

Nº288

Coleção

TEXTOS

ACADÊMICOS

Ano 2

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

**O HISTÓRICO NO TEATRO
POLÍTICO DE ARISTÓFANES**

Mariza Pinheiro de Moura

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Departamento de História





UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES



O HISTÓRICO NO TEATRO POLÍTICO
DE ARISTÓFANES

MARIZA PINHEIRO DE MOURA

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em História da Universida-
de Federal de Pernambuco para obten-
ção do grau de Mestre. Recife-1980.

PRÓ-REITORIA PARA ASSUNTOS DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

PROGRAMA DE ESTÍMULO AO TRABALHO INTELECTUAL

NATAL, AGOSTO DE 1982

PRÓ-REITORIA PARA ASSUNTOS DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA
PROGRAMA DE ESTÍMULO AO TRABALHO INTELECTUAL
COLEÇÃO TEXTOS ACADÊMICOS, 288

REITOR: Prof. Diógenes da Cunha Lima
VICE-REITOR: Prof. Esequias Pegado Cortez Neto
PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO: Prof. Pedro Simões Neto
COORDENADOR DO PROGRAMA: João Afonso do Amaral
EQUIPE DE APOIO: Jacinta Leite de Oliveira
Pedro Gutemberg Pinheiro de Souza
Roberto Anderson da Silva
José Tavares Filho
Jonas Rodrigues do Nascimento

Moura, Mariza Pinheiro de.

O histórico no teatro político de Aristófanes. Natal, PRAEU, 1932.

2v.

Tese (mestrado) Univ. Fed. Pernambuco.

1. Grécia - História - Teses. 2. Teatro -
História - Teses. 3. Aristófanes - Teses. I
Título.

CDU 938(043.5)

A Universidade Federal do Rio Grande do Norte mantém um programa de estímulo ao trabalho intelectual que nasceu da necessidade de valorizar e difundir a produção intelectual acadêmica. Consiste, basicamente, na reunião de todas as dissertações, teses e monografias elaboradas por Professores da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, num espaço físico a que denominamos "Banco de Estudos Universitários" e que serve como fonte de consulta à toda comunidade acadêmica.

A partir da classificação desses trabalhos, uma comissão composta por membros do Conselho Editorial e representantes dos departamentos acadêmicos, seleciona obras representativas de suas áreas, para publicação.

O programa prevê a edição de duas coleções: Estudos Universitários, com livros impressos em off-set pela Editora Universitária e Textos Acadêmicos, reproduzidos pelo sistema de mimeógrafo, pelo grupo técnico da coordenação do programa, na sede da Pró-Reitoria para Assuntos de Extensão Universitária.

A UFRN pretende editar cerca de 400 títulos através das duas coleções, ao mesmo tempo em que publica um Catálogo Geral, demonstrativo de todo o esforço intelectual da comunidade universitária norte-rio-grandense.

É um programa ambicioso, mas simples e concreto como a vontade de fazer. Na medida em que estabelece um volume quantitativamente ousado de títulos para publicação, adota uma definição técnica no mínimo humilde para realizá-lo: a opção do mimeógrafo para a maioria das edições.

Há de ser reconhecido que a produção intelectual das Universidades tem sido dirigida para objetivos que escapam à produção ou transmissão de conhecimentos: promove currículos acadêmicos, ou é confinada em prateleiras. Em ambas as hipóteses, o ineditismo dos trabalhos conspira contra os seus verdadeiros desígnios.

Nosso programa atende ao objetivo maior de difundir o conhecimento assimilado ou produzido pela Universidade, revalorizando o esforço intelectual dos professores ao mesmo tempo em que estimula a sua aplicação. E nenhuma outra pretensão nos orienta.

Diógenes da Cunha Lima

Reitor

Ao meu pai que, semeando esperanças
Arrecadou os tributos da Verdade.

À minha mãe que cerziu o Tempo
Com fios de amor e de bondade...

Dedico este trabalho

AGRADEÇO

À Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e, particularmente, ao Professor Jardelino de Lucena Filho, Diretor do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, a publicação desta monografia;

Ao professor Armando Souto Maior, Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco, a eficaz orientação e os ensinamentos recebidos;

Ao professor Waldson José Bastos Pinheiro, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, a inestimável colaboração prestada;

Ao professor João Wilson Mendes Mello, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, o atencioso apoio recebido;

Aos professores Ana Maria Garzoni, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Gilda Maria Reale Starzynski e Eurípides Simões de Paula (em memória), da Universidade de São Paulo, a valiosa cooperação no acesso às fontes especializadas empregadas nesse trabalho.

SUMÁRIO

	Página
1 - INTRODUÇÃO	06
2 - A SOCIEDADE GREGA E O TEATRO	12
3 - A COMÉDIA POLÍTICA EM ATENAS	51
4 - ARISTÓFANES E SUA OBRA	85
5 - O HISTÓRICO NO TEATRO POLÍTICO DE ARISTÓFANES	125
6 - ÍNDICE	253
7 - BIBLIOGRAFIA	256

INTRODUÇÃO

O progresso resultante do acúmulo de experiências materiais e espirituais da humanidade deve grande parcela de contribuição aos gregos. Realmente, atentando-se para o conjunto de seus valores culturais, nenhum outro povo ultrapassou o grego antigo em realizações. A História continua a revelar experiências político-culturais gregas, a divulgar a importância das suas produções artísticas e literárias, a profundidade das suas especulações filosóficas, domínios onde o grego deixou marcas de sua originalidade criadora. Essa riqueza fez da Grécia, ainda hoje, apesar do que se tem escrito sobre ela, um campo inesgotável à indagação.

Um dos grandes responsáveis pelos feitos dessa civilização foi o individualismo, seu traço característico. No princípio, esse individualismo foi dominado pelo poder da crença religiosa, que, entre os antigos, constituía o elemento inspirador e organizador das sociedades. E a cidade grega, nascida sob base religiosa, subjugou a liberdade individual, subordinando o homem ao Estado.

Mas a onipotência da cidade não venceu o individualismo grego. Na manutenção das suas instituições fundamentais, a πόλις institucionalizou a própria religião, e o aparecimento de uma mitologia que dotava deuses e heróis de personalidade segundo modelo humano pode ser considerada uma manifestação desse individualismo, que, apoiado nas novas condições econômicas resultantes da dedicação do grego às atividades comerciais, desenvolveu-se e afirmou-se na Grécia. Nas cidades onde a atividade comercial se propagou, a expansão das forças produtivas ocasionou profunda repercussão na vida social e política, rompeu a velha estrutura agrária da sociedade e estabeleceu a forma democrática de governo. Em Atenas, por exemplo, onde essa experiência se verificou, pela primeira vez, o homem teve condições de progredir em função de si mesmo. Emancipado da dependência ao sobrenatural, caminhou para a realização de suas potencialidades. Os deuses, considerados agora, como afirmou Henri Berr, mais "la garantía simbólica del orden que la causa eficiente de los acontecimientos",¹ libertaram a natureza, que passou a ser

objeto de investigação científica, e o conhecimento, desligado de magia, pôde crescer e possibilitar manifestações intelectuais e artísticas inigualáveis.

Uma das grandes manifestações do gênio grego foi o teatro. Das criações gregas, essa se tem revestido de grandeza e durabilidade dentre as invenções humanas. O teatro grego, que teve como principal característica traduzir os interesses da comunidade, associou-se intimamente ao destino da "pólis" e acompanhou a evolução da sociedade, expressando os valores da época em seus dois principais gêneros. A tragédia, segundo Bellessort, "l'âme esthétique et morale d'Athènes",² tratou a vida humana como um todo e os problemas comuns a todos os homens, traduzindo em seus enredos, na exposição da luta eterna do homem contra as forças imponderáveis, os princípios morais e éticos que haviam norteado a educação do grego maratonômaco. Já a comédia refletia melhor as aspirações e os interesses do indivíduo e a sua atuação na vida pública. Starzynski a caracteriza muito bem quando afirma: "A comédia pinta o homem na sua vulgar trivialidade, às voltas com os mesquinhos problemas da vida diária, a política, as questões sociais, a guerra e as pequenas paixões do desejo ou da ambição".³ Esse gênero, sob o estímulo da democracia, cresceu em importância, assumiu caráter popular, tornou-se força poderosa e atuante na vida da cidade como instrumento de crítica social, chegando a corresponder na opinião de Jaeger, à "mais completa pintura histórica do seu tempo".⁴

No século V a.C., o maior representante da comédia grega foi Aristófanes. O seu teatro, considerado o apogeu desse gênero cênico, é reconhecido como fonte preciosa de investigação pelas informações que oferece sobre a época em que foi encenado. Por expressar um dos momentos mais importantes da história da Grécia Antiga, objetiva-se buscar nesse teatro toda a riqueza histórica que encerra.

A análise do histórico na obra de Aristófanes constituir-se-á, assim, no estudo crítico do seu circunstancial e de sua época, por suas peças traduzirem informações históricas recebidas por ele de sua maneira de ser participante dos problemas de sua pátria, enfim, a análise de seu mundo histórico em confronto com o fato real, acontecido, da contemporaneidade grega.

familiar, suas grosserias, sua licenciosidade, sua ironia, suas paródias, trocadilhos e jogos de palavras por serem todos esses elementos fundamentais a sua arte cômica.

Quanto ao material de caráter secundário, uma vasta bibliografia foi selecionada para prospecção do tema. Na consulta dessas fontes, levou-se em consideração obras de referência, obras especializadas e obras históricas, que forneceram a fundamentação indispensável ao desenvolvimento do trabalho. Os critérios de citação e anotação bibliográficas foram estabelecidos de acordo com as normas da ABNT.

A abordagem histórica encetada na obra de Aristófanes foi favorecida pelo próprio poeta que, embora homem de teatro, um crítico, um batalhador de ideais, ao desenrolar em suas comédias a luta que empreendeu em defesa dos princípios em que acreditava, documentou os conflitos sociais de sua época, permitindo reconhecer-se em sua obra o caráter histórico de que é dotada. Esse aspecto, observado por Alexis Solomos, levou-o a afirmar terem os filósofos reconhecido em Aristófanes "ao lado do homem de teatro, o historiador e o jornalista. Como historiador, ele completou a narrativa da Guerra do Peloponeso escrita por Tucídides e, mais ainda, pode ser considerado o único escritor do século V a.C. a descrever tão bem a vida pública ateniense. A ele devemos informações sobre os tribunais, a assembléia do povo, a educação, o sistema econômico, a diplomacia, as festas, o movimento artístico, os concursos de teatro e seu público, e esses informes não são simples elementos escritos, mas traduzem fenômenos vivos da vida contemporânea, um eco do povo ateniense".⁷ Ainda dentro desse enfoque, justifica-se o caráter histórico da obra aristofânica, lembrando que as acusações e críticas feitas pelo poeta em suas comédias podem ser encontradas em outros escritos da mesma época. Historiadores, filósofos e oradores, seus contemporâneos, haviam igualmente tomado consciência dos problemas sociais atenienses. Um deles, Tucídides, pelo valor que encerra seu testemunho, se confrontado com Aristófanes, tende somente a confirmar e apoiar as críticas do poeta. Como afirmou Couat, "il serait intéressant de comparer aux diatribes virulents d'Aristophane le jugement raisonné de Thucydide".⁸ E não se pode negar ao historiador da Guerra do Peloponeso, de todos

De acordo com a exigência metodológica, adicionaram-se ao trabalho noções essenciais à fundamentação do tema central: informações sobre o teatro grego, pelo papel que desempenhou na sociedade e, em especial, sobre a comédia, por sua participação na vida ateniense e esclarecimentos que proporciona à obra aristofânica. Além disso, foram feitas observações relacionadas com o poeta e sua obra, por ser indispensável à compreensão do trabalho de um autor o conhecimento de sua vida, personalidade, ideais e, principalmente, o seu posicionamento diante de valores e mudanças que caracterizam uma época. Necessário também se fez reconstituir o momento histórico naquela fase, com todas as suas implicações e demonstrar a relação existente entre as comédias e a realidade ateniense. Na análise do histórico, considerada o cerne deste trabalho, para melhor interpretação dos informes, a apresentação efetuou-se por assunto, e as comédias políticas pesquisadas seguiram a classificação de Gil da Maria Reale Starzynski.⁵ Embora essas peças tivessem por núcleo central do enredo um tema político, no desenrolar da trama o poeta juntou notícias sobre aspectos da vida ateniense, do que resultou a diversificação dos dados levantados. Nessa apresentação, observou-se a natureza política, econômica, social, religiosa e artística das informações.

Na definição da prioridade de consulta, o material de caráter primário mereceu maior ênfase por constituir o fundamento primordial do trabalho. Convém adiantar não serem essas fontes originais, mas reimpressões de conhecido valor histórico-literário. Das três fontes consultadas, uma foi tomada como texto básico de pesquisa. Trata-se da obra completa de Aristófanes, na edição francesa de Victor Coulon e Hilaire Van Daele, coleção de data recente que apresenta importantes vantagens. A edição enriqueceu o texto com um aparato técnico de inestimável valor e fácil consulta, respeitou a tradição manuscrita no que se refere à língua, à ortografia, à distribuição dos versos entre os personagens, à colometria,⁶ procurando, na medida do possível, oferecer um texto igual ao legado pela Antiguidade. A consulta à fonte acima referida exigiu a tradução das peças, trabalho que foi realizado tendo como preocupação tentar reproduzir a vivacidade dos diálogos de Aristófanes sem trair sua graça e sutileza. Pretendeu-se, com isso, conservar o seu tom

os testemunhos desse tempo, ser ele o mais informado, o mais penetrante e o mais sincero. Muitas foram as questões onde historiador e cômico estiveram de acordo. Cléon foi uma delas. Contra ele Aristófanes compôs uma comédia, apresentando-o como um modelo de covardia, violência e venalidade. Tucídides igualmente se dirigiu ao chefe da democracia ateniense chamando-o "demagogo de extrema violência, e partidário da continuação da guerra porque durante a paz era mais fácil ver seus crimes e desmascarar suas calúnias".⁹ Apesar da linguagem severa, Tucídides não discordava das invectivas de Aristófanes. Essa aproximação entre as suas obras mostra que ambos haviam observado e constatado os vícios e defeitos do regime democrático. O historiador relatava os fatos, o poeta os representava no teatro, ambos faziam História.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

01. BERR, Henri. *Al Margen de la Historia Universal*, tomo I, UTEHA, México, 1961, p. 166.
02. BELLESSORT, André. *Athènes et son Théâtre*, Librairie Academique Perrin Éditeur, Paris, 1934, p. 59.
03. STARZYNSKI, Gilda Maria Reale. *As Nuvens*, Tese de Doutorado em Letras, USP, São Paulo, 1962, p. IV.
04. JAEGER, Werner. *Paidéia*, Editora Herder, S.Paulo, s/d, p.384.
05. Veja-se o terceiro capítulo, p. 91.
06. Os gramáticos antigos reservavam o nome colometria à divisão dos cantos líricos e partes líricas dos dramas em κῶλα, considerados elementos da frase métrica ou musical. Executavam essa divisão usando sinais especiais que intercalavam no texto. O verso hexâmetro apresentava dois "cólonos".
07. SOLOMOS, Alexis. *Aristophane Vivant*, Librairie Hachette, Paris, 1972, p. 280.
08. COUAT, A. *Aristophane et l'Ancienne Comédie Attique*, Lecène et H. Oudin Éditeurs, Paris, 1889, p. 103.
09. TUCÍDIDES. *Historia de la Guerra del Peloponeso*, Livro V, 16, Aguilar, Madrid, 1969, p. 1428.

A SOCIEDADE GREGA E O TEATRO

A função social da poesia grega.

Os primórdios do teatro.

Os gêneros dramáticos.

Estrutura e aperfeiçoamento da
arte cênica - Mecanismo das
representações.

O teatro como elemento integro
te da democracia grega.

O grego deixou refletidas na poesia as etapas de sua sociedade em evolução. De acordo com Hauser, essa poesia era espontânea e original, mesclada de religiosidade, traduzindo as emoções humanas e os valores do meio social em que brotava, tendo acompanhado o crescimento da civilização grega e atingido a perfeição à época do apogeu dessa cultura, sempre exercendo a função social que assumira desde sua origem.¹

A poesia dos primeiros gregos consistia em fórmulas mágicas, encantamentos e cânticos de guerra, modalidades características do estágio primitivo em que se encontrava o grupo social. Lírica, anônima e coletiva, expressava sentimentos comuns a todo o grupo e, ao desconhecer-se o papel desempenhado pelos seus autores na sociedade, é de supor-se não ter sido de grande importância.

A época heróica da história grega modificou a função social da poesia e o papel do poeta. A visão individualista da classe guerreira então dominante, ambiciosa e ávida de fama, deu cunho belicoso à sociedade, incidindo na poesia, que perdeu o caráter ritual, anônimo, lírico e coletivo, tornando-se épica; seus cantos agora profanos nasciam para louvar a coragem, a força, a astúcia e os feitos dos nobres guerreiros. Sociologicamente, representava a dissolução da primitiva organização clânica e instalação do sistema monárquico, guerreiro e feudal. Seus autores, primeiramente os próprios guerreiros, foram depois substituídos por cantores profissionais, que chegaram a ocupar posição honrosa nas cortes feudais.

A invasão dórica conferiu nova diretriz à poesia épica. A posse do poder pela aristocracia territorial fez desaparecer a preocupação guerreira do canto épico, que assumiu um caráter coletivo. Composto pelos rapsodos, é concebido como propriedade comum e indivisível do grupo. Modificou-se o estilo, que perdeu a formalidade, a linguagem simplificou-se, tornou-se popular. Mas, por refletir os padrões sociais da aristocracia dominante, glorificava os feitos dos reis, o passado da nação e os sucessos da história e da lenda.

A partir do século VIII a.C., a vida urbana se firma na Grécia suplantando a vida rural e, nas cidades enriquecidas pelo

comércio, uma nova classe social surgia formada por industriais e comerciantes. A nobreza agrária dominava o governo, mas essa posição econômica e política via-se ameaçada pela nova economia monetária. A poesia épica, ainda merecedora da admiração do público, é suplantada pela lírica, de caráter individualista e subjetivo, inspirada nos problemas da realidade que se iniciava. Na cidade dominada pela política, com rivalidades e ambições sem limites, as empresas comerciais multiplicavam-se e o individualismo crescia. Os interesses e os sentimentos eram outros e os poetas, inspirados nessa nova realidade, cantavam agora as lutas, as reformas, as festas, os triunfos, junto com ensinamentos morais, conselhos e advertências. A poesia era, a um só tempo, expressão de sentimentos pessoais, propaganda política e filosofia moral, e seus autores, considerados os orientadores espirituais da nobreza e da nação. O lirismo, em suas formas individual ou coral, multiplicou-se, cabendo ao poeta escolher a que mais se ajustava ao objetivo do seu canto. O individual traduzia as emoções pessoais, nas formas do *ἐλεγείον*, de temas políticos, guerreiros e morais; da *ψόδη*, canções de amor ou de mesa, e do *ῥαμβος*, sinônimo de sátira pessoal e violenta. O coral louvava a vida da cidade e suas manifestações públicas: festas religiosas e jogos. Foi o intérprete de toda a grandeza, patriotismo e emoções coletivas, em cantos como o *καλάν*, em honra a Apolo; os *ἐπινίκια*, que louvavam os atletas vencedores dos jogos públicos, e o *διθύραμβος*, em homenagem a Dioniso. Com o lirismo, o poeta tornou-se apenas autor. A ele cabia a arte da composição, ficando sob responsabilidade do cantor a recitação da poesia nas festividades públicas ou privadas.

No século VII a.C., os principais estados jônicos estavam sob o regime da tirania. A política cultural então desenvolvida foi brilhante e levou a poesia lírica ao seu apogeu. No entanto, a maioria dos poetas demonstrava desprezo pela nova plutocracia. Teógnis de Mégara, um deles, pregava a moral tradicional e afirmava ser a fortuna criada pela indústria e comércio a causa de todos os males da sociedade. Já Píndaro, o maior dos líricos, cantava as aspirações da aristocracia consagrando os ideais do passado, enquanto Simônide imortalizava seus contemporâneos com elogios justos, dos quais, o mais célebre foi o epitáfio dedicado aos espartanos mortos nas Termópilas.²

No século V a.C., a revolução econômica na Grécia culminou, nas mudanças político-sociais então efetivadas, com a implantação do regime democrático. Mas esse governo não era verdadeiramente popular apesar do estabelecimento das instituições democráticas. A burguesia então formada interessava-se mais em promover o nivelamento democrático para obter vantagens capitalistas. Atenas, por exemplo, era democrática quanto ao regime político, mas o governo continuava sob controle da aristocracia, e observe-se que os triunfos e as conquistas políticas atenienses haviam sido realizadas por elementos das velhas famílias nobres. Só no final do século V a.C., os membros da classe média passaram a dominar os negócios públicos. O progresso alcançado reduzia-se enfim à substituição de uma aristocracia de nascimento por uma aristocracia de dinheiro. Os poetas dessa nova fase histórica demonstraram pouca simpatia pela burguesia rica, apoiando a nobreza. Exceção feita a Eurípedes, os demais, Píndaro, Ésquilo e mesmo os cômicos eram aristocratas em seus sentimentos. Foi nesse século que a poesia lírica assumiu forma dramática, vindo a desempenhar importante papel na sociedade ateniense. A tragédia, a mais antiga das suas modalidades, traduzia claramente os conflitos internos dessa estrutura social e, se o aspecto externo de sua apresentação era democrático, o seu conteúdo de sagas heróicas, era aristocrático, por fazer a propaganda dos padrões e ideais da nobreza. Representada nos festivais organizados pelo Estado, passou a ser a intérprete dos mitos nacionais, e o seu poeta o guardião de uma verdade superior, o educador de seu povo. Essa tendência conservadora da tragédia foi atingida mais tarde pela revolução espiritual processada na Grécia e provocada pelos sofistas, que abalou os princípios da educação grega até então assentados nas premissas da cultura aristocrática. O novo ideal educativo resultante do liberalismo sofista, em oposição ao aristocrático, visava à formação de cidadãos racionais e eloquentes, e com isso as virtudes burguesas assumiam, por fim, o lugar dos ideais da nobreza, apoiando-se no saber, no pensar lógico, no reconhecimento da relatividade entre o verdadeiro e o falso, e no princípio de que a verdade, os padrões morais e credos religiosos podem ser historicamente condicionados. Era fatal esse movimento refletir-se na concepção dos poetas. Eurípedes foi um deles. A sua obra utilizou temas mitológicos como pretexto para discutir questões filosóficas do momento e pro

blemas da classe média. Com ele a tragédia perdeu o formalismo, e as personagens passaram a despertar maior interesse que o enredo. Entretanto, o melhor retrato dessa fase da vida grega encontra-se reproduzido no drama cômico, na crítica política, social e literária que fez dos problemas sociais de Atenas.

No século IV a.C., a derrocada da Grécia fez desaparecer as condições que haviam norteado o desenvolvimento e apogeu do drama. A tragédia se esgotara, a comédia substituiu a sátira política pela sátira dos costumes, para melhor traduzir os interesses da nova sociedade que surgia.

*

Uma natural tendência à representação existe em todo ser humano em resposta ao seu desejo de fuga, de transfiguração, de faz-de-conta. O elemento dramático é assim admitido como próprio da natureza humana. Aristóteles, que identificou essa verdade, afirmou na sua *Poética*, constituir esse elemento denominado por ele de "mimesis" uma manifestação do instinto de imitação do homem para expressar caracteres, emoções e ações. Essa característica primária do elemento dramático permitiu admitir-se a existência de uma arte cênica anterior à grega.

Em defesa da possível existência de um teatro anterior ao grego, tem-se o pronunciamento de Georges Bénédict, conservador das Antiguidades Egípcias junto ao Museu do Louvre, ao afirmar a presença desse gênero artístico nos mistérios religiosos do Egito Antigo. Sua hipótese foi refutada por estudiosos alemães mediante a alegação de que os egípcios não chegaram a uma arte dramática por não se terem libertado do domínio do rito.

Realmente, formas de espetáculos inconscientes, as pantomimas primitivas, imitações de ações ou fatos da vida, existiram nas civilizações antigas. Entre os egípcios, por exemplo, dramatizavam-se os dias e as noites, e realizavam-se procissões implorando chuva. Baseados nesses espetáculos, estudiosos da origem do teatro, buscaram na observação dessas danças mimadas, e-

xecutadas nas celebrações aos deuses entre os povos antigos, identificar uma forma de teatro primitivo. No Egito, descobertas arqueológicas revelaram textos elaborados para essas representações, datados, aproximadamente, de 4.000 a.C., espécies de dramas sacros relacionados com as pirâmides e os festivais de coroação. Foram esses textos que levaram Georges Bénédite ao pronunciamento acima mencionado.

A controvérsia ganhou dimensão, segundo Aquino, com as descobertas do egiptólogo Kurt Sethe, informações referentes a Emheb "grande diretor da sala *ousekhet*, príncipe governador da amizade, que passou três anos tocando tambor todos os dias, foi quem acompanhou seu mestre em suas viagens e não se cansava da declamação que recitava"³ No entanto, as indagações provocadas por esse testemunho, ou sejam, quem teria sido Emheb e o que seria a sala *ousekhet* ficaram sem respostas. Infelizmente, a arqueologia não revelou até agora nenhum documento ou resto que fundamentasse a teoria apresentada. Apenas uma verdade foi comprovada: a procedência religiosa do teatro. Em nenhum momento da pesquisa, os estudiosos encontraram indícios de uma possível origem profana para o elemento dramático. Todos os vestígios foram identificados em manifestações de crença.

O teatro consciente, o espetáculo, o gênero literário, não há dúvida nasceu na Grécia e resultou da evolução natural do culto agrário. Heródoto chegou a afirmar em suas *Histórias* a procedência egípcia do ritual dionisíaco e, com isso, sugerir uma relação entre o drama grego e as manifestações de crença daquela civilização. Mas, com essa afirmação, apenas estabeleceu uma analogia de culto e demonstrou serem os festivais religiosos dos povos antigos semelhantes e ligados ao ritual agrário em função do ciclo das estações. Lembra-se ainda que outras práticas religiosas igualmente introduzidas no culto grego não exerceram influência no aparecimento do drama.⁴

Portanto, é de reconhecer-se ser o teatro estruturado originariamente grego e fruto da mentalidade coletiva do homem helênico. Somente nele existiram os três elementos constitutivos desse gênero artístico: texto, ator e público, e apenas a Grécia preocupou-se em elaborar corodidascálias, anotações explica

tivas de uma representação teatral feitas à margem dos manuscritos das peças pelos coregos, à época da sua encenação.

O processo evolutivo do teatro grego demonstra íntima relação com a crença religiosa e o meio social. No culto à natureza, a manifestação de fé mais antiga do homem, identificam-se as raízes do drama.

O homem primitivo ao sentir-se em desvantagem com o meio circundante por ignorar as causas dos fenômenos naturais, o nascimento, a morte, a doença e mesmo os impulsos pessoais, passou a ver nessas manifestações símbolos mágicos e supersticiosos de seres superiores, a quem se devia temer, amar e pedir proteção. O conceito de sagrado, aplicado aos fenômenos da natureza e às ações da vida, fez desses acontecimentos ocasiões para cerimônias rituais, nascendo assim o culto à natureza.

Os gregos, na época arcaica de sua história, formavam comunidades essencialmente agrícolas com festivais religiosos subordinados ao caráter agrário da sociedade. Nas épocas de lavoura, sementeira e ceifa reuniam-se nos santuários e celebravam ritos rústicos adequados à estação, festas comunais denominadas πανηγυρις. Como observou James, "matavam-se animais para fins de sacrifícios e comiam-se com acompanhamento de música, dança e jogos, originariamente religiosos pelo caráter e cenário".⁵

À medida que a civilização evoluía no sentido de maior desenvolvimento urbano, a noção de sagrado desaparecia, os atos da vida tornavam-se civis, e os fenômenos passavam a ter causas naturais. O mundo deixava de ser um conjunto de sinais divinos para converter-se em domínio secular, onde o homem exerceria seu direito de posse. O meio urbano transformava ritos agrícolas em culto público, mudança essa verificada a partir do século VII a.C., quando o desenvolvimento urbano, ao fazer-se mais forte, tornou a sociedade cada vez mais diferenciada, conferindo às correntes sociais e religiosas maior força e amplitude. Nessa fase, o culto aos deuses constituía-se em cerimônia desenvolvida em torno de um altar, θυσιαστήριον, e a realização de um sacrifício. O canto coral, o ditirambo, era praticamente o único acompanhamento dessa liturgia. No século VI a.C., já existiam festas religi

osas tradicionais com danças figuradas. Ao incluírem-se nessas danças cenas representativas da vida e feitos dos deuses Dioniso, Deméter e Prosérpina, ou de heróis epônimos, Adrasto de Sicione, por exemplo, as manifestações de culto converteram-se em esboços de representações teatrais. A escolha desses deuses prendia-se ao fato de constituírem objeto da maior devoção entre os gregos por representarem não apenas divindades do vinho e da fecundidade, mas responderem igualmente pelos mistérios da morte, da ressurreição, da vida, os conflitos, sentimentos e ações humanas que o grego sentia necessidade de dramatizar. À proporção que o grego se tornava menos sensível ao sobrenatural, e a sociedade passava a ser regulada por leis, o teatro transformava-se em espetáculo civil, ligado aos problemas do homem e do meio em que vivia. A tragédia, no entanto, não perdeu o seu caráter cívico-religioso. Foi sempre a encenação do conflito entre a vontade humana e os desígnios dos deuses e do destino.

O conhecimento do mito e culto de Dioniso esclarece as razões de o teatro ter surgido das festividades a esse deus.

Disseminando-se entre os gregos apesar de não ter procedência helênica, o culto de Dioniso, como informou Belleza, assenhoreou-se da Grécia, terminando o deus por ser recebido no Olimpo.⁶ Diversas figuras e lendas entraram na formação do seu mito. Inicialmente deus do vinho, tornou-se mais tarde o filho de Zeus, morto para salvar a humanidade.

O Dioniso ofertado pela Trácia à Grécia foi reverenciado sob a denominação de Dioniso Eleutério por haver penetrado nos Mistérios de Elêusis e substituído a figura central daquele culto, a deusa Deméter, considerada até então o fundamento dos mistérios eleusinos por representar não somente a agricultura e as atividades reprodutoras da terra, mas também a imortalidade, problema que os Mistérios tentavam esclarecer.

À semelhança de Deméter, Dioniso centrava-se em um mito agrário, simbolizando a cultura da videira. Assumira também um caráter de imortalidade que o aproximara da deusa, levando-o a introduzir-se nos Mistérios de Elêusis e firmando sua preponderância neles em virtude da sedução maior que o vinho exerce nos se

res humanos por sua ação reconfortante, estimuladora e recuperadora do mundo psíquico.

O mito e o culto de Dioniso Eleutério inspiraram-se em duas outras lendas do deus: Dioniso Tebano e Dioniso Zagreu, afirma Meunier.⁷

Da primeira provém o seu mito. Nascido de Zeus e Sêmele, uma mortal, filha de Cadmo, rei de Tebas, foi perseguido pela deusa Hera, enciumada com a nova aventura do esposo. Disfarçada em Beroé, a ama de Sêmele, a deusa persuadiu a princesa a solicitar de Zeus uma visão dele em todo o seu esplendor. O deus, atendendo ao pedido, apareceu entre relâmpagos e raios destruidores, incendiando o palácio de Cadmo, em cujas chamas pereceu Sêmele. O filho que se encontrava em suas entranhas foi salvo por Vulcano e entregue ao pai que o guardou em sua própria coxa até concluir-se o período de gestação. Importunada por Hera, a criança foi banida do Olimpo e entregue às ninfas dos montes Nisa para educar-se. Na gruta profunda dos montes Nisa, moradia das ninfas, Dioniso descobriu o vinho. Colhendo pesados cachos maduros da vinha que decorava a caverna, espremeu-lhes o suco numa taça de ouro e fez escorrer, pela primeira vez, o púrpuro líquido. Convidou então ninfas e gênios das florestas, fontes e montanhas a compartilharem com ele de sua alegria e todos, após esvaziadas as taças, coroados de folhas de parreira entregaram-se ao encantamento que o vinho proporciona, mergulhando em verdadeiro delírio de música e dança.

Para dar a conhecer aos homens os benefícios do vinho, Dioniso percorreu o mundo com seu cortejo delirante de bacantes, sãtiros e ninfas, ensinando o seu cultivo e a arte de fabricá-lo. As bacantes ou mênades, as seguidoras do deus, não eram sacerdotisas, mas ocupavam posição de destaque no seu culto. Empunhavam o "tirso", um bastão enfeitado com hera, símbolo de Dioniso, cobriam-se com peles de leão e celebravam as orgias com gritos e danças desordenadas. Os sãtiros, divindades secundárias e companheiros do deus, gênios dos bosques e dos montes, figuras maliciosas e petulantes, com o corpo peludo, orelhas bicudas, pequenos chifres na testa, cauda, pernas e pés de bode, personificavam as más paixões e os instintos sexuais do homem.

Apavoravam os pastores e assustavam as ninfas deitando-se nas vinhas ou relva e surgindo repentinamente. As ninfas, divindades dos rios, bosques, fontes e montes, representavam as forças vivas da natureza. Possuidoras de extraordinária beleza, apresentavam-se coroadas de pérolas, com fitas e flores nas mãos.

Nas inúmeras viagens feitas para propagação do seu culto, Dioniso esteve na Índia, atravessou a Arábia, visitou o Egito e, desse país, dirigiu-se à Ásia Menor, à Trácia, chegando finalmente à Grécia. A sua passagem pelo Egito fez Heródoto afirmar serem os festivais gregos em sua honra provenientes daquele país.

Na segunda lenda fundamenta-se o seu culto. Filho de Zeus e Persêfone, por ser o favorito de Zeus, despertou o ciúme de Hera, que estimulou os titãs a eliminá-lo. Para sobreviver foi levado a uma gruta, ali crescendo sob proteção das ninfas. Burlada essa vigilância e perseguido pelos titãs, procurou escapar da morte que o ameaçava transformando-se, sucessivamente, em leão, tigré, cavalo, serpente e touro, formas mais tarde tomadas como símbolos de representação do deus, mas foi morto e devorado. Uma única parte do seu corpo, o coração, foi salvo por Atena e entregue a Zeus. Os titãs, por castigo, foram lançados ao Inferno e consumidos pelo fogo. O coração do deus tornou-se centro de uma nova vida, formando-se a substância corporal; Dioniso ressuscitara. O homem, nascido das cinzas dos titãs, possuía uma parcela de divindade e, para ser digno de unir a parcela divina recebida ao corpo transfigurado de Dioniso, de ressuscitar com ele, fazia-se necessário participar dos ritos que celebravam os sofrimentos suportados pelo deus para livrar aquele fragmento das paixões humanas, tornando-o puro, igual à fonte onde nascera. Essa era a essência do culto de Dioniso, que se definia pela inquietação e desarvoramento provocados entre os seus adeptos. Arrebatado, licencioso e grosseiro, o ritual celebrava o momento da morte do deus com lamentações profundas enquanto o nascimento era festejado alegremente.

As cerimônias litúrgicas eram realizadas por um alegre cortejo de cultivadores de vinhedos, com os homens transformados em sãtiros, tendo o rosto colorido de vermelho, e as mulheres disfarçadas em bacantes. Quando as vinhas brotavam, esse cortejo

dirigia-se aos montes em tumultuosa procissão, escutando o relato do sofrimento, morte e ressurreição do deus. Bebendo e dançando entregava-se ao frenesi, deixando ao abandono todos os preconceitos. O vinho fazia o homem esquecer as preocupações, desvencilhar-se do medo, recobrar a coragem e sentir confiança no seu próprio poder. Durante o estado de embriaguez, os participantes do culto sentiam dentro de si a presença divina, pelo que se acreditavam dotados de poderes iguais ao deus. Por essa razão, Dioniso possuía tantos seguidores. O auge da cerimônia consistia no sacrifício de um bode ou touro, momento em que os participantes, ao beberem o sangue e comerem a carne da vítima, numa espécie de comunhão mística com o deus, julgavam-se libertados da morte.

Os sacerdotes de Delfos tentaram manter o culto à distância, mas fracassaram, e ele acabou por dominar a Grécia, sendo incorporado à religião grega em 534 a.C., quando Pisístrato organizou, em Atenas, as Festas Dionisíacas, como afirmou Belleza.⁸

Quatro vezes ao ano celebravam-se as festas a Dioniso. A primeira, a Dionisíaca Campestre, acontecia no mês de posídon (dezembro-janeiro), era o mais antigo dos festivais e realizava-se em todos os demos. Constava de uma procissão burlesca κῆμος, dirigida pelas canéforas, portadoras dos objetos do sacrifício, e pelos falóforos, condutores dos símbolos da fecundidade. A multidão que os acompanhava, os comastes, entoava cantos fálicos. No mês de gamélion (janeiro-fevereiro), verificava-se em Atenas o segundo festival. Urbano, denominava-se Lenéias por celebrar-se no santuário de Dioniso localizado no quarteirão dos leneus. Destinava-se quase exclusivamente ao público ateniense, dele constando apenas a celebração do κῆμος. No mês das flores, o antes térion (fevereiro-março), realizava-se o terceiro festival, igualmente urbano, a Antestéria, em Atenas, comemorando a abertura dos barris de vinho e a renovação dos alimentos destinados à alma do morto. O mês de elafebólion (março-abril), marcava o advento do quarto festival, o mais importante de todos, as Grandes Dionisíacas, consideradas a festa da primavera. De caráter pan-helênico, a elas afluíam gregos de todas as regiões, representantes de todos os estados da federação ática, além de personagens destacadas da sociedade ateniense. Desse festival fazia

parte uma cerimônia solene para a qual os poetas compunham o διθύραμβος, hino em homenagem a Dioniso, cantado, dançado e mimado perante o altar do deus por um coro de jovens vestidos com peles de bode, denominado de "coro trágico" de τράγος, "bode" em grego.

Apesar do caráter primitivo desses festivais, observa-se na aquelas manifestações de culto a presença de momentos opostos. Dioniso sofria o martírio para em seguida surgir como triunfador, e esse martírio ou triunfo irrompia nas celebrações com força igual. Os participantes evocavam os episódios do suplício de forma violenta ao redor do altar e comemoravam o triunfo do deus irrompendo na frenética dança dos sãtiros obscenos, banhados de vinho e coroados de ramagens. A primeira parte das celebrações, a propriamente dionisiaca, era lírica e constava do "coro trágico" ou o "canto do bode", enquanto a segunda, consistia na procissão burlesca realizada pelos sãtiros e bacantes, denominada κῶμος. Esses dois momentos do culto a Dioniso vão originar as principais modalidades dramáticas, a tragédia e a comédia.

O conhecimento das origens da tragédia e da comédia permanece obscuro. Os documentos que existem são restritos, limitando-se ao testemunho de Aristóteles e algumas hipóteses de estudiosos contemporâneos.

Mesmo no período áureo do drama grego quando viveu o filósofo, já havia imprecisão quanto à origem do gênero e o local de seu aparecimento. Segundo Aristóteles, os dórios se diziam os criadores dessas modalidades dramáticas, enquanto os megarenses, sicilianos e peloponésios disputavam a prioridade no surgimento da comédia. Para o filósofo os gêneros dramáticos eram originários do culto a Dioniso, opinião endossada por Bellessort ao afirmar: "*l'autel autour duquel le chœur évoluait (...) était toujours celui de Dionysos. Le chœur, dont le rôle est difficile à expliquer, ce chœur qui chantait et dansait, ce chœur la plus grande singularité de la tragédie grecque, était une survivance du culte de Dionysos*".⁹ Outros estudiosos, informa Belleza, Fernand Robert e H. Jeanmaire,¹⁰ concordam com o filósofo no que diz respeito à origem da comédia, por encontrarem semelhança entre esta e o κῶμος. No entanto, levantam objeção à ori

gem dionisiaca da tragédia, afirmando ser o momento do culto que a originou de procedência estranha à celebração a Dioniso, relacionando-se mais com as cerimônias de sacrifícios aos mortos ilustres. Nas lamentações das carpideiras, que acompanhavam o desenrolar dessas cerimônias, eles identificavam o germe do diálogo.

Na formulação da sua hipótese, Jeanmaire tomou como base o depoimento de Heródoto sobre um culto tradicional existente em Sicione em homenagem a Adrasto, um herói argeu. Esse culto, substituído pelo de Dioniso por Clístenes, ao desejar banir de entre os sicionenses a memória de Adrasto, não desaparecera. Na verdade, a implantação do culto a Dioniso ampliara o conteúdo das cerimônias prestadas ao herói, tornadas agora menos monótonas, característica que apresentava pelo seu cunho estritamente funerário. A celebração a Dioniso, para Jeanmaire, continha assim vestígios do culto a Adrasto. Realmente, a palavra tragédia foi usada pela primeira vez em Sicione, no Peloponeso, mas esse fato não comprova a tese defendida por Jeanmaire.

A tradição considera o teatro grego proveniente do culto a Dioniso, e Téspis o seu criador em Atenas. Bellessort ao referir-se ao assunto informou: "*On raconte qu'aux grandes fêtes de Dionysos, des chœurs avaient coutume de chanter des hymnes. Un auteur de ces hymnes, nommé Thespis imagina de couper les chants par un récit, qui pouvait être grave, qui pouvait être gai et même licencieux. Le sujet en était d'abord emprunté à la vie du dieu qu'on célébrait, puis à celle d'autres dieux ou demi-dieux ou héros. La pièce dramatique était née et passa bientôt du récit à l'action*".¹¹

Na verdade, foram as inovações de Téspis que tornaram possível a ação dramática. Ao aumentar a importância do chefe do coro, que passou a interpretar deuses e heróis ele fez nascer o primeiro ator, o "hipocrites" ou "aquele que responde ao coro". Para obter maior efeito de tragicidade substituiu as faces pintadas pela máscara, o que possibilitou uma melhor caracterização das figuras, resultando na criação da "personagem", do grego πρόσωπον, "máscara". Ao pretender personificar deuses, heróis e reis, recebeu censuras e condenações, principalmente de Sólon, mesmo assim,

tornou-se figura bastante popular e percorreu as cidades de Ática apresentando suas dramatizações. No ano 534 a.C., ao instituir-se em Atenas, o primeiro concurso de tragédia, foi ele quem arrancou a primeira vitória.¹² Infelizmente, não subsistiu nenhuma de suas criações, apenas a lenda do "carro de Têspis", que narra o surgimento do drama. Na carroça, que transportara de Icária, sua terra natal, a Atenas, atores e apetrechos teatrais, e que servia de tablado às apresentações de demo em demo, ocorreu o momento que marcara para o mundo o nascimento do teatro: "Vestido com grossa túnica e tendo uma tosca máscara sobre o rosto, Têspis desceu solene e grave os degraus de um altar que improvisara sobre uma carroça. E, sem esperar que os circundantes se refizessem do susto, afirmou: 'Eu sou Dioniso'. Foi um sacrílego e surpreendente momento das festas que a tradição reservara ao deus da alegria. Foi também o instante em que, pela primeira vez, um obscuro e arrogante grego se fez aceitar como deus de carne e osso pelos atenienses. E foi o começo de uma aventura espiritual que atravessaria os séculos".¹³

A obra de Têspis, continuada por apreciadores da arte cênica, caminhou para o seu aperfeiçoamento, e a poesia dramática terminou por converter-se numa bela forma de expressão social.

*

Afirma Aristóteles que os quatro gêneros de natureza dramática existentes na Grécia originaram-se do culto a Dioniso e, de transformação em transformação, chegaram às formas características em que se fixaram. O ditirambo, o drama satírico, a tragédia e a comédia constituem essas modalidades dramáticas.

Aponta-se o ditirambo, a mais simples das representações, como fonte originária das outras modalidades. Compunha-se de um coro disposto em círculo, e seus componentes fazendo roda em torno da imagem do deus, cantavam e dançavam ao som da flauta, ob-

jetivando na invocação à divindade, a produção de um êxtase coletivo pela combinação dos movimentos rítmicos com aclamações e brados.

De acordo com o ritual, a celebração fazia-se à noite, e os participantes desfilavam em procissão até o local do culto, o templo de Dioniso. Como parte integrante dessa liturgia, procedia-se ao sacrifício de um boi, uma das formas de representação de Dioniso Zagreu.

A semelhança da tragédia e comédia, o conhecimento das origens do ditirambo é igualmente obscuro. Acredita-se que em seus começos não tinha forma definida, o número de participantes variava de acordo com a importância da solenidade religiosa executada, e o coro era formado apenas de homens, não obstante a tradição afirmar a presença de mulheres, as ménades ou bacantes nessa celebração. Dúvidas também foram levantadas quanto ao seu caráter dionisíaco, embora os textos subsistentes demonstrem uma ligação constante entre o deus e esse canto coral. Mas, por ser Dioniso um deus invasor, admite-se a apropriação por ele de ditirambos embrionários já existentes no culto a divindades que o precederam. Mesmo reconhecendo-se no ditirambo uma antiguidade maior que o culto a Dioniso, etimologicamente, a palavra faz alusão ao duplo nascimento do deus.¹⁴

O ditirambo primitivo ou pré-literário, a partir do século VI a.C., assumiu a forma do lirismo coral e em seus cantos longos e improvisados que não deixavam fôlego aos elementos do coro no seu movimento desenfreado ao ritmo da música, foi introduzida uma pausa entre as estrofes, logo preenchida pelo recitativo de um solista, interpretando episódios lendários. A inovação foi realizada por Árion, considerado o mais provável precursor do drama grego. Natural de Lesbos, viveu no século VI a.C., em Corinto, e ao intercalar, pela primeira vez, breves colóquios entre o corifeu e os membros do coro, tornou literária essa composição, embora a apresentação permanecesse cantada, falada e acompanhada de danças pantomímicas. Fixou o coro em cinquenta figurantes e, enquanto o corifeu recitava as palavras épicas, os demais dançavam e cantavam as partes líricas. Não havia diálogo, mas os elementos que o originariam começavam a tomar forma. Em

Corinto, Sicione, Tebas, Naxos e Atenas, alcançou grande popularidade, recebeu novo aperfeiçoamento com Lasos de Hermiona, que modificou os ritmos e as melodias, aumentou o número de flautas e instituiu concursos ditirâmicos. Finalmente, dotado de feição lírica, foi introduzido nas Grandes Dionisiacas no século V a.C. Os coros cíclicos, compostos de adultos e adolescentes, em número de dez figurantes pertencentes a todos os demos da Ática, disputavam a vitória em competições públicas. Poetas como Simônides de Quio e Píndaro compuseram ditirambos e concorreram nessas competições.

O drama satírico diferia estruturalmente do ditirambo visto a presença de sátiros e ninfas em seu coro exprimir transe báquicos e não possuir caráter lírico. A música e o conteúdo poético no drama satírico ajustavam-se ao sentido burlesco dos gestos.

Apesar de escasso o conhecimento sobre o assunto, quase não restam dúvidas quanto à possibilidade de o drama satírico ter-se formado do ditirambo devido à ligação dos sátiros com a tradição dionisiaca. Não é difícil ver-se em suas danças grotescas uma evolução das práticas rituais e mágicas da procissão dionisiaca. Há também a suposição de uma origem comum para os dois, baseada no fato de haver existido uma forma primitiva de ditirambo em que os elementos do coro disfarçavam-se em sátiros. O desconhecimento, no século V a.C., desse tipo de coro demonstra que os dois gêneros, mesmo evoluindo do ditirambo primitivo, diversificaram-se em formas dramáticas particulares.

O drama satírico, caracteristicamente lascivo e selvagem, teve rápida aceitação em Atenas, onde foi introduzido por Pratinas, apontado como o primeiro poeta a escrever esse tipo de drama em sua estrutura definitiva. Segundo a tradição, afirma Belleza, seu desenvolvimento liga-se ao fato de os poetas terem excluído a figura do sátiro das peças, ocasionando grande descontentamento ao povo. Para solucionar o problema, as autoridades impuseram aos participantes dos concursos a inclusão da sátira nos espetáculos. Cada trilogia era seguida agora de uma sátira, versando sobre o mesmo tema, de maneira jocosa,

na verdade uma forma burlesca de tragédia, não raro obscena, onde o coro se travestia em sátiros.¹⁵

Muito bem se expressou Werner Jaeger quando afirmou: "A tragédia ática vive um século inteiro de hegemonia indiscutível, que coincide cronológica e espiritualmente com o crescimento, apogeu e decadência do poder civil do estado ático".¹⁶

O seu desenvolvimento iniciou-se verdadeiramente no momento em que o coro, dividindo com o coreuta a ação representada, imprimiu a esta ação a idéia de força divina, o que fez a nova representação, como afirmou Jaeger, "tornar-se verdadeiramente trágica".¹⁷ O significado da tragédia se expressava na representação integral do sofrimento de um destino humano que encerrava o problema religioso do mistério da dor enviado pelos deuses aos homens. A resistência no desencadeamento do destino exigia do homem a mais alta força espiritual, e essa foi a razão de os heróis das lendas constituírem fonte de inspiração das tragédias. Aos autores não interessava a dramatização das lendas, mas penetrar profundamente nos sentimentos espirituais do herói. Nem todo fragmento de epopéia podia transformar-se em drama, somente aquele que encerrasse tragédias em potencial. Certamente essa fora a causa de os poetas não utilizarem temas históricos em suas peças. A eles não importava a realidade dramática do acontecimento, mas o efeito do destino sobre o homem que vivia a sua predestinação. Os *Persas*, de Ésquilo, constituem em um exemplo único da ausência do elemento mítico na tragédia. Para transformar esse acontecimento histórico em verdadeiro drama, em vez da representação patriótica da vitória sobre os persas, o poeta mostrou um espetáculo grandioso do destino dos gregos, onde a força divina ajudara a esmagar o poder do inimigo. Foi a grandeza emprestada ao enredo da peça, expressando de modo tão evidente a autoridade divina, que elevou a história a mito trágico.

Integrando-se nas festas dionisíacas, a tragédia caminhou para o seu aperfeiçoamento.

Querilo, o continuador de Téspis, viveu entre 523/428 a.C. Participou de competições concorrendo com Pratinas e Ésquilo,

então jovens dramaturgos. Foi o introdutor das máscaras femininas, em cores mais claras que as masculinas, conforme observase nas pinturas dos vasos que fixaram a representação de dramas.

Pratinas escreveu sobretudo as peças satíricas das trilogias.

Frínico utilizou, pela primeira vez, personagens femininas e temas estranhos ao culto de Dioniso.

No século V a.C., em Atenas, o drama trágico atingiu o seu apogeu com Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Em menos de um século eles levaram a tragédia a sua plenitude. As suas produções foram marcadas pelas mudanças sociais verificadas em Atenas. Esses trágicos, filhos do mesmo século, estavam separados por acontecimentos que mudaram a vida dos gregos.

Ésquilo (cerca de 525 a.C.), natural de Elêusis, descendia de família aristocrática. Aparece na história do teatro como o pai da tragédia grega. Ao suprimir do drama os elementos épicos e líricos remanescentes do ditirambo, dotou-o de individualidade.

A sua contribuição à estrutura da tragédia foi de grande valor. Fixou as regras do espetáculo no que se refere à direção e à encenação. Reduziu para doze o número de elementos do coro, anteriormente cinqüenta. Criou o segundo ator, "deuteragonista", acentuando com isso a ação dramática pela diminuição em definitivo do papel do coro. Usou a primeira máscara trágica e o primeiro vestuário flutuante. Introduziu o uso do coturno, com o objetivo de engrandecer o ator diante dos deuses pelo aumento de sua dimensão.

A obra de Ésquilo, influenciada pela sua formação profundamente religiosa e preocupação por um sentimento superior de justiça, firmou-se no conceito de uma fé inabalável numa ordem superior, justa e grandiosa, governando o mundo. O indivíduo, como tal, não existia. Sobrepunha-se a ele, totalmente, a comunidade e o poder dos deuses. A vontade do herói batia-se contra

essa ordem suprema que mostrava seus limites através do sofrimento, e cabia ao herói enfrentar o destino mais terrível sem perda de sua dignidade. Jaeger caracteriza muito bem o poeta quando diz: "A trilogia é o ponto de partida mais adequado para se chegar a compreender a arte de Ésquilo, pois revela claramente que não se trata duma pessoa, mas dum destino cujo portador não é necessariamente um indivíduo só, mas também pode ser uma família inteira".¹⁸ No seu drama, o problema não é o homem, mas o destino, e o homem figura apenas como portador desse destino. Em uma peça de Ésquilo, continua Jaeger: "A atmosfera está carregada de tormenta desde o primeiro verso. (...) O leitor fica logo posto na presença da maldição do destino, que paira no ar a ameaça com sua força irresistível. Não são os homens os verdadeiros atores, mas sim as forças sobre-humanas. (...) Ali a divindade se encontra no auge de seu poder, no centro das lutas humanas, e tudo governa com a sua vontade. (...) Os erros que arrastam o homem para a ruína são efeitos de uma força, a qual ninguém pode resistir".¹⁹ Há na sua tragédia uma preocupação dominante: o problema teológico, e, por essa razão, tratou, de preferência, temas referentes aos grandes crimes, vinganças, combates de gigantes e deuses, enfim, a aqueles enredos que encerravam em sua própria natureza os terríveis golpes da fatalidade.

O teatro de Ésquilo refletia a mentalidade religiosa e patriótica do ateniense na época da resistência contra os persas.

Sófocles (cerca de 497 a.C.), natural de Colona, descendia igualmente de família nobre. É considerado um inovador do espetáculo teatral por haver modificado os elementos introduzidos por Ésquilo. Fechou o círculo da ação dramática ao criar o terceiro ator, o "tritagonista". Aumentou o número dos coreutas de doze para quinze e substituiu os coturnos por sapatos de salto baixo, "crépis", que devolviam ao personagem sua estatura normal. Aboliu o sistema da trilogia adotado por Ésquilo, e a autonomia dramática que concedeu a cada tragédia constitui a sua maior contribuição ao aperfeiçoamento da arte cênica.

A semelhança de Ésquilo possuía forte espírito religioso o que fez a tragédia permanecer subordinada a uma fé inabalável

na justiça divina. No entanto, esse sentimento não impediu sua consciência de hesitar diante das crenças tradicionais. Apesar de sua piedade ser profundamente enraizada, sua obra não expressava primordialmente, essa fé.

Menos épico e lírico que Ésquilo, olhava a tragédia de forma mais humana. O enredo desenvolvia-se sem violência e nas suas proporções naturais. Na verdade, o seu drama despiu-se das preocupações teológicas que atordoavam os personagens de Ésquilo e tenderam à humanização e à revelação de traços profundos da psicologia humana. A psicanálise identificou em suas peças *Édipo* e *Electra* padrões de tendências psíquicas hoje objeto de estudo da psiquiatria. O homem de Sófocles entrou na posse de si mesmo e, consciente de sua liberdade e responsabilidade, não mais se curvou passivamente à vontade divina. Em contraste com o submisso herói de Ésquilo, argumentava, erguia a voz, exibia suas razões, contrapondo a vontade humana às disposições do destino, mesmo que a luta estivesse antecipadamente perdida. Segundo Jaeger, Sófocles "humanizou a tragédia, e fez dela o modelo imortal da educação humana".²⁰ Seus dramas inspiravam-se no ideal de conduta humana, formulado pela educação do tempo de Péricles, que promovia a formação consciente do homem. E esse novo ideal da ἀρετή grega fazia, pela primeira vez, da ψυχή o ponto de partida da instrução por ter-se reconhecido a alma como o princípio vital do homem, da qual emanavam todas as suas ações e conduta. A humanização da tragédia teve como consequência a substituição da trilogia pelo drama isolado. Ésquilo utilizara-se dela para abarcar na ação dramática todos os acontecimentos épicos que constituíam o curso de um destino, onde o sofrimento, muitas vezes, se estendia pelas gerações de uma mesma família. Somente apresentando o curso integral desse destino era possível sentir, na sua totalidade, o justo equilíbrio da autoridade divina sobre os destinos individuais. Em Sófocles, o sentimento religioso, descendo a um plano secundário, tornou desnecessária a trilogia. O objetivo agora era a ação humana constituindo-se centro de cada drama isolado.

O teatro de Sófocles refletia a época em que o pensamento sofista, responsável pela nova formação espiritual do grego, começava a projetar-se em Atenas. De sua obra, o *Rei Édipo* é

considerada a peça mais típica e a mais perfeita que já se escreveu em todos os tempos.

Durante o século V a.C., embora persistisse a admiração por Ésquilo e Sófocles, já imperava uma verdadeira paixão por Eurípedes, o que significava a vitória do novo espírito que dominava Atenas.

Nasceu Eurípedes em 480 a.C., em Salamina. Discípulo de Anaxágoras e freqüentador dos sofistas, seu espírito curioso, de bateu os mais diversos problemas sem adotar uma filosofia precisa. Bellessort confirma essa opinião: "*A mesure qu'une question l'intéresse ou le passionne, il la jette sur le théâtre sans se préoccuper de savoir si l'époque, les personnages, les circonstances s'en accommodent*".²¹

Quase não ofereceu contribuição à estrutura do drama. Acei tou a de seus antecessores, introduzindo apenas uma redução no papel do coro, uma maior ênfase no uso do prólogo e caracteriza ção das personagens, e a distribuição do diálogo dois a dois em sucessão.

Na tragédia de Eurípedes manifesta-se com toda a sua ampli tude a crise que abalava a vida ateniense. Sua obra exprimiu tão bem esse período que foi considerada por Jaeger, "a revelação da tragédia cultural que arruinou a sua época".²² O problema fundamental do seu tempo, a inquietação que dominava o homem pro fundamente abalado pela febre de indagação, as novas investiga ções filosóficas e as mudanças delas decorrentes, influenciara Eurípedes que, embora nascido no mundo das velhas tradições, in tegrara-se na moderna geração ateniense, de modo que, nas suas peças, os problemas do momento foram tratados dentro da liberda de de pensamento que surgia.

Apesar da transformação verificada no teatro de Eurípedes, os poderes divinos ainda prevaleciam sobre os homens, embora a fé já não fosse suficiente para oferecer uma compreensão do mun do. Por essa razão, suas tragédias eram dotadas de um tom cético, que acentuava-se na medida da influência que sobre ele exer ciam a filosofia sofista e o racionalismo. Criador de novos ru-

mos no teatro, os efeitos de sua atuação foram tão duradouros que é possível estabelecer uma correspondência entre a sua arte e a de nossos dias no que se refere à variedade e natureza de temas, à caracterização de personagens comuns, à atitude cética com relação às crenças e acontecimentos e ao estudo aprofundado dos caracteres. Introdutor da crítica na tragédia, explorou velhos temas com espírito novo. Com ele, aparece, pela primeira vez, a descrição da realidade tal qual era vivida. Mas, ao modernizar a figura das lendas, promoveu a destruição do mito. Seus personagens passaram de heróis trágicos a mendigos e maltrapilhos de Atenas, degradação que não foi aceita pelos seus adversários. Os deuses, igualmente atingidos, eram considerados por ele meras ficções enganadoras, atitude que levou seus contemporâneos a condená-lo, pois o mito representava para o grego um mundo ideal, convencional e estético, um modelo de perfeição que não podia ser destruído. Deve-se ressaltar que, ao abandonar os exemplos heróicos pelas paixões humanas, Eurípedes pintou o homem, como ele era e não como deveria ser. Buscou descobrir na alma humana o inquieto mundo dos sentimentos e das paixões impulsionado pela descoberta recente do mundo subjetivo e do conhecimento da realidade.

Enfim, Eurípedes criou, segundo Jaeger, um tipo de arte que não mais se fundamentava na cidadania, mas na própria vida. A função educadora alcançada pelo drama em Atenas já não podia satisfazê-lo. A sua noção de função educativa consistia na formação do homem participante dos problemas políticos e intelectuais da cidade.²³

A sua obra revela, finalmente, uma sociedade em plena transição, a época de profunda transformação social que viveu Atenas no século V a.C.

Igualmente trágicos foram os poetas Licófron, Crates, Aristarco de Tégea, Ion de Quio e Agatão de Atenas. Deles, destaca-se apenas Agatão, a quem são atribuídas inovações como a criação dos próprios temas e o emprego de uma lenda completa em cada peça em substituição ao episódio como era costume. De valor dramático pouco significativo, esses poetas revelam o declínio do estado ático e de uma arte que caminhava para o seu esgotamento.

A comédia mereceu um capítulo inteiramente dedicado a ela nesse trabalho.

*

O mecanismo das representações na Grécia, informam Belleza e Hermilo Borba Filho, alcançou elevado grau de desenvolvimento.²⁴ Como disse Bellessort, "*quelques notions (...) sont indispensables pour qu'on se rende compte de l'originalité du drame athénien*".²⁵

As apresentações dramáticas constituíam parte das celebrações a Dioniso e tinham lugar nas Grandes Dionisiacas, nas Lenéias e, a partir do século V a.C., nas Dionisiacas Campestres, que encenavam as peças já exibidas em Atenas.

Nas Grandes Dionisiacas, as representações chegaram a constituir a parte mais importante dessas festas, cujas celebrações prolongavam-se por seis dias. No primeiro, em procissão solene, conduzia-se a estátua de Dioniso do seu templo ao recinto do teatro, cortejo do qual participava toda a cidade. Por esses locais ficarem próximos, a procissão dirigia-se ao antigo santuário do deus na estrada de Elêusis, liderada pelo arconte-epônimo, presidente da festa, seguido da comitiva oficial, os magistrados, sacerdotes, coregos, canéforas, coristas, mil jovens cavaleiros e a multidão usando máscaras conforme a exigência do rito. Banquetes alegres eram improvisados, e a carne das vítimas distribuída a todos os participantes. À noite, o cortejo regressava à luz das tochas e, em Atenas, dirigia-se ao teatro onde os efebos colocavam a imagem do deus no lugar a ela reservado. Os dois dias imediatos eram consagrados às representações diti-râmicas. Nas noites desses dias, exibia-se o κῶμος. Os três dias restantes reservavam-se às competições dramáticas. Pela manhã, a trilogia e o drama satírico; à tarde, a comédia. O sistema da trilogia, apesar de abolido pelos poetas, continuou a ser empregado nas representações até o século IV a.C.

Os concursos trágicos e cômicos datam de 534 e 486 a. C., respectivamente. Conservaram sempre um caráter solene, o que é atestado pela presença no espetáculo das autoridades e do sacerdote de Dioniso. Abriam-se à véspera da festa, no teatro coberto do Odeon, com os poetas, em um estrado, acompanhados de seus coreutas e atores, anunciando à assistência os títulos das peças e os nomes dos artistas. Mesmo sem obter classificação, já constituía uma honra concorrer oficialmente no concurso. O espetáculo propriamente dito iniciava-se na manhã do quarto dia da festa. Cerimônias antecediavam as representações com o objetivo de demonstrar aos estrangeiros presentes, o poder, a riqueza, e a generosidade de Atenas: a exposição dos tributos das cidades aliadas, o desfile dos jovens, filhos dos cidadãos mortos nas guerras, educados pelo Estado até a maioridade e, finalmente, a proclamação das coroas de ouro conferidas aos cidadãos pelos serviços prestados à "pólis". Em seguida, uma purificação ao deus com o sangue de um leitão abria as representações. Ao final do concurso, celebrava-se um sacrifício solene em honra ao deus, seguido de um banquete aos vencedores.

Para assistir ao espetáculo, o povo aglomerava-se antes da aurora à entrada do teatro, munido de farnéis e almofadas, esperando para ingressar no recinto. As representações começavam ao nascer do sol, prosseguindo até o anoitecer. Os espectadores alimentavam-se no próprio teatro aproveitando-se desse fato os arcontes e coregos para fazer distribuir bolo e vinho ao público, uma forma de obter popularidade.

As peças, encenadas uma só vez, somente em casos excepcionais eram novamente representadas, verificando-se essa exibição em teatros de outras cidades da Ática.

Os juízes das competições, em número de dez, representavam as dez tribos áticas. A escolha fazia-se mediante sorteio entre os inscritos em lista organizada sigilosamente pelo Conselho dos Quinhentos e coregos. Realizada na manhã do primeiro dia de competição, no próprio teatro, de cada uma das dez urnas retirava-se um nome que apontava o escolhido. Os eleitos prestavam juramento de imparcialidade, justificavam o seu voto e ao final da última peça, em tabuletas, indicavam o nome dos premiados. Colo

cadras em uma urna, dela o arconte-epônimo retirava ao acaso os trabalhos classificados. Apesar das precauções, havia fraude e suborno nos julgamentos. Como disse Bellessort, "*Nous savons que l'intrigue et l'argent réussirent plus d'une fois à corrompre l'archonte et les juges*".²⁶ Normalmente, os juizes seguiam as indicações do público feitas por aclamação.

Além dos poetas, cujas vitórias eram amplamente anunciadas e proclamadas em pleno teatro, um dos coregos e um ator protagonista eram igualmente premiados. Inicialmente, conferia-se à melhor trilogia um bode, e à melhor comédia um cesto de figos e uma jarra de vinho. No século V a.C., os vitoriosos passaram a ser coroados de hera perante a multidão, e o prêmio tomara a forma de recompensa em dinheiro concedida pelo Estado. Os vencedores, por vezes, faziam erguer monumentos comemorativos ao seu triunfo.

O coro, componente essencial das manifestações do culto grego, a partir de Téspis e Êsquilo começa a declinar de importância na proporção que aumentava a influência do ator. No século III a.C., tornara-se insignificante. Composto de amadores, perfazia um total de quinze elementos, escolhidos no registro civil da cidade. O seu número era reduzido: três para a tragédia e cinco para a comédia. A aquisição de um coro não era tarefa fácil ao dramaturgo ou comediógrafo. Ao arconte, cabia o direito de recusar ou aceitar o pedido do poeta requerendo um coro. Evidentemente, não recusava ao cômico que gozava da simpatia do público. Para obtê-lo, um principiante, geralmente, recorria à intervenção de amigos, recomendações de um ator de renome ou, finalmente, ao suborno.

Ensaiado pelo poeta, o coro, quando em cena, dançava, cantava e caminhava em solene procissão pelo palco estreito e comprido do teatro, interpretando as emoções que a peça encerrava. Sua entrada na orquestra, obedecia à formação de três unidades de frente por cinco de lado, o que facilitava o desfile. Cada coro possuía um corifeu, auxiliado por dois "parâstates", e os coreutas. Na tragédia entrava e saía de cena em silencioso e solene desfile e, segundo Bellessort, "*Il se divisait en deux groupes, l'un chantant, l'autre par sa mimique illustrant le texte*

chantē".²⁷ Ainda o mesmo autor informa: "Cette danse, aux sons d'une double clarinette, consistait en une suite de mouvements qu'on appelait des marches et de pauses qu'on appelait des figures. On reconnaissait aisément à leur attitude, à la forme de leur corps, les personnages que les danseurs voulaient représenter. La figure rendait l'expression de la personne; la marche, l'action et la passion".²⁸ Na comédia, sua representação tomava formas variadas, conforme a participação na peça: uma movimentação lenta e magnífica nas *Nuvens*, passos trôpegos de anciãos nas *Vespas*, e um caminhar mudo e lento na *Assembléia de Mulheres*. Geralmente na comédia a caracterização do coro denominava o drama.

Com o objetivo de prover as despesas do coro, foi criada a instituição da coregia. Segundo Bellessort, "*L'État Athénien* (...) désignait parmi les citoyens riches ceux à qui incomberaient des charges aussi dispendieuses qu'honorifiques. Celle de chorège en était une".²⁹ Eleitos pelos demos, aos coregos cabia a responsabilidade de organização e apresentação, às suas custas, de um coro de dança, ficando portanto ao seu encargo a escolha dos quinze coreutas, o local dos ensaios, a aquisição do material necessário à apresentação (adereços, máscaras, vestimentas) e o salário diário do músico e dançarinos. Apesar de não ser um cargo disputado em Atenas, a consideração e os privilégios de que gozava: inviolabilidade de sua pessoa, isenção do serviço militar e a glória de vir a ser premiado, faziam esquecer a perda financeira. Os coregos procuravam diminuir seus gastos reduzindo o número de ensaios e incluindo metecos e escravos entre os coreutas. No entanto, no século V a.C., sua despesa aumentou quando os poetas, renunciando a interpretar e dirigir suas próprias peças, obrigaram-no a pagar um "corodidáscalo", ou diretor do coro, e um ator "protagonista". A instituição da coregia desapareceu juntamente com o teatro clássico.

Ao se estruturar, o teatro grego possuía apenas um ator, o "protagonista", criado por Téspis e, geralmente, o autor da peça. A representação dos vários personagens fazia-se mediante a troca de máscaras e indumentárias. O "deuteragonista", e o "tritagonista" surgiram com Ésquilo e Sófocles, respectivamente. Ao "protagonista" cabia o papel principal, que, na tragédia, correspondia ao mais patético; ao "deuteragonista", o segundo em

importância e que servia de fundo de realce ao "protagonista"; ao "tritagonista" ficavam reservados os de tirano, mensageiro, adivinho, divindade e espectro. Esse número de atores nunca foi ultrapassado na tragédia, embora fosse maior o de personagens representadas. A máscara permitia as várias interpretações. A comédia, chegou a apresentar cenas com quatro atores. A partir do século IV a.C., a diminuição do prestígio do ator fez aumentar o seu número e, com o tempo, correspondeu ao de personagens da peça. Considera-se a limitação dos atores uma falha do drama grego pela confusão que trazia aos limites da ação da figura dramática, à sua apresentação em cena e à própria estrutura da peça.

Os atores, todos homens embora interpretassem papéis femininos, gozavam dos privilégios da isenção do serviço militar e do livre trânsito nas fronteiras, mesmo em época de guerra. Os salários variavam com a sua categoria, sendo o pagamento feito pelo Estado. Organizados em corporações denominadas "Artistas Dionisíacos", à semelhança do corego, eram designados pelo Estado ao poeta.

