



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

***PEDERASTIA, EDUCAÇÃO E CULTURA POLÍTICA DOS ARISTHOI NO
DISCURSO ARISTOFÂNICO D'AS NUVENS (ATENAS, SÉC. V a. C.)***

Luiz Henrique Bonifacio Cordeiro

Rio de Janeiro

2015

Luiz Henrique Bonifacio Cordeiro

***PEDERASTIA, EDUCAÇÃO E CULTURA POLÍTICA DOS ARISTHOI NO DISCURSO
ARISTOFÂNICO D'AS NUVENS (ATENAS, SÉC. V a. C.)***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política. Linha de pesquisa: Política e Cultura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Regina Candido

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCSA

C716 Cordeiro, Luiz Henrique Bonifacio
Pederastia, educação e *cultura política* dos *Aristhoi* no discurso aristofânico d'*As Nuvens* (Atenas, séc. V a.C.) / Luiz Henrique Bonifacio Cordeiro. – 2015.
134 f.

Orientadora: Maria Regina Candido.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Aristófanes. 2. Teatro grego (comédia) - Teses. 3. Comédia grega – História e crítica - Teses. I. Candido, Maria Regina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 938

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Luiz Henrique Bonifacio Cordeiro

***PEDERASTIA, EDUCAÇÃO E CULTURA POLÍTICA DOS ARISTHOI NO DISCURSO
ARISTOFÂNICO D'AS NUVENS (ATENAS, SÉC. V a. C.)***

Dissertação apresentada, como requisito para obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política. Linha de pesquisa: Política e Cultura.

Aprovada em 25 de março de 2015.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Regina Candido (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof^o. Dr. Paulo Roberto Gomes Seda
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof^o. Dr. Prof. Dr. Júlio César Mendonça Gralha
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dra. Fernanda Lemos de Lima
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

*A um mundo com mais lágrimas doces e menos risos amargos...
Aos gregos, que, atentos a si e aos outros, legaram uns dos mais fascinantes
conhecimentos da humanidade...
A todos os que direta ou indiretamente fizeram parte do caminho que aqui culminou...
A Deus, que me guiou neste empreendimento!*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, que sempre me guiou e protegeu, permitindo que eu tivesse força, foco e fé para dar corpo ao empreendimento desta dissertação. Aos meus pais, Hermes Luiz Silva Cordeiro e Audenir Bonifacio de Lima, que sempre depositaram confiança em meus esforços acadêmicos, sou-lhes grato por tudo e é a vocês que devo meu desenvolvimento enquanto cidadão. À minha avó Severina Bonifacio, por ser um exemplo de determinação e vitória, além de ser a sempre presente mão amiga, meu muitíssimo obrigado por estar presente e contribuir para o desenlace dessa obra. Às tias Kátia Lima e Lúcia Leite, que em momentos distintos foram um auxílio inesperado e sempre me receberam de braços abertos, sua contribuição foi ímpar para os resultados aqui obtidos. A Izabela Gomes, além de uma menção especial por ser sempre a companhia dos sonhos e colaborar independente das circunstâncias, deixo meu muitíssimo obrigado por ter a paciência de me acompanhar durante a árdua tarefa de produzir este empreendimento, além de existir em minha vida. Academicamente, mas também afetivamente, os agradecimentos são imensuráveis a José Maria Neto, que me abriu as portas da pesquisa científica e hoje é um dos intelectuais pelos quais tenho maior apreço, alguém que não recebe um orientando, mas um amigo para a vida inteira. À professora Maria Regina Candido, que se tornou um divisor de águas em minha vida acadêmica, o agradecimento não seria capaz de representar minha gratidão por tê-la conhecido: mais do que agradecer, tenho que homenageá-la sempre com o codinome de "mestre", pois muito do que sou e penso academicamente hoje devo a esse tempo em que fui orientado por ela no curso de mestrado da UERJ. O curso foi finalizado, mas os aprendizados não apenas acadêmicos mais sociais irão ser levados por toda a minha vida. À professora Fernanda Lemos de Lima, e aos professor Paulo Roberto Gomes Seda e Júlio César Mendonça Gralha, o agradecimento vem em forma de um sério trabalho, com o intuito de melhorar cada vez mais: sou-lhes grato imensamente pelas contribuições ao aperfeiçoamento dessa pesquisa e pelos votos de confiança em meu trabalho. Ao professor Anderson Vicente, que antes de muitos, se dispôs a colaborar para o meu aperfeiçoamento acadêmico, os louros também são seus. Enfim, não menos importantes são os amigos e familiares que acompanharam o processo de amadurecimento acadêmico e intelectual desde os primórdios ainda na aprovação do vestibular, até a seleção de mestrado, o obrigado será eterno. Aos colegas e amigos da UERJ e do Rio de Janeiro, agradeço pela receptividade e deixo o depoimento de que foram importantes para que meu aprendizado fosse mais amplo. Aos

professores e funcionários do PPGH-UERJ, sou-lhes imensamente grato por terem fornecido um curso de excelente qualidade. Aos colegas e amigos do NEA-UERJ, a gratidão por terem acompanhado e colaborado da melhor forma possível para esta produção. À CAPES, pelo importante apoio financeiro durante esses dois anos. Em suma, a todos que direta ou indiretamente contribuíram, emprestaram livros, criticaram, julgaram, avaliaram, torceram e acreditaram em meus esforços, meu mais sincero obrigado!

*Dizem que as resoluções erradas são próprias desta cidade,
mas que os deuses convertem em acertos os erros cometidos por
vós! (Aristófanes)*

Ridendo dicere verum (rindo, a verdade é dita - Horácio)

RESUMO

BONIFACIO CORDEIRO, L. H. Pederastia, educação e *cultura política* dos *aristhoi* no discurso aristofânico d'*As Nuvens* (Atenas, séc. V a. C.). 2015, 178 f. Dissertação (Mestrado em História Política) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2015.

A proposta da análise historiográfica presente nesta pesquisa insere-se na intersecção entre a História Política e a História Cultural, devido à estrutura teórica que fundamenta os argumentos e hipóteses propostas, elencados com base em concepções de Bronislaw Baczko. A problemática dos interesses políticos em volta dos significados da pederastia no discurso de Aristófanes foi desenvolvida a partir da confrontação entre a documentação e o contexto sociopolítico de Atenas no século V a. C. As intensas transformações a que a sociedade dos atenienses esteve exposta ao longo daquele século, os simbolismos que envolviam o Teatro de Dioniso e a maneira como os atenienses apreendiam os enredos da comédia foram determinantes para selecionarmos o discurso aristofânico como um mecanismo de poder naquela sociedade. Para tanto, a monumentalização dos espaços do teatro, visto como um espaço de controle simbólico, contribuiu para a propagação e perpetuação de determinados estilos de vida e para a comunicação e sobrevivência de imaginários sociais específicos. No conjunto das obras dramáticas inseridas no teatro, as de Aristófanes mobilizaram vários ideais aristocráticos, permitindo-nos a reflexão hipotética de que este autor referenciava o segmento social dos *aristhoi*. Utilizando o teatro como um espaço de denúncia, Aristófanes satirizava aspectos que faziam com que aquele segmento social perdesse poder político e econômico, tendo como pano de fundo a guerra do Peloponeso. Uma análise de discurso que considere as implicações da prática de linguagem permite a observação de símbolos culturais e consequentemente da memória do sujeito discursivo, observando as influências políticas em seus julgamentos. Nesse sentido, a proposta desta dissertação é observar as imposições políticas nas representações produzidas pela comédia de Aristófanes acerca da pederastia.

Palavras-chave: Comédia. Atenas Democrática. Discurso. Política. Pederastia.

ABSTRACT

BONIFACIO CORDEIRO, L. H. Pederasty, education and political culture on Aristophanic speech of *Clouds* (Athens, 5th century BC). 2015, 178 f. Dissertação (Mestrado em História Política) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2015.

The proposal of this historiographical analysis in this research is part of the intersection of Political History and Cultural History, due to theoretical structure that underlies the arguments and hypotheses proposed, listed based on Bronislaw Baczko's views. The issue of political interests around the pederasty meanings in Aristophanes' speech was developed from the confrontation between the documentation and the socio-political context of Athens in the fifth century BC. The intense changes that the society of the Athenians was exposed throughout that century, the symbolism involving the Dionysus Theatre and the way the Athenians were seizing the comedy plots were instrumental to selecting the Aristophanic speech as a power mechanism that society. Therefore, the monumentalization of theater spaces, seen as a symbolic space control, contributed to the spread and perpetuation of certain lifestyles and for communication and survival of specific social imaginaries. In the set of dramatic works inserted in the theater, Aristophanes' works mobilized several aristocratic ideals, allowing us to hypothetical reflection that this author references the social segment of *aristhoi*. Using theater as a reporting space, Aristophanes satirized aspects that made that social segment lost political and economic power, with the backdrop of the Peloponnesian War. A discourse analysis which consider the implications of language practice allows the observation of cultural symbols and consequently the memory of the discursive subject, observing the political influences in their judgments. Accordingly, the purpose of this dissertation is to observe the political impositions in representations produced by Aristophanes' comedy about pederasty.

Keywords: Comedy. Democratic Athens. Speech. Policy. Pederasty.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	HISTÓRIA DO TEATRO ATENIENSE: UMA CONSTRUÇÃO CULTURAL E POLÍTICA	20
1.1	Componentes dos <i>δράματα</i> no teatro ateniense	21
1.2	A conquista de um território: emergência do teatro	28
1.3	Finalidades sociopolíticas do teatro em Atenas	39
1.4	Teatro e Memória	45
1.5	Papel da comédia no festival dionisíaco	49
2	A CULTURA POLÍTICA ARISTOCRÁTICA NA COMÉDIA DE ARISTÓFANES	57
2.1	O poder político e a política na tradição grega	62
2.2	Conjuntura e referências da <i>cultura política aristocrática</i> em Atenas (séc. VI-V a. C.)	71
2.3	Atenas em disputa: as condições da produção aristofânica	79
2.4	Saudosismo aristofânico e a cultura aristocrática no riso cômico	87
2.5	Relações binárias de oposição no discurso de Aristófanes: aristocracia tradicional <i>versus</i> oligarquia emergente	92
3	A PEDERASTIA NO IMAGINÁRIO SOCIAL ARISTOCRÁTICO EM ATENAS	97
3.1	Pederastia: homoerotismo grego?	100
3.2	Eros na obra aristofânica: um discurso político	107
3.3	A função sociopolítica dos personagens aristofânicos	116
3.4	A performance educativa da pederastia em Aristófanes	123
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
	REFERÊNCIAS	133
	GLOSSÁRIO	147
	ANEXO A –Ilustrações	152
	ANEXO B - Tabela de análise documental	171

INTRODUÇÃO

Debates sobre as temáticas políticas são de extrema relevância não só para o conhecimento acadêmico, mas também humano. Assim, este trabalho ressalta a temática política das disputas pelo poder na Atenas Clássica, notando que os jogos e disputas de poder que atualmente observamos nas instituições políticas são reprises de disputas que ecoaram ao longo do tempo.

O desenvolvimento desta pesquisa propõe possibilidades de revisão historiográfica sobre questões que estiveram presentes entre os antigos e perpassaram o tempo, sendo apropriadas de diversas formas na modernidade. Essas questões referem-se às *disforizações*¹ de um grupo para a valorização de outro e às implicações políticas nas críticas que envolvem práticas culturais, como a da pederastia. Ao analisar o simbolismo das atividades políticas entre os gregos, esse trabalho relaciona e debate concepções de vários autores que estudaram as mesmas temáticas sob concepções historiográficas diferentes. O debate historiográfico, que será corrente no texto que se segue, não pretende definir conclusões e sim trazer ao antigo tema uma reflexão vista sob a ótica de novas abordagens.

"A *práxis como fator determinante da ciência*", afirmou o historiador alemão especialista em metodologia do ensino de História Jörn Rüsen (2007, p. 85) sobre uma das funções didáticas do saber histórico, referindo-se ao esclarecimento da vida em sociedade, determinado pela aplicação prática das pesquisas historiográficas. Neste início do século XXI estas produções têm sido marcadas progressivamente pelas temáticas políticas. Respaldação pela definição de Hannah Arendt de que a atividade política diz respeito à instituição de normas que provocam conflitos irreduzíveis, Pierre Rosanvallon (2010, p. 40) lista dois

¹ As categorias semânticas de *disforização* e *euforização* serão termos comuns na nossa análise de discurso aplicada à obra de Aristófanes. Esses termos são derivados dos signos linguísticos *disforia* e *euforia*, respectivamente, e são definidos por Algirdas Greimas e Joseph Courtés (1994) como valores opostos. *Disforia* "é o termo negativo da categoria *tímica*, que serve para valorizar os microuniversos semânticos - instituindo valores negativos - e para transformá-los em axiologias. A categoria *tímica* articula-se em *euforia/disforia* e comporta, como termo neutro, *aforia*" (GREIMAS e COURTÉS, 1994, p. 130). Aquilo a que esses autores chamam de categoria *tímica*, que dá suporte aos significados de *euforia* e *disforia*, é um signo derivado da palavra grega *timía* (*thymós*), que diz respeito a disposições afetivas. *Timía* é um signo que se articula de forma neutra a categorias semânticas hierarquicamente superiores no sentido de classificar microuniversos semânticos; p. ex., ao aliar *timia* e *disforia*, temos significados afetivos de caráter negativo para o microuniverso semântico ao qual elas são direcionadas. Oposto a *disforia*, o termo *euforia* contribui com valores positivos na leitura dos microuniversos semânticos. A apropriação desses termos foi feita com o objetivo de evitar erros de generalização e simplificação ao utilizar simplesmente os signos valorização e desvalorização, que têm um sentido mais pobre e direto do que os aqui apresentados, que são carregados de uma complexidade maior.

fatores que são fundamentais para o "*retorno do político*" na historiografia: a atual busca por um novo contrato social, que em suma é uma busca por liberdade, e o princípio de igualdade constantemente ameaçado pelo imperativo da representação nas democracias modernas.

A Atenas clássica foi marcada por conflitos irreduzíveis, em função, sobretudo, do sistema político vigente no século V a. C., a democracia (*δημοκρατία* - *demokratía*), que em grande medida, foi um determinante das intensas e rápidas transformações ocorridas naquele século. Ao longo do período democrático, Atenas tornou-se, portanto, um campo de disputas políticas, havendo diversos discursos a favor e contra várias ações. A historiografia anglo-americana, da qual trazemos à luz inicialmente Peter Jones (1997), Josiah Ober (1989) e Kurt Raaflaub (2007) considera que os espaços de atuação da palavra política² foram amplos para esses debates. Além da assembleia, os diálogos filosóficos e a literatura foram resultado dessa disputa. Consideramos os dramas do teatro como umas das manifestações do político, especialmente o gênero cômico. No conjunto dos discursos cômicos no teatro estão inseridas as obras do dramaturgo Aristófanes, que reservou atenção a questões como a educação, a guerra do Peloponeso e a situação econômica e intelectual de Atenas no período clássico.

O campo de atuação da comédia era o *Teatro de Dioniso Eleutherios*, ao pé da acrópole ateniense, local no qual estavam templos sagrados para a sociedade. O teatro de Atenas, que tinha em seu nome *eleutherios* (*ελευθέριος* - *libertador*) em homenagem a uma das características rituais do deus Dioniso³, na época das comédias aristofânicas (últimos 30 anos do século V a. C.) localizava-se ao pé da acrópole de Atenas, local central no território cívico ateniense, onde estavam os principais espaços simbólicos da pólis.

Partimos do princípio de que o teatro de Atenas configura-se como um *monumento* e um *lugar de memória*, posto que funcionava para solenidades que reuniam a pólis. De acordo com reflexões de Michael Pollak (1992, p. 202), podemos considerar o teatro ateniense como

² O termo "*palavra política*" será explorado ao longo de todo este trabalho, o que nos direciona a abordá-lo em nota. Tal como alertou François Hartog (2011, p. 42), qualquer estudo que se propõe a ter alguma relevância para a historiografia sobre os antigos, especialmente sobre os gregos, deve requerer uma atenção regulada à palavra política. Isto é, para os antigos o poder político e, conseqüentemente, sua expressão por meio da palavra - inserimos aí a retórica, da qual abordaremos adiante - são de fundamental importância. Ratificando autores como Josiah Ober (1989), Kurt Raaflaub e Robert Wallace (2007), Paul Cartledge (1998), Claude Mossé (2007) e Jean-Pierre Vernant (2007), observamos tanto na historiografia francesa quanto na anglo-americana a relevância que se dá à palavra política nos estudos sobre as sociedades helênicas, sociedades tradicionais baseadas em princípios de honra e vergonha; no entanto, os autores da vertente anglo-americana exploram mais detalhadamente as questões relacionadas à palavra política no que se refere aos debates políticos estreitamente ligados ao desenvolvimento do regime político democrático ateniense, enquanto que os franceses dão mais ênfase a questões de ordem religiosa e social.

³ *Dioniso Eleutherios* refere-se ao epíteto de libertador do deus, devido ao fato de nas festividades em sua honra não haver, em muitos momentos, uma repressão da expressividade dos cultuantes.

um *monumento*: não só o espaço físico, mas a peça teatral, que torna-se um espaço de comemoração e, conseqüentemente, de "*relembração*" de ritos e símbolos que foram vividos pessoalmente ou pela coletividade de um grupo ou mesmo da pólis como um todo unido. Em conformidade com Pollak, está a concepção de Jacques Le Goff (1990, p. 433), para quem todo documento escrito tem um caráter monumental ao armazenar informações, marcando, memorizando e fazendo uma transfusão das informações do auditivo para o visual, o que permite alterar, bem ou mal, a naturalidade da informação.

Em linhas gerais, e com base em concepções teóricas que serão apresentadas no capítulo I, consideramos o teatro grego como um espaço que se torna um *território* devido aos contornos simbólicos construídos e mantidos pela sociedade dos atenienses, permitindo-nos afirmar que há uma relação cultural entre o teatro e a sociedade na qual ele está inserido. A língua, a religião, as tecnologias, as ideologias políticas e as normas de comunicação dos atenienses estavam presentes no espaço do teatro. Além disso, os argumentos retóricos mobilizados na comédia antiga tinham o objetivo de forjar imagens sobre práticas e sujeitos determinados; com isso, a expressão "discurso aristofânico" será prática corrente ao longo do texto. Assim, consideraremos a obra de Aristófanes como uma "*formação discursiva*", com base na noção de Eni Orlandi (2012, p. 15), que será mais bem explorada no capítulo I.

O documento principal para o desenvolvimento desta pesquisa é a comédia *As Nuvens*, produzida por Aristófanes para as *Grandes Dionísias* de 423 a. C. Seleccionamos esta comédia devido às disforizações que o comediógrafo faz de práticas eróticas que, segundo ele, são inovadoras e não deveriam continuar a existir. Outras obras de Aristófanes nos dão suporte como documentação secundária e são todas as comédias dele produzidas até a paz de Nícias (421 a. C.) que tiveram o texto integral conservado: *Acarnenses* (425 a. C.), *Cavaleiros* (424 a. C.), *As Vespas* (422 a. C.) e *A paz* (421 a. C.).

A seleção de toda a obra aristofânica até a Paz de Nícias é importante para o estudo de seu discurso acerca da formação educacional em Atenas e das práticas eróticas nela imbuídas, pois nesse período suas peças têm uma congruência com relação aos assuntos: estão carregadas por enredos envolvidos com a Guerra do Peloponeso e fortemente marcadas por um saudosismo e apologia do passado ⁴. Além disso, foi importante nos determos às obras da

⁴ O termo saudosismo é derivado da palavra saudade e refere-se a expressões afetivas carregadas de significados ligados à falta de algo que não está presente. Apologia é uma categoria semântica também afetiva, mas em grande medida marcada por motivações extra-afetivas. Por isso, discordaremos de autores que apresentam a abertura que Aristófanes dá às massas como uma simples atribuição da comédia. O comediógrafo tem uma clara missão apologética e é acerca desta característica que iremos analisar sua obra.

década de 420 a. C., pois após 421 a. C. encontramos uma lacuna de 7 anos nas produções de Aristófanes, algo que ainda não havia ocorrido desde que ele passou a ser autor de comédias. Para a historiografia especializada ⁵, esse silêncio ainda é um mistério, mas conjecturamos que tem a ver com a situação política de Atenas no período, no entanto, não entraremos no mérito desse silêncio.

Destacamos na obra *As Nuvens* o desenvolvimento e as transformações de práticas pedagógicas. As críticas que esse autor fez às mutações da pederastia no final do século V a. C. são o tema que buscamos debater e eram fortemente marcadas por um posicionamento político. O comediógrafo nos chama a atenção para uma banalização da pederastia e temos por suposição que ele buscava atingir, em seu jogo cômico, a emergente oligarquia comercial e mercantil.

Os emergentes podem ser definidos como um grupo devido às mesmas questões que determinam a aristocracia como um segmento diferente de outros: os indivíduos daquele grupo participam de práticas em comum, têm interesses políticos em comum e têm características sociais e econômicas semelhantes. Este grupo começou a se formar desde os primórdios da democracia, com o aumento do comércio e das atividades bélicas, no conflito com os persas. Em termos econômicos, os emergentes participavam de atividades ligadas às finanças, ao comércio interno e externo e à indústria da guerra, além do artesanato. Em termos sociais, comparando-os ao segmento aristocrático, com o qual eles disputavam os mesmos espaços políticos ao longo de boa parte do século V a. C., os emergentes não possuíam o valor de nobreza por nascimento que os gregos denominam *ἀρετή* (*areté* - *excelência, virtude*) e esta é uma questão em torno da qual ocorrem diversos conflitos entre esses dois grupos. Como afirma Lynette G. Mitchell (1997, p. 76), para os atenienses notáveis (*ἑσθλός* - *esthlós*), aqueles que tinham *areté* eram *agathói* (*ἀγαθός* - *bom, virtuoso, corajoso*), enquanto os que não a tinham eram *kakói* (*κακός* - *mal, ruim, covarde*) e não deveriam merecer confiança a ponto de terem poder político e riqueza, pois o poder e a riqueza lhes levariam à injustiça. Em outras palavras, essa autora afirma que, para a aristocracia tradicional (que se considerava *agathós*), a *areté* pertencia apenas a ela própria, que deveria, por isso, ser a detentora do poder político na pólis. Entretanto, com o sistema democrático, a ausência de

⁵ Dentre os autores que especulam as possíveis causas para o silêncio de Aristófanes, citamos Zachary Biles (*Aristophanes and the politics of competition*, 2011), Elina Miranda Cancela (*Comedia y sociedad en la antigua Grecia*, 1982), Stephen Halliwell (*Aristophanes' apprenticeship* 1980), Charles Murphy (*Popular comedy in Aristophanes*, 1972), Maria de Fátima Souza e Silva (*Crítica do teatro na comédia antiga*, 1987) e Adriane da Silva Duarte (*O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*, 2000).

valores de nobreza em nada impedia a participação dos emergentes em instituições políticas antes relegadas ao segmento aristocrático.

Aristófanes acusava esse novo segmento social de desvirtuar os valores da pólis aristocrática de Atenas no decorrer da democracia, dentre eles os ideais pederásticos. Segundo Eva Cantarella (2010, p. 2), definir a pederastia como uma simples relação homossexual é uma falsa realidade. A autora afirma que a aceitação das práticas da pederastia é construída em um contexto socialmente codificado; isto é, a questão sexual fica em segundo plano em prol de um significado moral e intelectual. Em outras palavras, os gregos (não só atenienses, tendo em vista o desenvolvimento de práticas pederásticas em outras localidades) aceitavam essa relação por ela ser assimétrica, o que não quer dizer uma diferença estritamente sexual, mas de outros gêneros, no que diz respeito à formação do jovem postulante à cidadania. A assimetria abordada por Cantarella foi o que rendeu uma sociabilidade aceitável da pederastia entre os gregos (questão polêmica, a ser abordada no capítulo III). Assim, os ideais pederásticos estão mais relacionados a uma função pedagógica do que a práticas sexuais e dizem respeito a elementos simbólicos relacionados à iniciação de um jovem na vida adulta, como o culto de uma relação de *φιλία* (*philia* - amizade), a construção da *τιμή* (*timé* - honra, estima) que o jovem cidadão deve conservar em sua vida adulta e a preparação para uma vida politizada. Os valores da pólis que o comediógrafo exaltava estavam sempre relacionados ao seu segmento social de referência, a aristocracia tradicional, cuja riqueza provinha da relação com a terra e prezava a *timé* individual e a *philia* de seu grupo.

No regime democrático ateniense, no entanto, tal como afirma Ober (1989, p. 248), o "*status de elite*" é genérico, pois pode ser atribuído a qualquer cidadão que tenha um lugar social mais notável do que outros devido à posse de quaisquer atributos relacionados à norma. Nesse sentido, para cercear o crescimento dos emergentes, que poderíamos denominar aqui de 'novos ricos', os aristocratas que se sentiam de certa forma ameaçados com aquele crescimento valiam-se de questões simbólicas que aqueles não detinham, pois em termos materiais a riqueza desse grupo se equiparava à daquele grupo tradicional.

A dramaturgia de Aristófanes euforizava práticas relacionadas a questões simbólicas de *ἀνδρεία* (*andreia* - coragem), *τιμή* (*timé* - honra) e *αἰδώς* (*aidós* - vergonha), exaltando a virilidade e disforizando ações contrárias aos símbolos euforizados. Com isso, nosso questionamento parte de uma observação ambígua: Aristófanes denunciava a oligarquia emergente em virtude desse grupo ascender social e politicamente, fazendo frente à aristocracia tradicional, ou o comediógrafo estava mais preocupado em euforizar práticas

culturais tradicionais, como a pederastia, e por isso criticou indivíduos que não cultivavam a virilidade aristocrática?

A pederastia ateniense, diferente das práticas educacionais emergentes e correntes do final do século V a. C. em diante, configurava-se como um modo de educação da aristocracia tradicional. Tornar-se um homem pleno em atividades cívicas em Atenas era um status privilegiado, pois demandava uma longa preparação, desde a infância. Como os segmentos sociais menos favorecidos economicamente não dispunham de recursos nem de ócio disponível para um investimento na formação das crianças, a aristocracia se sobressaía nesse ponto. A pederastia era, assim, um mecanismo pedagógico de acompanhar o desenvolvimento do *παῖς* (*país - criança*) até sua chegada à idade adulta, com estudos intelectuais e físicos. Como afirma Platão (Leis, VII) a busca pela excelência, isto é, *areté*, deve primar pelo aperfeiçoamento de *σῶμα* (*somá - corpo*) e *ψυχή* (*psikhé - alma*).

No âmago da relação pederástica, para a aristocracia, estava o ideal pedagógico de ser cidadão em Atenas, relacionado à ideia do que deveria ser valorizado para a unidade do corpo aristocrático e da pólis. Em sua emergência, ainda no período arcaico, a pederastia estava vinculada às concepções políticas da aristocracia fundiária, os *kaloi k'agathoi* – "bons e belos", os bem nascidos –, grupo que até meados do século V a. C. detinha o monopólio do poder político na pólis de Atenas. Como afirma William Armstrong Percy III (2005, p. 16), algumas características que explanam no geral as formas de relações pederásticas entre homens na Grécia Antiga têm seu início na cultura grega arcaica que relacionava pederastia e pedagogia, sendo exclusiva e oprimindo as massas pobres. Com isso, não podemos observar as ações pederásticas do século V a. C. puramente como ações pedagógicas, mas vê-las como laços tensionados por fatores extra pedagógicos.

As relações e as características da pederastia na cidadania grega faziam parte da complexidade do ser cidadão em Atenas e devem servir para compreender cada vez mais o âmago das ações políticas, assim como as relações políticas devem ajudar a entender como a pederastia e seus usos sexuais eram representados. Muitas vezes a representação de uma prática pederasta poderia ter um fim político, enquanto um posicionamento político com relação à pederastia poderia também expressar um desejo ou caráter sexual (BREMNER, 1995). Assim, partimos da abordagem conceitual da sexualidade e da pederastia grega como uma das características humanas produzidas socialmente, inserindo-a no campo da cultura e da política humana, questão que será abordada mais especificamente no capítulo III, mas sobre a qual deixaremos previamente a conclusão de viés cultural construtivista do teórico

americano David Halperin (1990). Para esse autor, a pederastia pode ser considerada, entre outros aspectos, uma forma erótica grega por excelência, estando por isso relacionada ao modelo sexual de homem grego. Esse autor defende que as convenções morais governaram a relação entre homens na Grécia Antiga, o que o permite afirmar que o erotismo grego foi aprendido culturalmente, assim como o desejo de homens adultos por jovens do sexo masculino, que era encarado, em certa medida, como algo que fazia parte da cultura aristocrática.

Para Jam Bremmer (1995, p. 18), apesar de haver entre os gregos um contorno ritual e pedagógico em torno da pederastia, havia paradoxalmente “*um desagrado subconsciente da cultura para com suas próprias práticas pederastas*” a partir de críticas pejorativas. Para esse autor, as transformações ocorridas com a pederastia não alteraram seus significados simbólicos relacionados a uma preocupação pedagógica: “*embora os ritos atenienses de iniciação tivessem se desintegrado no curso do século IV, o vínculo original entre pederastia e iniciação continuou visível*” (BREMNER, 1995, p. 21). Os desagradados a que esse autor se refere têm a ver com a hierarquia e unilateralidade das práticas pederastas. Apenas o *Ἐραστής* (*erastés* - amante, tutor) detinha o poder. Essa diferença de status é perceptível no controle erótico do contato com o jovem *Ἐρώμενος* (*erómenos* - jovem, saudável), que de certa forma era privado de sua virilidade nascente em prol de um respeito pelo mais velho, seu iniciador. A detida e delicada passividade do *erómenos* é o cerne do que esse autor considerou como os desagradados da cultura: “*o escárnio e a desaprovação que o parceiro passivo na pederastia recebia nas camadas aristocráticas da sociedade ateniense indicam que mesmo a pederastia ritualizada continuava a ser um assunto delicado*” (BREMNER, 1995, p. 22).

Contudo, autores como Dover (2007), Bremmer (1995) e Cantarella (1992; 2010) não deixam de salientar a importância ritual das práticas pederastas, evitando uma visão puramente erótica do ato. Assim, a sedução a que era imposto o *erómenos*, os presentes que este poderia receber de seu *erastés* e o possível coito interfemural entre os dois formavam um conjunto de práticas com significado simbólico específico na formação do jovem.