Mesmo no século V a.C., a tradição religiosa limitava os enredos das tragédias aos temas lendários, fazendo dos heróis e deuses os seus personagens principais. Essa permanência explica-se por serem as narrativas de Homero consideradas fatos da história do povo helênico profundamente conectados com a sua religião. Os temas, antecipadamente conhecidos do público, não encerravam surpresas no seu desfecho, mas constituía um prazer viver seus lances. Os dramaturgos narravam sempre os mesmos fatos para o mesmo público. O valor da peça estava na sua forma poética, na música e na interpretação dos atores. O drama grego não se desligou de sua origem religiosa. A tragédia constituía-se fundamentalmente, no estudo da precariedade humana frente aos desígnios divinos. O herói trágico simbolizava aquele homem que forças superiores haviam levado a cometer atos condenáveis. Seu comportamento, na desgraça que se abatia sobre ele e no sofrimento que suportava como punição pela falta cometida, era o que fazia dele um herói verdadeiramente trágico. Os temas do drama satírico ligavam-se aos enredos da tragédia, enquanto os do drama cômico revelavam-se diferentes. Eram livres e desconhecidos do público, geralmente contemporâneos e relacionados com os interesses da cidade.

A primeira forma de representação no teatro foi o monólogo acompanhado pelo coro. Ao assumir a forma de diálogo, frequentemente constituído de um debate, caminhou para sua estruturação definitiva. A tragédia, formada de partes dialogadas e líricas, apresentava cinco atos intercalados de solos, duos alternados e danças. Abria-se com um πρόλογος, em monólogo ou diálogo, uma explicação sobre os objetivos da peça. O πρόοδος se constituía na entrada do coro em cena, dançando, cantando e gesticulando ao ritmo da música. Os trechos dialogados da tragédia, ἐπεισόδιος, eram frequentemente em número de três. O ἔξοδος ou a cena final, correspondia à saída do coro. O diálogo aparecia no "prólogo", nos "episódios" e no "êxodo", enquanto as passagens líricas surgiam no "párodos" e entre os "episódios". O lirismo utilizava o θρήνος para exprimir lamentação; o παιών e o ὑπόρχημα nos momentos apaixonados. Era através do canto que o grego exprimia os sentimentos da paixão.

A estrutura da comédia antiga era mais complexa. Na transformação em "comédia nova", tendeu à simplificação, perdeu todas as suas características, o próprio coro assumiu a função de simples interlúdio. Abria-se com um "prólogo", uma narrativa dos antecedentes do enredo. O "párodos", mais longo e pitoresco que o da tragédia, traduzia, em sua ruidosa movimentação, a irrupção do κῶμος dionisiaco. O ἀγών, ou o desenvolvimento do enredo, correspondia ao debate entre os personagens e constituía-se de vários momentos: ψδῆ, ou hino guerreiro, κατακλενσμός, ou sinal de combate, ἐπίρρημα, ou batalha de injúrias, e πνύγος, ou carga final para a vitória. O "agon" refletia todas as peripécias de uma luta. A παράβασις, a parte mais característica da comédia, surgia em meio ao "agon", uma interrupção súbita na própria ação dramática da peça. O coro se desfazia de sua caracterização, retirava as máscaras e expressava o seu pensamento, ou o do autor, ao público. A "parábase" dividia-se em duas partes: a primeira, correspondia ao κομμάτιον, ou versos de introdução e a "parábase propriamente dita", onde o corifeu em versos "anapestos" levava aos espectadores as idéias do poeta. Na segunda, encontramos a "ode", canto lírico dirigido aos deuses, o "epirrema", parte recitada pelo corifeu, a ἀντιωδή e o αντιπίρρημα semelhantes aos anteriores. Terminada a "parábase" voltava-se ao "agon". O "êxodo", correspondia ao término da ação desenvolvida

no "agon" e, à semelhança da tragédia, constituía-se na saída do coro.

Desconhece-se qualquer documento que trate especificamente da encenação de um drama grego. No entanto, pelo que foi possível reconstituir, a técnica de representação, apesar de simples, contava com elementos visuais, acústicos e plásticos. Os visuais serviam à caracterização do personagem, imprimindo cunho peculiar às representações. Compreendiam as máscaras, a indumentária e outros acessórios.

A máscara tem sua origem no ritual primitivo do culto a Dioniso, nos alegres festejos da vindima. O ímpeto de transfiguração levava os celebrantes a desfigurar-se usando a borra oriunda da preparação do vinho, alvaiade e longas barbas de folhagens. Provavelmente, numa segunda etapa, vieram as carantonhas aterrozantes, feitas de cortiça, com buracos grosseiros correspondentes à boca e aos olhos. Téspis criou a máscara de pano e Esquilo concedeu valiosa contribuição ao pintá-la em várias cores. Feita de uma mistura de farrapos e estuque, fortemente comprimidos e revestida de gesso, apresentava as expressões fisionômicas. Cabeleiras e barbas postiças completavam as figurações desejadas. A cavidade dos olhos era diminuta e correspondia apenas à pupila, enquanto a esclerótica e a íris apareciam na pintura. A da boca era enorme e só excepcionalmente continha a simulação dos dentes. Presa por uma correia sob o queixo, a máscara cobria toda a cabeça, incluindo o rosto, apresentando-se internamente, forrada de feltro para proteção do crânio. Com o objetivo de alongar a figura do ator foi criada o ὄγκος, espécie de máscara dotada de exagerada saliência na testa. Com o desenvolvimento das artes plásticas, a máscara aperfeiçoou-se, época que coincide com a atuação de Sófocles e Eurípedes no teatro. A pureza das linhas de expressão da arte grega nessa fase, traduziu-se na máscara, no modelo que exprimia sentimentos. Mesmo refletindo estados d'alma, a fisionomia representada na máscara trágica não se afastou do caráter de severidade e nobreza de que era dotada, enquanto a cômica se revelou grotesca e extravagante e somente com Menandro, tornou-se regular e agradável.

Os tipos de máscaras foram numerosos: vinte e oito para a

tragédia, quatro para o drama satírico e quarenta e três para a comédia. As trágicas, retratavam anciãos, rapazes, mulheres e empregados. As satíricas, figurações diferentes do sátiro: encaⁿecido, barbudo e imberbe e o próprio Sileno. As cômicas, diferentes tipos de anciãos, camponeses, rufiões, personagens ridículas e escravos. Geralmente reproduziam tipos humanos, rei, guerreiro, velho, individualizando-se, excepcionalmente, quando o autor desejava transmitir uma imagem particular, por exemplo, a cegueira de Édipo. As peças que apresentavam pessoas reais, as feições verdadeiras eram imitadas, com forte tendência caricatural.

A indumentária específica da tragédia foi usada pela primeira vez com Ésquilo. Sobre o χιτών, um traje pomposo, longo, ricamente bordado em cores, mangas enormes e cintura alta para aumentar o talhe, colocava-se um manto igualmente suntuoso e ornamentado. Curto e ajustado aos ombros era a χλαμύς, enquanto o ὑμῆτιον apresentava maior amplitude. As divindades, reis, adivinhos e guerreiros possuíam trajes especiais. As cores definiam a categoria e os sentimentos da personagem: púrpura e açafrão, nobreza; branco e preto, o infortúnio e o luto.

O drama satírico possuía, além dos trajes solenes, os disfarces de sátiros.

A indumentária da comédia tendeu à deformação para efeito do ridículo. O "quiton" usado pelo ator cômico era curto, e enchimentos postiços que deixavam o ventre e as ancas desmedidos complementavam aquele vestuário. O coro trajava-se de acordo com sua caracterização. Aves, vespas, rãs, nuvens e cavaleiros apareceram nas peças de Aristófanes. Com Menandro, o vestuário passou a corresponder ao da vida real.

Empregavam-se os acessórios para ampliar a figura do ator e sua voz. O κόθορνος, calçado de sola espessa, o προγαστρίδιον e o προστερνίδιον, ventres e bustos postiços sustentados pelo σωματίον, espécie de maiô colante, faziam crescer a imagem. A ampliação da voz obtinha-se mediante colocação de um dispositivo especial de cobre na boca da máscara.

Os elementos acústicos compreendiam a expressão verbal, a música e a dança. A expressão verbal tomava a forma de *καταλογή*, declamação simples acompanhada pelo *μέλος*, um canto ao som da flauta. A *παρακαταλογή*, uma outra forma de declamação acompanhada de música, utilizava-se nos momentos de exaltação, alegria ou tristeza. O diálogo, falado ou declamado, possuía passagens líricas cantadas em solos, duos, trios ou alternadas com o coro.

A interpretação do coro era um canto simples acompanhado por uma única flauta ou cítara. Segundo Aristóteles, o som da flauta combinava melhor com a voz humana. Utilizava-se no teatro o *αύλος*, espécie de clarineta de dois tubos. O flautista precedia a entrada e a saída do coro e, em cena, tocava junto ao altar de Dioniso. No teatro grego, a música acompanhava a voz, nota por nota. Composta pelo dramaturgo empregava-se nos acompanhamentos corais e, a partir de Eurípedes, nos solos instrumentais intercalados entre os dramas.

A dança ligava-se à interpretação vocal. Expressiva e imitativa, compunha-se de movimentos e figurações traduzindo estados d'alma, individuais ou coletivos, ou reproduzindo ações, pessoas e objetos. Interpretava-se o estado de perturbação moral, por exemplo, com movimentos precipitados. Nas expressões pantomímicas, todo o corpo participava, cabendo às mãos um papel de realce.

Cada gênero dramático possuía danças especiais. A *ἐμμέλεια*, uma seqüência de passos e atitudes nobres e o *ὑπόρχημα*, de gesticulação viva e apaixonada, eram típicas da tragédia. Na comédia, o *κόρδαξ*, de movimentos lascivos e até grotescos era a mais característica. O *σάτιρος* possuía a *σίκινυς* que procurava traduzir em seus movimentos a exuberância dos sátiros.

Entre os elementos plásticos, destacam-se cenários e máquinas primitivas responsáveis, em cena, por uma magia simples de cores e linhas.

Os cenários, inicialmente fixos e rudimentares, apareciam no tabique de madeira que escondia a fachada da *σκηνή*. A partir de Sófocles desenvolveu-se o uso das decorações pintadas, indi-

vidualizando-se também os elementos essenciais da configuração de acordo com o tipo de representação. Para a tragédia, um palácio real, um templo, uma tenda de acampamento, ou uma paisagem, sendo esta última igualmente usada no drama satírico. Para a comédia, reproduziam-se ambientes da vida urbana, um trecho de rua ou praça com algumas casas era o mais comum. Atendia-se ainda aos requisitos do drama, recorrendo-se a cenários múltiplos, onde de diferentes regiões do país apareciam figuradas através do processo de telas sucessivas. Sófocles, utilizou uma espécie de cenário giratório, o *περύκλιος*, que consistia em dois prismas triangulares girando em torno de um eixo, apresentando em suas faces diferentes decorações relacionadas com o motivo central fixo.

Das máquinas criadas no século V a.C., o *ἐκκύκλημα*, de natureza e funcionamento não suficientemente esclarecidos, consistia de uma plataforma rolante utilizada para fazer surgir aos olhos dos espectadores o interior das habitações, onde geralmente aconteciam as mortes dos grandes personagens. A *μηχανή* correspondia a uma espécie de guindaste responsável pelo voo dos deuses e heróis. O *θεολογεῖον*, semelhante a um parlatório, situava-se em um plano mais elevado que o da cena e nele se davam as aparições divinas. A *δυστεγία*, um dispositivo interno e oculto permitia o acesso dos personagens às partes mais altas dos edifícios representados no cenário. Mecanismos como alçapões, escadas subterrâneas e outros engenhos foram ainda empregados e, com essa aparelhagem, não foi difícil reproduzir-se o trovão e o relâmpago.

O público de um teatro grego compunha-se de homens e mulheres de todas as classes sociais. Das mulheres, as de nível social elevado não assistiam às apresentações de Aristófanes em razão de sua obscenidade. Caracteristicamente inquieto, durante o espetáculo, comia nozes, frutas, bebia vinho, disputava os melhores lugares, aclamava os atores favoritos e vaiava os que caíam em desagrado. Os protestos mais violentos manifestavam-se com "pateadas", batidas de pés contra o chão do teatro e, quando a indignação atingisse o auge, o ator corria o risco de ser expulsado do palco sob uma chuva de azeitonas, figos ou pedras. Para evitar esses excessos, os atores contratavam elementos que

abafavam com aplausos as possíveis vaias ou distribuíam nozes ao público no decorrer do espetáculo para ganhar simpatia. Quando a peça não agradava, a assistência, com deliberada algazarra, forçava o início do drama seguinte antes do horário estipulado.

Em seus princípios, o teatro foi gratuito. Depois, a própria assistência procurou torná-lo pago a fim de evitar o tumulto na ocupação dos lugares. A partir de 420 a.C., o Tesouro Público passou a conceder dois óbolos aos menos favorecidos para a aquisição da entrada. Era o θεωρικόν, introduzido por Péricles em Atenas.³⁰

O policiamento do espetáculo fazia-se admiravelmente, e qualquer falta ocasionava grave punição. Essa medida tornava-se necessária por abrigar o teatro de Dioniso 14.000 espectadores e possuir uma ótica e acústica insuficientes para o número de assistentes. Grande parte deles ocupava os lugares mais elevados e, possivelmente, não ouvia bem os coreutas e o diálogo dos atores, ou distinguia o que se passava em cena. Mesmo que os atores falassem alto e compassadamente, uma terça parte do público não acompanhava o espetáculo e, certamente, era dela que partia o tumulto.

O mais primitivo local de exibição do teatro, uma cavidade aberta na encosta da montanha, evoluiu para uma estrutura em madeira e, finalmente, transformou-se em enorme construção de pedra e cal. O construído em madeira obedecia certamente ao mesmo estilo mais tarde adotado nas construções em pedra.

Em Atenas, as primeiras representações teatrais ocorreram na praça do mercado. Cada ano, em torno de uma plataforma servindo de palco erguiam-se arquibancadas para o público. Em 490 a.C., durante a exibição de uma tragédia de Pratinas, as arquibancadas ruíram, provocando pânico e ferimentos na assistência. Após esse acidente, o teatro foi transferido para o terreno consagrado a Dioniso, na encosta sudeste da Acrópole, onde permaneceu. Nas construções em pedra localizadas a céu aberto, a acústica era boa, o que pode ser verificado ainda hoje em suas ruínas. Infelizmente, os grandes dramaturgos não representaram nesses teatros, fato comprovado pelas escavações realizadas que fixaram a data de

400 a.C. para essas construções. No século V a.C., época desses autores, o local de exibição ainda era a primitiva edificação em madeira, que não deixou vestígios de sua existência. O edifício do teatro na Grécia atingiu a perfeição quando a arte dramática entrava em decadência.

O teatro compreendia três partes: a *ὄρχήστρα*, a mais antiga, plana e de forma circular, destinava-se às evoluções do coro desde a época do ditirambo. Na parte central levantava-se um altar a Dioniso, e o seu acesso fazia-se por entradas laterais, o *πρόδος*. O *θέατρον*, lugar reservado aos espectadores, inicialmente circundava a "orquestra", definindo-se, mais tarde, na forma de um leque aberto em direção à encosta. Este hemicírculo, com escadaria de alto a baixo irradiando-se da "orquestra" e dividido em seções verticais, possuía cinquenta e cinco degraus, o *κοῖλον*, com capacidade para quatorze ou quinze mil pessoas. Os assentos, a princípio em madeira e mais tarde em pedra, não tinham espaldar, com exceção dos bancos de mármore das primeiras fileiras, por serem reservados às autoridades e sacerdotes de Dioniso. A *σκηνή* colocava-se em oposição ao "teatron", após a "orquestra". Inicialmente, simples barraca de madeira e pano, armada longe da "orquestra", servia de camarim aos atores. A partir do século V a.C., assumiu nova função, sendo transportada para o círculo do teatro, tendo sua fachada mascarada por um tabique de madeira, onde surgiu o primeiro cenário pintado. No seu interior simulavam-se as cenas de violência, e servia ainda de depósito para móveis e objetos requeridos pelo argumento. O *προσκήνιον*, com os seus quatro metros de altura, três de profundidade e trinta de comprimento, constituía-se no estrado onde os atores se movimentavam. Precedia a "skené" e seu acesso dava-se por rampas laterais. À medida que o coro e, com ele, a "orquestra" diminuía de importância, o "proskênion" aumentava sua dimensão para receber, além dos atores, os músicos e dançarinos, transformando-se assim no palco. Bellessort assim se expressou sobre o assunto: "*derrière l'orchestra (...), une terrasse peu élevée, qui n'empêchait pas la réunion du chœur et des acteurs, constituait ce que nous appelons la 'scène' et ce que les grecs nommaient le 'proscênion', car ils reservaient le mot 'scène' au bâtiment, primitivement la tente, ou les acteurs se costumaient et dont le mur soutenait les décors*".³¹

Financeiramente o teatro custava caro ao Estado Ático. Plutarco, que desprezava a vaidade dos dramaturgos, calculou a despesa das representações e afirmou que, na encenação das *Bacantes*, *Fenícias*, os dois *Édipos*, *Antígona*, *Electra* e *Medéia*, fora dispensado mais dinheiro que o empregado nas guerras contra os persas. E acrescentou: "Nas guerras, a alimentação do soldado era a mais simples, muitas vezes, apenas farinha, queijo e cebola, enquanto a alimentação dos atores no decorrer do período de ensaio constava de enguias, alface, presunto e a carne mais delicada".³² Como afirmou Bellessort: "*Les Athéniens ne reculaient devant aucune dépense quand il s'agissait des fêtes et du théâtre*".³³

Nessas considerações sobre o teatro grego, não se pode prescindir do que foi dito por Aristóteles ao tratar das modalidades dramáticas na sua "Poética". A tragédia, o filósofo definia como sendo a imitação de um fato importante e completo, exposto, em estilo agradável, por atores diante de um público, despertando nele o terror e a piedade. Tinha por efeito a purgação dessas respectivas emoções através da *κάθαρσις*, sensação particular que a representação de uma tragédia provocava. Ao procurar mostrar serem inerentes ao destino humano as desgraças que se passavam em cena, e ao mesmo tempo não sendo as emoções do espectador as que estavam em jogo, o reconhecimento desse fato provocava um alívio, um conforto ao homem. Assim, se os enredos despertavam emoções de piedade ou terror, também libertavam essas mesmas emoções pela ação da "catarse". Não se pode afirmar o real conhecimento dos poetas trágicos sobre esse fenômeno, mas é certo que ele existiu no teatro grego, segundo Aristóteles.

Com relação à comédia praticamente desapareceu o que sobre ela escreveu o filósofo. Sabe-se no entanto que muitos dos conceitos lançados para a tragédia tiveram aplicação na arte cômica. Contudo, a definição que formulou para a comédia não parecia corresponder à reputação que aquele gênero teatral gozava na época. Imitação dos maus costumes, não os piores, era a pintura do vergonhoso em que se incluía o ridículo. Os estudiosos discordaram dele afirmando ter o filósofo, ao definir os gêneros teatrais, levado em consideração apenas as peças que se enqua-

dravam no seu ideal de arte cênica. Seus conceitos foram assim o resultado de uma convicção pessoal e não a expressão de uma realidade social.

*

O teatro na Grécia não se limitou a ser apenas uma arte, uma forma de poesia. Parte integrante de sua vida social, essa posição lhe foi conferida pela atuação que teve no desenvolvimento da cidade. Integralizado nesse processo, tornou-se verdadeira força dentro do governo da "pólis".

A expansão grega produziu novas condições sociais e, nas comunidades atingidas por ela, a religião e o patriotismo permaneceram como os elementos que garantiam a unidade de civilização. As festas e os espetáculos, exemplos de manifestação religiosa, constituíram símbolos dessa unidade, e o teatro um desses símbolos. A prosperidade material das cidades expansionistas favoreceu o seu desenvolvimento, tornando-o popular, e essa popularidade emprestou às representações tal amplitude, que os tiranos, percebendo a força que alcançara, passaram a protegê-lo com o objetivo de conquistar a simpatia do povo. De um espetáculo desprezível, arrebatado, violento e humilde, o teatro transformou-se em arte das mais perfeitas. Em Atenas, a cidade mais importante e poderosa da Grécia após as Guerras Médicas, encontrou as condições que fizeram dele um dos elementos da democracia que triunfava.

O drama trágico representado nas Grandes Dionisiacas destinava-se a toda cidade. O seu caráter cívico-religioso permaneceu indissociável e não se converteu em espetáculo secular e permanente. Os concursos dramáticos, verdadeira instituição do Estado, prosseguiram dirigidos pelos arcontes com o próprio arconte-rei presidindo às representações. Esses concursos afirmavam junto aos atenienses a ordem material e a grandeza religiosa da cidade.

A comédia, ao se transformar em sátira política, tornou-se igualmente uma instituição do Estado. Reflexo de sua contemporaneidade, lançou críticas a todos os problemas da sociedade ateniense e de tal modo penetrou e participou da vida da "pólis" que foi considerada o melhor retrato de Atenas no século V a.C.

A integração do teatro à vida da cidade ligou-o ao destino do Estado Ático. Se a vitória sobre os persas e o conseqüente poderio de Atenas proporcionaram seu aperfeiçoamento e apogeu, a derrota na Guerra do Peloponeso provocou a sua decadência. Os tempos mudavam, a inquietação era geral, o ceticismo crescia, a superstição afogava a religião, a miséria grassava, e os intelectuais eram arrastados para uma moral e filosofia novas que desacreditavam as antigas crenças e tradições. As condições que haviam possibilitado o desenvolvimento da arte dramática já não existiam. A tragédia se esgotava ao tratar os mesmos temas diante de um público que não mais se interessava por eles. A comédia resistiu melhor ao desgaste, mas a sátira dos costumes terminou por substituir a sátira política, que desapareceu. Elemento integrante da democracia ateniense, o teatro acompanhou Atenas em sua derrocada. Desempenhara brilhantemente sua missão na sociedade que o havia criado, alcançara a sua finalidade de divertir os gregos e cumprira o seu papel de força renovadora da religião, censora e educativa da sociedade.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

01. Veja-se Hauser, Arnold - *História Social da Literatura e da Arte*, Editora Mestre Jou, tomo I, SP., 1972, p. 91 s.
02. A inscrição tumular é a seguinte: "Viandante, dize aos lares demônios que aqui jazemos em obediência às suas leis".
03. AQUINO, Daniel Bonilla - *La Grecia de Aristófanes*, In: Universidad de San Carlos, Imprensa Universitaria, Guatemala, 1959, nº 47/9, p. 65.

04. Essas práticas religiosas referem-se aos mistérios celebrados pelos coribantes, sacerdotes da deusa Cibele, venerada na Frígia, e às danças guerreiras e mágicas dos curetas, sacerdotes de Zeus em Creta, que acompanhavam as comunicações dos oráculos.
05. JAMES, E. O. - *Os Deuses Antigos*, Editora Arcádia Ltda., 1966, p. 176.
06. Consulte-se Belleza, Newton - *Teatro Grego - Teatro Romano*, Irmãos Pongetti Editores, RJ., 1961, pp. 44-51.
07. Leia-se Meunier, Mario - *A Legenda Dourada*, IBRASA, SP., pp. 103-13.
08. Belleza, Op. cit. Nota 6, pp. 37-9.
09. BELLESSERT, André - *Athènes et son Théâtre*, Librairie Academique Perrin Éditeur, Paris, 1934, p. 33.
10. Belleza, Op. cit. Nota 6, p. 35 s.
11. Op. cit. Nota 9, pp. 32-3.
12. A data da primeira vitória de Téspis é confirmada por uma inscrição no "Mármore de Paros".
13. *Teatro Vivo - Introdução e História*, Editor Victor Civita, SP., 1976, p. 12.
14. Do grego Dithyrambos, formado de "dis" (duas vezes), "thyra" (porta), "bainein" (vir).
15. Belleza, Op. cit. Nota 6, pp. 24-6.
16. JAEGER, Werner - *Paidéia*, Editora Herder, SP., s/d, p. 272.
17. Op. cit. Nota 16, p. 276.
18. Op. cit. Nota 16, p. 279.
19. Op. cit. Nota 16, pp. 279-80.
20. Op. cit. Nota 16, p. 299.
21. Op. cit. Nota 9, p. 54.
22. Op. cit. Nota 16, p. 358.
23. Jaeger, Op. cit. Nota 16, p. 381.
24. Belleza, Op. cit. Nota 6, pp. 26-34 e Borba Filho, Hermilo, *História do Espetáculo*, Edições O Cruzeiro, RJ., 1968, pp. 33-7.

25. Op. cit. Nota 9, p. 34.
26. NAVARRE, apud Bellessort, Op. cit. Nota 9, p. 44.
27. NAVARRE, apud Bellessort, Op. cit. Nota 9, p. 39.
28. Op. cit. Nota 9, p. 39.
29. Op. cit. Nota 9, p. 36.
30. Denominava-se θεωπικόν o fundo monetário destinado ao teatro e às festas, introduzido por Péricles em Atenas. Consistia na distribuição de uma certa quantia do dinheiro público aos cidadãos mais pobres para aquisição das entradas nos espetáculos. Péricles também fixara o preço dos lugares no teatro: três óbolos, os melhores, destinados aos ricos e um óbolo, os mais simples. O preço mais elevado constituía uma espécie de compensação pela soma gasta com os menos favorecidos. Cada cidadão recebia a quantia correspondente por ocasião das festas. Essa medida, tomada na época do poderio de Atenas, tornou-se, na fase de decadência, funesta ao tesouro público. Considerado verba de instrução pública e, mais ainda, de caráter religioso, não podia ser sustada, nem alterado o destino para a qual fora criada. Era por natureza sagrado e intocável. Para garantir essa finalidade, criou-se uma lei decretando pena de morte ao orador que ousasse levantar, em plenário, uma proposição contrária ao emprego normal daquela verba.
31. Op. cit. Nota 9, p. 35.
32. PLUTARCO, apud Bellessort, op. cit. Nota 9, p. 41.
33. Op. cit. Nota 9, pp. 41-2.

A COMÉDIA POLÍTICA EM ATENAS

A comédia grega: origem, formação e desenvolvimento

A comédia ática: aparecimento, constituição e modalidades

Os poetas da comédia ática

A democracia e a natureza da comédia ateniense

O significado da comédia ateniense

Como modalidade teatral a comédia é posterior a tragédia. A mais antiga representação oficial desse gênero data de 486 a.C. e corresponde à primeira vitória obtida por Quiônides, em Atenas. De simples espetáculo em praça pública, a comédia evoluiu para composições estruturadas e dotadas de caráter social.

As suas origens ligam-se à procissão dos falóforos, das Dionisíacas Campestres, e a própria significação da palavra constitui uma fusão dos termos gregos $\kappa\acute{\omega}\mu\omicron\varsigma$ (desfile) e $\psi\acute{\delta}\eta$ (canto), evocando, dessa forma, a procissão do ritual dionisiaco e o canto entoado nessa ocasião. No entanto, informar sobre suas raízes implica no conhecimento de manifestações religiosas mais antigas e de várias procedências, mas a obscuridade que envolve essas manifestações torna o conhecimento dos primórdios da comédia e a reconstituição do seu processo evolutivo uma tarefa árdua ao pesquisador. Aristóteles, ao estudar o assunto em sua Poética, explicou que, naquela fase, a comédia era considerada um espetáculo desprezível, não despertando o interesse dos cronistas, que conseqüentemente não registravam ou documentavam as inovações que se processavam. Comenta ainda o filósofo: a comédia primitiva não possuía prólogo, atores distintos ou máscara e, pela razão mencionada, são desconhecidos os introdutores desses elementos. As informações que existem sobre ela são anotações ou conclusões de pesquisadores baseadas em testemunhos escassos, às vezes contraditórios, que chegaram da Antiguidade.

Ao assumir forma literária, os dados são mais elucidativos. Deixa perceber tratar-se de um tipo de representação dramática que descreve cenas da vida cotidiana, tendo como principal objetivo despertar e estimular o riso através do grotesco e da zombaria. É interessante notar-se que não perdeu essa característica considerada primordial mesmo quando transmitiu mensagens de cunho social. Outro aspecto, que persistiu e foi ressaltado por A. Couat,

diz respeito à influência de suas origens mesmo nas obras mais perfeitas. Para ele a comédia "a disparu" ou plutôt s'est complétement transformée, quand ces influences eurent cessé d'agir".¹

Quanto a etimologia da palavra, uma primeira significação é oferecida por Aristóteles ao afirmar sua derivação de *κῶμος*. De *κῶμη* (burgo), vinha a segunda acepção sustentada pelos dóricos, que se diziam os criadores do teatro cômico. Alexis Solomos oferece "une troisième étymologie, fondée sur le mot *κῶμος* (sommeil), selon laquelle l'origine de la comédie serait un chant nocturne entonné dans les rues à l'heure où les habitants dorment",² e acrescentava que "son origine fondamentalement doricenne ne fait aucun doute".³ Já Couat discorda de Solomos na indicação de um povo criador do drama cômico. Aliás, ele não indica um povo em especial, ao contrário, afirma "que la comédie ait dû naître naturellement des farces de village qui se jouaient en Grèce comme partout ailleurs à l'occasion des fêtes locales".⁴ Realmente, os textos antigos revelam a existência dessas farsas sob diferentes denominações de acordo com o local em que eram exibidas. Esses espetáculos primitivos possuíam forma regular, temas padronizados, cenários rústicos e diálogos improvisados. Gestos cômicos, injúrias, pantomimas e palavras grosseiras completavam essas exibições. A origem do elemento cômico, para ele, seria assim a mesma em qualquer parte da Grécia, apenas as condições especiais de uma determinada época de Atenas, imprimiram-lhe um caráter particular transformando-o no gênero peculiar, a comédia ática.

Dos testemunhos que tratam da origem da comédia, afirma Couat, a *Poética* de Aristóteles aponta dois tipos: a natural ou longínqua e a histórica ou imediata.⁵ No desejo de imitação, que é próprio da natureza humana e fazia reproduzir não apenas o belo, mas o feio e o desagradável, o filósofo identificara a origem natural do espírito cômico, manifestado na sua forma mais primitiva através da sátira ou iambo. Embora reconhecendo as farsas populares como responsáveis pelo nascimento do elemento cômico, Aristóteles afirmava ter sido na celebração do culto ao deus do vinho que a comédia assumira a forma dramática da sucessão de cantos e diálogos constituindo uma ação. Couat reforçou o pensamento do filósofo ao afirmar: "La comédie grecque ne se-

rait peut-être jamais devenue un genre littéraire sans les mascarades du culte Dionysiaque".⁶ Esta seria a origem histórica e imediata da comédia.

De acordo com a colocação do filósofo, adianta Couat, os camponeses são considerados os ancestrais do drama cômico. Amanhã das palavras grosseiras, dos gestos livres, das frases picantes e do riso franco, eram eles os adeptos de Dioniso e seguidores de seu culto.⁷ Em determinada época do ano, na Grécia, entregavam-se sem constrangimento aos caprichos de sua imaginação. Era durante as festas do lagar, ou Lenéias, no ritual popular em homenagem a Dioniso, o κῆμος, celebrado por ocasião das vindimas, em fins de dezembro ou janeiro, quando o vinho novo ficava pronto. Nessa ocasião, o vinhateiro dirigia-se à cidade ou ao burgo mais próximo para participar dessas comemorações, uma série de festins burlescos, satíricos e lascivos, em que seus participantes, usando máscaras, disfarçavam-se em bacantes e animais, encharcavam-se de vinho, lambuzavam o rosto com a borra que ficava no fundo do odre e dançavam sobre os frutos recolhidos, esmagando-os com os pés, tendo amarradas à cintura peles de cabrito. Formando um cortejo encabeçado pelo sacerdote e seguido das canéforas e dos falóforos, essa multidão embriagada, portando o φαλλός emblemático e cantando louvores ao deus, percorria os campos e povoados. O ritmo da orgia marcava-se pelo bastão fático, símbolo da potência criadora, e a dança imitava o estado de embriaguez. Os integrantes do cortejo, os comastes, faziam alusões grosseiras, zombando do vizinho, do magistrado e do rico. Em certos momentos, a procissão parava, e um dos coristas usando da palavra interpelava o coro ou os espectadores com frases picantes sem limitações e reservas. Começava a tomar forma nesse espetáculo um gênero de teatro, o satírico. Quando a imaginação dos improvisadores se esgotava, o coro retomava a sua marcha e a canção obscena voltava a ressoar. Os insultos livres e as proposições indecentes eram assim autorizadas por Dioniso, e esses elementos, que serviram de inspiração à comédia, justificam o espírito de liberdade que a caracterizou desde as suas origens. Gradualmente, a orgia cômica foi-se transformando, o canto dos falóforos separou-se das frases pronunciadas pelo corifeu, surgindo um rudimento de comédia. Esses primeiros ensaios do drama cômico não são particulares a determinado povo gre

go. A folia dionisiaca inspirara a comédia entre dórios e jônios. Evoluindo, o espetáculo concentrou-se então em carretas litúrgicas que percorriam os campos, e da carreta a exibição convergiu para um tablado, encontrando, finalmente, um ponto fixo: a tenda. A partir desse momento, modelada pelos poetas, transformou-se e adquiriu forma. Estava pronta para entrar na cidade. E foi nas Lenéias, um dos festivais religiosos em honra a Dioniso, que as apresentações oficiais desse gênero teatral, os concursos cômicos, iriam constituir-se na sua principal atração.

No decurso de sua formação estrutural, informa Starzynski, a comédia recebeu influências diversas. Da fusão desses elementos considerados básicos surgiu a comédia ática, uma composição bem mais perfeita que as outras manifestações cômicas igualmente nascidas na Grécia. Pode-se agrupar esses elementos em componentes áticos, dóricos, contribuições de outros gêneros literários e dos próprios poetas.⁸

Os elementos áticos compreendem dois momentos da festividade do κῶμος: a procissão dos falóforos, quando lançavam-se insultos aos espectadores, e o disfarce de alguns participantes do cortejo em animais, por ocasião dos cantos e danças ao som da flauta. Sabe-se que esses dois momentos do κῶμος, originalmente pertenceram a festas populares mais antigas, certamente anteriores ao culto do deus do vinho, ligados a manifestações totêmicas. Assimilados pelo culto de Dioniso, contribuíram para o desenvolvimento da comédia, terminando por se transformar em seus elementos constitutivos. As mascaradas, por exemplo, apareciam nas obras dos poetas do século V a.C. quando estas representavam coros travestidos de animais. Aristófanes mostrou rãs, vespas e aves em suas comédias. Os insultos, por sua vez, persistiram sob a forma de críticas pessoais e sátiras endereçadas aos dirigentes e às instituições.

Os elementos dóricos correspondem às situações cômicas da farsa megarense, espécie de exibição burlesca existente desde os fins do século VI a.C., onde homens mascarados, portando o φαλλός sob a túnica curta, com enchimentos no peito e quadris, representavam cenas grosseiras com danças obscenas. Nota-se nesta representação a existência de um rudimento de ação dramática

pela apresentação de tipos bem caracterizados: o espertalhão ingênuo, o ladrão de frutos, o médico estrangeiro, o charlatão pretencioso, além de velhos ridículos apoiados em bastões a preferir gracejos indecentes. A princípio, essas exhibições estavam relacionadas com o culto de Dioniso. Mais tarde, perderam o caráter religioso e transformaram-se em teatro popular, de praça pública, cujo objetivo único consistia em provocar o riso, que era alcançado graças aos recursos da mímica e do linguajar obsceno e sem propósito.

Nascida em Mégara do Istmo, esse tipo de farsa chegou a Atenas, onde obteve enorme prestígio pelo seu aspecto popular e divertido. Com ela, Susáron de Mégara justificou a tradição de serem os dórios os inventores do gênero cômico pela adaptação verificada daquela farsa grosseira em comédia rudimentar em 560 a.C. Associada ao *κῶμος* ático, as suas situações ridículas, as cenas grotescas e banais, e os tipos humanos caricaturados entraram na formação da comédia. Essa assimilação explica as partes iâmbicas, que surgem após a parábase, caracterizadas pela falta de seqüência no enredo, cenas indelicadas, danças burlescas, e a presença de tipos humanos semelhantes aos da farsa megarense. Exemplificando em Aristófanes, o charlatão pretencioso identifica-se ao político inescrupuloso (Cléon, nos *Cavaleiros*), e o espertalhão ingênuo ao escravo ridículo (Servidor, nos *Cavaleiros*). A farsa megarense continuou a existir paralelamente à comédia e, ainda no século V a.C., gozava de regular popularidade.

Das contribuições recebidas dos gêneros literários merece destaque a da tragédia. Definida e gozando de imenso prestígio na Grécia, à época em que se dava a formação da comédia, beneficiou a nova forma dramática com a introdução em sua estrutura do número fixo de atores, e das partes componentes de uma ação dramática: o prólogo inicial, o estágio intermediário do clímax e o desenlace final. As fábulas, alegorias e paródias igualmente ofereceram contribuições. Fábulas foram usadas por Anquíloco de Paros como veículos de crítica social; abstrações alegóricas foram tomadas como verdadeiras personagens nos protestos contra situações contrárias à desejada; paródias dos mitos foram utilizadas como divertimento, delas não escapando nem as próprias di-

vindades. A "gulodice de Hércules", por exemplo, constituiu um dos temas preferidos pelos autores cômicos.

A participação dos poetas fez-se sentir na atuação e, principalmente, nas inovações por eles criadas com o objetivo de aperfeiçoar a temática e a estrutura do gênero em formação. Primeiramente, promoveram a fusão dos diferentes elementos básicos existentes. Em seguida, passaram à criação do enredo que daria a movimentação da ação dramática. Este, geralmente constituído de situações ridículas nascidas da imaginação e do engenho cômico do poeta, deveria, em cena, conquistar os aplausos do público. A comédia não contou com a fonte inesgotável das epopéias que serviu de inspiração à tragédia. Para elaboração de suas peças, o poeta teve de criar os temas e aperfeiçoá-los com esforço próprio para atingir o objetivo visado.

Entre os poetas da fase inicial do drama cômico, destaca-se no século VII a.C. Anquíloco de Paros, o primeiro a elaborar, poeticamente, uma sátira pessoal. Áspera, escarnecedora e impiedosa, feria e envenenava enquanto disfarçava a revolta contra os males da cidade, e estravasava esperanças, sofrimentos e anseios. Aprimorou a metrificação de origem dionisíaca, o trimetro iâmbico e o tetrâmetro trocaico,⁹ transformados então nos elementos rítmicos da comédia. Os poetas posteriores utilizaram a sátira de Anquíloco no que se refere à arte do ataque pessoal e violento.

No século VI a.C., aparece Hipônax, conhecido como o "mendigo de Éfeso", por ser homem do povo e conviver com a ralé. Deixou na sua obra o retrato do ambiente triste e miserável em que viveu. Seus heróis foram geralmente ladrões, velhacos e mendigos, e o seu palco, as ruas e os prostíbulos.

No século V a.C., na Sicília, surge Epicarmo de Siracusa, segundo a tradição o primeiro poeta a desenvolver um enredo, a criar a fábula cômica. Juntamente com Fôrmis, também siciliano, reuniu os elementos satíricos locais, os mimos e as bufonarias, transformando-os em comédia. Pelos fragmentos que restaram de sua obra podem-se identificar algumas características de sua sátira: estrutura rudimentar sem forma definida com predominância

de partes narrativas, variedade de enredos de caráter geral, utilização de três atores em cena, e o emprego do trimetro iâmbico e tetrâmetro trocaico. Utilizou também recursos cômicos variados e hábeis: paródias, trocadilhos, nomes próprios com sentido ridículo, palavras de significação desconhecida, nada indicando ter feito uso da linguagem obscena.

Não se pode precisar a influência de Epicarmo na comédia ática por existir uma diferença fundamental entre elas: a siciliana era narrativa, não mostrava relações com o culto dionisiaco, nem apresentava uma ativa participação do coro, enquanto a ática era essencialmente coral e de origem dionisiaca. Acredita-se, por isso, que Epicarmo tornou-se conhecido, em Atenas, em virtude de Crates, poeta ateniense do século V a.C., preferir para suas peças os enredos de caráter geral, uma característica da comédia do poeta siciliano.

*

Em Atenas, na Ática, a comédia se revestiu de verdadeira forma literária e, por força do momento histórico vigente, constituiu-se em gênero especial do drama cômico, a sátira individual e política. O desenrolar dos acontecimentos e, principalmente, a instalação do regime democrático nortearam o progresso e a afirmação dessa comédia como força atuante da sociedade.

O seu aparecimento deu-se nos campos da Ática para não fugir à característica geral do gênero cômico de ser essencialmente rural em suas origens. Constituíam-se de mascaradas rústicas que percorriam as vilas nas festas a Dioniso. Simples divertimento de camponeses, sua exibição não ultrapassava os limites da vila onde era apresentada. Aos poucos, ampliou seu campo de representação, penetrou nos demos urbanos que formavam, no tempo de Pisístrato, os subúrbios de Atenas, e terminou por ser admitida, no século V a.C., nas festas Dionisiacas. À semelhança da tragédia, também para ela instituíram-se concursos públicos.

Estruturalmente, a comédia ática não era rigorosamente constituída como uma peça moderna. Apresentava o prólogo, o párodo, o a gon, a parábase e o êxodo, mas as cenas cômicas não vinham obrigatoriamente ligadas entre si. Sucediavam-se às vezes sem nexos, e essa ruptura na composição dramática fez parecer aos olhos dos críticos uma ausência de organização estrutural, quando na verdade, significava o resultado da influência dos elementos que haviam entrado em sua formação, destacando-se o κῶμος e a farsa megarense. Os temas e enredos baseavam-se, principalmente, nos acontecimentos e personagens contemporâneos. O seu progresso se fez muito lento e obscuro o que provocou o desconhecimento das primeiras peças representadas.

A comédia ática apresentou três modalidades: antiga, média e nova. Solomos caracterizou muito bem cada uma delas quando disse: "*L'Ancienne Comédie Attique (sujets politiques et allégoriques avec des allusions concernant des personnes ou des problèmes contemporains), commence en 486 (première victoire de Cléon) et prend fin en 404 avec la chute d'Athènes et les restrictions imposées au chœur comique. La Moyenne Comédie Attique (imagination mythologiques et allégoriques), succède à l'Ancienne Comédie et, après un demi-siècle, fait place à la Nouvelle Comédie (404-340 avant J.C.). La Nouvelle Comédie Attique (comédie de sentiments sur la vie quotidienne contemporaine), commence vers 340 (conquête de la Grèce par la Macédoine) et se termine vers 290 lors de la mort de Ménandre et de l'épogée des auteurs de mimes de Tarente et d'Alexandrie*".¹⁰

A comédia antiga, representada pelas peças de Aristófanes, era essencialmente local, democrática e ligada à vida pública de Atenas. Acompanhou todos os movimentos da política, os problemas da aristocracia e democracia, e constituiu-se em verdadeiro poder, uma espécie de instituição cuja influência pode-se comprovar nas palavras de Deschanel: "*Lorsque Périclès voulut substituer son influence à l'autorité des lois, il se crut obligé de supprimer la comédie (peut-être le désir de se venger des plaisanteries des poètes comiques (...)) Il avait été attaqué par Cratinos, Eupolis e Aristophane*); mais le peuple ne renonce pas à la comédie aussi facilement (...). Trois ans après, le dictateur démocrate fut forcé de la rétablir, et elle acquit assez de puis

sance pour que Platon définît la république d'Athènes une thêatrocratie".¹¹

Realmente, com a liberdade de que gozava, a comédia antiga trazia ao palco filósofos, poetas, oradores, demagogos, generais e administradores. Não houve questão política, social, religiosa, filosófica ou literária que não fosse criticada. Através da zombaria, discutia os atos e projetos dos governantes, ridicularizava a imprudência dos ambiciosos e endereçava ao povo, com uma eloquência simples e forte, esclarecimentos e conselhos. Figuras as mais renomadas foram atingidas, e o próprio povo ridicularizado na figura de "demos", nos *Cavaleiros* de Aristófanes. Nem mesmo os deuses mereceram respeito. O seu desaparecimento deu-se por motivos políticos e, como afirmou Hermilo Borba Filho, com "a perda da independência política da cidade, (...) cumpriu-se a primeira fase da comédia grega e a Velha Comédia entrou em declínio".¹² A modalidade seguinte corresponde a uma época de transição. Substituiu os ataques pessoais por críticas gerais, limitando-se à insinuações e censuras aos fatos. A obra de Aristófanes, em seus últimos trabalhos, oferece essa transformação nas *Rãs*, *Assembleia de Mulheres* e *Pluto*. A comédia nova apresentou grandes modificações estruturais. O coro foi reduzido ao papel de interlúdio coral, dividindo a peça em partes ou atos, geralmente em número de cinco. Desapareceram o párodo, o agon e a parábase, essa última devido a perda de seu caráter panfletário. O prólogo assumiu a feição de monólogo explicativo dos objetivos do autor e, em situações especiais, era a própria divindade que discorria sobre acontecimentos anteriores à ação a ser desenrolada. O estilo abandonou a exuberância e a variedade de formas, imagens e figuras e os temas perderam o caráter político, inspirando-se agora na vida cotidiana, geralmente intrigas familiares ou casos amorosos com final feliz. Consideram-se as duas últimas modalidades da comédia ática inferiores à primeira, por serem desprovidas da irreverência, do ardor e da obscuridade que caracterizavam a comédia antiga, considerada a sátira legítima.

Dos poetas anteriores ao período ático são conhecidos os nomes de Susaríão de Mégara, Euxênides, Evetes e Milo (séculos VI e V a.C.), todos contemporâneos de Epicarmo de Siracusa. Por serem escassas e precárias as informações que existem sobre eles, muitas dúvidas foram levantadas pelos pesquisadores. A incerteza sobre a existência de Milo, e de Evetes ter sido não um cômico, mas um dramaturgo, são algumas delas. Torna-se impossível, igualmente, formar uma idéia precisa da atuação desses primeiros poetas, pelo pouco conhecimento que se possui de suas obras, mas, certamente, suas peças haviam ultrapassado a fase da improvisação e apresentavam uma série de cenas cômicas, embora sem estrutura definida, onde as partes líricas oriundas do κῶμος seriam as mais bem elaboradas.

Em sua fase ática, muitos foram os poetas que concorreram para o aperfeiçoamento da comédia. Infelizmente a maioria deles é conhecida apenas através dos fragmentos de suas obras. Segundo Couat, "*La comédie ancienne a duré environ un demi-siècle, soixante ans tout au plus, et pendant ce demi-siècle quarante et un poètes (...) ont fait deux cents soixante - dix-sept pièces (...). Il faudrait ajouter à ce chiffre déjà considérable toutes les pièces dont les titres se sont perdus*".¹³ De toda essa produção sobreviveram apenas onze comédias completas de Aristófanes e fragmentos dos trabalhos dos outros poetas. Na opinião de Starzynski, a produção cômica dessa fase seguiu duas orientações: a de Cratino, ou "a sátira política e pessoal, filiada à herança do κῶμος e à poesia satírica",¹⁴ e a de Crates mais ligada "à crítica dos costumes e procurando criar tipos e situações de caráter geral, sem satirizar pessoas",¹⁵ à semelhança de Epicarmo. Apesar das diferentes orientações, a estrutura das peças em ambos os tipos não apresentava diferenças marcantes. Starzynski informa ainda: "O coro sempre representou a viga mestra da comédia ática, sua característica essencial, ora intervindo nos diálogos, ora entoando cânticos ou dirigindo preleções aos espectadores. A própria parábase nas comédias alegóricas ou de crítica geral distinguia-se do tipo a que estamos acostumados nas comédias de Aristófanes apenas pela ausência do tom mordaz e da crítica intencionalmente política e, talvez, pelo maior entrosamento no próprio enredo".¹⁶

O primeiro autor da comédia ateniense, diz mais uma vez Starzynski, foi Quiônides,¹⁷ citado por Aristóteles em sua *Poética* como o provável vencedor do concurso de 486 a.C., que marcou a oficialização do gênero cômico nas Grandes Dionisíacas. Infelizmente, os fragmentos de suas peças os *"Heróis"*, os *Persas* ou *Assírios* e os *Mendigos*, não permitem reconstituir o valor literário dessas composições. O poeta seguinte foi Magnes, apontado por alguns pesquisadores como o criador dos primeiros exemplos da comédia ática. Em suas peças a fantasia era uma constante. Ouvia-se o coaxar das rãs, o bater de asas e outros ruídos diversos. Nos títulos de suas comédias *Pássaros* e *Rãs*, encontra-se explicação para algumas denominações de peças de Aristófanes. Suas vitórias remontam aos anos 460-450 a.C., quando as representações cômicas formavam uma instituição regular, o que pressupõe uma completa organização estrutural da comédia. Outros pesquisadores atribuem a Cratino o papel de organizador em definitivo da comédia ática, retirando de Magnes esse privilégio. Couat discorda desses últimos e afirma: "*J'hésite à considérer comme autorisè le témoignage du grammairien anonyme qui attribue à Cratinus la gloire d'avoir définitivement organisè la comédie. (...) Magnès aurait-il d'ailleurs pu mériter les éloges qu'Aristophane donne à son talent (...) sans que ses pièces eussent tous les caractères essentiels du genre dans lequel Aristophane lui-même s'essayait?*".¹⁸ Realmente, Aristófanes teceu elogios ao talento de Magnes nos *Cavaleiros* (v. 518 ao 525), ao referir-se à ingratidão dos atenienses para com os velhos poetas cômicos, desprezados e esquecidos por não mais conseguirem divertir o público com as suas palhaçadas. Embora não seja possível oferecer detalhes pela falta de informação sobre o assunto, pode-se afirmar que, nessa fase, já sendo regularmente encenada nos concursos, a comédia deveria estar definitivamente constituída com Magnes.

Ecfântides, o último poeta desse período de precursores de Aristófanes, compôs peças à maneira da farsa megarense, abandonando depois as grosserias e vulgaridades para adotar um estilo rebuscado e excessivamente lírico, pelo que mereceu de Cratino o apelido de *Καπνίας*, o "Esfumaçado".

Cratino (490-420 a.C.) inicia a fase dos contemporâneos de Aristófanes, na qual a comédia antiga alcançou o seu pleno desen-

volvimento, adquirindo estrutura própria e apresentando enredo original e coerente. Ateniense de nascimento, foi por várias vezes vencedor de concursos. Mais tarde, entregando-se ao vício da embriaguez, caiu no esquecimento e desprezo do povo, e somente as críticas de Aristófanes forçaram-no a recuperar a inspiração perdida. Em 423 a.C., ao voltar ao teatro, obteve com a comédia *Πυτιώνη*, a primeira classificação, ficando Aristófanes, seu concorrente, no terceiro lugar com as *Νεφέλαι*. De seus trabalhos subsistiram sátiras pessoais e políticas, paródias e alegorias mitológicas. Utilizou o seu gênero predileto, a sátira política e social, para atingir todos aqueles que na sua opinião, segundo Starzynski, "maculavam a cidade, fossem governantes ou governados".¹⁹ Usou de todos os artifícios possíveis: a invectiva direta, insinuações alegóricas e paródias mitológicas. Com eles, afirmou novamente Starzynski, "investia sem piedade contra tudo e contra todos, ridicularizando demagogos e sicofantes, adúlteros e efeminados, charlatães e perdulários".²⁰ Sua vítima predileta foi Péricles. Duas de suas peças, as paródias mitológicas *Διονυσιαλέξανδρος* e *Νέμεσος* encerravam ataques ao estadista, acusando-o de ter envolvido os atenienses na Guerra do Peloponeso e ridicularizando o seu casamento com Aspásia. Nessas críticas, Cratino não estava sozinho. Hermipo, Teleclides, Mirtilo, Eupolis e Aristófanes também as fizeram. Pilhérias sobre o formato alongado da cabeça de Péricles, defeito que procurava esconder usando um capacete alto, eram comuns. O apelido de *οχινοκέφαλος* "o de cabeça de cebola" tornou-se corrente em Atenas. As investidas foram tantas e tão violentas que o estadista, em 440 a.C., fez votar e aprovar a lei de Muníquides, que proibia a crítica pessoal e estabelecia a censura à liberdade da palavra. O decreto, por ser impopular, terminou revogado, e os poetas voltaram a lançar suas críticas desmoralizantes contra o estadista, atingindo-o em sua vida pública e privada. Cratino investiu também contra as inovações do seu tempo. Espírito conservador, não aceitava as transformações introduzidas pelos poetas líricos, épicos ou trágicos, mudanças que para ele, de acordo com Starzynski, "efeminavam e prostituíam a poesia".²¹ Combateu a adoção de novos cultos e aceitação de filosofias que surgiam, principalmente a sofista. Lamentava com profunda tristeza o passado distante e clamava pela volta da Idade de Ouro. Como poeta cômico, é reconhecida a sua habilidade em criar sátiras violentas, alegorias, e a versatilidade de imaginação

do seu gênio inventivo. Um conhecimento mais profundo do seu teatro deu-se após a descoberta do sumário analítico da peça *Dionísialexandre*, que apresentava, como afirmou Starzynski, "um entrecho bem elaborado, desenvolvendo-se normalmente com começo, meio e fim, e apresentando uma espécie de prólogo, o párodo, o debate e a parábase, o que corresponde a uma estrutura mais ou menos semelhante àquela das comédias de Aristófanes".²² Por oferecer peças obedecendo a um plano estabelecido foi considerado pelos críticos, segundo Starzynski, o "verdadeiro criador da comédia política e satírica que encontrou em Eupolis e Aristófanes os seus expoentes máximos".²³

Crates deu outra orientação a sua obra. Abandonou a invectiva direta da sátira pessoal pelos enredos de caráter geral nos moldes de Epicarmo. Em Atenas foi o primeiro poeta a dar ênfase a esse tipo de comédia. O público preferia a outra modalidade e aceitou sem entusiasmo o seu teatro. De seus trabalhos restaram apenas os fragmentos dos *Animais Selvagens*, uma peça alegórica sobre a prosperidade da Idade de Ouro. Segundo Starzynski, "a insignificância desses fragmentos não permite conclusões sobre a obra de Crates".²⁴ De acordo ainda com a mesma autora, Aristóteles o considerava criador de um novo estilo, "poeta que procurou afastar-se das injúrias, desprezando as obscenidades e grosserias, para revelar uma comicidade bem dosada e cheia de moderação, digna de ser saboreada por um público culto e delicado".²⁵

Os demais poetas do século V a.C. são considerados discípulos de Cratinos ou Crates. O primeiro, Teleclides, vitorioso em vários concursos, dedicou-se à sátira política e pessoal à maneira de Cratino. Atacou os dirigentes da democracia, combateu as transformações que se processavam nas artes e nas idéias, criticando filósofos, artistas e poetas. Imitou ainda seu mestre nos lamentos ao glorioso passado distante, sonhando, como afirmou Starzynski, "com as delícias duma Idade de Ouro, quando, entre outros bens, a paz fluía como água".²⁶

Ferécrides, seguidor de Crates, interessou-se por assuntos de caráter geral, e usou nas suas representações paródias mitológicas, fantasias e alegorias. Note-se que a sua peça os *Selvagens* ridicularizava a famosa "Idade de Ouro". Evitou injúrias, criti-

cou os costumes e criou enredos novos baseados em temas da vida familiar e intrigas amorosas.

Frínico, apesar de não ter obtido vitórias, criticou políticos, oradores, filósofos e poetas de sua época e, como disse Starzynski, "compôs alegorias, antecipando-se na criação de tipos como o misantropo, o jovem sedutor e a velha bêbeda que dançava o córdax".²⁷

Hermipo, conhecido pelas perseguições que promoveu contra Péricles e Hipérbolo, foi tão violento em seus ataques que chegou a importunar seus inimigos fora do teatro. A acusação de impiedade lançada contra Aspásia nos tribunais é um exemplo dessa atitude assumida pelo poeta.

Eupolis estreou muito jovem no teatro e foi considerado pela tradição um dos três grandes cômicos atenienses. No início de sua carreira, manteve bom relacionamento com Aristófanes, posição confirmada pela sua colaboração na peça *os Cavaleiros*. Mais tarde, tornou-se seu rival, provavelmente por haver incluído em sua comédia *Μαρκῆς* uma sátira contra Hipérbolo, idéias criadas pelos dois, em conjunto, atitude que lhe valeu a inimizade do antigo companheiro. Seu teatro utilizou essencialmente a sátira pessoal e direta, e suas vítimas eram injuriadas em cena sem nenhuma piedade. Os temas que mereceram sua atenção foram os mesmos de seus predecessores. Demagogos, sofistas, artistas e generais foram atingidos pela violência de suas críticas. Segundo Starzynski, ninguém "podia ficar impune, todos deviam ser censurados".²⁸ Nos *Povos*, criticou Péricles, a política interna e a decadência moral dos atenienses. A política imperialista de Atenas foi combatida nas *Cidades*. No *Maricas* ridicularizou Hipérbolo, nos *Baptas*, as extravagâncias de Alcibiades, nos *Aduladores* o rico democrata Cális e sua corte de parasitas. Não faltou à Eupolis a graça natural nas pilhérias, imaginação, engenho, habilidade em defender suas idéias e intensa ação dramática.

De Platão, Amípsias e Lêucon, igualmente contemporâneos e rivais de Aristófanes, infelizmente, quase nada se conhece de suas vidas e obras.

O apogeu da comédia antiga foi alcançado com Aristóphanes. Sua obra estendeu-se pela fase intermediária da evolução do drama cômico, chegando aos limites da época denominada de comédia nova. Por essa razão o teatro de Aristóphanes encerra toda a evolução do drama ático. Considerado o maior e melhor dos poetas cômicos gregos, as produções perdidas dos seus antecessores ou contemporâneos não constituem uma falta lamentável para conhecimento da comédia grega. Sua obra será analisada posteriormente neste trabalho.

A comédia nova apresenta alguns nomes: Menandro, Dífilo, Filémon e Apolodoro. Menandro, o legítimo representante dessa modalidade, revelou em suas peças as mudanças estruturais que se processaram no drama cômico no século IV a.C. A Grécia mudara e com ela o teatro. Menandro gozou de enorme prestígio pelo seu estilo apurado, frases conceituosas, senso de medida e precisão. Retratou o ideal do homem grego no século IV a.C.

A produção dos outros autores, lamentavelmente, perdeu-se. Algumas foram revividas nas adaptações ou imitações dos romanos Plauto e Terêncio.

*

Apontam-se os acontecimentos históricos de Atenas e, principalmente, a instalação do regime democrático como as causas promotoras do desenvolvimento da sátira política, a qual, transformada em instituição do Estado, afirma Couat, deixou o seu obscurantismo e caminhou para sua completa realização.²⁹

O aparecimento da comédia em Atenas deu-se tardiamente. Na época de representação das primeiras peças, o drama trágico, por exemplo, se encontrava em sua fase de maior esplendor. Em seu processo de formação superou os maiores obstáculos, sendo um deles a própria estruturação. A literatura não se constituiu em fonte de inspiração para seus temas. A epopéia, por natureza de

caráter trágico, dificultava que dela se retirassem modelos cômicos. O poeta deveria criar todos os elementos do seu drama: personagens, enredo, ação. Somente mais tarde, numa fase bastante evoluída de seu desenvolvimento, a comédia caracterizou o mundo heróico obtendo efeitos de comicidade. A forma democrática de governo, por sua vez, favoreceu, é verdade, o desenvolvimento da sátira individual e política, mas o Estado Ateniense durante o período de implantação desse regime necessitava dos dramas religiosos e patrióticos de Ésquilo, que promoviam a união dos gregos. Somente quando a prosperidade do Estado e o engrandecimento da democracia tornaram-se uma realidade, a comédia foi admitida no teatro no mesmo nível da tragédia. Favorecida então pela liberdade da palavra que o regime democrático proporcionava, levou ao palco toda a vida cotidiana ateniense e, através da crítica e da zombaria, atacou personalidades e instituições.

Impossível fixar a época exata da entrada da comédia no teatro ateniense. Couat afirma que, na 78^a Olimpíada (467-464 a.C.), um drama cômico figurava entre as representações autorizadas pelo arconte. A oficialização do novo gênero coincidia com o ato de Péricles em despojar o Areópago de seus privilégios e abrir o arcontado aos zeugitas. Foi o espírito democrático da política ateniense que favoreceu o aparecimento de seu caráter peculiar, transformando a comédia em veículo de expressão dos sentimentos do povo e das críticas ao regime, chegando, mais tarde, a combater a própria democracia que lhe dera origem. Produto do meio social onde surgiu, sua natureza estava condicionada ao momento político, social, religioso e intelectual da vida ateniense, e da sua penetração nesses aspectos da sociedade resultou toda a peculiaridade de que foi dotada. Igualmente moldados pela democracia, a atuação do poeta e o funcionamento do teatro cômico assumiram características próprias.

Considerando, primeiramente a atividade do poeta, um aspecto logo chama a atenção: apesar da liberdade oferecida pelo regime, os propósitos e objetivos dos cômicos eram os mesmos. Ridicularizar o partido popular constituía a regra geral de qualquer comédia. Essa unanimidade de propósitos fez pensar na subordinação do teatro aos interesses políticos dos partidos aristocrático ou democrático. Deschanel, por exemplo, afirmava ser a comédia anti

ga essencialmente democrática, mesmo quando combatia esse regime. Ligada à vida pública de Atenas, dirigia verdadeiras preleções aos espectadores na parábase, prestando-se muito bem à função panfletária que assumira, a qual, por sua vez, era indispensável à própria vitalidade da democracia.³⁰ Couat já dizia que a pobreza e a origem humilde dos poetas colocava-os sob a influência dos aristocratas. Realmente, eles não formavam uma classe poderosa, pelo contrário, sua situação econômica era precária e não gozavam dos privilégios de nascimento.³¹ Nenhum deles, exceção feita a Cratino, pertenceu a família ilustre ou ocupou função pública. Sua profissão, considerada vil e indigna, era proibida aos membros do Areópago. No entanto, não parece justo reduzir o trabalho dos cômicos ao papel de simples instrumento de propaganda política dos partidos atenienses. É verdade que serviu à crítica política e social, mas antes de tudo foi teatro, criação de um poeta com o objetivo de divertir. A opinião de Croiset parece ser a mais admissível.³² Segundo ele, os poetas eram favorecidos pelos habitantes do campo ou os democratas rurais. E explicava: enquanto a democracia urbana, formada de ricos cidadãos, uma classe média de comerciantes e industriais, um proletariado de construtores de barcos, operários e traficantes misturados aos metecos se apresentava desligada das tradições conservadoras pela agitada vida da cidade e o permanente contacto com o estrangeiro, a democracia rural, composta pelos proprietários de terra, estava mais ligada aos velhos costumes. As idéias novas circulavam lentamente entre eles e lhes pareciam escandalosas e ridículas. Pacifistas, representavam a antiga geração da Maratona e, como descendentes das famílias tradicionais, eram guardiães da tradição e do culto. Ocupados com o trabalho do campo, dificilmente abandonavam suas terras para exercer na cidade seus direitos de cidadão. Mas, se isto ocorria, distinguiam-se pelo amor à paz e atitudes comedidas. No entanto, ao tratar-se das festas Dionísicas ou Lenéias, os democratas rurais vinham de todas as partes da Ática prestigiar o acontecimento, formando, provavelmente, a maioria do público nessas comemorações. Essencialmente rural, a comédia encontrava maior acolhida junto a eles por ser a intérprete de tudo que admiravam. Por essa identidade de ideais, eles se impunham aos poetas. Ambos aceitavam as tradições da cultura e da raça, demonstravam oposição às idéias novas que circulavam na cidade e desconfiavam dos chefes políticos, verdadeiros ídolos da

população urbana. É possível que existisse essa aproximação entre eles, mas nunca uma dependência política.³³ O poeta cômico não devia subordinação a ninguém. Starzynski, endossa essa opinião ao afirmar que a origem humilde da maioria dos cômicos não impedia que freqüentassem os círculos literários da nobreza ateniense.³⁴ A democracia admitia grande liberdade na vida social. Não havia classes fechadas, todos se conheciam, freqüentavam os mesmos lugares e compareciam a reuniões onde se encontravam ricos, pobres, sábios, ignorantes, sem distinção de classe ou fortuna. Os poetas não viviam isolados, tinham liberdade de movimento, idéias e propósitos. Podiam buscar inspiração tanto nas calúnias e boatos que circulavam na Ágora, Pireu e reuniões sociais como nos fatos históricos discutidos pela cidade. Naturalmente juntavam a esse trabalho sua simpatia partidária. Eram essas críticas, zombando das personalidades e combatendo as formas de progresso, que os aproximavam do pensamento dos democratas rurais e oligarcas. Mas esse fato não autoriza considerá-los intérpretes da oposição partidária em Atenas. A sua missão consistia em criticar, defender e lançar suas idéias pessoais sem submissão a ninguém. A oposição feita à democracia é perfeitamente admissível desde o momento em que assumiu a forma de sátira política. O partido que dominava o poder era o democrático, e atacar os abusos, vícios e personalidades do momento significava atacar o poder dominante ou seja a democracia. Aristófanes, na sua obra, seguiu exatamente essa diretriz. Deixava transparecer o que se passava nas ruas, no porto, na Ágora, nas assembléias e tribunais. O espírito malicioso e crítico do ateniense criava motivos para explicar as atitudes dos homens políticos e essa maledicência nascida das conversas cotidianas, falsa ou verdadeira, alastrava-se e encontrava crédito junto à opinião pública, e Aristófanes repetia em cena o que se dizia pela cidade. Como afirmou Bellessort, as suas peças transmitiam uma impressão "*très forte d'Athènes, du peuple athénien, de la vie athénienne*".³⁵ No entanto, o poeta foi acusado de inimigo implacável dos democratas, amigo dos aristocratas, partidário da oligarquia e conservador. Essa não parece ser a verdade, pois Aristófanes não era hostil ao regime estabelecido. O que ele combatia eram os vícios e os excessos da democracia por considerá-los perigosos à segurança de Atenas. E, ainda, segundo Bellessort, "*nulle part dans son oeuvre il ne préconise le régime de l'oligarchie*".³⁶

Uma abordagem sobre o funcionamento do teatro cômico começaria certamente pelas instituições encarregadas do espetáculo. O arcontado aparece como a principal. Ao arconte, epônimo ou rei, conforme se tratasse das Dionisiacas ou Lenéias, cabia decidir sobre a aceitação ou recusa das peças apresentadas e fazer a seleção das melhores. Por serem muitos os concorrentes, uma política de interesse desenvolveu-se junto aos magistrados na tentativa de influenciar a sua escolha, e os autores, naturalmente, procuravam dotar suas peças das qualidades que agradavam ao arconte. Das magistraturas atenienses, o arcontado foi aquela que conservou mais fielmente as tradições aristocráticas. Todo cidadão que deixava o Senado podia ser arconte, mas poucos solicitavam essa honra. Sendo uma função gratuita, os candidatos normalmente pertenciam às mais ricas e antigas famílias, que, em geral, possuíam idéias conservadoras. Na opinião de Couat, mesmo no tempo de Aristófanes, quando a democracia se encontrava consolidada "on exigeait encore que le candidat fût Athénien, d'une famille dont l'origine athénienne remontât à trois générations".³⁷ Essas circunstâncias explicam o caráter conservador do arcontado. Por tais razões, a peça cômica que se identificasse com os ideais dos arcontes teria maiores chances de ser escolhida. Uma outra instituição era a coregia. Do Χορηγός dependia o êxito da peça porque uma encenação dignamente levada a efeito garantia em parte esse sucesso. O corego era quase sempre hostil à democracia pelos seus sentimentos conservadores, e uma das formas de obter êxito junto a ele era tornar a peça simpática aos seus princípios. Contra o corego o poeta tinha uma arma: ridicularizá-lo na peça seguinte e, para evitar que tal fato acontecesse, poeta e corego geralmente procuravam entender-se mutuamente.

Um outro aspecto diz respeito ao problema da legislação. O teatro cômico gozava de plena liberdade no ataque aos fatos e pessoas, e a democracia estava impossibilitada de tomar qualquer medida de segurança contra as audácias dos poetas. Fora os poderes atribuídos ao arconte, não consta que existisse em Atenas alguma lei que protegesse contra os ataques de comédia. Couat informa que "La comédie ancienne avait laissé le souvenir d'une liberté absolue".³⁸ Uma lei permanente de censura contrariaria o espírito livre do drama cômico que a tradição conservara. Nos di

as festividades das Dionisíacas e Lenéias, a ação legal ficava suspensa ou era exercida apenas para garantir o livre exercício do culto. Assistir a uma comédia tinha o mesmo significado de participar de uma manifestação religiosa; logo, a sua representação deveria ser livre de qualquer censura. Os poetas que ofendiam as autoridades eram enquadrados nos crimes políticos previstos pela legislação civil, portanto, subordinados ao direito comum e não a leis especiais. Quando Aristófanes, na comédia os *Babilônios*, ultrajou a democracia e os magistrados, Cléon, não podendo incriminar a peça, autorizada pelo arconte, acusou Aristófanes de estrangeiro. Nos *Cavaleiros*, o poeta redobra a violência, mas, inteligentemente, no final da peça, diminui a sua ousadia numa retração sutil, evitando assim novas acusações. Essa falta de uma proteção eficaz ao indivíduo contra os ultrajes da comédia fez essa liberdade voltar-se contra o próprio regime. Desconsiderar publicamente os homens políticos refletia mal junto aos aliados e contribuía para a dissolução do Império Ateniense. Fazia-se necessário recorrer a leis especiais de censura em caráter temporário. Em 440 a.C., no arcontado de Muníquides, pela primeira vez um decreto interditava aos poetas colocar em cena personagens reais. Atenas vivia a revolta de Samos e o exemplo poderia ser seguido por outros membros da Confederação. O decreto, embora amparado em uma razão forte, só foi obedecido enquanto o perigo existiu. Passada a crise, os atenienses voltaram a demolir no teatro a reputação dos homens públicos. Novamente, em 415 a.C., a mesma interdição foi proposta e aprovada pelo orador popular Siracósio. Desta vez, Atenas vivia o caso da mutilação da estátua do deus Hermes, crime do qual era acusado Alcibiades. A situação política era grave, interna e externamente e o povo, preocupado com o resultado da expedição à Sicília, as denúncias sucessivas de traição dos magistrados e as tentativas de tirania, resolvera sustar a liberdade da comédia. Na obra de Aristófanes esse momento coincide com a composição das *Aves*, uma das suas comédias alegóricas. Em 411 a.C., mais uma vez, a liberdade da comédia foi sustentada pela Revolução dos Quatrocentos, que manteve sua interdição em assuntos políticos. Em 405 a.C., com a vitória ateniense nas ilhas Arginusas, diminuiu a tensão política, e a comédia retomou o seu comportamento normal. Finalmente, em 403 a.C., essa liberdade desaparece definitivamente com a queda de Atenas. Os poetas, que não haviam renunciado às alusões políticas, faziam seus ata

ques dissimuladamente. Arquipo, um deles, designou com nomes de peixes as principais personagens de uma de suas peças. Em breve, não houve mais necessidade de interdição. A democracia perdera a sua energia, as lutas de partido a sua força, e a sátira política não tinha mais razão para existir.

Um terceiro e último aspecto relaciona-se com o público. Apesar da influência do arconte e do corego, era dele que dependia verdadeiramente o sucesso da peça e, pela variedade humana de sua composição, não era tarefa fácil agradar-lhe. No seu conjunto, os espectadores pertenciam às diferentes camadas da população. Lá estavam as famílias nobres e ricas, a massa do povo, artesãos, marinheiros e proletários, os camponeses da Ática e, ainda, os estrangeiros representantes das cidades aliadas. Era uma multidão enorme e, segundo Couat, "D'après Platon, il y avait plus de trente mille spectateurs".³⁹ Essa multidão reagia diferentemente à mensagem da comédia. Uma parte interessava-se realmente pela crítica violenta à política e às personalidades. Constituída da nobreza rural ou urbana, tinha pela comédia o maior apreço, por ela representar as tradições que venerava e combater os abusos de um regime de cujos ideais não participava. Cultos, deliciavam-se com a riqueza literária da peça e a sutileza das observações. A grande maioria, no entanto, buscava apenas divertimento e alegria sem nenhuma preocupação por aqueles que eram criticados. Representava a classe pobre e ignorante, seguidora da opinião dos conhecedores desde que a peça divertisse. Embora dependente dos óbolos que o Estado concedia, tolerava sem revolta as zombarias lançadas contra as autoridades e instituições democráticas, porque as acusações não chegavam a influenciar as suas decisões na assembleia ou tribunais. As vítimas nada sofriam fora do teatro. Era para esse público que o poeta destinava as torpezas da peça, pois junto a ele obteria mais facilmente explosões de riso. Quanto aos estrangeiros, dominados por Atenas e esmagados por impostos e processos, assistiam com alegria os ataques ao governo e seus chefes. Para eles era uma espécie de vingança sem risco. Conhecedor da heterogeneidade do seu público, o poeta deveria tornar a sua peça um atrativo para todos aqueles que assistiam ao teatro cômico.

A penetração da comédia nos problemas da vida ateniense, a firma Couat, se fez sentir em todos os aspectos dessa sociedade.⁴⁰

Na política, o regime democrático favorecera o desenvolvimento da sátira individual e, conseqüentemente, a liberdade da palavra e a influência da sua origem religiosa fizeram da comédia uma arte livre e ousada. Se as críticas foram violentas contra as instituições, atingiram a perfeição no ataque às personalidades. A abertura do regime permitia atingir os indivíduos, e o teatro, inspirando-se nos acontecimentos da Ágora e da assembleia, colocava em cena personalidades do momento com seus traços, hábitos, características pessoais e opiniões. O nome podia não vir explícito, mas a caracterização do personagem indicava facilmente a quem se referia. Comédias inteiras foram consagradas a figuras contemporâneas proeminentes e, por tratar-se de sátiras, as caracterizações geralmente deformavam a figura atingida. O poeta ressaltava e explorava os vícios e defeitos, além de criar imagens grotescas. Na verdade, o autor usava o indivíduo como representação das idéias que combatia. Ao atacar Cléon, por exemplo, Aristófanes impugnava a demagogia em si, apenas ele, por reunir as qualidades essenciais à composição do modelo, fora o escolhido. Usando as personalidades, a comédia lançou seu protesto contra democratas, aristocratas, a guerra, os erros do governo e outros temas semelhantes. Dos democratas, Péricles, Cléon, Hipérbolo e Cleofonte não escaparam à sátira individual. Segundo Couat, nesses ataques "La vérité s'y mêlait aux mensonges audacieux",⁴¹ geralmente insultos grosseiros, obscenos não correspondendo à verdade. Aristófanes usava os defeitos daquele que pretendia atingir, uma tara física ou moral, por exemplo, e exagerava ao ponto de tornar o original quase desfigurado. Dos aristocratas são poucas as referências. Esse silêncio explica-se pela identidade de ideais que parecia existir entre eles e os poetas. Terramene e Nícias foram citados por Aristófanes. O primeiro criticado na sua prudência exagerada, e o segundo, por servir à democracia. Já Alcibiades, que, por seu papel na vida política de Atenas, preencheria sozinho uma comédia foi citado poucas vezes por Aristófanes em alusões discretas e sutis.

Os problemas sociais atenienses igualmente mereceram a a-

tenção da comédia. O antagonismo entre pobres e ricos foi um deles. Comum em toda sociedade, tendo por causa a ambição, também em Atenas, o direito ao bem-estar era condicionado à fortuna e ao poder. As querelas sociais, nesse aspecto, sofreram modificações com a instalação de democracia. Anteriormente, na fase das lutas pela conquista de direitos, o antagonismo entre pobres e ricos era dos mais violentos. A partir do momento em que a plebe conseguiu igualdade política, a luta perdeu muito de intensidade. A diferença de fortuna e posição social permaneceram, mas a participação dos pobres no governo da cidade assegurava uma certa paz social. Além disso, o Estado concedia salários diários, variando de 5 óbolos a 2 dracmas, sustentava os orfãos, filhos de soldados mortos, e ajudava enfermos, cegos, velhos e incapazes, na razão de um óbolo por dia. A mendicidade era rara, pelo menos entre os cidadãos. Observa-se também que a desigualdade de fortunas não trazia diferenças sensíveis na maneira de viver. As residências eram simples, reservando-se o luxo e o embelezamento artístico para os edifícios da cidade. Por essa razão, a comédia sempre retratou o pobre na sua simplicidade e existência laboriosa, mas sem nenhum sentimento de piedade por sua condição de menos favorecido. Muitos personagens de Aristófanes foram humildes e simples, mas dignos. Referindo-se ao problema da riqueza na peça *Assembleia de Mulheres*, o poeta afirmava que, se os bens fossem distribuídos igualitariamente entre os homens, deixariam de existir ricos e pobres, todos teriam o bastante para viver e com isso desapareciam certamente a inveja, a desonestidade, a exploração e as lutas. No entanto, ao que parece, o seu verdadeiro objetivo ao tratar desse assunto era refutar as idéias discutidas pelos filósofos sobre uma reforma social nesses termos e mostrar o perigo dessas teorias, por acreditar que o povo não compreenderia uma tal reforma. Outro problema tratado por Aristófanes foi o da justiça social. A maioria dos homens honestos, afirmava o poeta, era pobre, enquanto ladrões e covardes eram favorecidos pela fortuna, o que equivalia a dizer ser o enriquecimento a recompensa do vício, a coroação da injustiça. *Pluto* é um exemplo desse problema. De maneira geral, essas questões sociais foram comentadas superficialmente. Primeiro porque o público não compreenderia e, segundo, não sendo os poetas filósofos, suas idéias baseavam-se somente no bom senso. Em Aristófanes, as comédias que

trataram desses temas foram escritas nos últimos anos de sua vida quando a paixão pelos problemas políticos diminuía de intensidade.

Um aspecto social igualmente ressaltado diz respeito à pintura que a comédia fez dos costumes. Na verdade, estes foram utilizados com o objetivo de retirar deles argumentos contrários às ideias combatidas. Os fatos da vida particular explorados pela comédia visavam a desmoralizar o inimigo. A depravação, a gula, a devassidão dos homens políticos e suas aventuras amorosas foram expostas e criticadas, e o público facilmente identificava a personalidade representada. Quando não era possível encontrar razões políticas, os poetas atacavam os cidadãos denunciando os seus maus costumes. As comédias estão repletas de alusões a esse respeito. Aristófanes usou esse argumento contra Arifrades e Clístenes. Uma família ateniense constantemente citada foi a de Cálidas, pela sua riqueza, posição social e sentimentos democráticos. Apesar de a pintura dos costumes misturar-se quase sempre à corrente de injúrias pessoais, houve exceções. Alguns poetas criticaram o comportamento das personalidades sem ataques a sua vida privada. Enquanto Aristófanes e Cratino colocavam em cena seus inimigos e apontavam seus vícios, Crates criava um personagem representativo do vício que combatia. Foi ele o introdutor na comédia do tipo humano do bêbado. Já Ferécrates e Eupolis, a julgar pelos fragmentos de suas peças, criaram os tipos da cortesã, do misantropo e do parasita, enquanto o do escravo e o do pai não foram estranhos a comédia podendo-se mesmo encontrá-los em Aristófanes. Na descrição dos costumes propriamente ditos, Aristófanes, por exemplo, relatou cenas da vida rural, banquetes, festins, trajes, iguarias e outros detalhes que enriquecem a reconstituição da sociedade ateniense àquela época. Com referência à mulher, sua presença como personagem do drama deu-se tardiamente. Em Aristófanes, novamente tomado como exemplo, só apareceu nas suas últimas comédias: *Lisístrata*, *Tesmofórias* e *Assembléia de Mulheres*. Na verdade, a figura feminina foi utilizada pelo poeta para servir ao desenvolvimento de suas teses políticas, sociais, religiosas e fantasias obscenas. Convém assinalar que os personagens como Lisístrata e Praxágoras não constituíam o modelo da mulher ateniense. Eram apenas tipos criados para efeito de enredo. Como disse Couat, "l'une est celle qui termine la guerre, l'autre celle

qui agit l'agora".⁴² No entanto, nessas peças muito se pode observar sobre a vida da mulher ateniense e seu papel na sociedade da época. Chama-se a atenção para o prestígio social alcançado por ela durante a Guerra do Peloponemo. As idéias novas, modificadoras dos costumes haviam atingido também a atuação da mulher no drama. Enquanto no enredo trágico, por exemplo, o adultério era vingado com a morte, na comédia, as aventuras amorosas eram vividas livremente. Com Menandro, essa transformação atingiu sua completa concretização. Um último aspecto relacionado com os costumes refere-se à obscenidade, uma característica da comédia antiga. O poeta usava indistintamente cenas grosseiras e as mais líricas e delicadas. O vinho e o amor caminhavam juntos e a embriaguez desculpava a luxúria. Por essa razão, geralmente a comédia terminava em orgias festivas. Segundo Couat, "*Les athéniens ont l'imagination plus licencieuse que les mœurs. Ils aimaient le jour de la représentation, à se croire ramenés par la puissance de la poésie à l'état de nature*".⁴³ Para o grego a obscenidade era uma ação natural, não significando falta de pudor, e essa atitude encontra explicação na sua religião naturalista. Um povo que cultuava a deusa da fecundidade não poderia condenar as cenas de orgias apresentadas nas comédias, sabendo-se originárias do culto a Dioniso. Somente quando o refinamento alcançado pela vida mundana tornou os costumes requintados, o drama cômico renunciou às suas obscenidades tradicionais.

A comédia igualmente se pronunciou sobre as crenças e o espírito religioso dos atenienses. A religião talhara a alma do homem grego e influenciara o aparecimento das instituições e dos costumes. Com a democracia conservou-se o culto tradicional, condenando-se por crime de impiedade os sacrilégios, opiniões e tendências contrárias às crenças. Assim, a religião continuara o elemento orientador da vida ateniense. No entanto, as novas idéias, que enfraqueciam os costumes e pervertiam as instituições, atingiram, também as crenças, e o espírito religioso grego foi abalado na sua uniformidade. Para a massa da população, a religião continuou a ser o conjunto de crenças submetidas a costumes invariáveis, onde as práticas religiosas garantiam a felicidade de cada um e a segurança da cidade. Era mais uma superstição que um sentimento de fé. Os mais esclarecidos já não aceitavam essa fórmula religiosa e, penetrando no sentido das crenças, procura-

vam conceitos mais elevados. Os poetas, por exemplo, buscavam encontrar uma regra de moral e de justiça. Viam as lendas como produto da imaginação dos primeiros gregos e, para eles, os fatos não aconteciam por influência divina. Leis naturais governavam os acontecimentos, que podiam ser previstos e até dominados pela inteligência. Os sofistas foram mais longe, afirmando ser a mitologia apenas uma reunião de contos pueris. Não acreditavam em princípios absolutos, tudo era relativo e incerto, e a verdade tinha como única medida a inteligência do homem, mutável e sujeita a erros. Esses diferentes sentimentos religiosos estavam presentes no público do teatro, e cabia ao poeta satisfazer a todos eles. Com zombarias, críticas ou apenas divertimento, a comédia agradou a céticos e crentes atacando e defendendo a religião através de sábias contradições e retratações estudadas sem nenhuma definição.

A religião, pelos numerosos deuses, cultos e festas, constituiu-se em rico material de inspiração dos poetas. Sabe-se da existência entre os gregos de peças mitológicas que, infelizmente, não sobreviveram. Apenas através das sátiras de Aristófanes, pode-se fazer uma idéia mais concreta de como deuses e coisas divinas foram tratados pela comédia. Geralmente, os poetas empregavam mitos que se prestavam a uma caracterização cômica, sem nenhum respeito à religião. Utilizaram nascimentos e núpcias dos deuses, por constituírem fonte inesgotável de alusões obscenas. Deuses e heróis apareciam em cena com os membros disformes, faces divertidas, vestuários ridículos e poses lúbricas. A caracterização variava de acordo com o deus. A alguns tudo era permitido; outros eram tratados com reservas. Dioniso e Hércules foram dos mais atingidos. O primeiro aparecia caricaturado em poltrão, falador, fanfarrão e sensual; o segundo, em glutão. A voracidade emprestada a esse herói constituiu-se em tema comum e divertido explorado por todos os cômicos. Outros, de caráter nobre, eram raramente citados e, quando isso ocorria, apareciam glorificados nas passagens líricas. Igualmente respeitados foram os deuses protetores da cidade. A deusa Atena, por exemplo, afirma Couat, Aristófanes sempre procurou colocá-la "*sur la hauteur d'où elle protège la cité tout entière et où ne parviennent pas les prières intéressées des hommes de parti*".⁴⁴ O deus mais citado foi Zeus por causa de sua lenda, os inumeráveis adultérios, suas metamor-

foses e amores prodigiosos. Todas essas situações forneciam temas ricos em detalhes que faziam o público desfalecer de rir. Além disso, Zeus não era uma divindade local, e a sua posição de pai dos deuses e dos homens o colocava mais livremente diante dos golpes da comédia. De certa forma, representava toda a mitologia, sendo por essa razão o escolhido nas zombarias feitas contra a religião. Críticas aos sacerdotes, adivinhos, vendedores de oráculos, presságios, cerimônias do culto e deuses estrangeiros são também encontradas na comédia. Atacou sacerdotes que viviam das rendas do culto e apropriavam-se das oferendas. Sabe-se que o de Esculápio, por exemplo, oferecia uma excelente renda. Condenou adivinhos e vendedores de oráculos, pela enorme influência que exerciam junto as autoridades e o povo. O costume de inaugurar, de acordo com o oráculo, todas as negociações políticas e empresas militares ocasionou uma verdadeira profissionalização desse elemento do culto, com o aumento em demasia daqueles que viviam da sua exploração, como se verificou às vésperas da Guerra do Peloponeso. Conforme a opinião de Couat, "*il y avait partout des gens pour fabriquer des oracles, et d'autres pour y croire. À chaque coin de rue on vendait la bonne aventure*".⁴⁵ Aristófanes, na crítica que fez aos abusos dos intérpretes de oráculos, parodiou os discursos sagrados tirando efeitos cômicos irresistíveis. A mesma zombaria foi feita com relação aos presságios, cerimônias do culto, sacrifícios e preces. Nessa época, os sacrifícios realizavam-se pelos motivos mais simples, e as preces quanto mais longas mais agradáveis eram aos deuses. A piedade demonstrava-se pela memorização de palavras em ladainhas. No entanto, as críticas feitas às cerimônias religiosas, foram divertidas, porém inofensivas. Também os deuses estrangeiros foram alvo de zombarias. O intercâmbio entre a Grécia e o Oriente permitira a entrada em Atenas de deuses frígios, trácios e egípcios, embora a Acrópole permanecesse fechada para eles. Esses deuses seduziam a multidão e faziam inúmeros adeptos por oferecerem ilusões transcendentais e novas emoções sensuais. A comédia, participante da inquietação que esses cultos estavam despertando junto aos homens políticos, combateu essas divindades em defesa da religião tradicional. Da vida religiosa, a comédia respeitou apenas os Mistérios e o culto aos mortos. Não existe sátira zombando dos Mistérios e, quanto ao culto dos mortos, os poetas guardaram silêncio. Por ser objeto da mais pro-

funda piedade, a verdadeira religião do povo, ela reverenciou a crença na imortalidade e os ritos que a expressavam. A reserva dos poetas nesse assunto traduz o que ele representou para o grego.

A vida intelectual foi também objeto de crítica, e a questão educacional um dos problemas mais discutidos. Quando a política de Atenas começou a sofrer a influência das novas idéias adotadas pela educação, os poetas iniciaram uma guerra contra elas por considerá-las a causa dos males que grassavam na cidade. Aristófanes, novamente tomado como exemplo, afirmava que os vícios da democracia, a mentira, a inveja, a venalidade e o egoísmo, não sendo mais dominados pela educação, terminariam por destruir Atenas. O progresso da democracia favorecera o aparecimento desses vícios, mas fora a renúncia à educação tradicional em proveito dos ensinamentos sofistas a causa de sua propagação. Em Atenas a situação se agravava, e os conservadores alarmavam-se diante do interesse dos jovens aristocratas pela nova filosofia, que discordava da submissão do pensamento aos princípios estabelecidos, enquanto, para os conservadores, daquela submissão dependia a permanência da ordem social e dos bons costumes. Os democratas, por sua vez, temiam a sofística pela dúvida que lançava sobre tudo, podendo com isso vir a abalar a própria estrutura do regime. Assim, democratas e conservadores uniram-se na luta contra a nova educação, e os poetas, igualmente contrários àquela corrente de pensamento, iniciaram suas críticas responsabilizando-a pela decadência dos costumes. Aristófanes, para combater a sofística, elegeu uma personalidade contemporânea que simbolizasse essa filosofia. A escolha recaiu em Sócrates que, à semelhança de Cléon, preenchia as qualidades necessárias à criação dramática desejada. Dos outros filósofos que poderiam servir de inspiração, Protágoras estava morto e sua maneira de viver não se prestava a uma adaptação cômica; Górgias, sendo estrangeiro não residia permanentemente em Atenas. Fazendo de Sócrates um modelo de sofística, Aristófanes não pôde evitar as incoerências e as contradições. Não representou o filósofo na sua verdadeira personalidade, mas dotou-o de qualidades que não possuía e de princípios filosóficos de outros pensadores. Com isso, cometeu uma grande injustiça com Sócrates. Filósofos e sofistas ensinavam noções de Astronomia, Geografia, Geometria e Zoologia aos jovens para

que eles se libertassem do temor aos deuses, exatamente o que re-
ceavam os conservadores. Ciência e crime de impiedade passaram a
ser sinônimos, e a comédia apresentou acusações de ateísmo con-
tra os sábios, com a violência que a caracterizava. Sócrates não
se ocupava das ciências da natureza, embora as conhecesse, mas da
ciência moral. Buscava a verdade através da retórica, embora nas
Nuvens de Aristófanes, ele aparecesse como autor das idéias filo-
sóficas de Anaxágoras e outros pensadores. Aristófanes, segundo
Couat, "*a donc commis une injustice volontaire, autorisée par la
complicité d'une partie du publique et par le plan de sa comédie
des Nuées*".⁴⁶ Entretanto, a maneira de ser de Sócrates asseme-
lhava-se à dos sofistas. Como estes, não se apoiava na tradição,
na lei ou religião na busca da verdade e, por não recorrer à au-
toridade, mas à liberdade de pensamento na elaboração de seus con-
ceitos morais, podia ser considerado inimigo do povo ateniense.

A rivalidade entre os poetas foi outro aspecto da vida inte-
lectual retratado pela comédia. A vida literária ateniense era
tão tumultuada e ardente quanto a política. Disputas, rivalida-
des e inimizades pessoais existiam entre os poetas por serem ca-
da vez mais numerosos para o número limitado de representações.
A concorrência era enorme e as vitórias jamais pertenciam aos mes-
mos. Cada uma deixava atrás de si ressentimentos expressos em a-
lusões, acusações, insultos e calúnias nas peças posteriores dos
que se diziam injustiçados. Essas acusações irrompiam geralmente
na parábase e continuavam, sob a forma de citações imprevistas,
por toda a comédia. Infelizmente, pouca coisa sabemos dessas ri-
validades. Aristófanes oferece algumas informações ao se referir
aos seus predecessores Magnes, Crates, Cratino, ou seus rivais
Eupolis, Frínico, Amípsias e Hermipo. Das querelas propriamente
ditas, apenas de duas se tem conhecimento: a censura dirigida a
Eupolis por Aristófanes nas *Nuvens* e a denúncia contra Aristófa-
nes feita por Cratino na peça a *Garrafa*.⁴⁷

As inovações introduzidas pela sofística atingiram também a
poesia e a música. Os laços que até então uniam as duas se afrou-
xaram e, separadas, buscaram novos caminhos. Os conservadores vi-
am nessas tendências um sinal de dissolução, pois a velha poesia
era considerada parte integrante do conjunto que promovia a manu-
tenção da cidade. Músicos e poetas foram, por isso, atacados na

comédia. Aristófanes investiu contra a música de Cinésias ou a poesia de Eurípides com o mesmo ardor que caracterizava seus ataques à filosofia de Sócrates ou a política de Cléon. A causa das investidas residia principalmente na importância que a música e a poesia juntas desempenhavam na educação da juventude, pois os cômicos não aceitavam essas transformações que atingiam a música e continuavam a exigir dela a firmeza hierática que possuía por ter, na educação, a responsabilidade do governo da alma e o comando do comportamento. Os gregos acreditavam que a música regia a sensibilidade humana e devia ser viril, severa, sem tons queixosos, acordes complicados e movimentos apaixonados. As vibrações dos instrumentos e das vozes repercutiam na alma, despertando sentimentos e idéias. Uma música vibrante exaltava a sensibilidade, enquanto a música viril e grave a fortificava. Cada som tinha uma virtude intrínseca e despertava uma emoção que se lhe assemelhava. Se aparecessem juntos fariam nascer os sentimentos múltiplos que representavam. A variedade de instrumentos e de acordes era, portanto, contrária à simplicidade bem ordenada da alma. A cândida música dórica com seu ritmo calmo e sua dança de atitudes graves ajudava a poesia a exprimir sentimentos simples. No entanto, a transformação que vinha atingindo a música, levando-a a procurar ritmos rápidos e complexos para exprimir paixões mais vivas, fazia a antiga melodia parecer fria ou descolorida diante dos novos acordes que respondiam pelas idéias que agora agitavam as almas. Essa mudança provocava o descrédito da música antiga. Como disse Couat, "*Les chants de Stésichore, d'Alcman et de Simónide ne sont plus à la mode*".⁴⁸ Os novos ritmos conquistavam o povo. Dos instrumentos, empregava-se agora não mais a lira e a cítara mas todas as variedades de harpa, castanholas, flauta, oboé e outros, vindos da Ásia. Essa revolução era considerada uma profanação pelos poetas. O canto acompanhara a música em sua evolução. Já não seguia uma linha melódica direta, mas aparecia em nuances vocais. Aristófanes, em defesa da tradição, combateu essa curva musical em Frínis e Agatão, chamando-a de sensual e efeminada, e zombou de Cinésias, o renovador da música coral. A poesia trágica também sofreu as investidas da comédia nesse aspecto. Poetas como Hierônimo, Teógnis, Filonides, Fílocles, Cárcino e Melâncio foram alvo de injúrias, alcunhas e anedotas por parte dos cômicos. No entanto, desses poetas, o mais impiedosamente atacado foi Eurípides, certamente por representar a sofística den

tro do teatro. As acirradas críticas de Aristófanés à tragédia de Eurípedes não foi mais do que a continuação da guerra que de clarara contra as idéias novas.

*

Da maior importância foi o papel desempenhado pela comédia na sociedade ateniense. Favorecida pela liberdade da palavra que o regime democrático proporcionava, tornou-se o meio de divulgação da opinião pública transformando-se no principal instrumento da crítica social. Essa vocação censora rapidamente progrediu, incentivada pelas mudanças que se processavam em Atenas por influência das novas idéias. Da crítica política, onde representou o papel da imprensa em nossos dias, estendeu a sua abordagem a todos os problemas que afetavam a comunidade, quer fossem de caráter social, filosófico, educacional ou poético, tudo enfim que contrariasse as tradições do passado. É interessante, ao apreciar essa função da comédia, analisar o comportamento contraditório do ateniense diante das críticas lançadas no palco. Embora fossem apreciadas e aplaudidas pelo público, pouca influência exerciam na solução dos problemas político-sociais ou nas manifestações culturais do momento. Como bem disse Starzynski, "O povo divertia-se e gozava com a desmoralização de seus líderes (...), mas nem por isso os atenienses deixavam de admirá-los e renovar-lhes o seu voto de confiança".⁴⁹ Apesar de o poeta se dirigir ao público em cumprimento de uma missão, convencer divertindo, a comédia não ultrapassou a sua condição de arte feita para entretenimento. Se, algumas vezes, as acusações lançadas surtiram efeito, é provável, como afirma novamente Starzynski, que "representasse mais o eco da própria opinião pública do que o reflexo direto da censura e sátira dos poetas cômicos".⁵⁰ Faltou à comédia força para intervir nos problemas de seu tempo.

Mesmo não interferindo na solução dos problemas de sua época, a comédia teve os seus méritos. Apresentou as idéias fi-

losóficas e as criações poéticas numa relação mútua, integradas dentro das circunstâncias do momento, o que significa dizer, mostrou a formação intelectual do ateniense como um processo social e não fenômenos isolados da evolução cultural do homem. Pintou a vida cotidiana de Atenas, retratando o mundo em que o poeta viveu com todo o seu realismo, no que diferia bastante da sociedade idealizada pelos trágicos e historiadores. É ainda a mesma autora quem afirma: "Se não existisse a comédia, não se poderia compreender a fundo o ateniense do século de Péricles em sua verdadeira dimensão humana".⁵¹ E continua Starzynski, "só na comédia será possível encontrar toda a gama de pessoas humildes e importantes que compõem uma cidade, com o chamado "submundo", feio e torpe, mas que não pode ser ignorado pelo simples fato de existir".⁵² Por fim, a comédia participou intensamente da vida da cidade, sendo por essa razão considerada o melhor retrato da sociedade ateniense no século V a.C.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

01. COUAT, A. - *Aristophane et l'Ancienne Comédie Attique*, H. Lécène et H. Oudin Éditeurs, Paris, 1889, p. 8.
02. SOLOMOS, Alexis - *Aristophane Vivant*, Librairie Hachette, Paris, 1972, p. 35.
03. Idem.
04. Op. cit. Nota 1, p. 8.
05. ARISTÓTELES, apud Couat, op. cit. Nota 1, p. 13 s.
06. Op. cit. Nota 1, p. 14.
07. Couat, op. cit. Nota 1, p. 14 s.
08. Veja-se Starzynski, Gilda Maria Reale - *As Nuvens*, Tese de Doutorado em Letras, USP., SP., 1972, p. VIII s.
09. O trimetro iâmbico era o verso grego de três pés formado por iambos, ou seja, cada pé composto de uma sílaba breve e outra longa. O tetrâmetro trocaico, por sua vez, era formado

de quatro pés, sendo os troqueus compostos duma sílaba longa e outra breve.

10. Op. cit. Nota 2, p. 11.
11. DESCHANEL, Émile M. - *Études sur Aristophane*, Librairie Hachette, Paris, 1897, p. 7.
12. BORBA FILHO, Hermílo - *História do Espetáculo*, Edições O Cruzeiro, RJ., 1968, p. 30.
13. Op. cit. Nota 1, p. 30.
14. Op. cit. Nota 8, p. XXXIV.
15. Idem.
16. Ibidem.
17. Starzynsky, Op. cit. Nota 8, p. XXIV s.
18. Op. cit. Nota 1, p. 28.
19. Op. cit. Nota 8, p. XXVI.
20. Idem.
21. Op. cit. Nota 8, p. XXVIII.
22. Op. cit. Nota 8, p. XXIX.
23. Op. cit. Nota 8, p. XXX.
24. Op. cit. Nota 8, p. XXXI.
25. Idem.
26. Ibidem.
27. Op. cit. Nota 8, p. XXXII.
28. Op. cit. Nota 8, p. XXXIII.
29. Couat, Op. cit. Nota 1, p. 20 s.
30. Deschanel, Op. cit. Nota 11, p. 6 s.
31. Couat, Op. cit. Nota 1, p. 38 s.
32. Consulte-se Croiset, H. - *Aristophane et les partis à Athènes*, Paris, s/d, p. 1 s.
33. A democracia rural jamais constituiu um partido organizado do Estado Ateniense e, não tendo, por isso, um programa de reformas, não poderia oferecer recompensas aos poetas.
34. Starzynsky, Op. cit. Nota 8, p. XXIII.

35. BELLESSORT, André - *Athènes et son théâtre*, Librairie Académique Perrin Éditeurs, Paris, 1934, p. 302.
36. Idem.
37. Op. cit. Nota 1, p. 40.
38. Op. cit. Nota 1, p. 55.
39. PLATÃO, apud Couat, Op. cit. Nota 1, p. 45.
40. Couat, Op. cit. Nota 1, p. 128 s.
41. Op. cit. Nota 1, p. 165.
42. Op. cit. Nota 1, p. 370.
43. Op. cit. Nota 1, p. 379.
44. Op. cit. Nota 1, p. 238.
45. Op. cit. Nota 1, p. 250.
46. Op. cit. Nota 1, p. 300.
47. As querelas citadas foram as seguintes: Aristófanes e Eupolis, quando jovens e amigos elaboraram juntos a comédia os *Cavaleiros*, e Eupolis teria sido o autor da parábase. Anos após, os dois poetas tornaram-se rivais. Eupolis, em 420 a. C., ao caricaturar Hipérbolo na peça *Maricas*, além de dotar seu personagem das qualidades anteriormente criadas para Cléon na peça os *Cavaleiros*, reproduziu algumas passagens da comédia, fazendo uso do seu plano estrutural como se ela lhe pertencesse. Esse seu comportamento mereceu de Aristófanes a acusação de plagiário na parábase de sua peça as *Nuvens*. O poeta Cratino que fora igualmente atingido por Aristófanes nos *Cavaleiros*, aproveitou a animosidade entre os dois cômicos para revidar as críticas recebidas, acusando Aristófanes na sua peça a *Garrafa*, de plagiar Eupolis e imitar Eurípidas.
48. Op. cit. Nota 1, p. 322.
49. Op. cit. Nota 8, p. XXIV.
50. Idem.
51. Op. cit. Nota 8, p. IV.
52. Op. cit. Nota 8, p. V.

ARISTÓFANES E SUA OBRA

*Dados biográficos e produção literária
do poeta. O texto aristofânico*

*O momento político-cultural de Atenas
e o pensamento de Aristófanes*

*O teatro de Aristófanes: caracterís-
ticas e valor histórico*

A comédia grega alcançou o seu apogeu no século V a.C. com Aristófanes. O teatro desse poeta reproduziu a agitada realidade de seu tempo, pintou de maneira viva o seu país e sua época, e expressou idéias, problemas, preconceitos e esperanças de uma fase histórica, informações consideradas das mais interessantes e abrangentes. Como disse Besselar, a sua produção literária constitui "terreno muito grato ao historiador".¹

Muito pouco se conhece sobre o mais ilustre representante da comédia antiga. Os documentos que falam dele são raros, pouco informativos, e pecam pela falta de exatidão e o muito de lendário que apresentam.² Considerando esses elementos, os dados não são suficientes para uma reconstituição biográfica segura, recaindo todo estudo feito na área da suposição. Das quarenta comédias que compõem a sua obra, apenas onze sobreviveram completas. Mesmo assim, como disse Alexis Solomos, o conjunto de suas peças, inteiras ou fragmentadas, oferece muito mais dados sobre o poeta que os documentos conservados pela tradição. Continua Solomos, "*On peut dire qu'il a été lui-même son meilleur biographe*".³ Raramente a produção de um artista refletiu tão bem a sua maneira de viver.

Segundo Coulon, os dados biográficos exatos de Aristófanes seriam: o nome do pai, Filipe; o demo ao qual pertencera, Κυδαθηναεύς; e a respectiva tribo, Pandiônia.⁴ A precisão desses informes não evitou que dúvidas fossem levantadas quanto a sua origem, com respeito ao seu direito de cidadania, devido à acusação de estrangeiro lançada por Cléon.

Essa dúvida levantada por um dos seus melhores editores, Van Leeuwen,⁵ foi considerada sem valor por Coulon, com base no documento do século IV a.C., uma lista de prítanes da tribo Pandiônia onde figura o nome de Ἀριστοφάνης ἐκ Κυδαθηναεύς, fato que comprova a origem ateniense do poeta.⁶ Prossegue Coulon, a acusação de estrangeiro, a γραφή ξενίας, movida contra Aristófanes por Cléon, em 424 a.C., após a representação dos *Babilônios* e citada nas *Vies* anônimas, não tem o valor que lhe foi atribuída. Essa denúncia era comum em Atenas. Oradores como Demóstenes e És

quines se acusavam mutuamente desse crime e a frequência da acusação relacionava-se certamente com a complexidade do processo de legitimação do estado civil em Atenas. Na verdade, o autor das *Navens* nunca se defendeu da acusação recebida e nenhum de seus rivais a ela fez alusão para atacá-lo no teatro.⁷

A data de nascimento é incerta. Alguns autores fixam o ano 445 a.C., enquanto outros a fazem remontar a 450 a.C. O americano M. Roland G. Kent, por sua vez, apontou o ano 455 a.C., embora as razões de sua escolha sejam pouco sólidas.⁸ Coulon, porém, informa que ao estreiar no teatro, em 427 a.C., o poeta não havia atingido o efebato, isto é, a idade de dezoito anos, indispensável para dirigir os coreutas na qualidade de *διδάσκαλος*.⁹ Esta é a informação que merece maior segurança para indicação da época de nascimento do poeta.

Quanto ao local onde nasceu, informa Norwood, é provável que tenha sido no Cidateneu, na Ática, por sua família pertencer a esse demo urbano. Seus rivais, contudo, mencionam vários lugares: Lindo e Camiro em Rodes, Egina e até o Egito.¹⁰ Apenas Egina merece alguma atenção, não como possível local de nascimento, mas pela influência que exerceu sobre o poeta. Realmente, sua família possuía uma propriedade nesse demo, onde seu pai, em 430 a.C., se estabeleceu como cleruco. Não pertencendo a uma ilustre família, mas à burguesia média, o pai de Aristófanes era um pequeno proprietário que vivia da exploração de seus domínios, plantando vinhas e olivais. A invasão da Ática em 430 a.C., na guerra contra Esparta, teria forçado o poeta a abandonar Egina e transferir-se para Atenas, embora a vida urbana não lhe agradasse. As peças de Aristófanes demonstram o conhecimento que possuía da vida do campo e o amor que dedicava à natureza. Informações sobre a vida rural, nomes de árvores, pássaros, ferramentas, métodos de plantio e colheita e, principalmente, a presença de camponeses nos enredos de suas comédias são alguns detalhes ressaltados. A precisão com que trata desses assuntos implica em um conhecimento adquirido mediante convívio direto com a realidade campestre. Essa fase da vida do poeta pode explicar a predileção que demonstrou, mais tarde, pela democracia rural. Observando-se, então, as datas 445 a.C., a mais aceita para o nascimento do poeta, e a de 430 a.C., época em que seu pai passou

a viver em Egina, pode-se reconhecer o demo Cidateneu como o local mais provável de seu nascimento. De lá, certamente, aos quinze anos de idade, passara a Egina com idade suficiente para receber as influências acima referidas até transferir-se para Atenas.

A educação de Aristófanes seguiu os moldes tradicionais pelos conhecimentos que revelou dos poetas épicos, líricos e trágicos. Seu aparecimento como poeta cômico ocorreu, certamente, durante os primeiros anos da Guerra do Peloponeso. A primeira peça, encenada em 427 a.C., revela, apesar da sua pouca idade, formação intelectual, personalidade experiente e profundo conhecimento da realidade, não a do mundo rústico onde passara a infância, mas a de Atenas, a vida das ruas, da ágora, do porto, das reuniões. Como disse Croiset, "*Tout ce qu'il-y-a de réalité dans son théâtre vient de là, et sa fantaisie même s'en inspire largement*".¹¹

A época de sua morte, afirma Coulon, é inteiramente desconhecida. Data de 388 a.C., a composição de *Pluto*, a última peça encenada por ele. É verdade que escreveu ainda duas outras comédias: *Cócalos* e *Eolósicon*, que fez representar com o nome de seu filho Araro, fato revelado por uma inscrição arqueológica onde aparecem a denominação e a vitória de Araro nas Dionisíacas de 387 a.C. com a peça *Cócalos*.¹² Acredita-se que o início da carreira teatral de Araro coincide com a época da morte de Aristófanes. A tradição aponta os anos 375/72 a.C. como o período mais provável da sua morte aos 72 anos de idade.

De sua família, o nome da mãe, Zenadora, foi conservado. Quanto a sua descendência, as indicações são contraditórias. A tradição atribui-lhe três filhos: Araro, também poeta cômico, Filipe, e um terceiro que aparece com duas denominações diferentes: Nicóstrato, segundo Apolodoro e Filitero, de acordo com Decearque. Alguns autores chegam a negar que tenha existido realmente.

Afirmou Catandela que "*La vida de Aristófanes no tiene historia. Son los tiempos de la Guerra de Peloponeso*".¹³ Solomos igualmente afirmou: "*L'Athènes de la Guerre du Péloponèse est la personnage principal de la comédie d'Aristophane, l'héroïne éter*

nellement chère au poète",¹⁴ As afirmações desses autores são verdadeiras. Vivendo na época daquela guerra e sendo contrário à continuação de uma luta que levava os gregos à desunião, nela foi buscar inspiração para suas peças. A Atenas que ele amava, a velha Atenas da época áurea, estava decadente. Transformações profundas mudavam a feição da sua "pólis", mas Aristófanes a defendeu até o fim. Nunca perdoou a guerra, que tantos males trouxera a sua heroína.

Muito cedo revelou o seu gênio dramático. Encenou suas três primeiras peças sob a denominação dos amigos Filônides e Calístrato. Sua pouca idade não permitia obter a direção de um coro e, nessa época, era difícil jovens como ele conseguirem do arconte aquele privilégio. Por esse motivo, procurara a cooperação dos amigos. O êxito alcançado animou-o a pedir um coro e, então, sob seu próprio nome, fez representar os *Cavaleiros*.

Das peças que sobreviveram, os *Convivas*, a primeira delas, datada de 427 a.C., combatia a defeituosa educação ateniense e com ela obteve o segundo prêmio. No ano seguinte, 426 a.C., encenou a segunda comédia, os *Babilônios*, uma mordaz sátira política contra Cléon, que lhe valeu um processo. Acusado de crime de alta traição por atacar as instituições democráticas, acompanhou seu amigo Calístrato, que assinara a peça, ao tribunal identificando-se como verdadeiro autor. Não parece ter sido sentenciado porque prosseguiu criticando o demagogo Cléon em sua terceira comédia os *Acarrianos*, datada de 425 a.C. Novamente levado aos tribunais não sofreu nenhuma condenação. Com essa comédia tem início o período mais antigo de sua atividade literária. Dessa fase, chegaram completas os *Cavaleiros*, as *Nuvens*, as *Vespas* e a *Paz*. Cada uma delas, uma mensagem em prol da harmonia entre os gregos. A *Paz*, a última desse grupo quase não apresentava agressividade. A causa pela qual o poeta se batera parecia alcançada e a Grécia caminhava para a paz. Infelizmente, não se concretizaria o sonho do poeta. As outras comédias escritas nessa fase e que não sobreviveram completas são, lamentavelmente, quase desconhecidas.

O período mais recente de sua atividade literária abre-se com as *Aves*, continua com *Lisístrata*, *Tesmofórias*, *Rãs*, *Assem-*

blēia de Mulheres e Pluto, todas completas. O tema mudara, tratava agora de assuntos relacionados com as mulheres atenienses, a poesia ou alegorias. A peça as Aves, que marca a transição entre os dois períodos de sua vida teatral, constitui sua obra prima. As últimas comédias, Cōcalos e Eolōsicon, duas paródias mitológicas, não chegaram completas aos dias atuais. Também nesse segundo período, outras comédias foram escritas, igualmente perdidas, sabendo-se muito pouco de seus conteúdos.

Trabalhos perdidos

A Antiguidade conheceu 40 trabalhos de Aristófanes. De toda essa obra, como afirmou Norwood, apenas onze chegaram completas. Das outras conhecem-se apenas os títulos ou alguns fragmentos.¹⁵ De acordo com a *Vie XI*, quatro delas foram consideradas apócrifas, atribuindo-se sua autoria a Arquipo: Ποίησις (Poesia), Ναυαγός (Náufrago), Νῆσοι (Ilhas) e Νύοβος (Níobe). Dentre as perdidas, apenas seis trabalhos, pelos fragmentos que existem deles, merecem confiança nas informações que encerram. São elas: Δαιταλῆς (Convivas), βαβυλώνιοι (Babilônios), Προάγων (Prelúdio), Ἀμφιάραιος (Anfiarau), Κώκαλος (Cōcalos) e Αἰολοσικόν (Eolōsicon).

Segundo Coulón, um índice das comédias de Aristófanes foi descoberto no códice *Ambrosianus M*, do século XIV, e publicado por M. Novati.¹⁶ Um outro índice foi identificado no códice *Vaticanus [918]*, também do século XIV, publicado por M. Zuretti e reeditado por M. Kraibel.¹⁷ Em ordem cronológica as onze comédias sobreviventes estão assim ordenadas:¹⁸

* Ἀχαρνῆς	(Acarmanos)	- Lenēias	- 425 a.C.
* Ἴππῆς	(Cavaleiros)	- Dionīsias	- 424 a.C.
Νεφέλαι	(Nuvens)	- Dionīsias	- 423 a.C.
* Σφήκες	(Vespas)	- Lenēias	- 422 a.C.
Εἰρήνη	(Paz)	- Dionīsias	- 421 a.C.
* Ὄρνιθες	(Aves)	- Dionīsias	- 414 a.C.
Λυσιστράτη	(Lisīstrata)	- Lenēias	- 411 a.C.
Θεσμοφοριάζουσαι	(Tesmofōrias)	- Dionīsias	- 411 a.C.
Βάτραχοι	(Rãs)	- Lenēias	- 405 a.C.
* Ἐκκλησιάζουσαι	(Assemblēia de Mulheres)	-	- 392 a.C.
Πλοῦτος	(Pluto)	-	- 388 a.C.

No seu conjunto, a obra de Aristófanes encerra um conteúdo profundamente social. Nela, o poeta retratou os problemas da atualidade ateniense, a política, a economia, a paz, a guerra, a justiça, a educação, a nova poesia, os costumes e, tão bem expressou esses aspectos que foi considerada o espelho daquela fase da democracia ateniense.

Considerando esse conteúdo, os estudiosos elaboraram uma classificação das peças do poeta. Para Deschanel, por exemplo, quatro se ligavam às questões políticas: *Acarnanos*, *Cavaleiros*, *Paz* e *Lisístrata*; quatro às questões sociais: *Nuvens*, *Vespas*, *Assembléia de Mulheres* e *Pluto*; e três às questões literárias: *Tesmofórias*, *Rãs* e *Aves*.¹⁹ A classificação adotada nesse trabalho, prende-se a de Gilda Maria Reale Starzynski e compreende três grupos:²⁰

1 - Comédias políticas:

- | | |
|--------------------------------------------|--------------|
| a) política externa: Confederação de Delos | - Babilônios |
| A luta pela paz | - Acarnanos |
| | Paz |
| | Lisístrata |
| b) política interna: A demagogia: Cléon | - Cavaleiros |
| Instituições democráticas | - Vespas |

2 - Comédias críticas da vida intelectual:

- | | |
|----------------------|-------------|
| a) luta das gerações | - Convivas |
| sofistas/Sócrates | - Nuvens |
| b) teatro/Eurípedes | - Acarnanos |
| | Tesmofórias |
| | Rãs |

3 - Comédias de fuga:

- | | |
|--------------|------------------------|
| a) alegorias | - Aves |
| | Assembléia de Mulheres |
| | Pluto |

É ainda Gilda Maria Reale Starzynski quem oferece os títulos da obra completa de Aristófanes:²¹

Convivas	-	427 a.C.	- (Lenéias, 2º prêmio, Calístrato)
Dramas ou Centauros?	-	426 a.C.	- (Filônides)
Babilônios	-	426 a.C.	- (Dionísias, Calístrato)
Acarnanos	-	425 a.C.	- (Lenéias, 1º prêmio, Calístrato)
Tendas Tomadas?	-	424 a.C.	- (Dionísias?)
Cavaleiros	-	424 a.C.	- (Lenéias, 1º prêmio)
Agricultores	-	424 a.C.	- (Dionísias, 3º prêmio)
Navios Cargueiros	-	423 a.C.	- (Lenéias, 2º prêmio)
Nuvens I	-	423 a.C.	- (Dionísias, 3º prêmio)
Próagon?	-	422 a.C.	- (Filônides)
Vespas	-	422 a.C.	- (Lenéias, 2º prêmio)
Paz	-	421 a.C.	- (Dionísias, 2º prêmio)
Dédalo, Danaides	-	421 a.C.	-
Dramas ou Níobe?	-	421 a.C.	-
Velhice	-	420 a.C.	-
Estações	-	420/12 a.C.	-
Nuvens II	-	419/18 a.C.	-
Anapiro	-	419/12 a.C.	-
Polido	-	418/08 a.C.	-
Grelheiros	-	415/400 a.C.	-
Anfiarau	-	415 a.C.	- (Lenéias, 2º prêmio)
Aves	-	414 a.C.	- (Dionísias, 2º prêmio)
Heróis	-	414 a.C.	-
Lênias	-	413 a.C.	-
Lisístrata	-	411 a.C.	- (Lenéias)
Tesmofórias	-	411 a.C.	- (Dionísias)
Trifalo?	-	410 a.C.	-
Eolósicon I	-	410/400 a.C.	-
Gritador	-	408 a.C.	-
Pluto I ?	-	408 a.C.	-
Fenícias	-	407 a.C.	-
Tesmofórias II	-	407/06 a.C.	-
Rãs	-	405 a.C.	- (Lenéias, 1º prêmio)
Telméssias	-	405/400 a.C.	-
Pelargo	-	399/90 a.C.	-
Assembléia de Mulheres	-	392 a.C.	- (Lenéias)
Comunismo	-	392 a.C.	-

Pluto II	-	388 a.C.	-	(Lenéias, 19º prêmio)
Cócalo?	-	387 a.C.	-	
Eolósicon II ?	-	386 a.C.	-	

Uma apreciação do texto aristofânico de suas origens aos dias atuais, remonta ao século VI a.C. na Grécia, quando a difusão do papiro egípcio e o seu emprego na literatura, em Atenas, promoveram o aparecimento do "volumen" ou livro, encerrando cada um deles a cópia do próprio manuscrito do autor.²² As obras literárias atenienses tiveram no "volumen" a sua primeira forma de divulgação.

No século V a.C., costumava-se em Atenas, adianta Coulon, como parte do regulamento das representações, entregar uma cópia da peça ao arconte responsável pela seleção dos trabalhos a serem apresentados ao concurso.²³ Uma outra permanecia com o "didáscalo", a servir de roteiro no ensaio dos atores. Somente após a exibição no teatro, o texto começava a circular em público, buscando junto ao leitor o sucesso alcançado com o espectador. A cópia oferecida ao arconte era depositada no arquivo do teatro de Dioniso, e foram essas cópias que serviram de base às tradições literárias de todos os poetas dramáticos do século V a.C., inclusive Aristófanes.

Os exemplares das comédias publicados por ocasião das representações apresentaram, por todo os séculos V e IV a.C., a forma de simples τόμος, ou "volumen". Divulgadas sem nenhum zelo ou ordem, apenas por exigência da difusão literária, essas peças atravessaram os dois primeiros séculos de vida sem graves danos. Representadas uma única vez, sob a direção e controle do próprio poeta, não sofreram omissões por parte dos atores. Com referência a Aristófanes, acredita-se datar dessa fase a introdução na sua obra das quatro comédias reconhecidas como apócrifas pela crítica alexandrina. Cada peça compunha um "tomos" de papiro, escrito em letra maiúscula, em colunas paralelas com cerca de trinta linhas cada uma. Calcula-se um total de sessenta colunas por comédia considerando-se a média de mil e trezentos a mil e quatrocentos versos por peça. Toda linha apresentava a extensão de um trímetro, os versos mais longos, tetrâmetros a-

napestos, incidindo sobre a linha seguinte.²⁴ O texto propriamente dito deixava muito a desejar, precisando ser interpretado pelo leitor. Faltavam os espaços entre as palavras, os acentos e sinais de pontuação. As mudanças de personagens eram assinaladas por um simples traço horizontal, παραγραφή, precedendo o verso fora da coluna, o que não se fazia sistematicamente. Se ocorria no interior do verso, a indicação correspondia a dois pontos seguidos ou não de traço, o que ocasionava freqüentes confusões entre os intérpretes. A parte lírica apresentava-se semelhante à prosa. A divisão em versos não era indicada e a anotação musical logo desapareceu. Portanto, o "tomos" oferecia apenas os elementos do texto, cabendo ao leitor torná-lo compreensível. Sob essa forma tão rudimentar de apresentação, as comédias de Aristófanes foram publicadas e lidas por todo o século V e IV a.C.

Nos começos do III século a.C., Ptolomeu I, incentivado por Demétrio Falero, organizou a biblioteca de Alexandria anexa ao Museu, a qual cresceu rapidamente passando o seu acervo, do século III ao I a.C., de quatrocentos a setecentos mil volumes. Alexandria, o centro cultural do mundo helenístico, manteve essa posição até o III século de nossa era apesar da existência de bibliotecas em Pérgamo, Antioquia, Esmirna, Rodes e Roma. A fundação da biblioteca de Alexandria marcou o início dos trabalhos de erudição da comédia.

Em 285 a.C., Zenódoto, então seu diretor, providenciou o recolhimento dos exemplares de todas as peças publicadas. Da produção dramática reunida, as tragédias e os dramas satíricos foram confiados a Alexandre Étolo, ficando as comédias com Licófron de Calcídica e Eratóstenes. Os dois filólogos promoveram o primeiro reconhecimento e classificação do material que lhes foi entregue, inaugurando esse estudo com os tratados Περὶ ἀρχαίας κωμῳδίας e Περὶ κωμῳδίας.

A primeira edição crítica da obra aristofânica surgiu com Aristófanes de Bizâncio, bibliotecário em 195 a.C. Por ser destinada ao público, era menos científica e técnica. Na elaboração do seu trabalho, contou apenas com os exemplares fornecidos pela biblioteca. Ao estudar os textos recebidos, atentou para as

alterações sofridas no decorrer dos séculos IV e III a.C., selecionou as variantes encontradas, transmitiu as divergências através de crítica cuidadosa e empregou a colometria, ou divisão das partes líricas em κῶλα. A sua principal tarefa, segundo Coulon, consistiu em "établir un système orthographique cohérent dans le texte assez mêlé que lui fournissaient des exemplaires venus de tous les pays".²⁵ Compôs ainda, para cada comédia, uma ὑπόθεσις, em prosa, a qual, com base no material recolhido, apresentava uma notícia histórica da peça, constando de breve resumo do concurso e um juízo crítico. Esse argumento foi integrado ao texto, precedendo-o. Com isso, a edição transformou-se no pré-arquético alexandrino de Aristófanes, ou aquela edição única, de caráter oficial, depositada em biblioteca sob os cuidados de um filólogo. Este exemplar apresentava a forma que permaneceria fundamental à tradição, e as cópias que se difundiram no mundo helenístico derivaram dessa edição crítica igualmente utilizada nos estudos de exegese, história literária e lexicografia do texto. Quando, provavelmente, essa edição desapareceu no incêndio do ano 47,²⁶ havia originado uma "vulgata" que se constituiu, fundamentalmente, na base do nosso texto. O grande valor do trabalho de Aristófanes de Bizâncio reside não apenas na sua obra pessoal, mas na conservação e transmissão das antigas edições utilizadas por ele em sua tarefa. A importância de sua obra é atestada pela ausência, até o século IX, de outra edição das comédias aristofânicas feita com objetivo e método críticos.

Na Época Helenística, iniciaram-se também os primeiros trabalhos de exegese do texto aristofânico. Não se pode apontar o próprio Aristófanes de Bizâncio como seu iniciador porque os traços dessa atividade por ele deixados nos escólios não indicam a redação de ὑπομνήματα, mas apenas realização de comentários orais das peças nos cursos que ministrava no Μουσείον. Fragmentos desses comentários foram transmitidos por Calístrato, seu discípulo, reconhecido o primeiro comentador da obra aristofânica. Dele não restam testemunhos, apesar de citado trinta e duas vezes nos escólios dos *Acarnanos*, *Aves*, *Pluto*, *Rãs* e *Vespas*, o que leva a crer-se haver comentado todas as comédias.

O maior talento crítico da escola alexandrina foi Aristarco de Samotrácia, autor de um comentário do qual permaneceram trechos sobre as *Aves*, os *Cavaleiros*, as *Nuvens*, a *Paz*, *Pluto*, as *Rãs*, as *Tesmofoérias* e as *Vespas*, acreditando-se ter-se entendido a obra completa. Discutiu questões de crítica textual, léxicas, gramaticais e de história literária, e a precisão de seus estudos fez de seu trabalho um valioso subsídio para compreensão da obra do poeta.

A escola de Pérgamo também legou estudos sobre Aristófanes, embora nenhum deles tenha chegado a fazer concorrência à vulgata alexandrina. No que diz respeito à exegese, destaca-se Cratete de Malo, contemporâneo de Aristarco, elaborador de um comentário onde tratou das variantes. Devido à escassez dos fragmentos que sobreviveram não é possível analisar-se o caráter desse trabalho.

A época greco-romana, que se estendeu do século II a.C. ao II de nossa era, pode ser considerada uma fase importante pelos estudos exegeticos, gramaticais e léxicos efetuados no texto aristofânico. Data desse período a sua difusão nas bibliotecas, em exemplares originados da edição do filólogo de Bizâncio, os quais viriam a constituir-se nos seus arquétipos. O exemplar era ainda aquele da edição helenística, o "volumen" de papiro, contendo a obra integral do comediógrafo. Junto a esse texto oficial, apareceu, nessa fase, uma edição para uso privado com menores garantias quanto à pureza do texto. As duas produções, a oficial e a particular continham naturalmente as alterações já existentes nas próprias cópias, devido à distância do original.

No século II de nossa era, dois acontecimentos produziram verdadeira revolução no estudo e transmissão dos textos clássicos. O primeiro, de natureza paleográfica, foi o aparecimento do "códice". O tradicional "volumen" com a obra completa do autor foi substituído pelo "códice", que apresentava uma seleção dessa mesma obra. Surgira por consequência da necessidade pedagógica do I século, quando recomeçaram os estudos de retórica e de sofística, e os estudiosos buscaram nas obras dos pensadores e poetas gregos sua formação intelectual. Não sendo possível ler

toda a produção dos grandes trágicos e cômicos, procurou-se conhecer o melhor existente em poesia. O segundo acontecimento foi a posição assumida pela escola como detentora do monopólio da cultura, numa tentativa de preservá-la da decadência. A obra completa foi reservada às bibliotecas, não mais recopiada, enquanto a seleção era utilizada na escola. Com relação ao texto aristofânico, essa época corresponde aos trabalhos de Símaco. Segundo Coulon, esse comentador teria publicado uma seleção das comédias com base no texto alexandrino, acompanhada de comentário e destinada ao ensino. A compilação se iniciava com *Pluto*, a de mais fácil interpretação, continuava com as *Nuvens*, as *Rãs* e os *Cavaleiros*, as mais interessantes e instrutivas por apresentarem como personagens *Sócrates*, *Eurípedes* e *Cléon*, homens que haviam decisivamente atuado na vida grega do século V a.C. A seqüência prosseguia com os *Acarnanos*, as *Vespas*, a *Paz*, as *Aves*, as *Tesmofoônias*, a *Assembléia de Mulheres* e *Lisístrata*. Cantarella,²⁷ discorda de Coulon quanto à autoria da seleção aristofânica. Acredita ser mais antiga, havendo Símaco apenas interpretado um texto já constituído. Seu mérito residia em ter publicado criticamente o texto da seleção. No entanto, a obra de Símaco firmou definitivamente a seleção para uso escolástico, e o seu trabalho foi o único a ser recopiado e difundido nos vários centros de cultura até o fim da época clássica.

Essa fase constituiu-se também em momento decisivo nos estudos de exegese do texto. Do comentador Dídimo de Alexandria vem a maior parte dessas interpretações. A sua atividade exegética continuava a tradição dos ὑπομνήματα alexandrinos, constando ainda de comentários em forma de tratados separados do texto. Tomando por base o trabalho crítico de Aristófanes de Bizâncio, comentou todas as comédias do poeta, seguindo a tradicional ordenação alfabética alexandrina. Discutiu as variantes, utilizou o material exegético existente e compôs uma obra original considerada também fonte valiosa para questões de história e mitologia. Os seus trabalhos que tratam de Aristófanes são: *Λέξις κωμικῆ* e *Περὶ παροιμιῶν*.

Outro comentador importante foi Heliodoro, autor de uma *cometria aristofânica* que retomava e aperfeiçoava a obra ale-

xandrina. Consistia na edição de todo o texto metricamente subdividido e analisado com o auxílio de um sistema de sinais e uma disposição gráfica especial dos versos e das $\kappa\omega\lambda\alpha$. No entanto, Coulon informa que *"Il ne semble pas avoir eu en partage beaucoup d'esprit critique et sa doctrine est loin d'être sûre. Son commentaire a égaré les éditeurs modernes plus souvent qu'il ne les a guidés"*.²⁸ Desse período destaca-se também Faïno, segundo Coulon, dentre todos os gramáticos que se dedicaram à exegese de Aristófanes o mais indicado para redator dos escólios.²⁹

O aparecimento do "códice" e da obra selecionada passaram a exigir um tipo de comentário diferente do utilizado até então, um trabalho autônomo separado do texto. Por não vir contido na seleção, tornava-se inútil. Ao mesmo tempo, esses antigos comentários encerravam precioso material exegético tornando-se necessário salvá-los antes que se perdessem. Aponta-se esse fato como responsável pelo desaparecimento de muitas comédias. No entanto, até o século V, texto e comentário permaneceram autônomos. Embora, cada vez mais restrito, o comentário manteve-se um trabalho independente e, somente em casos raros, aparecia sob a forma de notas marginais no texto.

A crise política do Ocidente no V século e o aparecimento de novo centro de cultura grega, Bizâncio, marcaram nova fase na história do texto aristofânico. Em 425, Teodósio II organizou a Universidade de Constantinopla, dedicada aos estudos da cultura greco-latina, e por mais de dez séculos Bizâncio permaneceu o centro cultural da humanidade. Teve a seu favor o declínio, cada vez mais forte, da cultura grega no Egito que terminou por desaparecer completamente com a conquista árabe. O domínio árabe provocou também a escassez do papiro nos mercados do Ocidente e, por consequência, deu-se a utilização e difusão do pergaminho que apesar de caro oferecia as vantagens de maior resistência e durabilidade com relação ao papiro. Nos códices, agora feitos de pergaminho, copiaram-se as seleções, enquanto as velhas edições papiríformes de obras integrais declinavam rapidamente. As obras selecionadas de Aristófanes devem sua salvação aos códices copiados sobre pergaminho, nos séculos V e VI, mais tarde constituídos, no ancestral de nossa tradição. Copiados direta ou indiretamente de um arquétipo, seu texto, em última análise, remontava à edição de Aristófanes de Bizâncio,

embora enriquecido pela inclusão do material exegetico.

O período compreendido entre os séculos VI e VIII de nossa era corresponde a uma época negativa para a cultura clássica. O Cristianismo, na luta que desenvolveu contra o paganismo destruiu grande parte do acervo das grandes bibliotecas. Exceto a Escritura, algumas obras teológicas e as de Homero, utilizadas nas escolas, poucos textos clássicos foram lidos e recopiados nessa fase. Fechadas as escolas eclesiásticas e a Universidade de Constantinopla, sobreveio a decadência da cultura. Deve-se a salvaguarda das obras da Antiguidade Grega aos copistas da biblioteca de Constantinopla, um dos centros responsáveis pelo ensino clássico do Império Bizantino. Somente, no século IX, quando foi restaurado o clima favorável ao renascimento dos estudos clássicos, os centros de erudição de Constantinopla e Cesaréia tiveram condições de promover a renovação e propagação do estudo da Antiguidade.

No ano 863, em Constantinopla, César Bardas, irmão da imperatriz Teodora, reorganizou a Universidade daquela cidade e entregou a sua direção a Leão, o Matemático, homem de vasto saber. A restauração da cultura, apesar de primordialmente religiosa, estendeu-se aos estudos profanos, e Fôcio aparece como incentivador dessa renascença cristã e clássica. Juntamente com seus colaboradores, procurou nas bibliotecas da capital os velhos manuscritos há longo tempo abandonados, trazendo-os para uso dos estudiosos. Aqueles códices do final da época clássica estavam ainda escritos em letra maiúscula, sem acentos e espíritos ou sinais de pontuação e todo um trabalho filológico foi então executado: recopiados em minúscula, colocados os acentos, espíritos e sinais de pontuação e transcritas as variantes e o material exegetico. Essa foi a fase dos "exemplares transliterados".³⁰ A importância desse trabalho foi enorme e, exceção feita a alguns papiros, toda a literatura grega clássica hoje conhecida deve sua existência ao processo de transliteração realizado nessa época.

O exemplar transliterado era único e guardado nas bibliotecas. Obedecia a um critério filológico, mas, a exemplo dos seus colegas alexandrinos, esses filólogos transmitiram todo o

seu conteúdo, mesmo o corrompido. Com isso, os erros acumulados pela tradição permaneceram e aumentaram inevitavelmente, acrescidos daqueles derivados da passagem da letra maiúscula para a minúscula. Em Constantinopla, esse exemplar constituiu-se na fonte de nossa tradição e quando, por sua vez, também desapareceu no século XI, já havia originado aquele que viria a constituir a base da tradição impressa.

Na difusão dos clássicos, os doutores bizantinos foram além da transliteração dos textos dos velhos manuscritos dos séculos V e VI. Retomaram o trabalho exegético igualmente interrompido nos séculos VI e VIII e, por serem esses antigos comentários pouco práticos à consulta e ao uso nas escolas, resolveram essa inconveniência mediante a adoção de um sistema de ilustrações alegóricas marginais, com uma exegese sistemática do texto. Foi esse trabalho que possibilitou a criação da "edição comentada" que viria a constituir-se na novidade bizantina. O comentário, introduzido para ocupar no texto os espaços marginais livres, reduziu-se a escólios apresentando cada página o esclarecimento essencial ao texto ali encontrado. Os espaços interlineares foram ocupados pelas variantes e breves anotações. Para distinguir o texto do comentário, o primeiro seria escrito em minúscula e o segundo em pequenas garatujas. Lentamente, a parte do texto referida pelo escólio foi-se individualizando, surgindo então as "conclusões escoliásticas". Distribuídas irregularmente no texto, copiosas em alguns, raras ou inexistentes em muitos deles, apresentavam, por vezes, interpretações contrastantes no mesmo manuscrito. As "edições comentadas" dos doutores bizantinos constituíram um trabalho de grande valor, seja para o texto, transcrevendo as variantes existentes nos modelos, seja para o comentário, resumindo nos escólios tudo o que fora recuperado do material exegético proveniente das diversas fontes.

Na segunda metade do século XI, através de Fócio e seus colaboradores um exemplar transliterado, contendo a seleção de onze comédias, trouxe à luz em Bizâncio a obra de Aristófanes. O processo de renascimento da cultura alcançara a poesia e levava agora até a escola a obra do autor das *Nuvens*.

Os mais antigos e melhores manuscritos de origem bizantina sobre Aristófanes são: O *Ravenas R* (137, 4 A) e o *Venetus V*

(Inter Marcianos 474). O primeiro, anteriormente conhecido como o texto de Urbinas, foi escrito em torno do ano 1000 em Constantinopla e levado em 1423 para a Itália por Giovanni Aurispa. É o único que contém as onze comédias, selecionadas por um gramático desconhecido do século II de nossa era. As peças obedecem à seguinte seqüência: *Pluto*, *Nuvens*, *Rãs*, *Aves*, *Cavaleiros*, *Paz*, *Lisistrata*, *Acarnanos*, *Vespas*, *Tesmofoñas* e *Assembléia de Mulheres*. O segundo, escrito um século após, apresenta apenas sete comédias assim enumeradas: *Pluto*, *Nuvens*, *Rãs*, *Cavaleiros*, *Aves*, *Paz* e *Vespas*. De incerta proveniência, talvez fizesse parte da doação feita pelo cardeal Bessarion, em 1468, à República de Veneza, e acredita-se que se tenha fundamentado numa cópia da época de Fôcio, em letra minúscula. Na metade do século XIII foi levado para a região hidruntina, no sul da Itália. Esses dois manuscritos originários do mesmo arquétipo, o bizantino do século IX, apresentam os mesmos erros, devido à letra minúscula, ainda encontrados nas edições modernas, por não terem os editores decidido corrigi-los no texto. No entanto, se o *Ravenas* e o *Venetus* apresentam os mesmos erros, oferecem inúmeras divergências entre si. Por essa razão não se pode falar em superioridade ou preferência de um desses documentos sobre o outro. O melhor método de utilização dessas fontes foi formulado pelo crítico J. Vahlen: "*Quant à l'estimation des manuscrits R et V nous sommes de l'avis suivant: en règle générale, aucun des deux n'a sur l'autre une supériorité tel qu'on puisse s'en tenir avec confiance à seul témoin; puisque le vrai texte peut se trouver dans l'un ou dans l'autre, il faut examiner sans prévention les leçons de chacun des deux et conserver celles que de bonnes raisons nous démontrent comme la plus digne du poète*".³¹

Além desses manuscritos existem ainda o *Parisianus A* (Inter Regios 2712) do século XIII e os *Laurentianus R* (Plut.31,35), *Leidensis Vossianus* (Gr. F. 52), *Ambrosianus M* (L 39) e *Vaticanus Urbinas U* (141), que datam do século XIV. Segundo Coulon, o *Parisianus A* contém "*sur les feuilles 215-320 et 107-110 le Plutus, les Nuées, les Grenouilles, les Cavaliers, les Diseaux, les Acharniens et le début de l'Assemblées des Femmes*".³² O *Laurentianus* afirma o mesmo autor, compreende "*Les Acharniens, les*

vers 1-1135 de l'Assemblée des Femmes, les Cavaliers, les vers 1-1419 et 1492-1765 des Oiseaux, les vers 421-1396 et 1495-1537 des Guêpes, les vers 1-61, 132-199, 268-819, 890-1024 de *Lysis-trata* et les vers 378-490, 548-837, 893-947, 1012-1126, 1190-1200 de la Paix".³³ Uma parte deste manuscrito é conhecida pela denominação de *Leidensis Vossianus*, por serem conservados na biblioteca da Universidade de Leide os versos referentes às Aves e *Lisistrata*. O *Ambrosianus M*, diz novamente Coulon, "porte sur les feuilles 89-231 le texte de *Plutus*, des Nuées, des Grenouilles, des Cavaliers et des Oiseaux (vers 1-1641)",³⁴ enquanto o *Vaticanus Urbinas U* "nous fournit sur 112 de ses 191 feuilles le *Plutus*, les Nuées, les Grenouilles et les Oiseaux".³⁵ Todos esses manuscritos remontam ao arquétipo da tradição bizantina e apesar de conservarem os erros do *Ravenas R* e *Venetus V*, têm grande valor por fornecerem os textos daqueles documentos mais antigos. Quando, mais tarde, começaram a surgir na Itália as primeiras edições impressas, foram esses manuscritos que basearam as publicações tipográficas.

Do século XIII, datam ainda importantes trabalhos dos filólogos Tomás Magistro e seu discípulo Demétrio Trielínio, ambos da Tessalônica, sobre poesia dramática. De cada poeta foram estudadas duas obras e composta a respectiva biografia. Com relação à Aristófanes, foi graças a essa biografia que conhecemos hoje o nome de sua mãe.