Sobre estas práticas, o estudo da cultura material fornece inúmeros casos de produção iconográfica que demonstram uma pluralidade de posicionamentos. Grosso modo, a trajetória da pintura de vasos desde o período arcaico, com produção de figuras negras, até a época que nos interessa (final do século V a. C.), com maior amplitude de figuras vermelhas, demonstra que a pederastia era tema comum entre os artesãos, questão mais amplamente apresentada no capítulo III.

De qualquer modo, como afirma Dover (2007), o comportamento homoerótico entre os gregos tomou forma com a pederastia e se tornou mais amplo do que a relação ideal pederasta aristocrática, atingindo outras práticas sociais, como a prostituição, que é alvo das sátiras do comediógrafo Aristófanes, para quem a pederastia estava sendo banalizada por inovadores que desejavam apenas se satisfazer sexualmente. A prostituição ⁶ não era proibida em Atenas, mas era vista como uma prática desqualificada que não preservava a *timé* do indivíduo. Tal como afirma Adriaan Lanni (2010, p. 45), a lei de prostituição (*ἑταίρησις* - *hetairesis*) proibia a participação política a qualquer homem ateniense que se tivesse prostituído. A lei tomou uma conotação política ao ser utilizada para disforizar rivais, como é o caso com o discurso aristofânico, e serviu para impor uma norma de conduta masculina em toda a pólis.

Assim como a prostituição, outras práticas consideradas desqualificadas serviam para as imagens que Aristófanes mobilizava em seu jogo cômico, ao fazer críticas que possuíam caráter não apenas político, mas ideológico. Em várias passagens da comédia *As Nuvens* (423 a. C.) Aristófanes aponta práticas inovadoras do seu tempo como altamente destrutivas para a educação dos jovens, além de exaltar o comedimento da educação tradicional, em um claro direcionamento à formação educacional pederástica.

A obra aristofânica representa práticas homoeróticas de uma forma caricatural com vistas a provocar risos ⁷. Na comédia *As Nuvens*, que privilegiou a temática da formação educacional dos jovens, Aristófanes escarnece de um grupo específico, os sofistas. O comediógrafo deixa subentendido que esses novos educadores estão sendo impulsionados por comerciantes e artesãos a divulgar seu método educacional em Atenas. Na conjuntura histórica de Atenas nesse período, podemos perceber que estes grupos (artesãos e comerciantes) passaram a configurar ao longo do século V a. C., uma oligarquia que, mesmo não sendo coesa, visava a integrar-se às instituições políticas antes só alcançáveis para a aristocracia fundiária, os tradicionais ricos e proprietários de terras da Ática.

⁶ Embora não tenha havido uma legislação específica normatizando ou regulando esta prática, a prostituição na pólis de Atenas era entendida como os atos eróticos sexuais pautados exclusivamente na exploração do corpo e geralmente era definida a partir da comercialização dos atos sexuais que findavam a gerar prazer físico (LANNI, 2010; COHEN, 1991).

⁷ Para Scott McCloud (1993, p. 5) a caricatura é, toda ela, repleta pelos caracteres reais do elemento mimetizado, que de uma determinada maneira são alterados em cena (na caricatura), mas sem perder sua referência. Mikhail Bakhtin (1987, p. 10-11) afirma que em uma situação carnalizada o riso pode ser uma mostra do movimento do mundo em que se vive, à medida que escarnece de problemas e propõe uma renovação. Esta questão será debatida no capítulo I.

Ao apresentar as características gerais e as origens da democracia entre os gregos, Kurt Raaflaub (2007, p. 10) afirma que este regime em Atenas foi um meio termo entre uma oligarquia e a tirania de massas devido ao acesso político fornecido a diversos segmentos sociais e é nesse contexto que surgem as rivalidades entre os grupos políticos (*ἑταιρεία* - *hetaireía*). O nível de participação e envolvimento dos cidadãos era fundamental para caracterizar o sistema democrático ateniense, mas não era o único signo: a crítica ao próprio sistema era importante. Assim, as concepções políticas e ideológicas podem ter interferido nos argumentos em favor ou contra o desenvolvimento do sistema. As obras de Aristófanes inserem-se nesse panorama de posicionamentos políticos e ideológicos, e pode-se observar que a aristocracia era o seu segmento social de referência.

A aristocracia, à medida que via seu campo de atuação política sendo diminuído e limitado em prol de toda a comunidade pólide, começava a agir para sua preservação: o discurso aristofânico, por exemplo, polarizava o bom e o mau na pólis, assim como a *σωφροσύνη* (*sophrosyne* - *temperança, moderação*) e a *ὑβρις* (*hybris* - *exagero, desmedida, ultraje*). A "estruturação da memória" ⁸ produzida pela aristocracia fazia parte de uma tentativa de perpetuação de sua soberania na pólis: uma das preocupações dos aristocratas era combater os interesses da oligarquia emergente de conquistar as maiores magistraturas atenienses e financiar a indústria da guerra, que ao final do século V a. C. era prejudicial à aristocracia.

Outra preocupação dizia respeito a valores novos, como a educação sofística, após o desenvolvimento do Pireu, que era um espaço marcadamente de interesse dos emergentes, ligados às atividades comercial e mercantil. Aristófanes, portanto, transportou à pederastia, que era um valor tradicional que mobilizava marcas simbólicas aristocráticas, as preocupações que eram sintoma geral de seu segmento social.

Segundo Nick Fisher (1998, p. 85), os aspectos de lazer que envolvem a prática aristocrática de frequentar os *γυμνασία* (*gymnasía* - *ginásio*) e *συμπόσια* (*symposía* -

⁸ Para Pollak (1992, p. 204), a "estruturação da memória" é composta pelas preocupações do momento, que são preponderantes para articular a construção de tal ou qual memória. O autor salienta, ainda, que essa estruturação não é apenas o acúmulo de informações novas, mas é composta também por lembranças herdadas pelo grupo ao qual ela pertence, como por exemplo a família ou o partido político. Esses dados permitem observar que a memória é construída, pois é marcada, devido às questões do momento, por preocupações políticas. Dentro do espaço do teatro, a comédia de Aristófanes se baseava nas preocupações do momento, sendo marcada pelo que Pollak (1992, p. 204) chamou de *estruturação da memória*. Os acontecimentos vividos pelo comediógrafo e por sua pólis foram preponderantes na sua produção, sendo a base de seu texto. Como afirma Andreas Willi (2003, p. 3) sobre aspectos linguísticos nas obras de Aristófanes, ao interagir com a vida diária, a comédia é rica em variação linguística: ela usa conjuntos de formas comunicativas diferentes para os diferentes grupos de falantes, situações ou ambientes.

simpósio, reunião festiva) colaboraram para forjar um exclusivo comportamento aristocrático e geraram hostilidades para com aqueles que disforizavam este comportamento, que era qualidade de um grupo. Assim, a reciprocidade, que era um valor preservado entre os ideais pederásticos, além de ser característica do *estilo de vida*⁹ aristocrático, era um valor comungado nesses espaços, ressaltando a relação de amizade e ajuda mútua que deveriam ser apreciadas para a formação de um *hoplíta*¹⁰. No século V a. C., o desejo de ascensão social de outros grupos fez com que indivíduos de origem não aristocrática passassem a frequentar esses mesmos espaços e partilharem de práticas semelhantes, ocasionando tensões e ameaças de processos públicos, havendo acusações mútuas de desmedidas (*hybris*) (FISHER, 1998, p. 103).

Estaria Aristófanes então inserido em uma *cultura política*, defendendo a propagação da identidade de seu grupo – a aristocracia tradicional –, em detrimento do grupo emergente? Estaria o comediógrafo, ligado aos valores pedagógicos, preocupado em impor à memória coletiva dos cidadãos atenienses um modelo de comportamento sexual? Qual a intenção em relacionar as práticas pederastas inovadoras e a emergente oligarquia comercial e mercantil? Os ideais da educação pederástica deveriam ser preservados para a formação dos cidadãos aristocráticos? Essas são questões que fomentam nossa dissertação e sobre as quais discorreremos a seguir, mas sem o propósito de encerrar os debates, e sim trazer novas contribuições, com uma perspectiva política renovada.

⁹ A noção de *estilo de vida* consiste em apreender princípios éticos por meio de hábitos relacionados a uma determinada rotina compartilhada por um conjunto de indivíduos que reconhecem-se mutuamente como semelhantes de acordo com aqueles princípios. No intuito de apresentar a circulação do poder por meio do uso da palavra na sociedade dos atenienses do período clássico, a historiadora Maria Regina Candido (2012) estabelece uma definição de *estilo de vida* e alerta que não se deve associar um estilo de vida a considerações morais em uma sociedade e conseqüentemente à instituição de leis, pois estas devem ser compreendidas como posteriores aos princípios éticos, que não necessariamente exigem o imperativo das normas legais para existir. "*Compreendemos que os valores éticos estariam relacionados ao desejo de ser, a reflexão no esforço para delinear a existência em comunidade. [...] Estilo de vida seria um conjunto de preceitos que definem uma maneira específica de agir e elaborados a partir de valores éticos*" (CANDIDO, 2012, p. 42).

¹⁰ Segundo Yvon Garlan (1991, p. 61), o modelo *ὀπλίτης* (*hoplíta* - soldado) foi a adequação do guerreiro aristocrático, que antes tinha aspecto individual, ao plano político da pólis, nomeadamente coletivo e preservando a união para a vitória e sobrevivência em conjunto, além de preservar a disciplina moral (*sophosýne* - moderação) aristocrática.

1 HISTÓRIA DO TEATRO ATENIENSE: UMA CONSTRUÇÃO CULTURAL E POLÍTICA

Inúmeros são os estudos culturais e políticos sobre os gregos antigos que exploram as informações presentes nas produções do antigo teatro clássico ateniense, que nos acostumamos grosseiramente a chamar de "*teatro grego*"¹¹. Como um trabalho que se detém em analisar o discurso presente nos espaços do teatro e os ecos provocados pelos espetáculos teatrais na Atenas do século V a. C., a primeira tarefa deste texto é esclarecer que a expressão "*teatro grego*" não contempla de maneira específica as experiências produzidas pelos atenienses do período clássico nas tragédias e comédias, embora aquela seja a expressão a que por vezes recorreremos, por ser um procedimento convencional.

Sabe-se que os gêneros teatrais dos antigos gregos perpassaram o tempo não apenas através de seus grandes autores, mas também como inspiração para o teatro romano, medieval e moderno, além de ser uma das bases para o teatro contemporâneo. No entanto, deve-se salientar que esses não são gêneros semelhantes, muito pelo contrário, estão permeados por peculiaridades de diversas matizes que os delimitam no espaço e no tempo. Ao observar a construção dos gêneros teatrais atenienses do século V a. C. e seu desenvolvimento, percebemos algumas informações gerais que são importantes e por vezes negligenciadas pelos estudiosos. Primeiramente, ao identificar aquilo a que chamamos de "*teatro grego*" no século V a. C. como produções de literatura, não podemos separá-los das relações sociais, religiosas e políticas vividas pelos atenienses naquele período. Ademais, quando se fala em "*teatro grego*", tende-se a imaginar uma continuidade inexistente nas produções literárias; além de haver claras diferenças literárias, rituais e políticas entre tragédia e comédia, esses gêneros em separado não foram produções coesas ao longo do tempo. Segundo Eric Csapo e Margaret Miller (2007, p. 3), autoridades nos estudos sobre as origens do teatro ático, a historiografia não chegou até hoje a um consenso, mas o que se pode afirmar é que não há uma ligação evolutiva no desenvolvimento dos espetáculos, e sim uma relação entre a ação ritual a Dioniso

¹¹ Os seguintes trabalhos são exemplos dos estudos em que as obras do "*teatro grego*" estão como foco de observação: *O teatro antigo* (Pierre Grimal, n/d), *The Theatre of Dionisus in Athens* (Arthur Wallace Pickard-Cambdrige, 1966), *O teatro grego* (António Freire, 1985), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama* (Eric Csapo e Margareth Miller, 2007), *The art of ancient greek theater* (Mary Louise Hart, 2010), entre outros.

e a prática de tragédia, comédia e peças satíricas. No entanto, esta relação nem sempre era clara e não era semelhante de um gênero para outro, nem de uma peça para outra. Os autores, os financiadores e o momento social e político da pólis foram determinantes para as produções das peças no teatro ateniense.

1.1 Componentes dos *δράματα* no teatro ateniense

Para o filósofo Aristóteles (384-322 a. C.), natural de Estagira, mas radicado em Atenas, as ações representadas no teatro ateniense desde o final do século VI a. C. deveriam ser consideradas *δράματα* (*drámata* - dramas)¹². Há que se considerar como relevantes as informações concedidas pelo estagirita, pelo fato de sua obra (*Poética*) ter sido talvez o primeiro tratado a reservar atenção específica à crítica literária e por ele ter vivido a fase imediatamente posterior ao apogeu das tragédias e comédias em Atenas. Como afirma Eudoro de Souza (2003, p. 33), tradutor e comentarista da *Poética* para o português, esta obra relaciona dialeticamente problemas e soluções, formando uma enciclopédia. Além disso, outro fator que credencia a opinião de Aristóteles é que as questões críticas que ele levanta eram familiares em seu tempo e vemos uma preocupação com a estrutura literária já nas peças de Aristófanes e Eurípides.

Em suma, Aristóteles torna-se uma opinião importante ao afirmar que tragédia e comédia são artes poéticas (*ποιητικός* - *poietikós*)¹³ e devem ser consideradas espécies de *μίμησις* (*mímesis* - imitação ou representação)¹⁴. Além disso, essas produções devem ser

¹² Aristóteles, *Poética*, 1448b, 29.

¹³ Aristóteles, *Poética*, 1447a, 8.

¹⁴ Aristóteles, *Poética*, 1447a, 15. A definição de *mímesis* é um assunto complexo e polêmico e, por isso, não iremos nos estender nesse campo, limitando-nos a expor a concepção sobre a qual nos baseamos, pois este é um assunto que requer um estudo aprofundado e específico. Na *Poética*, Aristóteles apresenta *mímesis* primitiva e vagamente como "o meio da imitação". No entanto, como a tradução empobrece o significado do termo, trazemos as reflexões de Paul Ricoeur (1994, p. 76), que reflete sobre uma imitação criadora, já que a raiz grega nos relega ao signo linguístico "imitação". Ele afirma que toda obra de arte está dentro da relação homem-sociedade, uma vez que é uma transposição mimética dessa relação. Para esse autor, um dos ofícios primordiais da arte é funcionar como laboratório de experimentação de valores e, como outras formas de experiência, ela é ação mediada simbolicamente, desenvolvendo-se lado a lado com a ética: "[...] a poética não cessa de tomar empréstimos da ética, até mesmo quando prega a suspensão de qualquer juízo moral ou sua inversão irônica. O próprio projeto de neutralidade pressupõe a qualidade originariamente ética da ação, a montante da ficção" (RICOEUR, 1994, p. 95). Em viés contextual, o helenista Jorge Ferro Piqué (1998, p. 211) afirma que há no teatro grego "um forte vínculo entre o criador e o público para o qual ele cria"; isto faz com que a arte mimética

observadas como *mimesis* de ações (*δρᾶω* - *dráo*) e dos agentes (*δρῶντας* - *drôntas*)¹⁵ dessas ações. Desta observação advém o adjetivo qualificativo de tragédias e comédias, *δρᾶματα*: "daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam dramas [*drámata*], pelo fato de se imitarem agentes [*drôntas*]" (ARISTÓTELES, *Poética*, 1447a, 11.29, grifo nosso). Uma informação fundamental quanto à definição aristotélica é a de que ao longo da *Poética* não encontramos nenhuma passagem em que se expresse à comédia e à tragédia como um só gênero dramático; ele também não utiliza a expressão "*teatro grego*", ao referir-se a esses gêneros, algo que faz sempre com as palavras drama, tragédia e comédia.

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

[...] a necessidade total anual para coreutas em festivais áticos era suficientemente elevada para sugerir a participação da maioria dos homens cidadãos em uma coral (se não estritamente dramática) performance em algum momento de sua vida, um fator que criou um laço de comunidade e de empatia entre o público e a maioria dos agentes. Uma estimativa conservadora colocaria a demanda anual por coreutas para ditirambo e drama na Ática em pouco menos de 5.000, ou algo entre 10 e 20 por cento da população média masculina não escrava para o período Clássico. Uma série de estudos recentes têm focalizado a função coral tanto como um elemento ritual como uma extensão simbólica do público dentro do drama. (CSAPO e MILLER, 2007, p. 5, tradução livre)¹⁶

Além da extensa participação da comunidade na montagem, execução e na audiência das peças, não podemos esquecer que os dramas trágicos e cômicos se situavam em

do dramaturgo teatral ateniense não esteja voltada apenas para o que ele mimitiza, mas para quem vê essa mimesis.

¹⁵ Aristóteles, *Poética*, 1448a, 30.

¹⁶ "[...] the total annual requirement for choreuts at Attic festivals was sufficiently high to suggest the participation of most citizen males in a choral (if not strictly dramatic) performance at some time in their life, a factor that created a bond of community and empathy between audience and the majority of performers. A conservative estimate would put the annual demand for choreuts for dithyramb and drama in Attica at just under 5,000, or something between 10 and 20 percent of the average male nonslave population for the Classical period. A number of recent studies have focussed on the choral function as both a ritual element within drama and as a symbolic extension of the audience within the drama" (CSAPO e MILLER, 2007, p. 5).

momentos festivos em honra a Dioniso. Por isso é que Csapo e Miller (2007, p. 7-8) alertam que devemos entender as tragédias e comédias do século V a. C. como "*dramas-rituais*", pois não se pode negar os laços entre a existência histórica do teatro ateniense e os rituais dionisíacos. Apesar de corroborar a teoria desses autores, não adentraremos na questão da mutação ou não do ritual para o drama, pois esta requer um estudo aprofundado e específico e é matéria de outros autores, como por exemplo Eli Rozik (2003), Arthur Wallace Pickard-Cambdrige (1966; 1988) e os autores ora citados.

O que podemos afirmar com base nos autores citados, pois, é que a separação entre o religioso e o secular na antiguidade grega é difícil e talvez impossível de distinguir claramente. Para os gregos do período clássico, em praticamente todas as póleis de que se tem informações, a vida religiosa não era deslocada da vida social e uma parte significativa das práticas sociais eram dedicadas às atividades cívicas e religiosas.

Drama era originalmente (e para a maioria da antiguidade normalmente) apresentado em festivais religiosos. Em Atenas (que teve o papel principal na formação do drama), tragédia, comédia e peça satírica foram realizadas exclusivamente em honra de Dioniso e em teatros ligados a santuários de Dioniso. Em Atenas, o drama é descrito em textos oficiais como um "coro para Dioniso" e foi realizado, após as orações e sacrifícios, na presença do (o ícone do) Deus. (CSAPO e MILLER, 2007, p. 5, tradução livre)¹⁷

As ideias e sentimentos presentes na sociedade são o que permeia uma produção literária. Assim é que Romilly (1998, p. 10) afirma que "*existe, evidentemente, uma relação entre a evolução puramente exterior das formas literárias e a renovação das ideias e dos sentimentos*". Com isso, essa autora consolida a concepção de que a trajetória histórica do teatro em Atenas é parte da estrutura literária dos gregos antigos. Ratificamos a ideia proposta por Romilly com apontamentos de Harvey J. Graff (1987, p. 15), para quem toda literatura tem uma história e sem referência a essa história não se pode prosperar em seu estudo e entendimento. Graff (1987, p. 16) afirma que as bases de toda a literatura ocidental são lançadas pelos gregos, para quem a natureza dos gêneros literários era comunicativa, fazendo com que tivessem desde ali um caráter universal.

Jacqueline de Romilly (1984, p. 16) defende que a capacidade de invenção dos autores antigos sempre esteve relacionada a um desenvolvimento histórico. Nesse sentido, os gêneros literários gregos (não só a tragédia e a comédia) sempre tiveram uma latente permuta com a

¹⁷ "Drama was originally (and for most of antiquity normally) performed at religious festivals. In Athens (which took the chief role in shaping drama), tragedy, comedy, and satyrplay were performed exclusively in honour of Dionysus and in theatres attached to sanctuaries of Dionysus. In Athens, drama is described in official texts as a "choros for Dionysus" and was performed, after prayers and sacrifice, in the presence of (the icon of) the god" (CSAPO e MILLER, 2007, p. 5).

sociedade em que estavam inseridos; como afirma Romilly (1984, p. 14), "*o ritmo que conduz a literatura grega é o da história, e esta apresenta fases bastantes nítidas*". Compreendemos, assim, que ao longo dos séculos, desde o aparecimento das epopeias homéricas até as produções do período helenístico, houve transformações nos diversos gêneros literários produzidos pelos gregos, permeada tanto pela produção de gêneros anteriores quanto pela expectativa dos interlocutores. Não queremos dizer, no entanto, que um gênero novo exigia a extinção de um anterior para sua perpetuação na sociedade. Como afirma Romilly (1984, p. 15), produções do teatro, poemas e obras prosaicas, como tratados filosóficos e históricos, puderam coexistir ao longo do século V a. C., e sua transformação manifestava-se incessantemente a cada nova obra. Assim, as produções trágicas e cômicas não tiveram um desenvolvimento linear, pois sofreram alterações de acordo com fatores externos à produção.

O que queremos dizer é que a "tragédia grega" enquanto produção literária e um gênero dramático do teatro ateniense presenciou seu auge durante o século V a. C., mas que emergiu algumas décadas antes do início daquele século. Para Romilly (1998), as tragédias gregas obtiveram seu auge na Grécia Antiga enquanto durou a expansão política de Atenas; a autora defende, assim, que o desenvolvimento da tragédia tem um forte cunho histórico e político e afirma que "*a tragédia grega, com sua safra de obras primas, durou ao todo oitenta anos*" (ROMILLY, 1998, p. 8). Isabel Castiajo (2012, p. 7) também é rígida ao afirmar que o século V a. C. vivenciou o apogeu do teatro ocidental, presente na cultura democrática ateniense.

Todavia, sabemos seu desenvolvimento não foi linear, havendo autores de maior e menor expressividade com o público que participava dos espetáculos e que há, de acordo com o que a tradição conservou desde a antiguidade, três nomes como os maiores expoentes deste gênero teatral como um todo: Ésquilo, Sófocles e Eurípides, cada um tendo destaque em uma época diferente do século V a. C., embora tenham sido contemporâneos e se enfrentado em vários concursos de tragédias, sendo o último citado aquele que é considerado o último grande tragediógrafo, mesmo tendo subsistido a tragédia por mais algumas décadas, mas sem a mesma intensidade e empenho que antes na produção e execução das peças. Além disso, entre esses três sobressalentes observa-se disparidades em diversas nuances, como a temática, a linguagem, as ações apresentadas e até mesmo questões físicas, como o número de atores, a quantidade de coreutas, a indumentária utilizada nos espetáculos e outras questões que escapam à abordagem historiográfica, mas que nos são possíveis de relatar, como a forma métrica dos versos e a conseqüente musicalidade utilizada. Em todo caso, a tragédia deve ser

observada como um gênero original, sem dividir seu status com qualquer outra espécie de produção cultural. Como afirmam Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2002, p. 17, tradução livre), a tragédia possui regras e características próprias e, mais que isso, "[...] *as inovações que a tragédia ática fixou fazem dela, no plano da arte, das instituições sociais e da psicologia humana, uma invenção. [...] instaura no sistema de festas públicas da cidade um novo tipo de espetáculo [...]*"¹⁸.

Com base nas informações enciclopédicas deixadas por Aristóteles, afirmamos que a tragédia foi um gênero dramático de inspiração epopeica e com forte apelo aos mitos que povoavam o imaginário social do povo grego desde o período homérico. Assim como a comédia, teriam origem no improviso, mas fundamentadas nos solistas do ditirambo. O primeiro dos grandes autores, Ésquilo, fez uso de dois atores para cenas de diálogo sem a interação do coro, que gradativamente foi perdendo espaço na atuação. Sófocles inseriu um terceiro ator e diminuiu ainda mais as ações do coro, que era considerado um dos agentes na performance; para Aristóteles, Sófocles reteve uma boa atenção para a estrutura física de sua poesia trágica, ao selecionar versos e métrica que soassem em harmonia. Eurípides foi um inovador, pois suas obras foram muito carnais, propondo uma representação do real tal como era, soando como mais catastróficas e chocantes ao público (ARISTÓTELES, *Poética*, 1455a, 98; ROMILLY, 1984, p. 117). Essas são informações que demonstram a ausência de semelhança entre os diversos autores da tragédia.

Quanto à comédia, o que temos a afirmar inicialmente é que, além de se diferenciar claramente da tragédia enquanto um gênero literário e ser a especialidade documental sobre a qual nos debruçamos nesta pesquisa, possui também nuances que a impedem de ser apresentada como um gênero coeso. O caso da comédia é menos difícil de identificar, pois ela é dividida convencionalmente entre comédia antiga (contemporânea à tragédia enquanto um gênero de alto valor literário, social e político), comédia média e comédia nova. Esta diferenciação é devida ao comprometimento político e social das ações apresentadas na comédia ao longo do tempo. Sabemos também que a comédia posterior ao século V a. C. durou mais tempo do que a tragédia, tendo alguns nomes de certa expressividade tanto entre os gregos (Menandro) quanto entre os romanos (Plauto e Terêncio).

¹⁸ "[...] las innovaciones que la tragedia ática aportó y que hacen de ella, en plano del arte, de las instituciones sociales y de la psicología humana, una invención. Como género literario original que posee sus reglas y características propias, la tragedia instaura en el sistema de las fiestas públicas de la ciudad un nuevo tipo de espectáculo [...]" (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 2002, p. 17).

A comédia grega do século V a. C., no entanto, denominada de "*comédia antiga*", não deve também ser encarada como um gênero literário linear, uma vez que há diferenciações de diversas ordens que demonstram um grande desnível entre as produções do início do século, que eram muito mais ligadas aos rituais religiosos, e as produções do final deste mesmo século, que incorporavam as preocupações políticas presentes na pólis de Atenas naquele momento. Assim como na tragédia, a linguagem utilizada, a participação de atores e coro, a interação com os interlocutores e as temáticas também foram sendo alteradas ao longo do século.

O desenvolvimento do gênero cômico em Atenas esteve intimamente relacionado às questões políticas e sociais e, por isso, mais próximo aos problemas do cotidiano do que as tragédias, que estavam mais relacionadas a questões de ordem metafísica. A historiadora Elina Miranda Cancela (2010, p. 7), que considerou a comédia como um fenômeno histórico-literário, defende que a inter-relação entre a comédia, seu público e sua teoria foi o que permitiu possibilidades de desenvolvimento temporal maior desse gênero em detrimento da tragédia.

Segundo Aristóteles, as comédias teriam sido originadas a partir dos cantos fálicos, que eram compostos por versos jâmbicos, cantados de uma forma mais frenética do que aqueles que teriam gerado a tragédia, os do ditirambo. A origem geográfica da comédia foi objeto de polêmica entre os gregos e não se pode afirmar com certeza uma localização exata e/ou única para o desenvolvimento do drama cômico, pois a sua denominação é o que gera essa polêmica. As possíveis origens geográficas da comédia, apontam Cancela (2010, p. 14) e Albin Lesky (1989, p. 261), são várias. A Magna Grécia possui Epicarmo, com origem megarense, o primeiro cômico de quem se tem conhecimento. A Lacedemônia tem os *δεικηλί κται* (*deikeliktai*) espartanos, ritos festivos mascarados, além das danças do *κορδαξ* (*kórdax*) e do *μόθων* (*móthon*). Na Ática, a presença de festejos errantes regados a muita bebedeira e desregramento, o *κῶμος* (*kômos*), também faz referência a uma possível origem¹⁹. Os cantos falofóricos têm, certamente, participação na origem da comédia, havendo ou não uma origem geográfica única²⁰.

¹⁹ Para Albin Lesky (1989, p. 260), o *kômos* ateniense é o que se designa como a reunião de devotos de Dioniso em uma alegria desenfreada, enquanto que a denominação lacedemônia *κῶμη* (*kóme*) quer dizer "aldeia". Segundo Aristóteles (1448a), esta segunda expressão foi utilizada pelos lacedemônios para apontar que a comédia teria se originado da circulação dos poetas cômicos de aldeia em aldeia. O filósofo ressalta que, na Ática, aldeia é referida por *δῆμος* (*dêmos*).

²⁰ Como afirma Lesky (1989, p. 261), certas procissões falofóricas, como o *ἰθύφαλλος* (*ithýfallos*) e o *αὐτοκάβδαλος* (*autokábdalos*) eram bastante difundidas. "*Todas estas procesiones iban acompañadas de*

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

Todas essas observações em conjunto corroboram nossa premissa de que o teatro na antiguidade grega não foi um gênero coeso, o que nos inclina a rechaçar esta expressão e informar que o que se quer apresentar são tragédias ou comédias de tal ou qual autor e de tal ou qual período. Além disso, uma informação bastante relevante que por vezes é relegada a um segundo plano é a de que um estudo historiográfico que tenha por base documental peças do teatro grego do período clássico deve reservar atenção não só ao documento textual preservado pelo tempo, mas às questões diretas e indiretas que contribuíram para aquela produção, além de buscar observar a interação entre aquele documento e seu espaço de atuação, o teatro, que foi um mecanismo de rememoração da memória coletiva²¹ na pólis de Atenas no período clássico e um dos constituintes da identidade de cidadão ateniense, devido à ação antrópica e às simbolizações a que era submetido.

Teatro grego, nome que convencionalmente nos inclinamos a imaginar como um gênero dramático, incluindo aí as tragédias e comédias, advém da estrutura física do edifício que suportava a apresentação dessas performances. *Θέατρον* (*théatron*) era uma das partes do edifício no qual ocorria os espetáculos da tragédia e da comédia: era o espaço reservado aos interlocutores, o público que assistia aos festivais. Este é mais um fator de alerta para que um estudo sobre a Atenas Clássica que tenha peças de tragédia ou comédia como documento basilar, relacione o documento às observações antropológicas e arqueológicas sobre aquele edifício. Como afirma Castiajo (2012, p. 137):

[...] é possível constatar que o teatro grego resultava da fusão de vários componentes e que contemplava em si várias dimensões. Daí que, numa primeira análise, três aspetos ressaltam: a sublime combinação de várias artes no espetáculo teatral (a representação, a dança, a música, a poesia), as várias dimensões de que o teatro estava imbuído (religiosa, política, social, cultural) e a evolução que se foi desenrolando ao longo dos tempos nas performances teatrais.

Em última instância, afirmamos, com base em Marcus Mota (2011, p. 46), que o teatro grego não pode ser visto como uma evolução uniforme porque é composto por gêneros

cantos, y aquí resulta particularmente importante la noticia de que los falofóros provocaban a algunos de los presentes para abrumarlos con sus burlas" (LESKY, 1989, p. 261).

²¹ Cf. tópico 1.4 desta dissertação.

pluriformes, interartísticos e articulados a outras experiências, sendo o que esse autor caracterizou como "*experimentalismo estético-social*". Com Piqué (1998, p. 208), afirmamos que o teatro se compõe sobre uma dupla ambientação: o campo religioso e o político.

1.2 A conquista de um território: emergência do teatro

Entender a proposta dos diferentes roteiros apresentados ao longo dos cerca de 100 anos de auge do que se convencionou chamar de teatro grego na Atenas Clássica não é tarefa fácil. O estudioso deve ter a atenção direcionada ao conteúdo dos documentos textuais existentes, isto é, fazer um estudo das peças de tragédia e comédia, mas também deve ter a preocupação em estudar a construção física em que aqueles roteiros eram apresentados e onde os cidadãos atenienses interagiam com aquele conteúdo. Esse edifício, que dá nome aos gêneros trágico e cômico, é o teatro ateniense, o *Teatro de Dioniso Eleutherios*. Consideramos esta estrutura como um *monumento*²² de fundamental importância para o entendimento histórico das peças trágicas e cômicas, pois foi um espaço que exerceu a função de *lugar de memória* e de *território*, contribuindo para ratificar relações de poder e apresentar novos e antigos ritos e símbolos, agindo como um elemento identitário do ateniense. Portanto, a mobilização dos documentos textuais do teatro ateniense para um estudo do espaço e tempo a que denominamos Atenas Clássica terá um sentido mais amplo se for analisada de forma relacional à estrutura física do teatro. E é por isso que faremos o esforço de definir de maneira clara as noções de território, lugar de memória e monumento que guiam nossa concepção do que foi o teatro grego ateniense.

"O espaço é o físico, o concreto que existe antes de qualquer fator antrópico, simbólico ou físico. E é exatamente a ação antrópica que transforma o espaço em território, sendo que essa "passagem" acontece no campo das relações de poder e de dominação" (Borges e Cavalcante Junior, 2010, p. 3). Um território é construído e reconstituído através das práticas sociais e técnicas pelas quais o espaço natural se transforma e é dominado. Considerando que o teatro é resultado das ações culturais humanas sobre um espaço, ele necessita de uma humanização das suas características para ser codificado como tal. Isto é, a

²² As noções de *monumento* e de *lugar de memória* serão apresentadas no quarto tópico deste capítulo (1.4 - *Teatro e Memória*), ao expor a relação do teatro com a constituição e a preservação da memória coletiva na pólis.

estrita delimitação dos espaços físicos do teatro ateniense com as funções às quais são relegados tem a ver com o que a sua comunidade entende por eles e daí advém relações simbólicas e de poder.

Partimos de uma perspectiva integradora e, por isso, interacional, na qual o território não pode ser visto como as relações identitárias reclusas dentro de um espaço, mas propagadas a partir dele. Nesse sentido, o território diz respeito ao "*conjunto de nossas experiências ou, em outras palavras, relações de domínio e apropriação, no/com/através do espaço*" (HAESBAERT apud Borges e Cavalcante Junior, 2010, p. 2). Assim, consideramos que o teatro ateniense do século V a. C. é um espaço de controle simbólico, podendo ser, de forma mais concreta, de caráter político e disciplinar, pois, como afirmam João Carlos Borges e Idelmar Cavalcante Junior (2010), a delimitação e o controle de um espaço promovem suas outras apropriações, que podem ser culturais, econômicas e também políticas, tornando-o um *território*.

Segundo Rogério Haesbaert (2005, p. 6774), um território possui primariamente duas conotações: material e simbólica. Isso verifica-se ao diferenciarmos espaço e território; qualquer área ou objeto físico, antropicamente modificados ou não, podem ser caracterizados como espaços. Para esse autor, o território estabelece uma relação de dominação da terra e a inspiração do terror/medo ligada aos que ficam alijados da terra ²³. Assim, aqueles que têm o controle do espaço produzem a partir dali uma relação de identidade e é por isso que Haesbaert (2005, p. 6774) afirma que "*o território inspira a identificação (positiva) e a afetiva "apropriação"*". O autor relaciona ainda o território com o poder político, mas também com um poder simbólico que ele denomina de *apropriação* e sobre o qual aborda com base no sociólogo francês Henri Lefebvre (apud HAESBAERT, 2005, p. 6775):

O uso [do território] reaparece em acentuado conflito com a troca no espaço, pois ele implica "apropriação" e não "propriedade". Ora, a própria apropriação implica tempo e tempos, um ritmo ou ritmos, símbolos e uma prática. Tanto mais o espaço é funcionalizado, tanto mais ele é dominado pelos "agentes" que o manipulam tornando-o unifuncional, menos ele se presta à apropriação. Por quê? Porque ele se coloca fora do tempo vivido, aquele dos usuários, tempo diverso e complexo. [grifo nosso]

Entendemos que a apropriação abordada por Haesbaert e Lefebvre tem mais a ver com um uso cultural e simbólico do que estritamente político do território, embora este uso seja fundamental para a existência do território. Em suma, o território deve ser visto como um "espaço-tempo vivido" que é diversificado e complexo, mas que em determinada dimensão

²³ Ampliamos a noção de terra para a de espaço geográfico, para não incorrer na conotação ambígua de "posse de terras".

emite uma unidade, pois não pode ser funcionalizado por um ou alguns indivíduos, mas por um conjunto mais ou menos amplo de agentes. *"imerso em relações de dominação e/ou de apropriação sociedade-espaço, [o território] desdobra-se ao longo de um continuum que vai da dominação político-econômica mais 'concreta' e 'funcional' à apropriação mais subjetiva e/ou 'cultural-simbólica'"* (HAESBAERT, 2005, p. 6775, grifo nosso).

Preocupado em dimensionar a interação dos agentes no desenvolvimento de um território, o geógrafo francês Marcel Roncayolo nos dá mais uma informação que é importante com relação à apropriação social e política que é possível de ser feita em um espaço, a começar pela própria diferenciação entre espaço e território.

Menos desencarnado que o termo de espaço, o território se distingue pela sua relação com a materialidade: isso é algo que existe de concreto, que começa e termina, o que pode desenhar e mapear. Além disso, não é a objetividade pura: o território é sempre de alguém nem estritamente individual nem inteiramente coletivo. Ao estender a definição da cidade antiga que oferece Fustel de Coulanges, pode-se considerar o território como lugar do corpo moral e político. A cidade, nessa visão, é, portanto, menos a de alguém no sentido individual, do que de um sujeito coletivo. É menos uma substância e mais uma construção social, sujeita tanto à duração quanto à mudança. (CHESNAU e RONCAYOLO, 2008, p. 234, tradução livre)²⁴

A definição que Roncayolo faz de território é caracterizada por uma amplitude mais sociológica do que geográfica. Ele o considera principalmente como um relacionamento e, por isso, afirma que o território é um processo marcado pelo ponto de vista adotado pelos agentes nele incluídos. O território, segundo este autor, age como um dos constituintes das instituições de uma sociedade exatamente por estar inserido no campo das relações e esta é a maior saliência de suas características.

[...] o território pertence aos homens, tanto quanto nós mesmos pertencemos. Por um lado, é o apoio de um grupo, de um poder de um senhor ou de um Estado, por outro lado, cria um sentimento de pertença e, finalmente, é um lugar de práticas, de apropriação, em que vivemos e onde nos sentimos em casa: pertencimento e apropriação são os dois sentidos de uma relação recíproca entre individual e coletivo, cujo primeiro termo é do coletivo para o

²⁴ "Moins désincarné que le terme d'espace, celui de territoire se différencie par son rapport à la matérialité: il s'agit de quelque chose qui existe, de concret, qui commence et se termine, que l'on peut dessiner et cartographier. Par ailleurs, il n'est pas non plus pure objectivité : le territoire est toujours celui de quelqu'un, ni strictement individuel ni entièrement collectif. En prolongeant la définition de la Cité antique que propose Fustel de Coulanges, on pourrait considérer le territoire comme le lieu d'un corps moral et politique. La ville, de ce point de vue, est ainsi moins celle de quelqu'un, au sens individuel du terme, que celle d'un sujet collectif. Elle est moins substance que construction sociale soumise à la fois à la durée et au changement" (CHESNAU e RONCAYOLO, 2008, p. 234).

indivíduo, quando o segundo segue o caminho inverso. (CHESNAU e RONCAYOLO, 2008, p. 234, tradução livre)²⁵

Com estas definições prévias, compreendemos os pressupostos lançados por alguns dos autores mais renomados dos estudos sobre o teatro grego e observamos o teatro como um território tanto em seus aspectos materiais quanto simbólicos e político-culturais. Sobre a delimitação e significação dos espaços físicos do teatro antigo, Pierre Grimal (2002, p. 9) afirma que não é apenas à leitura das peças ou à sua encenação que corresponde o teatro, mas ao conjunto da encenação inserida no espaço do teatro, respeitando as normas de atuação, ocupação e exploração do espaço físico. "*Se quisermos ter uma ideia desta [completude da obra dramática], temos de ir além do texto e recorrer a todas as informações, de todo o tipo, que o podem completar*" (GRIMAL, 2002, p. 9). O drama trágico e o drama cômico com os quais os atenienses tiveram contato não são pura e simplesmente as peças a que hoje temos alcance, pois toda a experiência ali produzida era única e possivelmente muito marcante para quem presenciava. Segundo Richard Green (2006, p. 163) isto ocorria pois os dramas do teatro ateniense agiam como mecanismos de comunicação como o são o cinema, a televisão, os jornais e outros meios de comunicação que observamos no espaço público nas sociedades modernas, no entanto, para os gregos a experiência daquele meio de comunicação não era contínua ao longo do ano e, por isso, eles armazenavam aquelas informações como um dos momentos relevantes de suas experiências anuais. Para este autor, a raridade de mídias visuais foi um expressivo contribuinte para o destaque dos dramas no período clássico.

[...] o teatro grego possuía uma série de atrações significativas. Elas incluíam o próprio espetáculo da apresentação, com suas procissões, trajes coloridos, música e o elemento de competição entre os escritores, entre os patrocinadores e entre os atores. Ele foi apresentado em festivais religiosos chave que também eram destaque no calendário anual das comunidades. Portanto, a audiência participou com um elevado senso de percepção e deve ter recordado os festivais da mesma maneira. Importante nas peças foi o desenvolvimento da situação dramática, da competitividade e dos caracteres participantes; mas não se deve esquecer a visualização de acontecimentos, a sua externalização diante dos olhos do público. (GREEN, 2006, p. 163, tradução livre)²⁶

²⁵ "[...] le territoire appartient aux hommes autant que nous lui appartenons. D'une part, il est le support d'un collectif, d'un pouvoir, d'un seigneur ou d'un État, d'autre part il suscite un sentiment d'appartenance et enfin, il est un lieu de pratiques, d'appropriation, dans lequel nous vivons et où nous nous sentons chez nous : appartenance et appropriation sont les deux sens d'une relation réciproque entre individuel et collectif, dont le premier terme va du collectif vers l'individuel, quand le second suit le chemin inverse" (CHESNAU e RONCAYOLO, 2008, p. 234).

²⁶ "[...] Greek theatre possessed a number of significant attractions. They included the very spectacle of the presentation, with its processions, colourful costumes, music, and the element of competition between the writers, between the sponsors, and between the actors. It was presented at key religious festivals which were themselves highlights in the communities' annual calendar. The audience therefore participated with a

Com relação à contribuição dos recursos materiais do teatro enquanto um espaço construído, as reflexões de Cibele Elisa Viegas Aldrovandi (2009, p. 14) ilustram pontos a serem destacados. Primeiramente, ela afirma que a cultura é capaz de ponderar o comportamento humano e suas experiências, no que diz respeito às produções materiais, além de dar significados a essas produções - assim o era com o teatro ateniense no século V a. C., que representava para os atenienses um mecanismo de reafirmação de sua identidade. Além disso, e baseada no teórico urbanista Yi-Fu Tuan, ela não deixa de destacar o fenômeno da afetividade entre os indivíduos e o espaço para o desenvolvimento do simbolismo advindo daquela construção: a noção de lugar advinda de um espaço construído acaba indicando segurança e refúgio e, por isso, o espaço é visto como libertador. Em uma análise ampla, "[...] os seres humanos não apenas discernem padrões geométricos na natureza e criam espaços abstratos em suas mentes, eles também representam seus sentimentos, imagens e pensamentos em material tangível, o resultado é o espaço escultórico e arquitetônico [...]" (TUAN apud ALDROVANDI, 2009, p. 14).

Ao estudar as categorias de gênero na antiguidade clássica como um todo e analisar este tema inserido nos diferentes espaços, a arqueóloga e historiadora Lin Foxhall (2013, p. 114, tradução livre), afirma que "*espaço, assim como gênero, é um aspecto das sociedades humanas que é construído culturalmente e que é enredado com o mundo físico e o abrange além do controle humano*"²⁷. Esta definição, além de estar inserida na mesma linha teórica que aquela que apresentamos de território e espaço geográfico, concebe que as interações sociais são inerentes à incorporação dos indivíduos a um espaço. Para esta autora, os espaços são mecanismos de controle de comportamento, pois as pessoas adéquam seus gestos e ações aos ambientes nos quais adentram. Ela é enfática ao defender a tese de que "*certamente, o mundo clássico esteve consciente do significado social e político do espaço e de seu potencial para manipulação*" (FOXHALL, 2013, p. 114, tradução livre)²⁸.

Sob o viés teórico traçado pelo historiador das ideias Bronislaw Baczko (1985), destacamos que o teatro ateniense colaborou intensamente para o controle e a divulgação de

heightened sense of awareness and it must have recalled the festivals in much the same way. Important in the plays themselves was the enjoyment of the dramatic situation and of the competing agendas and motives of the participating characters; but one should not forget, either, the visualization of events, their instantiation before the eyes of the audience" (GREEN, 2006, p. 163).

²⁷ "Space, like gender, is a culturally constructed aspect of human societies which is entangled with and encompasses the physical world beyond human control" (FOXHALL, 2013, p. 114).

²⁸ "Certainly, the classical world was conscious of the social and political significance of space and its potential for manipulation" (FOXHALL, 2013, p. 114).

certos símbolos na vida cotidiana daquela sociedade em detrimento de outros. Em outras palavras, o teatro ratificava o poder constituído de tradições que foram se cristalizando desde o período arcaico e que no século V a. C. estavam relacionadas a um segmento social específico que detinha as ações políticas na pólis desde antes do advento da democracia; este grupo ao qual nos referimos é a aristocracia tradicional, cujos valores provinham da relação com a terra. Sobre esta difusão e controle dos símbolos, podemos afirmar, como Baczko (1985, p. 313), que "*a função do símbolo não é apenas instituir uma classificação, mas também introduzir valores, modelando os comportamentos individuais e coletivos e indicando as possibilidades de êxito dos seus empreendimentos*".

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

Em qualquer conflito social grave – uma guerra, uma revolução – não serão as imagens exaltantes e magnificentes dos objetivos a atingir e dos frutos da vitória procurada uma condição de possibilidade da própria ação das forças em presença? Como é que se podem separar, neste tipo de conflitos, os agentes e os seus atos das imagens que aqueles têm de si próprios e dos inimigos, sejam estes inimigos de classe, religião, raça, nacionalidade, etc.? Não são as ações efetivamente guiadas por estas representações; não modelam elas os comportamentos; não mobilizam elas as energias; não legitimam elas as violências? Evoquemos sumariamente outro exemplo. Não será que o imaginário coletivo intervém em qualquer exercício do poder e, designadamente, do poder político? (BACZKO, 1985, p. 298)

O *imaginário social* pode imiscuir-se com os mitos e ritos em uma sociedade, devido às formas como é constituído: "*ao produzir um sistema de representações que simultaneamente traduz e legitima a sua ordem, qualquer sociedade instala também “guardiões” do sistema que dispõem de uma certa técnica de manejo das representações e símbolos*" (Baczko, 1985, p. 299). A esses guardiões o historiador das ideias refere-se como sendo o *imaginário social*. Os símbolos, então, não são universais, mas são manipulados para que o pareçam, para que soem como tais. Para um devido controle simbólico, o imaginário acaba servindo de maneira instrumental e utilitária, ao se apropriar das técnicas de manejo dos símbolos, como as técnicas corporais, a arte e a língua. É baseado nisso que esse autor salienta ainda que o surgimento de um imaginário está relacionado à emergência de um grupo social

que passa a conquistar poder na sociedade; e no caso ateniense, nos referimos ao imaginário social fundamentado a partir dos símbolos do segmento social aristocrático.

Uma vez que o teatro, além de ter caráter pedagógico, foi também um meio de comunicação para a comunidade pólide dos atenienses, podemos afirmar que ele contribuiu para a difusão de ritos e símbolos tradicionais e, conseqüentemente, de um *imaginário social*. Como afirmou Baczko (1985, p. 313), os imaginários sociais dependem dos meios de comunicação para serem difundidos e assim sua dominação ser assegurada, uma vez que os meios de comunicação agem como meios de persuasão e devem ser controlados para se atingir a referida dominação. Esses meios de comunicação e persuasão, tal qual afirma Baczko, são responsáveis pela confirmação de valores e crenças e por isso estão intimamente ligados aos símbolos, evidenciando o elo entre informação e imaginação, pois a informação pode ser controlada a partir do exercício da censura. O simbolismo, então, relaciona informação, valores e normatividade, agindo como uma potência unificadora do imaginário social. O imaginário social, pois, é elaborado por um grupo, que promove uma imagem de si, se legitima e distribui papéis sociais.

Com efeito, o imaginário social informa acerca da realidade, ao mesmo tempo que constitui um apelo à ação, um apelo a comportar-se de determinada maneira. Esquema de interpretação, mas também de valorização, o dispositivo imaginário suscita a adesão a um sistema de valores e intervém eficazmente nos processos da sua interiorização pelos indivíduos, modelando os comportamentos, capturando as energias e, em caso de necessidade, arrastando os indivíduos para uma ação comum. (BACZKO, 1985, p. 311)

O *imaginário social*, de acordo com o que discorremos até aqui, tem uma clara função política e moral através do sistema simbólico da sociedade em que está inserido. No caso da presente pesquisa, o meio de comunicação sobre o qual nos debruçamos, o teatro ateniense, era fomentado pelo imaginário social marcadamente aristocrático presente naquela sociedade e, conseqüentemente, reproduzia símbolos que enriqueciam a duração desse imaginário. Por isso, é importante aqui a delimitação do teatro enquanto articulador e contribuinte deste *imaginário social*, que era um *mecanismo de controle simbólico*, assim como foi definido por Baczko.

Outras características do *imaginário social* que interagem com seus meios de comunicação e que para nós serão importantes por permitir-nos a sua observação no teatro ateniense são os discursos e a organização dos espaços. Estas duas propriedades colaboram para a repetida afirmação de que o imaginário, desde sua emergência, está relacionado a

algum tipo de poder. Sobre o caráter espacial presente nos imaginários, Baczko (1985, p. 313) afirma:

[...] todas as cidades são, entre outras coisas, uma projeção dos imaginários sociais no espaço. A sua organização espacial atribui um lugar privilegiado ao poder, explorando a carga simbólica das formas (o centro opõe-se à periferia, o “acima” opõe-se ao “abaixo”, etc.). A arquitetura traduz eficazmente, na sua linguagem própria, o prestígio que rodeia um poder, utilizando para isso a escala monumental, os materiais “nobres”, etc.²⁹

Sobre a referida organização dos espaços na Atenas Clássica, eles funcionavam simbolicamente, de acordo com o que informa no plano teórico o autor ora requisitado. O próprio teatro como um todo agia naquela pólis como um monumento e internamente tinha delimitações físicas específicas, que por sua vez difundiam símbolos também específicos; isto é, as partes físicas do espaço do teatro, que eram claramente demarcadas, visavam a significados simbólicos específicos e tinham como objetivo atingir a coletividade, como já afirmado anteriormente.

A estética das partes do teatro impunha sua caracterização perante os que participavam de seu espetáculo, contribuindo para a compreensão do seu *κόσμος* (*kósmos* - ordem, mundo). Os sentimentos provocados pelos caracteres individuais inseridos no teatro invocavam também uma imagem de coesão, ao identificar um espaço para cada grupo que estava em seu interior, fazendo com que o teatro tivesse função identitária e agisse como um dado antrópico³⁰ e não puramente físico.

Com apoio em dados arqueológicos, observa-se que na segunda metade do século V a. C. o teatro compreendia espaços bem delimitados, com relação à função que exercia e à praticidade de tal função. Claramente, distingue-se o que Grimal (2002) chama de *cávea* (nomenclatura latina), o mesmo que Francisco Oliveira (1991, p. 21) denomina "*théatron*" (etimologicamente, vem do grego *θέα* [*théa* - ver/contemplar], palavra da qual deriva a expressão "teatro grego"), que é o espaço reservado ao público; a *ὀρχήστρα* (*orchestra* - círculo central formado pelo limite interno do traçado das arquibancadas); o *θυμέλη* (*thyméle* - altar no centro da *orchestra*); e *σκηνή* (*skéne*) e *προσκήνιον* (*proskénion*), respectivamente a fachada que fica após a *orchestra* e o palco imediatamente entre esta e a referida fachada.

²⁹ Para dar um exemplo espacial e temporalmente mais próximo da atualidade e que Baczko também aborda, podemos nos referir às noções políticas de direita e esquerda, que são imaginárias e advindas da divisão de ideias durante a Revolução Francesa.

³⁰ Antrópico é tudo aquilo que é formulado ou transformado pela ação humana.

Estes espaços eram vistos como um todo coeso que representava o teatro, além de serem claramente perceptíveis e identificáveis.

A disposição do público nas fileiras do *théatron* não era aleatória. À primeira fileira sentavam-se apenas dignitários, entre esses os *coregos*, financiadores das apresentações; segundo J. Michael Walton (2010, p. 37) esses patronos sentavam nos assentos que eram o limite imediato entre o *théatron* e a *orchestra*, os *προεδρία* (*proedria* - assento dos distintos), que possuíam um maior conforto, como encosto. De baixo para cima, localizavam-se os indivíduos de maior poder político e econômico até os de nenhuma expressão social. Os degraus mais baixos permitiam uma observação maior dos detalhes das encenações, enquanto os últimos, acima, não possibilitavam a apreensão completa de detalhes de cenografia, som e expressão emocional através da entonação da palavra pelos atores. Estas informações são importantes, pois, como afirma Adriane Duarte (2013, p. 15, grifo nosso) "*a emoção está no cerne da experiência dramática dos gregos. [Por isso] Platão e Aristóteles discutiram sobre o papel das emoções no teatro*". Por fim, o terceiro nível de degraus, onde ficavam os mais pobres, um público de menor poder social e político, era chamado de *κλίμαξ* (*klîmax*).

A *orchestra* era o espaço reservado aos coreutas, em altura rasa, isto é, o piso mais baixo do teatro (era o círculo central formado pelo traçado do *théatron*, que tinha a forma de uma ferradura). No centro da *orchestra* estava o *thyméle*, altar para dança e ritual a Dioniso, às vezes utilizado como parte de alguma cena nas peças (FREIRE, 1985).

Após a *orchestra* localizava-se a *skéne*, que era no século V um prédio montado em madeira, servindo de pano de fundo à cena e de camarim de onde saíam os atores e para onde eles iam para preparar-se para as cenas seguintes. A fachada da *skéne* poderia ser pintada, servindo de apoio ao cenário. Imediatamente à frente da *skéne*, entre ela e a *orchestra*, como continuação do piso da própria *skéne*, estava o *proskénion*, que, como afirma Grimal, era o palco para a ação dos atores. Segundo Oliveira (1991, p. 24), esse palco, que poderia ser denominado também *λογεῖον* (*logeion* - lugar de onde se fala), erigia-se no Teatro de Dioniso a cerca de um metro do chão e, conseqüentemente, tinha com esta medida em nível superior à *orchestra*, diferença que possui significação cênica, estando relacionada ao que as peças visam a transmitir ao público, pois o *πρωταγωνιστής* (*protagonistés* - protagonista ou ator principal) deveria ter uma posição de destaque mediante os outros elementos visuais.

Portanto, era compreensível pelos atenienses as subdivisões feitas dentro do espaço do teatro; cada área reservada aos interlocutores (os espectadores do teatro) exprimia um status social diferente para os grupos de pessoas que se acomodavam nesses espaços. Além disso, a

configuração circular do todo do teatro também tinha significado simbólico ao estar relacionada à prática política da pólis, que prezava por decisões em conjunto e priorizava os bens da coletividade. Outro caráter espacial no teatro nos informa sobre os símbolos naquela sociedade e está relacionada à religiosidade dos gregos, uma vez que aquele monumento era dedicado ao deus *Dioniso Eleutherios* (Dioniso libertador): estamos nos referindo ao altar no centro da orquestra, o *thyméle*, de onde se fazia sacrifícios em honra a esse deus, quando das festividades. Sobre o aspecto religioso, embora não seja nosso foco de análise, vale ressaltar o que Baczko (1985, p. 312) argumenta:

Os imaginários sociais e os símbolos em que eles assentam fazem parte de sistemas complexos e compósitos, tais como, nomeadamente, os mitos, as religiões, as utopias e as ideologias. [...] insistimos no fato de os imaginários sociais não funcionarem isoladamente, entrando, sim, em relações diferenciadas e variáveis com outros tipos de imaginários e confundindo-se por vezes com eles e com a sua simbologia (por exemplo, a utilização do simbolismo do sagrado a fim de legitimar um poder).

Uma vez que a função comunicativa do teatro era apreensível por meio do discurso, aquele pode ser considerado um mecanismo de articulação do *imaginário social*. Afinal, como afirma Baczko (1985, p. 311), a produção dos discursos torna inteligível o imaginário, pois provoca representações através da prática de linguagem – questão já debatida aqui. O discurso também é quem dá ao imaginário seu status de normativo e verdadeiro para aqueles que estão sob sua dominação simbólica. "O *imaginário social* é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder [...]" (BACZKO, 1985, p. 310), e na Atenas Clássica o teatro colaborava para esse controle da coletividade, além de expor conflitos e interações sociais e políticas.

Tendo como fundamental o espaço físico do teatro para as representações cômicas e trágicas na Atenas clássica, não podemos negligenciar a sua importância e seus simbolismos. Como vários autores modernos e antigos comentaram ³¹, não devemos entender as tragédias e as comédias gregas apenas pelo seu texto escrito, mas devemos dar voz ao seu espaço de atuação, que contribui para as expressões propostas pelos dramaturgos. Mais do que isso, os simbolismos do teatro não se restringem ao espaço físico da dramaturgia devido a sua difusão por toda a sociedade dos atenienses, funcionando como um mecanismo pedagógico e, portanto, como um unificador naquela sociedade. Nesse sentido, as fronteiras do teatro são mais do que físicas, são imaginárias.

³¹ P. ex.: ARISTÓTELES (*Poética*); Maria de Fátima Souza e Silva (*Crítica do teatro na comédia antiga*, 1987); Elina Miranda Cancela (*Comedia, teoria y público en la Grecia clásica*, 2010).

Consideramos, então, o teatro grego como um espaço de onde emerge uma *identidade territorial*³² com função antropológica, pois suas fronteiras, isto é, os valores por ele disseminados para uma identidade ateniense, não se limitaram ao monumento físico ao pé da acrópole, mas estiveram presentes onde estivesse um ateniense. Os símbolos, pois, formulam a identidade dos grupos que sentem-se os inventores daquele lugar. Esses símbolos agem como referências do território e, conseqüentemente, da identidade dos nativos daquele espaço.

Identidade e relação social são produzidas pela coletividade e pelos indivíduos, pois as práticas coletivas e individuais se configuram através da delimitação do espaço que torna-se seu território. A partir de conteúdos espaciais e sociais é que o território é identitário e relacional. Nesse sentido, ele define instantaneamente posições. Além disso, é histórico por ter uma dimensão materialmente temporal e por definir identidade e relações sociais, fundando assim uma estabilidade.

No caso aqui estudado, o teatro ateniense, com formas espaciais definidas, ratifica o lugar social e a identidade dos grupos que frequentam aquele conjunto. É nesse sentido que abordamos o teatro como um território que funciona como mecanismo de poder, ao ter um caráter exclusivista, como vimos com a caracterização das partes do teatro. Isso é resultado, entre outras instâncias, da relação com o passado e da sedimentação das informações sobre este território, que acabam por transformar-lhe em um centro que emana poder.

As formas elementares do espaço do teatro grego compunham, como já afirmado antes, um todo coeso que o representava, mesmo que fossem claramente perceptíveis e identificáveis. Cada parte do espaço físico tinha uma distinção e caracterizava uma identidade para os grupos que daquele espaço se apropriavam. Pode-se, nesse sentido, considerar que a concepção que os gregos tinham dos espaços do teatro, como o espaço do espetáculo, que tinha o objetivo de transmitir um conhecimento, fazer uma denúncia ou fazer uma reflexão, e o espaço do público, que eram como interlocutores da ação, tendo a área central como o foco para onde a atenção deveria se dirigir colaboram para legitimar determinadas ações, identidades e ideologias.

A produção do teatro grego, com base nos pressupostos até aqui definidos, visa a fazer uma transfiguração do campo das experiências concretas do cotidiano, com vistas a promover

³² Em viés antropológico, a noção geográfica de *identidade territorial*, tal como abordam João Carlos de Freitas Borges e Idelmar Gomes Cavalcante Junior (2010), considera que, em um espaço, a identidade é construída historicamente, com práticas discursivas repetitivas e exaustivas. Esses autores consideram o território como um composto de duas dimensões (material-concreta e subjetiva-simbólica). Considerando que a ação humana é requisito para o desenvolvimento de um território, conseqüentemente a *identidade territorial* deve compor uma identidade de grupo, relacionada a uma origem espacial comum.

juízos de valor acerca de símbolos culturais e das próprias experiências. Desse modo, a linguagem mobilizada por Aristófanes promove uma *mimesis* com impulso pedagógico ao estar relacionada a uma ética claramente definida. O lugar social do teatro na sociedade ateniense, no entanto, é o que permite uma amplitude significativa das questões suscitadas por Aristófanes.

1.3 Finalidades sociopolíticas do teatro em Atenas

Ao longo de todo o século passado, os estudos das obras literárias do teatro ateniense do século V a. C. passaram por diversos estágios de análise e gradativamente foram ampliando o foco das observações. Esta trajetória dos estudos apontou caminhos teóricos e abordagens diferentes, no decorrer do século, alterando o que se entendia por função social do teatro.