Dos manuscritos da tradição bizantina não se pode deixar de mencionar as "citações de Suídas", lexicógrafo grego que viveu no ano 970 em Constantinopla. Mais de 3000 versos das onze comédias de Aristófanes foram estudados por ele, baseado seu trabalho em exemplar anotado e transcrito do arquétipo do IX século. No entanto, suas lições não fazem mais que apoiar a dos manuscritos, e raros são os casos em que se deve apenas a ele o texto do poeta. É necessário ainda usar de prudência na escolha das variantes de Suídas por ter este lexicógrafo feito citações de memória ou modificado as passagens inseridas no seu texto. Tratando ainda dos manuscritos bizantinos, faz-se necessário uma referência aos escólios que enriquecem todos esses documentos, principalmente o *Venetus V*, considerado o mais repleto dessas anotações. Convém ressaltar que os arquétipos

dos escólios do *Ravenas R* e *Venetus V* não são manuscritos do século IV e V, mas remontam ao século IX, quando o comentário se transmitia em nota marginal ao texto, ou seja a "edição comentada" criada em Bizâncio naquele século. Os escólios da "seleção" de Símaco, por exemplo, oferecem a vantagem de conservarem melhor os elementos da erudição e não possuem adições escolares. Nos manuscritos mais modernos, sobretudo a "editio princeps Aldina", eles aparecem muitas vezes misturados às anotações de fonte bizantina consideradas de pouco valor. No entanto, esses comentários são de grande importância para compreensão do texto. Coulon assim se pronuncia sobre o assunto: "*il est toujours bon de consulter les scholies et d'en corriger, s'il y a lieu, le texte, qui est souvent corrompu*".³⁶ E continua: "*le devoir d'un éditeur est de fouiller cet amas de scholies et d'en retirer tout ce qu'il y a d'utilisable pour l'établissement et l'interprétation du texte*".³⁷

No século XV em Veneza, surgiu a primeira edição impressa de Aristófanes: a "editio princeps", denominada de "Aldina" e elaborada por Marco Musuros com apenas nove comédias. Falavam as peças *Lisistrata* e *Tesmofoérias*. A primeira edição integral foi a "Cratandriana" de Basiléia, em 1532. A partir de então, se sucederam as reedições, traduções e estudos sobre o poeta. A Itália dera os primeiros passos; a França e a Suíça a seguiram. No século XVII, surgem as traduções holandesas, no XIX, as alemãs e, no XX, as do mundo inteiro.

Devem-se mencionar ainda os papiros literários do I e II séculos que oferecem fragmentos dos manuscritos de Aristófanes. Normalmente, apresentam o mesmo texto do *Ravenas R* ou o *Venetus V*, e convém lembrar não estarem isentos dos erros de cópia tão frequentes nos manuscritos. Dos papiros literários que tratam de Aristófanes, destacam-se o de Berlim (219 e 231), o de Oxirrinco (1373 e 1774) e o de Strasbourg.

Por fim, com relação aos erros e alterações encontrados na obra do poeta e referidos nesse estudo, é provável que tenham penetrado no texto antes da época alexandrina, pois a "seleção" de Símaco e os comentários de Heliodoro, ambos fundamentados na vulgata de Aristófanes de Bizâncio, já continham

essas incorreções. Portanto, é de crer-se que os versos interpolados, as alterações e as lacunas, felizmente poucas, devem ter sido introduzidos durante os séculos IV e III a.C.

Nessa apreciação da obra de Aristófanes, chega-se finalmente ao trabalho de Coulon, "*Aristophane*", livro texto desta monografia. Trata-se de uma composição bem fundamentada e de grande valor literário, cujo mérito reside nos princípios fixados pelo autor na elaboração de seu trabalho. Tendo por finalidade restabelecer o texto do poeta na forma mais aproximada possível daquele legado pela Antiguidade, Coulon, para atingir os seus propósitos, estabeleceu um método de trabalho,³⁸ no qual evitou regras preconcebidas de interpretação, tanto em gramática, quanto em métrica; procurou na reconstrução das partes líricas, onde os versos diferem entre si, não estabelecer uma correspondência minuciosa sílaba a sílaba ou estrofe a estrofe; utilizou o testemunho dos gramáticos no que diz respeito à ortografia e atribuiu maior valor às inscrições que à tradição por reconhecer serem aquelas mais precisas. Não aceitou cegamente os dados da tradição por saber das incorreções que esta apresentava, e ao recorrer aos escólios ou aos dados contidos nos manuscritos, submetia-os antes a um meticuloso processo de interpretação, análise e comparação para não destruir a verdadeira mensagem do poeta. Um exemplo do seu método de trabalho pode ser encontrado no tratamento que concedeu à distribuição dos versos entre os personagens. Sabendo que as edições antigas distinguiam as mudanças de interlocutores através da colocação de traços e pontos duplos que os copistas deveriam substituir pelo nome dos personagens ao revisar o texto, o que nem sempre aconteceu, pois os próprios documentos *Ravenas R* e *Venetus V* apresentam esses sinais, Coulon recorreu às indicações dos escólios por estes terem conservado melhor as opiniões dos comentadores antigos sobre este assunto. Uma outra questão diz respeito aos nomes de certos personagens introduzidos na comédia. Segundo Dindorf, Demóstenes, Nícias e Cléon não figuravam do texto de Aristófanes. Segundo Coulon, foram os gramáticos alexandrinos que os inseriram nas peças como personagens principais.³⁹ Caso semelhante, repete-se nas *Vespas*, desta vez,

com personagens secundárias. Os οἰκέται δύο da tradição foram ali substituídos por Σωσίας e Εανθείας. Aristófanes não conhecia a individualização dos escravos por serem esses personagens, para ele, desprovidos de personalidade. Um outro exemplo, dentro do mesmo contexto, aparece nas *Nuvens*, onde os dois credores foram denominados nas edições modernas de Πασίας e Ἀπυθείας. Coulon, para ser coerente com as lições dos manuscritos e dos escólios, e com os seus princípios, preferiu escrever Ἀνεύστης A e B.

Carpeaux considera a obra de Coulon juntamente com a de F. W. Hall e W. M. Geldart como as duas mais importantes edições modernas das comédias de Aristófanes.⁴⁰

*

Para compreender o homem que foi Aristófanes, os ideais pelos quais lutou e a finalidade de sua obra faz-se necessário conhecer a vida político-cultural de Atenas à época em que viveu.

Na Atenas que moldara o ateniense da Maratona e fora palco das grandes realizações gregas, ele fizera sua formação, nos moldes da educação tradicional, mas foi durante o período de lutas e decadência, que ele escreveu a maioria de suas peças. Amante dos princípios e tradições que haviam feito a glória de sua cidade, não poderia assistir impassível ao processo de transformação que abalava toda a estrutura da sociedade ateniense. A Atenas que ele amava tivera realmente uma história grandiosa. De todas as cidades gregas, nenhuma alcançara o grau de desenvolvimento atingido por ela. Quase tudo que hoje associamos à Grécia Clássica teve sua origem em Atenas ou sob a sua influência. Em seus começos, fora uma das pequenas comunidades fundadas pelos jônios. Após a invasão dórica, iniciou sua expansão e, em 800 a.C., toda a Ática encontrava-se sob o seu domínio. Dotada de excelente localização geográ-

fica, dedicou-se à colonização participando assim do movimento expansionista grego. Com isso, o porto do Pireu transformou-se em um dos maiores da Grécia, e Atenas, ao longo do século VII a.C., em uma das grandes metrôpoles comerciais. Esse desenvolvimento econômico provocou um impacto no poder político. Até o século VIII a.C., o governo fora dominado pelos grandes proprietários de terra, mas com o enriquecimento, os comerciantes iniciaram a luta pelo poder. As leis de Drácon e Sólon foram reivindicações dessa fase. No século VI a.C., o estabelecimento da tirania marcou o início da democratização na política ateniense. Externamente, a guerra contra os persas, com a vitória grega, na verdade praticamente ateniense, fez a cidade tomar consciência do seu prestígio e da necessidade de assumir a liderança no mundo grego. A Confederação de Delos, formada por vários estados sob a hegemonia de Atenas, logo transformou-se em poderoso Império Marítimo Ateniense. Internamente, o processo de democratização retomado por Efilates foi levado a termo por Péricles. Atenas tornou-se uma democracia, tendo ainda esse estadista protegido artistas e intelectuais, promovendo não só a reconstrução e o embelezamento da cidade, mas, principalmente, fazendo dela o centro intelectual do mundo grego pela acolhida que deu aos pensadores e cientistas de outras regiões helênicas. Foi assim que Anaxágoras de Clazômena e Protágoras de Abdera trouxeram para Atenas as suas idéias filosóficas e científicas desenvolvidas desde o século IV a.C. nas colônias da Magna Grécia e Ásia Menor. O poderio econômico atraiu também mercadores, estrangeiros e artistas, logo misturados à população da cidade.

De início, essa invasão de povos e idéias não afetou as tradições de Atenas, nem trouxe prejuízo à formação do homem ateniense, a qual permaneceu baseada na moderação, simplicidade e sentimento patriótico.

No entanto, esse equilíbrio não perdurou. Como disse Starzynski: "Já se podia sentir a fragilidade daquele Império em que os sucessivos aumentos de tributos, o loteamento de terras em países aliados para redistribuição a colonos atenienses e a progressiva diminuição de autonomia das cidades confederadas criavam revoltas e uma crescente onda de descontentamento".⁴¹

A hegemonia ateniense provocava revoltas no mundo grego, e a formação de uma liga de cidades visando a conter a sua expansão preparava a Guerra do Peloponeso. Internamente, tornava-se difícil manter o equilíbrio. A inveja e as antigas rivalidades trabalhavam contra a paz e a prosperidade. O governo sofria a oposição velada dos oligarcas e o próprio Péricles não ficou isento de críticas e injúrias. Os homens políticos, na sua maioria, não possuíam escrúpulos, e o povo terminou dominado pelos demagogos. A justiça aos poucos transformou-se em instrumento dos políticos. Os laços que uniam o indivíduo à cidade se afrouxaram, e a tradição patriótica acabou por perder toda a influência que exercia sobre as consciências. O espetáculo dos costumes não era mais tranqüilizador. A antiga educação viril parecia agora às gerações da época da Guerra do Peloponeso algo distante e ultrapassado. A juventude tornava-se cética e individualista pela ação da sofística. Os protestos levantados contra as novidades vindas do estrangeiro, superstições que afetavam a religião tradicional e inovações musicais, poéticas e educacionais não foram escutados. Os tempos haviam mudado e Atenas era um mundo novo sob a ação de forças inovadoras. O momento político-cultural era outro, embora o poeta não aceitasse essa nova realidade. Por temer o desaparecimento de tudo que o passado legara de bom e valioso, ele se impôs a missão de alertar seus concidadãos, chamando a atenção no teatro para os fatos que provocavam a perda dos valores tradicionais.

Para combater essa tumultuada fase histórica em que se verificava a desagregação da vida pública e transformações profundas se produziam em todos os aspectos da sociedade ateniense, o poeta só poderia utilizar uma realidade, aquela dos velhos tempos, a época harmoniosa e sem sinais de dissolução. E como disse Cantarella, "*Poiché tutto Aristofane è questo, un disperato amore di Atene*",⁴² ele acreditava que bastava purificar a cidade de toda a corrupção para deter a mudança que se processava, e a sua Atenas voltaria a ser bela, livre, feliz e poderosa.

Coerente com seus princípios e ciente da missão a cumprir, afirma Starzynski, iniciou uma luta sem tréguas pela restaura-

ção do passado,⁴³ embora não fosse realmente uma volta ao passado o que desejava. A sua preocupação era que não fossem arrastados pela corrente das transformações os valores tradicionais que haviam feito a glória de sua cidade. Combater toda e qualquer inovação e os homens que ameaçavam o passado constituiu o lema de sua luta. Contra a demagogia, a guerra, a mania dos processos, a degeneração dos costumes, ele contrapunha os tempos gloriosos de Atenas de Maratona, "quando a justiça florescia e a prudência era considerada", nas palavras de Starzynski.⁴⁴

Na luta que empreendeu, empolgado na defesa de suas opiniões, assumiu, por vezes, comportamentos contraditórios, não se preocupando em manter coerência em seus argumentos. Perseguiu, por exemplo, implacavelmente, os erros de Cléon, mas pouco falou das vacilações de Nícias e das faltas de Alcibiades. Essas contradições dificultaram reconhecer a sua posição partidária. Carpeaux o considera um conservador, ou aquele homem de letras amante da ordem tradicional. Contudo, afirmava não ter o poeta uma ideologia definida. Seu conservadorismo baseava-se mais no sentimento de amor que sentia pelos velhos tempos.⁴⁵ Fazê-lo porta-voz do partido conservador, adianta Starzynski, era um exagero, bem como um oligarca amigo dos cavaleiros. Aparecendo a ocasião, não hesitaria em satirizar a devassidão dos jovens nobres, ociosos e de longos cabelos, que se divertiam na cidade enquanto os velhos morriam nos campos de batalha.⁴⁶ Não era possível considerá-lo também um reacionário intransigente. Se, algumas vezes, assumia a posição de um patriota exaltado, logo, em seguida, apresentava-se como inimigo da democracia sem nenhum sentimento de patriotismo. E seria realmente inimigo da democracia aquele que apontava os erros do regime na tentativa de desmascarar os que satisfaziam as próprias ambições usando o povo como instrumento de seus interesses? Com Aristófanes, a melhor posição talvez fosse a de encará-lo, como afirmou Starzynski, não "um censor e um reformador, ou um político ativo e exaltado, defensor do partido democrático ou reacionário preso ao sectarismo dos oligarcas (...) mas, acima de tudo, um poeta cômico que desejava tirar proveito de assunto sério ou divertido".⁴⁷ Realmente, cada peça era particular e circunstancial, originava-se de fatos da vida da cidade, e não se pode exigir coerência e imparcialidade de um teatro de circunstâncias. Por-

tanto, o homem inconformado com a situação da sociedade ateniense e o poeta de veia cômica inigualável retratam bem Aristófanes. Como poeta, não hesitou em sacrificar muitas vezes a justiça e a verdade em prol de sua arte. Para agradar ao público e provocar o riso criticou nem sempre com justiça os seus contemporâneos. Satirizando genialmente, firmou-se perante a platéia, ao mesmo tempo que suas peças, verdadeiras mensagens sobre os problemas do seu tempo, procuravam alertar os atenienses para o comportamento daqueles que conduziam os destinos da cidade, e as inovações que se sucediam e poderiam arrastar Atenas a uma catástrofe.

Realmente, Aristófanes não foi democrata ou conservador, mas um homem sem partido político, apenas um descontente, amante e defensor das grandezas de um passado para ele símbolo de um ideal agora ameaçado. Preferia a Atenas de sua juventude àquela oferecida pelos generais e filósofos. Somente assim compreende-se porque lutou contra os sofistas, os demagogos e os poetas. Era toda uma estrutura que combatia. Não criticava sistemas, mas os abusos neles introduzidos. Quando censurava a democracia não visava o regime em si, mas o de Atenas com todos os seus vícios. Quando se revelava partidário da paz, buscava, pela união de todos os gregos, construir uma Hélade progressista e forte. Quando combatia a justiça, era por sentir que fora substituída pela conveniência política. Quando contestava os sofistas, era por considerá-los responsáveis pela decadência intelectual, moral e religiosa da juventude grega. Mostrava-se, portanto, um saudosista e apontava os erros de sua época, apresentando-os corajosamente no teatro, enquanto muitos que apoiavam os seus ideais de luta calavam.

Uma última abordagem sobre a posição política de Aristófanes poderia se firmar no conceito de Starzynski,⁴⁸ para quem o poeta devia ser um homem livre de compromissos, freqüentador dos ambientes ricos e cultos da aristocracia, onde ouvia as últimas discussões sobre as idéias dos sofistas e os males que arruinavam Atenas. Da mesma forma, na ágora, no Pireu ou junto aos camponeses que viviam na cidade, escutava atento os comentários e guardava as queixas que faziam. Conhecedor assim dos anseios de todas as camadas sociais, deformava com o seu espí-

rito cômico esse material colhido na própria vida e criava as comédias. Por essa razão, não estaria ligado a nenhuma corrente partidária, mas agia por conta própria, levado por seus princípios numa cidade conturbada por problemas que a guerra originara. E, continua a mesma autora, mesmo que suas atitudes fossem por vezes contraditórias, seus ideais eram bem claros.⁴⁹ Em toda a sua obra aparece como uma constante o amor que dedicava a Atenas, na opinião de Millôr Fernandes "a grande personagem de todas as comédias de Aristófanes".⁵⁰ Os ataques que lançou contra a política, a educação ou a poesia, tinham por único objetivo a salvaguarda da "pólis". Esse zelo e dedicação pela cidade não diminuíram com o passar dos anos. Ao contrário, permaneceram em todas as peças como tema principal, às vezes traduzido em versos do mais puro lirismo. Igualmente presente em todos os seus trabalhos estava o amor que sentia pela paz. Vivendo intensamente a sua época e os problemas que afetavam a sociedade, convenceu-se da inutilidade da guerra entre os gregos e passou a pronunciar-se abertamente pela paz mesmo que significasse a derrota de Atenas. O permanente estado de alerta em que viviam os atenienses durante os períodos de trégua fazia o poeta desejar ardentemente a volta dos tempos de paz, prosperidade e alegria de sua juventude. Foi sempre um pacifista convicto até nos momentos em que desejar a paz constituía uma afronta aos anseios de vingança dos atenienses. Para ele, somente vivendo em paz, o homem encontraria realmente a liberdade e a felicidade traduzidas no modo de usufruir o que a vida oferecia a cada um. Ao camponês, a fartura, boas colheitas, a alegria da primavera, o canto dos pássaros, as festas campestres; ao cidadão, a educação nas palestras, o conhecimento da música e poesia tradicionais, as festas urbanas, o exercício da justiça, a prudência nas decisões. Era esse o seu ideal de vida: modesto, alegre e simples. Por isso, a ambição do poder e do dinheiro, o predomínio dos demagogos, o feminismo que agitava as mulheres, as indagações dos sofistas e o amor às querelas judiciárias eram considerados por ele excessos condenáveis. A paz, a alegria, a tranqüilidade, a fartura, a tradição, a simplicidade constituíram os ideais que nortearam a luta do poeta contra as inovações que abalavam os antigos costumes da cidade que amava.

Apesar de excelentes, suas idéias pecaram pelo exagero. Compreende-se que combatesse os sofistas, mas não incluir Sócrates entre eles. Aceitava-se que investisse contra Cléon, mas não fazer dele o tipo padrão do demagogo grego, não reconhecendo as suas qualidades. Concorde-se com o ataque a Eurípedes, mas não exagerar seus defeitos. É impossível acreditar-se que Aristófanes desconhecesse a grandeza e o fascínio da obra do grande dramaturgo e não percebesse a diferença existente entre Sócrates e os sofistas. A explicação está na própria comédia, que necessitava dessa aparente incompreensão e deformação da realidade para atingir o objetivo visado. A verdade é que essas três personalidades simbolizavam os fatores da decadência ateniense: a demagogia, a irreligião, a sofística. No entanto, não se pode condenar Aristófanes se, ao lançar suas idéias, deixou-se levar por ressentimentos pessoais, pela vulgaridade ou obscenidade. Essas atitudes eram também o reflexo da sociedade corrompida em que vivia e, para atuar, nesse meio, via-se obrigado a empregar os mesmos elementos com os quais ela agia. Esse fato, de certa forma, ajuda a explicar mais algumas das suas contradições, como zombar dos deuses e defender a antiga religião, atacar a imoralidade, sendo a comédia uma peça imoral, representar contra os vícios e a vulgaridade da mulher e acusar Eurípedes de difamá-la, transformar Sócrates em charlatão e apreciar a sua dialética. Se assim procedia, era para fazer chegar até o público a mensagem da peça. Além disso, deve-se lembrar que a violência agressiva de Aristófanes não produzia conseqüências. Suas comédias não exerciam influência sobre a realidade político-social ateniense. Embora porta-voz de opiniões participadas por muitos a comédia foi apenas uma arte, embora muito mais que um simples divertimento, pois sob a forma de sátira mordaz apresentou os grandes problemas políticos, sociais e culturais do seu tempo.

No século V a.C., em plena democracia e sob a sua influência, a comédia atingiu toda a sua mestria e originalidade, e esse grau de perfeição foi alcançado graças à atuação de uma personalidade poética extraordinária, Aristófanes. Embora favorecida pelas circunstâncias do momento, foi a capacidade criativa do poeta que imprimiu à comédia uma realidade artística excepcional, ainda hoje considerada uma das grandes realizações da arte teatral grega. Sistematizador da comédia, documentou em suas sátiras o clima democrático de Atenas quando os atenienses permitiam zombarias e censuras a sua política e costumes. Seu gênio criador imprimiu ao diálogo aquele tom vibrante que transforma os personagens em figuras autênticas, fazendo deles verdadeiros representantes de uma época social. Somente seu talento poderia lograr êxito ao atacar as mais representativas figuras da atualidade ateniense. Artista consumado, disfarçou heliastas em vespas, os pensamentos mais sutis em nuvens e, se necessário, introduzia a poesia mais delicada ou evocava com igual sensibilidade pássaros e animais do charco. A audácia de suas criações e o poder de zombaria penetrante fizeram de seu teatro uma arte singular, reflexo de uma fase histórica das mais importantes da Grécia. Afirma-se ser impossível conhecer realmente os atenienses sem ler as obras de Aristófanes. Como disse Couat, "*Cet homme d'esprit est en même un savant écrivain, qui connaît à fond les lois de son art. Il sait ménager les contrastes et corriger par de brillantes strophes lyriques l'effet de ses parodies*".⁵¹

O teatro de Aristófanes apresentou várias finalidades. Por ser gênero cômico, a principal era, necessariamente, provocar o riso, mesmo que este encobrisse uma crítica séria. Os meios empregados podiam ser grosseiros, imorais, espirituosos ou divertidos, desde que conseguisse o objetivo visado, fazer o ateniense rir de suas próprias falhas, necessidades e erros. Uma segunda finalidade, e a mais importante, seria propagar as idéias por ele consideradas corretas. Defensor da tradição antiga, combateu os erros de sua época, a demagogia, a decadência dos costumes, as transformações da arte e os males da educação moderna. Não poupou zombarias às instituições, aos políticos, poetas e filósofos, ridicularizando-os em sua vida pessoal a sua atuação

na sociedade. Condenou a guerra, pregou a paz, satirizou militares, denunciando finalmente os abusos de toda ordem. Nem os deuses escaparam à sua crítica. Para ele, estes já não sabiam defender os velhos tempos contra os demagogos e eram tão politiqueros quanto os seus representantes na terra. Uma terceira finalidade seria a pintura que fez dos caracteres. Nesse particular alcançou tanta perfeição que não houve no teatro antigo um igual representante. A figura do demagogo corrupto por ele representada nunca foi tão bem caracterizada como sob os traços de Cléon.

Além das finalidades, uma peça de Aristófanes possuía um caráter particular, responsável por toda a importância e originalidade do seu teatro. Inicialmente, esse caráter foi político em razão do momento histórico vigente. O equilíbrio entre a política e a cultura até então mantido por Péricles, rompera-se com sua morte, e o seu substituto, Cléon, não possuía as qualidades do grande líder. O poeta levantou então a voz em defesa da paz e do Estado. Nos *Acarrianos* a sátira política foi elaborada com uma fantasia genial. Não se limitava a alusões inofensivas, mas revelava uma luta de princípios. Cléon foi combatido com uma audácia incrível, exibidas em público suas fraquezas pessoais, e atitudes políticas. Apresentou também peças de caráter social de inestimável valor. Os danos causados pela nova educação começavam a ser percebidos e, temendo a dissolução de toda a herança espiritual do passado, iniciou uma luta contra a sofística, cuja influência atingira igualmente a poesia, e toda a vida ateniense. As comédias com esse conteúdo revelam a sua inquietação pelo destino de Atenas. O término da Guerra do Peloponeso, silenciou a luta política, e Atenas, derrotada, não mais aceitou as críticas de Aristófanes. As peças apresentaram então um caráter alegórico, que corresponde a sua última fase artística.

As suas qualidades geniais de poeta cômico deve-se a permanente atualidade de seus trabalhos. Possuía a ironia, os jogos de palavras, as figuras de retórica, e usava esses procedimentos com extrema habilidade obtendo efeitos irresistíveis. Sabia percorrer todas as variedades do cômico, do mais grosseiro ao mais delicioso e lírico. Seu humor valia-se das paródias literárias, da arte de fantasiar e disfarçar a linguagem patética dos poetas trágicos.

gicos, dos provérbios, dos trocadilhos burlescos. Todos esses empréstimos contribuíram para dar ritmo, beleza e movimento a sua poesia. Explorou também, para desencadear o cômico, as funções orgânicas e a sexualidade, esta última vista não como elemento lascivo, mas uma situação grosseira e ridícula. A obscenidade de suas últimas peças choca o leitor, se encarada com o espírito do homem moderno. A comédia antiga tudo podia dizer e fazer livremente. Não havia limites à obscenidade. A religião naturalista do grego permitia que exaltasse a função reprodutora como força essencial da natureza, na qual o homem louvava o prodígio da vida. Constituíam-se, assim, em fato natural, sem malícia ou hipocrisia. Além disso, a forma de expressão do poeta nunca permitiu que o vulgar dominasse o cômico. Enfim, fazia rir por meios geniais, obtendo a ação cômica pela deformação da realidade, procedendo como um caricaturista, e através de cenas inverossímeis oferecia a imagem daquela realidade deformada. O ataque à pessoa visada fazia-se dentro da caracterização em que era concebida na trama cômica. Assim, usando dos mais variados meios, conseguia que o riso espocasse fácil e livre em um público que se divertia de suas próprias falhas.

As peças de Aristófanes refletem ainda a sua evolução espiritual. Na primeira fase são sarcásticas, implacáveis, ofensivas e traduzem a luta contra Cléon, os demagogos, a Guerra do Peloponeso na sua busca pela pacificação entre os gregos. São elas: os *Acarnanos*, os *Cavaleiros*, *Lisístrata* e a *Paz*. Na segunda, morto Cléon e assinada a paz, são menos violentas, notando-se a predominância de uma fantasia e um lirismo sedutor. Como exemplo, temos as *Aves*. Na terceira e última fase demonstram uma preocupação social. São elas: *Assembléia de Mulheres*, as *Nuvens*, *Tesmofórias*, as *Rãs*. Seu vigor, alegria e entusiasmo aparecem mais fortemente nas primeiras comédias. Nelas o gênio cômico era mais fecundo. Nas últimas, já não se encontra tanta inspiração, desaparecendo também a fantasia, a mordacidade e a obscenidade.

Um outro aspecto do teatro de Aristófanes diz respeito à maneira de o poeta lançar suas críticas e à influência que as mensagens de suas peças exerciam nos problemas sociais atenienses. No primeiro caso, a comédia aristofânica caracterizou-se

pela agressividade nos ataques que lançou contra personalidades e instituições. Autor e atores nada sofriam ao desrespeitarem e difamarem as autoridades, ou perturbarem a ordem pública e a segurança nacional. A democracia e a origem religiosa da comédia asseguravam a liberdade da palavra no teatro. Quanto ao poder de influência, não teve força para interferir nos problemas políticos, sociais e culturais de Atenas, embora seus enredos encerrassem verdades do conhecimento do público. Infelizmente, na sua grande maioria, aqueles que freqüentavam o teatro buscavam apenas diversão, mesmo às custas de zombarias às personalidades que atuavam na vida ateniense. E o riso irrompia na paródia feita ao estilo dos trágicos, à sutileza dos filósofos, à habilidade dos demagogos. Por pintar tão admiravelmente a vida cotidiana e exprimir os seus sentimentos e aspirações, o povo amava o poeta.

Uma apreciação mais detalhada da arte dramática de Aristófanes, afirma Solomos, começaria pelas fontes culturais que forneceram os elementos de sua comédia.⁵² Do culto de Dioníso, recebeu os cantos corais que glorificavam os deuses, os elementos que davam à representação seu aspecto cerimonial, danças, cortejo e ritual, a música e os cantos nos seus diferentes modos de expressão, os coros travestidos de animais e o *κῶμος* com a sua liberdade de linguagem. Da poesia iâmbica adquiriu a orientação política e social, os ataques pessoais e a instituição da parábase. Do drama dórico, obteve o vestuário tradicional, os tipos cômicos, as máscaras, o cenário, os episódios dialogados, a paródia de personagens mitológicos e o agon.

Quanto ao argumento, tendo por finalidade primordial divertir o público, não houve preocupação por um desenvolvimento magistral do enredo, que se constituía apenas no pretexto para expor a ação, quer fossem sátiras políticas, sociais ou alegóricas. Simples, quando não ridículo, era elaborado com descuido e, por vezes, extinguiu-se antes de atingir a comédia o seu final. Como afirmou Lloyd Jones, "ele toma por base uma idéia típica e constrói fantasias soltas".⁵³ Colocando personagens reais em tramas fantásticas, ou povoando as comédias de figuras-tipos reais ou fictícias, Aristófanes atingiu toda uma classe de indivíduos. Homens ou mulheres dotados de qualidades ou vícios pro-

fundamente humanos moviam-se dentro de uma atmosfera de fantasia e realidade, dando ao público uma ilusão perfeita de vida, graças a sua arte de caracterizar e a habilidade de conduzir o diálogo.

Na composição do enredo entrava, normalmente, uma série de quadros ligados entre si por elementos da mais lírica poesia ou da vulgaridade mais grosseira. Essa liberdade de tom que chegava à obscenidade não prejudicava a harmonia do conjunto. A licenciosidade sem limites e os gracejos rudes e vulgares nunca chegavam a ultrapassar a força lírica. Os motivos sobre os quais o poeta montava o enredo nem sempre estavam claramente evidenciados. Segundo Starzynski, nas *Aves*, *Assemblêia de Mulheres* e *Pluto*, por exemplo, apresentavam-se disfarçados.⁵⁴ Nas *Aves*, a criação da cidade aérea refletia uma Atenas onde era insuportável se viver pelos males de que padecia. Na *Assemblêia de Mulheres*, o tema essencialmente político, apresenta-se sob o disfarce de uma brincadeira: experimentar o governo exercido pelas mulheres. Em *Pluto*, o poeta encobre a necessidade de uma redistribuição das riquezas como forma de diminuir a desigualdade social. Fosse o núcleo central do drama ridículo, fantástico ou sério, o enredo era sempre desenvolvido em torno de uma tese política, social, filosófica ou educacional. A comicidade surgia pela deformação caricatural do enredo e não da tese, em cuja demonstração empregavam-se todos os recursos que pudessem torná-la agradável ao público. Além das possibilidades que o próprio gênero oferecia, utilizou outras contribuições literárias. Herdeira do κῶμος, dispunha de um coro ativo, capaz de desenvolver uma ação dialogada e fazer preleções ao público. Da farsa megarense, empregou personagens como o ingênuo-espertalhão e o impostor-charlatão. Recorreu ainda às alegorias, às paródias e à poesia satírica, recebendo desta última o hábito da injúria direta, mordaz e impiedosa.

Na apresentação da tese, usou duas formas de exposição: a direta e a indireta. A primeira aparecia geralmente na "parábase", momento em que o coro, em nome do poeta, tecia comentários à vida e obra do autor, lançava críticas aos rivais e censuras ao governo. Na exposição indireta, recorria a um personagem-tipo que falava pelo autor. Era nessa forma de exposição que o poeta expressava a sua veia cômica. Pilhérias, jogos de palavras, gracejos, alegorias

e repetição de versos eram utilizados. De todos esses elementos, diz Starzynski, as alegorias tiveram um papel preponderante.⁵⁵ A peça *Pluto* é essencialmente alegórica. De várias maneiras e sutilmente, a alegoria surgia no teatro de Aristófanes. Criava personagens que representavam uma classe inteira, como por exemplo, Δικαιόπολις (o cidadão justo), Φιλοκλέων (ama Cléon) e Λυσιστράτη (dissolvente dos exércitos). Adaptava a alegoria à herança do κῶμος, dotando animais e seres inanimados com o dom da palavra. Os coros das *Aves*, *Nuvens* e *Vespas*, por exemplo, levava ao palco figuras reais, simbolizando os princípios que combatia, não faltando com a verdade ao caracterizar esses personagens. Os modelos-tipos apresentavam semelhanças com o original, apenas por se tratar de sátira realçavam-se os defeitos, disfarçavam-se as qualidades, distorcendo-se a imagem para dar maior comicidade à peça. Mesmo assim, as personalidades não deixavam de ser reais.

De acordo com Cantarella,⁵⁶ a composição da tese apresentava duas partes. A primeira, correspondia à exposição da idéia central através de uma ação desenvolvida entre dois personagens defendendo interesses contrários. Nessa disputa dialética, um deles saía vencedor. A segunda constituía-se em uma série de cenas episódicas, unidas pela idéia principal apoiando a tese. A peça terminava geralmente por uma cerimônia triunfal ou festiva comemorativa da vitória obtida. As duas partes ligavam-se pela "parábase".

O desenvolvimento do enredo, informa Starzynski, obedecia a uma linha de estrutura contínua.⁵⁷ Abria-se com o "prólogo", ou a apresentação da idéia central a ser posta em ação. A entrada do coro, inquieto e movimentado, era o "párodo", que correspondia aos obstáculos a vencer no desenvolvimento da ação cujo ponto culminante constituía-se em uma cena onde as partes antagônicas entravam em choque, o que significava o clímax da ação. Seguia-se a "parábase" e, por três vezes, o corifeu tomava a palavra: na primeira, falava em nome do poeta e nas outras duas tecia considerações ao coro. Em seguida, voltava-se ao enredo, com cenas nem sempre entrosadas, mas que encerravam as conseqüências boas ou más da idéia posta em ação. Um aspecto dessa estrutura, merece referência, e diz respeito a aparente desarmonia no suceder dos quadros da peça. Realmente, não havia entrosamento entre

as cenas nem existiam cenas preparatórias, e a fantasia ultrapassava qualquer limitação de tempo ou de espaço. Sendo o objetivo principal fazer rir, a ação desenvolvia-se em três tempos: a luta, a conciliação e a conseqüência, sem preocupação pelo entrosamento das cenas e encaminhamento da ação dramática. As cenas sucediam-se rapidamente, mesmo sem conexão entre elas. Os quadros cômicos que seguiam à "parábase" eram curtos e contraditórios para o efeito ser mais brilhante. No entanto, apesar da aparente desarmonia, a ação desenrolava-se alternando partes dialogadas, declamadas ou cantadas. O ritmo era o iâmbico, com exceção da "parábase" composta em versos anapêsticos. O canto aparecia em solo, duo, trio, coro em uníssono ou alternado. O acompanhamento musical, escrito pelo autor, estava confiado a uma única flauta. A "parábase" constituía-se na parte mais característica da estrutura da comédia, mas era o coro o seu elemento primordial. Lírico, versátil, móvel, rico em elementos plásticos e rítmicos, assumia variadas formas e atitudes na demonstração da ação dramática. Com o tempo, essa estrutura modificou-se. Se nas primeiras peças, *Acarnanos*, *Cavaleiros*, *Nuvens* e *Vespas*, a "parábase" apresentava-se completa, na *Paz*, já não se encontravam o "epirrema" e o "antepirrema", nas *Rãs*, faltavam os anapestos e, finalmente, na *Assemblêia de Mulheres* e *Pluto* não existiam mais a "parábase" e o coro. Este último perdeu progressivamente sua importância e se, nas primeiras sátiras, integrava a ação cômica, nas últimas limitava-se a cantar interlúdios.

O estilo de Aristófanes caracterizou-se por ser fluente, natural, imaginoso. O diálogo era vivo e escrito com facilidade e graça. Dotado de prodigiosa capacidade de invenção verbal, criava palavras novas ou associava termos antigos, impossíveis de traduzir. Curiosos foram também os gigantismos verbais, igualmente intraduzíveis, imitando o coaxar das rãs $\beta\rho\epsilon\kappa\epsilon\kappa\epsilon\kappa\acute{\epsilon}\xi$, $\kappa\acute{o}\alpha\xi$, $\kappa\acute{o}\alpha\xi$, ou o ruído das gotinhas d'água $\rho\omicron\mu\phi\omicron\lambda\upsilon\gamma\omicron\pi\alpha\phi\lambda\acute{\alpha}\sigma\mu\alpha\sigma\iota\nu$. Não se pode deixar de assinalar, diz Coulon, o gigantismo de 72 sílabas que descreve um banquete pantagruélico na peça *Assemblêia de Mulheres*.⁵⁸

O lirismo primava pela graça, harmonia e riqueza de fantasia. Esse sentimentalismo não impedia que lançasse, quando necessário, no meio do quadro poético, um comentário mordaz. Por essa

razão, a poesia ora se expressava alegre, espontânea, ora caprichosa, áspera, mas sempre encantadora. As odes corais são apontadas como os momentos mais belos de suas peças. A atmosfera poética resultava da variedade da métrica e dos ritmos empregados, da composição musical e da sua sensibilidade em saber traduzir a natureza.

Na versificação utilizou o metro: nos diálogos, o trímetro, o tetrâmetro iâmbico, o troqueu e o anapesto.⁵⁹ Nas *Nuvens*, identifica-se um belo exemplo da métrica perfeita do poeta: τοῦτ' ἔστι τοῦτ' τὸ κακόν ὃ μ' ἀπολώλεκεν (Aí está o mal que me perdeu).⁶⁰

Quanto ao ritmo, nas partes líricas, o preferido foi o "peã", um canto grave executado por um coro de homens acompanhando a dança cômica do córdax. Nas partes não líricas, empregaram-se os ritmos da tragédia.

A perfeição da comédia aristofânica resultou em parte dos meios de expressão utilizados. A língua grega, através do dialeto ático, com a sua riqueza plástica permitiu exprimir os sons da natureza, quer fossem insetos, animais ou pássaros, e reproduzir a linguagem da Atenas de seu tempo, a familiar, a dos cidadãos da ágora, o vocabulário dos camponeses, o estilo dos poetas, dos sofistas, os rudes dialetos de Mégara e também o singular idioma dos estrangeiros. A esses meios de expressão deve-se juntar naturalmente, diz Starzynski, as suas qualidades de poeta cômico.⁶¹ Era capaz de despertar o tipo de riso correspondente à ironia que lançava: malicioso, sutil ou franco. Sabia produzir situações altamente cômicas e grotescas com aquele toque de elevação artística que evitava as palhaçadas à moda de Mégara e os gritos, saltos e danças obscenas, recursos vulgares utilizados por seus antecessores. Restringiu também o uso do φαλλός. Seu espírito criativo construía paródias de trechos líricos e trágicos, fazia citações onde contrastava a linguagem cômica com a trágica, em cenas que provocavam alegria. Usava igualmente a paródia para reproduzir idéias dos oradores, políticos e sofistas, com grande habilidade. Disfarçava as semelhanças, lançando uma graça, um trocadilho, uma palavra criada por ele ou associações de palavras enormes e hilariantes.

Intercalava ainda com sutileza na ação dramática canções agressivas, picantes, e aquelas de origem popular, talvez herança do κῶμος quando os participantes lançavam censuras àqueles que observavam o festejo.

Afastando, naturalmente, o exagero cômico e a violência dos ataques pessoais, não se pode negar que a obra de Aristófanes constituiu uma valiosa documentação sobre aquele período histórico ateniense. Seus quadros cômicos, por mais caricaturados que fossem, encerravam a reprodução da vida cotidiana de Atenas, fazendo de cada peça uma fonte de informações. Exibiu o delator, o causídico venal, o demagogo, o mau poeta, o mau músico e o mau educador. Expôs ainda uma juventude cética, deuses desacreditados, vícios masculinos, ambições desmedidas e costumes os mais diversos. Criticou erros, intrigas e querelas de seus compatriotas. Essa foi a Atenas que Aristófanes mostrou. Não constituía, é verdade, toda a Atenas do século V a.C., mas uma parte dela, a desconhecida para nós, mas nem por isso menos verdadeira e real. Como afirmou Catandella, "*con personajes y motivos exclusivamente atenienses, Aristófanes ha logrado crear algo universal y eterno, y esto es el significado de su grandeza*".⁶²

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

01. BESSELER, José Van Den - *Introdução aos Estudos Históricos*, EPU Ltda., S. Paulo, 1973, p. 124.
02. Os documentos citados compreendem: duas *Vidas* anônimas, um artigo de Suídas, Ἀριστοφάνους, um escólio de Platão, uma curta notícia no tratado anônimo *Sobre a Comédia*, uma compilação de Thomas Magister. Todos esses textos estão reunidos em Westermann, (Biogr. p. 155 s) e em Dubner, ("*Prolegomena de Comoedia*", nº III, XI-XV). O tratado anônimo encontra-se também em Kaibel, (*Comicorum Graecorum fragmenta*,

- I p. 3 s) e em Van Leeuwen, (*Prolegomena ad Aristophanem*, p. 184 s). Deve-se enumerar ainda os escólios e didascálias conservados junto com o texto do poeta.
03. SOLOMOS, Alexis - *Aristophane Vivant*, Librairie Hachette, Paris, 1972, p. 10.
 04. Vaja-se Coulon, Victor e Van Daele, Hilaire - *Aristophane*, Societé d'Édition "Les Belles Lettres", tome I, Paris, 1972, p. III.
 05. Em *Prolegomena ad Aristophanem*, p. 176, afirmava Van Leeuwen, que a denominação de Κυδαθηναεὺς podia ter sua origem na falsa interpretação do verso 895 das *Vespas*, onde o cão Κυδαθηναεὺς acusava de roubo o cão Λάβης.
 06. Coulon, Op. cit. Nota 4 p. IV.
 07. Idem.
 08. Em *The date of Aristophanes birth* (Classical Review 19, 1905, pp. 153-5), M. Roland G. Kent, pretende que Aristófanes, por ser calvo à época dos Cavaleiros, devia ter cerca de trinta anos. Essa razão não parece ser um argumento decisivo, bem como a interpretação da passagem das *Nuvens*, onde Aristófanes falando de sua primeira peça, os *Convivas*, emprega a palavra παρθήνος. O poeta não queria atribuir-se uma modestia virginal, como foi traduzida pelo autor, mas, simplesmente, fazer ressaltar sua juventude ao debutar no teatro.
 09. Coulon, Op. cit. Nota 4 p. II.
 10. Veja-se Norwood, Gilbert M. A. - *Greek Comedy*, Methuen Co. Ltda., London, 1931, p. 202.
 11. CROISET, M. - *Aristophane et les partis à Athènes*, Paris, s/d, p. 22.
 12. Coulon, Op. cit. Nota 4 p. III.
 13. CATANDELLA, Quintino - *Historia de la Literatura Grega*, Editorial Iberia S.A., Barcelona, 1954, p. 185.
 14. Op. cit. Nota 3 p. 10.
 15. Norwood, Op. cit. Nota 10 p. 276.

16. Coulon, Op. cit. Nota 4 p. V.
17. Idem.
18. Ibidem.
19. DESCHANEL, M. Émile - *Études sur Aristophane*, Librairie Hachette, Paris, 1876, p. 19.
20. Veja-se Starzynski, Gilda Maria Reale - *As Nuvens*, Tese de Doutorado em Letras, USP. S. Paulo, 1962, p. XXXVI.
21. Starzynski, Op. cit. Nota 20 p. LXXXIX, Apêndice I.
22. Sabe-se que do papiro faziam-se preferencialmente "volumina" (de "volvere", enrolar), manuscritos de apenas uma folha, enrolados em volta de um pau cilíndrico (umbilicus), fabricado em madeira, marfim, etc. As duas extremidades eram enfeitadas de botões (cornua), e a uma delas se prendia uma tira também de papiro, indicando o título. Eram conservados em estojos cilíndricos. Como na Antiguidade não havia um formato uniforme para o "volumen", a Biblioteca de Alexandria normalizara o tamanho: sete a dez metros de comprimento por quinze a vinte e cinco centímetros de largura. Com o tempo o "volumen" tornou-se sinônimo de livro e até o século IV constituiu-se na forma predileta dos autores editarem as obras clássicas. A partir de então, foi sendo suplantado pelo "códice" por ser mais barato e prático.
23. Coulon, Op. cit. Nota 4 pp. VI-XXXII.
24. Trímetro, na métrica greco-romana, corresponde ao verso de três pés; a tetrâmetro anapesto, aquele composto de quatro pés, onde as sílabas, as duas primeiras eram breves e a terceira longa.
25. Op. cit. Nota 4 p. VII.
26. As perdas literárias devido ao incêndio do ano 47 durante a conquista de César no Egito, foram reparadas, em parte, com a aquisição das obras da biblioteca de Pérgamo doadas ao Egito como presente de Marco Antônio a Cleópatra.
27. Veja-se Cantarella, R. - *Le Commedie*, Instituto Editoriale Italiano, volume secondo, Milano, 1953, pp. 40-41.
28. Op. cit. Nota 4 p. XI.

29. Denominam-se escólios as pequenas notas marginais escritas nos manuscritos dos autores clássicos, especialmente gregos, destinadas a esclarecer dificuldades gramaticais, filosóficas e históricas.
30. Chama-se transliteração à transcrição de palavras escritas de um alfabeto para outro mais familiar ao leitor. O processo faz-se letra a letra, de acordo com a correspondência dos sons que representam.
31. VAHLEN, I. apud Coulon, Op. cit. Nota 4 p. XVII.
32. Op. cit. Nota 4 p. XVII. Nota de rodapé 3.
33. Op. cit. Nota 4 p. XVII. Nota de rodapé 4.
34. Op. cit. Nota 4 p. XVII. Nota de rodapé 5.
35. Op. cit. Nota 4 p. XVIII. Nota de rodapé 1.
36. Op. cit. Nota 4 p. XXI.
37. Op. cit. Nota 4 p. XX.
38. Coulon, Op. cit. Nota 4 p. XXVII s.
39. Coulon, Op. cit. Nota 4 p. XXXI.
40. Veja-se Carpeaux, Otto Maria - *A Literatura Grega e o Mundo Romano*, Edições de Ouro, RJ., 1968, p. 50, Nota de rodapé 22.
41. Op. cit. Nota 20 p. XXI s.
42. Op. cit. Nota 27 p. 27.
43. Starzynski, Op. cit. Nota 20 p. XLIV s.
44. Starzynski, Op. cit. Nota 20 p. XLV.
45. Carpeaux, Op. cit. Nota 40 p. 51 s.
46. Starzynski, Op. cit. Nota 20 p. XLVI s.
47. Op. cit. Nota 20 p. XLV.
48. Starzynski, Op. cit. Nota 20 p. XIVIII.
49. Starzynski, Op. cit. Nota 20 p. XLVII s.
50. ARISTÓFANES - *Lisístrata* - As Nuvens, Teatro Vivo, Abril Cultural, SP. 1977, p. XXII.
51. COUAT, A. - *Aristophane et l'Ancienne Comédie Attique*, H. Lécene et H. Oudin Éditeurs, Paris, 1889, p. 245.

52. Solomos, Op. cit. Nota 3 pp. 43-4.
53. JONES, H. Lloyd - *O Mundo Grego*, Zahar Editores, RJ., 1966, p. 78.
54. Starzynski, Op. cit. Nota 20 p. LII s.
55. Starzynski, Op. cit. Nota 20 p. LIII s.
56. Cantarella, Op. cit. Nota 27 p. 14.
57. Starzynski, Op. cit. Nota 20 p. LI s.
58. Coulon, Op. cit. Nota 4, volume V, vv. 1169/75
λεπαδοτεμαλοσελαχογαλεοκαπανιολειφανοδριμυποτριμματοσιλ-
φιοτυρομελιτοκατακεχυμενοκιχλεπικοσσυφοφαττοπεπιστεραλε-
κτρυονοπτοκεφαλιοκιγενκλοπελειολαγφοσιραιοβαφητραγαλοπτε-
ρυγών.
59. O verso trímetro é formado de três pés; o tetrâmetro iâmbi-
co de quatro pés, uma sílaba breve e outra longa; o trocái-
co de uma sílaba longa e outra breve e, finalmente, o ana-
péstico de três sílabas, as duas primeiras breves e a ter-
ceira longa. Todos versos gregos.
60. Coulon, Op. cit. Nota 4, volume I, v. 26.
61. Starzynski, Op. cit. Nota 20 p. LVII s.
62. Op. cit. Nota 13 p. 190.

O HISTÓRICO NO TEATRO POLÍTICO DE ARISTÓFANES

Atenas à época de Aristófanes

A realidade ateniense e as comédias

As comédias políticas e suas informações históricas

A época da elaboração das comédias de Aristófanes, acontecimentos decorrentes do próprio aperfeiçoamento da democracia abalavam e rompiam o equilíbrio das forças que haviam instituído e mantinham a república. As transformações que se sucediam por consequência desses acontecimentos mudavam a fisionomia de Atenas.

Realmente, observa-se que a Atenas de Aristófanes diferia em muitos aspectos daquela que lutara contra os persas. Os interesses e as idéias já não eram tão simples, e a antiga educação baseada nas regras da tradição, visando à formação moral e física da juventude, igualmente já não constituía um ideal a ser atingido. O poderio econômico alcançado após as Guerras Médicas condicionara essas modificações. Aperfeiçoara-se a organização política, chegara-se ao apogeu nas artes, e a cidade tornara-se uma das mais importantes da Grécia. No entanto, a democracia ao atingir sua completa realização - concessão da igualdade de direitos a todos os cidadãos - aceitara as novas idéias dos pensadores e sujeitara à comunidade ática um número maior de aliados. Com isso, favorecera profundas alterações no funcionamento das instituições democráticas, promovera a transformação dos velhos padrões educacionais e provocara rivalidades profundas entre as cidades helênicas. Foram essas mudanças as responsáveis pela transformação e decadência de Atenas.

Pode-se afirmar que as alterações verificadas no funcionamento das instituições levaram o regime democrático à decadência. Com efeito, a democracia dissipara em alguns anos a herança de força e honra recebida dos antepassados. Como afirmou Couat, "*le mensonge, l'envie, la venalité, l'égoïsme, n'étant plus contenus par aucune croyance et par aucune loi, avaient peu à peu achevé leur oeuvre et mis Athènes aux pieds de Sparte*".¹ Mas reconheceu-se que esses vícios dominaram a cidade por encontrar terreno favorável, preparado que fora pela desmoralização dos princípios e costumes tradicionais resultante da propagação dos ensinamentos sofistas. O regime corrompia-se e, como informou Couat, os órgãos governamentais, até então dirigidos pelos mais capazes, passavam às mãos dos demagogos e proletários.²

Sabe-se que o funcionamento da democracia ateniense estava subordinado a três órgãos essenciais: as assembléias, os tribunais e o conselho dos estrategos. Os direitos de cada um desses poderes não estavam perfeitamente distintos, e as assembléias que respondiam pelas atribuições legislativas gozavam de prerrogativas judiciárias e executivas. Uma delas, o Senado ou Βουλή, normalmente composto de quinhentos cidadãos maiores de trinta anos, designados anualmente por sorteio, formava uma espécie de Conselho de Estado responsável pela preparação das leis, enquanto a Assembléia do Povo ou Ἐκκλησία, formada por todos os cidadãos maiores de vinte anos votava as leis propostas pela Bulé. A Eclésia, apesar de ser a menos esclarecida e mais popular das assembléias, transformou-se na verdadeira força política do governo quando, no começo do século V a.C., para assegurar a todo cidadão sua participação nos negócios da cidade, Péricles instituiu um subsídio, espécie de salário a todo aquele que desempenhasse uma função pública. Com essa medida, a Assembléia do Povo foi invadida pelos artesãos e mercadores da cidade e do Pireu, que fizeram dessa indenização seu rendimento cotidiano, profissionalizando essa função. Essa inovação teve as mais nefastas conseqüências. Os interesses do Estado passaram a ser conduzidos por uma maioria de proletários, homens ignorantes e grosseiros, dos quais não se podiam esperar decisões prudentes e sensatas. Além disso, esses interesses não constituíam preocupação para os membros da Eclésia. Consideravam, por exemplo, o preço do peixe que os alimentava de maior importância que a paz com os lacedemônios. Segundo Couat, preferiam *"le charlatan qui leur promettra de bonnes sandales et une tunique chaude, pour l'hiver, à celui qui a pris Sphactérie"*.³ Conduzidos pelos demagogos, tornaram-se insensíveis na sua aversão, cegos na sua confiança, injustos nas suas decisões. Senhores de grande poder, aprovavam cobranças das quais se aproveitavam, favoreciam espoliações das quais participavam e aprovavam leis de acordo com seu interesse pessoal. Árbitros soberanos da democracia, de seus votos dependiam a lei, o decreto e a escolha dos candidatos aos cargos públicos. Para manter esse poder tornaram-se desconfiados e temerosos de possíveis tiranos. Em cada cidadão rico viam um pretendente à tirania, e por esse motivo as denúncias contra os poderosos multiplicaram-se como forma de assegurar o poder tão arduamente conquistado. Esses elementos sofriam ainda a influên-

cia dos oradores, que usavam da eloquência para despertar a sensibilidade, conquistar a simpatia e receber o seu apoio. Atuando na assembléia e tribunais, e produto dessa fase do regime, o orador profissional, geralmente um político educado na prática da retórica e vivendo de sua arte, exercia tal poder sobre o povo que este só deliberava após ouvi-lo. Muitos pertenciam a famílias ilustres, desejosos de alcançar o poder através da eloquência. Esse tipo de orador multiplicou-se em Atenas para desgraça dos homens honestos. Nas assembléias e tribunais, provocava com seus discursos medidas legislativas e promovia a instauração de processos, sempre contra os aristocratas.

Dos tribunais de Atenas, foi na 'Ηλιαία, o mais democrático e poderoso de sua organização judiciária, que o povo exerceu a sua soberania. Nele, o tribunal por excelência dos atenienses, uma espécie de seleção da Assembléia do Povo, experimentava-se a alegria de dispor da fortuna e da vida dos homens ricos. Todo cidadão maior de trinta anos poderia ser sorteado jurado, anualmente. No entanto, a partir do momento em que os heliastas começaram a receber o subsídio diário de dois óbolos, mais tarde três, a função de jurado tornou-se igualmente uma profissão para o ateniense de menos posses. Por essa razão, a Heliéia apresentou graves inconvenientes: numerosa, de fraca competência, facilmente impressionável e mais inclinada ao sentimentalismo que à razão, nela o exercício da justiça raramente era imparcial e independente das paixões políticas. Frequentemente, constituía-se em uma arma nas mãos dos partidos. Além disso, os heliastas absolviam ou condenavam segundo sua vontade, deixando-se ou não influenciarem pelas palavras e súplicas dos acusados. Diante deles, personagens ilustres inclinavam-se pedindo clemência. Orgulhosos do poder a eles conferido, tornaram-se maus, caprichosos, egoístas, fazendo de suas funções um meio de satisfazer seus interesses e paixões sem consideração pela pessoa humana. Pouco dotados dos conhecimentos legais necessários aos julgamentos de assuntos de Estado, sua ignorância e prevenções favoreciam o pronunciamento de sentenças arbitrárias. A denúncia transformou-se em arma terrível que os cidadãos usavam uns contra os outros, pobres contra ricos, democratas contra aristocratas. Os sicofantas, ou delatores formaram nessa época, em Atenas, uma verdadeira casta por terem nos juízes amigos e cúmplices. Se o juiz necessitava do sico-

fanta na criação de denúncias, este precisava do juiz no exercício do seu ofício. A justiça ateniense transformou-se assim em verdadeira associação de juízes ignorantes, estúpidos e vulgares, e sicofantas desonestos e astutos. O desejo de enriquecer usando da calúnia e da intriga aumentava em ambos a audácia, e juntos despojavam os ricos, que pagavam o que fosse exigido para escapar às denúncias, multas, confiscos ou exílios.

O conselho formado pelos dez στρατηγός, originariamente responsável pelo comando supremo das forças militares e direção de todos os serviços relacionados com a guerra, ampliou aos poucos suas funções e acabou por substituir os arcontes na posse do poder executivo.⁴ Quando homens sem nascimento ilustre começaram a ser eleitos estrategos, o regime democrático apressou a sua decadência. Cada ano, à época da eleição desses magistrados, travava-se verdadeira batalha eleitoral entre os partidos, e a vitória significava o governo da república. Em 428 a.C., pela primeira vez, um vendedor de gado amigo de Péricles, Lísicles, foi eleito estratego, concorrendo com Nícias, chefe do partido aristocrático. Sucederam-se escolhas semelhantes: Eucrates, vendedor de estopa; Cléon, vendedor de couro; Hipérbolo, vendedor de lâmpadas, e, por último, Agorácrito, um vendedor de chouriço. A eleição dos estrategos chegou assim a ser deplorável. Homens experientes, honestos e capazes eram afastados, e seus lugares ocupados pelos ambiciosos, incapazes, desonestos, maus generais e partidários de uma guerra, da qual tiravam proveitos.

Outros órgãos do governo também apresentaram sinais de decadência. Veja-se, por exemplo, a força naval ateniense, a verdadeira segurança da democracia, constituída por estrangeiros, metecos e cidadãos de classe inferior, igualmente contaminada pela corrupção, indisciplina, egoísmo e inveja. Os marinheiros já não obedeciam sem replicar às ordens de seus chefes. Com relação à força militar, o êxito da política de manutenção da guerra junto aos generais, reflete o quanto os vícios do regime haviam alterado os ideais de patriotismo e honra dos militares. É verdade que a democracia, repousando em uma clientela de estados aliados e possessões marítimas, tornara-se imperialista para manter seu poder, mas o prolongamento das guerras não constituía uma atitude de domínio, antes uma forma de os democratas manterem as vantagens usufruídas à frente do governo. Por essa razão, estrategos

e generais preocupavam-se em manter o estado de hostilidade, sem interesse pela organização de um bom exército ou formação do espírito militar que caracterizara o grego maratonômaco. Quando a assembléia decidia o recrutamento das tropas e fixava o número de soldados a serem engajados, o ταξίαρχος, responsável, em Atenas, pelo recrutamento dos militares, exercia sua função sem obedecer a um critério consciencioso, fazendo antes prevalecer sua vontade pessoal. À semelhança dos estrategos, tornara-se igualmente adulator do povo e seus atos inspiravam-se na desonestidade. Os recrutados eram geralmente os camponeses, pois os habitantes da cidade recusavam abandonar suas funções de heliastas ou membros da assembléia. Um exército assim organizado perdia toda a sua virtude militar, e os seus chefes já não eram enérgicos condutores de tropas. Iam ao combate não por ideal, mas por recompensas e honrarias. Apesar da devastação dos campos, mortes e ruína financeira, conseguiam a continuação das hostilidades com o apoio dos oradores, cujos discursos eram geralmente feitos para despertar o orgulho dos atenienses. Assim, para satisfazer ambições políticas e contentar cobiças pessoais, os chefes do partido democrático amparados nos generais e oradores, mantinham o estado de guerra, e o povo, cego, mesmo reduzido à miséria, deixava-se por eles conduzir.

Outro aspecto do regime que deve ser observado diz respeito à política financeira. É interessante notar que ela não acompanhou a evolução da democracia. A igualdade de direitos fora concedida a todos os cidadãos, mas não tivera correspondência nas obrigações financeiras. Os ricos, embora despojados de seus privilégios continuaram a manter o Estado às suas custas. Os recursos regulares do Estado vinham dos tributos das cidades aliadas, impostos especiais, taxas do centésimo, direitos sobre minas, mercado, portos, produtos de renda, confiscos e, em época de guerra, de contribuições extraordinárias. Com exceção do primeiro, todos os outros recaíam sobre os ricos. A verdade é que, a partir do momento em que as funções públicas deixaram de ser gratuitas, os ricos passaram a fornecer condições para o povo governar contra eles. Soldados, oficiais, estrategos, embaixadores, juizes, membros do Senado e Assembléia do Povo, todos que ocupavam funções públicas viviam às expensas dos ricos. O governo do Estado ateniense pertencia a todos, nisso residia a igualdade, mas a sua

manutenção cabia apenas a alguns, apesar de todos os cidadãos terem os mesmos direitos e obrigações. Foi essa injustiça que a aristocracia não perdoou a Péricles. O estado de guerra, por exemplo, custava caro aos aristocratas. A eles cabiam todas as despesas e contribuições extraordinárias criadas com esse objetivo pela Assembléia. Além das obrigações a que estavam subordinados, tinham de custear uma guerra que os levava à ruína. Formou-se então em Atenas um partido favorável à paz, dele fazendo parte os cidadãos sensatos amigos da democracia e os proprietários de terra, que, além dos campos devastados, eram obrigados a servir no exército quando convocados. Couat oferece um exemplo de ruína causada pela guerra citando Nícias que "*avait un capital de cent talents et son fils Eucrate n'en laisse que quatorze*".⁵ E continua o historiador: "*La guerre du Péloponèse a coûté en trois ans (431-428) deux mille cinq cents talents*".⁶ O rancor dos aristocratas contra a democracia era implacável. Descendentes de antepassados ilustres com serviços prestados à pátria, pagavam impostos, cobriam as despesas públicas e não gozavam de nenhuma vantagem sobre os cidadãos sem tradição, que, isentos de toda contribuição financeira, dirigiam o governo. A sua indignação crescia por saberem que sustentavam uma assembléia onde não possuíam crédito, juízes que os consideravam inimigos e uma guerra que beneficiava os demagogos. As cidades aliadas sofreram igualmente a mesma pressão que a aristocracia. A Confederação de Delos, organizada em defesa contra os bárbaros, tornara-se um meio de opressão pelo Império Ateniense. O tributo dos aliados, inicialmente no valor de quatrocentos e sessenta talentos, com Péricles foi elevado para seiscentos e sob Cléon chegou a mil e trezentos. É verdade que o número de aliados também aumentara, mas foi a política de opressão que elevava os tributos àquela cifra. Dos aliados, as ilhas vizinhas a Atenas eram as que mais sofriam, por serem facilmente visitadas pelos controladores de impostos e ficarem mais expostas às represálias em caso de omissão nos pagamentos. Nada se podia fazer contra os aumentos de tributos, pois era a Assembléia que fixava, ou dela isentava, a soma a ser estabelecida. Os oradores intimidavam as cidades, e estas procuravam escapar às ameaças usando presentes de sua indústria como peixe salgado, vinhos, tapetes, queijos, mel, vasos, almofadas, etc. Senadores e prítanes igualmente recebiam presentes em ouro ou em

espécie para favorecer a um aliado. Também a Heliéia, o órgão que decidia sobre as queixas e desavenças, deixava-se levar pela calúnia e delação. Assim, as cidades aliadas sobrecarregadas de processos procuravam, a peso de ouro, escapar a tanta exploração. Nota-se que, devido a essa política de interesses, apenas uma parte das rendas públicas entrava nos cofres do Estado, caindo a outra em mãos dos peculatórios. A democracia ateniense, ao estabelecer em definitivo um regime político baseado na igualdade de todos e no poder das assembleias, assegurou o triunfo da venalidade.

A transformação dos velhos padrões educacionais deu-se pelo rápido progresso verificado no pensamento grego. As idéias dos filósofos e poetas chegados a Atenas, vindos da Ásia Menor, Sicília e da própria Grécia, começaram a ser ouvidas, fato que resultou na formação de uma nova mentalidade baseada na investigação, na análise, no exame e na discussão. Os princípios da educação tradicional já não atendiam aos anseios do grego despertado agora para a curiosidade científica e a reflexão. Uma verdadeira revolução, não menos importante que as crises políticas que caracterizaram essa fase da vida ateniense, processava-se no mundo das idéias e, igualmente, iria determinar alterações profundas no modo de pensar, ser e agir do ateniense. Inicialmente, as indagações relacionadas com a origem do mundo e natureza das coisas despertaram a atenção do grego para o universo que o cercava, levando-o a formar uma concepção do mundo onde os mitos já não explicavam os fatos. Era o despertar do espírito científico, a substituição da fé pela razão, o começo de um movimento intelectual que iria atingir seu clímax no século V a.C., quando as indagações alcançando a esfera propriamente humana preocuparam-se com problemas do homem e da sociedade. Foram os sofistas os primeiros a tratar desses problemas e, com a liberdade de pensamento admitida pela democracia, as suas idéias se propagaram e encontraram receptividade entre os jovens, pois esses ensinamentos correspondiam às necessidades da atual maneira de viver ateniense. O destino dos homens e da cidade decidia-se agora nas assembleias. As leis já não eram aceitas como antigamente, mas propostas e submetidas à aprovação dos cidadãos, fazendo-se por isso imprescindível a arte de falar e argumentar ensinada pelos so-

fistas. Por essa razão, Protágoras e Górgias reuniam junto a si numerosos discípulos, jovens ambiciosos e ávidos de poder, que procuravam na retórica a realização de seus ideais políticos. Esse processo de renovação intelectual exerceu profunda influência em toda a vida intelectual ateniense. Não foi somente a educação que se transformou. A vida literária também sofreu a ação das idéias sofistas, integrando-se assim no processo de transformação cultural verificado em Atenas.

A rivalidade entre as cidades gregas levou ao desencadeamento da Guerra do Peloponeso. Após a vitória sobre os persas, Atenas, tomando consciência de sua força, assumiu a liderança do mundo grego com a organização da Liga de Delos. Essa atitude originou uma profunda animosidade com Esparta, que terminou em luta armada. O poderio econômico alcançado por Atenas à frente da Confederação, a vitória do regime democrático e o florescimento cultural atingido por essa cidade foram as causas dessa rivalidade. O conflito tornara-se inevitável. A intervenção em Corcira e o decreto contra o livre comércio de Mégara representaram apenas pretextos para o extravasamento do ódio sempre crescente entre as Ligas do Peloponeso e Delos, que já não podiam coexistir na Grécia. A guerra do Peloponeso arrastou-se por cerca de trinta anos (431-404 a.C.), em três fases distintas, e levou não só Atenas, mas toda a Grécia à decadência. A Ática foi devastada pela invasão das tropas lacedemônias. Na cidade superpovoada por abrigar os habitantes do campo, a peste grassou dizimando a população, e os males e a desordem provocados pelas lutas favoreceram a propagação das idéias sofistas que trouxeram o ceticismo na religião tradicional, a descrença nos padrões morais e a transformação nos princípios educacionais. A democracia entrou em decadência, pelo crescimento da ambição de poder e desonestidade dos homens que ocupavam as funções públicas, e o poder econômico igualmente entrou em derrocada, pois a devastação dos campos provocara a elevação dos impostos e tributos, trazendo o enfraquecimento do comércio, o empobrecimento dos ricos e aumento da ação dos especulatórios. Muitos foram os episódios dessa guerra sem definição para a qual tantas vezes houve oportunidades de cessação e restabelecimento da paz, infelizmente rejeitadas pelos chefes da democracia, que viam na continuação da luta uma forma de manter seus privilégios.

Aristófanes, conhecedor de toda essa situação, procurou, com seu teatro, chamar a atenção dos atenienses para os perigos dessa guerra fratricida, para os vícios que corroíam os alicerces da democracia, para o jogo de interesses daqueles que ocupavam as funções públicas, para as idéias novas que transformavam as bases culturais, contribuindo para a ruína da cidade.

*

Como disse Solomos, "*dans cette atmosphère se forma notre poète comique: l'ennemi sur les remparts et la mort sur le seuil*".⁷ Mas Aristófanes nãoalaria nem de guerra, nem de morte no seu primeiro trabalho. Tendo por principal finalidade fazer o público rir e esquecer as preocupações, não lembraria aos seus compatriotas, na sua estréia como poeta cômico, os males que os atingiam. Sua missão era mais árdua que a dos seus predecessores. Iniciando a sua carreira nos anos mais sombrios da história de Atenas, os da Guerra do Peloponeso, devia esclarecer e mostrar ao público um caminho a ser seguido e, ao mesmo tempo, fazê-lo rir para afastar a angústia que o dominava.

A primeira peça de Aristófanes teve por objetivo o antagonismo existente entre a antiga e a nova mentalidade, ou seja, o confronto entre os sólidos valores tradicionais e as recentes idéias da época contemporânea. Retratava, por assim dizer, o conflito das gerações que se verificava em Atenas. A comédia os *Δαυταλῆς* foi encenada nas Lenéias do ano 427 a.C., sob o nome de Calistrato, o poeta e ator cômico que se supõe haver instruído Aristófanes, então jovem de 22 anos, na elaboração e representação de seu primeiro trabalho. O título da peça, os *Convivas*, como afirmou Solomos, constituía uma zombaria do autor à aldeia da Ática onde se desenrolava a ação, o "demo dos convivas glutões".⁸ Já Croiset informa que, de acordo com um testemunho obscuro, a denominação ligava-se a uma confraria religiosa, cujos membros re-

uniam-se para sacrificar a Hércules e banquetear-se em sua honra. A comédia obteve o segundo prêmio, um sucesso portanto para um estreante. Ignora-se o vencedor.

Da peça conhecem-se apenas fragmentos e, de conformidade com estes, tratava-se de uma comédia social, onde o autor fazia o seu primeiro ataque à decadência espiritual que marcaria os anos da Guerra do Peloponeso. Colocando em cena um ateniense de formação tradicional e seus dois filhos: um, partidário dos estudos sofisticados, e o outro, seguidor da educação paterna, queria o poeta apresentar o contraste entre as duas correntes. Segundo Croiset, os principais fragmentos mostram passagens soltas de cenas entre pai e filhos, e filhos entre si, embora escape completamente o papel que desempenharam nos debates.⁹ O que pode ser reconstituído mostra Trasímaco, o filho instruído, voltando a sua aldeia transformado pela educação recebida em Atenas e a participação que teve no mundo intelectual daquela cidade. O conflito surgido entre o mundo do pai, onde a formação era baseada em pensamentos prudentes, e o mundo do filho, que se apoiava na argumentação, perfaz o resto do enredo que pode ser recomposto. É possível imaginar, como informou Croiset, o velho pai, em meio aos colegas de confraria lançando seus protestos contra as idéias do filho.¹⁰

Trasímaco, representava, assim, a educação moderna combatida pelo poeta. Indisciplinado, insolente, usava da retórica para enriquecer às custas da extorsão e acusações falsas. Seu irmão, ao contrário, significava a educação tradicional, a vida simples, o amor ao trabalho e ao campo tão louvados pelo poeta. A mensagem da peça consistia numa censura moral à juventude contemporânea desligada das antigas virtudes moralizantes. A sátira aristofânica, que se caracterizaria pelo combate aos políticos profissionais, no momento colocava em cena apenas a perversão moral. Para o poeta tudo deveria vir a seu tempo. Por enquanto, a sua meta na luta que desenvolveria em Atenas resumia-se em mostrar a corrupção do homem ateniense.