Drama, *mimesis* e representação são palavras que podem ser utilizadas para definir reduzidamente o teatro e mais especificamente as experiências do teatro grego ateniense do século V a. C. Pode-se afirmar também que a vida útil do teatro clássico na e para a pólis de Atenas durou enquanto se sustentou o sistema político democrático, isto é, até o final do século V a. C. Os dramas do teatro grego são apenas mais uma das composições do vasto campo literário dos antigos gregos ao longo de séculos de produção cultural e têm marcado um início e um declínio de seu desenvolvimento.

O vasto campo literário dos gregos possui em sua estrutura uma forte originalidade, tal como afirma em clássico estudo o helenista Edward Capps (1901). Para esse autor, não houve uma tradição literária anterior que permeasse o início da produção literária entre os gregos. Assim, a capacidade de criação dos gregos teria resultado em conscientes esforços para representar os temas requeridos em forma artística, fazendo com que fossem revestidos de características universais: "*a originalidade dos gregos na literatura foi apresentada em cada ramificação do que eles produziram, tanto em prosa quanto em poesia*" (CAPPS, 1901, p. 2, tradução livre)³³. Esse autor defende ainda que os gregos instituíram um progresso que visava à perfeição e, por isso, houve um desenvolvimento dos gêneros literários com sua consequente transformação: "*talvez a mais instrutiva característica da literatura grega,*

³³ "The originality of the Greeks in literature was shown in every branch which they attempted, both in prose and in poetry" (CAPPS, 1901, p. 2).

considerada no decorrer de seu desenvolvimento, é o fato de que seu progresso rumo à perfeição foi um crescimento normal" (CAPPS, 1901, p. 3, tradução livre) ³⁴. Algumas questões presentes na teoria de Capps estão ultrapassadas, como por exemplo a visão evolutiva da produção literária na antiguidade e a visão de que os esforços artísticos dos gregos eram superiores aos de outras épocas e outros espaços. Entretanto, uma observação feita por este autor e que há mais de um século continua a predominar é a de que a estrutura literária dos antigos espelhava seu mundo e, por isso, tinha caráter universalizante. Esse é o caráter pelo qual se destaca a função sociopolítica das obras trágicas e cômicas, que se relacionavam ao espaço e tempo em que estavam inseridos, dando ênfase aos contextos que as produziam.

A estrutura literária dos gregos foi concebida e consolidada ao longo de todo o período arcaico através de uma cultura oral, valorizando a palavra, que era, nesse sentido, prova da existência de uma memória a ser preservada. Isto é, o surgimento da literatura estava a serviço de uma tradição cultural ao relacionar-se à perpetuação de uma memória. Segundo Francisco Rodríguez Adrados (1999a, p. 270), as épicas homéricas são produções que fornecem em certa medida uma unidade cultural no sentido de serem os gregos filhos de uma mesma estirpe. Para ele, as línguas literárias presentes nas epopeias arcaicas são provas da intenção dos gregos em valorizar uma raiz comum; a tradição homérica, afirma Adrados (1999a, p. 270, tradução livre), "*[...] herdeira do antigo aqueu épico, absorveu elementos eólios e, sobretudo, jônicos [...]. Pois bem, esta língua literária, artificial, era cantada e entendida em todas as partes. Contribuía à unidade dos gregos*" ³⁵. Os gêneros literários arcaicos, para esse autor, possuíam formas de expressar próprias, que eram gerais à medida que se punham como compreensíveis para todo o mundo grego; nas palavras de Adrados (idem), eram "*línguas internacionais*".

Para Eric Havelock (1996), interessado em estudar as consequências da fixação de uma cultura escrita e letrada entre os gregos, a tradição poética ali agia não só com função de lazer, mas para transmitir conhecimento, o que traz um paradoxo ao seu intento, pois demonstra um valor maior dado pelo grego à oralidade em detrimento da escrita. Independente do valor dado pelos gregos à oralidade, Havelock (1996, p. 74) sustenta a tese

³⁴ "Perhaps the most instructive characteristic of Greek literature, considered in the course of its development, is the fact that its progress toward perfection was a normal growth" (CAPPS, 1901, p. 3).

³⁵ "[...] heredera del antiguo aqueo épico, absorbió elementos eolios y, sobre todo, jónicos: ello a partir de rasgos antiguos que eran interpretados así (por su adscripción dialectal en fecha posterior). Pues bien, esta lengua literaria, artificial, era cantada y entendida en todas partes. Contribuía a la unidad de los griegos" (ADRADOS, 1999a, p. 270).

de que a escrita revolucionou o olhar das sociedades que com ela tiveram contato: "*entrar no mundo do que chamamos "literatura grega", de Homero em diante, é encontrar uma dimensão mais vasta da experiência humana, mais diversificada, pessoal, crítica, sutil, cheia de humor, apaixonada, irônica e refletida*".

Havelock (1996) ressalta, no entanto, que os gregos eram caracterizados por uma linguagem oral e que seus processos de comunicação foram orais ao longo de vários séculos de formação cultural, desde o segundo milênio até o advento do século V a. C. Assim, os gregos possuíam o que esse autor apontou como consciência criada pela oralidade. Por isso é que a estrutura literária ali estava permeada por uma cultura oral, mas também a serviço dela.

O serviço prestado pela literatura a uma cultura oral é mais claramente compreendido na concepção de Havelock (1996) se percebermos sua defesa de que toda cultura escrita é posterior a uma cultura oral. A língua é o exemplo supremo dessa concepção. A cultura oral, nesse sentido, é concebida como as formas de comunicação presentes na vida cotidiana a partir da oralidade, como a política, a justiça e os modos de expressão, que têm relação ancestral com os recursos da memória.

Para Ana M. O. Galvão e Antônio A. G. Batista (2006, p. 409), em culturas orais as palavras têm forte poder sobre as coisas a que estão referidas. Eles afirmam que nessas culturas o pensamento funciona sob o signo da linguagem: "*as pessoas pensam de acordo com a maneira que possuem para se expressar naquela cultura*" (GALVÃO e BATISTA, 2006, p. 410). Esses autores mobilizam a teoria do filósofo e historiador Walter Ong (1998), para quem existem certas características na oralidade que lhe são peculiares. Além de determinar o funcionamento do pensamento e da ação, o pensar oral é menos analítico e mais agregativo; exemplo desse caráter é, como afirmam Galvão e Batista (2006, p. 410), o grande número de adjetivações na oralidade. Estas informações sugerem que as obras do antigo teatro ateniense estavam inseridas em um contexto de oralidade, pois, além de serem repletas de adjetivações, foram modos de se expressar moral, política e socialmente perante um conjunto relativamente grande de interlocutores, além de promover debates no desenvolvimento das ações.

Outro caráter da oralidade diz respeito a seu valor mais aditivo do que subordinativo, o que resulta em menos relações de causa e consequência (isto não quer dizer que não haja estas relações, mas que elas são menos comuns). Esta teoria é ratificada por Havelock (1996), ao afirmar que em culturas orais recorre-se frequentemente às narrativas épicas, repletas de ação e com pouco ou nenhum pensamento abstrato. Uma literatura com essa característica, ao

contrário de servir apenas como entretenimento, age como formadora ao promover o armazenamento de informações por meio das ações apresentadas. Outra autora que ratifica a importância da ação na literatura e na oralidade é Jacqueline de Romilly (1984, p. 40), quanto aos gregos: "*Homero jamais analisa; mostra seus personagens em plena ação - armando-se ou combatendo, festejando ou navegando. Os verbos nele são mais frequentes do que os substantivos*".

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

Entre os gregos, a estrutura literária em nada diferia dos moldes que na concepção de Ong são características de uma cultura oral, que ele define como "*cultura oral primária*" (ONG, 1998, p. 9) e que é baseada na verbalização do mundo e na maneira de lidar com o conhecimento sem contato nenhum com a escrita. Ressaltamos que no mundo grego, até meados do período arcaico, a escrita não estava presente nas produções literárias e que para a grande massa a escrita continuou inacessível por bastante tempo, o que não afetou na importância das literaturas, nem no desempenho das suas funções sociais. Além disso, essa cultura oral em que viviam os gregos necessitava de um mecanismo que lhe servia de propulsão e dava-lhe sustentação para uma continuidade: a memória.

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

A literatura entre os gregos, que se propunha tradicionalista e ratificadora de normas e valores a serem seguidos por gerações, na verdade, incessantemente esteve imbuída de

inovações. As repetições de fatos, mitos e regras, na literatura, acabou funcionando como uma transfiguração dessas próprias ações. A relação entre produção literária e contexto sociopolítico foram preponderantes para determinar os objetivos a serem atingidos pelas obras, e mais especificamente as obras inseridas no espaço do teatro ateniense no período clássico. No julgamento de Geoffrey W. Bakewell (2011, p. 258), a educação recebida pelos cidadãos atenienses no teatro foi a melhor preparação para o serviço dos corpos democráticos da assembleia, do conselho e do tribunal das leis ³⁶.

A função sociopolítica do teatro em Atenas explorou a universalidade dos mitos e dos conflitos sociopolíticos que estiveram presentes no contexto do século V a. C. sem deixar de lado a preocupação com um fazer artístico que servisse de modelo e que se tornasse, como consideraram Christian Meier (1991) e Bakewell (2011), um dos mecanismos intelectuais mais valiosos da Atenas Clássica. Para Meier (1991) a tragédia serviu, antes de mais nada, como uma arte política, pois foi sendo modelada a partir de anseios imediatos e isso foi fornecendo destaque às suas bases éticas, apresentadas através dos argumentos construídos oralmente no campo de atuação dos dramas trágicos. Esse autor chega a afirmar que na Atenas democrática o teatro possuía tanta importância quanto a Assembleia dos Cidadãos (*ekklésia*) e o Conselho dos Quinhentos (*boulé*) ³⁷, pois os dramas presentes no teatro valorizavam aspectos da vida que eram muito estimados pelos atenienses: o direito e a política: "*o crédito no público (e também no político) teve para eles [os atenienses] uma importância excepcional*" (MEIER, 1991, p. 8, tradução livre, grifo nosso) ³⁸. Bakewell (2011, p. 262, tradução livre) mobiliza um argumento incisivo em defesa de sua teoria ao afirmar que "*a tragédia forneceu a todos os atenienses as bases de uma educação artística liberal*" ³⁹.

³⁶ Os corpos democráticos sobre os quais Bakewell (2011) se refere são, respectivamente, a *ekklesia*, a *boulé* e a *dikasteria*.

³⁷ Segundo Claude Mossé (1985, p. 49), a *ekklésia* era a assembleia a que todos os atenienses tinham o dever de comparecer para debater sobre temas como o abastecimento da pólis, problemas ligados à política externa, acusações públicas e outros assuntos ligados ao campo jurídico. A *boulé* era um corpo político que à época de Aristófaes (segunda metade do século V a. C.), foi composto por 500 membros selecionados, segundo Mossé (1985, p. 57), o mais democraticamente possível, e eram o único órgão representativo do *dêmos*, sendo, devido ao número de *bouleutas* (membros), denominado pela historiografia como *conselho dos quinhentos*. A *boulé* representava um elemento moderador nas decisões da pólis enquanto um corpo político.

³⁸ "[...] *le crédit dans le public (et donc en politique) prit chez eux une importance exceptionnelle*" (MEIER, 1991, p. 8).

³⁹ "*Simply put, tragedy offered all Athenians the rudiments of a liberal arts education*" (BAKEWELL, 2011, p. 262).

Sem discordar desses autores, afirmamos que não apenas a tragédia, mas também a comédia foi responsável por disponibilizar aos atenienses momentos de intensa reflexão acerca de seus questionamentos e mais profundos anseios. Se assim não fosse, a comédia não teria persistido por mais algum tempo e não teria havido uma tradição de compor e reproduzir comédias até a época helenística, como é o caso do autor Menandro, que compôs peças cômicas até pelo menos o início do século III a. C., fazendo com que as comédias durassem até mais do que as tragédias, mesmo que ao longo do tempo sua qualidade não fosse a mesma.

Na Atenas antiga, o teatro proporcionou um espaço - um laboratório, se preferir - para a cidade observar a si mesmo. Ou seja, os espectadores assistiram indivíduos proeminentes interagir com suas comunidades políticas e sociais mais amplas de maneira que eram em grande parte familiar. Esses personagens foram forçados a fazer escolhas importantes em meio a circunstâncias difíceis. Suas escolhas, embora compreensíveis e, por vezes, necessárias, no entanto, levaram quase que invariavelmente à calamidade. As tragédias assim, serviram como manifestações da relação entre escolha e resultado, lembretes de que a relação entre causa e efeito foi, em última análise tão inexorável como foi inicialmente invisível. (BAKEWELL, 2011, p. 265, tradução livre)⁴⁰

Assim como nas tragédias, as escolhas nas comédias foram preponderantes para os personagens e para os princípios éticos em debate nos jogos cômicos fornecidos aos interlocutores. Nesse sentido, as afirmações de Bakewell se adéquam tanto à teoria das tragédias, quanto à teoria das comédias no teatro ateniense do século V a. C., pois a compaixão pelos personagens, o medo de que algo semelhante lhe poderia acontecer e a atenção maior acerca dos preceitos éticos e morais ali presentes atingiam aos interlocutores, fazendo com que um autor fosse aclamado ou vaiado de acordo com o desenlace das ações. As tragédias e comédias, assim, proporcionaram um meio de apreender quais os melhores e os piores caminhos a trilhar na vida social em Atenas, permitindo a observação dos sofrimentos e glórias que poderiam ser colhidos a depender das escolhas políticas e ideológicas.

[...] a linguagem, o raciocínio lógico e a análise intelectual (em uma palavra, *logos*), embora imperfeitos, no entanto, mantiveram-se as melhores ferramentas que [os atenienses] tinham para compreender a si próprios e ao complicado e perigoso mundo em torno deles. Este processo [...] foi a educação mental que melhor os preparou para assumir suas funções políticas

⁴⁰ "In ancient Athens, the theater provided a space — a laboratory, if you will — for the city to gather and observe itself. That is to say, the spectators watched prominent individuals interact with their broader political and social communities in ways that were largely familiar. These characters were forced to make important choices amid trying circumstances. Their choices, while understandable and sometimes necessary, nevertheless led almost invariably to calamity. Tragedies thus served as demonstrations of the relation between choice and outcome, reminders that the link between cause and effect was ultimately as inexorable as it was initially invisible" (BAKEWELL, 2011, p. 265).

na Assembleia, no Conselho, e no Tribunal. (BAKEWELL, 2011, p. 266, tradução livre, grifo nosso) ⁴¹

Como uma experiência que transcendia os limites dos tribunais e das assembleias, mas sem afastar-se das discussões políticas que estavam presentes nesses espaços, o teatro era o lugar para se atender às expectativas e às exigências da pólis. Entre as reivindicações que eram levadas ao teatro, estavam a ansiedade por mais poder, as responsabilidades, dúvidas e consequências quanto ao fazer político e o julgamento sobre os discursos e as proposições dos políticos (MEIER, 1991, p. 8-10). Assim, os dramas teatrais inseriam a formação individual dos sujeitos políticos atenienses na coletividade daquela pólis, para apreender a realidade política ali presente (VERNANT, 2002).

1.4 Teatro e Memória

A expressão *Teatro Grego*, neste início do século XXI, mais de 25 séculos após a época áurea do teatro ateniense, é carregada por um conjunto de imagens amplo, mas não reflete inteiramente uma tradução do que suscitou para os antigos e não conseguiremos aqui fazer uma reconstituição completa. Primeiramente, porque, como já foi observado, para os atenienses, o teatro representava um conjunto muito mais complexo do que simplesmente um espetáculo artístico. Além disso, nunca será possível reconstituir todas as imagens provocadas pelo Teatro Grego devido ao seu caráter oral e imediato, no qual as emoções do momento interferiam e deixavam-se interferir pelas ações postas em cena. No entanto, o que poderemos fazer aqui é cercar-nos de argumentos que estabeleçam margens seguras para defender uma hipótese acerca daquilo que se convencionou denominar *Teatro Grego*. Para isso, relacionamos as experiências do teatro ateniense com a concepção de memória que permeia esta dissertação, ratificando a complexidade dessas experiências, mas também demonstrando outros qualificativos para o teatro na Atenas Clássica.

Nesse sentido, consideramos, com base em autores que serão listados e debatidos a seguir, que o antigo Teatro de Dioniso funcionou como um mecanismo de mobilização da memória dos atenienses, tanto a memória coletiva relacionada à pólis como um todo, quanto à

⁴¹ "Time and again, they discovered that language, reasoned argument, and intellectual analysis (in a word, *logos*), although flawed, nevertheless remained the best tools they had for understanding themselves and the complicated, dangerous world around them. This process, I argue, was the mental education that best prepared them to take up their political duties in the assembly, council, and law courts (BAKEWELL, 2011, p. 266).

memória dos diversos grupos que caracterizavam as facções políticas no contexto do século V a. C.

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

Em desenvolvimento à concepção de Halbwachs, Michael Pollak (1992, p. 210) caracterizou a memória como um objeto de lutas políticas, à medida que emergem diferentes lembranças para os mesmos acontecimentos. Para este autor, a memória então é passível de um processo conflitivo, concepção oposta à de Halbwachs, para quem o que há é um processo harmônico. No entanto, Pollak não deixa de reconhecer a dimensão coletiva da memória, apontada inicialmente por Halbwachs. No teatro grego, na memória coletiva e no imaginário dos atenienses como um todo não é possível observar um conjunto harmônico, de acordo com a concepção halbwachiana, mas é possível delimitar que os discursos presentes no teatro são reflexo de *memórias coletivas*.

Outro caráter fundamental do teatro que possui uma íntima relação com a memória é a sua monumentalidade, fazendo com que ele tenha servido como um *lugar de memória*; isto é, o teatro como um todo, assim como as peças (tragédias e comédias) podem hoje serem vistos como *monumentos* devido a fatores apresentados a seguir. Como afirma Mota (2011, p. 52), "*o teatro ateniense é ao mesmo tempo um contínuo processo de sua atualização, experimentação e monumentalização*".

Segundo Françoise Choay (2001, p. 17) o termo *monumento* vem do latino *monere* e quer dizer "*aquilo que traz à lembrança alguma coisa*" e somente a partir do século XX passou a ser utilizado para designar elementos que puderam agir como testemunho do passado. "*Nesse sentido primeiro, chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma*

comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos e crenças" (CHOAY, 2001, p. 18). Para essa autora, o monumento tem uma tripla extensão (tipológica, cronológica e geográfica) que é acompanhada pela extensão de seu público (seus interlocutores ou frequentadores), lhe dando um caráter antropológico, pois possui também natureza afetiva, já que as informações são comunicadas com emoção. A afetividade exigida pelo monumento faz com que o passado se torne presente. Nas palavras de Choay (2001, p. 18), esta especificidade do monumento tem o objetivo de "*contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar*".

A relação com a memória, pois, é fundamental à existência de um monumento, que age como um dispositivo de segurança para a perpetuação de determinadas forças sociais e contra traumas na existência dessas forças. Assim, ele "*ele tenta combater a angústia da morte e do aniquilamento*" (CHOAY, 2001, p. 19) e por isso a função antropológica é central e essencial em todo monumento, fazendo com que o restante seja diverso e variável, dizendo respeito a gênero e formas. Choay defende, como Pollak (1992), que o monumento tem um emprego universal e está presente em praticamente todas as sociedades no espaço e no tempo. O modo de atuação sobre a memória é o que traz especificidade ao monumento.

Como *monumento*, na acepção de Pollak (1992, p. 200), o teatro entre os gregos institucionalizava uma memória e tornou-se um lugar específico dessa memória. Já Pierre Nora (1993, p. 7-9), que é uma das bases teóricas de Pollak, afirma que o lugar de memória prega uma continuidade do que já não existe mais, que é a própria memória, por si só presa ao passado.

Nora defende que a memória trata do que já passou e por isso a história necessita de lugares para relembrar e esses lugares agem como mediadores para se chegar a uma história daquela memória. Armelle Enders (1993, p. 133), uma revisora da teoria de Nora, afirma que epistemologicamente a noção de *lugar* desse autor é um domínio ideal e não pode ser considerada como um passeio nostálgico pelos monumentos: "*o lugar de memória pode ser concebido como um ponto em torno do qual se cristaliza uma parte da memória nacional*". Não contente da releitura, essa autora deixa as palavras do próprio teórico ecoarem: "*lugar de memória: toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer*" (NORA, apud ENDERS, op. cit., p. 134). Nora (1984, p. 34) afirma ainda que os lugares de memória são materiais, simbólicos e funcionais, e estão relacionados

às experiências concretas ou abstratas, mas sempre ligados a uma determinada imaginação, a um investimento simbólico.

Assim, consideramos o teatro como um *lugar de memória* e, conseqüentemente, um mecanismo de lembrança de tradições culturais entre os atenienses no século V a. C. As tradições culturais não permanecem rígidas ao longo do tempo, mas são permeadas e metamorfoseadas a partir de novas interações sociais, políticas e também culturais. Concebemos o lugar de memória como fomentador de símbolos culturais que em sua forma original já não mais são concebidos na prática. Dessa forma, o teatro colaborava para perpetuar as lembranças dos valores tradicionais na pólis, ao apresentar através do discurso ritos e símbolos.

Nesse viés, explorando um pouco mais o as concepções de Pollak (1992, p. 202) podemos entender o teatro como uma *projeção da memória*, pois suscita lembranças sobre valores, acontecimentos, lugares e personagens míticos do universo dos helenos. Como espaço de lembranças, o monumento projeta acontecimentos e personagens com uma função pedagógica ou denunciativa: nesse espaço da pólis, as lembranças visam não só às festividades, mas à educação do cidadão presente no teatro de Atenas. Como um espaço que reúne um elevado número de cidadãos, o teatro é um importante mecanismo de poder que se alia ao discurso de Aristófanes.

Levaremos em conta primeiramente que o "*discurso*" é uma prática de linguagem que ratifica a relação necessária entre o homem e a realidade social e natural; no entanto, não se pode considerá-lo como uma transposição transparente dessa relação devido aos sentidos promovidos pela ideologia, como afirma Eni Orlandi (2012). Assim, essa autora concebe que o *sujeito discursivo* funciona a partir do inconsciente, uma vez que este relaciona-se diretamente com a ideologia. A "*formação discursiva*", no viés trilhado por Orlandi (2012, p. 43) diz respeito ao processo de produção de sentidos e tem relação com a direção política e ideológica do sujeito; isto é, as palavras têm um sentido determinado pela escolha que se faz delas, baseada no que fez elas serem escolhidas: é a determinação do que pode e do que deve ser dito.

As *formações imaginárias*⁴² do discurso aristofânico demonstram que ele não é fechado em si, está inserido em um conjunto de relações. Para Eni Orlandi (2012), os

⁴² Segundo Eni Orlandi (2012, p. 39-41), as *formações imaginárias* são as condições de produção de um discurso e são formadas por três fatores que juntos exprimem a formação social do sujeito discursivo: *relações de forças* (o lugar de onde o sujeito discursivo - no caso de Aristófanes, o teatro impõe uma considerável relação de força, por ser um *monumento*); *relações de sentidos* (a relação do referido discurso com outros que vieram antes e

elementos constituintes das formações imaginárias de um discurso exprimem relações de força dele para com outros. Nesse sentido, o comediógrafo, no jogo cômico d'*As Nuvens*, tem a necessidade de fazer sua palavra se contrapor a outra(s) e isto demonstra a relação entre o discurso teatral aristofânico e um conjunto maior que é a memória de um grupo do qual ele passa a ser um referente.

1.5 Papel da comédia no festival dionisíaco

Um estudo da comédia antiga ateniense nunca poderá deixar de mencionar as origens da comédia no festival dionisíaco, pois, por mais fragmentárias e duvidosas que sejam as informações que se têm acerca dos inícios, elas são fundamentais para um entendimento que não seja minimalista. Além disso, a função e o desempenho da comédia nos festivais dionisíacos e nos concursos de tragédias e comédias ao longo do século V a. C. são fruto daquelas origens que para nós, estudiosos de uma época tão distante, ainda são obscuras. Ademais, aquilo a que chamamos *Festival Dionisíaco* eram festas não apenas rituais, mas também profanas e não é possível separar essas duas características, pois no culto a Dioniso o sagrado era profano e vice-versa. Assim, o ambiente no qual se inseriu o teatro foi o da cidade e o da religião, sendo uma de suas formas de expressão. Segundo Piqué (1998, p. 202), encontramos "*de um lado, o lugar sagrado, onde o contato com os deuses se realiza através de sacrifícios, de outro, a festa, quando em determinados dias do ano, aos quais é acrescentada a noite anterior, se dá uma quebra do ritmo cotidiano*".

Sabe-se que os caracteres físicos mais marcantes das comédias ao longo do século V a. C. foram as máscaras cômicas, os ventres inchados, as túnicas curtas e os falos salientes, como denota António Freire (1985, p. 235). Estes destaques, no entanto, começaram a ser formulados em expressões burlescas comuns desde pelo menos o século VII a. C., como apresentado no tópico 1.1 desde capítulo. É importante, aqui, salientar que os elementos das origens que mais serviram para a comédia do século V a. C. têm a ver com orgia e obscenidade, fertilidade, farsabilidade, realidade distorcida, inversão de valores e carnavalização da ordem, sendo, no drama cômico, elementos risíveis.

outros que poderão surgir a partir dele); e *antecipação* (o sujeito coloca-se no lugar do interlocutor e assim regula sua argumentação para atingir o efeito desejado).

O riso foi um dos elementos fundamentais à comédia antiga ateniense, assim como o foi o terror e a piedade para a tragédia e esse é um dos motivos pelos quais nunca poderemos apreender real e completamente o que foram as comédias e as tragédias para a sociedade dos atenienses, pois esses foram elementos totalmente ligados a fatores afetivos imediatos. O riso é um dos elementos resultantes do contexto e dos fatos performativos das peças e esses, segundo Mota (2011, p. 54), "*estão em pé de igualdade com dados textuais, neutralizando a oposição e a hierarquia entre eventos linguísticos e eventos extralinguísticos*". Assim, os textos a que temos acesso atualmente são apenas uma parcela dos contribuintes de um drama teatral. Por isso, nunca será possível atingir um grau de reconstituição próximo ao real; o que se pode fazer são projeções mais ou menos fieis ao texto e ao contexto, relacionadas a fatores extratextuais como os arqueológicos, se afastando de uma concepção positivista e ampliando ao máximo o campo de compreensão. Nesse sentido, um coerente estudo acerca do riso nos fornece materiais para delimitarmos o que ele pode ter sido para o ateniense que assistiu às comédias de Aristófanes nas últimas décadas do século V a. C.

Uma primeira informação acerca do riso é que ele pode ser provocado através de comicidade, humorismo, ironia, caricatura, paródia e sátira, como afirma Fernando Moreno da Silva (2010). Esses tipos qualificados de riso não se opõem e não se excluem, podendo coexistir e é por isso que todas estas espécies de riso estavam presentes na comédia antiga. Uma qualidade dessas espécies de riso que lhes retiram da inércia sociocultural é seu caráter ideológico e político, que é claramente perceptível na comédia antiga.

Uma das marcas mais sensíveis do riso é a imediatez, fazendo-o um mecanismo, antes de mais nada, de estudo antropológico. No entanto, sua observância é muito mais ampla, atingindo os campos da filosofia, da psicologia, da literatura, da semiótica, da sociologia e da história, sendo, por isso, um tema interdisciplinar, como defende Silva (2010), para quem o fenômeno do riso é dialético, pois é um misto entre alegria e tristeza. "*Não obstante seu caráter contraditório, o fenômeno do riso está intimamente ligado ao prazer. E o prazer é um dos pilares da felicidade*" (SILVA, 2010, p. 212). Uma vez que o riso é uma forma de conquistar prazer, ele se torna um elemento catártico, ao expelir inquietudes e promover alívio. Silva (2010), no entanto, apresenta o riso na antiguidade como sendo um atributo puramente ritual, deixando de lado seu cunho carnal, que é claramente verificado não apenas nas comédias aristofânicas, mas também em outras produções intelectuais da mesma época, seja de forma exaltada ou comedida, como o é com Platão.

Ao longo do tempo, muitos estudos tradicionalistas sobre o teatro grego foram permeados por uma interpretação estritamente aristotélica, faltando neles uma profundidade teórica que evitasse a apreensão errônea do riso como uma expressão característica das comédias e, por isso, inversa às expressões presentes nos dramas trágicos. Silva (2010, p. 219) alerta que a errônea contraposição entre comédia e tragédia promovia a equivocada polarização entre o riso e o trágico, já que ambos devem ser considerados como violação da regra e da ordem.

[...] seria mais coerente dizer que o contrário do riso não é o trágico, mas sim o sério. Como se nota, o riso ainda se vincula à inconsequência e à irrelevância. Em geral, a “ideologia da seriedade” impõe uma postura negativa com relação ao cômico, atribuindo-lhe comportamento menos nobre ou menos erudito dentro dos padrões sociais. Ele estaria ligado aos loucos e às crianças. De acordo com essa ideia, o cômico deveria ser banido dos trabalhos científicos, pois seria frívolo, momentâneo, sendo em seguida esquecido. Talvez os participantes dessa corrente fossem os responsáveis pela criação do famoso ditado: “Muito riso, pouco siso”. Além disso, a comicidade seria incontrolável, uma vez que resvala em domínios polêmicos, zomba do divino e infringe tabus. (SILVA, 2010, p. 220)

Como o contrário daquilo que é sério, o riso deve ser visto como algo subversivo e por isso tem destaque na comédia, que foi um gênero subversivo por excelência. No entanto, assim como a comédia, o riso tem uma parcela conservadora ao definir norma e regra (SILVA, 2010). Por isso, o riso e aquilo que é risível devem ser vistos como elementos ambivalentes, pois subversivos e conservadores, além de, segundo Henri Bergson (apud SILVA, 2010, p. 222), ter a função de "*desnudamento*", que está fortemente identificada com os costumes presentes no contexto de seu afloramento, sendo um oposto desses mesmos costumes. Nessa abordagem, o riso serve para expor aquilo que é diferente do comum.