Se os horrores da guerra foram momentaneamente esquecidos nos *Convivas*, a revolta do poeta contra os novos fatos da guerra fez com que denunciasse publicamente o que realmente acontecia, nos *Babilônios*.

Durante os anos 428-427 a.C., Atenas fora profundamente abalada pela revolta de Lesbos. Segundo Croiset, sendo esta ilha um dos mais importantes estados da federação marítima, a deserção de Mitilene, sua capital, e união com os lacedemônios poderia, caso a rebelião saísse vitoriosa, constituir um grave perigo ao poderio de Atenas, se o exemplo fosse seguido pelos outros aliados igualmente descontentes e oprimidos.¹¹ Atenas deveria, por isso, reagir com decisão e rapidez. Mitilene foi bloqueada, privada de víveres e aniquilada antes que chegasse a frota peloponésia enviada em seu auxílio. Para decidir quanto à punição a ser aplicada aos revoltosos, os atenienses reuniram-se em assembléia extraordinária. Sucederam-se duas sessões consecutivas. Na primeira, que marcou o aparecimento de Cléon na política como sucessor de Péricles, esse democrata, usando dos seus dons de oratória, pediu com todo o furor aos atenienses que a população masculina de Mitilene em idade militar fosse morta, e as mulheres e crianças vendidas como escravos. Apesar da oposição de alguns representantes, a proposição de Cléon foi aprovada. No entanto, acalmados os ânimos, o horror da decisão fez despertar sentimentos mais humanos e os deputados mitilênios presentes em Atenas aproveitaram o momento para conseguir a convocação de uma nova assembléia, que votou a anulação da resolução anteriormente aprovada e tomou nova deliberação: mil dos mais comprometidos mitilênios seriam mortos, enquanto os outros perderiam a melhor parte de suas terras em proveito de clerúquias atenienses a serem criadas na ilha de Lesbos.

Nesse estado de terror provocado por Cléon, Aristófanes escreveu a sua segunda peça, os Βαβυλώνιοι, encenada nas Grandes Dionisiacas de 426 a.C., sob a denominação também de Calístrato e merecedora do primeiro prêmio.

De acordo com Solomos, o poeta escolhera aquela festa para representação de sua peça por ser nela que os aliados faziam entrega em Atenas do tributo anual e, malgrado a guerra, não deixavam de assistir às festividades. Era a oportunidade que procurava para criticar os atenienses em presença de seus aliados e atingir o chefe da democracia, Cléon, considerado por ele o responsável por todo o mal que se abatia sobre a cidade.¹²

A comédia teve por tema o sofrimento dos aliados e a opressão a que estavam submetidos em nome da democracia. Realmente, nessa época, Atenas agia despoticamente pela força e pelo terror. Aumentara a contribuição dos aliados e os despojara de todos os direitos, fazendo-os responder a processos na própria sede da Liga.

O título, os Babilônios, denota que o coro era formado pelos habitantes da Mesopotâmia, geralmente escravos, significando ser esse o papel dos aliados dentro da Confederação.

Conhece-se muito pouco dessa comédia perdida. Os fragmentos são escassos e uma reconstituição só pode ser feita de maneira superficial. A ação passava-se em um moinho que representava certamente a república ateniense. Sendo dirigida contra Cléon, na peça, este seria o mau intendente encarregado da administração. Os meieiros que vinham trazer parte de sua colheita ao senhor simbolizavam os aliados. Os agentes do administrador desonesto que vigiavam e exploravam os meieiros retratavam os governadores das cidades da Confederação e o patrão prejudicado pelo administrador, o próprio povo ateniense. É lamentável que os detalhes não sejam conhecidos. Sabe-se, no entanto, que o poeta obteve êxito no seu propósito pela classificação da peça e a informação do próprio autor na comédia seguinte, os *Acarnanos*, referindo-se ao processo instaurado contra ele por Cléon logo após a encenação, por haver injuriado a cidade em presença dos aliados. Acusado de estrangeiro e de não ter direito ao título de cidadão, esse processo constituiu-se em verdadeira luta nos tribunais. Por fim inocentado, retirou-se provavelmente para Egina, onde escreveu a sua terceira peça.

Os *Αχαρνής* constituíram a mais antiga das comédias do poeta que chegou completa até nós. Representada nas Lenéias do ano 425 a.C., no arcontado de Eutinos, sob a denominação mais uma vez de Calístrato, contou com um público certamente pouco numeroso por causa da guerra e da peste. Mereceu o primeiro prêmio e teve como concorrentes Cratino e Eupolis, que se classificaram respectivamente no segundo e terceiro lugares com as peças *Tempestade* e *Novilúnio*. Era a primeira vez que os três grandes comicos disputavam juntos o mesmo concurso.

A comédia os *Acarnanos* teve por tema central a defesa da paz, tese que o poeta retomaria mais tarde nas peças, a *Paz e Lisístrata*. Tentativas visando à conclusão de uma trégua foram feitas nos anos precedentes, mas sem nenhum resultado definitivo. Agora, os lacedemônios estavam dispostos a uma reconciliação, e o poeta tomou a si o encargo de persuadir seus compatriotas a fazer a paz. Após seis anos de sangrentos combates, massacres e sofrimentos, de uma guerra que parecia não ter fim, os resultados militares continuavam sem definição. É interessante notar que a população da Ática mantinha viva a esperança de próximas vitórias apesar da desastrosa campanha efetuada por Demóstenes na Etólia.¹³ Essa derrota tivera por efeito renovar a coragem dos atenienses e aumentar o desejo de continuar as hostilidades.

A situação de Atenas era realmente difícil. Como informou Coulon, a população camponesa, refugiada dentro dos muros da cidade por ocasião da invasão da Ática, vivia amontoada nos estreitos limites do circuito da "pólis", insuficiente para abrigar uma tão grande afluência humana.¹⁴ Quatro invasões inimigas e duas pestes causaram terríveis males a essa população concentrada que, revoltada pelas condições miseráveis de existência, o espetáculo de seus campos devastados e a ociosidade a que estava obrigada, nutria um ódio cego aos lacedemônios, culpando-os da guerra e de todos os seus males. Esse ódio, explorado pelos partidários da guerra, colocava essa população nas mãos dos demagogos, sicofantas, aproveitadores e chefes militares, os verdadeiros culpados da continuação dessa luta. Nessa situação, constituía-se tarefa das mais difíceis defender os lacedemônios e pregar a paz a esses espíritos exaltados. Mas Aristófanes tomou a corajosa decisão de esclarecer os atenienses, apontando os verdadeiros responsáveis pela guerra e de acalmar a cólera com o riso.

Para alcançar o seu objetivo, sua imaginação criadora e espírito mordaz usaram de todos os meios que pudessem causar no público a impressão que desejava.

O título foi buscar nos acarnanos. Era Acarne o maior demo rural ático, situado dez quilômetros ao norte de Atenas e habi-

tado de preferência por agricultores, lenhadores e fabricantes de carvão. Os acarnanos forneciam ainda três mil hoplitas ao exército ateniense. Esse território, quando da invasão da Ática, fora o mais devastado pelo inimigo. O general espartano invasor Arquidamano, conhecendo o espírito belicoso e decidido dos seus habitantes, após arrasar os campos estabeleceu ali o seu acampamento em uma posição favorável no caso de reação. Contava com a possibilidade de os acarnanos, desesperados, resolverem enfrentar o inimigo, o que facilitaria seu plano de assenhorear-se de Atenas. Não contava Arquidamano com a política defensiva de Péricles que moderou com energia os ardores da luta, levando o plano inimigo ao fracasso. Arquidamano regressou ao Peloponesso mas Acarne ficou destruída. Eis a razão da revolta de seus habitantes e de serem eles os escolhidos pelo poeta ao lançar a sua mensagem de paz. Toda a comédia documenta o estado de dificuldade causado por uma luta sem definição, ao mesmo tempo em que o desejo de paz é sentido com todo o ardor. Seus alvos foram muitos: delatores, demagogos, aproveitadores, generais e sicofantas. Para atingir Péricles, considerado por ele o verdadeiro autor da guerra, recorreu ao ridículo. De acordo com Croiset, não podendo colocá-lo em cena abertamente por terem suas idéias, após sua morte, se transformado em verdadeiro dogma para os atenienses, ridicularizou-o fazendo-o joguete de Aspásia, um servidor dos seus caprichos, criando por isso um motivo irrisório para o rompimento da luta.¹⁵ Zombou dos chefes militares, fanfarrões e ridículos, na figura de Lâmaco, personificação do falso bravo, oficial de profissão vivendo do ofício das armas, função que desapareceria caso a paz fosse restabelecida. Não esqueceu também os seus inimigos pessoais. Críticas acirradas contra Antímaco, Cratino, Quéris e Eurípidés aparecem em toda a peça. Devem-se ressaltar ainda informações sobre a vida ateniense em todo o desenrolar do enredo.

O tema era simples. O poeta apresenta um bravo camponês de um demo qualquer da Ática, Δικαιόπολις, o "cidadão justo", dirigindo-se à Assembléia do Povo firmemente decidido a falar de paz. Não conseguindo que o assunto fosse discutido, resolveu concluir por conta própria uma trégua com os lacedemônios. Essa atitude deixou-o exposto ao ódio dos acarnanos. Bom orador, conseguiu acalmar a cólera dos exaltados habitantes de Acarne e obter deles

permissão para expor as suas razões de falar em defesa dos lacedemônios. Diceópolis na sua argumentação, demonstrou ser a guerra obra de alguns políticos e militares ambiciosos e não dos espartanos, e os acarnanos convenceram-se. A trégua que assinara permitira a renovação do comércio com os peloponésios, beócios e megarenses, e a abundância e felicidade em que passou a viver era um contraste marcante com a miséria e privação dos outros atenienses. Ao apresentar as desgraças da guerra e os prazeres da paz, queria Aristófanes mostrar ser a trégua o único caminho para vencer os males do presente.

Do ponto de vista literário, a peça revela a arte consumada de seu autor, empregando os meios expressivos com perfeição. Encontra-se nela o sério e o cômico, o lirismo e o realismo, o espírito satírico e a cordialidade. O lirismo faz-se presente no hino fálico, um canto breve e alegre invocador da paz. É interessante lembrar que, embora trate um tema de guerra e destruição, não existe na comédia sentimento de amargura.

Entre os anos 426 e 424 a.C., Aristófanes escreveu ainda duas outras peças das quais não se possui conhecimento preciso. Como informa Solomos, de acordo com os fragmentos conservados, uma delas *Dramas ou Centauros* era uma paródia mitológica, tendo por herói Folo, um dos mais célebres centauros da mitologia grega, enquanto a outra *Tendas Tomadas*, encenada possivelmente nas Dionisíacas, foi a primeira peça a apresentar um coro feminino. A ação dessa última passava-se na Pnix, onde ordinariamente se levantavam tendas em torno da assembléia, quando ali tinha lugar um debate político, ou em alguma festa pan-helênica, os Jogos Ístmicos, por exemplo, onde igualmente os primeiros a chegar levantavam suas tendas nos melhores lugares.¹⁶ Desconhece-se, no entanto, o desenrolar da ação e os objetivos visados pelo poeta ao escrever essas comédias.

A luta de Aristófanes contra a demagogia de Cléon, aparentemente suspensa durante a composição dos *Acarnanos*, foi retomada na peça os *Πιπῆς*, representada nas Lenéias de 424 a.C., no arcontado de Estrátocles. Era a primeira vez que o poeta concorria usando seu próprio nome. A comédia mereceu o primeiro prêmio, enquanto seus adversários Cratino e Aristomenes obtiveram a se-

gunda e a terceira classificação, respectivamente, com as comédias os *Sátiros* e os *Lenhadores*.

Os *Cavaleiros*, uma espécie de continuação dos *Babilônios*, segundo Croiset, apresentam maior violência no seu argumento, devido às novas circunstâncias políticas e o progresso do pensamento do poeta.¹⁷ Nos *Babilônios*, atacara a demagogia como instrumento da tirania exercida sobre os aliados; nos *Cavaleiros*, censurou audaciosamente a demagogia do próprio governo e dos meios utilizados por ela para influenciar o povo. A causa da composição de uma peça tão ousada contra Cléon e os demagogos poderia ser encontrada nos incríveis sucessos políticos do chefe do partido popular em 425 a.C. Nesse ano, designado senador pela segunda vez, no desempenho dessa função, com a sua eloquência habitual, passou a exercer uma influência por demais preponderante sobre esse conselho encarregado de velar pela administração da marinha e das finanças, discutir as medidas a serem tomadas pelos estrategos e preparar as deliberações da assembleia. Seu poder tornara-se muito grande. Provavelmente, foi nessa época que fez elevar para três óbolos o salário dos heliastas e convenceu o povo a aumentar o tributo dos aliados. Mas a sua influência alcançou o auge após os feitos de Pilos e Esfactéria. Na primavera de 425 a.C., Demóstenes, um dos generais mais enérgicos e inteligentes do seu tempo, teve a feliz idéia de ocupar no lado ocidental do Peloponeso, em Pilos o porto da Messênia, onde deveriam reunir-se junto à guarnição ateniense ali sediada os inimigos de Esparta, numerosos nessa região principalmente entre os messênios e os ilotas oprimidos. Essa ocupação determinou a saída dos peloponésios da Ática para defender seus lares. Os espartanos, na tentativa de desalojar os atenienses da posição conquistada, aposaram-se da ilha de Esfactéria, ao sul de Pilos, atacaram e bloquearam a sua posição, sem contudo obter sucesso, enquanto a esquadra peloponésia que guardava a ilha foi tomada de assalto pela frota ateniense e posta em fuga. Bloqueada a ilha, um corpo de tropas lacedemônias ali ficou cercado e a sua situação não tardou a ser desesperadora. Um armistício foi concluído e uma proposta de paz enviada a Atenas. Era a primeira vez desde o começo da guerra, que os atenienses conseguiam uma vantagem tão marcante, e a honra dos feitos cabia a Demóstenes, o criador e executor do projeto, e a Nícias, o organizador da defesa de Pilos e do bloqueio de Esfactéria.

No entanto, a proposta de paz apresentada por Esparta não foi aceita devido à interferência de Cléon. Os atenienses, deixando-se conduzir por sua demagogia exigiram que os espartanos bloqueados na ilha rendessem suas armas e fossem conduzidos a Atenas, enquanto os lacedemônios entregariam Niséia, Trezena e Acaia. Essas seriam as condições atenienses para o restabelecimento da paz e entrega dos prisioneiros. Os delegados espartanos pediram então a formação de comissões para que fossem discutidos os artigos da proposta, mas Cléon respondeu tratar-se esse pedido de um ato de desconfiança dos lacedemônios e intimou-os a dar explicações diante da assembléia.

Enquanto isso, o armistício expirava e a guerra em Pilos recomeçava com violência. Os atenienses continuavam a rondar a ilha com seus navios; os peloponésios acampados no continente faziam pequenos assaltos à praça de Pilos, esperando o momento de resgatar suas tropas e os espartanos presos na ilha, abastecidos secretamente, negavam-se à rendição. Os generais atenienses não ousavam assaltar a ilha devido aos bosques cerrados que a protegiam à semelhança de uma muralha natural. Atenas começava a inquietar-se com a duração do bloqueio e aproximação do inverno, o que tornaria impossível a vigilância, fazendo o cerco chegar fatalmente ao seu fim. As notícias vindas de Pilos provocavam murmúrios contra Cléon por haver recusado a proposta de paz dos lacedemônios. Foi então que o demagogo atuou decisivamente na luta. Acusando os generais encarregados das operações de incapazes, principalmente Nícias, seu inimigo pessoal e adversário político, declarou que se fosse ele o general não hesitaria em apoderar-se dos soldados da ilha. Em resposta à agressão, Nícias ofereceu-lhe o cargo e demitiu-se do comando em seu favor. Tomado de surpresa, Cléon não recuou e afirmou, categoricamente, que em vinte dias conduziria a Atenas os lacedemônios cativos na ilha. Com inteligência e energia, à frente de um corpo de tropas ligeiras associou-se, em Pilos, ao projeto de invasão que Demóstenes ia por em execução justamente no momento de sua chegada. O assalto deu-se sob o comando dos dois generais, aproveitando-se a chance oferecida por um incêndio ocasional que destruíra parte do bosque. Demóstenes adoecendo durante o cerco foi afastado do comando e Cléon assumiu sozinho a direção das tropas. Após obstinada resistência os espartanos

renderam-se. Uma guarnição ateniense foi estabelecida em Pilos, enquanto as armadas de Atenas e do Peloponeso voltavam as suas cidades. Cléon cumprira a promessa, em menos de vinte dias conduziu trezentos prisioneiros a Atenas, dos quais cento e vinte eram espartanos. Sua volta foi um triunfo, o povo esqueceu o mérito de Demóstenes e Nícias para cobri-lo de glórias. Desde então foi o senhor de Atenas, merecedor de honras especiais como στήσις ἐν Πρυτανείῳ e a Προεδρία.¹⁸ Os prisioneiros foram postos a ferro e as embaixadas espartanas presentes em Atenas para discutir a paz retornaram sem conseguir seu objetivo.

Foi essa injustiça com os generais Demóstenes e Nícias que despertou em Aristófanes a idéia de sua peça. A ela juntou a sua revolta pelo sucesso incrível do demagogo em Pilos e o aumento de sua influência junto ao povo. Seu ódio à demagogia personificou-se assim em Cléon e, apesar de ser uma audácia investir contra ele nesse momento, o poeta o fez. Não aceitava ver o Estado entregue ao rico curtidor, de atitudes políticas pouco dignas, sustentando-se no poder mediante festas, promessas e repastos públicos. Para Aristófanes, Cléon era um general de ocasião, que se apossara do mérito da vitória de Esfactéria, na verdade pertencente a Demóstenes. Como político, procurava sensibilizar o povo para melhor o enganar. O trióbolo, uma criação sua, tivera por objetivo incentivar esse povo, dominado por ele, a participar da política e dos julgamentos. Como homem, era possuidor de insaciável sede de conquista e de uma ambição sem limites. Venal, inescrupuloso e peculatório, explorava em proveito próprio a autoridade que exercia. Cléon sucedera a Péricles na direção da política ateniense no ano 429 a.C. e era partidário da continuação da guerra. Com seus dons de oratória e sua inteligência, transformara-se em herói popular, exercendo um domínio tão forte sobre o povo que este o aplaudia pelos seus feitos e desculpava seus erros e vícios. Aristófanes, para destruir o mito Cléon em seu teatro, procurou o apoio daqueles que o combatiam. Entre os mais descontentes e enfurecidos dos seus adversários, estavam os jovens Cavaleiros, a elite militar de Atenas, de cujos sucessos pouco se falava como, por exemplo a expedição vitoriosa a Corinto, em fins de 525 a.C., logo após o combate de Pilos.¹⁹ Aristófanes certamente juntou-se a eles no combate

ao demagogo, pois, somente existindo um acordo entre eles, justifica-se o título dado à peça. No entanto, o êxito de Cléon fora efêmero e não definira a guerra, que prosseguiu por muito tempo.

Estruturalmente, a peça difere do esquema usado por Aristófanes. É um agôn do princípio ao fim, uma luta dirigida, voltada para o seu objetivo, sem digressões, um ataque sem pausas. Contudo, como disse Alfonsi, tem "*le défaut de traîner en longueur. Il manque à cette pièce une trame solide, pour soutenir les traits de l'observation satirique. Elle est composée, pour ainsi dire, d'une série d'anneaux auxquels pourraient s'en adjoindre d'autres indéfiniment. Le principal intérêt en réside dans la peinture qu'Aristophane y fait des mœurs politiques du temps*",²⁰ O diálogo atinge uma agilidade e eficácia raras. Injúrias, calúnias, truques, obscenidades são trocadas pelos adversários no decorrer da trama. Apesar de combater a demagogia, a peça não se concentrou apenas em Cléon. Dirigiu-se também contra o povo, censurando-o cruelmente por deixar-se conduzir pelos adutores que abusavam de sua ingenuidade e influenciar por oráculos e profecias. Tentava mostrar a necessidade de uma volta aos costumes antigos e ao trabalho dos campos, único meio de salvar o Estado e viver em paz.

O enredo colocava em cena dois servidores de Demos, certamente representações de Nícias e Demóstenes, lamentando a infeliz situação em que estavam desde a chegada do escravo novo, o Paflagônio, ou Cléon, que usando de adulações e, em obediência a um oráculo, conseguira enganar e dominar Demos, personificação do povo ateniense. Aproveitando a embriaguez em que mergulhara o Paflagônio, os dois servidores roubaram o oráculo e tomaram conhecimento de que o mesmo seria vencido por um homem mais devasso que ele, um vendedor de salsicha. Eis que nesse momento, justamente ao lado deles passava um desses vendedores e os servidores dirigiram-se a ele para comunicar-lhe o importante destino que o esperava. Encorajado a lutar contra o Paflagônio, o vendedor de salsicha contaria com o apoio dos Cavaleiros e de todos os homens honestos. A disputa realizou-se em três encontros, o último dos quais diante do próprio Demos na Assembléia do Povo. A vitória coube ao salsicheiro, e Demos, esclarecido de

seus erros pelo novo administrador, prometeu agir melhor para o futuro. O Paflagônio recebeu como castigo a missão de vender salsichas nas portas da cidade.

Levando ao palco destacadas figuras da vida política ateniense e o próprio povo, Aristófanes procurava mostrar a realidade de Atenas: uma democracia que não era a expressão dos melhores e um Demos mesquinho e vaidoso, favorecendo adutores e injustiçando cidadãos íntegros, valorosos e honestos. O poeta deixa bem clara essa situação ao escolher para substituir o Paflagônio um salsicheiro que o superava em astúcia e vulgaridade. No entanto, apesar de seu esforço, o povo continuou a agir como lhe convinha e, como exemplo, tem-se a eleição de Cléon para estrategista. Embora as suas trapaças fossem apresentadas em público, o povo, como que reabilitando-o do ataque aristofânico, entregava-lhe a direção do governo.

Nas Dionísias de 424 a.C., o poeta encenou uma peça hoje perdida, os *Agricultores*, merecedora da terceira premiação. De-la, sabe-se apenas que encerrava uma mensagem em favor da paz, tema que seria retomado em 423 a.C., em outra comédia, igualmente perdida, *Navios Cargueiros*, escrita para as Lenéias e classificada em segundo lugar. Nesta última, segundo Solomos, Aristófanes atacava mais uma vez Cléon e Lâmaco e, de acordo com os fragmentos conservados, cerca de cinquenta, os filólogos puderam reconstituir o esquema do drama: atenienses e espartanos desejando dar a conhecer mutuamente suas mágoas, fizeram-nas embarcar em navios cargueiros, mas o peso das mesmas foi tão insuportável que os dois beligerantes decidiram concluir a paz.²¹

Durante o inverno de 424 a.C., Atenas suportou grandes desgraças: foi vencida pelos beócios em Délion, e o general Brásidas lhe tirara as colônias de Anfípolis na Trácia, Torono e Léscitos na Calcídica. Essas derrotas tiveram por consequência fortalecer o partido da paz, ao mesmo tempo que os lacedemônios, satisfeitos em vingar o desastre de Pilos, aspiravam igualmente pelo fim das hostilidades. Foi assim que, no começo da primavera de 423 a.C., atenienses e lacedemônios assinaram uma trégua de um ano, prenúncio de uma paz definitiva.

Satisfeito de ver anunciada a causa que tanto preconizara e tendo de manter uma reserva em relação a Cléon, advertido que fora pelo demagogo de ser conduzido perante os tribunais caso o submetesse novamente ao ridículo de que fora alvo nos *Cavaleiros*, Aristófanes voltou-se para outros de seus inimigos, os sofistas, considerados por ele os destruidores das crenças, das tradições antigas e do ideal nacional. Contra esses filósofos, erigiu-se em defensor da educação e da moral tradicionais.

As *Νεφέλαι*, representadas nas Grandes Dionisiacas de 423 a.C., sob o arcontado de Isarcos, apesar de conceituado o drama mais belo e mais habilmente composto de Aristófanes, obtiveram apenas o terceiro lugar. O primeiro coube a Cratino, com a peça a *Garrafa* e o segundo a Amípsias com seu *Barbicha*.

A comédia as *Nuvens* não era como as precedentes uma sátira política, mas tinha por alvo uma questão social, a educação. O poeta retomava o argumento dos *Convivas*, agora com maior profundidade. Se, anteriormente, tratara o problema da juventude de maneira muito geral, considerando-o simplesmente o resultado da cultura superficial adquirida com a nova educação, nas *Nuvens* mostrava com toda a gravidade o perigo de a juventude ser levada pelas modernas teorias filosóficas que abalavam os fundamentos da religião, da família, da democracia e da moral. Se o realismo dos filósofos da época precedente, dando ao mundo uma concepção racional abalara a fé ingênua do povo, os sofistas, com seu racionalismo e espírito crítico, conduziriam fatalmente ao ceticismo e ao ateísmo. A moral, fundamentada na religião, estava sendo substituída por outra puramente humana e prática. Além disso, Atenas, onde a política e as relações sociais dependiam da palavra, começava a sofrer o impacto da eloquência, transformada agora em elemento educacional da sofística. Utilizada para fazer triunfar a causa desejada, não importando os argumentos empregados, desnecessário é dizer o número de jovens ambiciosos que, almejando sucesso político, tornaram-se oradores com ajuda desses ensinamentos. Esses inovadores, que rejeitavam a religião e a moral tradicionais e tinham como ideal o sucesso na política e nos negócios, eram considerados por Aristófanes revolucionários perigosos que, segundo Coulon, "*ruinaient les traditions du passé et préparaient la destruction de tout ce qui*

fait la force de la famille et de l'Etat".²² Nas *Nuvens*, na parte que trata dos Raciocínios Justo e Injusto, o poeta manifesta todo o seu desprezo pelos ensinamentos sofistas, opondo-lhes, a educação viril e virtuosa que fizera a glória da pátria. A sua aversão fez-se tão forte, que chegou a confundir filósofos com sofistas, escolhendo para representar aqueles inovadores o mais sábio e virtuoso homem da sua época, Sócrates.

Das peças de Aristófanes, as *Nuvens* foram a mais comentada certamente por causa da personalidade contra quem o poeta lançara sua crítica. A comédia desperta uma série de indagações. A primeira delas, seria o problema das duas versões que teriam sido escritas. Aquela cujo texto conhece-se não corresponde às *Nuvens* encenada em 423 a.C., mas a uma segunda peça escrita nos primeiros anos da "Paz de Nícias", cerca de três a quatro anos após a primeira, provavelmente 419/418 a.C. Jamais foi encenada e Cantandela confirma essa informação quando diz "*la comedia que poseemos no es la representada, sino una nueva versión que no se representó nunca*".²³ Realmente não consta dos registros cênicos, ou das Didascálias do Teatro de Dioniso, essa segunda peça, o que comprova a falta de encenação. A razão de não ter sido representada não foi até hoje esclarecida. Algum motivo impedira Aristófanes de montar a peça e este poderia ser uma recusa por parte das autoridades competentes, ou uma desistência do próprio autor, embora essa última seja uma hipótese pouco provável, pois não se escreve uma peça sem a intenção de colocá-la em cena, e na parábase ele dirige-se ao público, o que mostra ser endereçada aos espectadores. A verdade é que os próprios gramáticos alexandrinos ignoravam a razão dessa não encenação da comédia. Talvez mesmo a cópia conservada tenha sido essa e não a autêntica por desonrar menos a memória do filósofo, na opinião dos gramáticos.

Os motivos de Aristófanes escrever uma segunda peça são igualmente discutidos. Seriam, por exemplo, a perda do entusiasmo pelas querelas políticas por causa da época de paz que Atenas atravessava, ou talvez o próprio fracasso das primeiras *Nuvens*. Quanto a esta primeira versão nada se pode adiantar por desconhecer-se o seu texto, o que implica na impossibilidade de avaliar as razões do seu malogro, embora, a julgar por comentários do próprio autor, na parábase da segunda peça, este fora devido

ao caráter intelectual da comédia. Uma terceira razão seria a própria atitude assumida pelo filósofo, aceitando calmamente a humilhação pública, sem demonstrar rancor contra o poeta. Conhecendo melhor Sócrates, Aristófanes teria reconhecido o seu exagero e procurado reconsiderar, não no que se refere às suas idéias, mas no tratamento dispensado a ele. É interessante notar que não há um só ataque ao filósofo na parábase da versão das *Nuvens* que se conhece.

Quanto ao texto, os escoliastas reconhecem a existência das duas versões. O próprio argumento da peça, afirma Solomos, indica que a segunda comédia "*ressemble à la première, mais qu'elle a été refaite en plusieurs endroits (...) Certains éléments ont été supprimés, d'autres ont été ajoutés, et il-y-a eu quelques changements dans la structure et dans les personnages. La parabase du chœur, les discours des Raisonnements Juste et Injuste, et l'incendie de la demeure de Socrate ont été refaits entièrement*".²⁴ No entanto, segundo Coulon, os sábios bibliotecários de Alexandria Calímaco e Eratóstenes só conheceram a versão conservada, afirmando que ela diferia da primeira apenas na substituição da parábase. Não existe, realmente, nenhum documento digno de fé que fale de uma modificação considerável nas *Nuvens*. Todos se referem somente à parábase. E como foi o próprio autor que afirmou ser a peça a melhor de suas comédias não havia razão certamente para modificá-la tão profundamente.²⁵

A escolha de Sócrates como o personagem-tipo constitui outro ponto de discussão. Segundo Cantarella, no Argumento X, lê-se: "*Questo dramma fu scritto appositamente contro Socrate, quale corruttore dei giovani ateniesi col suo insegnamento (...) Altri invece dicono che Aristofane lo abbia composto perché incitato da Anito e Meleto (...) volendo presentare un'accusa contro Socrate e volendo vedere quale fosse l'opinione degli Ateniesi verso Socrate e come si comporterebbero ove fosse presentata un'accusa contro di lui (...) per questa ragione lo incitarono a comporre la commedia, offrendogli - come è fama - molto denaro*".²⁶ A primeira afirmação parece ser a correta, enquanto a segunda não consta ter sido divulgada pelos estudiosos de Aristófanes. Ao tomar Sócrates como modelo dos sofistas, o poeta cometeu uma grande injustiça com o filósofo, a começar pela própria denominação da peça. As *Nuvens*, significavam os pen-

samentos vagos, sutis e ondulantes atribuídos àqueles educadores. O Sócrates apresentado era falso e deformado e, ao contrário do que a peça informa, não possuía escola ou lugar determinado para ministrar seus ensinamentos. Era pobre e jamais recebeu pagamento por suas lições. Não se dizia um mestre dispensador de ciências, ao contrário, como adianta Coulon, afirmava: *"Tout ce que je sais, disait-il, c'est que je ne sais rien"*.²⁷ Ensinava interrogando os seus ouvintes, fazendo-os refletir para descobrirem eles mesmos, segundo ainda Coulon, a verdade sobre *"l'âme humaine, la connaissance de soi-même, l'essence des idées: de la vertu, de la justice, des lois, de la beauté, de l'amitié, de l'éloquence"*.²⁸ Nada nesses ensinamentos mostra os princípios da sofística, mas não foi difícil ao poeta dotar Sócrates das idéias e qualidades dos inovadores. Em volta dele juntava-se realmente uma multidão de jovens ávidos de saber e pertencentes às famílias mais ilustres de Atenas. À semelhança dos sofistas, era argumentador, submetia à luz da razão todos os princípios e idéias e dizia, informa Alfonsi, que *"toutes les notions reçues étaient sujettes à examen; le doute devenait un principe d'enseignement"*.²⁹ Para Aristófanes, em questões de educação, justiça e religião, Sócrates representava um perigo pelo seu ceticismo. Facilitou sua sátira ele ser ateniense, viver em Atenas, onde era conhecido como "o sábio mais popular da Grécia", ter uma aparência bizarra, maneiras descuidadas que prestavam-se ao ridículo, apresentar-se mal vestido, descalço e andar pelas ruas dialogando com quem passava. Como afirmou Coulon, *"Cet homme étrange, qui semblait toujours dans les nuages, était fait pour figurer dans la comédie des Nuées"*.³⁰ A aparência de Sócrates muito influenciou o poeta na sua escolha para personagem da peça, somente que exagerou na sua caracterização, tornando-o falso, ridículo e grotesco. Esse foi certamente o seu erro e uma das razões de a peça ser recebida friamente pelo público. Uma observação ainda comumente feita prende-se ao fato da influência ou não da comédia na condenação do filósofo. Cantarella afirma: *"Diremo tuttavia, di passaggio, che nulla ebbero a vedere le Nuvole, del 423, con la condanna di Socrate del 399. Non c'è, nelle condanna, alcuna responsabilità di Aristofane"*.³¹ Há lógica nessa afirmação. Uma peça representada vinte e quatro anos antes da condenação do filósofo não poderia ter ocasionado tão

lamentável fato. Sem discordar de Cantarella, pode-se, contudo, afirmar que indiretamente as *Nuven*s teriam contribuído de alguma forma no processo do filósofo. Nesse sentido baseia-se a opinião de Durant: "Provavelmente, a futura circulação da peça como literatura prejudicou mais ao sábio do que a sua representação no palco (...). O próprio Sócrates, segundo relato da defesa feita por Platão, referiu-se à peça como uma das maiores fontes de má reputação que lhe prejudicava o caso perante o tribunal".³² Realmente, analisando-se a acusação contra Sócrates, encontra-se nela alguns agravos anteriormente dirigidos ao filósofo por Aristófanes: não reconhecer os deuses do Estado, aceitar novas divindades e corromper a juventude. Além disso, dos três acusadores de Sócrates, Anito, Meleto e Lícon, os dois primeiros eram os mesmos atenienses citados no Argumento X como os elementos que teriam induzido Aristófanes a escrever a comédia.

Quanto à composição, a peça é valiosa. O tema é interessante e se adapta à mensagem do poeta. O diálogo entre os Raciocínios Justo e Injusto é de um elevado sentido moral. Ao lado das ironias, zombarias e alusões grosseiras, tão comuns nesse gênero teatral, encontram-se passagens de belo realismo e cantos líricos de profunda beleza, que demonstram a sensibilidade do poeta. Um deles, segundo Prampolini, o "Canto às Nuven" abaixo transcrito é quase um hino:

*"Nubes eternas,
claras elevamos la húmeda y ágil figura
del retumbante padre Océano
hacia las arboladas cimas
de los altos montes,
para divisar desde lejanos observatorios
los frutos y la sagrada tierra regadiza
y de los ríos divinos el murmurante curso
y el mar que sordamente retumba;
porque el infatigable ojo del cielo
brilla con relucientes rayos.
Sacudido por nosotros el nublado de la lluvia,
formas inmortales evocamos,
mirando, allá abajo, la tierra".*³³

O enredo conta a história de um camponês, Στρεψιάδης, que vivia feliz no campo. Ao casar-se com uma jovem de importante família ateniense, a vida de Estrepsiades transformou-se. Dessa união pouco afortunada, nasceu um filho Φειδύπιδης, em tudo herdeiro das qualidades aristocráticas da mãe. Para satisfazer aos caprichos do filho Fidípides, amante de corridas de cavalo, Estrepsiades cobriu-se de dívidas, ficando arruinado. Dirigiu-se então à escola de Sócrates com a finalidade de aprender o "raciocínio injusto" com o que conseguiria escapar das dívidas e afastar os credores. No entanto, sua idade avançada impede o sucesso do estudo. Convence então o filho a instruir-se junto ao mestre, mas o resultado dessa aprendizagem não foi satisfatório a Estrepsiades. Fidípides assimilou tão bem os ensinamentos do "argumento injusto", deixou-se de tal forma perverter pela sofística, que se voltou contra o pai, condenando seu comportamento e apresentando através da dialética as razões de sua maneira de agir. Furioso, Estrepsiades incendeia, por vingança, a escola de Sócrates.

Além das críticas à sofística, a peça oferece ainda rico material informativo sobre aspectos da vida ateniense àquela época.

Em 422 a.C., Aristófanes apresentou duas comédias às Lenéias, caso excepcional por ser raro um poeta concorrer com duas peças no mesmo concurso. Apenas uma levou seu nome, as *Vespas*, enquanto a outra, o *Proagon* foi assinada por Filonides, seu colaborador preferido nos trabalhos de caráter literário. Além de classificar-se em segundo lugar pouco se conhece do *Proagon*. Como o título indica, inspirou-se na apresentação pública das obras a serem encenadas no concurso, no teatro coberto do Odeon, à véspera das Dionisiacas. Acredita-se que nessa "pièce de coulisses", como a denominou Solomos, Aristófanes lançara todo o seu rancor pelo desastre das *Nuvens* representada no ano anterior.

O insucesso das *Nuvens*, e a trégua anual de 423 a.C. tornaram-se pouco interessante as ocorrências da política externa e contribuíram de forma marcante para o renascimento das hostilidades contra Cléon, agora novamente criticado na comédia as

Σφῆκες. Encenada nas Lenéias de 423 a.C., no arcontado de Amí-nias, obteve a primeira colocação, enquanto o segundo prêmio cou-be ao *Proagon* sua outra comédia apresentada por Filonides, e o terceiro, a *Leucon* com os *Embaixadores*. As *Vespas* combatiam a justiça ateniense, não a instituição em si, mas as alterações feitas aos princípios estabelecidos.

Na organização judiciária de Atenas, conforme informações de Coulon, não existia o juiz profissional.³⁴ Todo cidadão livre, de idade superior a 30 anos podia ser designado heliasta, desde que estivesse inscrito no registro do demo. No início de cada ano, dos 20.000 cidadãos de Atenas, 6.000 eram escolhidos, mediante sorteio, sem distinção de classe ou fortuna, para ocupar essa função, repartidos pelas dez secções ou dicastérias. Antes de cada audiência sorteavam-se os nomes daqueles que deviam funcionar em cada sessão e o número dos escolhidos variava de acordo com a importância da causa. Essa organização, uma das mais importantes da democracia ateniense, não teria sofrido processo de desgaste se Péricles não houvesse concedido aos heliastas uma remuneração, espécie de salário, a partir de 450 a.C., no valor de um óbolo, o ἡλιαστικός. Essa medida teve por consequência a negligência dos ricos quanto à ocupação dessas funções pouco remuneradas, o que ocasionou aceitação cada vez maior por parte dos pobres e desocupados, tendo-as eles transformado em seu meio de subsistência. Antes de cada sessão, aglomeravam-se diante dos tribunais, esperando que a sorte os favorecesse com o "jeton" de presença. Com isso os tribunais caíram nas mãos dos demagogos, sobretudo quando Cléon elevou a remuneração para três óbolos. O trióbolo colocara nas mãos dos cidadãos pobres um poder considerável e perigoso. Guiados por interesses pessoais e não pela prática da justiça, desejavam apenas o maior número possível de julgamentos, o que lhes possibilitaria viver dessas funções. Essa situação passou a ser cuidadosamente mantida pelos demagogos que procuravam multiplicar as acusações e os processos contra seus adversários políticos e aqueles cujos bens cobiçavam. Os juízes, favorecendo um número cada vez maior de condenações, transformaram-se em agentes dos demagogos. A decadência da instituição judiciária trouxe consigo outras modificações. Aquele que acusava, o sicofanta, passou a ter seu trabalho remunerado, isto é, receber parte da multa ou

do confisco, enquanto o juiz que colaborava com ele igualmente participava da divisão dos lucros. Os tribunais atenienses transformaram-se assim em instrumento dos demagogos, sicofantas e juizes usados por eles para desembaraçarem-se de seus adversários e realizarem negócios lucrativos. O estado de insegurança que reinava na cidade ameaçava justamente os melhores cidadãos, praticamente nas mãos dos delatores, pela falta de proteção da justiça. Muitos foram atingidos por suspeitas e denúncias. A situação tornou-se mais séria com o término da trégua de um ano, assinada em 423 a.C., que provocou o resnacimento da luta entre democratas, partidários da guerra, e aristocratas, partidários da paz. Com isso, as acusações de traição, conjuração e tirania multiplicaram-se, e o poeta apontava Cléon como o principal culpado por haver instituído o trióbolo que tornara os juizes interesseiros, maus e vingativos.

Com o objetivo de mostrar aos espectadores os vícios existentes na instituição judiciária de Atenas, Aristófanes escreveu as *Vespas*. A denominação relacionava-se com a designação que os atenienses dos dias gloriosos da Maratona, receberam ao perseguirem os bárbaros com golpes rápidos de espada semelhante a um ataque de vespas. Só que agora, eles atingiam a todos com outra arma, o estilete com o qual traçavam a linha de condenação na tabuleta de cera.

As *Vespas* não criticavam apenas os erros da justiça ateniense e os demagogos responsáveis por eles, mas também outros aspectos da vida cotidiana. A moderna coreografia adotada pelos trágicos naquela época foi um deles, e o desfecho da peça, uma estranha dança incoerente com saltos, contorsões, piruetas e gestos sem nenhuma estética, simboliza a forma pela qual ridicularizava os novos ritmos introduzidos na tragédia em substituição à tradicional "emeléia". Embora não classificada entre os melhores trabalhos do poeta, as *Vespas* conseguiram ser interessantes, com um diálogo vivo e tema apaixonante, capaz de despertar o interesse do público, principalmente por oferecer, em detalhes, o que se poderia chamar, como disse Croiset, a "comédia judiciária" de um processo ou toda a série de recursos utilizados pelo acusado na tentativa de impressionar o juiz: lágrimas no momento da defesa, súplica dos parentes e amigos e presença dos filhos e da esposa nos julgamentos.³⁵

O enredo apresenta uma história divertida. O velho heliasta Φιλοκλέων vivia para julgar. Seu filho Βδελικλέων decidiu curar o pai dessa mania, considerada por ele verdadeira doença. Resolveu retê-lo em casa sob sua vigilância e de dois escravos. O velho Filocléon, usando de astúcia, tentou escapar várias vezes, através da chaminé, do telhado e até mesmo escondido sob o dorso de um asno. Tudo em vão. Nenhuma das tentativas obteve êxito. Outros heliastas seus amigos, de passagem para o tribunal tentaram ajudá-lo. Novo fracasso. Bdelicléon, o filho, resolve então explicar a causa de sua atitude, esclarecendo o pai sobre a verdadeira situação de um juiz em Atenas. A exposição convence o velho heliasta que concorda em não mais comparecer ao tribunal, mas não o persuade de deixar de ser juiz, e ele justifica a sua decisão. Um tribunal a domicílio é instalado pelo filho para que Filocléon continue a administrar a justiça embora em família. Verifica-se então um processo doméstico e o velho heliasta, conduzido pelo filho, absolve o culpado. Essa clemência involuntária o transtorna tão profundamente que o filho para conformá-lo promete-lhe uma vida de prazeres como recompensa. Sucedem-se cenas de banquetes, danças e atitudes grosseiras, de certa forma incoerentes, como que caracterizando o novo comportamento adotado por Filocléon na vida que o filho lhe proporcionara.

No verão de 422 a.C., expirada a trégua de um ano, em Atenas, os partidários da guerra e da paz reafirmaram suas posições políticas quanto ao renascimento das hostilidades. Segundo Tucídides, os democratas levaram a melhor, e com isso Cléon decretou a mobilização geral das tropas e marchou sobre a Trácia.³⁶ Em Sicione, na ilha de Falene, onde a luta ainda se desenvolvia, retomou Torone. Rumou então para Anfípolis, ocupada pelo general Brásidas, mas junto aos muros dessa cidade a armada ateniense sofreu uma derrota e Cléon foi morto quando tentava fugir. O general Brásidas, igualmente ferido, faleceu após atravessar a cidade a cavalo anunciando a vitória. Esses acontecimentos marcaram o fim do primeiro período da guerra, renovando as esperanças dos atenienses e lacedemônios de consolidarem a paz após dez anos de devastadora luta. Nícias e Plistoanacte, agora à frente dos governos de Atenas e Esparta foram os principais artífices da aliança que deveria pôr fim à guerra. As negociações estenderam-se por todo o inverno e con-

tinuaram até a primavera. Por fim, as duas partes concordaram em firmar a paz mediante a restituição das conquistas efetuadas, exceção feita apenas ao porto megarense de Niséia que permaneceria com os atenienses. Convocados os aliados dos lacedemônios para assinatura do acordo, todos votaram a favor exceto os beócios, coríntios e megarenses, aos quais não agradavam as decisões do tratado, principalmente os megarenses pela perda de Niséia. Em Atenas, a oposição era dirigida pelo partido democrático, agora conduzido por Hipérbolo desde a morte de Cléon, e contava com a resistência dos calcídicos da Trácia que negavam sua assinatura nos termos apresentados pelo tratado. Apesar dessas dificuldades a "Paz de Nícias" foi assinada em 421 a.C., devendo ter a duração de cinquenta anos.

Foi durante a fase das negociações que Aristófanes escreveu *Εἰρήνη*, representada nas Dionisíacas de 421 a.C., no arcontado de Alceu, poucos dias antes da assinatura do tratado. No concurso, classificou-se em segundo lugar, cabendo o primeiro aos *Aduladores* de Eupolis, e o terceiro aos *Confrades* de Lêucon.

Aristófanes emprestou à Paz toda a sua imaginação poética e veia cômica no combate à política da guerra. Conhecedor da posição das diversas cidades gregas com relação ao tratado, procurou, aconselhando boa vontade, bom senso e esquecimento dos velhos rancores recíprocos tão explorados pelos partidários da guerra, despertar o desejo de reconciliação, representando em um quadro sedutor os benefícios que a paz traria a todos.

No entanto, na euforia de ver realizado um dos seus sonhos mais caros, o poeta não percebeu a realidade que os fatos logo revelaram. As condições do tratado eram inconciliáveis no complexo jogo político das ambições, interesses e desconfianças. Apesar de assinado nada resolveu. Limitou-se a ser mais uma trégua breve e insegura. A disputa entre as cidades era uma questão mais profunda e de solução difícil. A guerra que começara com o ataque à Corcira em 432 a.C. só terminaria com a derrota total da Grécia e sua submissão ao estrangeiro. Os ódios e as suspeitas nunca poderiam ser esquecidos em prol

de uma reconciliação. Era um processo irreversível. A Atenas dos maratonômacos, da guerra justa em defesa da pátria não mais existia. De libertadora e protetora, passara a tirana e exploradora. Banira a justiça e a piedade e cederá à guerra e ao direito do mais forte. Lesbos, Mitilene, Sicione e Melos conheceram o furor de uma democracia degenerada nas mãos de Cléon. Por essas razões não poderia haver paz nessa luta fratricida.

A peça, um canto de boas vindas à paz, apesar de sua trama simplista, construção banal e zombarias fáceis, em tudo inferior, ocupou lugar excepcional dentro da comédia ática. Certamente, foi a poesia campestre, sua característica, que lhe deu essa posição. Como afirmou Solómos, a Paz era antes de tudo um hino de felicidade agrária, com o povo da Ática disperso pelos campos e vinhas, em alegria, após dez anos de vida citadina, em verdadeira festa de retorno à natureza. A Paz era a planície, o perfume da terra molhada, o odor do timo, o murmúrio das folhas, o zumbido das abelhas, a doçura do figo maduro.³⁷ Aristófanes, com os recursos do seu gênio, criou, numa ficção original, cenas de grande encantamento. Uma delas, a elevação do vinhateiro Trigeu à morada dos deuses em um escaravelho alado, que ficou realmente suspenso com a ajuda das máquinas rudimentares empregadas pelo teatro grego. Outras cenas mostram cidades reconciliadas, tagarelando entre si e rindo alegremente, a prosperidade e a abundância voltando ao mercado de Atenas e ao campo, e também as ocupações e prazeres da vida rural. Em toda a comédia, sente-se a presença de uma alegria sincera e contínua. O poeta conseguiu transmitir a idéia de uma vida nova e feliz, sendo reduzido o número de zombarias lançadas contra Hipérbolo, o atual chefe do partido popular, os poetas trágicos e alguns aspectos da vida ateniense. O principal objetivo era louvar a paz reencontrada, e ele pensava não só em Atenas, mas em toda a Grécia acolhendo a paz. Eis a razão do coro ser formado por gregos de todas as cidades e profissões, e o próprio corifeu dirigir-se aos coreutas chamando-os de *πανέλληνες*.

O enredo era simples. Τρυγαίος, vinhateiro de um demo da Ática subiu ao céu em um escaravelho com o objetivo de perguntar a Zeus a causa dos males que atingiam a Hélade. Na morada celeste foi recebido por Ἑρμῆς que lhe informou terem os deu-

ses, enraivecidos com as lutas entre os helenos, partido para habitar uma região nos céus o mais longe possível da terra. Com ele ficara apenas Πολέμος, o deus da guerra, que aprisionara a Paz no fundo de uma caverna, obstruía a sua entrada com grandes pedras e preparava-se para esmagar todas as cidades da Grécia. Para alcançar seu objetivo, enviara seu servo Tumulto a procura de Cléon e Brásidas, ignorando já não poder contar com o auxílio desses dois partidários da guerra, ambos mortos em Anfípolis. Trigeu, para livrar a paz do cativo a que fora condenada, convocou todos os gregos, particularmente os camponezes e, com a colaboração de Hermes, começou o trabalho de desobstrução da caverna, operação que foi coroada de êxito. A Paz reapareceu acompanhada de Οπώρα, deusa dos frutos e da colheita e Θεωρία, deusa das festas solenes. Tem-se, em seguida, o sacrifício aos deuses preparado por Trigeu enquanto espera o casamento com Opora, que lhe fora destinada por Hermes, e as festas solenes que o Conselho poderia agora realizar com a proteção de Teoria. Trigeu, é alvo do reconhecimento dos gregos, que procuram recompensá-lo com ricos presentes de núpcias. Todos vivem agora em alegria e abundância proporcionadas pela paz. A comédia termina com a cerimônia do casamento de Trigeu e Opora.

Segundo Coulon, o Argumento II dessa peça, uma obra anônima menciona a existência de uma outra Paz nesses termos: "*On rapporte dans les didascalies qu'Aristophane fit représenter une autre Paix*".³⁸ No entanto, continua o historiador, Eratóstenes, o bibliotecário de Alexandria, que viveu no III século a.C., ignorava essa segunda comédia, afirmando só conhecer a que chegara aos dias atuais. Não existe documento que confirme as alegações do Argumento II e, além disso, não havia motivo para o poeta modificar a comédia, ou fazer uma segunda representação. A peça estava essencialmente ligada às circunstâncias especiais do momento histórico em que foi encenada e somente o público que vivia aquele momento poderia sentir interesse por ela.³⁹

A cronologia das peças conservadas de Aristófanes interrompe-se com a Paz (421 a.C.), só reaparecendo com as Aves em 414 a.C. Acredita-se que, entre essas duas datas, uma certa

mudança se produziu no espírito do poeta com relação às suas idéias políticas, devido aos seguintes acontecimentos: a paz fora assinada, Cléon, o homem que resumia o conjunto de vícios e forças nocivas que ameaçavam a cidade, estava morto, a turbulenta democracia ainda não encontrara substituto que a soubesse dominar como ele o fizera, a política oscilava entre os partidários da paz e da guerra, ou seja, entre Nícias e Alcibiades, a intriga dominava e, nessa confusa agitação, a oligarquia, sentindo a fraqueza do partido dominante, renovava, pouco a pouco, a confiança em seus propósitos. Nessa fase, Atenas não oferecia realmente matéria interessante para uma sátira política e, durante esse período, um certo silêncio envolveu a vida literária do poeta, mas nada autoriza a pensar que, após uma fase de produção não ativa como a precedente, ele tenha permanecido afastado do teatro. É certo que não produziu nenhuma comédia política importante, pois, nesse caso, ela não teria desaparecido inteiramente. As peças compostas nesses anos pertenciam todas ao gênero da crítica literária, da paródia mitológica ou fantasia pura. Starzynski, informa que essas comédias, todas perdidas, existindo apenas fragmentos, de cronologia duvidosa e enredos difíceis de reconstituir foram: *Dédalo*, *Danaides* (421 a.C.), *Velhice* (420 a.C.), *Estações* (420/12 a.C.), *Anagiro* (419/12 a.C.), *Poliido* (418/408 a.C.), *Grelheiros* (418/408 a.C.) e *Anfiarau* (415 a.C.).⁴⁰ Algumas delas foram citadas por Solomos e suas informações, um pouco mais amplas, discordam de Starzynski. A peça *Dédalo*, *Denaides*, era por exemplo, situada por ele no ano 393 a.C., juntamente com o *Gnitador* e *Telméssios*. Nela, Zeus ou o inventor lendário Dédalo desempenhariam o papel principal. Rodas, alavancas, estátuas e máquinas eram ainda citadas na peça. Nessa época os "Longos Muros" de Atenas estavam sendo reconstruídos com a ajuda do dinheiro persa e a sátira parece referir-se a esse trabalho.⁴¹ A *Velhice* e *Anagiro*, de acordo ainda com Solomos, foram escritas durante a "Paz de Nícias" (421 a.C.). O tema da primeira tratava do rejuvenescimento humano, enquanto a segunda falava de uma espécie de "Job ateniense" e todos os seus sofrimentos: a perda da mulher e do filho e o incêndio provocado por ele ateando fogo a própria casa, no qual pereceu.⁴² Afirmam os críticos ser *Anagiro* uma paródia do *Hipólita* de Eurípides.⁴³ Também aqui o seu filho fora vítima de falsas acusações

da madastra. Os fragmentos que se conhecem, adianta Solomos, referem-se a diálogos entre o pai e o filho sobre cavalos e hipódromos.⁴⁴ Conforme Starzynski, as *Estações*, abordavam como tema uma crítica à introdução de novos cultos vindos do estrangeiro.⁴⁵ Não há referência a essa peça em Solomos. Já *Poliido* ele a coloca nos anos tristes de 414/11 a.C., quando o povo ateniense desesperado reconhecia a derrota da expedição à Sicília. Outros estudiosos das obras perdidas do poeta também citam essa comédia nessa fase, além das *Cegonhas*, fora de nossa relação por não constar a peça do elenco apresentado por Starzynski e utilizado nesse trabalho, e os *Heróis*. De acordo com Solomos, *Poliido*, representada nas Dionisíacas de 413 a.C., após a nefasta expedição da Sicília, quando os atenienses, segundo Tucídides, amaldiçoavam os oradores e os oráculos, culpando-os do entusiasmo que despertavam no povo com seus discursos e revelações falsas, leva ao palco, um adivinho minoano, *Poliido*, citado por Homero e herói de uma tragédia de Eurípi-des, usado nessa comédia para atacar todos os prognosticadores de oráculos.⁴⁶ As *Cegonhas*, continua Solomos, uma sátira semelhante às *Aves*, exploravam como tema o conflito das gerações, enquanto os *Heróis* criticavam o culto da personalidade, tão forte entre os atenienses, mostrando com que facilidade aceitavam novos ídolos políticos. É provável que a traição de Alcibiades tenha servido de inspiração a essa peça.⁴⁷ *Anfiarau*, ainda de acordo com Solomos, apresentada nas Lenéias de 415 a.C., assinada por Filonides, explorava o tema da *Velhice*, desta vez, apresentando um velho piedoso e doente indo com sua esposa ao santuário de Anfiarau, o deus curandeiro de Oropos, para recuperar a juventude.⁴⁸

Em 414 a.C., a série cronológica das peças aristofânicas é retomada com as *Aves*, seguida de *Lisístrata*, *Tesmofórias* e *Rãs*, constituindo um segundo grupo de comédias com características bem diversas do primeiro. O poeta, por influência das circunstâncias históricas, continuava no gênero da crítica literária, da paródia mitológica ou fantasia pura.

Durante os anos da "Paz de Nícias", informa Solomos, Atenas conservara a sua hegemonia sobre as cidades gregas, mas já não possuía a riqueza de antes.⁴⁹ Nos campos devastados, as

colheitas eram fracas e as oliveiras e vinhas ainda tenras nada produziam. Na cidade, dois fatos preocupavam os atenienses: os soldados desocupados e a certeza de que não teriam o dinheiro necessário para o exército, caso Esparta renovasse a guerra e invadisse a Ática. Um velho sonho começou a tomar forma na imaginação do povo: a conquista da Sicília. Desde a época de Péricles, a ilha exercia forte atração sobre os aventureiros e emigrantes e agora, o velho sonho atraía ainda mais. Dominar a Sicília significava a solução do problema financeiro e a garantia de Atenas manter sua preponderância sobre os mercados de cereais do Ocidente abrindo inclusive caminho para a sujeição da Etrúria. A idéia foi defendida na Assembléia do Povo por Alcibíades, conquistou os democratas e em 415 a.C., a expedição começou a preparar-se. A única voz contrária ao projeto partiu de Nícias, mas não foi escutada pelo entusiasmo que tomara conta da cidade. A esquadra partiu do Pireu comandada por Alcibíades, Nícias e Lâmaco, composta de cento e trinta e quatro trirremes, cinco mil soldados, além de outros barcos menores para o transporte dos comerciantes, máquinas e víveres. Alguns dias após a partida da frota, enviou-se a galera governamental para trazer de volta Alcibíades, acusado em Atenas de participar da mutilação das hermas, ato considerado um sacrilégio, e que exigia a punição dos culpados.⁵⁰ Solomos considera o fato "*un sabotage de l'expédition*".⁵¹ Para escapar ao julgamento, Alcibíades procurou refúgio em Esparta e essa sua atitude mudou completamente o destino da expedição. O desastre foi completo. Nícias foi morto e quarenta mil atenienses capturados e escravizados. Os espartanos, com o rompimento do Tratado de Paz, sob a orientação de Alcibíades, invadem a Ática e fortificam-se na Decélia. Nessa atmosfera política, Aristófanes compôs as *Óvulbes*, representadas nas Grandes Dionisíacas de 414 a.C., como de autoria de Calístrato. Obteve a segunda colocação, enquanto Amípsias classificava-se no primeiro com os *Banqueteadores*, e Frínico em terceiro com o *Solitário*. A peça as *Aves*, apesar de composta quando novamente ardia a Guerra do Peloponeso, diferia das precedentes por ser menos agressiva e quase não atacar as personalidades do momento. Como afirmou Coulon, chama a atenção o reduzido número de alusões aos acontecimentos político-militares.⁵² Essa mudança de atitude do poeta pode ser atribuída ao decreto de Siracósio, que vetava aos cômicos o direito de apresentar em

cena personagens reais, apesar de não ter esse decreto merecido a obediência esperada por encontrarem-se nas comédias da época alusões satíricas às personalidades do momento e as próprias *Aves* zombarem, embora superficialmente, do demagogo Pisandro, do sofista Górgias, de Cleônimes e outros. Acredita-se, por isso, que a causa real das omissões estava relacionada com a própria mudança dos tempos, consequência dos acontecimentos políticos. Esta sim determinara a profunda mutação que se refletia na comédia, pois é surpreendente que uma peça escrita no ano da expedição à Sicília tenha omitido esse fato e se revestido de tanta fantasia. O poeta silenciava porque a paz, que tão violentamente havia defendido e conseguira ver realizada com a assinatura da "Paz de Nícias", estava novamente perdida. As tentativas que fizera para esclarecer os atenienses de que a paixão pelas conquistas e expedições de além-mar punham em perigo a segurança da pátria foram inúteis. O povo novamente deixara-se arrastar por outra aventura, a da Sicília, e sua luta pela causa pacífica de nada valera. Não podia criticar uma expedição que o povo votara com entusiasmo porque, embora o cerco de Siracusa se prolongasse indefinidamente e a situação de Atenas fosse das mais difíceis, os sucessos obtidos, a adesão de Catana e Naxos, por exemplo, eram vividos com grande alegria. Todos esses acontecimentos poderiam constituir matéria de uma comédia política, mas o público não aprovaria a sua crítica. Qualquer alusão seria inútil nesse momento e perigosa ao sucesso da peça. Não podia utilizar os protestos de Nícias que desaconselhara a investida para manifestar sua desaprovação por esse estrategista ser apontado em Atenas como político pouco audacioso e excessivamente prudente. Aristófanes não mudara suas idéias, sendo o silêncio a forma que encontrou para expressar sua condenação. Limitou-se a seguir o único caminho que um cômico poderia escolher: distrair e alegrar seu público. Essa seria a sua forma de lutar pela paz.

O tema foi buscá-lo nas implicações daquela expedição. Dois fatos haviam tomado enorme proporção junto ao povo a ponto de subordinar o sucesso da investida à punição dos culpados: a mutilação das hermas, sacrilégio envolvido em mistério, mas que exigia a punição dos implicados, e uma outra impiedade, a paródia que alguns jovens companheiros de Alcibiades fizeram dos Mistérios. Os atenienses não cessavam de procurar os responsá-

veis, recolhiam informações confiando em pessoas pouco idôneas, terminando por culpar e prender homens honrados. Cada dia aumentavam as prisões e o desespero do povo. Em pouco tempo, Atenas mergulhou num clima de terror e suspeita, onde a injúria dominava tornando impossível a um cidadão honesto viver com tranquilidade. Para despertar em seus cidadãos a compreensão do erro de tal procedimento, o poeta criou em sua peça uma cidade ideal em oposição a real. A diferença entre elas estava na ausência de exploradores da credulidade pública, de processos injustos, de oradores ambiciosos, de sofistas corruptores da juventude, de sicofantas. Nela, os cidadãos poderiam viver em segurança e em paz. A democracia era tão perfeita que despertava ciúmes aos próprios deuses. Na fantasia alada dessa peça Aristófanes oferecia aos seus concidadãos uma receita de felicidade.

De todas as suas comédias foi nessa que o poeta desenvolveu com maior beleza a sua fantasia. Abandonou a Atenas das paixões políticas e problemas da vida urbana e, nas asas de sua imaginação, transportou-se a um país de sonho, ao reino dos pássaros. O lirismo atinge grandes alturas com a poesia entrando impetuosa nos cantos líricos, em alguns coros e na ornitologia da parábase. É considerada a mais encantadora criação do gênio aristofânico. Talvez por influência do argumento que utilizou, a comicidade chegou a um humorismo onde são poucas as frases grosseiras e alusões obscenas. Afirma-se serem as Aves uma alegoria à expedição da Sicília e uma sátira aos sonhos de conquista a que se entregavam os atenienses. No entanto, parece mais certo que seu objetivo era usar, mais uma vez, o processo anteriormente empregado nos *Acarrianos* e na *Paz*, de apresentar no teatro a forma de vida desejada por todos para melhor ressaltar as misérias da realidade presente. Por toda a comédia aparecem críticas aos sofistas, sicofantas, juizes e divulgadores de oráculos, além de algumas alusões às personalidades do momento, seu alvo habitual. Revelou-se também um moralista quando tentou convencer os desonestos a adotarem uma vida mais sadia. Pode-se apreciar nas *Aves* a imaginação maravilhosa do poeta e seu espírito criador inesgotável. Considerada a obra-prima de Aristófanes pela variedade de tons poéticos, deliciosa fantasia e atmosfera de sonho da qual surgem cantos dos mais belos, é sem dúvida a mais lírica e, de suas peças, a que encerra maior beleza.

O argumento é uma fantasia. Narra a história de dois velhos atenienses, Πισθέταρος e Εὐελπίδης, que, desgostosos de viver entre processos e trapagens, resolvem deixar, voluntariamente, sua cidade e procurar um local onde pudessem levar uma vida tranqüila. Guiados por uma gralha, dirigem-se à casa dos pássaros com o projeto de criar, entre eles, uma cidade de acordo com suas conveniências. Recebidos cordialmente, são atendidos em seu pedido de convocar as aves para comunicar o projeto. Estas, a princípio desconfiadas, deixam-se por fim seduzir pela eloquência do velho Pistetero que, bom discípulo dos sofistas, não demora em convencê-las de que o domínio do mundo lhes pertencera antes que os deuses do Olimpo as sobrepujassem. Consegue assim persuadi-las a reconquistar aos deuses usurpadores a antiga soberania, mas, para isso, era necessário construir uma cidade aérea, entre o céu e a terra, cercada de vasta muralha, destinada a interceptar toda comunicação entre deuses e homens, comprometendo-se ainda esses últimos a elevarem sacrifícios às novas divindades, as aves. O projeto de Pistetero foi aceito com entusiasmo e posto em execução. A cidade idealizada recebeu a denominação de Νεφελοκοκκυγία, "cidade das nuvens e dos cucos", sendo a sua construção precedida de um sacrifício. Durante a edificação, deu-se a chegada de aventureiros que para lá ocorreram em busca de algum proveito: um poeta faminto, um adivinho pobre, um inspetor de cidades tributárias, um vendedor de decretos, um divulgador de oráculos. Todos foram afastados. Concretizada a construção, um mensageiro dos deuses, burlando a vigilância das aves, conseguiu penetrar na cidade. Era Ísis, enviada por Zeus, com a missão de ordenar aos homens que voltassem a oferecer sacrifícios às antigas divindades. Pistetero explica que aqueles deuses já não eram cultuados, e agora os homens tinham os pássaros por divindades. Ísis também é afastada. Nesse momento, um arauto, portador da admiração e agradecimento dos homens, chega com a recomendação de solicitar a Pistetero o direito de cidade para eles. Outros elementos indesejáveis são igualmente afastados: um parricida e um sicofanta. Por fim, apareceu Prometeu, anunciando a vinda dos deuses Posídon, Hércules e Tríbale, um deus bárbaro, esfo-meados pela falta de sacrifícios dos homens. Pistetero impõe então suas condições: Zeus renderá o cetro aos pássaros e lhe concederá Realeza em casamento. A peça termina com a apoteose de Pistetero e o festim de núpcias.

No ano 413 a.C., a situação de Atenas era das mais críticas. As consequências do desastre da armada na Sicília faziam-se sentir fortemente. Coulon reproduzindo Tucídides informa: "Les citoyens, chacun en particulier, avaient fait des pertes cruelles. La ville avait à regretter cette foule d'hoplites, cette cavalerie, cette jeunesse qu'il était devenu impossible de remplacer. L'aspect des chantiers dégarnis, l'épuisement du trésor, le manque d'équipages pour la flotte, tout se réunissait pour faire désespérer du salut".⁵³ Conforme ainda Coulon, incentivados por Alcibiades, os espartanos marcharam sobre a Ática e ocuparam a fortaleza de Decélia, a vinte e quatro quilômetros de Atenas. Além do perigo de ver a cidade sitiada pelos invasores, os atenienses enfrentavam ainda a deserção dos aliados. Pouco a pouco, estes passavam para o lado dos espartanos, deixando Atenas quase sem recursos. Em 412 a.C., as cidades da Jônia, Quios, Clazômenas, Mileto e outras haviam desertado, firmando aliança com Esparta. Apenas Samos permaneceu fiel e a frota ateniense para lá se dirigiu com o objetivo de afastar o inimigo e evitar novas deserções. Em Atenas, a resistência organizou-se com os meios disponíveis e nomeou magistrados extraordinários, os dez πρόβουλοι, ou comissários, escolhidos dentre os homens mais idosos e experimentados, aos quais foram legados plenos poderes nas medidas que se fizessem necessárias. Enquanto isso, Alcibiades negociava um acordo com o sátrapa Tissafernes, mediante o compromisso de Esparta entregar ao Grande-Rei, em troca de vasos de guerra e ouro, as cidades gregas de Asia e das ilhas.⁵⁴

Nessa conjuntura, Aristófanes escreveu *Αυσιστρατή*, a primeira comédia composta após a catástrofe da Sicília, encenada nas Lenéias de 411 a. C., no arcontado de Cálidas, sob a denominação de Calístrato. São desconhecidos os concorrentes e a premiação que a comédia obteve.

Com *Lisistrata*, o poeta retomou a sua campanha pacifista, um dos seus temas preferidos. A comédia corresponde ao último esforço de Aristófanes contra a guerra entre atenienses e lacedemônios, luta que arruinava não apenas os dois povos, mas toda a Hélade. A peça foi seu testemunho final em favor da paz.

A denominação derivou do nome de sua protagonista, e o tema, do momento histórico vigente. Consciente do perigo que a situação representava, elevou-se acima das lutas de partido e mesmo do patriotismo regional, e dirigiu-se não apenas aos atenienses mas a todos os gregos, com a finalidade de fazê-los renunciar a essa guerra fratricida, que punha em risco a Hélade inteira e preparava a servidão ao estrangeiro. Saber quem estava com a razão ou a quem pertencia a culpa já não importava. O que se fazia necessário era sustar o derramamento de sangue grego, evitar a destruição das cidades e, através de concessões recíprocas, chegar a uma reconciliação. Como informou Coulon, desta vez o poeta recorria às mulheres dos dois países inimigos na sua tentativa de levar seus concidadãos a aceitarem a paz.⁵⁵ Tornou-se assim o porta-voz de todas as esposas e mães que, embora afastadas das rivalidades políticas, sofriam as suas consequências com a perda de filhos e maridos numa guerra sem fim. Através de sua heroína *Λυσιστράτη*, "a que dissolve os exércitos", lançou o último e vibrante apelo à causa política, utilizando o seguinte argumento: Lisístrata, esposa de importante cidadão ateniense, reconhecendo que nenhuma solução inteligente seria dada pelos homens para pôr fim a Guerra do Peloponeso que continuava fazendo viúvas, órfãos e mães desconsoladas, convocou as mulheres de todas as cidades gregas envolvidas no conflito, notadamente Esparta, Tebas e Corinto com o objetivo de convencê-las a lutar pacificamente pelo término dessa guerra absurda. Empregou como arma a única de que poderia dispor, a greve das obrigações de esposa, uma espécie de trégua conjugal. Esta foi a solução encontrada por Lisístrata para obrigar seus belicosos maridos a cessarem a guerra. As mulheres que atenderam ao seu apelo fez jurar, solenemente, que todas recusariam o menor contacto amoroso com seus esposos até que estes colocassem um fim às lutas. De acordo com o plano estabelecido, apoderaram-se da Acrópole de Atenas, barricaram a sua entrada e assenhorearam-se do tesouro ali depositado. Senhoras da cidadela e solidamente protegidas, expulsaram um grupo de velhos que, tentando fazê-las desistir de seus planos, vieram colocar fogo às barricadas e levaram igualmente ao insucesso a tentativa, no mesmo sentido, de um magistrado e seus arqueiros. Lisístrata não se perturbou diante das ameaças, reafirmando sua decisão de permanecer senhora da Acrópole e do tesouro até a paz ser estabelecida, a-

crescentando ainda que os homens seriam afastados das guerras, a partir daquele momento uma ocupação das mulheres, e da administração do Estado pela incapacidade demonstrada em não saber manter a paz. Essas atitudes revelam o quanto as mulheres estavam fatigadas de enviar filhos a uma guerra sem fim e viverem longe de seus maridos. Todos os meios, pretextos e ardis para impedir que as esposas cedessem aos maridos foram empregados e desde que permanecessem unidas e em greve conjugal a vitória estaria assegurada. Em Atenas a situação era angustiante, o mesmo acontecendo em Esparta, onde Λακύντω, a dirigente da greve do sexo entre as mulheres espartanas, mantém-se fiel ao compromisso assumido com Lisístrata. Quanto aos maridos, já não conseguiam ficar longe das esposas. Uma cena das mais realistas, mostra Cinésias procurando convencer sua mulher Mirriné a render-se aos seus desejos. A espera não foi longa, atenienses e espartanos pedem a paz e um arauto da Lacedemônia anuncia, enfim, a chegada de um emissário de Esparta com poderes para negociar a trégua. Diante dos dois grupos beligerantes submetidos agora a sua arbitragem, Lisístrata faz as censuras e recomendações que a situação exigia e anuncia solenemente o restabelecimento da paz entre os gregos. Um suntuoso festim comemora a reconciliação e após danças e cantos cada esposa é entregue ao seu marido. Sem usar armas, pedindo apenas boa vontade e compreensão, o poeta mostrou aos atenienses como sua heroína, Lisístrata, conseguiu fazer voltar a ordem e a harmonia à Grécia.

O argumento dessa peça é reconhecido como indecoroso pela sua forma de exposição livre e profusão de detalhes obscenos no decorrer de todo o enredo. Esse aspecto não era observado pelo grego antigo, para quem a liberdade de costumes e a licenciosidade da linguagem eram normais dentro dos seus padrões de moralidade. Apesar de considerada a mais livre das comédias do poeta, a sua inspiração profundamente humana, o caráter honesto, franco e corajoso de sua heroína, a pureza de suas intenções e a firmeza de suas atitudes fizeram a peça merecer a admiração das platéias do mundo inteiro.

Quanto a estrutura, conforme Solomos, Lisístrata apresenta algumas modificações técnicas, podendo a redução da parábola

se ser considerada a mais importante. Correspondia a uma curta conversação com os espectadores e, para ter-se uma idéia da mudança, observe-se que, nas *Aves*, ela compunha-se de cento e vinte e quatro versos, enquanto agora não atingia mais de vinte. O poeta já não acreditava convencer os atenienses com a mensagem que lançava na parábase. Uma outra mudança refere-se ao coro. Apresentava-se agora dividido em duas partes: uma feminina e outra masculina, com doze coreutas em cada uma delas, e enquanto, anteriormente, se retirava da orquestra apenas no êxodo, nessa peça saía e voltava compondo um segundo párodo. Das quatro peças subseqüentes do poeta, duas ainda apresentaram a parábase, embora reduzida. Nas outras ela já não era encontrada.⁵⁶

Aristófanes não alcançou o objetivo a que se propunha com essa peça. As paixões e os ódios eram mais fortes. Os atenienses não aspiravam à paz, e seus inimigos, entusiasmados com sucessos não esperados, também não a desejavam, nem mostravam preocupação por uma peça que certamente ignoravam. O poeta falhara mais uma vez.

Ainda em 411 a.C., nas Grandes Dionisíacas, dois meses após a representação de *Lisístrata*, Aristófanes fez encenar uma outra peça as θεσμοφοριαζούσας, igualmente no arcontado de Cálidas. Desconhecem-se seus competidores nesse concurso, bem como a colocação que a peça mereceu.

Nessa época, Atenas continuava mergulhada na onda de terror que antecipara a revolução oligárquica, a qual se concretizaria em maio desse mesmo ano. Tucídides descreve esse momento difícil da história ateniense: "*Le peuple et le Conseil des Cinq-Cents se rassemblaient encore, mais ils ne décidaient rien sans l'agrément des conjurés. Les orateurs mêmes étaient du complot et leurs discours étaient concertés d'avance. Personne n'osait les contredire, tant la faction inspirait le frageur. Quelqu'un élevait-il la voix, on trouvait bientôt le moyen de s'en défaire. Les meurtriers n'étaient ni recherchés, ni poursuivis lorsqu'on les soupçonnait. Le peuple ne remuait point; sa terreur était telle que, même en restant muet, il s'estimait heureux d'échapper à la violence. Les esprits étaient*

subjuguēs... Malgré l'indignation qu'on éprouvait, nul n'osait confier à son voisin le secret de ses plaintes ou ses projets de vengeance... La défiance était générale dans le parti populaire; on se soupçonnait mutuellement le tremper dans le complot...".⁵⁷

Com o golpe de Estado, os oligarcas assumem o poder. Segundo Solomos, "l'âme sacrée de la conspiration est Alcebiade qui, grâce à ce changement politique, espère pouvoir revenir facilement à Athènes en sauveur".⁵⁸ Mas o governo dos Quatrocentos desaparece em poucos meses e os democratas retomam a direção da política em Atenas.

As Tesmofórias, festas realizadas em honra a Deméter e Perséfone, deusas responsáveis pelos costumes civis, celebravam-se em Atenas imediatamente após a sementeira do outono com a duração de três dias. Apesar da comédia receber por título essa denominação não tinha por finalidade representar os mistérios daquele culto. Aristófanes utilizou-os para satirizar a arte de Eurípides e ridicularizar as atitudes de misoginia do dramaturgo, censuras que nas Rãs vão transformar-se em verdadeira crítica literária. Aquelas festividades, por serem interditadas aos homens, ofereciam um quadro perfeito aos propósitos do poeta. A semelhança de *Lisístrata*, o coro era formado de mulheres com destacado papel no enredo e, embora pretendessem igualdade e superioridade com relação aos homens, não reivindicavam nenhum direito ou função política. Nota-se ainda, nessa comédia, a ausência de informações sobre os graves acontecimentos políticos e manifestações em defesa da paz, tema que o poeta sempre defendera com ardor, particularmente em *Lisístrata*. As alusões sobre esses assuntos são vagas, constituindo apenas formas satíricas para divertir e não mensagens do poeta. Pode-se mesmo afirmar, como informou Coulon, que a intenção política permaneceu ausente nas *Tesmofórias*, quanto ao objetivo geral da peça. É provável que, após a representação de *Lisístrata*, uma comédia de forte teor político, apresentada durante o período de efervescência, suspeita e violência que antecedeu a revolução oligárquica, Aristófanes tivesse receio de lançar uma outra peça com o mesmo objetivo, preferindo usar de prudência. Por essa razão, dedicara-se à apresentação de um tema de ordem unicamente literária e divertida, visando alegrar os espíritos por demais preocupados com as perturbações políticas. E assim, às custas de

Agatão e Eurípedes, procurou distrair seu público com uma peça cujo mérito residia na fantasia mordaz e alegre que só ele seria capaz de criar. Com efeito, as *Tesmofórias* constituíram uma sátira àqueles dois poetas trágicos, Agatão pelos seus modos efeminados e sua poesia lírica e Eurípedes pelas inovações que introduziu na tragédia.⁵⁹

O argumento era simples. Iniciava-se com as mulheres de Atenas reunidas em assembléia para comemorar, como faziam todos os anos, no mês de *pyanopsiōn* (outubro), as *Tesmofórias*, mistérios em honra as deusas Perséfone e Deméter. Neste ano, revoltadas com os sarcasmos a elas dirigidos por Eurípedes, aproveitariam a festividade, onde estariam reunidas apenas as mulheres, por ser o culto proibido aos homens, e deliberariam contra seu inimigo. Eurípedes, informado do que era planejado contra ele, sentiu que estaria perdido se naquela assembléia não tivesse um defensor. Para desempenhar essa missão o poeta trágico Agatão pareceu-lhe o mais indicado. Com sua bela figura, tez delicada, modos e trajés femininos, poderia facilmente, sem ser reconhecido, comparecer às *Tesmofórias* e falar em seu favor. Agatão, contudo, recusou o seu pedido. Diante dessa negativa um parente seu, identificado pelos comentadores da obra aristofânica como Mnesíloco seu sogro, ofereceu-se para a ariscada missão. Vestido com roupas femininas cedidas por Agatão dirigiu-se ao congresso de mulheres. Estava-se no segundo dia das comemorações e após a prece inicial as deliberações foram iniciadas. Duas mulheres, usando eloqüentemente da palavra, lançaram as acusações contra Eurípedes e pediram a pena de morte como sentença. Mnesíloco levantou-se em defesa do dramaturgo, respondendo as acusações com vigor, mas a sua atitude despertou suspeitas, denunciando-se então a presença de um homem, na assembléia. Todos foram revistados e o parente reconhecido após a retirada do disfarce. Na tentativa de escapar, protegeu-se junto ao altar, arrebatando de uma das mulheres a criança que esta trazia nos braços sob a ameaça de matá-la caso fosse atacado. O coro de mulheres amontoou-se em torno do culpado, mantendo-o prisioneiro, enquanto um mensageiro se dirigia aos prítanes comunicando o sacrilégio e trazendo deles a pena a ser imposta. Enquanto esperam, as mulheres fazem seu próprio elogio e proclamam sua superioridade sobre os homens. O prisio-

neiro, cuidadosamente vigiado, começou a recitar versos da peça de Eurípides, *Helena* com o objetivo de chamar a atenção do dramaturgo e fazê-lo vir em seu socorro. Este escuta seu apelo e juntos representam uma cena daquela tragédia, forma utilizada por Aristófanes para satirizar Eurípides. Com a chegada do prítane, o prisioneiro foi atado a uma prancha devendo ali aguardar a morte pelo crime cometido. Um arqueiro ficaria de guarda até que o fato se consumasse. Segue-se nova cena parodiando Eurípides, desta vez, utilizando *Andrômaca*, com a finalidade de burlar a vigilância do arqueiro. Nada conseguindo Eurípides resolve propor a paz às mulheres, prometendo não mais atacá-las em suas peças. Uma jovem bailarina vence a resistência do arqueiro permitindo assim a Eurípides salvar seu parente. Toda a comédia desenvolveu-se coerente e divertida até o final, alegrando o público ateniense às custas dos dois trágicos, considerados culpados aos olhos do poeta.

Segundo Coulon, de acordo com o testemunho dos escoliastas e gramáticos, o poeta escrevera uma segunda comédia *Tesmofórias*.⁶⁰ Para alguns denominava-se "τὰς δευτέρας θεσμοφοριαζούσας", para outros, "Thesmophoriazusas alteras", para Demétrio de Trezene "θεσμοφοριασάσας", enquanto o texto que se conhece chamava-se *Thesmophoriae Priores*". Eram atribuídas à segunda comédia vinte e uma passagens, ao todo oitenta versos não encontrados na peça que se possui. No entanto, esses versos nada informam de preciso sobre o conteúdo do tema que parece tratar-se de uma sátira, uma paródia de Eurípides.

Entre 411 e 406 a.C., fatos graves perturbaram a vida ateniense. Quatro governos se sucederam nesse espaço de cinco anos. A antiga democracia fora substituída pelo governo oligárquico dos Quatrocentos, que após cinco meses de existência (maio/setembro), foi derrubado pela Constituição dos Cinco Mil. Esta, uma combinação de oligarquia e democracia, resguardou a plenitude dos direitos cívicos a todo aquele que pudesse equipar-se e aboliu os salários dos magistrados. Igualmente, não resistiu mais que alguns meses, e em 410 a.C. o povo restabeleceu a democracia na sua antiga forma. Um fabricante de liras, o demagogo Cleofonte, foi o sucessor de Hipérbolo à frente desse governo, que restabeleceu o salário dos magistrados, criou o

"dióbolo" ou a gratificação de guerra e permitiu a volta das práticas que haviam arruinado o tesouro. As antigas paixões políticas reacenderam-se e a violência, corrupção e terror voltaram a Atenas, atingindo aqueles que haviam pertencido à oligarquia dos Quatrocentos ou simpatizado com ela. Exatamente nessa fase o poeta escreveu *Trifalo* e o *Gritador*.

Em 410 a.C., retomou a sátira pessoal com a peça *Trifalo* representada nesse mesmo ano. Escrita na época em que Alcibiades reaparecia no cenário político de Atenas, constituiu-se numa crítica ao seu comportamento por demais mutável. De acordo com os fragmentos, informa Solomos, o título referia-se ao herói do triplo φαλλός que simbolizava certamente aos olhos dos atenienses as diversas personalidades assumidas por Alcibiades na sua vida política. Nada se conhece sobre as características de cada uma das personalidades do herói, mas quanto às do personagem representado pode-se citar: a de um ideólogo, antes da expedição à Sicília; a de um traidor, após a fuga para Esparta, e a de um salvador, no momento presente.⁶¹

Apesar dos acontecimentos que se sucediam, Aristófanes continuou não demonstrando interesse por eles, procurando inspiração em outros problemas como, por exemplo, a decadência da poesia. No *Gritador*, encenado em 408 a.C., informa Solomos, o herói principal, o deus Dioniso, representava papel semelhante ao desempenhado nas *Rãs*. Morta a verdadeira poesia, ele descia até o Hades para reconduzir a Atenas não apenas o melhor trágico, mas os diversos representantes dos gêneros literários.⁶²

Enquanto essas agitações abalavam internamente a cidade, externamente o império ateniense caminhava para a catástrofe final. Os aliados desligavam-se de Atenas, que, na tentativa de fazê-los voltar à confederação, sacrificava, inutilmente, suas finanças e suas tropas. Havia necessidade de um chefe hábil e enérgico e foi em Alcibiades que os democratas encontraram o estrategista que o momento exigia. Esse fato é considerado por Solomos, "l'évènement marquant des années 407-406 a.C."⁶³ Abandonando Esparta, Alcibiades procurava voltar a Atenas. Na crise constitucional de 411 a.C. inspirara os oligarcas, quando do estabelecimento do governo dos Quatrocentos, a suprimir as

antigas magistraturas e os salários das funções públicas. No entanto, como aquele governo não pudera proporcionar o seu retorno à pátria, abandonou-o e uniu-se aos democratas que se encontravam na esquadra em Samos. Eleito chefe, obteve grandes vitórias em Cízico (410 a.C.), na Calcedônia e Bizânico (409 a.C.). Restabelecida a democracia, voltou triunfalmente a Atenas em 407 a.C., aclamado general em chefe. Mais tarde, não conseguindo êxito na expedição contra Andros, uma das ilhas Cíclades, ao mesmo tempo que a esquadra ateniense sob o comando de Antíoco, seu lugar-tenente, era vencida pelo general espartano Lisandro, perto de Éfeso, a ele coube a responsabilidade da derrota, sendo novamente exilado, desta vez para possessões atenienses na Trácia. Sem Alcebiades, Atenas decaiu novamente e, apesar de esgotada, tentou ainda equipar uma nova frota, mediante a promessa do direito de cidade aos escravos e metecos que se fizessem soldados. Essa tropa, sob as ordens de dez generais, venceu os espartanos nas ilhas Arginusas, na costa da Ásia à altura de Lesbos, em 406 a.C. Mas a democracia sob a direção de Cleofonte mostrava-se contrária a paz à semelhança de Cléon, e as proposições apresentadas por Esparta após o episódio de Arginusas foram rejeitadas e os dez generais vencedores sacrificados, graças a uma superstição habilmente explorada pelos políticos junto ao povo.⁶⁴ Os benefícios da vitória já não existiam. Por todo o resto do ano a frota permaneceu inativa, enquanto Esparta preparava a revanche. Aristides, o homem capaz de dominar a situação, encontrava-se no exílio. Atenas oferecia a imagem perfeita da cidade decadente. No mesmo ano da batalha de Arginusas, faleceram Eurípides, Sófocles e Agatão, restando, como representante da musa trágica, apenas o filho de Sófocles, Iofonte, um poeta sem originalidade e outros igualmente inferiores. A glória literária de Atenas seguira o declínio de sua força militar. Nesse momento difícil da vida ateniense, em que a própria existência da "pólis" estava em jogo, Aristófanes escreveu as *Rãs*, inspirando-se não no combate naval das Arginusas, ou no processo dos generais, mas na morte dos poetas trágicos tomados por ele como representantes das duas épocas da história ateniense, a gloriosa e a decadente e sobre esse tema desenvolveu o enredo da comédia.

Nas Lenéias do ano 405 a.C., no arcontado de Cálidas, Aristófanes fez representar as *Bárπαροι* sob a autoria de Filonides,

o colaborador habitual do poeta nas sátiras literárias. A peça obteve o primeiro prêmio, e foi tão grande o sucesso alcançado junto ao público que uma segunda representação lhe foi concedida. Foram seus concorrentes Frínico com as *Musas*, merecedoras da segunda colocação, e Platão, o Cômico, com *Cleofonte*, vencedor do terceiro prêmio. Essa peça fugiu à característica de comédia política e seguiu, à semelhança das *Aves*, uma orientação nitidamente literária, embora se fundamentasse nas graves circunstâncias históricas que Atenas vivia.

O argumento da peça compreendia duas partes distintas ligadas pela parábase. A primeira correspondia à descida fantástica e divertida de Dioniso aos Infernos, e a segunda, caracteristicamente literária, compreendia uma disputa entre as obras de Ésquilo e as de Eurípides. A parábase não mais apresentava a sua parte anapéstica, limitando-se a assinalar a mudança do tema. O coro, restringia-se a advertir Cleofonte e ministrar conselhos à cidade, como, por exemplo, a concórdia e a igualdade entre os cidadãos, o término do regime de terror, o perdão àqueles que haviam cooperado com o regime dos Quatrocentos, a cooperação de todos na organização de uma frota poderosa e a confiança nos cidadãos atenienses. Em sua primeira parte, a peça mostra Dioniso desgostoso por não serem mais representadas tragédias de valor pela falta de bons poetas. Resolve, então dirigir-se aos Infernos com a intenção de procurar Eurípides que acabara de morrer. Disfarçado em Hércules, com uma pele de leão sobre os ombros e uma clava na mão, parte em busca daquele herói, à procura de informações sobre a viagem que desejava realizar. Obtidas as instruções, chegou ao charco infernal, atravessando-o no barco de Caronte, sempre acompanhado pelo coaxar das rãs que habitavam a região. Finalmente, após uma série de aventuras, Dioniso chega à casa de Plutão. Esta parte da comédia, uma espécie de introdução cômica, fora escrita, com o objetivo de distrair os espectadores. O mundo subterrâneo apresenta-se divertido, dotado de hospedarias e bailarinas. O próprio deus mostrava-se por vezes medroso, temendo situações as mais ridículas. A segunda parte corresponde a uma disputa entre Ésquilo e Eurípides pelo cetro da tragédia nos Infernos. Nessa luta, Dioniso escolhido como árbitro, presenciou os dois contestadores se confrontarem, usando as próprias peças. Uma minuciosa análise dos temas, das

idéias morais e políticas, do valor dos prólogos, da qualidade da linguagem, do estilo e do lirismo foi feita em presença do deus. Em uma balança, colocada em cena, foram pesados os versos dos poetas, saindo vencedor Ésquilo e, como tal, voltaria à terra com Dioniso, ficando, durante a sua ausência, o cetro da tragédia com Sófocles. Na despedida, o coro desejou aos viajantes um feliz regresso, fazendo votos de que a cidade superasse as calamidades ocasionadas pela guerra.

Segundo Solomos, esta comédia ofereceu algumas particularidades: mostrou a visão do poeta sobre o reino dos mortos, foi a última a apresentar a parábase e a única a ter uma segunda representação.⁶⁵ Como todas as outras comédias do poeta, esta também oferecia detalhes variados da vida ateniense àquela época.

Se o período mais turbulento da história de Atenas, 414/405 a.C., fora um dos mais produtivos da carreira de Aristófanes, embora, infelizmente, uma parte dessa produção esteja perdida, a fase final da história daquela cidade, que corresponde aos últimos anos de existência do poeta, foi a mais silenciosa de sua vida artística. Durante os dezessete anos transcorridos entre a apresentação das *Rãs* e *Pluto*, informa Coulon, ele não escreveu mais que cinco peças pouco reveladoras de seus sentimentos.⁶⁶ Ignora-se o que pensava com relação ao governo dos Trinta Tiranos ou sobre a queda de Atenas. Se no período turbulento acima referido, mesmo abandonando a sátira política pela paródia literária, lançou críticas embora superficiais aos problemas do seu tempo, na fase atual demonstrou uma total apatia pelos acontecimentos, quase não fazendo comentários sobre as circunstâncias históricas. Essa sua atitude explica-se como uma decorrência do momento político-social vigente. Desde 405 a.C., data da representação das *Rãs*, o poder de Atenas declinava cada vez mais. Por não concluir no tempo certo a paz que Aristófanes tanto aconselhara, a cidade via agora sua frota destruída em Egos Pótamos, um rio do Quersoneso na Trácia, a Ática ocupada pelos lacedemônios, Atenas tomada por Lisandro e seus Longos Muros derrubados pelos vencedores, o tesouro esgotar-se por uma guerra sem fim e os seus cidadãos arruinarem-se. O governo, entregue aos Trinta Tiranos, adotara um regime de terror. Em 403 a.C., Trasíbulo comandou uma revolta que derrubou a tirania dos Trin-

ta e reconduziu Atenas à democracia. Os atenienses, continuando a sofrer a hegemonia de Esparta, para sacudir o jugo do inimigo assinaram em 395 a.C. com Tebas, Corinto e Argos uma aliança contra a Lacedemônia. Mas as hostilidades arrastavam-se sem fim porque a população que vivia do soldo de guerra procurava manter o estado de beligerância. Internamente, a situação não era das melhores. A escolha dos juizes não constituía problema, pois os que viviam desse salário procuravam mantê-lo. O mesmo não acontecia com os membros da assembléia. Era com dificuldade que se conseguia o número de participantes necessário à reunião. Para incentivar o cumprimento desse dever cívico, foram estabelecidos soldos que chegaram a três óbolos por presença em cada sessão.⁶⁷ A sociedade ateniense nessa época estava desinteressada do bem público, arruinada financeiramente, humilhada diante do estrangeiro e sem ideal patriótico. Os chefes de partidos eram vulgares, sem personalidade, contra os quais a violência dos ataques da comédia já não despertaria nenhuma reação, e a comédia antiga, que vivia dessas lutas, perdia assim seu caráter dominante. Os Trinta, por decreto, interditaram a parábase de apresentar em cena personalidades vivas, o que determinou o desaparecimento daquela parte da peça, enquanto o coro, que tinha por objetivo principal batalhar em cena a favor ou contra um indivíduo, perdeu igualmente a sua razão de ser e, mais tarde, por decreto de Cinésias, foi retirado de cena, simplesmente por não existirem mais em Atenas cidadãos ricos que custeassem as despesas da coregia. Aristófanes sentia-se desencorajado por ver todas as suas esperanças e ilusões perdidas. Como afirmou Solomos, "*Ses deux terribles adversaires, la Guerre et la Pensée Moderne, étaient restés insensibles à ses coups et avaient finalement triomphé*".⁶⁸ A paz pela qual lutara chegara, mas a que preço, vergonhosa e imposta pelo inimigo vitorioso. Entre 405/400 a.C., informa Solomos, o poeta fez representar os *Telméssios*, indo buscar seu título em um povo da Ásia Menor célebre pela sua habilidade na explicação dos sonhos. Na verdade, visava criticar, como acontecera em *Poliido*, os áugures e adivinhos sempre prontos a explorar a credulidade dos atenienses nos momentos difíceis.⁶⁹ Em seguida, voltou-se para um tema de pura imaginação, objetivando apenas fazer o seu público rir. Retomando a idéia que fizera sucesso em *Lisístrata*, novamente encenou uma peça dando às mulheres o papel principal. Nas Lenéias

de 392 a.C., no arcontado de Demóstratos, treze anos após as Rãs, apresentou as 'Εκκλησιάζουσαι, da qual desconhecemos os concorrentes e a colocação que obteve.

A *Assemblêia de Mulheres*, diferia das anteriores na forma, na natureza e no espírito. Nela, as críticas políticas apareciam atenuadas e as alusões pessoais apenas figuravam. A preocupação do autor limitava-se em fazer rir por meios artificiais fora da realidade presente. A parábase já não existia e o coro, conservado mais por tradição que por necessidade, intervinha raramente para dar um conselho aos atores ou convidá-los a falar.

O argumento colocava em cena as mulheres de Atenas decididas a substituir seus maridos na Assemblêia do Povo para que fossem votadas leis justas. Trajando vestimentas masculinas roubadas de seus maridos adormecidos, ocuparam todos os lugares da assemblêia antes da aurora. Aberta a reunião, Πραξαγόρα, a chefe das mulheres conjuradas, usou da palavra e habilmente solicitou o governo da cidade para as mulheres. Feita a votação a solicitação foi aprovada. O novo governo teve início executando duas reformas que visavam beneficiar o povo: a propriedade comum dos bens pela coletividade e instituição de uma comunidade de mulheres, onde as mais velhas e feias teriam prioridade no amor às mais jovens e belas. O resto da peça transcorre na aplicação divertida dessas duas leis, terminando a comédia com um banquete do qual participaram todos aqueles que deram seu apoio ao decreto.

Reconhece-se na idéia fundamental da peça, uma assemblêia de mulheres substituindo a Eclêsia, a forma divertida, sutil e até irônica com que o poeta satiriza a política do seu tempo e manifesta o seu descontentamento pela maneira como Atenas era governada. Já as duas reformas relacionavam-se com as novas idéias da atualidade. No entanto, ao referir-se à comunidade de riquezas e de mulheres, Aristófanes não estava levando essas idéias a sério, mas apenas utilizando-as com o objetivo de fazer rir seu público.

A análise que se faz para a *Assemblêia de Mulheres*, aplica-se, em grande parte, à comédia seguinte e a última den-

tre aquelas que se conhece do poeta: Πλούτος. As duas com efeito assemelhavam-se quanto ao objetivo. O que levava o poeta a criar essa peça, informa Coulon, fora o empobrecimento dos pequenos proprietários, que a guerra, principalmente essa dos últimos anos, havia arruinado.⁷⁰ Pouco a pouco, à custa de privações, eles reconstituíram o capital e o material agrícola, mas a renovação da guerra em 395 a. C., embora a Ática não fosse invadida, fizera recair sobre eles os pesados encargos financeiros para manter as hostilidades. Além disso, as circunstâncias político-sociais não haviam mudado desde a representação da *Assembléia de Mulheres*. A vida do camponês honesto e laborioso tornava-se cada vez mais difícil. A guerra de 395 a.C. ainda perdurava, arruinando o tesouro e parализando o comércio. Os políticos monopolizavam a riqueza juntamente com os intrigantes e sicofantas. O poder e o dinheiro estavam assim nas mãos dos audaciosos sem escrúpulos, que lisonjeavam o povo para o enganar, e das personalidades influentes. Aristófanes, que sempre demonstrara simpatia pelo homem do campo, observando a vida difícil que levava, compôs Πλούτος, representada quatro anos após a *Assembléia de Mulheres*, em 388 a.C., sob o arcontado de Antípatro, não se sabendo se nas Lenéias ou Dionisiácas. Embora conhecidos os concorrentes, Nicoraro com os *Lacônios*, Aristomenos com *Admeto*, Nicofonto com *Adônias*, e Alceu com *Pasífae*, desconhece-se a colocação que a peça obteve.

O enredo de *Pluto* apresenta o velho camponês Χρεμύλος perguntando-se com inquietude o que deveria fazer com seu filho: deixá-lo seguir o exemplo paterno e viver pobremente no campo embora honesto, ou permitir tornar-se um velhaco e ter uma existência rica e fácil na cidade. Preocupado, resolveu consultar um oráculo, que o aconselhou a seguir o primeiro homem que encontrasse, conduzindo-o a sua casa. O homem achado foi Pluto, o deus da riqueza, cego por Zeus por haver favorecido os homens justos. Cremilo prometeu restituir-lhe a visão se ele o acompanhasse, o que significava os homens bravos e honestos voltarem a ser protegidos. A notícia provocou enorme alegria entre os camponeses. Cremilo conduziu então o deus ao templo de Asclépio para obter a sua cura. Nesse momento, surge diante deles a Pobreza, assustada e furiosa ao saber que seria expulsa da Hélade e mostra o mal que a riqueza traria a todos, com a ociosidade que enfraque-

ce o corpo e o espírito. Somente ela era benfeitora dos homens porque impunha a todos a necessidade de trabalhar e estimulava as energias na procura da felicidade e do bem estar por meios honestos. Mas a Pobreza nada conseguiu com seus conselhos. Pluto foi conduzido ao templo de Asclépio, curado e, por consequência, todo mundo enriqueceu. Seguem-se cenas mostrando os efeitos desse enriquecimento coletivo, como, por exemplo, um homem justo agora rico, vindo agradecer ao deus e um sicofanta furioso, dizendo-se lesado por Pluto, como se o dinheiro concedido aos homens fosse roubado dele. Cremilo é, então, advertido por Hermes da cólera de Zeus contra os homens, que não mais sacrificavam aos deuses por nada necessitarem, estando ele mesmo, Zeus, abandonado e o seu sacerdote transformado em ministro de Pluto. A peça termina com um cortejo formado por Cremilo e todos os personagens dirigindo-se à acrópole para ali instalarem Pluto como guardião da deusa Atena.

Pluto, à semelhança da *Assemblêia de Mulheres* foi igualmente uma fantasia criada para divertir os atenienses. Afirma-se sua inferioridade em relação às outras peças, por não ter Aristófanes exposto nenhuma tese, embora o tema escolhido estivesse ligado ao momento vigente. No entanto, informa Coulon, analisando-se *Pluto* dentro do contexto de sua contemporaneidade, evidentemente merecerá outro julgamento.⁷¹ Criando uma fantasia para dar aos honestos camponeses a ilusão da felicidade, certamente que o poeta terá agradado muito aos seus espectadores. Croiset definiu muito bem a comédia quando disse: "*Pour remédier à ce mal (l'injuste distribution de la richesse, telle qu'il la voyait se produire autour de lui), tout ce qu'il peut offrir à ces concitoyens, c'est un rêve, comme il l'avait déjà fait quatre ans plus tôt, un rêve vengeur en quelque sorte, qui procure aux honnêtes gens la satisfaction de voir, en imagination et pendant la durée du spectacle, les coquins baffoués*".⁷² A introdução da Pobreza no enredo justifica-se por uma razão moral: evocar a honra e a dignidade da população camponesa, que conservaria seus princípios e tradições após o momento de sonho. Agradável e simples em sua estrutura, a peça desenvolvia-se interessante até o seu final. A moderação que caracterizava a Comédia Antiga nessa fase de sua existência resultara da transformação por que passavam os seus elementos fun-

damentais por consequência do momento político. As lutas violentas dos partidos e o entusiasmo do público pela política ou uma idéia filosófica já não existiam. A guerra modificara tudo, e o patriotismo dera lugar a um violento individualismo. Os cidadãos já não se preocupavam em sustentar idéias morais, o que interessava era a riqueza e as satisfações que esta podia oferecer. O teatro evoluíra e, de temas reais, passara a assuntos artificiais sugeridos pela imaginação. *Pluto* já pertencia a fase da Comédia Média.

Coulon informa ainda que, segundo um escoliasta, uma primeira comédia *Pluto* fora representada vinte anos antes, em 408 a.C., no arcontado de Díocles. Foram oito os fragmentos apontados pelos gramáticos como pertencentes àquela peça, e não encontrados na comédia que se possui. Van Leeuwen, procurou mostrar ser falso esse outro *Pluto*, afirmando que os fragmentos citados poderiam estar no texto conhecido sob outra forma de composição, ou então pertencer às comédias do mesmo nome escritas por Nicóstrato ou Cratino, porquanto, segundo o mesmo Van Leeuwen, por seu conteúdo, espírito e forma ela diverge completamente da peça composta pelo poeta vinte anos antes, sendo ainda pouco provável que tenha dado o mesmo título a duas de suas comédias. No entanto, não se pode negar a existência do testemunho dos escólios, embora eles sejam insignificantes pelo seu pequeno número de informações.⁷³ Essas duas últimas comédias igualmente oferecem informações sobre aspectos da vida ateniense.

Segundo a tradição, as últimas peças escritas pelo poeta, duas paródias mitológicas hoje perdidas, denominavam-se *Côcalos* e *Eolôsicon II*. Delas, sabe-se apenas que ambas foram representadas sob o nome de seu filho Araro, em 387 a.C.

As peças não comentadas nessa apresentação da obra aristofânica foram aquelas consideradas perdidas, sobre as quais as fontes oferecem somente os títulos e as datas de representação mesmo assim, sem total segurança quanto às informações concedidas. São elas: *Dramas ou Níobe* (421 a.C.), *Grelheiros* (415/400 a.C.), *Lêmnias* (413 a.C.), *Eolôsicon I* (410/08 a.C.), *Fenícias* (407 a.C.), *Pelasgos* (399 a.C.) e *Comunismo* (392 a.C.).

*

Considerando-se na análise do histórico a natureza das informações interpretadas, as de caráter político abrangeram críticas e informes sobre os chefes democratas, o comportamento dos prítanes e heliastas, a guerra e a paz, e a política desenvolvida pelos estrategos, que estava levando a Grécia à decadência. Incluíram-se ainda figuras e fatos históricos e opiniões de autores indispensáveis à justificação das críticas.

Na campanha contra as personalidades políticas nessa fase de desagregação da vida pública, os ataques mais ousados e violentos foram contra Cléon, o chefe da democracia nessa época, e para Aristófanes o responsável pelos males que afetavam Atenas. Péricles, o fundador da democracia ateniense, também sofreu ataques por parte de Aristófanes, mas a sua integridade, inteligência e valor como homem político fizeram as zombarias limitarem-se, na sua maioria, a críticas à sua vida privada. Após sua morte, seu nome passou a ser respeitado pela comédia.

Combatendo Cléon, o poeta estendia suas críticas à demagogia dos políticos que estavam levando a "pólis" a derrocada. Os ataques contra Cléon aparecem principalmente nos *Cavaleiros*, onde figura como um dos personagens principais, e em outras passagens das comédias aqui estudadas. Nos *Acarnanos*, os versos 5/6, por exemplo, se referem a uma das alegrias do personagem Diceópolis, o espetáculo dos cinco talentos vomitados por Cléon. Na peça anterior, os *Babilônios*, informa Coulon, Aristófanes acusara o demagogo de receber dinheiro das cidades aliadas e o mostrara vomitando cinco talentos sob as ameaças e golpes dos Cavaleiros.⁷⁴ O fato mencionado, adianta Croiset é confirmado por um escoliasta da obra aristofânica, baseado numa referência do historiador Teopompo sobre o assunto.⁷⁵ Cléon

recebera dos aliados a quantia de cinco talentos para ajudá-los nas proposições na Assembléia, mas os Cavaleiros atenienses, informados do pacto, obrigaram-no a entregar a recompensa. A informação é discutível por duas razões: na época, os Cavaleiros não constituíam uma classe social poderosa, capaz de enfrentar politicamente o demagogo, e uma acusação de venalidade e conseqüente condenação teriam arruinado Cléon por algum tempo, o que não aconteceu por sua autoridade mostrar-se muito sólida naquele 425 a.C. Contudo, não se pode simplesmente rejeitar o testemunho do historiador Teopompo. O mais provável é que a informação não tenha sido bem compreendida pelo comentador que lhe concedeu uma importância maior que a merecida. Por outro lado, Aristófanes também não fez mais nenhuma menção ao fato nas peças posteriores. Os versos 377/82 (Acar.), fazem alusão ao processo instaurado contra Aristófanes por Cléon após a representação da peça os *Babilônios*. Injuriado pelo demagogo, informa Coulon, foi levado perante a Bulé e acusado de ultrajar as magistraturas públicas e falar mal da cidade em presença dos estrangeiros.⁷⁶ Realmente, na opinião de Solomos, o poeta encenara os *Babilônios* nas Grandes Dionisiacas, exatamente porque, naquela festa, os aliados estariam presentes, e era seu objetivo criticar o despotismo ateniense diante deles.⁷⁷ O processo a que foi submetido não influenciou sua decisão de continuar a esclarecer os atenienses sobre a verdade que se escondia por trás dos acontecimentos, e essa atitude pode ser observada nos versos 502/08 (Acar.), onde reafirma não temer as injúrias de Cléon e que, desta vez, falaria apenas aos atenienses, pois, sendo a festa das Lenéias, os estrangeiros e aliados não estariam presentes, apenas os metecos, que participavam de certos deveres e direitos dos cidadãos. As referências mais interessantes sobre o assunto aparecem nos *Cavaleiros*. Nos versos 40/9, para criticar Cléon, disfarçou-o no escravo paflogônio, um dos personagens da peça. "Na última lua nova, escreve Aristófanes, Demos, o principal personagem do drama, comprou um escravo, curtidor de peles, e mestre em trapaças e calúnias". Quando este percebeu o caráter impressionável de Demos, passou a lisonjeá-lo e com esse comportamento exerceu sua influência sobre ele, afastando os outros servidores. Com essa insinuação, o poeta fazia alusão à política adotada por Cléon para dominar o povo ateniense. Apesar de Παφλαγών ser um nome

genérico, por referir-se aos escravos vindos da Paflagônia, a escolha do termo, observa Coulon, prendia-se ao fato da semelhança que existia com *παφλάζειν*, ou cólera, e com isso aludir às violências de caráter e à linguagem do demagogo.⁷⁸ O verso 51 (Cav.) menciona o *τριώβολον*, o salário de três óbolos dos heliastas, criado por Cléon para tornar-se popular. Quando Péricles, no começo do século V a.C., estabeleceu um subsídio aos juízes e buleutas para que todos os cidadãos participassem das funções públicas, favoreceu também o aparecimento de nefastas conseqüências no funcionamento dos órgãos administrativos, conforme já referido nesse trabalho.⁷⁹ A instituição do trióbolo por Cléon apressou igualmente a decadência já manifestada pela Heliéia, mencionada anteriormente.⁸⁰ Nos versos 54/7 (Cav.), tem-se uma referência ao episódio de Pilos, onde a atuação de Cléon fora marcante. Escreveu o poeta: "Um dia uma patifaria consumou-se em Pilos. O pão que outro amassara foi roubado e servido por outras mãos". A vitória dos atenienses sobre os lacedemônios em Pilos fora na verdade preparada e alcançada por Demóstenes, no entanto, as honras e os proveitos couberam a Cléon, fato já citado nesse estudo.⁸¹ Os versos 74/6 (Cav.) falam do enorme poder que conseguiu junto ao povo ateniense com essa vitória. "Era impossível alguma coisa escapar ao paflagônio, disse o poeta, ele tinha um pé em Pilos e outro na Eclêsia". Nova referência ao episódio citado encontra-se no verso 104 de *Lisistrata*, quando *Μυρρίνη*, um de seus personagens, lamentando a constante ausência do marido, lembra que ele passara sete meses completos em Pilos durante a ocupação feita por Demóstenes em 425 a.C. Nos versos 391/4 (Cav.) o poeta critica mais uma vez Cléon, mencionando o caso dos lacedemônios vencidos na ilha de Esfactéria. Disse o poeta: "Após se passar por outro homem e apanhar a colheita desse outro, conduziu a Atenas os prisioneiros, submeteu-os a um regime de fome e agora os quer vender". Com essa atitude, assegura Coulon, visava o demagogo, despertar a piedade dos parentes e conseguir elevadas somas pela libertação dos cativos.⁸² A vitória de Cléon em Pilos lhe valera a honra de ser nutrido pelo Pritaneu. Os versos 280/3 (Cav.) fazem alusão ao assunto, afirmando que ele "chegara de ventre vazio ao Pritaneu e de lá saíra alimentado", enquanto Péricles, informa Coulon, por todas as suas realizações jamais obtivera esse merecimento.⁸³ Uma outra crítica a

Cléon encontra-se nos versos 565/80 (Cav.), quando Aristófanes zomba do falso patriotismo dos estrategos, que não mais lutavam em defesa da cidade e dos deuses, simplesmente por amor à "pólis". Por essa razão, afirmava o poeta, "deve-se glorificar os antepassados por se terem mostrado dignos do seu país e do κέκλος da deusa Atena pelas vitórias terrestres e navais alcançadas. Sempre vencedores, tornaram a cidade ilustre, e jamais algum dentre eles, vendo o inimigo, fugiu ao combate. Se, por acaso, caíam por terra durante uma batalha, rápidos levantavam-se, retomavam a luta e negavam haver tombado. Jamais um estratego implorara a Cleaneto sua manutenção às custas do Estado ou perguntara o que fazer para obtê-la. Agora, se não recebiam víveres do Pritaneu e o direito de sentar na primeira fila nos espetáculos teatrais, honras concedidas apenas àqueles que haviam prestado grandes serviços à cidade, recusavam-se a combater". A alusão a Cléon é muito clara por ser Cleaneto pai do demagogo. Um dos ataques mais violentos lança-o o poeta nos versos 304/12 (Cav.), quando chama Cléon de "patife e canalha vociferador, cuja audácia se espalhava por toda a região, penetrava na Eclésia, e atingia as finanças e os tribunais. Agitador e promotor de profundas desordens, conseguia que a cidade inteira permanecesse surda pela força dos seus gritos e pela vigilância que exercia sobre os tributos". A crítica continua nos versos 324/6 (Cav.), onde afirma que a sua audácia atingia os oradores, acusados de colaborarem com ele na opressão contra os estrangeiros. Realmente, o orador profissional multiplicou-se nessa época em Atenas para desgraça dos homens honestos, conforme já foi mencionado.⁸⁴ Outra alusão aos oradores encontra-se nos versos 636/48, Paz, quando o poeta afirma que, além de contrários à paz, embora soubessem que os camponeses estavam na miséria, molestavam os aliados ricos e opulentos, acusando-os de partidários de Brásidas, e que estes, aterrorizados com as calúnias de que podiam ser vítimas, compravam a preço de ouro sua tranquilidade e, com isso, enquanto a Hélide se esvaziava, os oradores enriqueciam. E o poeta apontava Cléon como culpado dessa situação por mantê-los como colaboradores. No verso 327 (Cav.), Aristófanes afirmou que todo esse espetáculo consumia de desgosto o filho de Hipodamos, Arqueto-lemo, membro do partido aristocrático, partidário da paz e inimigo de Cléon. Segundo Coulon, fora ele quem conduziu a embai-

xada enviada a Esparta após a vitória de Esfactéria para tratar da paz com os lacedemônios, a paz a que Cléon se opunha.⁸⁵ Uma outra referência à oportunidade de trégua sustada pelo demagogo encontra-se nos versos 792/6 (Cav.). Neles, o poeta nega a dedicação do Paflagônio a Demos pela sua recusa à paz trazida por Arquptolemo e expulsão da cidade das embaixadas lacedemônias vindas a Atenas para tratar do assunto. Comentando ainda o procedimento pouco digno de Cléon com relação ao povo ateniense, Aristófanes faz alusão a dois fatos que falam de sua desonestidade. O primeiro refere-se às quarenta minas que recebeu de Mitilene, versos 832/5 (Cav.), quando era discutida a punição a ser aplicada àquela cidade por sua deserção da confederação marítima em 428 a.C. O segundo corresponde aos dez talentos vindos de Potidéia, verso 438 (Cav.). Sitiada desde o começo da guerra, esta cidade capitulara, mas seus habitantes escaparam refugiando-se na Calcídica. Os atenienses, não podendo reduzi-los a escravos, acusaram os estrategos de traição. Na verdade, não se sabe qual fora a verdadeira conduta de Cléon nessa circunstância, embora Aristófanes o tenha acusado de receber os dez talentos acima referidos. Essas duas acusações são muito discutidas. No que se refere ao caso de Mitilene, a atitude do demagogo fora por demais cruel. Em seu discurso na Assembléia pediu a morte de toda a população masculina da cidade. Com relação a Potidéia, demonstrara igual rigor. A acusação de Aristófanes parece, na verdade, mas uma crítica à ferocidade de Cléon, pois como explicar sua atitude de condenar à morte aqueles de quem recebera dinheiro. Como afirmou Couat, os fatos nada mais foram que episódios de sátira injustamente tomados por verdade histórica.⁸⁶ Além disso, adiante-se que o poeta no ataque às personalidades ressaltava defeitos, explorava vícios e confundia verdades com mentiras audaciosas para compor o modelo desejado. Nos versos 763/910 (Cav.), Aristófanes, para criticar a maneira de agir desonesta dos dirigentes da democracia, apresenta uma verdadeira disputa entre o Paflagônio e o Salsicheiro para conquistar a confiança de Demos. Os dois debatedores, na discussão empreendida, empregaram todos os meios usados pelos políticos da época, injúrias, acusações, mentiras, adulações e revelações de oráculos. Na luta saiu vencedor o mais astuto ou aquele que demonstrou maior habilidade em jogar com os meios utilizados, portanto, o mais covarde, venal e canalha, qualidades que, segundo

O poeta, caracterizavam na época os estrategos atenienses. Das muitas adulações feitas a Demos duas foram escolhidas para figurar nesse trabalho, ambas feitas pelo Salsicheiro: um pequeno pote de unguento com o qual untaria as pequenas úlceras de suas tíbias, versos 906/7 (Cav.) e, no verso 909 (Cav.), uma cauda de coelho para enxugar os seus pequeninos olhos cansados. Nos versos 973/83 (Cav.), o poeta fala de como seria belo o amanhecer dos que habitavam a cidade e mesmo daqueles que a visitavam no dia em que Cléon fosse vencido. Entre os primeiros, estavam os velhos que comerciavam no Pireu e tinham a fisionomia marcada pela amargura dos processos de que eram vítimas. Como se sabe, o Pireu era o centro comercial de Atenas. Nele, afirma Coulon, havia o δειγμα, espécie de mercado onde eram expostas as mercadorias com seus respectivos preços. Por essa razão, era local de encontro dos homens de negócios, dos desocupados e, forçosamente, um lugar de discussão e disputa muitas vezes geradoras de processos.⁸⁷ Já os versos 984/86 (Cav.) fazem alusão à educação de Cléon. Descendente de família obscura da classe média e proprietária de um curtume, era um homem violento por natureza, fanfarrão e propenso a situações extremas. O verso menciona uma "educação de porco" e a crítica, adianta Coulon, baseava-se na circunstância de porco na Grécia ser o símbolo da grosseria e não da imundície.⁸⁸ Os versos 240/4, *Vespas*, falam do general Laques, comandante da frota derrotada na Sicília em 427 a.C. Lutara ainda em Délion em 424 a.C. e fora o autor da trégua de um ano em 423 a.C. Por ser oligarca e rico, afirma Coulon, tornara-se inimigo de Cléon, que não deixava de relembrar o seu insucesso na Sicília.⁸⁹ Os versos apresentam os heliastas comentando o pedido de Cléon para que chegassem cedo ao tribunal munidos de "uma provisão de cólera de três dias contra o acusado Laques a fim de puni-lo pelos seus crimes". Outra alusão ao assunto encontra-se nos versos 891/97 (Vesp.), que simulavam o julgamento de dois cães por causa de um queijo roubado da Sicília, e que um deles havia devorado sozinho. Tratava-se, naturalmente, do caso do general, porque, na verdade, os cães nada mais eram que as representações de Cléon e Laques. Já o domínio que Cléon exercia sobre o povo ateniense foi criticado nos versos 31/45 (Vesp.). Desta vez o poeta utilizou um sonho do escravo Xântias, um personagem da peça. Nele, o escravo via reunida na Fnix uma assembléia de

cordeiros portando o manto curto e o bastão dos buleutas. Os cordeiros eram comandados por um mastodonte pronto a tudo devorar, tendo à mão uma balança onde pesava a Grécia. Perto dele, sentado no chão, estava Teoro com uma cabeça de corvo. A alusão é muito clara. O povo ateniense nada mais era que cordeiros conduzidos por Cléon, o mastodonte. A referência a Teoro, adianta Coulon, ligava-se à avidez e cobiça do chefe da democracia. Adulador e seguidor de Cléon e inimigo dos Cavalheiros, foi sempre com desprezo que o poeta se referiu a ele.⁹⁰ Outras alusões a Teoro aparecem na obra do poeta. No verso 608 (Cav.), por zombaria, Aristófanes empresta o nome dele a um caranguejo coríntio, pois era comum esse crustáceo servir de alcunha aos coríntios. Nos versos 417/19 (Vesp.), surge em uma invocação do poeta: "Ó cidade, ó Teoro inimigo dos deuses, e todos os outros aduladores que estão a nos dirigir". Nos versos 599/602 (Vesp.), é apresentado como pessoa sem nenhuma importância, comparado a Eufêmide, segundo Coulon, outro vil adulador e difamador,⁹¹ tendo às mãos uma esponja para com ela revestir de graxa os sapatos dos heliastas. Por fim, nos versos 1236/7 (Vesp.), aparece deitado aos pés de Cléon a lhe segurar a mão, cantando uma canção de louvor. Além de Teoro, Aristófanes fez referência a outros amigos do demagogo nos versos 1218/22 (Vesp.), ao falar de um banquete onde estavam presentes além da flautista, Teoro, Êsquine, Fano e um estrangeiro filho de Acertor, todos cantando canções. Êsquine é novamente citado no verso 325 (Vesp.) como o famoso filho de Selo, segundo Coulon, partidário de Cléon, cujas mentiras se entrelaçavam à semelhança das gavinhas de um parreiral. Por essa qualidade recebera a alcunha de "Fumaça" (Καπνός).⁹² Os versos 1102/3 (Cav.) falam de Tufane que tantas vezes enganou Demos. Esse ateniense, informa Coulon, desconhecido para alguns, era, segundo o escoliasta, um dos aduladores de Cléon e o seu secretário.⁹³ O verso 1267 (Vesp.) faz referência a Amínia, também filho de Selo, e segundo novamente Coulon, igualmente partidário de Cléon e enviado por ele a Tessália com o objetivo de estabelecer ali o regime democrático. Para obter sucesso em sua missão, conviveu com os homens pobres da região, transformou-se mesmo em um deles a fim de conseguir revoltá-los contra seus senhores.⁹⁴ No verso 765 (Cav.), tem-se uma referência à cortesã ateniense Cina sempre mencionada

ao lado de Cléon, juntamente com Salabaco, outra famosa cortesã. No verso 1032 (Vesp.), há uma outra alusão a Cina, apontando-se, desta vez, seu terrível olhar vivo e provocador. Os versos 268/70 (Paz), falam da perda para os atenienses do vendedor de couro que agitara a Hélade. Foi assim que Aristófanes informou sobre a morte de Cléon em Anfípolis. Logo adiante, os versos 280/2 (Paz), fazem alusão à morte de Brásidas, o general espartano igualmente desaparecido em Anfípolis.

A crítica que fez contra os demais políticos atenienses, firmava-se no princípio de que a integridade do regime democrático ficara comprometida a partir do momento que homens sem tradição ou nascimento ilustre começaram a ser eleitos estrategos. Nos versos 125/45 (Cav.), ao apresentar as profissões dos homens que tiveram em suas mãos os destinos de Atenas, Aristófanes lançou sua zombaria à escolha daqueles estrategos por serem eles incapazes, desonestos, ambiciosos, maus generais e partidários da guerra. Os versos 128/30 (Cav.) fazem referência a um vendedor de estopas; o 132 (Cav.), a um vendedor de carneiros; os 134/7 (Cav.), a um indivíduo mais infame que os anteriores, um vendedor de couro, que roubava e gritava à semelhança de uma torrente, e no verso 143 (Cav.), a um vendedor de salsicha. Ao citar o vendedor de estopas, o poeta estava referindo-se a Eucrates, que sofre nova crítica no verso 254 (Cav.). Esse demagogo, informa Coulon, chefe do partido popular, além de vendedor de estopas, comerciava com trigo, e o poeta, para zombar dessas suas profissões, afirmava que muitas vezes ele "fugia direto para o seu farelo", ou ocupava-se de seu comércio como forma de consolar-se de seus aborrecimentos políticos.⁹⁵ O vendedor de carneiros era Lisicles, o primeiro estratego pertencente à classe média. O vendedor de couro era Cléon e o de salsicha Agorácrito. A crítica continua nos versos 186/94 (Cav.), ao temer que o Salsicheiro, que disputava com o Paflogônio os favores de Demos fosse honesto e descendente de antepassados ilustres. "Para conduzir o povo, escreve o poeta, não era preciso ser homem instruído e de bons costumes, mas um ignorante, um patife. Dotado dessas qualidades estaria apto para ocupar o cargo de estratego". Outro chefe do partido popular citado várias vezes foi Hipérbolo, um vendedor de lâmpadas partidário da guerra. Encontram-se referências a esse demagogo nos *Acarnanos*, *Cavaleiros*, *Vespas* e *Paz*. Os versos 845/7

(Acarñ.), falam que Diceópolis, personagem da peça, não deveria temer que Hipérbolo o atingisse com um processo. Entre as muitas acusações que os poetas cômicos fizeram a esse estrategista, a de sicofanta foi uma delas. Já nos versos 1300/4 (Cav.), tem-se a informação de que esse mau estrategista procurava enviar cem trirremes numa expedição contra Cartago. Coulon, confirma a informação e adianta que também procurava reforçar a frota da Sicília. Pelo seu caráter belicoso, desagradável e possessivo, recebera a alcunha de "Azedo" (ὄξύς).⁹⁶ Os versos 1003/7 (Vesp.), falam do poder que Hipérbolo alcançara em Atenas ao mencionar o temor do heliasta Filocléon, personagem da peça, em ser desprezado por ele por haver abandonado um acusado. Realmente, Hipérbolo nessa época já possuía uma grande influência junto ao povo e, com a morte de Cléon, informa Coulon, tornaria-se chefe do partido popular.⁹⁷ Nos versos 679/82 (Paz), Aristófanes reafirma esse poder do demagogo, informando sobre o domínio que exercia na tribuna da Pnyx e a segurança que demonstrava no exercício do seu cargo. A crítica aos estrategistas aparece novamente nos versos 211/19 (Cav.) quando o poeta explica como era simples governar a democracia. Fazia-se necessário apenas promover desavenças, levantar calúnias, confundir os negócios, ganhar a confiança do povo com palavras adocicadas e ser demagogo, ou seja, possuir linguagem devassa, nascimento vil e aparência burguesa. Também o povo ateniense, que facilmente se deixava conduzir pelos chefes do partido popular, mereceu críticas do poeta. Nos versos 40/3 (Cav.), ele apresenta Demos, um personagem da peça e a representação do povo, como um velho teimoso e surdo, de humor rústico, comedor de favas e pronto a irritar-se. Nos versos 1114/20 (Cav.), a crítica continua ao afirmar Aristófanes que todos acreditavam ser Demos um tirano quando, na realidade, era facilmente conduzido, deixando-se enganar, adular e, principalmente, influenciar pelos oradores, escutando encantado seus discursos.

Com a democratização de Atenas, a Assembléia do Povo transformou-se na força política do governo. No entanto, as medidas que promoveram essa valorização da Eclésia favoreceram, igualmente, a adoção por parte de seus membros de um comportamento corrupto que vai caracterizar, nessa fase, a vida política ateniense. A concessão feita por Péricles no século V a.C. de

uma indenização aos prítanes pode ser apontada como a causa principal dessa desagregação. Essa medida permitiu a entrada do proletariado na assembléia, geralmente formado por homens de baixo nível social, intelectual e moral, não possuidores das condições necessárias para decidir sobre os problemas do Estado, além disso, facilmente influenciados pelos ambiciosos oradores, políticos mais interessados na conquista do poder pessoal que no bom funcionamento da democracia. Aristófanes, na sua luta contra a anarquia democrática, criticou severamente essa decadência que se processava na Eclésia e as alusões sobre esse problema encontram-se nas comédias *Acarnanos* e *Cavaleiros*. Nos versos 17/44 *Acarnanos*, Deceópolis, um dos personagens da peça, afirma que nem mesmo a potassa que lhe ferira os olhos durante o banho o fizera sofrer tanto como ver a Fnix vazia, quase ao meio-dia, quando se sabe que a assembléia era regularmente convocada para o amanhecer. No entanto, o povo aguardava as autoridades tagarelando na ágora junto à corda vermelha que os magistrados faziam estender, naquela praça, antes da sessão, para demarcar o recinto consagrado à reunião e impedir a entrada dos retardatários à Fnix. Normalmente atrasados, informam os versos, os prítanes chegavam ao meio-dia e procurando alcançar os primeiros bancos precipitavam-se uns contra os outros qual uma torrente. A paz ou os meios de realizá-la não os preocupavam, não constando esses assuntos da pauta a ser discutida, embora já não se escutasse a palavra "comprar" em Atenas, e produtos como carvão, óleo e vinagre não fossem mais vendidos em pregão como era de costume. Os prítanes negavam-se a ouvir os discursos em defesa da paz, e os versos 46/59 (*Acarn.*) confirmam esse fato. Neles, o poeta apresenta a guarda cita da assembléia afastando do recinto Anfiteu, um imortal enviado pelos deuses para tratar pessoalmente da paz com os lacedemônios. Essa caracterização demonstra que nem mesmo aos deuses os atenienses atendiam quando se tratava da paz. Os problemas a serem discutidos pela assembléia eram outros. Um deles, por exemplo, referia-se aos embaixadores gregos, e os *Acarnanos* falam desse assunto. Os diplomatas gregos, conhecidos pelas suas fanfarronadas, maneiras delicadas, luxo e, principalmente, atitudes desleais para com a democracia, pretendiam, no exercício de sua função, a manutenção de seus privilégios. Aristófanes apontou vários de-

les nessa comédia. Os versos 61/122 (Acarn.) mencionam o representante na Pérsia. Enviado àquele país às custas do Estado, verso 66, recebia o elevado soldo de duas dracmas por dia. O poeta faz a sua crítica colocando-o diante da assembléia para falar de suas atividades. Vestido à moda persa, discorria sobre fatos maravilhosos com o objetivo de manter entre os gregos a idéia corrente de que a Pérsia constituía o Eldorado da Antiguidade, uma terra rica em minas de ouro, que na realidade não existiam. Falava das longas viagens em confortáveis carruagens através das planícies pérsicas, das tendas onde vivia, dos puros e deliciosos vinhos servidos em taças de cristal e ouro, de bois inteiros cozidos ao forno e servidos em banquetes e, por fim, da sua permanência por oito meses junto aos Montes de Ouro. Até mesmo a representação de um impostor do emissário do Grande Rei, Pseudártabas, em companhia de dois eunucos, o poeta colocou em cena para demonstrar as atitudes desonestas dos homens que representavam a Grécia no estrangeiro. Um dos eunucos é identificado como Clístenes, filho de Sibírcio, assim ridicularizado, adianta Coulon, por ser um efeminado, embora o pai fosse mestre de ginástica.⁹⁹ A crítica aos privilégios da diplomacia continua nos versos 123/5 (Acarn.), ao se anunciar que Pseudártabas seria convidado oficial da Bulé e ficaria aos cuidados do Pritaneu. Era um costume ateniense, diz Coulon, os embaixadores ficarem às custas do Estado durante sua permanência na cidade.¹⁰⁰ Outro embaixador mencionado foi Teoro, representante grego na corte de Sitalces, na Trácia e, para o poeta, mais um impostor, versos 134/71 (Acarn.). Sitalces, informa Coulon, era aliado de Atenas desde 432 a.C.,¹⁰¹ e Teoro, ao apresentar-se à assembléia, falou da profunda amizade que o rei sentia pelos atenienses, permitindo que escrevesse nos muros da cidade a frase, "Ἀθηναῖοι καλοῦ" ou "Vivam os atenienses", verso 144, prometendo mesmo atender ao pedido de seu filho, feito cidadão ateniense, de enviar um exército numeroso para ajudar sua nova pátria. Mas o exército prometido era formado pelos Odomantos, segundo Coulon, dos mais belicosos habitantes do país, os mais bárbaros e sanguinários dos trácios.¹⁰² Mediante o pagamento de um soldo de duas dracmas, versos 169/70, arrastariam a Beócia. O poeta, ao fazer referência a esse fato, lamentava que os prítanes, para manter uma guerra fratricida, que tantos males trouxera a Grécia, entregassem o destino dos gregos a povos tão bárbaros. Nos versos 598/606 (Acarn.), tem-se

outra alusão aos embaixadores quando Diceópolis fala do desgosto que sentia ao ver homens de cabelos brancos ainda nas fileiras do exército, enquanto os jovens eram afastados do serviço militar para ocupar os cargos diplomáticos. Entre estes apontava os filhos de Tisâmeno e Fenipo, refinados cavaleiros de indústria, enviados a Trácia com o soldo de três dracmas; os filhos de Teodoro, para servir junto a um povo do Epiro, e outros ainda enviados a Camarina e Gela. Todos recebiam elevados soldos e gozavam privilégios que a posição lhes oferecia, enquanto os velhos soldados continuavam lutando nos campos de batalha com risco da própria vida e, muitas vezes, sem receber o soldo estabelecido. Mais uma crítica aos problemas discutidos na Eclé-sia encontra-se nos versos 624/82 dos *Cavaleiros*. O vendedor de salsicha, um personagem da peça, interrompe um ataque violento do Paflagônio, outro dos personagens, contra os Cavaleiros atenienses, para comunicar que o preço das anchovas havia baixado. A alegria tomou conta da assembléia e foi com aplausos e entusiasmo que os prítanes receberam a boa nova. A guerra elevara o preço das anchovas e do peixe miúdo e, se agora baixara para um óbolo, era mais interessante discutir as medidas a serem tomadas a esse respeito do que ouvir o pedido de trégua formulado pelo arauto vindo da Lacedomônia. Que a guerra seguisse o seu curso, no momento apenas as anchovas interessavam. O poeta continua ironizando a assembléia ao afirmar que, para festejar o acontecimento, os prítanes aprovaram o sacrifício de cem bois à deusa Atena, impossível de realizar naqueles tempos difíceis. Uma outra proposição sancionada e igualmente ridícula, afirmava que se, no dia seguinte, o preço da sardinha baixasse para um óbolo o cento, um sacrifício de mil cabras seria oferecido a Artemísia. O efeito cômico dessa última resolução residia no contraste entre a banalidade da causa, diminuição do preço da sardinha, e o número extraordinário de animais a ser reunido e sacrificado. Deve-se ressaltar que esse número compreendia o duplo dos animais sacrificados, anualmente, em agradecimento a grande vitória da Maratona, um feito memorável da história grega.¹⁰³ Aprovadas as proposições, a sessão foi encerrada e, aos gritos, os prítanes deixaram o recinto saltando por sobre as δρούρακτολ, balaustrada que separava o público do local onde ficavam os buleutas, por encontrar-se cerrada a porta que dava acesso àquele recinto, normalmente fechada durante as sessões.