A concepção teórica trilhada por Silva (2010) não considera o riso contemplativo, que não necessariamente se opõe à ordem, mas é um riso de felicidade por continuação dessa própria ordem. No entanto, não nos abstermos da concepção desse autor pelo fato de considerarmos o riso na antiguidade e, mais especificamente, na comédia antiga em Atenas, como um riso pelos contrastes. Com base nisso, uma das afirmações de Silva que mais são relevantes aqui para a delimitação do que foi o riso na comédia antiga é a de que "*há diversas possibilidades de conduta dentro duma sociedade, mas somente algumas são aceitas. A função do riso é exatamente tornar visível esse mundo excluído e reconhecer outras realidades possíveis*" (SILVA, 2010, p. 222). Com isto, afirmamos, também com base nesse autor, que rir é comunicar e comunicar é tentar convencer o outro a aceitar o que se está comunicando; isso demonstra que a argumentação é um fenômeno intrínseco à comunicação e

consequentemente ao riso. "*Por mais sincero que se suponha, o riso esconde uma segunda intenção. O riso é, pois, uma ousadia: causa a estranheza para distrair, mas, por trás dessa aparente ingenuidade, verdades são escamoteadas*" (SILVA, 2010, p. 227).

Foi esclarecido ao início deste tópico que o riso possui diversas facetas e por isso há algumas espécies de riso. Esta informação anula uma noção legada pelo senso comum, que é a visão de similitude entre riso e humor. O riso pode ser ou não uma expressão agregadora, mas o humor nunca age como um elo e sim como um facilitador para a exposição de fraturas sociais, políticas ou de qualquer outra ordem em uma sociedade. Para Jan Bremmer e Herman Roodenburg (2000, p. 15), "*embora o humor deva provocar riso, nem todo riso é fruto do humor*". Com a forma popular de piada, o humor contagiou as comédias do século V a. C., escarnecendo dos mais variados segmentos políticos e sociais e personalidades, sendo uma forma descontraída de insultar aqueles que de alguma forma eram um incômodo. Em suma, humor foi a forma mais politizada do riso na comédia antiga ateniense ⁴³.

Afora as questões técnicas acerca do riso, suas questões funcionais devem ser consideradas como eixo central durante o desenvolvimento das comédias no festival dionisíaco. Mas antes de abordar a relação entre a função do riso e o desenvolvimento do drama, discorreremos sobre os festivais, que foram condição *sine qua non* à existência das comédias na antiguidade grega como um todo.

A expressão *festival dionisíaco* é bastante utilizada na modernidade em estudos helenistas sobre o culto a Dioniso na Grécia Antiga e engloba diversas festividades nas quais a homenagem e o culto ao deus das festas tinha destaque. Segundo Peter Jones (1997, p. 308), uma melhor denominação seria "*carnavais comunitários*" e não festivais. Dentre essas festividades, três nos interessam, pois são aquelas nas quais tinham lugar os concursos cômicos, as *Leneias*, as *Dionísias Rurais* e as *Grandes Dionísias* ou *Dionísias Urbanas*. As *Grandes Dionísias* ocorriam em datas correspondentes atualmente ao final de março e início de abril, no mês do *elaphebólion*, como o próprio nome indica, eram uma festividade de proporções mais amplas e devido a isso provocavam expectativa nos interlocutores, segundo Maria de Fátima Souza e Silva (1987, p. 22), enquanto as *Leneias* eram um festival de menor

⁴³ Apesar de fazermos a distinção entre os diferentes caracteres do riso, trataremos do riso da comédia como uma expressão universalizante e, por isso, composta por todos ou pela maioria desses caracteres (humor, comicidade, sátira, ironia, caricatura e paródia). Por isso, é possível que mobilizemos um ou alguns desses termos ao referirmo-nos aos desdobramentos político-sociais da comédia antiga, utilizando expressões como *sátira aristofânica*, *caricatura* e *comicidade aristofânica*. Quando referirmo-nos aos *argumentos cômicos* presentes na comédia de Aristófanes, estaremos nos referindo aos caracteres do riso como um todo, a menos que a distinção seja claramente informada.

porte, pois ocorriam ainda no inverno, no mês do *gamélion* (correspondente a janeiro), dificultando a locomoção de expectadores vindos de lugares mais distantes.

Por ocorrer na primavera, as *Grandes Dionísias* concentravam um grande número de expectadores que desembarcavam no Pireu vindos das várias regiões aliadas de Atenas, sendo, segundo vários autores, como Freire (1985) e Castiajo (2012), o festival ateniense de maior proporção.

Como as Grandes Dionísias decorriam no mês *Elafebólion*, ou seja, nos finais de março, o mar apresentava-se navegável, o que facilitava a deslocação de estrangeiros, inclusivamente bárbaros, que ocorriam a Atenas por questões de *otium* ou de *negotium*. O evento revestia-se de uma tal importância, que até alguns prisioneiros eram libertados nesses dias para que pudessem assistir às performances. (CASTIAJO, 2012, p. 23)

Segundo Freire (1985, p. 93), a grandiosidade das *Dionísias Urbanas* não era transportada para as *Dionísias Rurais*, pois estas eram festividades de proporção diminuta em comparação com as outras, sendo caracterizadas como "*modestas festas rústicas*", nas quais era possível ocorrer representações que já haviam sido feitas antes. Essas festividades campestres, segundo Isabel Castiajo (2012, p. 13), eram estritamente locais, ocorriam no interior dos *dêmos* e "*ao que tudo indica, estes festivais terão começado por ser um cortejo fálico em direção a um centro de culto, a que se seguiria um sacrifício*". Entendemos o cortejo fálico como um dos qualificativos para os argumentos cômicos, além de ser uma das práticas que se inserem nas origens das comédias; seu significado pode estar relacionado a fertilidade, que é um simbolismo típico de festas rurais, mas pode ser compreendido também como a obscenidade característica dos rituais dionisíacos e dos argumentos cômicos.

Nas *Leneias*, que eram festividades domésticas assim como as *Dionísias Rurais*, o concurso dos dramas tinha uma maior proporção e a seriedade das questões em causa era assunto para bastante debate na pólis. Como ainda era inverno e os aliados não costumavam frequentar Atenas nesse período, os temas de debate eram questões internas da pólis e as comédias tinham privilégio sobre as tragédias, algo que não ocorria nas *Grandes Dionísias*, que eram a festividade mais importante na qual estavam presentes os concursos de dramas cômicos e trágicos

A natureza doméstica deste festival [*Leneias*] [...] dá ao poeta mais ampla liberdade de manobra, já que, ao atacar um político proeminente perante um público local, só o indivíduo é ameaçado, não a imagem do estado, que se veria envolvida se tal ataque ocorresse perante uma assembleia de aliados. (SILVA, 1987, p. 23, grifo nosso)

As *Grandes Dionísias* passaram a ter uma grandeza de proporções expansivas a partir de obras políticas que as envolveram. Segundo J. Michael Walton (2010, p. 10) essas festividades foram instituídas pelo tirano Pisístrato por volta das décadas de 560-550 a. C. Segundo Castiajo (2012, p. 20), um dos propósitos do tirano era impulsionar a fixação urbana da população, uma vez que no século VI a. C., não havia centro urbano de destaque na Ática. Oliveira e Silva (1991), afirmam que os psistrátidas instituíram pela primeira vez um concurso regular de tragédias no ano de 534 a. C., e o autor Téspis sagrou-se o primeiro vencedor. As comédias, por sua vez, só passaram ser avaliadas em um concurso a partir do ano de 487 a. C. e não se tem informação sobre o vencedor daquele ano.

Os festivais dionisiacos representavam para a população ateniense momentos de êxtase e de saída da rígida ordem na qual uma *hybris* poderia custar a vida. Dioniso, deus das festividades e da vegetação, inspira e explica as contradições presentes durante os festivais. A comédia, assim, é reflexo do latente dionisismo que passava o ano inteiro reprimido e se expunha através de uma carnavalização permitida. A bestialidade com que Dioniso por vezes é representado, relacionada à selvageria do mundo natural, da vegetação e da condição humana antes de ser social, pode ser comparada à franqueza com que são trabalhados os temas das comédias. Assim como sua selvageria pode ser vista como um elemento libertador, o riso da comédia é mecanismo para uma maior compreensão da própria sociedade e, conseqüentemente, libertação das regras. Nesse sentido, paradoxalmente, "*o dionisismo permite escapar à condição humana evadindo-se para a bestialidade*" (DETIENNE, apud MOSSÉ, 2004, p. 97) e, como Dioniso, a comédia acaba se tornando uma expressão marginal na vida social de Atenas.

Diferente da tragédia, a comédia está mais ligada a elementos factíveis, a questões práticas do cotidiano e a coisas materiais do que a questões metafísicas, embora a reflexão filosófica não seja ofuscada nos jogos cômicos. Tendo por base as origens ligadas a Dioniso, o papel da comédia nos festivais dionisiacos é ratificar simbolismos que a ele são relacionados. Isso não quer dizer, pois, que este gênero dramático é um ritual. Não queremos defender, contudo, que a comédia é uma fiel expressão dos rituais a Dioniso ou que ela é uma fórmula religiosa, pois, como afirma Paul Cartledge (1990), os absurdos da comédia não são uma cópia do dionisismo, pois este não tem nada de exclusivo que o relacione às representações dramáticas.

Não podemos pensar em fixar a gênese [da comédia] em um rito único, estruturado de tal forma que não seja difícil fixá-lo como pai da comédia; pelo contrário, só podemos aspirar a aproximarmo-nos do tipo de festa

cultural [...] Não se trata de adições mecânicas, mas sim que a comédia constitua um novo sistema que implique uma herança, mas também uma ruptura. (CANCELA, 1982, p. 27, tradução livre, grifo nosso)⁴⁴

A comédia tem um compromisso com o contexto espaço-temporal em que emerge e por isso deve ter caráter social e político. O riso da comédia, então, é um elemento político e social com contornos dionisíacos, pois pode se apropriar, entre outras coisas, de selvageria, bestialidade, espontaneidade, julgamento por causa e consequência e prazer. Segundo Daphne O'regan (1992), a comédia se faz como um exercício político por mobilizar mecanismos presentes em esferas do cotidiano que não são puramente artísticas ou ligadas aos ritos festivos nos quais ela (a comédia) se fazia como porta-voz de determinados assuntos. Assim, as divisões inseridas no teatro eram mascas das divisões estabelecidas pela ordem e pelas facções políticas presentes no cotidiano da pólis.

Os participantes deste festival a audiência da comédia foram os cidadãos atenienses. Reunidos no teatro em "assembleia cívica", eram dos mesmos grupos, assentados em ordem similar, como em outros lugares votavam as decisões políticas e jurídicas da cidade. Assim, a retórica política (e judicial) e do discurso teatral teriam se influenciado reciprocamente; a audiência para cada condicionada pela sua experiência do outro. Da mesma forma, as tarefas de um comediante eram, em certo sentido, as de qualquer outro falante: ele tinha para o seu próprio bem (e do público) que conquistar seus ouvintes, que, julgando seu *logos* ou discurso, para ser melhor, o tornariam vitorioso sobre seus rivais. (O'REGAN, 1992, p. 3, tradução livre)⁴⁵

Segundo hipóteses de vários autores estudiosos da comédia antiga ateniense, consideramos que este gênero agiu como um termômetro que mediu os embates políticos, as causas e disputas sociais e, mais que isso, as alterações na ordem estabelecida. Para O'regan (1992), como visto acima, a retórica política e judicial e o discurso teatral se influenciaram reciprocamente. Por isso, a tarefa do comediante era dar continuidade às falas de seu grupo para tornar-se vitorioso sobre seus rivais. Como afirma Andreas Willi (2003), a comédia deve ser compreendida como uma fonte literária valiosa para compreender a vida social e

⁴⁴ "No podemos pensar en poder fijar la génesis en un rito unico, estructurado dde tal forma que no sea difícil señalarlo como el padre de la comedia, sino que sólo podemos aspirar a aproximarnos al tipo de fiesta cultural: como tampoco resulta factible encontrar unidades idénticas en el rito y la comedia. No se trata de adiciones mecánicas sino que la comedia como género teatral constituye un nuevo sistema que implica una herencia, pero también una ruptura" (CANCELA, 1982, p. 27).

⁴⁵ "The participants in this festival and the audience for comedy were the Athenian citizens. Gathered in the theater in "civic assembly", they were the same group, seated in similar order, as that which elsewhere voted the political and legal decisions of the city. Thus political (and judicial) rhetoric and theatrical discourse would have influenced each other reciprocally, the audience for each conditioned by its experience of the other. Likewise, the tasks of a comedian were, in one sense, those of any other speaker: he had to further his own (and the public) good by winning over his listeners, who, in judging his logos, or speech, to be best, would render him victorious over his rivals" (O'REGAN, 1992, p. 3).

econômica ateniense clássica como um todo. Para Maria de Fátima Silva (1987), a comédia denunciou as mazelas que desgastavam as relações sociais em Atenas. Para Elina Miranda Cancela (2010), a comédia levava à cena os problemas sociais mais candentes na vida da pólis. De forma mais geral, Francisco Oliveira (1993, p. 71) afirma que "*o dramaturgo equacionava nas suas peças os problemas fundamentais da pólis, procurando oferecer possibilidades de solução e, dessa maneira, atuar pedagogicamente sobre os cidadãos reunidos no teatro*". A hipótese de Francisco Rodríguez Adrados (1997, p. 105) de que a comédia antiga não seria compreendida sem a existência do sistema democrático é mais enfática e é corroborada por nós, pois o que este gênero legou aos seus interlocutores foi a exposição das contradições presentes naquela sociedade; absolvendo ou condenando as práticas sobre as quais abordou, a comédia expôs sua existência, que por isso não poderia ser negada.

2 A CULTURA POLÍTICA ARISTOCRÁTICA NA COMÉDIA DE ARISTÓFANES

Admitindo o caráter *agônico* da dramaturgia de Aristófanes e concebendo-o como porta-voz do segmento social e político dos *aristhoi* (aristocracia tradicional ateniense, com sua riqueza legitimada por nascimento e na posse de terras), analisaremos seus argumentos como mecanismo de poder que ratifica o *lugar social* dos *aristhoi* diante do público que assistia aos festivais do teatro dionisíaco, garantindo a *phília* para aquele grupo no universo político de Atenas. O discurso aristofânico euforizava práticas relacionadas a questões simbólicas de *andreía* (coragem), *timé* (honra) e *aidós* (vergonha), *sophosyne* (temperança) e *gémesis* (justa indignação), *praótes* (bondade), *eutaxía* (disciplina) e *phília* (amizade com reciprocidade), compreendendo como euforizada toda virilidade com conotação sexual e moral, englobando força, valentia, soberania e potência.

Os valores preconizados pelos *aristhoi* conduzem à percepção de um *estilo de vida* determinado. Tal como afirma Maria Regina Candido (2012, p. 42), entre os gregos, "*estilo de vida seria um conjunto de preceitos que definem uma maneira específica de agir e elaborados a partir de valores éticos*"; estes valores preservavam hábitos que podemos identificar como costumes de uma tradição. Entre os *aristhoi*, a tradição conservada estava concentrada na preservação da *areté* (virtude) que constituía sua *timé* (honra) na pólis. Sobre a relação entre *timé* e a tradição, Ana Livia Bonfim Vieira (2005) destaca que era fundamental ao *ethos* (conjunto de hábitos) de um grupo social e contribuíam para a ordem estabelecida:

A noção da honra ativava a necessidade diária de condutas que, indiretamente, reproduziam a ordem políade, no nosso caso, no modelo dos atenienses. A tradição expressava uma série de valores, de hábitos, de normas morais e religiosas que se ligavam diretamente à consciência do homem, o qual controlava seu comportamento e se autopunia pelo receio do

constrangimento de seu grupo, da perda de seu status, do seu lugar na sociedade ou mesmo da sua morte social. (VIEIRA, 2005, p. 36)

Com esses pressupostos, visamos a identificar Aristófanes como sujeito ativo na manutenção de tradições culturais da aristocracia no período clássico e crítico de inovações provenientes da emergente oligarquia comercial e mercantil.

A comédia aristofânica fazia parte dos debates instituídos à volta das disputas pelo poder político, em uma estreita relação com as normas sociais. Tendo em Aristófanes um *sujeito discursivo* com ampla visibilidade pública, é importante compreendê-lo como um propagador de opiniões e, mais que isso, de identidades. Para Michael Pollak (1992, p. 202), a identidade é formada por fronteiras físicas (ligadas ao pertencimento a um grupo), pelo tempo (como continuidade de valores a serem reproduzidos) e por um sentimento de coerência (unidade dos valores, estando ligados também a um grupo). Como afirma esse autor, o outro é um agente necessário para a constituição da própria memória e, por extensão, da identidade. Em outras palavras, Aristófanes é um sujeito que contribui para reproduzir a memória do segmento aristocrático em Atenas no século V a. C., ao utilizar símbolos culturais desse grupo que agem como fronteiras que delimitam sua diferença para com outros grupos; além disso, os símbolos que o comediógrafo propaga são historicizados e relacionados à tradição temporal dos valores aristocráticos.

Levando em consideração que o contexto histórico da produção aristofânica está permeado por intensas transformações políticas e culturais, entre elas as transformações na prática pederástica e a ascensão social da oligarquia emergente, seus argumentos na comédia *As Nuvens* posicionam-se em defesa da aristocracia e se portam quanto a essas transformações. Assim, o enriquecimento da oligarquia emergente, que não produzia uma riqueza nos moldes tradicionais da aristocracia e que competia com esta nas instituições políticas atenienses, fez com que esse grupo de emergentes se tornasse um alvo do discurso de Aristófanes. Com relação à pederastia, não se observa no século V a. C. uma mudança nos ideais, contudo não só a obra aristofânica, mas também outras fontes, como por exemplo Platão (*Leis*), dão conta de uma preocupação em não expor um comportamento afeminado, o que nos faz pensar numa maior difusão de práticas desse tipo. É possível que Aristófanes tenha se aproveitado da imagem negativa que se tinha acerca da prostituição (*hetairiasis*), para forjar as desmedidas que eram representadas em seu drama, ao relacionar um erotismo entre iguais e o segmento dos emergentes.

O discurso aristofânico, então, euforiza um modelo social e de comportamento, o aristocrático, mistificando um outro modelo, que ele busca apontar como contrário àquele que

ele valoriza. Nesse sentido, ele ratifica uma identidade de grupo, baseando-se em símbolos tradicionais desse mesmo grupo e contrapondo-os a outros símbolos novos e não pertencentes a esse conjunto. Qual a intenção em relacionar as práticas pederastas inovadoras e a emergente oligarquia comercial e mercantil? Estaria Aristófanes então inserido em uma *cultura política* que promovia identidade a seu grupo – a aristocracia tradicional – em detrimento do grupo emergente?

Antes de propor uma reflexão sobre estas questões, voltemos a alguns pressupostos para o estudo da antiguidade e em seguida sobre a cultura política. Estudar qualquer comunidade inserida no todo que convencionou-se chamar de Grécia Antiga, especialmente Atenas, que foi a pólis que mais documentos preservou ao longo do tempo, exige uma consideração: a valorização do aspecto político. A política é um tema intimamente ligado às instituições sociais e governamentais atenienses e é fundamental para o desenvolvimento daquela comunidade, devido ao próprio caráter político da cidadania entre os atenienses. "*Falar da sociedade dos atenienses é analisar suas relações sociais a partir da identificação e circulação do poder através do uso da palavra*" (CANDIDO, 2012, p. 41).

Diferentemente da tradicional História Política (aquela que se configurou como a abordagem historiográfica do século XIX e início do XX, aliada ao positivismo e à abordagem factual em um sentido estrito do termo), os estudos atuais que focam os usos do político ou da prática política para compreender as relações humanas entre os gregos antigos são mais abertos ao diálogo com as outras disciplinas humanas e sociais, como a filosofia, a antropologia, a sociologia e a arqueologia. Observar os aspectos do cotidiano grego de forma interacional, e não em blocos sem nenhum contato mútuo, é fundamental a uma "*compreensão global*"⁴⁶ dos gregos antigos.

Nos atuais desenvolvimentos historiográficos sobre temáticas políticas, a *cultura política* é um conhecimento relativamente novo e polivalente no sentido de ser permeada por

⁴⁶ O termo "*compreensão global*" (*compréhension globale*) foi cunhado por Pauline Schmitt Pantel e François de Polignac (2007, p. 8), que o consideraram como uma apreensão dos indivíduos e instituições gregas sem o predomínio de divisões e hierarquias tradicionais entre a história política, social, econômica, religiosa, cultural, enfim, uma compreensão de horizonte amplo, perspicaz e interativa, não sendo reclusa a uma forma de ver apenas. Para esses autores, Claude Mossé foi a responsável por uma renovação nos estudos sobre a Grécia Antiga e conseqüentemente pela proposição de uma *compreensão global* dos antigos; os autores afirmam que Mossé não se contentou em estudar, por exemplo, a intervenção das leis no funcionamento político da sociedade, e buscou aliar aqueles recursos jurídicos às diferenças sociais existentes entre os gregos, além de analisar as repartições do poder político como pertinentes nesse processo; ela traçou uma oposição entre a cultura do debate e a cultura da lei, podendo observar as formações e transformações do poder político estando em contato com o individual e com o coletivo. Com o auxílio das ciências sociais, nessas análises, foi possível estudar também a interação entre as instituições e as práticas sociais, com o estudo dos comportamentos. As aproximações com a antropologia permitem observar ainda a relação do político com a totalidade de relações na comunidade cívica após a formação do todo público poliade.

ações políticas e se referir a símbolos culturais. A *cultura política*, como afirma Serge Berstein (2009, p. 36), desde seu aprofundamento como noção intelectual pelos historiadores, na década de 1990, mescla mecanismos da história cultural e da história política: os comportamentos políticos são encadeados em conjunto por meio de elementos culturais que são identitários e fomentam relações de poder nomeadamente políticas. Assim, os ideais de um partido político, por exemplo, fazem parte de uma cultura política.

Segundo Berstein (1998, p. 350), uma *cultura política* é formada por um conjunto de ritos e símbolos culturais de um grupo específico e está relacionada a sua tradição política. Ela se torna referência deste grupo, pois é responsável por conceber uma identidade de grupo. Ela visa a ser a base concreta das escolhas individuais a partir das referências do grupo, sendo formada por experiências vividas e produzindo, pelas escolhas, ações futuras. Ela é, ao mesmo tempo, fenômeno individual e coletivo. Por meio da representação, a cultura política tem um anseio normativo, se apropriando de símbolos originais do passado para produzir e perpetuar outros para o futuro e isso é o que a faz mais do que uma ideologia ⁴⁷

Com este breve início, poderíamos simplesmente nos apropriar de uma determinada definição de cultura política e aplicá-la ao contexto dos antigos, para observar a *cultura política aristocrática* em Atenas no século V a. C. e salientar o discurso do comediógrafo Aristófanes como uma comunicação dessa cultura política. No entanto, o conceito é relativamente novo historiograficamente, possibilitando certa margem de erro em sua definição; isso faz com que um dos pioneiros e principais estudiosos, Berstein (1998, p. 352), alerte para o fato de que o historiador deve ficar atento ao ecletismo que pode ser provocado ao utilizar o termo *cultura política*; deve-se também especificar o limite de possibilidades historiográficas. Outra informação ressaltada é a de que uma cultura política é delimitada no tempo e no espaço; ou seja, em um mesmo território, uma cultura política não possui as mesmas características de outra que já existiu ou que ainda poderá existir, assim como no mesmo tempo uma cultura política existente em um território e partilhada por um determinado grupo político não possui as mesmas especificidades de uma cultura política partilhada por outro grupo e em outro território.

José Petrucio Farias Junior (2009) apresenta dois obstáculos ao estudioso que propõe a locomoção do termo *cultura política* para o mundo antigo; segundo o autor, além do conceito

⁴⁷ Berstein (1998, p. 362) afirma ainda que o estudo da *cultura política* permite "em primeiro lugar, pelo discurso, o argumentário, o gestual, descobrir as raízes e as filiações dos indivíduos, restituí-las à coerência dos seus comportamentos graças à descoberta das suas motivações, em resumo estabelecer uma lógica a partir de uma reunião de parâmetros solidários".

de cultura ser variável e distinto da modernidade para a antiguidade, as especificidades conjunturais da sociedade que se estuda não podem ser vistas à luz de concepções modernas. Com estes entraves, acreditamos que o pesquisador que deseja se deparar com uma *cultura política* em alguma sociedade antiga deve propor uma definição singular e não transpor uma definição que foi específica para o estudo da Revolução Francesa, por exemplo. Para Farias Junior (2009), a relação mútua de solidariedade entre política e cultura entre os antigos é fundamental para o estudo de uma cultura política na antiguidade e é um exemplo de que o conceito deve ser especificamente delimitado ⁴⁸.

E sobre os atenienses do período clássico quais as especificidades que podemos ressaltar para o estudo de uma cultura política naquele espaço e tempo determinado? Quais os elementos constituintes de uma cultura política nomeadamente aristocrática na Atenas democrática? Partimos do princípio de que, assim como em qualquer outra conjuntura espaço-temporal e sociopolítica, os valores que fundamentam a cultura política aristocrática em Atenas não se conjugam como um conjunto de referentes aleatórios determinados naquele e para aquele espaço; os elementos que constituíram uma *cultura política* dos *aristhoi* em Atenas no século V a. C. foram sendo formulados e modificados ao longo do tempo, como veremos a seguir. O discurso das comédias de Aristófanes é consequência de um contexto específico dessa cultura política, que não foi expressa da mesma maneira em períodos anteriores e ao longo do tempo não continuou com o mesmo caráter que Aristófanes expôs.

Segundo Josiah Ober (1994, p. 159, tradução livre), a cultura política em Atenas se baseava em opiniões coletivas que eram permeadas por escolhas ideológicas, fazendo com que os fatos sociais fossem sempre caracterizados por um conhecimento político: "*a expressão edoxe toi Dimoi - "parecia certo para a Cidadania" [...] define a abordagem democrática para a relação entre o conhecimento social, decisão e ação*" ⁴⁹. Ou seja, entre os atenienses as escolhas sociais não eram feitas ingenuamente, pois sempre estavam relacionadas a um conjunto de ações consideradas como corretas ou erradas.

⁴⁸ Ao estudar a noção de cultura política no Império Romano, Farias Junior (2009, p. 62) afirma que o conceito é volúvel e detalha a causa para este diagnóstico: "*haja vista as metamorfoses pelas quais a sociedade romana, especificamente, passou não só no transcorrer dos séculos, mas também entre as províncias de que era constituído o Império*". O autor salienta que inclusive em uma mesma realidade espaço-temporal não se pode negligenciar a definição de uma cultura política devido exatamente a essas metamorfoses que constituíam a antiguidade como um todo.

⁴⁹ "*The expression edoxe toi dimoi - "it appeared right to the Citizenry" that such and such should be the case - defines the democratic approach to the relationship between social knowledge, decision, and action*" (OBER, 1994, p. 159).

Além da relação entre cultura e política e os fatores conjunturais, salientamos outra característica peculiar à *cultura política*, tal como ressalta Ulpiano Bezerra de Menezes (2009, p. 445): a íntima relação estabelecida com as práticas de memória sistematiza os efeitos dos conteúdos culturais em um contexto determinado. A cultura política evidencia que a memória possui uma dimensão política, ao estar no campo das escolhas e dos valores. Essas escolhas são culturais, fazendo com que esse autor defenda a existência de uma "*memória cultural*" presente nos *lugares de memória*. Para ele, a memória contribui para a manutenção e propagação de um padrão geral de comportamentos, coisas e significados. Menezes fomenta uma questão da qual nos apropriamos para o desenvolvimento que faremos a seguir: essa memória que é produto de uma escolha política e é propagada nos lugares de memória é politicamente desmobilizadora ou progressista?

Uma vez que consideramos o teatro grego como um *lugar de memória*, aquele espaço contribuiu para a escolha de algumas memórias em detrimento de outras, expondo o caráter político naquelas escolhas. Com esses pressupostos, identificamos a construção de uma *cultura política* dos *aristhoi* em Atenas desde antes da emergência do regime democrático e inclusive do teatro, no entanto, é na democracia que ela passa a ter um caráter peculiar. A seguir iremos observar os elementos que contribuíram para a formação dessa cultura política.

2.1 O poder político e a política na tradição grega

Quando pensamos em *política*, automaticamente somos direcionados a pensar em *poder*. Como poderia a política agir empiricamente em uma sociedade se não houvesse mecanismos que funcionassem como poder para colocar em prática as ideias advindas da política? Segundo Norberto Bobbio (et ali, 1998, p. 933) *poder* significa a capacidade de agir e produzir efeitos em indivíduos, grupos humanos e fenômenos sociais; já *política* é um termo mais complexo e diz respeito genericamente a tudo o que se refere ao Estado (para os gregos antigos, a *pólis*, que inclusive é o termo de onde deriva a palavra e o termo que foi estudado primeiramente por Aristóteles).

Tal como afirma Jean-Pierre Vernant (2007), a política e o poder na Atenas clássica foram resultado de um desenvolvimento que se havia iniciado alguns séculos antes e dependeram da emergência do sentimento político, que no século V a. C. foi inerente à vida

comunitária entre os atenienses. O sentimento político surgiu com a característica de decisão, sendo premissa para a vida em sociedade e tendo a configuração de poder. Vernant defende que o lugar do político na cidade antiga era a praça pública, as assembleias, além de ser condicionante ao surgimento da democracia entre os atenienses, embora ele afirme que os gregos valorizavam bastante as tradições – por isso, a relação entre a política, o sentimento político e o poder na pólis grega não ocorreu instantaneamente, mas de forma gradual.

Vernant afirma ainda que o surgimento do poder entre os gregos se deu junto a outro caráter nomeadamente político, a *soberania*, que está no campo das tradições gregas, traduzindo-se em anseio por instituir a ordem social. A soberania, entre os gregos antigos, emerge junto à aplicação de uma ordem social, sendo despótica. Na figura de um rei, a *soberania*, para Homero, era o “*pastor dos povos*” (VERNANT, 2007, p. 18). Para Vernant, a ideia de soberania está ligada, na época arcaica, à de *kratos*, um poder de dominação, que tem uma força inerente a si, com sentido de violência. A soberania, assim, é a própria instituição do poder, com a finalidade de impor uma ordem. O Zeus representado no *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, é um exemplo dessa *soberania* despótica que busca se impor/ser temida, reinando sem regras. No entanto, a *soberania*, mesmo que despótica ou violenta, necessita de um plano político para ser funcional e neutralizar outras formas de poder.

Como afirmam Kurt Raaflaub e Robert Wallace (2007, p. 22), o princípio do estado democrático grego está na época micênica, onde os Estados eram baseados em um plano político de centralização palaciana da economia, com uma estrutura hierárquica desenvolvida por reis com poder político e prerrogativas religiosas, o *anax*. Vernant (2007, p. 17 et seq.) apresenta, entre os gregos antigos, formas básicas de soberania na figura de um indivíduo ou grupo, tendo em consideração que o poder está ligado não só à instituição política, mas também ao indivíduo. O *anax* está presente no mundo micênico e é representado pela figura de um regente da vida social, econômica, religiosa e guerreira. É importante, sobre a soberania desta época, levar em conta que a sociedade micênica era uma realeza e passou por diversos conflitos bélicos externos; numa sociedade em guerra, a figura de um soberano com a característica de líder dá mais funcionalidade ao sistema social, possibilitando uma melhor resistência às guerras (VERNANT, 2009).

O segundo tipo de soberano grego é o *basileus*, que não reina como o *anax* micênico, pois partilha o poder com um grupo, apesar de ser um líder. Este segundo tipo de soberano está presente na época arcaica, com o fim da realza palaciana micênica e o advento de famílias com proeminência econômica e posse de terras; esta soberania se materializa no

grupo dos *aristhoi* (os melhores), isto é, as elites sociais, não sendo uma soberania individual, mas coletiva, não deixando de utilizar a força para se fixar no poder da organização social. Poderíamos inclusive demarcar para esta época a formação da *cultura política* dos *aristhoi* que destacamos na Atenas do século V a. C.

Ainda na época arcaica emerge a terceira forma de soberania, que é expressada como *tyrannos*, a volta de um governante individual, como alternativa às lacunas deixadas pelos *basileus*. Isto é, o desenvolvimento de novas formas de soberania esteve relacionado ao desempenho das formas de poder anteriores na Grécia Antiga e, mais especificamente, em Atenas.

A emergência da prática política exercida em praça pública e na assembleia no século V a. C. está particularmente ligada ao desenvolvimento da soberania desde o período da realeza micênica em Atenas, como decorrência do desenvolvimento da soberania. A força de violência, isto é, o poder exercido pelos diversos soberanos no território ateniense, promoveu uma força contrária a si, também ligada ao aspecto político, visando a neutralizar esse poder soberano na figura de um ou de uns poucos – ou seja, a assembleia.

O poder soberano, à medida que foi sendo transformado junto às próprias transformações sociais a que estiveram condicionadas as comunidades gregas, foi se tornando mais complexo, como as relações sociais, até o momento em que chegou a ser intolerável com e pela sociedade, uma vez que era exercido por determinados grupos seletos ou era centralizado na figura de um líder. Ou seja, com a emergência da democracia no século V a. C. o poder soberano, que com o fim da dominação micênica foi sendo gradativamente exercido pelos aristocratas, passou a sair do controle excessivo desse seletos grupo e foi sendo compartilhado por todos os segmentos sociais, que politicamente passaram a possuir direitos equivalentes. Como afirma Duarte (2013, p. 26), "*o modelo democrático participativo durante o período Clássico foi adequado à pólis dos atenienses em razão dos menos providos de recurso haver conquistado um lugar social em decorrência das tensões políticas e interdependência social*". Vale lembrar também que esses menos providos eram a imensa maioria dos indivíduos que possuíam direitos políticos e, caso formassem um grupo coeso, não haveria chance da minoria de abastados fazerem frente a eles. É nesse conjunto de relações que a soberania sofre alterações na sua aplicação em forma de poder na pólis dos atenienses.

O desenvolvimento da política ateniense na democracia pautava-se no debate. Desta consideração, salientamos o que afirma Josiah Ober (1989, p. 7, tradução livre) sobre as

determinações políticas da pólis de Atenas no regime democrático: "*todos os homens nativos nascidos livres, independentemente da sua capacidade, conexões familiares ou riqueza, eram politicamente iguais, com direitos iguais para debater e para determinar a política da pólis*"⁵⁰. Por isso, no século V a. C., uma harmonia social, que de forma completa e complexa não existe, está permeada, como afirma Ober (1989, p. 20), por relações de disputa pelo poder entre as elites e a massa popular atenienses, por meio de intensa comunicação através das instituições e práticas políticas democráticas, constituindo normas sociais; como afirma este autor, na democracia ateniense duas ideias estão intimamente relacionadas: independente de diferenças socioeconômicas, todos os cidadãos têm igual direito à palavra na política da pólis; e os privilégios da elite devem ser limitados quando entram em conflito contra os direitos coletivos dos cidadãos, inclusive dos não pertencentes à elite.

Como afirma Lin Foxhall (2002, p. 209-210), é geralmente aceito que a política e a economia eram indissociáveis na pólis grega como um todo e que nas democracias atenienses do século V e IV a. C. o ideal do igualitarismo político democrático esteve operado pela relação com a economia, que era, nessa época, essencialmente rentabilizada e orientada para o mercado. Esse elo entre economia e política governou também o status social dos cidadãos na Atenas clássica. Com base nisso, Stephen Todd (1998) afirma que em fins do século V e inícios do IV a. C. os laços de amizade e inimizade não eram poucos e que o número de cidadãos era elevado. Nesse sentido, esse autor sugere que, para aquele período é mais viável considerar as elites não como estritamente sociais, mas como elites econômicas e políticas, já que considera-se aí a ascensão econômica e a emancipação política de indivíduos vindos das fileiras mais baixas da sociedade.

Existem várias maneiras em que uma elite pode ser definida - economicamente, por exemplo, em termos de riqueza suficiente para a realização das diferentes liturgias ou serviços públicos obrigatórios; ou politicamente, com relação a ocupar regular ou ocasionalmente os cargos públicos ou propor moções no conselho ou na assembleia. (TODD, 1998, p. 163, tradução livre)⁵¹

Outra teoria que ratifica as transformações ocorridas no século V a. C., no que concerne ao status social dos cidadãos, é a de Malcolm Schofield (1998), que apresenta a

⁵⁰ "*All native freeborn males, irrespective of their ability, family connections, or wealth, were political equals, with equal rights to debate and to determine state policy*" (OBER, 1989, p. 7).

⁵¹ "*There are various ways in which such an elite could be defined - economically, for instance, in terms of those with sufficient wealth to undertake the different liturgies or compulsory public services. or politically in terms of those who regularly or occasionally hold public office or propose motions in council or assembly*" (TODD, 1998, p. 163).

ideia de que as facções organizadas nesta época eram amígdas políticas e seus membros partilhavam de posicionamentos ideológicos semelhantes, defendendo-se mutuamente perante aqueles que não eram de sua facção: "*Eu trato X, que é meu amigo, bastante diferente de Y, quem não é. Mas a justiça é imparcial: a sua preocupação é tratar X e Y no exatamente da mesma maneira*" (SCHOFIELD, 1998, p. 37, tradução livre) ⁵².

As distinções entre amigos e não amigos eram determinantes para a formação dos grupos políticos, que eram, geralmente, baseados em relações hereditárias de riqueza, de honra, de serviços e de localização geográfica. Segundo David Whitehead (1986), o sistema de divisão da sociedade proposto por Clístenes objetivou identificar os residentes da pólis de Atenas em comunidades locais. Uma vez que a associação a um *dêmos* era necessária aos cidadãos e era hereditária, os *dêmoi* foram organizações locais e comunitárias e sua razão de ser seria o estabelecimento de laços entre vizinhos: "*toda a sua raison d'être foi o estabelecimento de comunidade, de laços entre vizinhos naturalmente unidos por residência dentro de uma localidade definível e assim por diante*" (WHITEHEAD, 1986, p. 67, tradução livre) ⁵³. Este autor afirma que os *demotai* (membros de um *dêmos*) eram reconhecidos pela participação ativa no dia a dia e isso é um dos signos que estabelecem a distinção entre um membro de um *dêmos* e um cidadão sem atividade política.

Embora o sistema democrático tenha persistido com a ideia de igualdade de todos perante a lei (*isonomia*), esta igualdade poderia estar relacionada, como afirmam diversos autores, a uma igualdade entre iguais (THEML, 1998, p. 59; FISHER, 1998, 102). Eram pautados nesse qualificativo que agentes ativos de um *dêmos* (*demotai*), segundo Whitehead (1986, p. 71), eram nomeados visando a uma distinção de status social ou político, baseando-se na nomeação familiar patrilinear (o *patronímico*) e na nomeação referente ao *dêmos* ao qual o cidadão pertencia (o *demótico*).

[...] muitos atenienses, especialmente entre as classes mais altas, se recusaram a abandonar os patronímicos que proclamaram seus nomes famosos. Os resultados a longo prazo, claro para qualquer leitor da literatura dos séculos V e IV - especialmente Tucídides, Aristófanes, Platão e os oradores - era que a escolha de um indivíduo de patronímico ou demótico poderia se tornar um

⁵² "*I treat X, who is my friend, quite differently from Y, who is not. But justice is impartial: its concern is to treat X and Y in exactly the same way*" (SCHOFIELD, 1998, p. 37).

⁵³ "*The demes, on the other hand, were clearly both. Their whole raison d'être was the establishment of community, of bonds between neighbors naturally united by residence within a definable locality and so forth*" (WHITEHEAD, 1986, p. 67).

problema e uma expressão de classe, status e valores políticos. (WHITEHEAD, 1986, p. 71, tradução livre)⁵⁴

Whitehead chega a afirmar ainda que o *demótico* foi tão intenso que se tornou um elemento essencial nos discursos da política democrática, sendo utilizado para exaltar orgulho, uma vez que havia *dêmoi* de mais distinção do que outros. Nesse quadro de mobilização distintiva, o agrupamento por *dêmoi* teria um caráter de exclusividade, formando também amizades políticas. Esses laços não podem, contudo, ser vistos como relações simétricas, pois o papel de indivíduos mais ricos denotava maior influência deles em seu *dêmos* e conseqüentemente em seu grupo ou facção política (WHITEHEAD, 1986, p. 235). Schofield (1998) alerta, no entanto, que, apesar de os grupos desejarem posicionar-se em favor dos amigos e contra os inimigos destes, a tendência da lei democrática ateniense foi direcionar-se a encerrar esse sistema de retaliações, que era característico da tradição aristocrática, substituindo-o por um código cívico no qual a ordem e os julgamentos deveriam ser aplicados indistintamente pela lei.

Essas afirmações ratificam a relação entre o progressivo aumento das atividades ligadas ao comércio, a partir do século VI a. C., e a ascensão de novos segmentos sociais que eram formados por indivíduos que acumularam riquezas a partir das atividades econômicas ligadas ao comércio. O apoio das leis democráticas ajudou esses grupos a se firmarem no espaço público ateniense ao longo do período democrático do século V a. C. e as discriminações impostas a eles pela facção aristocrática não implicava em sua inércia às críticas que sofriam. No entanto, a caracterização desses grupos em ascensão é complexa, pois eles devem ser vistos como grupos plurais e não como uma classe ou um conjunto corporativo por exemplo, embora nos expressemos aqui a esses grupos como uma oligarquia emergente, ou os *oligoi*.

Nesse sentido, podemos falar em diversas facções que emergiram a partir das atividades comerciais e de outras atividades relacionadas a estas, como o artesanato e a prestação de serviços. Essas atividades, via de regra, necessitam do contato amigável com o outro; por isso, gradativamente, o debate foi tomando força não apenas nas ações econômicas dos atenienses, mas também no âmbito político e social. A cidadania ateniense, que até o século VI a. C. era essencialmente estática, com quase nenhuma mobilidade social, passou a

⁵⁴ "[...] many athenians, particularly amongst the upper classes, refused to abandon the patronymics which proclaimed their famous names. The long-term results of this, clear to any reader of the literature of the fifth and fourth centuries - especially Thucydides, Aristophanes, Plato, and the orators - was that an individual's choice of demotic or patronymic could become an issue and an expression of class, status, and political values" (WHITEHEAD, 1986, p. 71).

ser mais dinâmica durante o período democrático, no qual a ascensão social por meio econômico era possível e acessível a uma quantidade razoável de indivíduos, que passaram a valorizar politicamente sua ascensão social e defenderem seus interesses nos espaços propícios a isso, as instituições políticas, como a assembleia e o conselho dos cidadãos e os tribunais de leis.

Segundo Vernant (2007), a cidadania grega passou a necessitar cada vez mais de instituições políticas distantes daquele caráter primordial do poder soberano, associado à imposição de ordem por meio de uma força de violência. Gradativamente, a soberania dos gregos foi sendo diluída coletivamente, para dar espaço ao nascimento do sentimento político. Esse foi um processo em formação desde o período micênico, não estando delimitado à época da fragmentação do poder soberano. A prática institucional política, para Vernant, se desenvolve até o ponto em que a “*consciência de si*” toma espaço no todo cívico ateniense. O nascimento do sentimento político, dessa forma, está totalmente ligado às configurações e ao desenvolvimento histórico da prática política. Em contrapartida, Vincent Azoulay e Paul Ismard (2007) afirmam que a tradição grega valoriza o político e não a política. As instituições gregas, segundo esses autores, mais que políticas, são cívicas e estão intimamente relacionadas ao sentimento político, pois referem-se ao “*kosmos*” (o complexo ordenamento social poliáde), observando tanto os aspectos conflitivos quanto os aspectos associativos da comunidade cívica.

Michael Gagarin (2003), especialista em leis gregas, ratifica a relação entre o poder soberano e o sentimento político entre os gregos, mais especificamente entre os atenienses, ao analisar direitos processuais atenienses e afirma que no fim do período arcaico os atenienses já tinham uma ideia de direito e que os pensadores éticos de séculos posteriores, que levaram em consideração a valorização da *areté* (virtude/perfeição), ao dissertarem sobre as leis, se basearam em princípios formulados nesse período.

A tradição aristocrática propagou um sentimento político específico do segmento social dos *aristhoi* para o conjunto da comunidade da pólis, ao reproduzir como mecanismo de verdade que a soberania aristocrática do período arcaico deveria ser mantida para o bem da pólis. Vários ideais gregos fornecidos pelas documentações tanto material quanto literária são imbuídos desses valores aristocráticos. As epopeias homéricas, que convencionalmente são reconhecidas como sendo do século VIII, são permeadas por posicionamentos políticos aristocráticos e por símbolos culturais que são fomentados no seio das relações aristocráticas.

A ideia de herói difundida por Homero é hierarquizante e, por isso, impõe um poder soberano que não é coletivo e se o é, é exclusivo, sendo direcionado para o seletivo grupo dos *aristhoi*.

Segundo Kurt Raaflaub e Robert Wallace (2007, p. 25) o foco de Homero é apresentar a elite heroica que compete pela honra, status e influência através do debate e do combate. A obra homérica apresenta a ideologia da elite e sua autoapreciação, com as decisões heroicas nas batalhas, o discurso persuasivo sobre seu grupo social, separado dos pobres por um abismo, em uma sociedade dominada hierarquicamente em todos os aspectos. Todavia, a épica mostra também que a elite é apenas um dos lados da comunidade, que, mais largamente definida, é completada pelos estratos desfavorecidos, que na emergência da pólis democrática terá papel crucial na complexa realidade social da pólis. Antes disso, na *Ilíada*, Homero apresenta os desfavorecidos como meros seguidores que têm impacto mínimo nas batalhas. Os soldados da batalha, dessa forma, são significativos apenas à medida que acompanham o herói e o ajudam a ser vencedor, mostrando o poder hierárquico nessa característica da épica; além da hierarquia, a coesão também é um caráter fundamental da batalha aristocrática arcaica representada por Homero: "*em sua cerrada formação se assemelham a uma parede firme, e em sua agressividade um enxame de vespas*" (RAAFLAUB e WALLACE, 2007, p. 25, tradução livre).

Quanto ao respeito à hierarquia soberana do guerreiro legitimada por uma tradição aristocrática, Homero considera como uma forma natural do contato com os subordinados, como os mirmidões, guerreiros de Aquiles que lutaram pela honra desse herói: "*e assim nós somos seus seguidores que lutam junto a ele*" (HOMERO, apud RAAFLAUB e WALLACE, 2007, p. 25, tradução livre). Essa união em batalha que envolve a euforização da honra e a defesa dos companheiros (*hetairoi*)⁵⁵ é o princípio da formação da *falange hoplita*, que é uma formação guerreira iniciada com caráter aristocrático, mas que no início da democracia terá significado mais amplo e não mais irá colaborar para fortalecer o monopólio do poder político da aristocracia. Como afirmam Raaflaub e Wallace (2007, p. 28), esse conjunto de guerreiros desempenha um papel crucial na épica homérica e é dominado pela elite que o lidera, ratificando a soberania hierárquica guiada pelo grupo seletivo de *aristhoi*.

A ideologia hoplítica, no entanto, destacou valores que eram mais amplos do que os valores aristocráticos, pois teve caráter comunitário, cooperativo e igualitário. "*O hoplita era o guerreiro que combatia em fileiras, com disciplina, cobrindo com seu escudo o peito do*

⁵⁵ Segundo Gabriele Cornelli e André Leonardo Chevitarese (2011, p. 209), a noção de *hetaireía* (grupo; companheiros) está ligada à ideia de uma associação de *philoí* (amigos), "*no sentido político de aliados e confrades que se encontram em um clube privado*".

guerreiro ao lado. Assim sendo, não havia mais lugar para o herói e sim para o cidadão. [...] era acessível a pequenos proprietários, comerciantes e artesãos" (THEML, 1998, p. 29). Nesse sentido, a defesa da pólis dependia da união desses segmentos, que não eram coesos. Como o princípio da ideologia hoplítica era defender o bem comum (*tó koinón*), os valores democráticos da pólis se sobrepuseram gradativamente aos exclusivos valores aristocráticos.

Em suma, consideramos que o sentimento político de grupo, a consciência de que suas ações eram politicamente forjadas e o poder que era advindo dessas ações foram características que colaboraram para o reconhecimento dos *aristhoi* como um corpo de elite na pólis de Atenas. Também gradativamente formulados, os símbolos de referência desta elite, assim como a política e o poder, foram se adaptando às transformações que culminaram na democracia. Sua consciência enquanto elite, entretanto, não se abalou. Quanto às transformações que promoveram a democracia, nos referimos às reformas instituídas consecutivamente por Sólon e por Clístenes.

Dentre as reformas mais importantes desses dois legisladores, Sólon (início do século VI a. C.) acabou com a escravidão por dívidas, criou as classes censitárias e reformou o sistema de pesos e medidas, possibilitando a ascensão social e econômica dos comerciantes e artesãos. Segundo Josiah Ober (1989, p. 60), para promover um entendimento social e político entre massa e elite, Sólon utilizou seu poder de arconte para instituir mudanças constitucionais e agiu como um negociador, ao dar privilégios e exigir requisitos para as atividades políticas dos cidadãos.

Solón instituiu pré-requisitos para cargos públicos baseado diretamente em nível econômico. A população ateniense foi dividida em quatro classes de censo, cada uma com privilégios políticos específicos. A composição em cada grupo foi definida pela riqueza individual, com base em um padrão derivado da produção agrícola anual: *pentekosiomedimnoi* (500 medidas), *hippeis* (300), *zeugitai* (200), e *thetes* (menos de 200). Os escritórios centrais do estado, os arcontados, foram abertos apenas aos membros de uma ou duas das classes censitárias mais altas. (OBER, 1989, p. 61, tradução livre)⁵⁶.

Já no final do século VI a. C., Clístenes, que embora fosse um *aristhos* por nascimento, inclinava-se aos segmentos mais populares, mudou a divisão territorial da Ática de quatro para dez fratrias, além de aumentar o número de *bouleutas* de 400 para 500, recrutando-os das dez tribos que havia instituído; as reformas clistenianas maximizaram as

⁵⁶ "The change in membership of the ruling elite was fairly straightforward. Solón instituted prerequisites for officeholding based directly on economic class. The Athenian populace was divided into four census classes, each with specific political privileges. Membership in each group was defined by an individual's wealth, based on a standard derived from annual agricultural production: *pentekosiomedimnoi* (500 measures), *hippeis* (300), *zeugitai* (200), and *thetes* (less than 200). The central offices of the state, the archonships, were open only to the members of the one or two highest census classes" (OBER, 1989, p. 61).

possibilidades de transformação social que puderam ser iniciadas no período de Sólon. Segundo Ober (1989, p. 68), Clístenes buscou manter o apoio das massas, que com suas reformas passaram a ter uma participação direta na administração da pólis, no entanto, indivíduos de facções rivais a Clístenes passaram a investir esforços para barrar as medidas desse legislador; um desses rivais foi Iságoras, que aliou-se a espartanos para expulsar Clístenes de Atenas.

Iságoras agiu aparentemente no pressuposto de que uma vez que sua cabeça havia sido cortada, a serpente de hetaireía da massa de Clístenes morreria. Ele falhou em não contar com o nível em que a cidadania se tornou politizada e a ação unificada da massa que esta politização permitiu. Incitada pela boulé, a população se levantou contra os forasteiros e seus associados, sitiando a guarnição espartana na Acrópole. (OBER, 1989, p. 68-69, tradução livre)⁵⁷

Um século mais tarde, com o fortalecimento da democracia e suas instituições políticas, a soberania que antes era privilégio da aristocracia passou a ser acessível a todo cidadão ateniense. O regime democrático, então, limitou o poder político a que tinha espaço o segmento aristocrático, que se mobilizou para reaver o monopólio que tinha antes no fazer político da pólis.

2.2 Conjuntura e referências da *cultura política aristocrática* em Atenas (séc. VI-V a. C.)

Uma cultura política pode e deve ultrapassar gerações se os indivíduos do grupo que a compartilha pretendem continuar se reconhecendo como tais. Contudo, essa permanência não se faz sem alterações. É preciso um diálogo com o contexto no qual se insere, para que a cultura política possa continuar existindo. Assim, ela nunca vai possuir a mesma configuração ao passar de uma geração a outra. Por isso, a cultura política aristocrática no final do século V a. C. é mais agressiva com os rivais do que um século antes, por exemplo; o contexto em que ela se desenvolve é fundamental para adaptar-se aos referentes que fazem ela continuar existindo.

⁵⁷ "Isagoras was apparently acting on the assumption that once its head had been cut off, the serpent of Cleisthenes' mass hetaireia would die. He failed to reckon with the degree to which the citizenry had become politicized and the unified mass action which this politicization allowed. Incited by the boulé the people rose up against the outsiders and their minions, besieging the Spartan garrison on the Acropolis" (OBER, 1989, p. 68-69).

Na emergência da democracia, segundo Raaflaub e Wallace (2007, p. 34), o desenvolvimento da *falange hoplita* provocou notáveis impactos nos ideais e práticas de coesão social, pois promoveram um senso de comunidade que não estava condicionado por nascimento, riqueza ou outra distinção social. Esses autores afirmam que a *falange hoplita* formou a principal força militar das pólis gregas no início do século V a. C. e foi fundamental para a expulsão dos persas dos territórios helenos. Eles nos deixam vislumbrar ainda que a ampliação dos valores que compuseram a falange hoplita, que deixou de ser estritamente aristocrática, deveu-se a causas socioeconômicas. O aumento populacional e a necessidade de ocupar novas terras foram determinantes para a inclusão das massas nas práticas bélicas. As práticas guerreiras, especificamente entre os atenienses, sofreram alterações significativas devido a essas necessidades conjunturais.

Como afirma Christopher Haas (1985, p. 29), a formação de uma marinha pelo *estratego* Temístocles, em 483 a. C., possibilitou a Atenas não apenas ter uma frota marítima e alavancar o início de sua hegemonia sobre o mar Egeu, mas permitiu a participação de segmentos sociais que antes não tinham acesso direto à guerra. A partir da criação da marinha ateniense, a função de remador nos navios guerreiros atenienses, as *trirremes*, passou a ser essencial aos esforços marítimos dessa pólis. A função de remador foi atribuída, por Temístocles, aos *thetai*, que pertenciam ao nível mais baixo das classes censitárias instituídas por Sólon e eram indivíduos de poucos recursos, mas que com o ingresso nesse corpo armado naval passaram a compor a corporação da qual faziam parte indivíduos dos outros segmentos mais abastados. "*A revolução que transformou a natureza e o alcance do poder naval ateniense em 483 foi destinada a salvar a Grécia, mas ao mesmo tempo efetuou uma transformação de grande envergadura do tecido da sociedade e da política ateniense*" (HAAS, 1985, p. 46, tradução livre)⁵⁸.

Segundo Alair F. Duarte (2010), a estrutura militar helênica exigia que os cidadãos adquirissem seus armamentos com recursos próprios e isso era um entrave à participação ativa e ao destaque dos menos abastados: "*esta peculiaridade, do ponto de vista social, tratava-se de um problema para os cidadãos de poucos recursos. Para eles, dispor de um armamento adequado e participar ativamente da guerra exercendo a plenitude de seus deveres cívicos tornava-se mais difícil*" (DUARTE, 2010, p. 83). No entanto, com o advento da frota naval

⁵⁸ "[...] in order to construct triremes in large quantities, the state had to take the lead due to the vast expense involved. But as events proved, the far-sighted Themistocles was concerned about a much greater threat than Aegina. The revolution which transformed the nature and scope of Athenian naval power in 483 was destined to save Hellas, and in time effected an equally far-ranging transformation of the fabric of Athenian society and politics" (HAAS, 1985, p. 46).

temistocliana passou a se configurar como uma mobilidade social, com a inserção dos mais pobres nos espaços da prática militar onde antes tinham destaque apenas os mais abastados.

Naquela pólis [Atenas] a falta de contingente e a necessidade de defender o território obrigavam os grandes proprietários de terras e ricos comerciantes a recorrerem a outros segmentos sociais. Neste sentido, cidadãos *zeugitas* e *thetai*, respectivamente, integravam o contingente do corpo de infantaria pesada (*Falange Hoplita*), e ligeira (*Peltastas*). (DUARTE, 2013, p. 26)

Esse período do início do século V a. C. foi marcado pelo esforço dos gregos em impelir as forças persas para fora do território heleno e Haas concorda com Tucídides, ao afirmar que foi apenas nessa época que os atenienses passaram a investir numa política bélica, econômica e política direcionada também ao mar e não apenas ao campo.

Antes das Guerras Persas, a política ateniense foi direcionada principalmente para a terra, e a existência de algumas notáveis exceções a esta regra pode ser interpretada apenas como os primórdios de uma política marítima nascente. Temos visto que os interesses navais atenienses não seguem necessariamente o florescente comércio de cerâmica. Além disso, a dependência frequentemente declarada da Ática em grãos estrangeiros repousa em bases pouco sólidas - pelo menos até o século V; e mesmo se poderia ser estabelecida a importação desses de grãos, ela poderia ter sido realizada em embarcações estrangeiras. (HAAS, 1985, p. 41, tradução livre)⁵⁹

Com a instauração da frota marítima, rapidamente os atenienses passaram a ter um poder naval comparável ao de outras pólis que frequentavam o mar com uma regularidade maior e mais antiga. Foi possível também diluir a pobreza dos atenienses dando ocupação aos *thetai* que se tornavam remadores da frota armada e àqueles que se tornavam comerciantes e artesãos beneficiados com a maior abertura ateniense ao mar. Com isso, Haas (1985, p. 46) defende que a reforma iniciada por Temístocles pode ser considerada como revolucionária, pois transformou a natureza e o alcance do poder naval ateniense ao ponto de promover mudanças na própria estrutura social e política da pólis.

A mutação dos valores vigentes na pólis fez com que os comportamentos aristocráticos também se adaptassem a esse contexto de transição para uma nova ordem poliade. Raaflaub e Wallace (2007) afirmam que para retomar a glória dos combates singulares e a exaltação heroica de sua tradição, a aristocracia voltou-se à valorização de competições atléticas. Essa competitividade, entretanto, não se restringia à esfera dos jogos

⁵⁹ "Before the Persian Wars, Athenian policy was primarily land oriented, and while there exist some notable exceptions to this rule, they can be interpreted as only the very beginnings of a nascent maritime policy. We have seen that Athenian naval interests do not necessarily follow from a flourishing pottery trade. Moreover, the oft stated reliance of Attica on foreign grain rests upon very slim foundations - at least until the fifth century; and even if such grain importations could be established, they could have been carried in the bottoms of foreign vessels" (HAAS, 1985, p. 41).

olímpicos, mas ratificava a competitividade nutrida por este segmento contra as facções rivais, que estavam em crescente desenvolvimento e eram compostas por mercadores e artesãos. Sobre o surgimento desta prática e a relação com a ideologia hoplita, Raaflaub e Wallace (2007, p. 36, tradução livre) afirmam que "*a sincronicidade com o desenvolvimento do igualitarismo da guerra hoplita certamente não é coincidência*". Isto é o mesmo que afirmar que os aristocratas se mobilizaram para fazer frente a uma real ameaça de perda de poder, pois, como já vimos, a unidade hoplítica, que promovia *phília* (amizade e reciprocidade) aristocrática, passou a ser ampliada para setores não-aristocráticos após o advento da prática política da democracia e não mais se restringiu àquele seletto grupo.

Instaurada a democracia, presenciemos no decorrer século V a. C. diversos discursos baseados em conhecimento aristocrático que contribuem para a defesa de um *estilo de vida* próprio dos *aristhoi* e uma legitimidade destes como os merecedores de serem tutores da pólis. Como afirma Anton Powell (2001, p. 271-273), os conflitos internos que mais ameaçaram as comunidades gregas foram as tensões entre os segmentos sociais e especificamente na democracia ateniense é importante não apenas identificar que houve participação ativa de um número maior de cidadãos, mas que ricos e pobres, nobres e não nobres agiam de maneiras diferentes na política da pólis.

Nesse sentido, iremos identificar alguns casos de renome de autores que se posicionaram em favor de argumentos políticos aristocráticos, para identificar que existiram discursos inseridos no bojo de uma *cultura política aristocrática*. Dentre os dramaturgos atenienses de destaque, citamos como maior referência à euforização da tradição aristocrática o tragediógrafo Ésquilo, que no início do século já produzia peças valorizando uma tradição de respeito à ordem e temor à natureza da sociedade; segundo Jacqueline de Romilly (1984, p. 79), esse dramaturgo defendia que não deveria haver conflito entre os segmentos sociais e que se deveria aceitar as condições impostas pelos deuses, para se evitar uma crise social e uma guerra civil (*stasis*). A autora salienta a atualidade política do discurso de Ésquilo ao descrevê-lo como um moralista receoso com os riscos que as lutas da jovem democracia poderiam trazer à pólis ao abalar o equilíbrio político existente em épocas anteriores - ressaltamos que esse equilíbrio de que trata Ésquilo é de cunho aristocrático; para ele, aqueles que possuíam *areté* é que deveriam guiar a pólis para um bom caminho.