No campo da justiça, as críticas de Aristófanes se fizeram sentir principalmente contra a Heliéia, considerado o mais poderoso dos tribunais da organização judiciária ateniense. À semelhança da Eclêsia, também esse tribunal, com o estabelecimento do subsídio concedido por Péricles, entrou em processo de desagregação, conforme já exposto.¹⁰⁴ Nas *Vespas*, uma comédia elaborada exclusivamente com a finalidade de expor esse problema, o poeta censurou os vícios e a corrupção que passaram a existir no funcionamento e organização daquele tribunal como consequência da medida de Péricles, mostrando aos atenienses o grau de decadência a que chegara a justiça em Atenas. Nos versos 69/120, *Vespas*, a crítica do poeta faz Bdelicléon, um personagem da peça, encarar a mania de julgar de seu pai, o heliasta Filocléon, como um mal estranho que o atingira e o deixara enfermo. Na sua zombaria dirige-se aos espectadores pedindo sugestão sobre a causa da doença do heliasta. Amínias, filho de Prônapo, afirma ser amor ao jogo; Sôcias discute com Dércilo e juntos concluem ser amor à bebida; Nicóstrato, por sua vez, alega ser amor aos sacrifícios. Bdelicléon após ouvir as diversas sugestões, nega todas elas e revela ser a doença do pai causada pelo amor que tinha a Heliéia. Sua paixão em ser dicaste o deixara enfermo. A noite, se dormia ou apenas fechava os olhos, o sono era leve, e seu espírito volteava em torno da clepsidra, relógio usado nos tribunais para limitar o tempo dos discursos. O hábito de votar fazia com que, mesmo dormindo, levantasse três dedos cerrados na posição de quem incensa o altar na lua nova. Se via escrito em alguma porta Δῆμος καλός, "Viva Demos", um costume ateniense, escrevia ao lado Κῆμος καλός "Viva Quemus" por esse nome designar a urna de vime onde eram depositados os votos. Imediatamente após o jantar, calçava os sapatos e assim adormecia para acordar bem antes do galo cantar, por medo de que este, seduzido pelos servos, cantasse atrasado, fazendo-o chegar tarde ao tribunal. Seu mau humor constante o impulsionava a traçar contra todos a linha longa da condenação.¹⁰⁵ Desolado com a doença do pai, Bdelicléon procurou convencê-lo a não mais vestir o manto curto dos heliastas até curar-se. Como Filocléon nada promete, o filho o leva a banhar-se, purificar-se e até mesmo submeter-se aos ritos dos coribantes,¹⁰⁶ nada conseguindo. O velho heliasta consegue fugir e chegar ao tri-

bunal para assumir sua função de juiz. Numa última tentativa, Bdelicléon conduz Filocléon ao templo de Asclépio, e, não obtendo resultado satisfatório, decidiu prendê-lo em casa. Toda essa zombaria visava ridicularizar a mania de julgar dos atenienses, e a sua crítica continua nos versos 158/60 (Vesp.), com Filocléon justificando-se dessa mania, declarando assim agir porque o deus que consultara em Delfos respondera que, se um dia um acusado fosse absolvido ele morreria. Dentro do mesmo tema, os versos 214/22 (Vesp.) fazem referência ao costume de os heliastas dirigirem-se ao tribunal ainda de madrugada. A partir da meia-noite, começavam a passar em direção a Heliéia. À frente caminhava um guia, conduzindo uma tocha que iluminava o caminho e evitava serem atingidos pelas pedras atiradas por seus inimigos. Por essa razão, andavam aos grupos e chamavam os companheiros, que ainda se encontravam no interior das suas residências, cantarolando velhos trechos de Frínico, cantos muito apreciados pelos velhos atenienses por recordarem os tempos de sua juventude. Os versos 230/39 (Vesp.) citam os nomes de alguns heliastas: "Cômias, por Zeus, valias mais antes, agora Carínades é melhor andarilho que tu. Estrimodoro, o melhor dos dicastas, Evérgides e Cabe onde estão?" Na juventude, todos eles haviam defendido Bizâncio, em 469 a.C., no cerco a que fora submetida aquela cidade pelos medos.¹⁰⁷ Os versos 303/8 (Vesp.) referem-se às indenizações pagas aos heliastas, transformadas no salário diário de cada um deles: "Se o arconte não constituir o tribunal hoje, com que comprarei o almoço". Já os versos 348/9 (Vesp.) falam de como os juizes, portando suas conchas, circulavam ansiosos em torno dos "quadros brancos" usados nos tribunais.¹⁰⁸ Nos versos 400/2 (Vesp.), o poeta enumera alguns nomes de pessoas que deveriam ser processadas naquele ano de 422 a.C.: Esmicícion, Tisiádes, Crêmon e Feredipno. Já os versos 488/99 (Vesp.) mostram como os heliastas viam em todo homem rico um pretendente à tirania e em suas atitudes, por mais simples que fossem, planos de conspiração. Os versos transcrevem um comentário de Bdelicléon sobre o assunto: "Vede como tudo para vós é tirania ou conspiração, seja grande ou pequeno o fato incriminatório. A tirania, cujo nome não era ouvido há mais de cinquenta anos, agora é mais comum que o peixe salgado, a ponto de estar presente até no mercado. Se alguém compra mais um pouco de peixe, o vendedor desse alimento comenta: "Este ho-

mem tem ar de quem faz provisões por causa da tirania. Se alguém pede alho para temperar sardinha, o vendedor de ervas lança um olhar desconfiado e diz: Ah! Tu pedes alho? Visas a tirania? Ou pensas que Atenas deve te fornecer condimentos?" Os versos 548/75 (Vesp.) traduzem a felicidade de um ateniense em ser dicasta: "Que existência deliciosa ser temido e respeitado a despeito de sua velhice. Em casa era procurado por pessoas importantes, que vinham suplicar piedade para algum ladrão do dinheiro público. No tribunal, escutava lamentações que tentavam diminuir sua cólera e ouvia acusados que usavam de todos os meios para conseguir a absolvição. Uns lamentavam a sua pobreza; outros contavam fábulas de Esopo, tentando fazê-lo rir. Se esses meios não emocionavam o juiz, imediatamente faziam entrar na sala de julgamento os filhos menores, que soltavam gritos e gemidos enquanto o pai, em nome deles, suplicava ao dicasta o perdão de sua culpa. Dizia ele: Se tu amas a voz de um cordeiro, que a voz de um garoto excite tua piedade". Geralmente, o dicasta deixava-se influenciar com o apelo das crianças e diminuía sua cólera contra o acusado. Ter a vida do réu em suas mãos significava um grande poder para o dicasta. Era a sua maneira de zombar da riqueza. Os versos 576/87 (Vesp.) se referem às vantagens do heliasta pelo cargo que exercia em Atenas. Uma delas era a inspeção dos órfãos. Como afirmou Coulon, se o exame dos jovens de 18 anos para inscrição no registro do demo era feito pela Bulé, à Heliéia cabia o dos órfãos.¹⁰⁹ Uma outra prendia-se ao tipo de profissão do acusado. Se fosse um ator trágico, nesse caso, o réu só era absolvido após recitar para os juízes as mais belas passagens das peças encenadas por ele. Mas, se a acusada fosse uma flautista e ganhasse a causa, por recompensa colocaria sua φορβειά,¹¹⁰ e tocaria especialmente para os juízes no momento em que eles se retiravam do tribunal. Outra vantagem ligava-se a problemas testamentários. No caso de um pai, ao morrer, designar para marido de sua filha e única herdeira um noivo que não agradasse à jovem, o juiz poderia rejeitar o testamento, levantar a concha que recobria o selo do documento¹¹¹ e indicar para marido o escolhido pela jovem. Todas essas medidas eles tomavam sem terem que prestar contas a nenhuma autoridade, privilégio que nenhum outro magistrado possuía. Nos versos 605/12 (Vesp.), o heliasta fala do momento mais agradável de sua profissão, a acolhida alegre que a sua chegada em casa provocava

va após um dia de trabalho por causa do salário conquistado. "E então minha filha lavava e perfumava meus pés, inclinava-se para beijar-me chamando-me de querido pai, enquanto retirava com sua língua o trióbolo de minha boca.¹¹² Minha terna esposa servia-me bolo folhado e, depois, sentando-se perto de mim oferecia: Coma isto, prove aquilo. Essa era a maior recompensa em ser dicasta". Nos versos 655/79 (Vesp.), Bdelicléon tenta fazer o pai compreender que ser juiz não tinha a importância que ele pensava. Era apenas um escravo do subsídio que recebia. Financeiramente, não chegava a pesar no orçamento anual de Atenas. E mostrava Bdelicléon que a despesa com o salário do juiz nada representava no total dos rendimentos da cidade: "Escute meu pai, de início, calcule simplesmente os tributos que chegam das cidades aliadas. Em seguida junte a esse total, os impostos, os numerosos centésimos, as consignações, as vendas no mercado e no porto, os juros e os confiscos. Tudo isso perfaz um total de dois mil talentos. Retire desse número o salário anual dos dicastas, cento e cinqüenta talentos, na proporção de seis mil juízes a três óbolos ao dia". O resto das rendas ficava com aqueles que diziam não trair o povo ateniense, mas lutar sempre por ele. Mas esses eram os mesmos que, usando de ameaças de toda a sorte, extorquiam das cidades aliadas cinqüenta talentos cada vez que caíam sobre elas. E satirizava Bdelicléon: "E são esses demagogos, meu pai, que procuras para te conduzirem, deixando-te enganar por suas belas palavras". Os aliados, vendo que a maior parte da população, magra e desnutrida, vivia do produto do voto, não a odiava, chegando a estimá-la. Mas era aos demagogos que ofereciam potes de salga, vinho, tapetes, queijos, mel, almofadas, taças, mantos, coroas, colares e ricos brindes, dádivas com as quais procuravam amenizar as ameaças. Deles, os dicastas não recebiam "nem uma cabeça de alho para temperar peixes miúdos". Os versos 682/95 (Vesp.) encerram um comentário de Bdelicléon: "É de crer-se serem verdadeiros escravos todos esses homens investidos de magistrados por se contentarem com um salário de três óbolos". Os dicastas deviam chegar ao tribunal antes da horafixada, pois, caso ocorresse algum atraso, não entrariam no recinto e, conseqüentemente, não ganhariam o trióbolo. Enquanto isso, o sinégora recebia a sua dracma mesmo chegando após o horário estabelecido. Era comum esse representante do Estado nas cortes de justiça em Atenas dividir seu trabalho com outro com-

panheiro, repartindo igualmente o salário entre os dois. O dicasta não percebia esse comportamento do sinégora, preocupado em assegurar o trióbolo junto ao colacrete.¹¹³ Outras referências à maneira de agir pouco digna dos sinégoras encontram-se nos versos 1356/61, *Cavaleiros*, onde o poeta, para demonstrar o quanto estavam corrompidos, transcreve o que um deles teria dito a um dicasta antes de um julgamento: "Não receberás trigo se não condenares esta causa". Os versos 480/3 (Vesp.), confirmam esse fato ao apresentarem o corifeu dizendo a Bdelicléon: "Não é nada o que sofres hoje se compararmos ao que sofrerás quando o sinégora derramar sobre ti as mesmas acusações, chamando-te inclusive de conspirador". O diálogo com Bdelicléon prossegue nos versos 698/712 (Vesp.). Não só o dicasta, mas todo o povo poderia ser rico se não fosse enganado pelos políticos. Atenas dominava um grande número de cidades, do Mar Negro à Sardenha e, de todo esse poder econômico, cabia ao juiz apenas um magro salário, o bastante para viver. "Não percebes, dizem os versos, que os dirigentes querem te manter pobre e ignorante para mais facilmente seres conduzido pelos demagogos e atacares o inimigo ao menor sinal feito por eles". Realmente, se os dirigentes quisessem proporcionar bem-estar ao povo, era suficiente cada uma das mil cidades que pagavam tributo assumir a obrigação de sustentar vinte homens e "cerca de vinte mil de nossos cidadãos, afirmam os versos, viveriam em abundância, alimentando-se de guisado de lebre e creme cozido, usando coroas de toda espécie e provando as delícias desse país". Adiante-se que esse número, vinte mil cidadãos, correspondia a quase toda população de Atenas que, àquela época, possuía trinta mil habitantes, incluindo-se os estrangeiros ali domiciliados. No entanto, à semelhança dos colhedores de olivas, o povo continuava a viver do salário, não participando dos benefícios. Quando a situação ficava tensa e os demagogos temiam pelo seu próprio bem-estar, versos 715/24 (Vesp.), distribuíam terras na Eubéia pela sua riqueza em trigo. Segundo Coulon, essa referência era uma crítica à atitude de Péricles, que em 445 a.C., ao conquistar a Eubéia, para lá enviou clerucos atenienses, e também aos demagogos que o imitaram.¹¹⁴ Todos eles prometeram cinquenta médimnos¹¹⁵ de trigo a cada um, o que jamais foi cumprido, salvo a pequena quantidade de cinco médimnos recebida após grandes dificuldades. Os versos 750/5 (Vesp.) informam sobre o processo de votação dos dicastas. Um arauto controlava

comparecimento dos juizes às urnas: "Quem não votou levante-se". O dicasta depositava seu voto nas urnas e regressava ao seu lugar.¹¹⁶ O verso 775 (Vesp.) faz referência à maneira como o dicasta tinha sua entrada impedida na Heliéia, pelo tesmoteta, caso chegasse atrasado. Existia no tribunal uma balaustrada, que separava o público do recinto dos juizes. Nela havia uma espécie de porta ou grade, e era essa porta que o tesmoteta cerrava após o horário estabelecido. Os versos 799/804 (Vesp.) demonstram como era forte a mania de julgar dos atenienses ao informarem que, segundo os oráculos, um dia eles julgariam processos diante de suas casas, construindo para isso, no vestibulo das mesmas, diante da porta, um pequeno tribunal à semelhança do nicho dedicado à deusa Hecate, ali existente.¹¹⁷ Nos versos 233/7 (Vesp.), tem-se a primeira referência à denominação de vespas, Σφῆκες, atribuída aos heliastas. Disse o poeta: "A raça desses velhos, quando irritados, é semelhante a um ninho de vespas. Eles também possuem a altura dos rins um dardo muito agudo com o qual furam e, todos juntos, gritam, pulam e ferem como faíscas". Nos versos 1071/90 (Vesp.), prosseguem as explicações sobre a designação de vespas aos juizes. Dizem os versos: "A semelhança das vespas, o talhe altivo dos heliastas e os seus dardos tinham explicação: O porte altaneiro lhes pertencia por serem os únicos áticos de raça pura, autóctones, gente viril por excelência, que prestara grandes serviços à cidade nos combates contra os bárbaros. Com a lança e o escudo, travaram batalhas, homem contra homem, e com a ajuda dos deuses, afastaram o inimigo,¹¹⁸ perseguindo-os com dardos que atravessavam suas vestes, enquanto fugiam com as faces e sobrancelhas crivadas de picadas. Foi assim entre os bárbaros, em todos os lugares, e ainda hoje nada é considerado mais viril do que uma vespa ática". O comentário se estende pelos versos 1102/20 (Vesp.): "Observando-se o caráter e a maneira de viver dos dicastas, encontram-se semelhanças com as vespas. De início, não existe, quando provocado, ninguém mais irritável e de humor mais difícil. Reunidos em verdadeiros enxames, uns permaneciam junto ao arconte epônimo a julgar processos relacionados com herança; outros, junto aos Onze, a cuidar sobretudo dos roubos, e outros ainda exercendo seu ofício no Odeon, o teatro coberto de Atenas, que podia servir de sala de justiça. Para obter a subsistência, tinham que julgar, e era "picando todo mundo" que os dicastas trabalhavam. Infeliz-

mente havia "zangões" entre eles, que não lançavam dardos, mas devoravam os tributos conquistados. E o mais doloroso era ver um indivíduo que não servira na armada, não usara remo ou lança em defesa do país absorver o salário do dicasta". Nos versos 999/1002 (Vesp.), encontra-se uma referência à atitude revoltada do dicasta após absolver um acusado: "Como suportarei esse ato em minha consciência? Absolvi um acusado! Que farei agora! Ah! deuses venerados, perdoai-me. Foi contra a minha vontade e meu temperamento que tomei essa decisão." Com esse lamento o poeta mostrava o quanto era forte o espírito de condenação entre os juízes.

A paz e a guerra constituíram temas dos mais explorados pelo poeta. Vivendo na época turbulenta da Guerra do Peloponeso e vendo de perto a destruição provocada pelas lutas, seu amor por Atenas levou-o a reconhecer a consolidação da paz como o único meio de evitar os males que estavam levando não só Atenas, mas toda a Grécia à decadência. Por isso, tornou-se defensor acirrado da paz e inimigo da guerra e daqueles que promoviam a continuação das hostilidades. Além das referências encontradas nos *Acarnanos*, *Cavaleiros* e *Lisístrata*, toda uma comédia foi dedicada à paz, um verdadeiro canto de louvor aos benefícios que ela proporciona. Nos *Acarnanos* o poeta procura esclarecer os camponeses de Acarne sobre a realidade dos acontecimentos. Dentre os habitantes da Ática, esses constituíam os inimigos mais exaltados dos lacedemônios por terem sido os seus os campos mais devastados pela guerra, conforme já referido nesse trabalho.¹¹⁹ Segundo Croiset, eram os acarnanos camponeses autênticos, vinhateiros, lenhadores e carvoeiros. Viviam em Acarne, o maior burgo da Ática, e não eram políticos nem participavam das intrigas dos demagogos. Honestos e vigorosos trabalhadores do campo, respeitados pela sua formação tradicional, detestavam os lacedemônios por considerá-los o inimigo de sua pátria, o devastador de seus campos e vinhas, mas, à semelhança dos outros atenienses, estavam cegos pelo ódio tão bem alimentado contra o inimigo pelos partidários da guerra.¹²⁰ Nos versos 176/7 (*Acarn.*), Anfiteu, o personagem da peça enviado pelos deuses para estabelecer a paz, pede ajuda a Diceópolis, outro personagem, para escapar a fúria dos camponeses de Acarne por ter conseguido uma trégua com os lacedemônios. Os versos 224/9 (*Acarn.*) explicam a causa des-

sa atitude dos acarnanos: "Este homem, ó Zeus e todos os deuses, concluiu uma trêgua com nossos odiosos inimigos, contra os quais cresce sem cessar meu ardor guerreiro e meu ódio por causa dos meus campos devastados". Nos versos 366/74 (Acarn.), Diceópolis pede aos exaltados acarnanos que o deixem falar, esclarecer a verdade dos fatos e mostrar a real participação dos lacedemônios nos acontecimentos. Afirmando conhecer os camponeses e saber com que prazer ouviam louvações à cidade e a eles próprios, mesmo quando feitas por impostores, adianta serem justamente essas louvações que os impediam de ver o quanto eram enganados pelos demagogos. E acrescenta, nos versos 509/39 (Acarn.), que falará apenas do que é justo. Iguamente odiava os lacedemônios e desejava que Posêidon, o deus de Tênaros enviasse outro terremoto que sepultasse desta vez todas as casas de Esparta porque também tivera as suas vinhas destroçadas.¹²¹ Mas fazia-se necessário reconhecer que os lacedemônios não deviam ser acusados dos males que os atingiam porque estes eram provocados por cidadãos atenienses, falsos e miseráveis indivíduos que viviam na cidade. E o poeta principia sua crítica atingindo Péricles, para ele o culpado do rompimento das hostilidades, autor do decreto contra os megarenses que provocara o início das lutas. Realmente, na opinião de Lévêque, Péricles estava decidido a promover um medir de forças, aproveitando-se dos incontestáveis êxitos que tivera nos últimos decênios. Os dois primeiros incidentes, casos de Corcira e Potidéia, opõem-no diretamente contra Corinto, a cidade que mais ofuscava o triunfo econômico de Atenas. Em seguida, provoca Mégara por intermédio de um decreto intolerável, condenando-a à asfixia ao proibir-lhe os mercados do império marítimo.¹²² As verdadeiras causas da guerra residiam assim na rivalidade que passara a existir entre o imperialismo intransigente de Atenas e as cidades que, ficando fora de sua ação dominadora, procuravam defender sua independência e seus interesses comerciais. Mas, ao criar uma história fútil e ridícula para justificar aquelas causas, Aristófanes visava atingir Péricles, usando como alvo Aspásia, constantemente atacada pelos poetas cômicos por sua situação de mulher ilegítima e pela influência que exercia nas decisões políticas do estadista. As informações sobre esse assunto aparecem nos versos 515/31 (Acarn.): "Os produtos de Mégara, pequenos mantos de lã, pepinos, coelhos, leitões, alho e sal eram vendidos rapidamente

em Atenas, no pregão, sem provocar nenhum incidente. Mas eis que jovens atenienses embriagados no jogo do cótabo, vão a Mégara e roubam a cortesã Simeta. Os megarenses, irritados com a afronta e excitados como galos, por represália, raptam duas cortesãs de Aspásia. Péricles encolerizado com o fato, para vingar Aspásia, lançou o decreto que transtornou toda a Hélade. E eis que, por causa de três dissolutas, a guerra explode envolvendo todos os gregos". Os versos 532/4 (Acarn.) apresentam o decreto em forma de canção:

*"Banidos sejam os megarenses
Da terra e do mercado
Do mar e de todo o continente".*

Os megarenses recorrem então aos lacedemônios, versos 535/9 (Acarn.), para estes conseguirem junto aos atenienses a suspensão do decreto. Sendo o pedido recusado "desde então retinam os escudos". E, para demonstrar que os atenienses tomariam atitude semelhante caso fossem eles os ofendidos, nos versos 541/43 (Acarn.), o poeta utiliza a seguinte história como exemplo: Se um cão pertencente aos serífios, aliados de Atenas e habitantes da pequena ilha Sérifos, fosse descoberto e vendido pelos lacedemônios, para recuperá-lo os atenienses lançariam ao mar até trezentos navios, principalmente agora que estavam destituídos de bom senso. Nos versos 544/56 (Acarn.), Aristófanes reproduz um movimentado preparativo bélico em Atenas: "A cidade está repleta do tumulto dos soldados e dos gritos do trierarca: aqui se distribui o soldo; ali se recobre de ouro as estátuas de Palas; lá no pòrtico dos cereais, ouve-se o ruído da multidão enquanto se pesa o trigo. Por toda parte odres, correias de remos, pessoas que compram jarros, provisões de alho, óleo, tranças de cebolas, coroas, sardinhas, tocadoras de flautas, olhos inchados. No arsenal observa-se outra cena: o barulho dos remos sendo aplainados, das cavilhas colocadas com grandes golpes, das correias fixadas nas portinholas, das flautas, dos gritos do comandante, das gaitas e asobios". Já nos versos 603/04 Paz, o poeta apresenta outra causa para o desencadeamento da guerra, embora ainda relacionada com Péricles. Nesse caso, a causa principal do flagelo fora a infe-

licidade que atingira Fídias, e Péricles, para não participar da mesma sorte do escultor, seu amigo, lançara fogo à cidade com o decreto de Mégara. Dizem os versos: "soprou então um vento tão forte de guerra que a fumaça fez chorar todos os heleenos". Realmente, Fídias fora acusado de desviar uma parte do ouro com o qual deveria fazer a estátua de Atenas e por esse crime condenado ao exílio em 483 a.C. Péricles, que o havia encarregado do trabalho, para afastar as suspeitas ou acusações de sua administração lançara os gregos em guerra. Segundo Coulon, apesar de a acusação a Fídias ter sido levada a sério por historiadores como Diodoro e Plutarco, o silêncio de Tucídides sobre o assunto, desacredita o fato como causa da guerra.¹²³ E o poeta, conhecedor dos verdadeiros motivos das hostilidades, com a sua alusão a Fídias objetivava apenas atingir Péricles como já o fizera ao acusar Aspásia. Os versos 186/202 (Acar.) criticam as tréguas anteriormente estabelecidas pelos gregos e não cumpridas. A primeira, de cinco anos, tinha gosto de betume e construções navais. A segunda, de dez anos, o odor das embaixadas enviadas às cidades e o sabor picante das acomodações entre aliados. A terceira, de trinta anos, o gosto de ambrosia, néctar, alegria e paz. A primeira, a trégua de cinco anos, estabelecida entre peloponésios e atenienses, fora assinada por Címon, em 451 a.C. O gosto de betume e construções navais referia-se à expedição organizada em Atenas contra Chipre logo após a assinatura da trégua, sob o comando do próprio Címon. A segunda, a trégua de dez anos, a de Pilos, proposta em 425 a.C. pelos lacedemônios, então dispostos a uma reconciliação, não chegara a ser concluída, apesar do envio de embaixadas e conversações entre os aliados. Os espartanos vieram a Atenas, mas a oposição ateniense dirigida por Cléon frustrou a assinatura do tratado. A terceira referia-se a de trinta anos, celebrada por Péricles em 446 a.C. após a ocupação da Eubéia. Essa trégua teve a duração de apenas treze anos. Outras referências ao problema da pacificação entre os gregos encontram-se nos versos 210/20 (Paz), quando o deus Hermes comunica a Trigeu, ambos personagens da peça, estar convencido de que os gregos preferiam a guerra pelas vezes que haviam recusado as oportunidades de paz. Quando as vantagens estavam com os lacônios, estes se negavam ao acordo, o mesmo acontecendo com os atenienses caso os sucessos estivessem do seu lado. E, para exemplificar, o poeta lembra que, após a tomada inesperada de Pilos, Cléon in-

transigente respondera nesses termos ao emissário da embaixada espartana: "Eles nos enganam, sim, por Atena. -Sim, por Zeus, não é necessário escutá-los. -Eles voltarão ainda se mantivermos Pilos". Os versos 661/7 (Paz) encerram mais uma referência ao assunto. Desta vez o poeta apresenta um belo quadro, onde a paz personificada fala aos atenienses através do deus Hermes: "Vamos, ó aquela dentre as mulheres que detesta os escudos, exclama o deus e aproximando o ouvido da deusa no gesto de quem escuta fala: "Sim, entendi. Ouvi todos porque ela vos censura. Ela diz que veio espontaneamente após o episódio de Pilos, trazendo para a cidade um cesto pleno de tréguas e foi repelida três vezes pelos votos da assembléia". Em *Lisístrata*, muitas são as críticas ao problema da paz. Nos versos 29/41, a principal personagem da peça, Lisístrata, diz a Cleonice que a salvação de toda a Hélade depende das mulheres. Ou os assuntos de Estado passavam às suas mãos ou os peloponésios e beócios seriam destruídos. Somente com a reunião das mulheres da Beócia, Peloponeso e Ática, a Hélade poderia salvar-se. Nos versos 99/104 (Lisíst.), as mulheres lamentam a ausência constante dos maridos sempre em expedições militares na Trácia ou em Pilos e, nos versos 124/5 da mesma peça, Lisístrata propõe às mulheres de Atenas a greve do sexo como a única forma de obrigar seus belicosos maridos a fazerem a paz. Levando ao público a penosa situação das mulheres gregas causadas por uma guerra sem fim, pretendia o poeta, utilizar esse aspecto social na luta pela paz que tanto almejava. Nos versos 506/20 (Lisíst.), Lisístrata faz a seguinte preleção às mulheres: "Durante os primeiros tempos da guerra, com a moderação que nos é peculiar, tudo suportamos dos homens, pois não nos era permitido falar, embora muitas vezes, entre nós achássemos funestas as resoluções tomadas por eles. Então, aflitas perguntávamos: Por que os homens não inscrevem na estela dos assuntos a serem discutidos na assembléia o problema da paz? E pensávamos: Como podem os homens agir com tão pouco senso?" Nos versos 521/5, Lisístrata continua a sua preleção: "As resoluções tomadas por eles continuavam funestas e não nos era permitido aconselhar. Mas, quando escutamos nas ruas a pergunta: Existe um homem nesse país? E ouvimos como resposta: Não, por Zeus, não há, resolvemos imediatamente, em uma reunião de mulheres trabalhar para salvar a Hélade". E nos versos 565/86, ainda da mesma peça, Lisístrata afirma que, à semelhança do trabalho de fiar, elas as mulheres, pacifica-

rão o país. "De início, é preciso, com relação à cidade, como se faz com a lã bruta depois de lavada, eliminar a golpes de bastão os pêlos maus e separar os duros. Aqueles que se aglomeravam e formavam grupos eram separados do conjunto e arrancadas as cabeças uma a uma". Aqui, o poeta, informa Coulon, fazia alusão às sociedades secretas, *ξυνωμοσίαι*, que se organizavam em Atenas, espécies de confrarias, cujos membros se comprometiam por juramento a prestar apoio mútuo aos candidatos às funções públicas e cargos judiciários.¹²⁴ "Depois continua Lisístrata, reunindo em uma cesta a boa vontade de todos os cidadãos, juntar também a dos metecos, dos estrangeiros realmente amigos e ainda a dos aliados que contribuem para o tesouro. Quanto às cidades povoadas de colonos, por Zeus, é necessário reconhecer que são para nós partes do mesmo floco de lã. Tomando, então, todo esse fio, conduzi-lo a Atenas e transformá-lo em uma única e grande bola e com ela tecer um manto para o povo". Já os versos 555/64 (Lisíst.) encerram o desejo do poeta de que um dia a paz reine entre os gregos "fazendo desaparecer da ágora os homens armados que percorriam ostensivamente os mercados de louça e legumes. Pareciam bravos soldados, mas na verdade não o eram. Um deles, um filarca, ou chefe da cavalaria de uma tribo, despejava em seu escudo de bronze a sopa de legumes comprada a uma velha mulher. Um outro, vestido à moda trácia, assustava com o dardo a vendedora de figos. Por isso, colocaremos fim a essa desordem. "Nos versos 1242/6 (Lisíst.), o poeta se refere a alegria dos lacônios e atenienses pela paz reencontrada, oferecendo um belo quadro da nova situação: Diz um lacônio ao flautista: "Toca tua flauta, que eu danço a di-podia e canto uma bela canção para os atenienses e para nós mesmos, os lacônios". Dirigindo-se ao mesmo flautista falou um prítane: "Toma a tua gaita pastoril em nome dos deuses, porque tenho imenso prazer em ver dançar o lacônio". Os versos 1262/72 (Lisíst.), por sua vez, encerram um canto de louvor a Artêmis também em homenagem a Paz: "Caçadora, matadora de feras, vem aqui, virgem divina, assistir a nossa trégua a fim de que possas manter-nos unidos por longo tempo. Que a partir de hoje reine uma amizade fecunda graças ao noso pacto. Ó vem aqui, virgem caçadora". Os versos 426/519 (Paz), falam da libertação da paz que fora aprisionada em uma caverna profunda. No trabalho de desobstrução da gruta realizado, em conjunto, pelos beócios,

é apresentado vestido de armadura, capacete de plumas, espada e um escudo com a cabeça de Górgona gravada, pronto para "semeiar o tumulto e o combate", verso 573. No 575, da mesma peça, Diceópolis o chama de "herói de penachos e batalhões". Nos versos 620/22 (Acarn.), o próprio estrategista afirma pretender uma guerra sem fim contra os peloponésios, fazê-los estremecer em todos os lugares com seus navios, seus infantes e todo o seu poder. Na verdade, as referências do poeta constituíam uma ironia às fanfarrônicas dos chefes militares, em sua maioria, mais inclinados a tirar proveito das guerras que defender a cidade por amor a ela. A descrição da cena de Lâmaco grotescamente ferido na cabeça e no calcanhar após saltar um fosso em defesa da fronteira com os beócios, versos 1178/83 (Acarn.), corresponde a uma crítica das mais sutis e mordazes sobre o assunto: "O grande herói está ferido. Saltando um fosso bateu contra uma estaca, se descalçou e luxou o tornozelo. Ao cair fraturou a cabeça contra uma pedra, acordando a Górgona que saltou do escudo. Vendo sua bela pluma quebrada junto aos rochedos, Lâmaco recitou tristes versos". No verso 63 (Lisíst.), há uma alusão a Teógenes, um fanfarrão partidário da guerra. Informa Coulon que esse pretencioso, juntamente com Êsquines, dizia possuir numerosos bens que não existiam na realidade. Por causa de suas mentiras, recebeu também a alcunha de "fumaça" (καπνός) atribuída a Êsquines.¹²⁵ Os versos 102/3 (Lisíst.) mencionam o estrategista Eucrates, vigiado pelos próprios soldados na Trácia. Esse chefe militar suspeito de venalidade e traição já não merecia a confiança de seus subordinados. Nos versos 619/27 (Paz), o poeta informa que também em Esparta os poderosos eram os partidários da guerra, dela tirando proveito sob a forma de tributos lançados às cidades submetidas. "Ávidos, descarados e falsos irmãos como os estrangeiros, repeliam vergonhosamente a paz para aproveitarem-se da guerra. Seus lucros eram funestos aos lavradores, pois os navios ateníenses, por represália, devastavam as figueiras daquela gente já arruinada". Ressalte-se que os chefes militares gozavam dos privilégios que suas funções ofereciam, enquanto os soldados sofriam injustiças e privações. Os versos 598/601 (Acarn.) fazem referência a esse assunto, com Diceópolis falando do desgosto que sentia ao ver homens de cabelos brancos nas fileiras do exército, ao passo que os jovens eram afastados do ser-

viço militar para servir na diplomacia com um soldo de três dracmas. Na mesma peça, os versos 676/718 apresentam os próprios anciãos reprovando a cidade que tanto haviam defendido. "Em vez de sermos tratados e nutridos por vós com a consideração devida aos nossos feitos navais, nossa vida é miserável. Submetidos a processos, apesar da nossa idade avançada, somos ridicularizados pelos jovens oradores, contra os quais nada podemos fazer, indiferentes que são a nossa voz cansada e a nós mesmos, que por apoio temos apenas o bastão dos velhos. Balbuciantes, com voz senil, em pé junto à mesa de pedra dos julgamentos, nada vemos e da justiça percebemos apenas as suas trevas. Entretanto, nossos jovens acusadores, pelo interesse de fazer uma intriga por serem sinégoras, nos atingem com golpes rápidos e nos combatem com discursos cerrados. Depois, arrastados por eles até os estrados dos tribunais, somos crivados de perguntas, onde cada palavra é uma armadilha, deixando-nos, por fim, reduzidos a pedaços, atormentados, transtornados, conseguindo apenas pronunciar algumas palavras em nossa defesa, para sermos afastados com uma esmola. Então, soluçando e chorando, dizíamos entre nós: Quem devia pagar o nosso esquife, concede a esmola com a qual nos retiramos". Nos versos 703/18 (Acar.), Aristófanes exemplifica o problema apresentando o caso de Tucídides, segundo Coulon, o rival que Péricles fizera condenar ao ostracismo e que, ao retornar após dez anos de exílio, na sua velhice, fora vítima de um processo que o arruinou.¹²⁶ "Que indignidade, um homem avançado em anos, da idade de Tucídides ser arruinado por um produto do deserto cita, o filho de Cefisodemo, o sinégora Evatlo. Não posso impedir de chorar lágrimas de piedade vendo esse venerável ancião grosseiramente conduzido por um arqueiro, ele que, por Deméter, nos seus tempos de glória teria vencido dez Evatlos e com brados e gritos abatido três mil arqueiros e mostrado ser mais terrível que todos os congêneres do pai desse homem. Se não é permitido aos velhos dormir em paz, que se decreta, pelo menos, nos casos judiciais, que o velho seja acusado por outro velho, e o jovem por outro jovem". Outro objeto de crítica do poeta, dentro desse mesmo tema, se refere ao recrutamento das tropas. Nos versos 1366/71 (Cav.), encontram-se informações sobre o assunto, com Demos, um dos personagens do drama, falando sobre as medidas que aplicará para terminar com os abusos que existiam nesse se-

tor: "Inicialmente, todos os remeiros dos grandes navios, ao chegarem ao porto, receberão o soldo completo". E mais adiante: "Nenhum hoplita, uma vez recrutado para exercer sua função, usará de suborno para trocar de fileira, permanecendo onde foi inscrito". Seguem-se alguns comentários irônicos sobre o tema: Versos 1372/83 (Cav.): "Que golpe para o escudo de Cleônimo!" Esse demagogo foi ridicularizado sem cessar por Aristófanes, por suas falsidades e injúrias, e chamado de covarde, adulator e devasso. Essas críticas aparecem nos versos 88/9 (Acar.) e 15/9 (Vesp.). Nos primeiros, o embaixador ateniense, ao referir-se às maravilhas que existiam na corte do rei persa, mencionou um pássaro três vezes maior que Cleônimo denominado "embusteiro" (φένναξ). Nos segundos, tem-se uma alusão mordaz: "Um dia, uma águia enorme precipitou-se sobre a ágora, tendo um escudo de bronze preso às garras, transportando-o bem alto nos céus, o mesmo atirado por Cleônimo". A referência do poeta, informa Coulon, prendia-se ao caso do escudo atirado ao chão em um combate pelo demagogo para fugir mais depressa.¹²⁷ Os outros comentários irônicos nos versos 1372/83 (Cav.) foram: "Os imberbes não mais vadiarão na ágora". "O que farão agora Clístenes e Estratão?" Esses dois atenienses eram efeminados e inseparáveis. Nesses termos, o poeta também criticou os levianos do mercado de perfumes, que escapavam do exército para fazer propaganda de seus produtos e conhecimentos. Como exemplo ele cita o talento de Féax, aluno dos sofistas, bom orador e muito conhecido pela juventude de seu tempo: "Que talento o de Féax? Quem tem espírito não morre! Que hábil argumentador e forjador de sentenças claras e encantadoras!" A sofística constituiu outra meta de luta do poeta. Eis a razão da crítica. Novas referências interessantes aparecem nos versos 923/26 (Cav.). Encerram uma alusão às taxas de guerra pagas pelos ricos de Atenas, conforme já referido nesse trabalho.¹²⁸ Na verdade, os versos constituem uma ameaça do Paflagônio ao vendedor de salsicha, ambos personagens da peça. "Tu me pagarás, esmagado que serás pelas taxas de guerra. Cuidarei que sejas inscrito no registro dos ricos". Nos versos 912/18 (Cav.), encontra-se mais uma ameaça do Paflagônio relacionada com o cargo de trierarca. Em Atenas, a trierarquia constituía-se em função onerosa e, por isso, imposta aos ricos. O Estado fornecia o navio com sua aparelhagem e o soldo dos marujos. Cabia ao trierarca, comandante da

trirreme, equipá-lo às suas custas e encarregar-se de todas as reparações do barco. Por essa razão, os estrategos geralmente nomeavam seus inimigos pessoais para o cargo, a fim de vê-los arruinados, ao mesmo tempo que livravam-se de uma velha embarcação. Os versos referidos diziam: "Eu te farei nomear trierarca de um velho navio que necessite de despesas sem fim e encontrarei um meio de receberes uma vela estragada". Uma outra menção ao trierarca encontra-se nos versos 1233/34 (Paz), onde o poeta afirma que alguns desses militares dissimulavam as portinholas dos remos, o que significava conservar para si o soldo dos remadores suprimidos. Os versos 561/4 (Lisíst.) informam sobre soldados trácios, armados de escudos e dardos curtos, presentes no exército. Realmente, afirma Coulon, durante a Guerra do Peloponeso, os atenienses contrataram os serviços de mercenários trácios.¹²⁹ Os versos 1172/90 (Paz) fazem alusão ao taxiarca, chefe de um corpo de infantaria em Atenas. Com seus mantos de púrpura e suas plumas, eram odiados pelos deuses por muitas vezes agirem de maneira intolerável, inscrevendo ou cancelando nomes, até três vezes, nas listas das inscrições militares.¹³⁰ Com o aviso, "amanhã, partida para a guerra", o taxiarca publicava a lista dos nomes daqueles que deveriam seguir em campanha. E o soldado, geralmente camponês, por ignorar, muitas vezes, que ia ser escolhido não comprava os víveres, permanecendo estarecido diante da estátua de Pândion, onde estava colocado o aviso, a olhar o seu nome na lista. Não sabendo o que fazer diante dessa desgraça, deixava que as lágrimas corressem de seus olhos exclamando: "Eis como nos tratam, a nós os camponeses, enquanto os cidadãos são poupados. Um dia, com a ajuda dos deuses, ajustaremos contas, porque muito mal nos fizeram".

Figuras e fatos históricos utilizados por Aristófanes na fundamentação dos enredos aparecem constantemente nas peças *Cavaleiros*, *Vespas*, *Paz* e *Lisístрата*. Os versos 82/4 (Cav.) fazem referência à morte de Temístocles, afirmando ter o grande general falecido após beber sangue de touro. Existem, no entanto, outras versões. Tucídides, por exemplo, informa que ele morreria naturalmente de doença. Uma outra tradição declara que fora envenenado com sangue de touro. Certamente a alusão do poeta prendia-se a esta última versão. Os versos 235/39 (Cav.) men-

cionam a revolta da Eubéia. Instigada pelo partido aristocrático, Cálcis, sua principal cidade, levantou-se contra Atenas em 445 a.C., mas foi submetida por Péricles. Famosa pelos seus vasos de prata e bronze, foi utilizando um desses jarros que o poeta fez referência à conspiração: "Ah! que faz ali aquela taça calcídica, diz o Paflagônio ao vendedor de salsicha. Não há dúvida que não conduzirás os calcídicos à derrota". Os versos 266/68 (Cav.) falam da valentia dos Cavaleiros atenienses na tomada de Soligéia,¹³¹ pela qual mereciam um monumento na Acrópole, dizem os versos. Uma nova menção aos Cavaleiros aparece nos versos 242/43 (Cav.). Desta vez, o poeta cita os nomes de Símon e Panete chefes do coro na peça, mas, na realidade, dois hiparcos, chefes de unidades de cavalaria em Atenas. Nos versos 551/64 (Cav.), um canto de louvor a Posêidon, faz alusão a Fórmion, almirante ateniense vencedor da batalha naval de Neupacte, contra os coríntios, em 429 a.C. Outras referências a Fórmion encontram-se nos versos 347 (Paz) e 804 (Lisíst.). Realmente, esse estrategista de maneiras austeras, obteve outras vitórias sobre os lacedemônios no cerco de Potidéia, na devastação da Calcídica, na ocupação de Samos e Bizâncio.¹³² Nas *Vespas*, o verso 157 fala de Dracôntides, autor do decreto que instituiu o governo dos Trinta Tiranos em 404 a.C. Já os versos 209/10 (*Vesp.*), dizem: "Por Zeus, melhor seria para mim ficar de vigia diante de Cione, que guardar um tal pai". A cidade de Cione, na ilhota de Falene na Calcídica, foi por vários meses bloqueada pelos atenienses, que muito sofreram com o rigor do clima. De acordo com a alusão do poeta, seria mais fácil um ateniense suportar os rigores do clima de Cione do que impedir um heliasta de comparecer ao tribunal. O verso 283 (*Vesp.*) faz referência ao caso de Samos. Os atenienses, conduzidos por Péricles, haviam estabelecido um governo democrático naquela ilha, mas em 440 a.C., Samos revoltou-se com ajuda dos persas. Graças às revelações de um traidor, os atenienses tomaram conhecimento do fato e puderam esmagar a revolta antes da chegada dos persas. O verso 288 (*Vesp.*) menciona a perda das possessões da Trácia, tomadas pelo general lacedemônio Brásidas em 424 a.C., com ajuda dos próprios habitantes. Os atenienses procuraram recuperá-las porque delas retiravam a madeira necessária às suas construções navais. Foi na retomada de Anfípolis, uma dessas possessões, que Cléon encontrou a morte juntamente

com Brásidas, em 422 a.C. O verso 355 (Vesp.) cita a tomada de Naxos, que se revoltara contra Atenas, sendo submetida por Címon em 464 a.C. No verso 108 (Paz), encontra-se uma referência à constante traição dos gregos à Hélade com ajuda dos persas. O seu rei, nada mais fazia que aproveitar-se das lutas internas gregas e apoiar Esparta ou Atenas de conformidade com seus interesses na política grega. Eis a razão da acusação de "medismo" ser comum na Grécia e o poeta fazer a sua crítica. Já os versos 169/72 (Paz) mostram como os atenienses usavam dos mais variados pretextos para extorquir dinheiro das cidades aliadas. O verso se refere a Quios: "Se algum mal me acontecer, minha morte custará cinco talentos à cidade de Quios". Nos versos 433/38 (Paz), o poeta imita, em sua crítica a favor da paz, a frase que o lacedemônio Melesipos teria pronunciado ao deflagrar-se a Guerra do Peloponeso: "Nesse dia começará para os helenos uma seqüência de grandes desgraças". Os versos citados dizem: "Que esse dia inaugure para todos os helenos uma seqüência de bens". Em *Lisístrata*, no verso 108, há uma referência à traição dos milésios. Realmente, após o desastre dos atenienses na Sicília, na primavera de 412 a.C., Mileto desertara da confederação, guiada por Alcibiades. Os versos 271/80 (Lisíst.) falam de Cleômenes, o rei de Esparta que se apoderou da Acrópole em 508 a.C., com a ajuda de Iságoras e do partido aristocrático. Sitiado pelos atenienses, resistiu por dois anos, retirando-se então de Atenas. Os versos afirmam ter sido ele o primeiro a ocupar a Acrópole e falam de sua corajosa resistência e sua partida somente verificada após reaver suas armas, "vestido apenas com uma pequena túnica coberta de imundícies pelos seis anos que passou sem um banho". O verso 313 (Lisíst.), faz referência aos estrategos atenienses em Samos. No mesmo ano em que Aristófanes compunha *Lisístrata*, informa Coulon, em Samos, o povo se revoltava contra a aristocracia com o apoio da frota ateniense ali presente. Pouco depois desse fato, os atenienses que se encontravam em Samos receberam de Atenas o reforço de trinta e cinco vasos de guerra, que dali partiriam numa expedição contra Quios, também desertora. No entanto, uma parte da frota ateniense, setenta e quatro navios, permaneceria em Samos e dela esperava-se a ação dos estrategos para domínio da ilha. No verso, a alusão referia-se agora à ação desses generais para salvarem, desta vez, Atenas, do golpe de estado de Lisístrata.¹³³ Os versos 387/98 (Li-

síst.) traduzem o desgosto do poeta com relação às decisões precipitadas dos atenienses, tomadas sem nenhuma reflexão, guiadas apenas pelo seu espírito apaixonado e impulsivo. Os versos informam que Demóstrato, o orador adversário de Nícias, conseguiu da assembléia a liberação da expedição contra a Sicília, no mesmo dia em que as mulheres celebravam, em meio a lamentações, a festa de Adônis com a mesma exaltação dedicada a Sabásio, gritos e sons de tamborins. Essa coincidência, reputada de mau agouro, anunciava funestos presságios. Na verdade, muitos foram os males que aconteceram por consequência da expedição à Sicília, principalmente aqueles resultantes da acusação contra Alcibíades. Nos versos 489/92 (Lisíst.), ao afirmar claramente ser por causa de dinheiro que os atenienses faziam a guerra, o poeta lançava sua acusação contra Pisandro: "É para ter um meio de roubar que Pisandro e aqueles que se agarram aos cargos públicos provocam sem cessar qualquer desordem. Que façam o que desejam porque o ouro da Acrópole nunca ajudou o pobre". Pisandro, o mais agitador dos chefes oligárquicos, conspirou contra o governo em Samos e, de suas tramas, resultou, quatro meses depois, a derrubada da constituição e estabelecimento do governo oligárquico dos Quatrocentos. Uma outra referência a Pisandro encontra-se no verso 395 (Paz), onde é acusado de fanfarrão e bravo apenas nos discursos. "De terrível teria somente as suas plumas e sobancelhas", dizem os versos. Aristófanes sempre o apresentou como um orador popular, bravateador e covarde. O verso 665 (Lisíst.) faz alusão ao episódio de Lipsídrion. Após a morte de Hiparco em 513 a.C., informa Coulon, os banidos fortificaram-se em Lipsídrion, uma região da Ática, no flanco sul do Parnes. Sitiados pelos tiranos, após brilhante resistência, capitularam. Uma canção relembra o feito que havia custado a vida de tantos bravos defensores da liberdade.¹³⁴ O verso 801 (Lisíst.) fala da bravura de Mirônides, que em 459 a.C. combateu em Mégara e invadiu a Beócia.¹³⁵ O verso 1059 (Lisíst.) faz referência aos carístios, habitantes de Caristo, cidade da Eubéia. Aliados de Atenas, com a instalação do governo dos Quatrocentos, trezentos dentre eles vieram dar apoio ao novo governo. Eram conhecidos pelo seu desregramento e devassidão. A alusão do poeta prende-se a esse fato.

As informações de natureza econômica se ligavam à situação de miséria que atingiu a Ática e outras regiões da Grécia pela

destruição da vida rural e do comércio, causada pela devastação dos campos e rompimento das relações comerciais entre as cidades, devido à guerra. As críticas e notícias abrangeram assim aspectos como o desaparecimento dos produtos agrícolas do mercado, as tentativas de restabelecimento das relações comerciais, a miséria do camponês, e a ação dos sicofantas na economia.

A situação de Mégara, por exemplo, era precária, e o poeta chama a atenção para esse fato ao colocar em cena um megarense que, tentando não morrer de fome com sua família, procura vender as próprias filhas disfarçadas em porcas, versos 729/49 da peça *Acarnanos*. A Megárida fora, entretanto, uma das regiões prósperas da Grécia antes da guerra. Na opinião de Coulon, nos flancos das montanhas, vastas pastagens abrigavam numerosos rebanhos de ovelhas e varas de porcos. Na planície cresciam em abundância frutas e legumes, e no litoral havia poços de sal. A lã constituía a sua principal indústria.¹³⁶ O trigo era raro por serem as planícies ocupadas por pastagens. A confirmação desse fato tem-se no verso 759 (*Acarn.*), onde se diz que este cereal era tão estimado quanto os deuses. O verso 760 (*Acarn.*) revela estar a produção de sal nas mãos dos atenienses. Realmente, estes haviam ocupado, em 426 a.C., a região produtora da costa da Megárida, impedindo a exportação do produto e o acesso às salinas ali existentes pelos megarenses. Nos versos 761/3 (*Acarn.*), tem-se uma informação sobre o alho da Megárida: "Em cada invasão, os atenienses à semelhança de ratos dos campos, cavavam a terra e arrancavam todos os dentes". Os versos 813/4 (*Acarn.*), informam que a pobreza de Mégara era de tão grande proporção que passou a importar alho e sal, os principais produtos de sua economia anterior a guerra. A Beócia, por sua vez, continuava próspera. Os versos 873/6 (*Acarn.*) enumeram uma série dos mais variados produtos que vinham daquela região: esteiras, pavios, ervas aromáticas, e ainda patos, gralhas, perdizes, galinhas d'água, mergulhões. A variedade das aves provocou o comentário de Diceópolis versos 876/7 (*Acarn.*), ao beócio dono da mercadoria: "É como uma revoada de pássaros que trazes ao mercado". A enumeração de produtos continua nos versos 878/80 (*Acarn.*): gansos, lebres, raposas, toupeiras, ouriços, martas, lontras e as famosas enguias do lago Copaide, apreciadas em toda a Grécia. Dos outros produtos, exceção feita aos gansos, lebres e enguias, os

demais constituíam um alimento popular e comum em tempo de guerra. Com essas alusões, queria o poeta sugerir aos atenienses a idéia do restabelecimento das relações comerciais com a Beócia, idéia essa que aparece mais uma vez nos versos 477/8 (Cav.), ao afirmar que atenienses e beócios estavam fabricando queijo porque a Beócia era renomada pelos seus queijos. Realmente, adianta Coulon, essas relações parecem ter assumido um caráter mais político, uma vez que, pouco tempo depois da representação dos *Cavaleiros*, o general Demóstenes entrou em entendimento com alguns beócios com o objetivo de estabelecer naquele país a democracia.¹³⁷ A situação econômica da Ática não diferia muito das outras regiões devastadas pela guerra. O estado de miséria em que vivia o lavrador é mostrado pelo poeta nos versos 1018/30 (Acarn.), ao apresentar um deles em farrapos a chorar a perda de seus bois tomados pelos beócios. Dizia o lavrador: "Perdi meus olhos de tanto chorar meus bois. Esfrega-me depressa os olhos com o bálsamo da paz". O azeite, um de seus produtos mais importantes, tornara-se raro e encarecera com a guerra, versos 251/3 (Vesp.). O poeta menciona o fato ao informar que as lâmpadas passaram a ser usadas com cuidado e, por medida de economia, evitadas as lamparinas de pavio grosso por consumirem mais óleo. O verso 297 (Vesp.) se refere aos figos secos, o produto por excelência da Ática, igualmente desaparecido do mercado. Já os versos 900/05 (Acarn.) correspondem a uma das colocações mais interessantes sobre o assunto. Entre os produtos da economia ateniense, cerâmica, azeite, anchova de Falera, o poeta coloca um outro fabricado abundantemente na cidade. Referia-se ao *συκοφαντής*, ou delator citando mesmo o nome de um deles, Nicarco verso 908 (Acarn.). A sicofantia era uma praga em Atenas. Segundo Coulon, a origem da palavra é discutível. Para os antigos significava, o "denunciador de figos". Como forma de evitar desastrosas conseqüências na produção desses frutos, considerados um dos principais produtos da Ática, a sua exportação foi regulamentada e instituído um prêmio para todo aquele que denunciasse o contrabandista de figos. A explicação é muito duvidosa.¹³⁸ Normalmente os sicofantas armavam engenhosos planos envolvendo aqueles que desejavam atingir. Nos versos 915/28 (Acarn.), tem-se um exemplo: Para denunciar um tebano que viera ao mercado de Diceópolis, Nicarco apanha entre as mercadorias do vendedor um simples pavio e com ele arma um vasto plano de destruição. Esse pa-

vio, afirmava ele, se introduzido em palha e colocado aceso em uma vala cavada na direção do arsenal poderia incendiá-lo. E mais ainda, se fosse um dia de forte vento norte não apenas o arsenal seria atingido, mas todos os navios de guerra ancorados no porto. É interessante notar, informa Coulon, que, no ano seguinte à apresentação dos *Acarmanos*, os beócios com um tubo cheio de carvão ardente, enxofre e breu incendiaram a paliçada de Délion apoderando-se dessa praça.¹³⁹ Para completar sua crítica, nos versos 926/45 (*Acarn.*), Aristófanes vende um sicofanta, como sendo mercadoria abundante em Atenas e não existente na Beócia, fazendo-o embalar em palha, como se fosse olaria, para não quebrar na viagem. Zomba o poeta: ele dispensa maiores cuidados por ser muito forte. Sua utilidade era variada: um vaso para todos os usos, uma cratera para os males, um capelo para processos, uma lanterna para clarear as contas públicas e uma taça para confundir os negócios. Essas alusões referiam-se às atividades desempenhadas pelo sicofanta. A lanterna de clarear as contas públicas, por exemplo, relacionava-se com o costume existente em Atenas de os magistrados prestarem contas diante de juízes competentes ao deixarem seus cargos. Nessas ocasiões qualquer cidadão poderia acusá-los e os sicofantas estavam sempre presentes. Uma última referência a esses delatores encontra-se nos versos 1036/42 (*Vesp.*), quando o poeta os chama de "demônios de paixões frias e paixões quentes que, à noite, estrangulavam os pais, sufocavam os avós e, inclinados sobre os leitos daqueles que amavam a tranquilidade, acumulavam hipotecas e testemunhos, se bem que muitos se levantassem de um salto, assustados, para correr até a casa do polemarco". A referência prendia-se agora aos sicofantas, que a serviço de Cléon procuravam atingir de preferência as pessoas pacíficas, temerosas de escândalos. Era assim pelo terror que conseguiam extorquir não somente o ouro dos filhos, mas inquietar os pais e avós, vivendo todos em constante aflição. Esses sicofantas, esclarece Coulon, nem mesmo eram atenienses, visto que procuravam ajuda junto ao arconte polemarco, encarregado em Atenas de presidir aos negócios concernentes aos metecos.¹⁴⁰ Ainda nas *Vespas*, o verso 421 confirma a informação acima referida ao citar Filipe, orador e sicofanta, aluno de Górgias, estrangeiro como seu mestre, chegado em Atenas em 427 a.C. Nos versos 723/6 (*Acarn.*), o poeta menciona, desta vez, os *'Αγορανόμος*, ou inspetores do mercado de Atenas, que,

armados com o chicote de couro de três correias, impediam a entrada dos sicofantas naquele local e "todo homem do país dos delatores".

As informações de cunho social envolveram aspectos os mais variados da vida cotidiana. Uma série de dados relacionados com os usos e costumes, a educação, ocupações e trajes femininos, a educação e vestuário masculino, tipos sociais, profissões e instrumentos de trabalho, alimentos, remédios e outros informes diversos foram identificados juntamente com críticas às pessoas da contemporaneidade do poeta.

Os divertimentos aparecem sob a forma de jogos, festas e banquetes. Enriquecidos com detalhes interessantes, os informes sobre essas diversões constituíram elementos reveladores dessa sociedade. No verso 525 *Acarmanos*, é mencionado o jogo do cótabo, muito apreciado pelos atenienses da alta sociedade. Existiam várias modalidades, consistindo a mais simples em atirar o resto de uma taça de vinho em uma bandeja de metal pronunciando o nome da pessoa amada. Se o som produzido pelo jato fosse vibrante, o amor era correspondido. Nos versos 1242/4 (Paz), encontra-se referência a um outro tipo desse jogo: o "cótabo que se pode descer". Nesse, a bandeja onde os convivas lançavam o vinho estava presa a uma haste vertical na altura desejada pelos jogadores. No verso 961 (*Acar.*), é citada a festa do *Xoãs*, que tinha lugar no segundo dia das Antestérias, celebrações que homenageavam Dioniso Leneu, de onze a treze do mês de Antestérion (dois a quatro de março). O *Xoãs* constava de um concurso de bebidas. Os versos 1000/2 da mesma peça descrevem esse concurso: "Escutai todos, dizia o arauto, segundo o costume dos nossos pais, celebramos o *Xoãs* bebendo ao som da trombeta. Aquele que primeiro esvaziar o seu copo receberá um odre de vinho... o odre de Ctesifonte". Essa denominação, prendia-se ao fato de ser Ctesifonte, um personagem gordo e barrigudo semelhante a um odre. O vencedor do concurso *Xoãs* ganhava ainda uma coroa de folhagens. Já o verso 1076 (*Acar.*) refere-se à festa do *Xύτρος*, celebrada no terceiro dia das Antestérias. Constava da oferenda a Dioniso e Hermes de potes repletos de legumes cozidos. Em *Lisistrata*, verso 757, é mencionada a *τάμπεδρομία*, que literalmente significava "dar voltas em tor-

no". Corresponhia à festa celebrada alguns dias após o nascimento, quando a criança era conduzida à casa dos vizinhos e apresentada a eles. Em seguida, voltava ao lar e dava uma volta em torno do altar doméstico, enquanto as mulheres que haviam assistido ao parto purificavam-se. Os vizinhos enviavam presentes e a festa terminava com um banquete. Os festins e banquetes eram comemorações muito apreciadas pelos gregos abastados. Nos versos 988/9 (Acarn.), lê-se: "Ele partiu para preparar seu banquete com enorme orgulho! Para mostrar como vivia, colocou plumas diante da porta". Sabe-se ser um costume em Atenas aqueles que ofereciam festins suntuosos colocarem plumas diante da porta de sua casa. Os versos 1003/7 (Acarn.) descrevem os preparativos de um festim grego: "Crianças, mulheres, não escutas-tes? Não ouvistes o arauto? Fazei ferver, assar no ponto e retirar a lebre, depressa! Amarra as coroas e passai-me os espetos que eu coloco aos tordos". E mais adiante, na mesma peça, verso 1014: "Escravo, atíça o fogo"; versos 1040/1: "Escravo, derrama o mel sobre a salsicha e faze fritar os moluscos"; verso 1043: "Escravos no interior da casa, assai as enguias"; verso 1047: "Assai tudo isso e que fique bem dourado" e nos versos 1067/8: "Escravo, passe-me a concha de vinho para que eu encha os litros". Nos versos 1085/94 (Acarn.), tem-se o convite para um banquete: "Diceópolis! Que há? Ao banquete! Parte depressa munido de teu cesto e teu litro. É o sacerdote de Dioniso quem te convida. Apressa-te, porque tu retardas o jantar. Tudo está pronto: mesas, almofadas, tapetes, coroas, perfumes, manjares finos, bolos, doces, pães de Sésamo, tortas e também as cortesãs, dançarinas e o canto "φιλιθαθ' Ἀρμόδιου", ou "Bem Amado Armódio". Mas, apressa-te, depressa". Nos versos 1098/1130, ainda dos *Acarnanos*, Diceópolis enumera alguns tipos de comida: fatias de peixe, pastelão, carne de pombo dourado, ensopado de lebre, guisado, salsicha cozida, bolo de queijo, bolo de mel. Nos versos que se seguem, o poeta apresenta detalhes interessantes desses banquetes. Nos *Cavaleiros*, verso 85, menciona o "Bom Gênio". Era costume na Grécia, após servidas as iguarias, comer-se o banquete, συμπόσιον, com uma libação ao εαύμων ou "Bom Gênio". A invocação era feita com o mais puro vinho e geralmente pedia-se boas idéias. Na verdade, com essa atitude, o grego nada mais fazia que louvar os benefícios que o vinho proporciona ao homem, como se pode ler nos versos 89/96

da mesma peça: "O vinho, ousas recusar essa invenção, tão injuriosamente? Nada melhor que ele para ajudar nos trabalhos. Vê bem, quando os homens o bebem, ficam ricos, têm êxito nos seus afazeres, ganham processos, são felizes, ajudam seus amigos. Vai depressa buscar-me uma taça de vinho para que eu regue o meu espírito e possa dizer alguma coisa inteligente". E mais adiante, os versos 106/8 ainda da mesma comédia completam a referência acima: "Toma e faze libação ao "Bom Gênio". Aspira, aspira em longos goles o líquido do Gênio de Prâmnio". Adiante-se ser Prâmnio uma região da costa da Ásia onde se fabricava um vinho de grande renome. Era comum nos banquetes proporem-se adivinhações e enigmas aos convidados. Os versos 20/3 das *Vespas* encerram um deles: "Adivinhei o que eu quero dizer, sugere alguém: o mesmo animal que na terra, no céu e no mar jogou seu escudo". A adivinhação encerrava uma crítica a Cleônimo já mencionado nesse trabalho.¹⁴¹ Em um jantar de núpcias, informa o poeta nos versos 1191/6 (Paz), eram geralmente servidos aos convidados bolos de farinha fina, tordos, pedaços de lebre e brioques. Também em um festim, conforme os versos 413/4 (Cav.), era comum enxugar os dedos com bolinhas de miolo de pão e depois atirá-las aos cães. As canções eram muito apreciadas nos banquetes. Uma delas, a canção de mesa $\phi\lambda\tau\alpha\theta'$ 'Αρμόδι', é citada no verso 1093 (Acarn.). Armódio fora um patriota que tentara livrar Atenas, sua cidade do jugo do filho de Pisístrato. Pelo seu feito mereceu uma canção em sua honra, tendo como primeiro verso, "Bem Amado Armódio, ah! Não, tu não estás morto". Outras canções de mesa aparecem em *Lisístrata*, verso 1237. São elas, "Telámon" e "Clitágoras". Afirma Coulon, que o começo do "Telámon" foi conservado pelo escritor grego do século III, Ateu, enquanto da canção "Clitágoras" nada se conhece ao certo nem sobre o personagem ou a origem do escólio que a guardou.¹⁴² No verso 1223, *Vespas*, encontra-se uma referência aos diácrios, montanhesees áticos considerados bons cantores em coro dos refrões tradicionais nas festas. Já os versos 1256/61 (*Vesp.*), informam que nos banquetes, histórias espirituosas, feitas para rir, no gênero das fábulas de Esopo, e os cantos sibaritas eram narrados à mesa para divertir os convidados. Existia uma diferença entre esses contos: os personagens de Esopo eram animais, enquanto os de Sibaritas eram pessoas humanas. A música e a dança igualmente estavam presentes nas comemorações

gregas. Os versos 1326/30 (Vesp.) citam o começo de um refrão nupcial cantado enquanto os convidados acompanhavam, à noite, a nova esposa a casa do marido: "Eleva a tocha, segura-a perto. Abriga aqueles que vêm atrás e seguem meus passos!" O verso 1243 (Lisíst.) faz referência a uma dança lacedemônia dipodia, executada ao som de flautas ou gaitas pastoris. Já o verso 1271 (Paz) menciona o canto denominado "Jovens Falanges", entoado pelas crianças atenienses. O verso 1371 (Vesp.) refere-se às tocadoras de flautas chamando-as de "dardânias", em razão de a maioria dessas instrumentalistas em Atenas vir da Dardânia, região situada ao norte de Tróia na Ásia Menor.

A mulher mereceu a atenção de Aristófanes no que diz respeito a sua maneira de ser e viver. O verso 81 (Lisíst.) faz alusão aos exercícios das mulheres espartanas no ginásio. Realmente, ao contrário das atenienses, viviam ao ar livre, com o mínimo de vestuário, participando dos jogos e esportes dos homens. As informações sobre a educação das mulheres atenienses são mais numerosas e variadas. Os versos 636/46 (Lisíst.) dizem: "Escutai todos, ó cidadãos, porque falarei de um assunto útil à cidade. É natural que ela me nutra no luxo e no fausto. Com a idade de sete anos fui arréfora.¹⁴³ Aos dez anos, auxiliiei a moer o pão de trigo para a protetora da cidade. Ainda menina, vestida com a *κροκωτόν*, túnica de cor amarela usada pelas mulheres, fui "ursa", nas festas Braurônias.¹⁴⁴ Enfim, feita uma bela mulher fui canéfora e usei um colar de figos secos". De acordo com os escólios, explica Coulon, o termo *ἄρκτος* (ursa) estava ligado ao seguinte fato: Um dia, uma ursa, animal consagrado a Artêmis, fora morta por alguns jovens da região. A deusa irritada com o acontecimento fizera cair sobre os habitantes uma terrível peste. Consultado o oráculo, este revelara que o flagelo só terminaria se todas as meninas fossem consagradas a Artêmis com a denominação de "ursa".¹⁴⁵ Em *Lisístata*, os versos 15/9 oferecem mais algumas informações sobre as mulheres: "É difícil para as mulheres saírem de casa. Uma está ocupada com seu marido; outra em acordar o escravo; uma outra em fazer dormir a criança e outra ainda em banhá-la ou dar-lhe a comida". Essas eram as ocupações normais das mulheres em Atenas. Nos versos 456/61 da mesma comédia, o poeta menciona mulheres vendedoras de grãos, massas, pão, legumes e alho no mercado, e hoteleiras. Certamente, estas eram as ocupações das mu-

lheres mais pobres. Referências a trajés e outros apetrechos femininos também foram consignadas. Os versos 42/8 (Lisíst.) falam de pequenas tûnicas cor de açafão enfeitadas; de vestidos longos sem cintura, caindo ao longo do corpo, e camisetas transparentes. Citam ainda os περιβαρίδαι, espécie de sapato muito elegante usado pelas mulheres, as essências, e uma tinta vermelha, com a qual pintavam o rosto, feita de uma raiz. O verso 113 (Lisíst.) menciona um outro traje, o τοῦγκυκλον, espécie de vestido redondo, enquanto o verso 150 da mesma peça fala de tûnicas de tecido muito leve e transparente, as ἀμόργυδες, assim denominadas por serem fabricadas na ilha de Amargos. Já o verso 88 (Lisíst.) faz alusão ao costume das mulheres elegantes se depilarem. O 530, da mesma peça, menciona o hábito das mulheres usarem véu sobre a cabeça, significando que não deviam mostrar-se em público, nem desempenhar trabalhos masculinos. No 938, ainda da mesma comédia, tem-se uma informação interessante: o perfume fazia parte da vida sexual. Os homens perfumavam-se ou deixavam-se perfumar pelas mulheres com fragrâncias por elas apresentadas antes do ato de amor. Somente então elas se deixavam acariciar. As essências vinham principalmente de Rodes e da Síria, sendo as desse último país as mais apreciadas. No verso 1015 da mesma peça, tem-se uma comparação da mulher com a pantera, afirmando o poeta que, à semelhança desse felino, a mulher atraía o homem para o dominar ou devorar. Informa Coulon, que o nome pantera, κάρδαλις, aplicado à mulher tinha a significação de "aquela que se prostituía".¹⁴⁶

Informações sobre a educação e vestuário masculino foram igualmente relacionadas pelo poeta. Em *Lisístrata*, os versos 1082/5 fazem alusão aos lacônios que, habituados a lutar nus e a viver com o mínimo de roupa, dificilmente suportavam os trajés comuns dos outros gregos, a ponto de o seu uso deixá-los doentes. Nas *Vespas*, os versos 1208/17 afirmavam ser considerado de bom gosto, em sociedade, o homem que, convidado a um banquete, deitava-se nas almofadas, alongando os joelhos como um ginasta, levemente, para então deslizar sobre as coberturas. Um homem educado não se sentava de imediato à mesa. Primeiramente, tecia elogios aos ornamentos da sala, aos vasos de bronze, por exemplo, admirava as tapeçarias do aposen-

to, fazendo alusões à casa em geral. Já sentado, somente após verter sobre as mãos a água trazida até a mesa com essa finalidade, tomava a refeição. Em referência aos Cavaleiros atenienses, o poeta chamou a atenção para a dedicação especial que aqueles gregos tinham pelos seus cavalos. Nos versos 595/610 (Cav.), além de fazer uma verdadeira louvação a esses animais, enumerando suas façanhas nos combates, sua coragem nos ataques, sua destreza na procura de alimentos, cita alguns nomes: Σαμφόρα, literalmente "aquele que leva o sinal σάφ", ou seja, a letra sigma em dório e Κοππατίας, "aquele que leva o sinal κόπια, ou seja, a letra capa. É interessante notar que o processo de ferir os animais não diferia do atual, isto é, consistia na impressão da "marca" do proprietário no couro do animal. Alguns alimentos também aparecem: "luzerna" ou a "erva da Média", assim chamada por ter sido introduzida na Grécia, onde passara a crescer em abundância, após as Guerras Médicas, informa Coulon.¹⁴⁷ Além dessa erva, os animais alimentavam-se também de caranguejos. Uma outra informação ligada aos Cavaleiros aparece nos versos 1121/4 (Cav.), e refere-se aos cabelos longos usados por eles não só por vaidade, mas também, como um meio de identificação de sua classe social. Os versos 474/6 (Vesp.) mencionam um traje masculino com franjas de lã que os partidários da monarquia vestiam. Esses aristocratas, para ganhar uma aparência austera, deixavam crescer barba e bigode. O verso 1406 (Cav.) cita um outro tipo de vestuário de cor verde-rã usado em solenidades. Já o verso 1021 (Lisíst.) menciona a exômide, túnica usada pelos velhos e gente do povo presa apenas em um dos ombros. Nas *Vespas*, os versos 441/7 enumeram peças do vestuário usado pelo escravo: túnicas simples, peles de cabra, bonés de pele de cão e sandálias. Um tipo de penteado muito em gosto antes das Guerras Pérsicas é citado nos versos 1331/2 (Cav.). Constava de uma espécie de coque preso à nuca por uma cigarra de ouro.

Referências a tipos sociais também foram identificadas na obra de Aristófanes. O verso 688 (Acarn.) fala de Titono, o exemplo proverbial do velho avançado em anos à semelhança de Matusalém. A alusão prende-se ao tratamento injusto que os velhos soldados recebiam, principalmente nas cortes de justiça. Os versos 781/96 (Lisíst.) referem-se a Melânio, um jovem que, pa-

ra fugir do casamento, passou a viver nas montanhas, habitando cavernas, trançando redes com as quais caçava lebres para a sua subsistência. Jamais voltou ao lar, tão grande era o ódio que dedicava às mulheres. Já os versos 809/20 (Lisíst.) mencionam um certo Tímon que, igualmente, se retirou do mundo devido ao ódio que sentia dos homens. Esse famoso misantropo ateniense era muito conhecido, e o seu ódio nascera das injustiças que sofrera de alguns homens por não reconhecerem os atos de bondade que praticara, informa Coulon.¹⁴⁸ Os versos 544/5 (Vesp.) mencionam o θαλλοφόροι ou o "porta-ramos": "Ridicularizados nas ruas, nos chamam de talóforos". Esse nome indicava os velhos que conduziam ramos de oliveira nas Panatenéias. Na Paz, o verso 9 faz referência aos κοπρολόγοι, encarregados em Atenas de recolher o lixo e levá-lo para longe da cidade.

Profissões, armas e instrumentos de trabalho foram mencionados pelo poeta. Os versos 447/8 (Paz) falam dos fabricantes de lanças e vendedores de escudos, que desejavam a continuação das lutas pelo lucro que traziam ao comércio de seus produtos. Nos versos 545/8 da mesma peça, aparecem os fabricantes de plumas, igualmente partidários da guerra, bem como os fabricantes de enxadões e foices que desejavam a vinda da paz para alcançar prosperidade. Os versos 1198/1225, ainda da mesma comédia, encerram uma análise das profissões que se beneficiariam com a paz e aquelas que se arruinariam com o término da guerra. Assim falava o fabricante de foices: "Ó querido Trigeu, que bens nos destes fazendo a paz. Antes deste dia, ninguém comprava uma foice, nem por uma moeda de cobre e hoje eu as vendi por cinco dracmas. Aquele ali vendeu por três dracmas os seus jarros aos camponeses". Enquanto isso, os vendedores de armaduras, os fabricantes de plumas, couraças, cornetas, capacetes e polidores de lanças, lamentavam-se não sabendo o que fazer com os objetos de sua indústria. Uma armadura, que chegara a custar dez minas se bem ajustada ao corpo do soldado, e uma corneta de sessenta dracmas agora nada valiam.

Alimentos e remédios usados pelos gregos foram igualmente coletados. Nos versos 872/3 (Acarn.), encontra-se mencionado um tipo de pão de cevada, redondo e grosseiramente amassado, que constituía a alimentação mais comum dos beócios. Por causa dele, os atenienses chamavam aqueles gregos de "comedores

de pães redondos". Nos versos 966/70 (Acarn.), há uma alusão ao peixe salgado, alimento das pessoas mais pobres, vendido a preço irrisório no mercado de restos. Os versos 1099/1101 da mesma peça falam das provisões do soldado em campanha: peixe salgado enrolado em folha de figueira e timo, temperado com sal e cebola. O verso 1247 (Cav.) informa que o peixe e a carne salgada eram também vendidos nas portas da cidade. Nos *Cavaleiros*, tem-se ainda as seguintes informações: os versos 103/4, falam do costume ateniense de comer biscoitos salpicados de sal para provocar ou manter a sede, enquanto se tomava vinho. Os versos 420/1 mencionam o hábito de comer uma espécie de urtiga, ainda tenra, no começo de toda primavera. Os versos 1166/7, 1171/2 e 1198/9 falam de iguarias finas como bolo de cevada de Pilos, purê de ervilha e guisado de lebre. Os versos 367/8 (Paz) dizem: "Nada comprei ainda, nem farinha, nem queijo". Já os versos 1127/30, da mesma peça, mencionam queijo e cebola. Assim, farinha e queijo, juntamente com cebola e peixe salgado constituíam as provisões do soldado que partia em campanha. Nos versos 595/600 (Paz), tem-se uma alusão a um tipo de alimento do camponês: o bolo de cevada verde. Por sua vez, a cevada verde com azeitona constituía a principal alimentação dos camponeses em tempo de paz. Nas *Vespas*, versos 811/2, há uma referência ao purê de lentilhas que os atenienses tanto apreciavam.

Informações sobre remédios e tratamentos aparecem nos versos 1174/7 (Acarn.), onde se lê: "Água, água, esquentá-la em uma pequena vasilha. Prepara os lençóis, os unguentos, os tampões de lã gordurosos e as ataduras". Todo esse material era empregado nos casos de ferimentos de urgência. Os versos 1032 e 1222/3, da mesma peça, citam a clínica de Pítalo, reputado médico público ateniense, conhecido pela sua caridade e dedicação. Os versos 712/4 (Paz) mencionam um remédio usado contra cólicas provocadas pelo abuso de frutas: uma infusão de hortelã.

Informes diversos foram identificados e igualmente coletados. Alguns relacionavam-se com Atenas, outros com o teatro e outros ainda com variados aspectos da vida social. No verso 772 (Cav.), tem-se uma referência ao Κεραμεικός, bairro de Atenas, assim denominado por causa das olarias ali existentes. A muralha que circundava a cidade dividia o Cerâmico em dois: Cerâmi-

co Interior, quartirão dos devassos e desonestos e o Cerâmico Exterior, onde eram enterrados aqueles que morriam pela pátria. O verso 145 (Paz) informa: "No Pireu, ficava o porto do Κόλυθαρος". Realmente, esse nome, Escaravelho, designava um dos três portos do Pireu. Com essa denominação eram ainda conhecidos os navios fabricados na ilha de Naxos, verso 143 da mesma comédia. Certamente o nome ligava-se à forma apresentada pelo navio. Os versos 546/50 (Cav.) falam dos "onze golpes de ramos", costume pelo qual os atenienses demonstravam nas Lenéias o seu entusiasmo por uma peça. O poeta consagrava-se através dessa demonstração. Informa Coulon serem normalmente dez os golpes que o espectador dava antes de gritar "hurra", não havendo explicação para o número onze atribuído pelo poeta.¹⁴⁹ Os versos 58/9 (Vesp.) mencionam escravos que conduziam cestas de nozes ao teatro para distribuição ao público. Era utilizando esse meio que o corego procurava ganhar a simpatia da platéia. O verso 734 (Paz) faz alusão ao ῥαβδοῦχος, encarregado em Atenas do policiamento do teatro. Se o espectador perturbava a ordem recebia uma pequena batida no ombro para lembrá-lo da inconveniência do seu comportamento. Já o verso 555 (Cav.) informa que as trirremes gregas eram alugadas pelo Estado para disputar corridas náuticas. O verso 705 da mesma comédia menciona o colar de ferro, instrumento de tortura que se atava ao pescoço dos criminosos. No verso 729, ainda da mesma peça, encontra-se uma referência ao εἴρεσιώνη, ou o ramo de oliveira enrolado de fitinhas, onde se prendiam os frutos da colheita do outono envoltos em lã. Esse ramo era colocado no alto das portas das casas no mês de Pianópsion (outubro-novembro), permanecendo durante todo o resto do ano. No verso 98 (Vesp.), há uma alusão ao costume de escrever nos muros e nas portas das casas o nome da pessoa ou objeto amado. O verso faz referência a Demos, um jovem ateniense conhecido pela sua beleza. O verso 616 (Vesp.) menciona um tipo de caneca de vinho de grande capacidade denominada ὄνος, ou "asno", sem dúvida porque as suas duas asas assemelhavam-se às longas orelhas desse animal. O verso 991 (Lisíst.), faz alusão ao σκυτάλη Δακωνική, bastão em torno do qual se enrolava uma pele de animal, na qual se escreviam os despachos de Estado. Para ler, o destinatário desenrolava e ia enrolando a pele em torno de um segundo bastão, da mesma espessura, preso na outra extremidade da pele. O verso 452, da mes-

ma comédia, refere-se a um tipo de castigo aplicado aos desertores: "Que ele seja estendido sobre uma roda e lacerado com golpes de chicote".

Muitas foram as pessoas citadas ou criticadas por Aristófanes em suas comédias. Infelizmente, na sua maioria, são pouco conhecidas. Uns eram seus amigos; outros, indivíduos cuja maneira de viver não se ajustava à formação tradicional do poeta; outros ainda, por se adequarem ao enredo da peça e, enfim, aqueles ligados aos fatos políticos, ou seus inimigos pessoais. O verso 701 (*Acar.*) fala de Mârsias, conhecido orador, trapaceiro e loquaz. Na mesma comédia, os versos 842/3 mencionam Prépis, "que não manchará Diceópolis com a sua libertinagem". Prépis era um infame debochado, famoso por seus costumes devassos. Nos *Cavaleiros*, verso 1069, há uma referência a Filóstrato, proprietário de uma casa de prostituição e conhecido pela alcunha de "cão-raposa". Nos versos 1265/73 da mesma peça, lê-se: "Nada é mais belo do que ouvir os condutores de cavalos cantarem sem, desta vez, afligir o coração de Lisístrato ou Teomantes, o homem sem lar? Por que este último, ó querido Apolo, sempre esfomeado, em lágrimas agarrava-se à aljava da divina Pítia para escapar a sua terrível miséria". O poeta aludia a dois famintos atenienses, sendo que a magreza do segundo era proverbial. Ainda na mesma comédia, os versos 1278/86 falam de Arignoto, um amigo do poeta e excelente cidadão, enquanto um dos seus irmãos Arífrades possuía costumes infames. Depravado por natureza, praticava seus vícios nos prostíbulos de Atenas. Nas *Vespas*, verso 433, encontram-se três nomes de escravos: Mida, Fnix e Masíntia. O verso 506 da mesma peça faz alusão a Mórico, reputado pela sua glotonaria. Esse glutão é citado ainda nos versos 887 dos *Acar.* e 1008 da *Paz*, onde aparece junto com outros companheiros de vício: Teles e Glaiete. Ainda nas *Vespas*, verso 828, tem-se nova referência a nomes de escravos, os quais normalmente tomavam uma denominação ligada ao seu país de origem. O verso cita Trata, ou seja, "escravo da Trácia". Outra alusão a nomes de escravos tem-se em *Lisístrata*, verso 1210, ao citar Manes, denominação genérica de escravo entre os atenienses. O célebre adivinho ventríloquo de Atenas Euricles é mencionado no verso 1019 das *Vespas*. Já o verso 1206 da mesma comédia refere-se ao grande Faílo. Natural de Crotona era reputado o mais rápido corredor da Antiguidade. Ainda na mesma

peça, o verso 1250 cita Filoctêmon, um devasso que vivia de festas e banquetes. O verso 1269 (Vesp.) fala de Leógoras, pai do orador Andrócides, rico cidadão ateniense, famoso pelos banquetes que oferecia. Diversos nomes de indivíduos atenienses presentes a um desses festins aparecem nos versos 1301/1302 da mesma peça: Hipilo, Antifon, Licon, Lisístrato, Estenelo, Teofrasto e Frínico. Alguns são desconhecidos. Antifon e Lisístrato, dois mendigos, Estenelo um poeta trágico, medíocre, conhecido pela sua insipidez e vulgaridade, e Frínico, ator e dançarino trágico de costumes depravados. O verso 1412, ainda das *Vespas*, faz uma crítica à tez pálida de Querofonte, outro devasso citado pelo poeta.

As informações de natureza religiosa incluíram dados ligados às crenças e práticas de fé, sendo levantados informes dos mais interessantes sobre invocações e juramentos; sacrifícios acompanhados de preces e cânticos; superstições, oráculos e presságios; cultos estrangeiros introduzidos em Atenas e notícias diversas a respeito dos deuses, festas e templos.

As invocações e juramentos aos deuses, semideuses e heróis eram comuns e muito usadas pelos gregos. Nos *Acarnanos*, tem-se alguns exemplos de invocações: verso 88: "Por Zeus", versos 94/5: "Senhor Héracles! Pelos deuses!", verso 101: "Não, por Apolo!", verso 867: "Ah! por Iolas!" Iolas era um herói tebano.¹⁵⁰ Uma outra forma de invocação vinculava-se às divindades fundadoras das cidades. Se feita pelos beócios, referia-se aos deuses criadores de Tebas, Anfion e Zeto;¹⁵¹ se os invocadores fossem espartanos, as divindades seriam Castor e Polux.¹⁵² Um outro tipo de invocação muito comum em Atenas era aquela que associava três divindades, verso 941 dos *Cavaleiros*: "Muito bem, por Zeus, por Apolo, por Deméter!" Em *Lisístrata*, verso 443, encontra-se uma invocação à deusa Hecate sob o epíteto de "iluminada": "Ah! pela que tem luz!".¹⁵³ No verso 724 da mesma peça, encontra-se uma prece à deusa protetora do parto: "Oh! Augusta Ilícia" e no verso 1246, ainda da mesma comédia, uma invocação à lembrança personificada: "Envia a teu jovem cantor, ó Recordação, tua musa que conhece nossos desejos". O deus Hermes foi invocado sob várias formas. No verso 742 (*Acarn.*), aparece como protetor do comércio e, naturalmente, cultuado pelos vendedores. Na *Paz*, verso 365, é o deus da sorte e do destino. Em Atenas,

muitos dos condenados à morte eram executados juntos e no mesmo dia. A ordem de execução obedecia a um sorteio e, se o criminoso tivesse a sua execução retardada, dizia-se que fora tocado pelo "golpe de Hermes", ou Ἑρμοῦ κληρος. Nos versos 400/4, da mesma peça, como deus do lucro, protetor dos ladrões, e nos versos 648/50, ainda da mesma comédia, como uma divindade subterrânea, encarregada de conduzir as almas aos Infernos. A referência a um juramento tradicional dos atenienses aparece em *Lisístrata*, versos 183/90: "Ponde aqui diante de nós o escudo, e que uma das mulheres me entregue os elementos desse ato religioso". Os juramentos solenes em Atenas realizavam-se recolhendo o sangue da vítima no escudo e jurando-se sobre ele. O cordeiro era degolado no escudo. Já os versos 194/7 da mesma peça fazem referência a um juramento dos citas adotados pelos gregos: "Colocai uma grande taça negra emborcada, um cordeiro, uma jarra de vinho de Tasos, e juremos sobre a taça". Nos juramentos citas, misturava-se o sangue da vítima com o vinho em uma grande taça de argila antes de bebê-lo. Na Grécia, para esse juramento, o vinho usado vinha de Tasos. Prestava-se esse compromisso colocando a mão sobre a vítima. Depois, procedia-se à oblação do vinho, bebido em seguida. Nos versos 439/40 (*Lisíst.*), tem-se um outro juramento, desta vez feito pelas mulheres atenienses a Pandrosa, uma das filhas de Cécrops, considerado o fundador de Atenas: "Ah! por Pandrosa!".

Os atos do culto mereceram a atenção do poeta. Nos versos 238/79 (*Acaru*), tem-se a descrição de um sacrifício feito por Diceópolis em agradecimento pela paz reencontrada. Para executá-lo, dirigiu-se aos campos acompanhado da mulher, filha e dois escravos conduzindo o φαλλός. A filha era a κωνηφόρος, jovem que levava à cabeça a cesta contendo os objetos destinados ao sacrifício. "Recolhei-vos, recolhei-vos. Vamos, caminhemos alguns passos adiante da canéfora. Que Xântias conduza o φαλλός. Depõe a cesta, minha filha e ofertamos as primícias".¹⁵⁴ A canéfora deposita a cesta e dela retira o bolo sagrado. "Minha mãe, passai-me a colher para que eu estenda a cobertura sobre o bolo que aqui se encontra". Fala Diceópolis: "Agora tudo está pronto. - Ó Dioniso, ó Senhor, que lhe seja agradável esta procissão que eu conduzo e o sacrifício que ofereço com toda a minha família. Permita-me celebrar alegremente as Dionísias Campes-

tres, livre que estou do serviço militar, e que a trégua de trinta anos por mim concluída traga-me felicidade. Vamos, minha filha, retoma a cesta, avança, e cuidado ao atravessar a multidão. Xântias porte o φαλλός e siga após a canéfora. Eu caminharei depois de vocês entoando o hino fático:

Fales companheiro de Baco, alegre conviva, andarilho da noite, adúltero, amante das jovens, após cinco anos eu posso enfim te saudar, de volta a minha cidade, com alegria no coração, após haver concluído uma trégua para mim, sozinho, livre das preocupações, dos combates e de Lâmaco. Quanto é doce, ô Fales, Fales, surpreender correndo no bosque a bela lenhadora, a escrava de Estrimodoro, Trata, voltando de Fêleo, de a tomar nos braços, jogá-la por terra e "plantar a semente". Fales, Fales, se queres beber conosco, ao sair da embriaguez pela aurora, aceitarás um bom plano para festejar a paz e na lareira suspender os escudos".

Era costume, em tempo de paz, entre os gregos, suspender o escudo na lareira para preservá-lo da umidade e ferrugem. O verso 890 (Paz), faz alusão ao Ἀνάρρυστος, ou "levantamento", momento do sacrifício celebrado no segundo dia das Apatúrias, festas em honra a Dioniso e Zeus Frâtrios, em que se levantava a cabeça da vítima para proceder ao degolamento. Os versos 937/1108 da mesma comédia descrevem um outro sacrifício realizado por Trigeu em homenagem à paz reconquistada. "Vai e traze depressa um cordeiro", diz Trigeu a um servidor. "Eu providenciarei o altar para o sacrifício. Eis a cesta com a cevada sagrada, a guirlanda, o facão e também o fogo. Só falta o cordeiro". O servidor chega trazendo o cordeiro e um vaso com água. Diz Trigeu novamente ao servidor: "Vamos, toma a cesta e a água lustral e faze a volta ao altar, depressa, pela direita. Vamos, toma o facão que molhei na água e com ele salpica as orelhas da vítima. Sacode depressa e traze-me a cevada para jogá-la sobre a cabeça da vítima. Purifica, então, as tuas mãos na água lustral e joga grãos de cevada também

aos espectadores". Pronunciada a fórmula litúrgica que dava início ao sacrifício e ouvida a resposta pela assistência, "há gente honesta na multidão? Sim, há muita gente honesta", lançava-se água lustral sobre os espectadores e tinha início a prece:

*ὦ augusta rainha, deusa, Paz venerada, soberana dos coros, soberana das núpcias, recebe nosso sacrifício. Recebe-o, ὦ tão honrada, sim, por Zeus, pelos treze anos que nos consumimos por tua causa. Faze cessar as batalhas e os tumultos para que possamos te chamar *ἁσπασίχην*, "aquela que põe fim aos combates". Termina também com as suspeitas mais engenhosas que nos fazem falar mal um dos outros. Faze com que os helenos se unam de novo e em definitivo pela amizade e derrama em nossos espíritos um pouco de indulgência. Abarrota o nosso mercado com as boas coisas de Mégara: pepinos, marmelos, romãs e as capas curtas dos escravos. Que da Beócia cheguem mercadores trazendo gansos, patos, pombos e cestos com enguias de Copaide. Por tudo isso, ὦ tão venerada, recebe a nossa prece".*

Rezada a prece, seguia-se o sacrifício propriamente dito. Diz Trigeu ao servidor: "Traze a vítima para ser imolada. Toma o facão e degola o cordeiro como um hábil cozinheiro. Separa as coxas, trazendo-as até nós. É preciso conduzir depressa até aqui as lascas de madeira e todos os acessórios da cerimônia. Que seja trazida igualmente a mesa para o sacrifício. Toma as coxas e coloca-as em espetos no fogo. Eu trarei as vísceras e os bolos. Que as carnes sejam assadas como é preciso e que os espetos não atinjam os rins para que se possa interpretar os presságios, ὦ Paz Augusta e querida. Vamos, que se comece o sacrifício com as primícias. Retalha as carnes. Que a língua seja cortada à parte. Traze as libações.¹⁵⁵ Libação, libação". E, enquanto o vinho era derramado pronunciava-se: "Permanece, Au-

gusta Paz, entre nós por toda a vida". Não faltavam a esses sacrifícios os intérpretes de oráculos, consultando as vísceras e a língua do animal imolado, e essa fase da cerimônia começava logo após as libações. Nas *Vespas*, os versos 860/90 encerram outra prece aos deuses feita por Bdelicléon a Apolo. Diz Bdelicléon a um escravo: "O mais depressa que possas, traze do interior da casa o fogo, ramos de mirta e incenso para que invoquemos os deuses. E por ocasião dessas libações e preces façamos votos para que generosamente, após as guerras e as disputas, todos estejamos em paz.

Ó Senhor, guardião das ruas, meu vizinho, guardião de meu vestibulo, advoga esta cerimônia, ó Senhor, que oferecemos pelo meu pai.¹⁵⁶ Fazze com que ele perca esse caráter acerbo e duro como seu olhar, juntando um pouco de mel ao seu humor. Que de hoje em diante seja piedoso com as pessoas e misericordioso com os acusados. Que chore com aqueles que lhe imploram e que, afastando a tristeza de seu espírito, elimine os espinhos de sua cólera".

Os participantes responderam em coro: "Nós nos associamos a tua prece e acompanharemos com nossos cantos o sacrifício iniciado, confiando no que disseste, porque te somos devotados desde que reconhecemos em ti um amigo do povo mais que qualquer homem entre os jovens". Em *Lisistrata*, os versos 1279/1320 reproduzem cânticos atenienses e lacônios em louvor aos deuses:

"Fazei avançar o coro, conduzi as Graças, deusas da dança, invocai Artêmis, invocai seu irmão, gêmeo Apolo, condutor de coros, o bom Curandeiro. Invocai o deus de Nisa, Baco, cujos olhos cintilam entre as mênades. Invocai Zeus resplandecente de fogo, invocai sua esposa augusta e bem-aventurada e, em seguida, as divindades que serão nossas testemunhas, inca-

pazes de serem esquecidas nessa doce quietude, obra da deusa Cipria.¹⁵⁷ Saltai, como por ocasião de uma vitória".

"Deixe agora o amável Taigeto, musa lacônia, e vem, vem glorificar o deus de Amiclas,¹⁵⁸ digno do nosso respeito, e Atena do templo de bronze e os valentes Tindáridas, que ao longo do Eurotas fazem seus folguedos. Vamos firmes, dê um passo, oh! vamos, salta com rapidez para que celebremos a Esparta que amo, os coros aos deuses e as batidas de pés, enquanto, semelhantes às poldras, as jovens, ao longo do Eurotas, saltam em passos rápidos, levantando a poeira, as cabeleiras agitadas como as das bacantes, vibram o tirsso a divertirem-se. À frente, a casta filha de Leda conduz o coro bela de se ver. Então, vamos. Que tua mão rodeie tua cabeleira como uma faixa e que teus pés saltem como uma corça. Ao mesmo tempo se faça ouvir um compasso que ajude a dança, e se cante à mais poderosa e guerreira, a deusa do templo de bronze".

O espírito profundamente supersticioso do ateniense também foi retratado nas comédias do poeta. Nos versos 167/71 (A-carn.), tem-se: "Eu me oponho a que se continue a sessão para discutir a questão do soldo no acordo com os trácios. Declaro que um sinal celeste se manifestou: senti uma gota d'água". Após essa declaração a reunião foi realmente suspensa, conforme revelam os versos 172/3 da mesma peça: "Os trácios são convidados a se retirar e a voltarem amanhã; os prítanes declararam a sessão dissolvida". Nos *Cavaleiros*, por sua vez, transcrições de oráculos forjados pelo poeta para ridicularizar seus interpretadores que viviam da exploração da crença popular, aparecem nos versos 1079/81 e 1090/1:

"Mas escuta ainda este oráculo
Onde o filho de Leto te diz para te guardares
Das astúcias de Creusa".

"Mas eu tive um sonho onde vi a deusa
Em pessoa, verter como uma fonte
Sobre Demos amado
Riqueza e saúde".

Nos versos 638/45, da mesma peça, há uma referência aos presságios: "Em meu sonho, ouvi um ruído à direita e eu adorei o deus". Sabe-se que os presságios produzidos à direita eram considerados felizes. O poeta mencionou ainda autores de profecias, adivinhos e intérpretes de oráculos. O verso 123 (Cav.) cita o nome de Bâci, autor de profecias muito consideradas em Atenas. No verso 1032 (Paz), tem-se uma referência ao adivinho Estílpides, enquanto os 1046/7 falam de Hiérocles, o intérprete de oráculos natural de Oreón, uma cidade da Eubéia.

Dentre os cultos estrangeiros introduzidos em Atenas, foi mencionado, no verso 8 (Vesp.), o dos coribantes: "Mas, estás louco, eu te peço, ou estás tomado do delírio dos coribantes?" Estes sacerdotes de Cibele, celebravam os ritos do culto a essa deusa, com danças desordenadas, o que motivou a alusão do poeta. Informa Coulon, que na cerimônia de iniciação nesses ritos, após o ato de purificação, καθαρισμός, os futuros iniciados sentavam-se no θρόνος para, em seguida, por hipnose, tomados do delírio sagrado e ao som de tamborins, dançarem em volta do "trono", parte da solenidade chamada θρόνωσις.¹⁵⁹ Ainda nas *Vespas*, o verso menciona Sabázio, deus do vinho na Trácia e na Frígia, cultuado pelos gregos.

As notícias diversas sobre deuses, festas e templos destacaram qualidades ou características particulares interessantes. O verso 807, *Acarnanos*, faz uma alusão à glotonaria de Hércules, que foi muito explorada pelos cômicos. Nos *Cavaleiros*, verso 410, tem-se uma referência a Zeus Agoraio, assim denominado por presidir, na assembleia do povo, na Agora, ao sacrifício que abria a reunião daquele órgão governa-

mental. Os versos 565/6, da mesma peça, fazem alusão ao peplo da deusa Atena: "Queremos glorificar nosso país por terem se mostrado dignos desse país e do peplo". Sabe-se que, de quatro em quatro anos, nas Panatenéias, levava-se ao Pártenon, para ser oferecido a Atena, um peplo, magnífico manto no qual as atenienses das mais ilustres famílias bordavam as façanhas dos deuses. O verso 1312, ainda da mesma comédia, faz referência ao $\theta\eta\sigma\epsilon\iota\omicron\nu$, templo de Teseu, considerado um lugar de refúgio inviolável para os escravos fugitivos que desejavam um novo senhor. Nas *Vespas*, verso 844, lê-se: "Que é isto? Uma grade de porcos para Héstia". Esta deusa, protetora do lar, era homenageada nas festas Eleusinas com o sacrifício de porcos e a grade referida no verso era de vime e feita para guardar os animais até o dia de serem imolados. Os versos 121/4, da mesma peça, fazem referência ao templo de Asclépio: "Vendo, enfim, que essas cerimônias não serviam de nada, atravessamos a Egina e conduzindo o nosso homem, fizemo-lo dormir uma noite no templo de Asclépio". Deus da medicina, possuía muitos oráculos na Grécia, sendo que o mais célebre ficava em Epidauro. Ali os doentes procuravam a cura e a recuperação da saúde, dormindo no templo. Na *Paz*, o verso 205 menciona Pólemo, a personificação da guerra entre os gregos. O verso 523, da mesma peça, diz: "Salve, Opora, e tu também, Teoria". Essas deusas protegiam a colheita e os frutos e as festas solenes, respectivamente. Nos versos 374/5, da mesma peça, lê-se: "Emprestame três dracmas para comprar um leitão, porque é preciso que eu me torne um iniciado antes de morrer". Na Grécia, só os iniciados conheciam os meios de chegar diretamente à mansão da Felicidade e para tornar-se um deles, cada candidato sacrificava um leitão durante a cerimônia de celebração dos Mistérios de Elêusis. Nos versos 712/4, ainda da mesma comédia, há uma referência às deputações religiosas, "Teorias", enviadas pela Bulé a Delfos e Delos, antes da guerra e da invasão: "Mas, depressa, toma Teoria que aqui está e a conduze-a à Bulé, onde antigamente ela se encontrava". Em *Lisístrata*, verso 2, há uma alusão à deusa Genetílida, epíteto de Afrodite, relacionado com o ato de procriação. O verso 982, da mesma peça, menciona Conísalo, divindade lúbrica geralmente representada executando danças indecorosas. Os versos 997/8 (*Lisíst.*) falam de Pã: "De onde veio o mal que te alcançou? de Pã?". Deus lúbrico, era o autor de terrores súbitos entre os gregos.¹⁶⁰ O verso 721, da mesma comédia, alude à Gruta

de Pã, situada no flanco norte da Acrópole. Segundo a lenda, fora nela que Creusa, filha do rei Erecteu de Atenas, se unira a Apolo. O verso 835 (Lisíst.) faz referência ao epíteto de Deméter, "a verdejante" χλόη, por ser protetora das sementes. Sob esse cognome era cultuada em um pequeno templo situado junto à vertente meridional da Acrópole. Nos versos 912/3 (Lisíst.), tem-se uma referência à Acrópole como local sagrado: "E como entrarei puro na Acrópole? Lavar-te-ás na Clepsidra". Por ser local sacro, só era permitida a entrada daqueles em estado de pureza e para consegui-lo, o grego que se sentia impuro, recorria às águas da fonte Clepsidra, situada na vertente norte, da Acrópole, abaixo da gruta de Pã. Outra referência à Acrópole lê-se nos versos 758/9, da mesma peça: "Mas eu não posso dormir na Acrópole, desde que vi a serpente que a guarda". Os versos fazem alusão à lenda da serpente guardiã da Acrópole, que se dizia morar no Erecteu e fora retratada por Fídias no escudo da deusa Atena. Segundo a tradição, informa Coulon, em cada lua nova, a ela era oferecido um bolo de mel. Um dia, durante a guerra, com a aproximação de Xerxes, a serpente falou à sacerdotisa que não aceitava o bolo, por ter a própria deusa abandonado a cidade.¹⁶¹

As informações de natureza artística se constituíram em acirradas críticas aos poetas e músicos. Uns, inimigos pessoais de Aristófanes; outros, aqueles que, influenciados pela sofística, aceitavam as transformações que se processavam na educação e nas artes. Várias foram as referências encontradas nos *Acarmanos*: No verso 10, Aristófanes lamenta não ser Êsquilo o merecedor de um coro de tragédia, mas Teôgnis, considerado por ele um poeta medíocre e frio, conhecido pela alcunha de "a neve". Os versos 13/4, mencionam Mosco e Dexiteu: "Entretanto, eu tive um prazer quando, após Mosco, Dexiteu entrou em cena para cantar uma ária beócia".¹⁶² Cidadãos atenienses, o primeiro era um mau artista e o segundo, um excelente cantor. Os versos 15/6 fazem referência a Quêride: "Este ano eu quase morri e meus olhos refletiam a angústia de ver Quêride tocar o hino guerreiro". Mau tocador de flauta, os hinos guerreiros que executava não agradavam ao poeta, constante batalhador que era da paz. Uma outra alusão a esse flautista aparece nos versos 864/6, da mesma peça, onde Aristófanes, por zombaria, compara a sua música ao zumbido feito pelas abelhas. As críticas às inovações introduzidas no drama são feitas aos poetas responsáveis por essas modificações. Os versos 385/90

(Acarn.) falam de Hierônimo: "Toma, eu quero para mim, uma cabeleira emprestada de Hierônimo, uma cabeleira de fios escuros, espessos, cerrados, algum capacete de Hades". Poeta lírico e trágico, tornara-se ridículo pelo seu estilo rebuscado, sua vasta cabeleira longa e espessa que lhe escondia o rosto à semelhança do famoso "capacete de Hades" "Αἰδοῦς κρυφῶν. Segundo a tradição, esse capacete tinha a propriedade de tornar invisível. O verso 394 da mesma peça refere-se a Eurípides, para Aristófanes o dramaturgo responsável pelas novas idéias no teatro, conforme já referido nesse trabalho.¹⁶³ As críticas contra ele não se limitaram apenas às investidas pessoais, mas atingiram também suas peças e personagens de seus dramas. Nos versos 395/44 ainda da mesma peça, tem-se um diálogo entre Diceópolis e um servidor: "Eurípides está em casa? Ele não está e está, compreendes? Como ele está e não está? Perfeitamente, senhor. Seu espírito está fora ocupado em recolher versinhos; logo não está em casa. Mas, ele em pessoa está e, de pés para o ar, compõe uma tragédia". Nos versos 410/17 (Acarn.), lê-se uma nova crítica: "Tu compões com os pés no ar quando podias firmá-los em terra! Compreendo que sejas criador de mancos, mas por que vestes esses farrapos trágicos para causar piedade? Compreendo que sejas criador de mendigos e, por isso, te imploro de joelhos, dai-me um farrapo de teus velhos dramas". Em vários versos dos *Acarnanos*, o poeta faz desfilar, diante dos espectadores, todos os personagens-mendigos criados pelo dramaturgo: o infortunado e velho Enéias, verso 418; o cego Fênix, verso 421; o mendigo Filoctete, verso 424; o coxo Belerofonte, verso 427 e, finalmente, Telefo, verso 429, igualmente coxo.¹⁶⁴ Além das zombarias aos trajes, o poeta faz alusão também aos acessórios que complementavam a caracterização dos tipos criados pelo dramaturgo. Assim, ainda nos *Acarnanos*, o verso 448 menciona um bastão de mendigo: "Mas me falta um bastão de mendigo"; o verso 453, um cestinho queimado para a lâmpada; o verso 459, uma pequena cuia quebrada; o verso 463, uma pequena ânfora tampada com esponja e o verso 468, cascas velhas para colocar no cestinho. Mais uma zombaria, desta vez contra a mãe do dramaturgo, ironizada pelo poeta por ser vendedora de legumes, encontra-se nos versos 475/8 (Acarn.): "Dai-me algumas das plantas aromáticas que servem de condimento, que te legou tua mãe". Cratino, o velho cômico rival de Aristófanes, foi igualmente ridicularizado no verso 848 (Acarn.). Para atingi-lo, o poeta sa-

tirizou o seu penteado. Havia em Atenas, nessa época, um modelo muito usado entre os jovens, consistindo no corte do cabelo apenas na parte superior da cabeça, deixando-o cair ao longo do rosto. Denominava-se de "jardim", κήπος, e Aristófanes, fazendo uma alusão mordaz aos costumes de Cratino, chamou-o de "penteado a adultério". No verso 805 (Acar.), há uma referência a Artêmon, considerado mau músico pelo poeta, um efeminado que se deixava conduzir pela cidade em sua liteira. Um outro atingido foi Páuson, pintor caricaturista e refinado velhaco para Aristófanes, verso 853, da mesma peça. Nos *Cavaleiros*, as informações levantadas foram identificadas nos seguintes versos: Uma alusão às tristes árias de Olimpo aparece nos versos 8/9: "Avançai, e toquemos juntos a flauta, gemendo, uma ária de Olimpo". Esse célebre músico compôs árias religiosas para flauta em tom queixoso. O verso 401 menciona o poeta trágico Mórmino. Esse dramaturgo e seu irmão Melâncio, filhos de Filocles e sobrinhos de Êsquilo, eram o primeiro, um mau poeta trágico, e o segundo um ator. As peças que Mórmino apresentou ao arconte foram permanentemente recusadas pela sua má qualidade. Nos versos 507/50 da mesma peça, o poeta fala da situação de abandono a que estavam relegados os cômicos em sua velhice. Não gozavam de nenhum benefício em recompensa pelo muito que haviam realizado quando jovens. Aristófanes expressa toda a sua revolta contra essa situação, apresentando as injustiças praticadas contra nomes que haviam feito a glória da comédia ateniense. Magnes, um dos iniciadores da comédia antiga foi um dos citados: "Ele sabia o que aconteceria a Magnes, a medida que seus cabelos brancos aumentassem, malgrado todas as vitórias alcançadas sobre os rivais e todos os seus troféus. (...) Ele seria afastado do palco, porque o dom de fazer rir terminara". Cratino, o maior poeta da comédia antiga depois de Aristófanes também foi lembrado: "Tão aplaudido antigamente, à semelhança de um rio, rolara através de planícies, arrastando em sua passagem pinheiros, plântanos e rivais (...) E hoje, dizendo tolices, não há piedade para ele. (...) Velho, erra pelos caminhos, levando à cabeça uma coroa murcha e morto de sede, quando devia como prêmio pelas suas vitórias, beber no Pritaneu e, em lugar de divagar em cena, sentar-se no teatro, perto de Dioniso". Crates, igualmente outro nome de valor, foi mencionado nos seguintes termos: "A cólera e as afrontas recebidas de vós, ele recentemente devolveu remode-

ladas por delicados pensamentos". Todos eles estavam mergulhados no esquecimento por não mais possuírem condições de exercer a sua arte: fazer o público rir. Os versos 1287/8, ainda dos Cavaleiros, falam de Polimnesto e Eônico. O primeiro, célebre poeta lírico e tocador de flauta é apontado por Aristófanes como autor de cantos lascivos. O segundo é músico quase desconhecido. Na Paz, as informações coletadas começam com uma crítica a Cratino no verso 700/5: "E o sábio Cratino, ele ainda vive? Morreu durante a invasão dos lacônios. De quê? O que ele teve? Um desfalecimento por não suportar ver quebrada uma jarra de vinho". O vício de embriaguez de Cratino, a que alude o verso levou-o a ser desprezado pelos atenienses. Nos versos 781/90, da mesma comédia, tem-se uma referência ao poeta trágico Cármino e seus filhos: "Mas, se Cármino vier te suplicar para dançar com seus filhos, não o escutes, não vás em sua companhia". Os três filhos de Cármino eram todos bailarinos, e as danças que executavam constituíam inovações por serem agitadas e pouco plásticas. Por essa razão mereceram a crítica do poeta, sempre contrário às mudanças que se verificavam nas artes. O verso 835, ainda da mesma peça, encerra a última informação desse trabalho e menciona o poeta lírico e trágico Ion de Quios. Muito admirado em Atenas, gozou de enorme prestígio e um de seus ditirambos, "Estrela Matinal" lhe valeu esse epíteto.

Razão tem Goldmann ao dizer: "O que procuramos no conhecimento do passado é a mesma coisa que procuramos no conhecimento dos homens contemporâneos, as atitudes fundamentais dos indivíduos e dos grupos humanos em face aos valores da comunidade."¹⁶⁵

Através da História, conhecem-se os homens que, em condições diferentes, lutaram por valores e ideais que norteavam sua sociedade em evolução. Desses valores, muitos ainda apresentam analogia, identidade ou um relacionamento importante com aqueles admitidos hoje, o que dá consciência ao homem de ser parte de um todo que o engloba no presente e promove sua continuidade no porvir.

Tratando-se da interpretação da obra de Aristófanes, deve-se ressaltar que seu teatro não ressurgiu em nossos dias, mas, pelos valores que encerra, influenciou a produção dramática que

se seguiu, sobrevivendo através das gerações, mantendo a sua contemporaneidade.¹⁶⁶ Mesmo que o nome do poeta fosse esquecido, o espírito da comédia ática jamais cessaria de existir. Seus personagens pertencem a uma sociedade que desapareceu, e a estrutura das suas peças diverge da comédia moderna, mas suas sátiras são plenas de vida, suas zombarias atuais, seus interesses semelhantes aos nossos. Essa modernidade do teatro aristofânico firma-se, naturalmente, na identidade que apresenta com o teatro atual no tocante aos valores e ideais defendidos por Aristófanes. Sempre que se utilizar a cena como uma tribuna de protesto político e crítica da atualidade, onde a vida cotidiana se apresente deformada e até ridicularizada, segundo a visão do próprio autor, aí estará a presença de Aristófanes. Nos períodos de guerra, miséria econômica e pessimismo, quando o dramaturgo toma a si a missão de despertar a consciência popular, tem-se novamente a sátira política e social que imortalizou Aristófanes.

O caráter histórico nas suas comédias revela-se não apenas nos fatos relatados, mas, principalmente, na perfeita conformidade com o espírito da sociedade onde nasceram. Os exageros e as mentiras são quase que uma semelhança a mais. É, verdadeiramente, o povo ateniense que ali se encontra retratado por ele mesmo. Outros escritos da época traduzem, igualmente, as características gregas, mas, somente na obra do poeta, elas se apresentam por inteiro, livres, com todos os seus contrastes, numa maravilhosa semelhança com a realidade.

Enfim, ao verificar-se a coexistência dos ideais humanos, por encerrarem em si valores comuns, qualquer que seja a fase histórica, e reconhecer-se em Aristófanes o batalhador por ideais que soube documentar os valores de sua época, tem-se confirmada a contemporaneidade de que se reveste a sua obra e comprovado o caráter histórico das informações encontradas em suas comédias políticas.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

01. COUAT, A. - *Aristophane et l'Ancienne Comédie Attique*, H. Lecène et H. Oudin Éditeurs, Paris, 1889, p. 267.
02. Couat, Op. cit. Nota 1 p. 68 s.
03. Op cit. Nota 1 p. 70.
04. Os arcontes, considerados os mais respeitáveis magistrados de Atenas, sorteados à razão de dez por tribo, ao deixarem o cargo integravam o Areópago, cujos membros até o século V a.C., constituíram os verdadeiros chefes do governo. Com as reformas de Efilates, das suas atribuições, apenas algumas funções religiosas e judiciárias foram mantidas, enquanto o poder executivo exercido por eles era assimilado pelos estrategos.
05. Op. cit. Nota 1 p. 97.
06. Idem.
07. SOLOMOS, Alexis - *Aristophane Vivant*, Librairie Hachette, Paris, 1972, p. 54.
08. Solomos, Op. cit. Nota 7 p. 57.
09. Veja-se Croiset, M. - *Aristophane et les partis à Athènes*, Paris, s/d, pp. 47/8.
10. Croiset, Op. cit. Nota 9 p. 50.
11. Croiset, Op. cit. Nota 9 pp. 54/6.
12. Solomos, Op. cit. Nota 7 pp. 60/2.
13. No verão do ano 426 a.C., o estratego Demóstenes resolveu subjugar os etólios, argumentando que essa submissão facilitaria o avanço contra a Beócia. Nos primeiros ataques, várias cidades foram dominadas. Entusiasmado, na sua ânsia de subordinar toda a Etólia, investiu contra mais uma delas. Desta vez, o resultado foi diferente, os habitantes fugiram para as montanhas e, juntamente com o resto do exército etólio vindo em seu socorro, precipitaram-se contra os atenienses e seus aliados, descendo de toda parte

das colinas, crivando-os de dardos, usando a tática militar de investidas e retiradas que terminou por desbaratar todo o exército de Demóstenes.

14. Veja-se Coulon, V. e Van Daele, H. - *Aristophane*, Sociéte d'Édition "Les Belles Lettres", tome I, Paris, 1972, p. 4 s.
15. Croiset, Op. cit. Nota 9 p. 90.
16. Solomos, Op. cit. Nota 7 pp. 137/8.
17. Croiset, Op. cit. Nota 9 p. 95 s.
18. Essas honras correspondiam às refeições tomadas no Pritaneu e ao direito de sentar na primeira fila do teatro, distinções concedidas apenas aos benfeitores da cidade.
19. Em 525 a.C., os atenienses realizaram uma expedição a Corinto, da qual fizeram parte duzentos Cavaleiros. Os coríntios, avisados do ataque pelos argeus, prepararam a defesa. No entanto, os atenienses, burlando a vigilância do inimigo desembarcaram em Soligéia e Quersoneso, à noite, e com o exército dividido em duas companhias ocuparam essas posições. A luta travou-se duramente, corpo a corpo, com grande resistência de ambos os lados. Por fim, os atenienses, graças à vantagem dos Cavaleiros, que sustentaram corajosamente as investidas do inimigo, afugentaram os coríntios. Sozinhos, no campo de batalha, expoliaram os cadáveres, recolheram os mortos e voltaram a Atenas, pilhando o território coríntio próximo ao mar.
20. ALFONSI, Marc-Jéan - *Théâtre d'Aristophane*, Clasiqne Garnier, Librairie Garnier Frères, tome I, Paris, 1945, p. 63.
21. Solomos, Op. cit. Nota 7 p. 103.
22. Op. cit. Nota 14 p. 147.
23. CATANDELA, Quintino - *Historia de la Literatura Grega*, Editorial Ibéria S.A., Barcelona, 1954, p. 187.
24. Op. cit. Nota 7 p. 110.
25. Coulon, Op. cit. Nota 14 pp. 155/6.
26. CANTARELLA, R. - *Le Comédie*, Istituto Editoriale Italiano, volume terzo, Milano, 1953, pp. 41/3.

27. Op. cit. Nota 14 p. 149.
28. Idem.
29. Op. cit. Nota 20 p. 134.
30. Op. cit. Nota 14 p. 151.
31. Op. cit. Nota 26 p. 24.
32. DURANT, Will - *História da Civilização*, Companhia Editora Nacional, IIa. Parte, tomo II, S. Paulo, 1937, p. 98.
33. PAMPOLINE, Santiago - *Historia Universal de la Literatura*, UTEHA, Buenos Aires, 1955, p. 397.
34. Coulon, Op. cit. Nota 14, tomo II, p. 7 s.
35. Croiset, Op. cit. Nota 9 p. 170.
36. Veja-se Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, AGUILLAR S. A. de Ediciones, Madrid, 1969, Libro V, 1-31.
37. Solomos, Op. cit. Nota 7 pp. 142/3.
38. Op. cit. Nota 14 tomo II p. 92.
39. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo II p. 93.
40. Veja-se Starzynski, Gilda Maria Reale - *As Nuvens*, Tese de Doutoramento em Letras, USP., S. Paulo, 1962, p. XL, nota de rodapé 3.
41. Solomos, Op. cit. Nota 7 p. 235.
42. Solomos, Op. cit. Nota 7 p. 151.
43. Essa tragédia narra a história de Fedra, esposa de Teseu, que se enamorou perdidamente do enteado Hipólito. Mas o virtuoso jovem, caçador e amante de cavalos, repeliu violentamente a madrasta. Por vingança, Fedra suicida-se, deixando uma carta ao marido, onde revela que se matara para livrar-se das perseguições amorosas do enteado. Teseu, revoltado, desterra o filho, que vem a morrer, antes perdoando o pai pela injustiça cometida.
44. Solomos, Op. cit. Nota 7 p. 151.
45. Starzynski, Op. cit. Nota 40 p. XLII, nota de rodapé 3.
46. Solomos, Op. cit. Nota 7 p. 182.
47. Solomos, Op. cit. Nota 7 p. 181.

48. Solomos, Op. cit. Nota 7 pp. 162/3.
49. Solomos, Op. cit. Nota 7 p. 160 s.
50. Em Atenas, denominavam-se hermas os pedestais que sustentavam a cabeça do deus Hermes.
51. Op. cit. Nota 7 p. 162.
52. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo III pp. 11/2.
53. TUCÍDIDES, apud Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo III pp. 111/2.
54. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo III p. 112.
55. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo III p. 112 s.
56. Solomos, Op. cit. Nota 7 p. 185.
57. TUCÍDIDES, apud Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo IV p. 10, nota de rodapé 4.
58. Op. cit. Nota 7 p. 194.
59. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo IV pp. 10/1.
60. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo IV p. 13.
61. Solomos, Op. cit. Nota 7 pp. 195/6.
62. Solomos, Op. cit. Nota 7 p. 235.
63. Op. cit. Nota 7 p. 209.
64. Segundo essa superstição, o povo ateniense temia a vingança dos mortos privados de sepultamento, e os dez generais, por motivos não esclarecidos, deixaram de prestar as honras fúnebres tradicionais aos desaparecidos em combate. Eis o motivo do processo contra eles e sua condenação à morte, havendo seis deles sido executados.
65. Solomos, Op. cit. Nota 7 p. 212.
66. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo V pp. 6/7.
67. Atribui-se a Aguirrio, general ateniense de costumes dissolutos, mas estimado pelo povo por suas medidas demagógicas, a instituição do soldo de um óbolo para os membros da assembleia, logo aumentado para três, numa época em que as finanças atenienses estavam arruinadas.
68. Op. cit. Nota 7 p. 234.
69. Solomos, Op. cit. Nota 7 p. 235.

70. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo V p. 75 s.
71. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo V p. 78 s.
72. Croiset, apud Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo V p. 79.
73. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo V pp. 81/2.
74. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 12, nota de rodapé 1.
75. Croiset, Op. cit. Nota 9 p. 82.
76. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 27, nota de rodapé 1.
77. Solomos, Op. cit. Nota 7 p. 60.
78. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 82, nota de rodapé 1.
79. Veja-se o quarto capítulo, p. 127.
80. Veja-se o quarto capítulo, p. 128.
81. Veja-se o quarto capítulo, pp. 141/3.
82. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 97, nota de rodapé 2.
83. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 93, nota de rodapé 1.
84. Veja-se o quarto capítulo, pp. 127/8.
85. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 94, nota de rodapé 3.
86. Couat, Op. cit. Nota 1 pp. 145/6.
87. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 123, nota de rodapé 1.
88. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 123, nota de rodapé 2.
89. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo II p. 27, nota de rodapé 3.
90. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo II p. 19, nota de rodapé 3.
91. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo II p. 43, nota de rodapé 3.
92. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo II p. 31, notas de rodapé 1 e 2.
93. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 128, nota de rodapé 3.
94. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo II p. 72, nota de rodapé 5.
95. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 91, nota de rodapé 2.
96. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 137, nota de rodapé 1.
97. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo II p. 61, nota de rodapé 1.
98. A δραχμή, correspondia à unidade de valor do sistema monetário ático e se dividia em seis ὀβολοι. Cunhavam-se moedas de um, dois e quatro ὀβολοι e uma, duas e quatro δραχμας. O va-

lor nas moedas gregas era determinado pelo peso, independente da forma e do diâmetro, e os pesos indicados variavam sensivelmente. O dracma pesava 4,35 g, e o óbolo 0,72 g. É difícil senão impossível estabelecer um confronto entre a moeda grega e a atual, em virtude da variabilidade do valor relativo dos metais e da sua equivalência comercial. Aproximadamente, corresponde a vinte centavos de dólar. A dracma também fazia parte do sistema de peso que tinha o *τάλαντον* como unidade. Esta era uma moeda para cálculo, não identificando-se com nenhum espécimen monetário. Valendo 26 kg, dividia-se em sessenta minas e seis mil dracmas. A mina, por sua vez, correspondia a cem dracmas.

99. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 17, nota de rodapé 1.
100. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 17, nota de rodapé 4.
101. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 17, nota de rodapé 6.
102. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 18, nota de rodapé 4.
103. Antes da batalha da Maratona, os gregos prometeram à deusa Artemísia sacrificar tantas cabras quantos fossem os inimigos mortos. Como o número de persas vitimados foi superior ao de animais disponíveis, para o voto ser cumprido determinou-se, por decreto, que anualmente 500 animais fossem imolados até perfazer o total.
104. Veja-se o quarto capítulo, p. 128.
105. Em Atenas, existiam processos que eram apreciados e processos para os quais as penas já eram previstas antecipadamente por lei. No primeiro caso, a fixação da pena era determinada pelo tribunal após ouvir as partes litigantes. Os juízes manifestavam seu veredicto por votação. A linha longa traçada com um estilete sobre tabuleta de cera significava a condenação do réu.
106. Os coribantes, sacerdotes de Cibele, celebravam seus mistérios em local próximo à Heliéia, daí a alusão do poeta.
107. Em 469 a.C., o general espartano Pausânias, à frente de vinte navas peloponésias, trinta unidades atenienses e grande número de aliados, dirigiu-se a Bizâncio, então ocupada pelos medos, libertando-a. O comportamento insuportável do general para com os gregos, principalmente os

jônios, e seu relacionamento amistoso com os medos ocasionou a revolta dos aliados e substituição dos espartanos pelos atenienses na chefia das forças gregas.

108. Nos "quadros brancos" usados nos tribunais inscreviam-se, em negro, informações para o povo e, entre outras, as causas a serem julgadas. As conchas serviam para votar, ou seja, traçar a linha de condenação na tabuleta de cera.
109. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo II p. 42, nota de rodapé 1.
110. Denominava-se φορβειά, uma espécie de tira de couro que as flautistas punham sobre os lábios para suavizar o som de seu instrumento.
111. Era comum recobrir-se o selo de cera dos testamentos com uma espécie de concha para que permanecesse intacto.
112. Em Atenas, as pessoas pobres costumavam guardar pequenas peças de dinheiro na boca.
113. Denominava-se colacrete, o funcionário encarregado de pagar o salário dos juizes após cada sessão.
114. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo II p. 48, nota de rodapé 1.
115. Unidade de volume grega para medir grãos, valendo aproximadamente cinquenta e um litros.
116. Os heliastas normalmente ouviam o desenrolar do julgamento em silêncio. Terminado este, o arauto convocava os jurados para a votação, e cada um deles decidia de acordo com a sua consciência. No século V, o juiz votava depositando um seixo em uma das duas urnas diante das quais desfilava, destinadas aos votos favoráveis e contrários respectivamente. No século IV, para que o segredo da votação fosse preservado, adotou-se um sistema novo: o jurado recebia dois discos de bronze, cada qual com uma haste metálica, compacta ou oca. A primeira absolvía, a segunda condenava. O heliasta depositava o seu voto em uma das duas urnas e na outra o disco restante para controle.
117. A deusa Hecate, protetora da casa durante a noite, possuía em Atenas, um nicho com sua imagem no vestibulo, προθύρον, de todas as casas. Por essa razão recebia o epíteto de προθυραία.

118. Afirma-se que antes da batalha de Salamina viu-se uma coruja voando por sobre a frota ateniense, fato considerado na época um aviso dos deuses.
119. Veja-se o quarto capítulo, pp. 138/9.
120. Croiset, Op. cit. Nota 9 pp. 86/7.
121. Realmente, em 466 a.C., um terremoto atingira Esparta destruindo quase todas as suas casas. O fato ocorrera pouco tempo após os lacedemônios terem violado o asilo do templo de Posêidon, em Tênaros, para recuperar ilotas ali refugiados.
122. Veja-se Pierre Lévêque, *A Aventura Grega*, Edições Cosmos, Lisboa, 1967, pp. 284/5.
123. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo II p. 124, nota de rodapé 3.
124. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo III p. 145, nota de rodapé 3.
125. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo III p. 63, nota de rodapé 4.
126. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 41, nota de rodapé 2.
127. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo II p. 18, nota de rodapé 1.
128. Veja-se o quarto capítulo, p. 131.
129. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo III p. 145, nota de rodapé 1.
130. Os atenienses, durante a idade militar (18 a 60 anos), eram divididos em classes (*ἡλικίαι*) de acordo com a data de nascimento. A convocação dos nomes para a guerra fazia-se mediante a inscrição dos mesmos em quadros colocados em qualquer uma das dez estátuas dos heróis epônimos. Muitas vezes os taxiarcas apagavam os nomes dos amigos, substituindo-os pelos de seus inimigos.
131. No ano de 425 a.C., os atenienses fizeram uma expedição a Corinto embarcando em oitenta navios, sob o comando de Níncias, dois mil hoplitas e duzentos cavaleiros. Em Soligéia, os coríntios foram vencidos, e a vitória deveu-se à ação da Cavalaria que decidiu a batalha.
132. A revolta de Potidéia constituiu um dos graves incidentes que antecederam a Guerra do Peloponeso. Ligada à Confederação Ática sublevou-se contra Atenas com o apoio de Corinto. Para ajudar as forças atenienses ali sitiadas, Fó-

mion dirigiu-se àquela cidade com mil e seiscentos hoplitas. Desembarcando em Falene e não encontrando resistência levou a termo o cerco de Potidéia e devastou toda a Calcídica.

A ocupação de Samos e conseqüente implantação da democracia, ocorreu como parte da ajuda prestada por Atenas a Mileto no conflito que irrompera entre essa cidade e Samos. A reação se manifestou com um grupo de patriotas sâmios, apoiados pelos persas e Bizâncio, deslocando a guarnição ateniense ali sediada. Informado do ocorrido, Péricles dirigiu-se à ilha com sessenta navios. A luta desenrolou-se sem definição. Por fim, Fôrmion, com um reforço de quarenta navios, forçou a rendição de Samos após um cerco de nove meses, permanecendo Bizâncio sob o domínio de Atenas.

133. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo III p. 133, nota de rodapé 1.
134. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo III p. 149, nota de rodapé 2.
135. Nas expedições bélicas que antecederam a Guerra do Peloponeso, Mégara aliou-se aos atenienses. Nas suas investidas, os peloponésios aproveitaram o deslocamento das forças atenienses contra Egina e invadiram o território megarense, convencidos de que Atenas não poderia auxiliar a sua aliada. No entanto, do exército ateniense que sitiava Egina foi destacado um contingente de cidadãos, sob o comando de Mirônides, e feito o ataque aos lacedemônios que foram vencidos. Data da mesma época a expedição organizada contra a Beócia, que foi invadida, assenhoreando-se também o estratega da Fócida.
136. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 33, nota de rodapé 1.
137. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 101, nota de rodapé 1.
138. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 54, nota de rodapé 3.
139. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 53, nota de rodapé 1.
140. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo II p. 62, nota de rodapé 6.
141. Veja-se o quarto capítulo, p. 208.
142. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 174, nota de rodapé 1 e tomo II p. 71, nota de rodapé 3.
143. Denominava-se arréfora uma das quatro meninas escolhidas para ajudar a bordar o peplos da deusa Atena.

144. Braurônias eram as festas celebradas de cinco em cinco anos em Brauron, demo da Ática em homenagem a Artêmis.
145. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo II p. 148, nota de rodapé 1.
146. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo III p. 164, nota de rodapé 3.
147. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 106, nota de rodapé 4.
148. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo III p. 155, nota de rodapé 4.
149. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo I p. 104, nota de rodapé 3.
150. Iolês era filho de Ificlos e sobrinho de Hércules, de quem foi companheiro nos célebres trabalhos do herói. Foi também um dos argonautas.
151. Anfion e Zeto, filhos de Antíope, rainha de Tebas, e Zeus disfarçado em sátiro, eram descendentes de Cadmo, o fundador de Tebas. Abandonados quando crianças em um monte, foram educados por um pastor. Adultos, tomaram conhecimento de sua origem, apoderaram-se do trono, construindo então uma muralha protetora em torno de Tebas. Anfion, um apaixonado pela música, recebera de Mercúrio uma lira tão maravilhosa que, ao edificar a muralha tebana, enquanto Zeto trazia os enormes blocos de pedra, estas, sensíveis à doçura dos acordes, iam, por si mesmas, tomando seus respectivos lugares na construção. Em honra as sete cordas de sua lira, abriram-se, nos muros, sete portas protegidas por inexpugnáveis torres.
152. Castor e Pólux, heróis mitológicos denominados "dióscuros", eram filhos de Zeus, disfarçado em cisne, e Leda, esposa de Tíndaro, rei de Esparta. Companheiros inseparáveis, eram tão unidos que Zeus, tendo concedido a graça da imortalidade a Pólux, este a repartiu com Castor, resultando então os dois irmãos viverem e morrerem alternadamente. Ambos valentes, Castor hábil na arte de domar cavalos e Pólux no pugilato e luta corporal, tomaram parte na expedição dos Argonautas, quando os deuses manifestaram o seu favor: irrompendo terrível tempestade, os marinheiros clamaram aos céus pedindo clemência. Imediatamente, surgiram sobre as cabeças dos gêmeos, dois meteoros entrelaçados e a tempestade acalmou. Desde então, tornaram-se divindades protetoras dos marinheiros que os cognominaram Dióscuros, "fi-

lhos de Zeus". O culto mais antigo a Castor e Pólux celebrava-se na Lacônia. Em Esparta, antiga mansão dos Tindáridas, santuários foram levantados para cultuar os dois bravos guerreiros.

153. Hecate recebia o epíteto de "Iluminada" por ser a deusa da lua, protetora da casa durante a noite.
154. Denomina-se primícias o oferecimento aos deuses dos primeiros frutos da terra.
155. Constituía a libação o ato do culto que marcava o início do sacrifício propriamente dito. Feita pelo sacerdote, consistia em levar à boca uma taça de vinho, leite ou outro licor, prová-lo, para, em seguida, derramar todo ou uma parte do seu conteúdo em honra à divindade.
156. O deus cultuado era Apolo, considerado o "guardião das ruas" por ser protetor da casa durante o dia. Em sua honra levantava-se diante da porta de entrada das residências um altar ou colocava-se uma estela.
157. Cípria era denominação dada a Vênus pelos habitantes de Chipre no culto a ela prestado.
158. Região da Lacônia, onde existia um famoso templo em honra a Apolo.
159. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo II p. 22, nota de rodapé 2.
160. Deus dos campos, rebanhos e pastores, era considerado um gênio maldoso por sobressaltar o homem e animais com rumores estranhos e bruscas aparições, daí a origem da expressão "terror pânico".
161. Coulon, Op. cit. Nota 14 tomo III p. 153, nota de rodapé 2.
162. A ária beócia era uma canção rústica e simples.
163. Veja-se o primeiro capítulo, pp. 32/3.
164. Todos esses personagens aparecem nas tragédias do poeta que levam seus nomes como título.
165. GOLDMANN, Lucien - *Ciências Humanas e Filosofia - Que é a Sociologia?*, Difel, S. Paulo-R. de Janeiro, 1976, p. 22.
166. A influência que o teatro de Aristófanes exerceu na produção dramática que se seguiu manifestou-se, ainda na Antiguidade, na obra de Plauto, o dramaturgo latino que fez

reviver a liberdade espontânea e quase primitiva da sátira aristofânica. Na Idade Média, o exemplo mais característico da produção teatral que, à semelhança do poeta, procurava divertir instruindo o público, encontra-se na peça do trovador Adam de la Halle, *Jeu de la Feuillée*. Com o renascimento das obras clássicas na Época Moderna, os franceses em particular, dedicaram-se às farsas dos séculos precedentes e, entre elas, em destaque, as de Aristófanes. Erasmo e Rabelais foram os primeiros escritores da Renascença a sofrer sua influência. Erasmo admirava suas idéias e considerava os textos do poeta fontes de reflexão. Em *Gargântua e Pantagruel*, características do teatro aristofânico aparecem junto às criações originais de Rabelais, na opinião de Du Bellay, o homem que fez renascer Aristófanes. Por toda a Renascença, adaptações de peças do poeta foram realizadas na França, Alemanha e Espanha. Data dessa época, uma *Coucouvillè-les-Nuées*, escrita por Pierre Lelayer, adaptando Aristófanes ao gosto do público moderno. Na Itália, a "Commedia dell'Arte", forma teatral que se desenvolveu sobretudo do século XVI ao XVIII, descendia diretamente da farsa latina, por sua vez originária da "comédia Nova", que tomara grande parte de seus elementos à Aristófanes. Os tipos consagrados do teatro cômico europeu tiveram portanto sua origem naqueles apresentados por atenienses do século V a.C. Traços característicos desses tipos haviam sido ensaiados com sucesso por Aristófanes. Esses elementos comuns criaram um parentesco original entre o teatro do poeta e o de Arlequim. Nos séculos XVI e XVII temos na Inglaterra, Ben Jonson, que sem aprovar as grosserias do poeta, mostra em suas comédias ser um dos seus discípulos. Os heróis desse dramaturgo inglês eram personagens reais disfarçadas e simbolizavam, ordinariamente, os vícios da sociedade. Sua comédia *The Staple of News* é comparada ao *Pluto* de Aristófanes. Na Espanha, Lope de Vega em seu trabalho, *Arte Nuevo de hacer Comédias*, louva a comédia antiga grega, afirmando que os atenienses com uma elegância toda ática atacaram os vícios e os maus costumes nas suas sátiras. Na França do século XVII, Racine foi considerado uma reencarnação de Aristófanes apesar de sua única comédia, *Les Plaideurs*, não ser mais que uma adaptação francesa das *Vespas*. Molière, o mais ilustre dos cômicos franceses, tomou da "Commedia dell'Arte" os elementos

que vinham diretamente da Antiguidade: danças satíricas, paródias e personagens que lembravam os de Aristófanes. No teatro, reproduziu os vícios e o ridículo do seu tempo e dotou seus personagens de caracteres tão firmes e vigorosos que pareciam reais. Molière não deve ser considerado uma imitação voluntária do poeta, mas um gênio cômico à altura do congênere grego. Fazer rir não era o suficiente para eles. Ambos sentiam a missão superior da arte teatral: combater os males da sociedade. No século XVIII, ainda na França, as restrições impostas ao teatro cômico desde Plutarco, e mantidas por Boileau e Voltaire, são finalmente anuladas. Diderot, um dos enciclopedistas, vivamente interessado pelo teatro, reconheceu o valor da farsa e sua missão social. Com ele, teve fim o erro que considerava de inferioridade estética o riso no teatro. Não se diria mais, a partir de então, que Aristófanes e Molière negaram a arte cênica por divertir o público. A divisão entre teatro divertimento popular e teatro de homens cultos não mais existia. O século XVIII na Inglaterra possui um digno representante de Aristófanes: Fielding, tradutor e responsável pela encenação de *Pluto* em seu país. Nessa época, também na Inglaterra, a sátira passara a ser estimada e, através dela, os melhores escritores lançavam seus protestos. Um deles, Samuel Foote, foi chamado o "Aristófanes inglês", por criar cenas satíricas ridicularizando personagens e acontecimentos da vida contemporânea. Ainda desse século, dois nomes merecem referência pela contribuição dada à sobrevivência dos ideais de Aristófanes: Beaumarchais, o primeiro desde a Antiguidade, a combater a vida política de seu país numa comédia alegre e divertida, e Goethe, ainda jovem, que, inspirando-se nas concepções literárias do poeta, escreveu uma sátira semelhante às *Aves*, encenada na corte de Weimar. No século XIX, os poetas do Romantismo encontraram na comédia elementos que correspondiam ao seu ideal: espírito inquieto e insatisfeito, lirismo misturado a sátira, liberdade na organização cênica, parábolas míticas e elementos fantásticos. Dentre os românticos franceses, Alfred de Musset exaltou o talento de Aristófanes e demonstrou ser um dos seus seguidores ao protestar em versos contra uma lei, votada por Thiers, que reduzia a liberdade de imprensa. Na Alemanha, destacam-se duas figuras das mais representativas: Heine, que afirmou ter Aristófanes imortalizado as fraquezas eternas do homem, e Nietzsche,

que o libertou da acusação de responsabilidade na morte de Sócrates. Para ele, Aristófanes era o representante ideal do espírito dionisíaco. Nesse século têm início as representações oficiais das peças do poeta. Os séculos precedentes conheceram apenas adaptações pela falta de traduções nos teatros europeus. Entre as primeiras encenadas, acham-se as *Nuvens*. Pertencem ainda a esse século os primeiros trabalhos críticos sobre Aristófanes. "*Études sur Aristophane*" de Émile Deschanel, é um deles. No século XX, artistas e críticos reconhecem em Aristófanes um dos personagens mais originais e dos mais representativos das letras gregas clássicas. Seu teatro, apesar dos séculos de imitação que não lhe esvaziaram o vigor, continua despertando interesse artístico. Segundo os críticos, nada é mais moderno que o teatro de Aristófanes. Das produções contemporâneas, é a sátira alemã de Bertold Brecht a que mais se aproxima do espírito de Aristófanes: um teatro sem regras fixas, onde o ardor ideológico do autor se transmite nos versos, na melodia, nos números satíricos. Quanto às representações, são numerosas pelo mundo inteiro: França, Alemanha, Rússia, Suécia, Estados Unidos. Desde 1956, Atenas também vem assistindo aos dramas do poeta. *Lisistrata* tem sido a mais encenada, seguida de *Pluto*, *Assembléia de Mulheres*, *Paz e Aves*, o que demonstra a perpétua juventude do teatro de Aristófanes.

INDICE

1 - INTRODUÇÃO	06
Notas	11
2 - A SOCIEDADE GREGA E O TEATRO	12
2.1. A função social da poesia grega	13
2.2. Os primórdios do teatro	16
2.3. Os gêneros dramáticos	25
2.4. Estrutura e aperfeiçoamento da arte cênica - Mecanismo das representações	34
2.5. O teatro como elemento integrante da democra- cia grega	47
Notas	48
3 - A COMÉDIA POLÍTICA EM ATENAS	51
3.1. A comédia grega: origem, formação e desenvol- vimento	52
3.2. A comédia ática: aparecimento, constituição e modalidades	58
3.3. Os poetas da comédia ática	61
3.4. A democracia e a natureza da comédia ateniense.	66
3.5. O significado da comédia ateniense	82
Notas	83
4 - ARISTÓFANES E SUA OBRA	85
4.1. Dados biográficos e produção literária do poe- ta. O texto aristofânico	86
4.2. O momento político-cultural de Atenas e o pen- samento de Aristófanes	105
4.3. O teatro de Aristófanes: características e va- lor histórico	112
Notas	120

	Página
5 - O HISTÓRICO NO TEATRO POLÍTICO DE ARISTÓFANES	125
5.1. Atenas à época de Aristófanes	126
5.2. A realidade ateniense e as comédias	134
5.3. As comédias políticas e suas informações his- tóricas	180
Notas	239
6 - BIBLIOGRAFIA	256

BIBLIOGRAFIA

- 1 - ALFONSI, Marc-Jean - *Théâtre D'Aristophane*, Classique Garnier, Librairie Garnier Frères, Paris, 1933.
- 2 - AQUINO, Daniel Bonilla e outros - *La Grecia de Aristófanes*, In: *Universidad de San Carlos*, Imprensa Universitaria, Guatemala, 1955.
- 3 - ARISTOFANE - *Le Comedie*, collana diretta da Vittore Pisani e Mario Unterstainer, *Classici Greci e Latini*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1953.
- 4 - ARISTÓFANES - *Lisistrata - As Nuvens*, Teatro Vivo, Editor Victor Civita, São Paulo, 1977.
- 5 - ARISTÓFANES - *As Nuvens*, In: *Sócrates, Os Pensadores*, Editor Victor Civita, São Paulo, 1972.
- 6 - ARISTÓTELES - *Poética*, Os Pensadores, Editor Victor Civita, São Paulo, 1973.
- 7 - BELESSORT, André - *Athènes et son Théâtre*, Librairie Académique Perrin Éditeur, Paris, 1934.
- 8 - BELLEZA, Newton - *Teatro Grego e Romano*, Irmãos Pongetti Editores, Rio de Janeiro, 1961.
- 9 - BERR, Henri - *Al Margen de la Historia Universal*, Biblioteca de Síntesis Histórica, UTEHA, México, 1961.
- 10 - BESSELER, José Van Den - *Introdução aos Estudos Históricos*, EPU Ltda., São Paulo, 1973.
- 11 - BORBA FILHO, Hermilo - *História do Espetáculo*, Edições O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1968.
- 12 - BOWRA, C. M. - *A Experiência Grega*, Editora Arcádia Limitada, Lisboa, 1977.
- 13 - BRUNA, Jaime - *Teatro Grego*, Clássicos Cultrix, Editora Cultrix, São Paulo, 1968.
- 14 - CARPEAUX, Otto Maria - *Literatura Grega e Mundo Romano*, Edições de Ouro, Rio de Janeiro, 1968.
- 15 - CATANDELLA, Quintino - *Historia de la Literatura Grega*, Editorial Ibéria S.A., Barcelona, 1954.

- 16 - CHAUNU, Pierre - *A História como Ciência Social*, Biblioteca de Cultura Histórica, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1976.
- 17 - COLLINGWOOD, R. G. - *A Idéia de História*, Biblioteca Histórica, Editorial Presença, Lisboa, s/d.
- 18 - COUAT, A. - *Aristophane et l'Ancienne Comédie Attique*, H. Lecène et H. Oudin Éditeurs, Paris, 1889.
- 19 - COULANGES, Fustel de - *Cidade Antiga*, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1954.
- 20 - COULON, Victor e VAN DAELE, Hilaire - *Aristophane*, Collection des Universités de France, Société d'Édition "Les Belles Lettres", Paris, 1972.
- 21 - CROISET, M. - *Aristophane et les parties à Athènes*, Paris, s/d.
- 22 - DESCHANEL, M. Émile - *Études sur Aristophane*, Librairie Hachette et Cia., Paris, 1876.
- 23 - DURANT, Will - *História da Civilização, Nossa Herança Clássica - Vida na Grécia*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1956.
- 24 - ESCAMILLA, Manuel Luís - *Formas Agógicas del Pensamiento de Aristófanes*, In: *Universidad de San Carlos*, Imprensa Universitária, Guatemala, 1951.
- 25 - GOLDMANN, Lucien - *Ciências Humanas e Filosofia - Que é a Sociologia?*, DIFEL, São Paulo-Rio de Janeiro, 1972.
- 26 - GLOTZ, G. - *La Ciudad Grega*, Biblioteca de Síntesis Histórica, La Evolución de la Humanidad, UTEHA, México, 1957.
- 27 - HAUSER, Arnold - *História Social da Literatura e da Arte*, Editora Mestre Jou, São Paulo, 1946.
- 28 - HERODOTO - *História*, Clássicos de Ouro, Edições de Ouro, Rio de Janeiro, 1948.
- 29 - JAEGER, Werner - *Paidéia*, Editora Herder, São Paulo, s/d.
- 30 - JAMES, E. O. - *Os Deuses Antigos*, Coleção História das Religiões, Editora Arcádia Ltda., Lisboa, 1966.
- 31 - JONES, H. Lloyd - *O Mundo Grego*, Biblioteca de Cultura Histórica, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1965.

- 32 - LEVÊQUE, Pierre - *A Aventura Grega*, Rumos do Mundo, Edições Cosmos, Lisboa, 1967.
- 33 - MACY, John - *História da Literatura Mundial*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1958.
- 34 - MEUNIER, Mario - *A Legenda Dourada*, Biblioteca Histórica, IBRASA, São Paulo, 1961.
- 35 - MOUSSINAC, Léon - *História do Teatro*, Livraria Bertrand, Amadora, 1957.
- 36 - NACK, Emil e WAGNER, Wilhelm - *Grecia*, Editorial Labor S. A., Barcelona, 1960.
- 37 - NIETZSCHE, Frederico - *Origem da Tragédia*, Coleção Filosofia e Ensaio, Guimarães Editores, Lisboa, 1972.
- 38 - NORWOOD, Gilbert - *Greek Comedy*, Methuen Co. Ltda., London, 1931.
- 39 - PLAUTO e TERÊNCIO - *A Comédia Latina*, Clássicos de Ouro, Edições de Ouro, Rio de Janeiro, s/d.
- 40 - PRAMPOLINI, Santiago - *Historia Universal de la Literatura*, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, Buenos Aires, 1955.
- 41 - SHOTWELL, James T. - *A Interpretação da História*, Biblioteca de Cultura Histórica, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1967.
- 42 - SÓFOCLES - *Édipo-Rei*, Teatro Vivo, Editor Victor Civita, São Paulo, 1976.
- 43 - SOLOMOS, Alexis - *Aristophane Vivant*, Librairie Hachette, Paris, 1972.
- 44 - STARZYNSKI, Gilda Maria Reale - *As Nuvens*, Tese de Doutorado em Letras, USP., São Paulo, 1962.
- 45 - TEATRO VIVO - *INTRODUÇÃO E HISTÓRIA*, Editor Victor Civita, São Paulo, 1976.
- 46 - TUCÍDIDES - *Historia de la Guerra del Peloponeso*, In: *Historiadores Gregos*, AGUILAR, Madrid, 1969.
- 47 - *ENCICLOPEDIA ITALIANA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI*, Istituto Giovanni Treccani, 1929.
- 48 - *ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA*, Esparsa-Calpe S.A., Madrid, 1920.

Reg: 4016/