Ao traçar um panorama da Guerra do Peloponeso, Tucídides também se insere no conjunto de intelectuais marcados pelo pensamento político aristocrático. Ele impõe ferrenhas críticas àqueles que considerou culpados pelo fracasso ateniense nesse conflito. A

parcialidade de Tucídides funcionou de forma bipartida, ao colocar em um lado os que não deveriam fazer parte da organização política e militar na pólis e no outro aqueles que deveriam ser exaltados por bons serviços prestados. O que chama a atenção em Tucídides é que ele exalta os chefes políticos e militares *aristhoi* e acusa os não *aristhoi*. Anton Powell (2001, p. 200) considera os comentários de Tucídides sobre os sucessores de *Péricles* como severas críticas, em especial sobre *Cléon*, que, além de estadista ateniense, foi um bem sucedido comerciante. Sobre este estadista, há que se ressaltar ainda a sátira produzida por Aristófanes em algumas de suas obras, principalmente em *Os Cavaleiros* (424 a. C.), devido à qual *Cléon* teria movido um processo público contra o comediógrafo.

Filósofos do século IV a. C., como Platão e Aristóteles, podem ser apontados como intelectuais motivados por ideais aristocráticos. A relação que estes autores estabelecem entre os *aristhoi* e outros segmentos sociais é paternalista. Como afirma Peter Jones (1997, p. 188), "*Aristóteles gasta os primeiros capítulos de sua Política tentando, sem muito êxito, refutar esses sofistas heterodoxos e provar que a escravidão era natural*". Os *aristhoi*, em suma, consideram-se os legítimos defensores da ordem social da pólis, buscando exaltar caracteres que lhes formularam enquanto um grupo. Dentre esses caracteres destaca-se a euforização da terra e da vida rural e as riquezas delas advindas, tendo em vista fatores como a alteração dos símbolos de riqueza promovida pela legislação soloniana, que passou a destacar valores mercantis, e a crescente urbanização da população ateniense, que era resultado, entre outras coisas, do aumento do comércio. Michel Austin e Pierre Vidal-Naquet (1972, p. 98) afirmam que a posse de terra tornou-se argumento de poder das classes censitárias mais abastadas, principalmente para distinguir as classes possuidoras de terras, advindas da nobreza ateniense (a aristocracia tradicional ou fundiária, os *aristhoi*) das não possuidoras de terras e menos favorecidas, como os *thetas*. Nesse sentido é que Jones (1997) referencia Platão como um indivíduo de ótica tradicionalista, ao chamá-lo de "*reacionário*" e afirmar que ele "*viu nessa separação entre posse de terras e cidadania um dos males do governo democrático e discorreu sobre os sapateiros e outros trabalhadores rudes cujos votos, na opinião dele controlavam as decisões da ekkesía e dos tribunais*" (JONES, 1997, p. 182).

Na formação e no desenvolvimento da política democrática, os *aristhoi* perceberam seu monopólio do poder político da pólis ser restringido ao ponto de torná-los semelhantes política e economicamente a outros segmentos sociais então em ascensão. Segundo Vieira (2005, p. 25, grifo nosso), "*as mudanças ligadas à economia podem ser percebidas a partir do V séc. a. C, quando podemos identificar o crescimento concomitante do comércio de longa*

distância (compra e venda), aumento da frota [marítima] e o aumento das riquezas advindas do comércio e do artesanato". Essas transformações econômicas fizeram com que a sociedade ateniense, que no período arcaico era eminentemente rural, passasse a se firmar cada vez mais nos centros urbanos da pólis. Assim, as riquezas produzidas a partir das relações econômicas urbanas, como os variados tipos de comércio e artesanato, bem como a prestação de serviços, fossem fontes de riquezas cada vez mais importantes. Embora fosse relativamente primitiva e de escala familiar, a manufatura ateniense do século V a. C. fornecia quase toda a louça exigida no mundo grego e circunvizinho (JONES, 1997). A demanda artesanal de Atenas deve ter exigido uma força de trabalho ampla, mas essa não deve ter sido coletiva em sua maioria e por isso a vida profissional do artesão ateniense, nesse sentido, era formada por uma "*multidão de especialistas individuais*", como afirma Jones (1997, p. 183). Essa heterogeneidade profissional produziu um conjunto social também multifacetado, que, apesar de possuir interesses econômicos e políticos geralmente semelhantes (ascender socialmente e produzir riqueza), não foi coesa enquanto segmento social e muito menos enquanto facção política, apesar de caracterizar cada vez mais a maior porcentagem dos cidadãos, pois eram, no geral, ascendentes da classe censitária mais baixa e mais populosa, os *thetas*.

Os segmentos sociais em ascensão eram, então, caracterizados por comerciantes, artesãos e profissionais liberais, que identificamos como uma oligarquia fortalecida pelas atividades comercial e mercantil, oposta à nobreza ateniense, a aristocracia fundiária, a que chamamos de *aristhoi*. Gradativamente, os cargos que só eram alcançáveis a aristocratas passaram a ser disputados por aristocratas e não aristocratas, demonstrando a mobilidade promovida pelo regime democrático.

Segundo Claude Mossé (1985, p. 67), no início do século V a. C. os *arcontes* eram os magistrados mais importantes da cidade e tinham funções judicial e religiosa, agindo como líderes na sociedade. Segundo a reforma social soloniana, esses magistrados eram recrutados dos segmentos sociais mais abastados e pertenciam ao segmento dos *aristhoi*. Contudo, Austin e Vidal-Naquet (1972) afirmam que os direitos cívicos dos atenienses foram se alargando ao longo do período democrático, tendo sido uma evolução realizada por etapas. Com relação ao *arcontado*, esses autores defendem que foi um cargo gradativamente permitido a cidadãos de todos os estratos sociais.

[...] foi, até Sólon, privilégio da aristocracia. Depois fica aberto à primeira classe do censo (ou talvez às duas primeiras). A terceira classe do censo não é admitida nele até pouco antes de 457-456. A quarta classe, a dos *thetas*, em

teoria nunca teve acesso a ele, apesar de que na prática deixara de aplicar-se a lei. (AUSTIN e VIDAL-NAQUET, 1972, p. 97-98, tradução livre)⁶⁰

Ao longo do século V a. C., com o desenvolvimento e consolidação do sistema democrático, sobretudo após o fim dos conflitos contra os persas, as transformações políticas e econômicas tornam-se também sociais. Com isso, os *estráteg*os, que eram chefes militares, passaram a se firmar como grandes autoridades na pólis de Atenas: "*após as Guerras Médicas, eles [os estráteg]os controlavam efetivamente toda a vida militar da cidade e, por consequência, a sua política externa e financeira*" (MOSSÉ, 1985, p. 68, grifo nosso). Independente de serem ou não as maiores autoridades políticas da pólis, é inegável a importância dos *estráteg*os para as estratégias políticas, econômicas e militares da pólis perante os estrangeiros e para o crescimento da hegemonia ateniense na região do mar Egeu.

Como afirma Candido (2010), durante boa parte do século V a. C. os atenienses exerceram uma liderança unipolar sobre o Egeu. Isso se deve, em certa medida, à sua hegemonia no estabelecimento da Liga de Delos e em suas áreas de influência, aos recursos disponibilizados pelos Estados aliados através de tributos e às ações dos *estráteg*os, que eram chefes militares encarregados de tratar da política diplomática e das ações bélicas. Esses chefes militares, na passagem do século VI para o V a. C. eram recrutados dos segmentos dos *pentakosiomedimnoi* (a classe censitária mais abastada) e dos *hippiei* (a segunda classe censitária mais rica), que eram predominantemente ocupadas pelos *aristhoi*. Nas primeiras décadas do século V a. C., indivíduos pertencentes à oligarquia emergente, enriquecidos através das atividades comercial, artesanal e mercantil, começaram a ascender às classes censitárias mais altas e no decorrer desse século o cargo de *estráteg*o passou a ser permitido à terceira classe censitária, os *zeugitai*, possibilitando uma concorrência maior entre aristocracia fundiária (*aristhoi*) e oligarquia emergente (*oligoi*).

A política econômica da democracia permitiu então que grupos que antes tinham menor expressividade econômica gradativamente passassem a ter mais participação ativa na política e nas últimas décadas do século V a. C. todos os segmentos sociais foram decisivos na política ateniense. Sobre os cargos mais importantes e disputados, Sir Ernest Barker (1978, p. 42) salienta que após o longo período em que Péricles foi *estráteg*o em Atenas, um período marcado por discursos que opunham a defesa de ideais ideológicos conservadores a outros mais radicais, o destaque político dos *estráteg*os passou para os *demagogos*, que eram mais

⁶⁰ El arcontado, por ejemplo, fue, hasta Solón, privilegio de la aristocracia. Después de él queda abierto a la primera clase del censo (o quizá a las dos primeras). La tercera clase del censo no es admitida en él hasta poco antes de 457-456. La cuarta clase, la de los *thetes*, en teoría nunca tuvo acceso a él, a pesar de que en la práctica dejara de aplicarse la ley. (AUSTIN y VIDAL-NAQUET, 1972, p. 97-98)

estadistas do que aqueles líderes militares e sua maior arma era a palavra política: "O demagogo não tinha um cargo definido: liderava apenas pela influência que exercia". Josiah Ober (1989, p. 166, tradução livre) afirma que o papel da oratória foi ganhando mais importância devido às estratégias que os oradores utilizavam para a persuasão de um corpo coletivo, como por exemplo a assembleia: "*Havia uma possibilidade muito real de que os jurados ou homens da assembleia [Assemblymen] poderiam ser levados pelo orador mais inteligente e poderiam rejeitar o menos inteligente, mesmo que este último estivesse com a razão*"⁶¹.

As condições de funcionamento das instituições políticas da democracia e a relação destas com o desenvolvimento ateniense nas campanhas militares eram alvo frequente de debates em público, fossem nas próprias manifestações oficiais direcionadas para isso, fossem em momentos festivos e não oficiais. A *ekklesia* (assembleia dos cidadãos) se tornou um dos momentos mais propícios para a palavra política em defesa de ideais e facções opostas, como a dos *aristhoi* e as dos *oligoi*. Tucídides e Péricles, personagens públicos da Atenas de seu tempo, são exemplos claros dos usos intencionais da palavra com conotação política. O primeiro expõe a insatisfação que a população ateniense estaria nutrido pelo desenvolvimento da Guerra do Peloponeso; já o segundo, apresentado por Tucídides, é uma evidência real de que a tomada da palavra na assembleia visava a defender certos posicionamentos na pólis.

Após a segunda invasão dos peloponésios os atenienses, cujo território havia sido devastado pela segunda vez e eram vítimas ao mesmo tempo da peste e da guerra, mudaram de sentimentos. Censuravam Péricles por havê-los persuadido a entrar na guerra e o responsabilizavam por todos os seus infortúnios, mostrando-se ansiosos por conseguir um acordo com os lacedemônios. [...] Sentido-se no limite de seu desespero, intensificavam suas acusações contra Péricles. Este, ao vê-los assim exasperados diante daquela situação e agindo exatamente como ele esperava, convocou uma reunião da assembleia - pois ainda era comandante, desejando reanimá-los e, afastando de seu espírito aquele ressentimento, levá-los a uma atitude mais conciliadora e confiante. (TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, II, 59)

Nesse conjunto de disputas pela palavra política que se tornou a Atenas democrática, o discurso de um *aristhos* geralmente era um posicionamento político muito mais do que de um indivíduo, mas de um grupo político e de uma tradição cultural determinados. Assim é que os tribunais estavam repletos de processos devido a acusações devidas e indevidas, como é o caso por exemplo de Sócrates apresentado por Platão n'*Apologia de Sócrates*:

⁶¹ "There was a very real possibility that the jurors or Assemblymen would be taken in by the more clever speaker and would reject the less clever, even if the latter was in the right" (OBER, 1989, p. 166).

[...] Esses acusadores são muitos e andam a acusar-me há muito tempo. Ainda por cima, falavam-vos naquela idade em que éreis crianças ou rapazes e vos deixáveis persuadir, acusando facilmente um ausente, que ninguém defendia. [...] E aqueles que usaram da malícia e da calúnia para vos persuadir e os que, persuadidos, persuadiram outros, esses são os mais difíceis de combater. Não é possível mandá-los vir aqui, não é possível interrogar nenhum. Só posso defender-me deles combatendo contra sombras e refutá-los sem que ninguém me responda. (PLATÃO, *Apologia de Sócrates*, 18c-d)

Segundo Nick Fisher (1998, p. 84), os aspectos de lazer que envolvem a prática aristocrática de frequentar os *gymnasia* (ginásio) e *symposia* (simpósio) colaboraram para forjar um comportamento aristocrático que era exclusivo e geraram hostilidades para com aqueles que transgrediam este comportamento, que era qualidade desse grupo.

Treinamento de ginástica, competição e comensalidade formal parecem ter sido os dois componentes centrais do estilo de vida tradicional dos aristocratas arcaicos, e há, sem dúvida, muitos casos em que o discurso democrático ateniense expressa forte hostilidade e inveja em relação ao comportamento visível, desdenhoso ou conspiratório por membros da elite em ginásios ou simpósios. (FISHER, 1998, p. 85, tradução livre)⁶².

Assim, a reciprocidade característica do estilo de vida aristocrático era um valor comungado nos espaços dos ginásios e simpósios, ressaltando a relação de amizade e ajuda mútua que deveriam ser apreciadas para se tornar um *hoplita*⁶³. No século V a. C., o desejo de ascensão social de outros grupos, assim como a permissividade que o sistema político democrático dispôs, fez com que indivíduos de origem não aristocrática passassem a frequentar os mesmos espaços que estes e partilharem de práticas semelhantes, ocasionando tensões, difamações e ameaças de processos, mesmo que em vários casos esses novos participantes fossem tolerados (FISHER, 1998, p. 103).

2.3 Atenas em disputa: as condições da produção aristofânica

⁶² "Gymnastic training and competition, and formal commensality, seem to have been the two central components of the traditional life-style of the archaic aristocrats, and there are undoubtedly many cases where democratic Athenian discourse expresses strong hostility and envy towards conspicuous, contemptuous or conspiratorial behaviour by elite members at gymnasia or symposia" ((FISHER, 1998, p. 85).

⁶³ Mesmo que no século V a. C. a *falange hoplita* não fosse mais formada apenas pela aristocracia, o valor simbólico dela advindo era aristocrático e os *aristhoi* ratificavam esta característica como parte de seu direito político sobre a pólis. Segundo Garlan (1993, p. 61), o modelo *hoplita* foi a adequação do guerreiro aristocrático, que antes tinha aspecto individual, ao plano político da pólis democrática, nomeadamente coletivo e preservando a união para a vitória e sobrevivência em conjunto, valorizando a disciplina ética (*sophosyne*) e a ajuda mútua e reciprocidade (*philia*) aristocráticas.

Ao apresentar as características gerais e as origens da democracia entre os gregos, Kurt Raaflaub (2007, p. 10) afirma que este regime em Atenas foi um meio termo entre uma oligarquia e a tirania de massas devido ao acesso político fornecido a diversos segmentos sociais e é nesse contexto que surgem as rivalidades entre os grupos políticos (*hetaireía*), dentre os quais destacamos os *aristhoi* e os *oligoi*.

As concepções políticas e de grupo podem ter interferido nos argumentos em favor ou contra o desenvolvimento do sistema. O nível de participação e envolvimento dos cidadãos era fundamental para caracterizar o sistema democrático ateniense, mas não era o único signo: a crítica ao próprio sistema era importante. Segundo Cancela (1982), a democracia era caracterizada por contradições como a escravidão e o imperialismo. Mais que isso, as confrontações sociais eram uma questão latente:

O momento de equilíbrio que o embate fixado entre as distintas classes de cidadãos, principalmente entre os nobres e a nova classe de ricos comerciantes e artesãos, havia conhecido depois do triunfo das Guerras Médicas, havia encerrado. O desenvolvimento comercial e o incremento da riqueza que a hegemonia ateniense havia propiciado, trouxeram como consequência de sua desigual repartição uma nova agudização da confrontação social; a democracia ateniense só podia subsistir na medida em que a riqueza extraída aos outrora aliados ajudava a manter a precária paz civil. (ANCELA, 1982, p. 44, tradução livre)⁶⁴

A tensão social, como apresentado na citação acima, com a polarização de diferentes grupos, principalmente entre a aristocracia tradicional (*aristhoi*) e os novos ricos, aos quais denominamos oligarquia emergente ou *oligoi*, permitiu, no regime democrático, ataques diretos e abertos como os da comédia. As obras de Aristófanes inserem-se nesse panorama de posicionamentos políticos e pode-se observar que as suas peças no geral e *As Nuvens*, mais especificamente, sugerem uma euforização da aristocracia. Por isso, conjecturamos que este era o seu segmento social de referência.

A principal obra de Aristófanes para esse estudo foi *As Nuvens*, produzida para as *Grandes Dionisíacas* de 423 a. C. No entanto, consideramos como documentação complementar toda a produção desse comediógrafo que vai até a *paz de Nícias*, em 421 a. C.

⁶⁴ "El momento de equilibrio que la lucha entablada entre las distintas clases de ciudadanos, principalmente entre los nobles e la nueva clase de ricos comerciantes y artesanos, había conocido después del triunfo de las Guerras Médicas, había quedado atrás. El desarrollo comercial y el incremento de la riqueza que la hegemonía ateniense había propiciado, trajeron como consecuencia de su desigual reparto una nueva agudización de la confrontación social; la democracia ateniense sólo podía subsistir en la medida que la riqueza extraída a los otrora aliados ayudara a mantener la precaria paz civil" (ANCELA, 1982, p. 44).

⁶⁵. Portanto, o recorte documental é toda a década de 420, podendo-se estender as consequências conjunturais desta década para as três últimas décadas do século, como é o caso da guerra, por exemplo. Nessa época, Atenas estava envolvida na Guerra do Peloponeso e passava por dificuldades financeiras em consequência da própria guerra e das alianças no Egeu, que começavam a não ser tão produtivas financeiramente quanto antes. Essas alianças, frutos do pacto da Liga de Delos, podem ser consideradas mais como uma sobreposição da hegemonia econômica e militar ateniense sobre as póleis então ditas aliadas do que uma relação de igualdade entre todas as póleis da Liga (JONES, 1997).

À medida que o poderio militar ateniense fora comprometido pelo avanço militar espartano, as póleis sob sua hegemonia que questionavam seu poderio começaram a emancipar-se economicamente deixando de pagar os tributos acordados no pacto da Liga; isso fez com que os conflitos bélicos atenienses fossem travados em mais de uma frente de batalha e sua arrecadação financeira fosse diminuindo. "*O encargo do pagamento de tributos ficava sobretudo para os aliados ricos que, provavelmente, já não morriam de amores pela democracia ateniense. Portanto, não é nenhuma surpresa que cada vez mais eles se ressentissem com o pagamento dos tributos*" (JONES, 1997, p. 242). Além disso, internamente havia conflitos pelo poder político. Os cargos de mais prestígio do regime democrático ateniense eram desejados por mais de uma facção política, as que mais se destacavam em meados do século V a. C. eram o grupo dos *aristhoi* e os novos ricos (oligarquia emergente, composta por comerciantes e artesãos enriquecidos com atividades urbanas, comerciais e financeiras).

Os elementos que desencadeavam a produção das obras de Aristófanes via de regra possuíam cunho político. A produção das comédias *Os Acarnenses* (425 a. C.) e *Os Cavaleiros* (424 a. C.), que apresentam caricaturas da figura pública do ateniense *Cléon*, ocorre em um período de incertezas, devido às invasões dos campos atenienses pelos peloponésios. Além disso, internamente, a incerteza configurava-se em disputas políticas. Com a morte de *Péricles*, que era um articulador político, em 429 a. C., sucedem-lhe *Nícias* e *Cléon* (OLIVEIRA e SILVA, 1991). Cancela (1982) afirma que não era possível uma política

⁶⁵ Não consideramos para o estudo as obras produzidas após a *paz de Nícias* devido ao caráter mais festivo e menos político das comédias pós 421. Além disso, após a instauração desse acordo entre Atenas e Esparta, onde *Nícias* (*estrátego* e *aristhos*) foi o mediador do lado dos atenienses, encontramos um vácuo de sete anos nas produções de Aristófanes; após *A Paz* (encenada pouco antes do tratado, em 421 a. C.), a próxima peça de que se tem conhecimento é *As Aves* (414 a. C.). Isto gera entre os estudiosos da obra e do pensamento aristofânico a suposição de que por algum motivo o dramaturgo reprimiu seus argumentos que eram tão ardorosos quanto aos rivais. Assim, as outras comédias que nos são importantes para fundamentar o pensamento de Aristófanes são: *Acarnenses* (425 a. C.), *Os Cavaleiros* (424 a. C.), *As Vespas* (422 a. C.) e *A Paz* (421 a. C.).

mediadora, sob o risco de não satisfazer a nenhum dos lados. Nesse contexto, essa autora afirma ainda o seguinte:

Os democratas radicais, encabeçados por Cléon, dono de um curtume, reclamavam mais ação bélica e aumento das distribuições estatais ao *dêmos*; os aristocratas, que se haviam mantido mais ou menos inativos no panorama político, na confiança de que em última instância Péricles era um dos seus, começaram a mostrar seus dentes: se manifestavam pela paz com Esparta e pela redução das medidas favoráveis ao povo; e os camponeses não ocultavam seu descontentamento ante sua ruína certa, uma vez que haviam abandonado os campos às depredações espartanas. (CANCELA, 1982, p. 46, tradução livre)⁶⁶

O contexto da produção aristofânica demonstra, como corrobora Cancela, as consequências adversas que a guerra estava propiciando a Atenas, além de expor o contraponto das correntes de opinião, que eram marcadas pelos posicionamentos das correntes e facções políticas. A produção da comédia *As Nuvens* segue acontecimentos marcantes e que implicaram reflexos à estabilidade política e econômica da pólis de Atenas. Em 424 a. C., os atenienses sofreram uma derrota significativa frente aos beócios – a batalha de Délion –, fato que consideramos um elemento desencadeador⁶⁷ da produção d'*As Nuvens*, por ter fortalecido argumentos contrários à guerra dentro da pólis.

Segundo Tucídides (*História da Guerra do Peloponeso*, IV, 89-101), os atenienses decidiram invadir o território dos beócios por lhes considerar traidores. Assim foi que invadiram e fortificaram Délion no inverno de 424 a. C. (cf. OLIVEIRA e SILVA, 1993). O impulso dado pelo líder ateniense Hipócrates, teria sido, segundo Tucídides, a defesa dos direitos e da liberdade do ateniense, ao expor seu discurso:

Nenhum de vós deverá pensar que, por estarmos em território estrangeiro, iremos correr este grande perigo sem um bom motivo. Embora o confronto seja na terra deles, estaremos defendendo a nossa terra, e se vencermos, os peloponésios, privados da cavalaria beócia, nunca mais invadirão o vosso território, e numa única batalha não somente estareis conquistando esta terra como também tornareis mais segura a liberdade da vossa. (TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, IV, 95)

⁶⁶ "Los democratas radicales encabeçados por Cleón, dueño de una tenería, reclamaban más acción bélica y aumento de las distribuciones estatales al *dêmos*; los aristocratas, que se habían mantenido más o menos inactivos en el panorama político, en la confianza de que en última instancia Pericles era uno de los suyos, comenzaron a mostrar sus dientes, se manifestaban por la paz con Esparta y por la reducción de las medidas favorables al pueblo; y los campesinos no ocultaban su descontento ante su ruina cierta una vez que se habían abandonado los campos a las depredaciones espartanas" (CANCELA, 1982, p. 46).

⁶⁷ Segundo Eni Orlandi (2012, p. 31), autora cujas ideias fundamentam nossos princípios metodológicos para o trabalho da *análise de discurso*, todo discurso é produzido baseando-se, entre outras coisas, nas condições possibilitadas pelo contexto histórico imediato, que é denominado por ela como "*elemento desencadeador*" do discurso.

Pagondas, comandante beócio, resolveu combater os invasores afirmando aos seus subordinados que era tradição ali repelir invasores estrangeiros, principalmente quando esses eram atenienses e vinham de território limítrofe. Além disso, esse comandante argumentou que seria mais provável ser dominado ao se defender apenas na própria terra do que enfrentar os inimigos além das próprias fronteiras e tomar a iniciativa se houvesse oportunidade para isso. A batalha, segundo Tucídides, até certo ponto foi difícil, mas com poucas horas os beócios fizeram os atenienses fugir por perceberem que não teriam chance de vitória.

Pagondas, quando sua ala esquerda estava em dificuldades, mandou dois esquadrões de cavalaria rodeando a colina por um ponto fora do alcance da vista dos atenienses, e quando os cavalerianos beócios apareceram subitamente, a ala até então vitoriosa dos atenienses, pensando que outro exército estava chegando, entrou em pânico. A esta altura, então, devido a esta manobra e à pressão dos tebanos seguindo a outra ala, sobreveio a fuga de todos os atenienses. Alguns correram para Délion e para o mar, outros para Ôropos, outros para o monte Parnes, e os demais para onde quer que imaginassem poder chegar vivos. Os beócios, principalmente sua cavalaria e a dos lócios que haviam chegado precisamente na hora da fuga dos atenienses, seguiram-nos e os mataram [...].(TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, IV, 96)

Grande parte do efetivo ático desse conflito morreu, uma pequena parte conseguiu voltar a Atenas pelo mar e outra parte se refugiou na fortificação fixada em Délion antes da batalha, todavia este posto foi invadido e uma parte dos que aí estavam também foi morta. Após o final do conflito, que não terminou com declaração de trégua, os atenienses solicitaram várias vezes seus mortos, até que os beócios cederam e permitiram a retirada dos corpos. Esta batalha, então, foi uma investida nenhum pouco produtiva para os atenienses, pois estes perderam totalmente o espaço na Beócia, já que sua fortificação caíra, perderam um comandante, Hipócrates, além de cerca de mil combatentes, segundo Tucídides. A batalha, inclusive, teria sido resultado de um erro estratégico de Hipócrates e Demóstenes; este teria partido mais cedo do que Hipócrates para uma outra localidade, Sifas, também considerada pelos atenienses como traidora. O fato é que as tropas guiadas por Demóstenes eram numerosas e poderiam fazer diferença na batalha de Délion. Logo após esse ocorrido, Demóstenes protagonizou nova derrota ateniense, dessa vez contra os siciônios.

A crescente perda do poder externo e os resultados desastrosos nos conflitos contra os peloponésios estavam provocando discursos contrários às transformações que foram ocorrendo naquela conjuntura política e econômica. Os últimos 20 anos do século V a. C. presenciaram, segundo Claude Mossé (1985), um grande declínio econômico e agrário na Ática, pois a guerra havia destruído a estabilidade construída algumas décadas antes. Segundo Powell, a Guerra do Peloponeso teve três fases distintas:

[...] 431-422, em que Esparta e Atenas fizeram uma campanha vigorosa; 421-414, em que os confrontos foram menos frequentes e nenhum exército espartano entrou na Ática; e 413-404, durante o qual Esparta tinha um posto fortificado permanente na Ática e pela primeira vez fez um sério desafio à supremacia naval no Mar Egeu. (POWELL, 2001, p. 138, tradução livre)⁶⁸

Esse desenvolvimento ajuda a elucidar a gradativa perda de poder dos atenienses nas regiões circunvizinhas e no mar Egeu. Para Mossé, os investimentos bélicos estavam acarretando enormes prejuízos sociais e econômicos: "*as consequências imediatas foram desastrosas para a Ática: devastação dos campos, diminuição das trocas comerciais, paragem quase total da exploração das minas do Láurio, declínio na produção artesanal, principalmente no domínio da indústria cerâmica*" (MOSSÉ, 1985, p. 41).

A economia ateniense ao longo do século V a. C. tornou-se iminentemente relacionada às ações bélicas. Como afirma Yvon Garlan (1993, p. 72), a guerra funcionou, para todo o mundo grego clássico, como um "*fenômeno racional*", pois o crescimento econômico se dava pela exploração através de uma coação extra econômica, que era garantida pela força militar. O comércio e a hegemonia sobre o mar Egeu a partir da consolidação da Liga Delo-Ática deram fundos suficientes para enriquecer a pólis de Atenas. A relação de *symankhía* com os aliados, que lhes cediam recursos através de pecúnia, com o tempo começou a ser contestada, como expõe Tucídides.

Embora houvesse outras causas para revoltas, as principais foram a falta de pagamento dos tributos ou do suprimento de naus e, em alguns casos, a recusa ao serviço militar, pois os atenienses cobravam rigorosamente os tributos e se tornavam odiosos ao aplicar medidas coercitivas aos que não estavam acostumados ou relutavam em aceitar as durezas dos deveres. Também sob outros aspectos os atenienses já não agradavam como antes no comando; não participavam de expedições em igualdade de condições e subjugavam facilmente os dissidentes. (TUCÍDIDES, I, 99).

Consideramos, a partir das observações de Tucídides, que os aspectos comercial, mercantil e militar funcionaram como campos interligados. Esta concepção é ratificada pela teoria de José G. Grillo e Pedro P. Funari (2010, p. 16), para quem a guerra servia e era servida pela política da pólis: "*ela [a guerra] é a própria política, identificando-se, assim, com a cidade, pois o papel do guerreiro coincide com o de cidadão, ou seja, ele se manifesta como guerreiro, uma vez que ele é um agente político com o poder de decidir as questões comuns do grupo*".

⁶⁸ "[...] 431–422, in which Sparta and Athens campaigned against each other vigorously; 421–414, in which clashes were less frequent and no Spartan army entered Attike; and 413–404, during which Sparta had a permanent fortified post in Attike and for the first time made a serious challenge for naval supremacy in the Aegean" (POWELL, 2001, p. 138).

À medida que o fenômeno militar ateniense não produziram resultados positivos, os problemas extra militares foram aparecendo. Como afirma Duarte (2013), as atividades militares e a governabilidade da pólis de Atenas estavam inter-relacionadas e era necessário evitar uma crise relacionada a esses campos. Contudo, a economia ateniense no último quarto do século V a. C. passava por dificuldades, dentre outros fatores, devido ao fato de vários aliados se desvincularam da responsabilidade de pagar impostos. Paralelamente e relacionada às motivações da guerra estava a insatisfação de várias pólis aliadas de Atenas, que, segundo Jones (1997, p. 242), desde a década de 440 a. C. passaram a questionar a centralização do poder da *Liga de Delos* pelos atenienses e o pagamento do tributo passou a ser desrespeitado. A frota naval ateniense, que recebia parte desses recursos, conseqüentemente foi se enfraquecendo.

Conforme avaliam diversos autores como Garlan (1991, p. 68) e Cancela (1982, p. 51), um dos fatores essenciais ao bom funcionamento da economia entre os gregos é a guerra. A frequência de conflitos bélicos, que ocorria por questões políticas e econômicas, fazia necessária uma estabilidade econômica para poder suprir as necessidades da guerra. Como afirma Melo (2011, p. 7), "*tanto o mercado interno quanto o externo estavam sujeitos às contingências das relações políticas entre as pólis, da busca por hegemonia regional [...], das relações de hospitalidade e hostilidade com povos não-gregos*". O declínio da ascensão econômica ateniense no decorrer da Guerra do Peloponeso tem a ver, então, com a própria guerra, que relacionava-se a questões políticas, mas também econômicas.

Os acontecimentos advindos da guerra e de suas conseqüências à política e à economia atenienses, portanto, são considerados por nós como condições fundamentais à produção da obra de Aristófanes durante toda a década de 420 a. C. No início da década de 420, enquanto líder político ateniense, o oligarca *Cléon*, segundo expõe Cancela (1982), aumentou os impostos aos aliados visando a um progresso na guerra e dentro da própria pólis, fornecendo medidas favoráveis ao *dêmos*. Apesar da oposição de facções oriundas da aristocracia tradicional, as medidas de *Cléon* eram possíveis e viáveis, pois, como afirma Cancela (1982, p. 51, tradução livre): "*a classe dos ricos comerciantes e artesãos era nesse momento o suficientemente forte para ter um chefe saído das próprias filas. [...] suas medidas políticas [as medidas da facção de Cléon] foram relacionadas aos interesses que defendiam*"⁶⁹.

⁶⁹ "*La clase de los ricos comerciantes y artesanos era en ese momento lo suficientemente fuerte como para tener un jefe salido de sus propias filas. Aunque la imagen de Cleón que trascendió a la posteridad fue la que nos dio Aristófanes, sus medidas políticas fueron consecuentes con los intereses que defendían*" (CANCELA, 1982, P. 51).

Nesse contexto, a comédia *As Nuvens* foi produzida com argumentos retóricos que visavam a fazer julgamentos para o que deveria ou não ser bom para a pólis, segundo o dramaturgo ⁷⁰. O enredo da peça envolve um ex-proprietário de terras nas áreas rurais da Ática que foi obrigado a migrar para o centro urbano de Atenas devido aos ataques frequentes das forças inimigas ⁷¹. Esse personagem (*Estrepsiades*), herói da trama, é contrário à continuação da guerra, para que possa voltar ao campo. Além disso, a vida urbana lhe trouxe muitas dívidas, uma vez que seu filho (*Fidípides*) gastava sua riqueza com futilidades dos hábitos urbanos. A solução encontrada por *Estrepsiades* foi adquirir o saber na *escola socrática*, que seria um lugar para ensinamento da *sofística*.

Segundo Giovanni Reale e Dario Antiseri (1990, p. 73), os sofistas emergiram durante o período clássico propondo uma inovação radical ao pensamento filosófico ao afastar-se do cosmos e sugerir reflexões que se valiam do homem nas argumentações. Estas novas orientações filosóficas estariam relacionadas, segundo esses autores, a causas sociopolíticas, uma vez que a aristocracia cada vez mais perdia espaço político e havia o surgimento de um novo segmento, a oligarquia comercial e mercantil, intimamente relacionada, como afirma Werner Jaeger (1995), ao desenvolvimento dessa nova prática de conhecimento intelectual. Os sofistas estavam marcadamente relacionados ao crescente número de oradores que havia em Atenas no final do século V a. C. e, Ober alerta que a desconfiança que muitos depositavam neles acabaram fazendo com que seus adversários apontassem a sofística como o método de subversão dos juristas: "*visto por este prisma, uma escola de retórica era, para usar imagens de Hiperides, um ninho de víboras que envenenava todo o Estado*" (OBER, 1989, p. 171, tradução livre) ⁷². Ao estudar o pensamento retórico de Protágoras, Jaeger (1995, p. 374) afirma que, contrariamente aos rivais da sofística, este sofista a defendia como método educacional e afirmava que o Estado deveria ser a fonte de todas as energias educadoras e que

⁷⁰ Na concepção aristotélica (*Retórica*, 1354a), a retórica (*retoriké*) visa sempre a sustentar um argumento (*pístis*), acusando ou defendendo-se. Nesse viés, julgamos que os argumentos retóricos de Aristófanes são recursos discursivos que se valeram de silogismos para soar como conhecimento provável ao interlocutor.

⁷¹ Com base em Tucídides, a historiografia correntemente defende que a estratégia ateniense sob o comando do estrategista Péricles para defender-se dos ataques espartanos na Guerra do Peloponeso era abrigar-se entre as muralhas da *asty* (espaço urbano de Atenas) e cansar o inimigo, propondo assim uma tática defensiva. Peter Jones (1997, p. 29) afirma que, para Péricles, era fundamental evitar um confronto direto por terra e usar a frota naval para atacar o inimigo e manter o controle sobre o Egeu. No entanto, esse historiador relata que as invasões ao território ático foram cada vez mais frequentes, fazendo com que os suprimentos fossem cada vez mais diminuídos e a tensão interna aumentasse; além disso, "*os agricultores atenienses sentiam-se deprimidos por precisarem ficar amontoados sob a proteção da cidade no momento da invasão e depois assistirem, do alto das muralhas, ao incêndio de suas plantações*" (JONES, 1997, p. 28).

⁷² "*Seen in this light, a school of rhetoric was, to borrow Hiperides' imagery, a nest of vipers which poisoned the entire state*" (OBER, 1989, p. 171).

as leis e as instituições sociais deveriam ser estudadas para uma conscientização das práticas políticas.

No enredo da peça, o personagem (*Estrepsíades*) visava a usar a argumentação para enganar seus credores e por isso foi à escola de Sócrates. No entanto, ele foi expulso das aulas por ser velho demais e ter costumes muito rústicos. Seu recurso, nesse segundo momento, era iniciar seu filho com aqueles "mestres da palavra"; *Fidípides*, no entanto, se negou a princípio pela aparência e fama de afeminados que tinham aqueles. O desenrolar da peça, em seguida, é um debate dos argumentos entre os quais o jovem deveria escolher para estudar, o *Argumento Justo* e o *Argumento Injusto*, que se interpõem e satirizam mutuamente. O *Argumento Justo*, claramente, é o personagem a ser valorizado pelo discurso do autor, enquanto que o *Argumento Injusto*, associado, na peça, aos sofistas, é disforizado.

Fidípides - quem são?

Estrepsíades - não sei exatamente o seu nome: são "pensadores-inquiridores", gente honesta.

Fidípides - ora, charlatães, eu sei. Falas desses impostores, de faces pálidas e descalços, de que fazem parte Sócrates e Querefonte. (ARISTÓFANES, As Nuvens, v. 99 et seq.)

2.4 Saudosismo aristofânico e a cultura aristocrática no riso cômico

Consideramos Aristófanes como um indivíduo que partilhava de uma ideologia aristocrática, pois entendemos que suas obras são um mecanismo para apreendermos seu pensamento intelectual, político e social. Além das próprias comédias de Aristófanes, poucas são as fontes que fazem menção a este comediógrafo. Dentre estas estão os filósofos discípulos de Sócrates (Platão e Xenofonte), além de Aristóteles. No tempo sobre o qual nos debruçamos, as referências que se tem a Aristófanes são as epígrafes do teatro e alguns poucos fragmentos de outros comediógrafos que foram seus rivais no festival dionisíaco.

No conjunto que a historiografia convencionou chamar de *comédia antiga*, Aristófanes e seus rivais escreviam com estilos literários que eram constitutivos de seu lugar de referência. Esses indivíduos costumavam também exaltar seu drama e disforizar o dos outros. Assim foi que o filósofo Aristóteles, cerca de uma geração depois, criticou os poetas cômicos por não terem o decoro adequado ao espaço público e escarnecer das desgraças alheias. Sobre a relação entre o jogo cômico de Aristófanes e o de outros cômicos contemporâneos a ele, vários autores antigos e modernos, inclusive Aristóteles, consideram a ele como o dramaturgo de maior sucesso nas comédias.

Charles Murphy (1972, p. 170) argumenta que Aristófanes recriminava comédias vulgares de seus contemporâneos e considerava seus dramas mais elevados do que o que comumente se via. O comediógrafo, de fato, foi um crítico literário em seu tempo e isso é atestado por Maria de Fátima Souza e Silva (1987, p. 87): "*Aristófanes foi um perseguidor acérrimo de tudo aquilo que julgava sintomático de vulgaridade ou falta de talento*", além de ser um poeta atento ao mundo que o cercava, analisando os fatos e figuras sociais e instruir com a palavra certa na hora devida. Assim é que o comediógrafo criticou poetas contemporâneos como Frínico (cômico) e Eurípides (trágico).

Zachary Biles (2011, p. 4) é mais enfático e considera que Aristófanes é um visionário poético que enobreceu o gênero cômico por, entre outras conquistas, introduzir de uma forma mais elevada seu discurso e atacar as principais figuras da pólis, como Cleon. A peça em que Aristófanes fez uma crítica personalizada a Cléon foi *Os Cavaleiros* (424 a. C.), em um contexto no qual Cléon era muito bem quisto pela massa da comunidade políade. Cancela (1982) chega a afirmar que devido à popularidade de Cléon nenhum ator quis atuar na figura dele, o que fez o próprio Aristófanes encenar o personagem *Paflagônio* (que fazia referência ao *estratego*) sem máscara e apenas com o rosto pintado, algo que era incomum para o público que assistia ao teatro. Essa autora considera que Aristófanes teve certa autoconfiança, fornecida pelo contexto: "*A parresía própria da comédia, a liberdade de expressão amparada pela democracia ateniense, a valentia do poeta têm sido argumentos invocados para explicar este fenômeno; mas [...] o poeta devia sentir-se respaldado por uma corrente de opinião, por alguma força social*" (CANCELA, 1982, p. 54)⁷³. Biles (2011) considera que Aristófanes contribuiu para um gênero distinto.

A discussão [das obras de Aristófane] é realizada em termos exagerados e está cheia de distorções costumeiras, o que é em si só uma indicação de como o agôn forma o discurso do poeta sobre si mesmo e seu gênero. Ainda assim, o mecanismo básico para a transformação de um gênero, em que as alegações de Aristófanes parecem basear-se, não é em si inacreditável: poetas individuais oferecem suas próprias inovações no lugar ou ao lado de características familiares e poetas seguidores levam essas inovações e ajudam a estabelecê-las como parte de um repertório. (BILES, 2011, p. 4-5, tradução livre, grifo nosso)⁷⁴

⁷³ A *parresía* pode ser traduzida como o clima de festa em que ficava a pólis no festival dionisíaco (CANCELA, 1982).

⁷⁴ "[...] the discussion is carried out in exaggerated terms and is full of the customary distortions, which is itself only another indication of how the agon shaped the poet's discourse about himself and his genre. Still, the basic mechanism for the transformation of a genre, on which Aristophanes' contentions appear to be based, is not in itself unbelievable: individual poets offer their own innovations in place of or alongside familiar features, and fellow poets take those innovations up and help establish them as part of a repertoire" (BILES, 2011, p. 4-5).

A conjuntura sociopolítica de Aristófanes foi um fator essencial ao desenvolvimento das peças, mas é importante para nós ao reconstituir com certa margem tolerância a personalidade cômica e político-social do dramaturgo. Elina Miranda Cancela (1982) afirma que a Guerra do Peloponeso foi um catalizador das contradições internas da democracia ateniense e que a tensão social entre os distintos grupos de cidadãos, permitindo os abertos ataques políticos da comédia: "*um dos aspectos da Comédia Antiga que mais maravilharam é a sempre extraordinária liberdade com que os comediógrafos atenienses atacavam aos chefes de governo*" (CANCELA, 1982, p. 44, tradução livre) ⁷⁵. Esta autora acrescenta que uma questão econômica - iniciada ainda ao final do conflito com os persas, com o desenvolvimento comercial, a hegemonia externa de Atenas e a desigual repartição destas riquezas - afunilou as confrontações sociais. Democracia e império eram as duas caras da mesma moeda para uma cidade que havia proclamado que sua vitória frente ao persa se devia à justiça de seu regime político e seu espírito de não agressão aos estrangeiros, tal como afirma Ober (1989). Nesse contexto, o que a comédia fazia era expor que a justiça da pólis não era tão justa e que havia graves problemas na ordem político-social.

Nesse conjunto de disputas entre os grupos políticos e sociais, consideramos Aristófanes como um seguidor da cultura aristocrática pois, além da historiografia sobre suas obras declarar que ele dava voz aos valores aristocráticos, podemos perceber isto ao observarmos os *prólogos* das comédias que ele produziu antes da *paz de Nícias*, fato a que já fizemos referência anteriormente.

Em *Os Acarnenses* (425 a. C.), a comédia mais antiga que se tem o texto completo, ele faz uma apologia a um tempo áureo de Atenas, em que não havia as desmedidas provocadas pelas intenções bélicas de alguns partidários da Guerra do Peloponeso. O coro que dá nome à peça faz referência aos acarnianos, que, segundo um dos tradutores da obra de Aristófanes para o inglês, Benjamim Bicklely Rogers (1930, p. 4), eram homens viris e soldados bem qualificados. O personagem principal da peça, *Dikaiopolis* (pólis justa), como o próprio nome expõe, era desejoso de justiça e inicia o jogo cômico declarando seu anseio individual, que é decidir sobre as coisas justas em assembleia e não viver às custas da guerra (Ar., *Ach.*, v. 19-23); *dikaion* pode ser traduzido como "*o que é justo*" (GOBRY, 2007, p. 42) e, segundo Platão (*Leis*), é uma das qualidades que compõem a *areté*, que para o filósofo, como para Aristófanes, tem cunho aristocrático.

⁷⁵ "*Uno de los aspectos de la Comedia Antigua que más ha maravillado siempre es la extraordinaria libertad con que los comediógrafos atenienses atacaban a los jefes de gobierno*" (CANCELA, 1982, p. 44).

Nikoletta Kanavou (2011, p. 4) afirma que nomear é um bom caminho para fazer rir na comédia e os nomes utilizados por Aristófanes devem ter tido um significado compreensível para qualquer ateniense de sua época e que, por mais que tenham designados personagens específicos, se referiam a questões universais, assim como toda a obra de Aristófanes. Assim, a observação dos nomes dos personagens são importantes não só para compreender os propósitos da peça, mas para reconstituir o pensamento literário e sociopolítico de seu autor. A composição dos nomes alia-se às variações linguísticas referentes aos diferentes grupos de falantes que participam do jogo cômico aristofânico. Tal como afirma Andreas Willi (2003, p. 52-3) a "*variação linguística*" (*linguistic variation*) diz respeito à linguagem técnica específica dos grupos de falantes e em uma breve definição pode ser considerada as expressões faladas e escritas determinadas para uma área social e contextual restrita definida para um grupo de especialistas nesses termos.

Em *Os Cavaleiros* (424 a. C.), o novo escravo do *Demos de Pnix* é acusado de não respeitar quem quer que seja, caluniando, corrompendo e subornando (ARISTÓFANES, *Knights*, v. 40-72). Os personagens *Demóstenes* e *Nícias* (os dois fazem menção aos reais personagens, que foram *estráteg*os atenienses), temerosos de uma possível chegada daquele referido escravo (*Paflagônio*, que faz referência ao comerciante de couros e *estráteg*o ateniense Cléon) à governança da pólis, decidem procurar ajuda para fazer oposição a ele. O que destacamos aí é que os personagens se preocupavam com a ocupação dos que se propunham a participar do governo da pólis e davam preferência a quem estivesse ligado a atividades agrícolas e não comerciais. A agricultura (ou melhor, a posse de terras), como sabemos, é parte dos valores que contribuem para um estilo de vida aristocrático e essas informações fazem alguns pesquisadores conjecturarem que Aristófanes era um possuidor de terras fora da *asty* ateniense.

Cronologicamente, a peça que segue a *Os Cavaleiros* é *As Nuvens*, que é o documento-base para nosso estudo. Nesta peça, assim como nas anteriores, o *prólogo* é marcado por lamentações e anseios de uma volta ao passado. Ao se referir à guerra que atingia a Ática, o herói cômico *Estrepsíades* (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 45 et seq.) mudou-se para o espaço urbano (*asty*) ateniense e, por isso, desabafa: "*Eu tinha uma agradabilíssima vida de campônio, sem luxo, sujo, despreocupado, com fartura de abelhas, de rebanhos, de bagaços de uva*". Estes versos expressam o saudosismo por um tempo em que o personagem era feliz e que contribuía para a estabilidade da pólis ao se prevenir de cometer excessos (*hybris*) que eram marcas do mundo urbano, como atestado nos versos a

seguir: "*Não, não posso dormir, sou um desgraçado roído pelas despesas, pela cavaliça, pelas dívidas, por causa desse filho. Ele de cabelos compridos, cavalga, dirige a biga, sonha com cavalos; eu me vou consumindo, vendo a lua trazer o dia 20, pois os juros crescem*". Suas práticas rurais colaboravam para o desenvolvimento das questões públicas e para satisfazer a vida privada, poupando-o de agir desmedidamente como o seu filho, seduzido pela vida urbana.

As Vespas (422 a. C.) tem como principal preocupação o status jurídico da pólis. Na figura de um escravo, o personagem *Xântias* expõe a condição degradante da justiça naquele tempo, que deixa de ser condicionada pela *areté* para privilegiar ganhos imediatos das mais diversas ordens. Em *A Paz* (421 a. C.), o tema central da guerra mais uma vez volta à cena e dessa vez com desfecho feliz, pois nas outras peças em que o conflito contra os peloponésios foi retratado, a lamentação com que os personagens se referiam à guerra deixavam parecer ao leitor que aquele era um problema que não tinha fim. O que salientamos no *prólogo* desta peça como contribuinte para ratificar o caráter aristocrático de seu autor é que o herói cômico, *Trigeu*, é um crente nas leis divinas; ele se apropria de um escaravelho para chegar ao Céu e levar de volta à terra a deusa *Paz* (deusa fictícia). O escaravelho, além de recurso visualmente cômico na cena, significa um forte apelo a uma purificação e reformulação da sociedade, ao ingerir a matéria orgânica ali produzida e colaborar para a justiça da maioria, que era levar a paz para toda a Grécia. Ana Maria César Pompeu (2004, p. 77) chega a afirmar que "*o escaravelho também parece representar a comédia, com todo seu repertório escatológico (e também representa a anormalidade da guerra), dirigida por um servo de Dioniso, Trigeu (de Tryx, 'borra de vinho'; trygoîdia como komôidia, 'comédia'), vinhateiro e poeta cômico*". A contar dos comentários dessa autora, podemos também conjecturar que Aristófanes propunha uma volta aos valores tradicionais, algo que ele já havia feito antes em outras peças.

Aristófanes, portanto, é o crítico social e o literário conservador. Quando traz inovações é para caracterizar modelos que considera prejudiciais à pólis como um todo e aos cidadãos em particular. Segundo Silva (1987, p. 90), "*Não é mais do que a lição de um mestre na arte do teatro, que exemplifica como é possível, sem testar a necessária autonomia do artista, aproveitar os dados da tradição, por muito desgastados que eles estejam*". Para Murphy (1972, p. 189), é o diálogo entre suas convicções e seu contexto imediato que fazem de Aristófanes um poderoso na técnica dramática da comédia.

Entendemos que o propósito de Aristófanes é produzir relatos especulativos acerca do que ele critica. Com base nisso e amparados pelas concepções de subjetividade de Leonor

Arfuch (2010) e Beatriz Sarlo (2007), consideramos que as caricaturas produzidas pelo dramaturgo contribuem para expressar sua própria face. Ao produzir uma reflexão sobre biografias, Arfuch (2010, p. 16) defende que um relato é como um "*passar a limpo*" de uma história de vida, e pode ser fragmentário. No caso ora observado, mais que fragmentário, o relato possui interesse político ao compor elementos textuais com cunho simbólico negativo ou positivo na sociedade em questão para os modelos de comportamento que sua obra euforiza ou critica. Segundo Sarlo (2007), como testemunho, um relato deve ser considerado discurso e, conseqüentemente, estar relacionado à memória, produzindo sentidos em conformidade com a autodesignação do sujeito que testemunha. "O discurso da memória, transformado em testemunho, tem a ambição da autodefesa; quer persuadir o interlocutor presente e assegurar-se uma posição no futuro; justamente por isso também é atribuído a ele um efeito reparador da subjetividade" (SARLO, 2007, p. 51). Assim o é com Aristófanes, que configura sua própria identidade aristocrática ao promover um relato de outros indivíduos com identidade diferente e oposta, como é o caso dos comerciantes, artesãos e filósofos sofistas, todos dispostos a trazer coisas novas à pólis.

2.5 Relações binárias de oposição no discurso de Aristófanes: aristocracia tradicional versus oligarquia emergente

Um conhecimento preliminar que se deve ter ao estudar a representatividade do teatro para os antigos gregos é que ele é competitivo (WALTON, 2010, p. 11). Sendo mais específicos, já que o termo "teatro" é bastante genérico ⁷⁶, consideramos que a comédia agiu para apresentar modelos a ser valorizados ou não pela comunidade dos atenienses. O contexto de produção das obras contribuía, como já observamos, para a construção das caricaturas e acirrava a competitividade que já existia no âmbito sociopolítico.

Uma das qualidades da comédia do tempo de Aristófanes que está em acordo com essa competitividade é o *agôn*, que é a mobilização de argumentos em forma de diálogos que se

⁷⁶ Em linhas gerais, consideramos que o termo teatro é genérico devido à diferença que há entre tragédia e comédia. Como afirma Edward Capps (1901, p. 275, tradução livre), "*a comédia ática não foi restrita a uma projeção de sujeitos da mitologia, como foi a tragédia*" ("*Attic comedy was not restricted to subjects drawn from mythology, as was tragedy*"). Entretanto, esta questão será desenvolvida no capítulo destinado a observar a construção cultural e política em torno da representatividade do teatro e, mais especificamente, da comédia para os atenienses do período clássico.

configuram como um debate. Via de regra, nesta parte dois personagens interpõem-se em um debate que pode ser longo e no qual eles se escarnecem um ao outro com impropérios que compõem a comicidade e que para nós, historiadores, expressam símbolos culturais e recursos políticos que não podem ser negligenciados. Esta parte do jogo cômico é geralmente caracterizada pelos estudiosos como a mais importante das comédias do século V a. C.⁷⁷. Como afirma Biles (2011, p. 5, tradução livre), "*em muitos casos, a retórica agonística de Aristófanes se baseia em metáforas e expressões de outros contextos competitivos*"⁷⁸ e nos certificamos disso ao fazer a análise documental, onde o *agôn* é a parte que mais exploramos da comédia *As Nuvens* para observar a competição entre aristocracia e oligarquia emergente em torno da *pederastia*.

O debate ocorrido no *agôn* d'*As Nuvens* apresenta uma latente oposição observada no contexto político e social de Atenas durante todo o período democrático. O comediógrafo expõe as diferenças entre a aristocracia tradicional e os novos ricos, advindos do crescimento do comércio interno e externo, das atividades secundárias ligadas à guerra do Peloponeso e mais recuadamente do conflito contra os persas, além daqueles que se dedicam às atividades artesanais na *asty* ateniense. A construção de um embate polarizado já se inicia na nomeação dos personagens: *Díkaios Logos* (Δίκαιος Λόγος - *Argumento Justo*) e *Adikos Logos* (Ἄδικος Λόγος - *Argumento Injusto*), apresentando ao interlocutor qual dos personagens deve ser euforizado no debate.

Ao longo do *agôn*, a variação linguística entre *Justo* e *Injusto* demonstra mais uma característica polarizada dos dois argumentos. Com base na definição de variação linguística presente nas comédias de Aristófanes apresentada por Willi (2003), consideramos que várias expressões proferidas pelo *Injusto* caracterizam o estilo de vida urbano ligado efemeridades e prazeres individuais que não condizem com a valorização da pólis.

[Argumento Injusto] Afirma também que precisam ser comedidos. Dois males imensos. Quando foi que viste a temperança trazer algum benefício a alguém? Fala, e refuta-me.

Argumento Justo - A muitos. Por causa dela Peleu ganhou um facão.

Argumento Injusto - Um facão?! Que proveito de bom gosto teve o desgraçado! Hipérbolo, o comerciante de lâmpadas, ganhou muitíssimos talentos com sua desonestidade, mas não, por Zeus, não um facão (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 1060 et seq.)

⁷⁷ Autores como Cancela (1982; 2010), Oliveira (1993), Souza e Silva (1987), Halliwell (1980), Dover (1978), entre outros, consideram o *agôn* como a parte mais politizada das comédias de Aristófanes.

⁷⁸ "*In many instances, Aristophanes' agonistic rhetoric relies on metaphors and expressions from other competitive contexts*" (BILES, 2011, p. 5).

Além de o comerciante ser apontado como desonesto (*ponerían*), temos no trecho citado acima dois elementos que em uma leitura desatenta poderiam ser despercebidos, mas distinguem funções sociais no que diz respeito à atividade econômica: facção (*maxairan*) X lâmpada (*luxnon*). O primeiro instrumento é próprio daqueles que produzem sua riqueza por si próprios, como os aristocratas, que a produzem ao terem contato com a terra. Já o segundo objeto, a lâmpada, faz com que o seu possuidor obtenha a riqueza através do ganho devido ao comércio, algo que nos moldes da tradição aristocrática não era valorizado. Tal como afirma Vieira (2005, p. 30), o espaço do comércio (*asty*, o espaço urbano) era considerado na tradição aristocrática como o espaço do consumo, devido ao ideal da *autárkeia* (auto sustento produtivo).

A oposição que Aristófanes provoca entre os objetos utilizados denota uma relação binária entre duas *technai* (técnicas, formas de produção) claramente identificáveis como rural e urbana, respectivamente. Com isso, ele faz um julgamento de valor de práticas urbanas, ao considerar o comerciante de lâmpadas como um desonesto. De fato, como afirma Julián Gallego (2005, p. 15), é rotulada a oposição entre os espaços urbano e rural, no entanto a existência dos campos é condição *sine qua non* à existência da pólis, o que nos faz supor que o dramaturgo quis apresentar uma relação binária hierárquica, na qual os valores do campo subjugavam os valores urbanos.

Durante o período arcaico, os valores ligados ao campo (*χώρα* - *khóra* - espaço rural)⁷⁹ predominavam sobre os valores urbanos e a vida agrária é o que regia a economia da pólis. Segundo Vieira (2009, p. 41), "*durante a primeira metade do século V, o trabalho digno e honesto era o trabalho na terra. O camponês e o espaço rural representavam o que havia de mais valoroso. Determinados valores estavam associados à khóra: honra, vergonha, coragem, honestidade, caráter, etc*". Nesse sentido, os rendimentos produzidos a partir da terra eram mais estimados do que aqueles produzidos no espaço urbano (*asty*).

Segundo André Chevitaese (2000), as condições físicas e climáticas fizeram da *khóra* ática um espaço heterogêneo e esta característica teve contribuição na distribuição das riquezas no espaço rural ateniense. Segundo este autor, os grandes proprietários fundiários poderiam fracionar suas posses de terras ao longo de todo o território, ocupando áreas mais produtivas, enquanto que os pequenos proprietários não tinham essa maleabilidade. Ao longo do período democrático, com o gradativo aumento de destaque do espaço urbano (*asty*), devido ao comércio e a consolidação da hegemonia ateniense sobre o mar Egeu, os habitantes

⁷⁹ Versos 45 et. seq. Cf. 2.4 - *Saudosismo aristofânico e a cultura aristocrática no riso cômico*, p. 85.

da área citadina ateniense passaram a ter mais privilégios do que os moradores das áreas rurais, como ter um maior acesso às reuniões políticas da pólis. Comerciantes, artesãos e outros indivíduos circundantes do espaço urbano gradativamente passaram a ter mais espaço na vida política da pólis, mas independente do valor dado a esses grupos emergentes, a *khóra* não deixou de ser valorizada e os camponeses continuaram, independente de suas riquezas econômicas, a ter espaço político; como afirma Chevitarese (2000, p. 64, grifo nosso), "[...] nos quase dois séculos em que esta forma de governo [a democracia] esteve presente em Atenas, o agricultor ático jamais deixou de ser considerado cidadão com plenos direitos políticos".

No âmbito da oposição campo X espaço urbano, o saudosismo com que o herói cômico, *Estrepsíades*, lembra de seus tempos na *khóra*, em uma época na qual a guerra não havia devastado suas posses, remete-nos à vida do camponês como uma vida regrada. No entanto, o camponês comum não é possuidor de riquezas como é o aristocrata; e a considerar que os maiores prejudicados pelos ataques peloponésios aos campos áticos foram os pequenos proprietários, o herói cômico é uma dessas figuras e não um *aristhos*, como em boa parte da peça o autor nos faz pensar. O objetivo desta caracterização, entendemos, é conquistar a simpatia do interlocutor, mas sem deixar de transmitir sua mensagem de cunho aristocrático.

O *prólogo* da peça, além de apresentar o perfil do herói cômico e deixar clara, como já vimos, a personalidade literária do autor (melhor dizendo, seu posicionamento político-ideológico), colabora para dar início à relação binária de oposição que se vê ao longo de outras partes da comédia. O embate entre comerciantes e *aristhoi*, concebido nas figuras do *Justo* e do *Injusto* durante o *agôn*, já é preconizada na polarização entre urbano e rural, já apresentada. Os versos do *prólogo* citados abaixo confirmam esta relação binária.

[Estrepsíades] E eis que eu, um campônio, me casei com uma sobrinha de Mégacles, filho de Mégacles, moça da cidade, orgulhosa, uma verdadeira Césira. No dia do casamento, ao lado dela na mesa, eu cheirava a vinho novo, a grades de secar figos e queijo, a lã, a abundância; e ela, por sua vez, a perfumes, a açafraão, a beijos lascivos, a esbanjamentos, a gula, a Afrodite Cólidas e Genétilis. Não direi que ela fosse preguiçosa, ao contrário, tecia. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 47 et seq.)

Tendo se estabelecido no espaço urbano e casado com uma mulher local e de família urbana, o herói cômico (*Estrepsíades*) demonstra o quão diferentes são seus hábitos e os de sua esposa. Destacamos, neste trecho os hábitos urbanos que não têm comedimento, que são marcados por um grande prazer individual e um afastamento do tradicional valor da *sophrosyne* (temperança, sensatez), que era marca dos *aristhoi*, mas que muitos integrantes

daquele emergente grupo de novos ricos, a oligarquia comercial e mercantil, não preservavam.

Sobre as desmedidas e falta de temperança dos emergentes, trazemos como ilustração as práticas cotidianas do tempo de Aristófanes referentes à *pederastia*, já que esta servirá de objeto ao capítulo seguinte desta dissertação. Em comparação com a tradição aristocrática de gerações anteriores, observa-se que os *aristhoi* seguiam os ideais pederásticos com o fim pedagógico. No século V a. C., embora esses ideais ainda fossem valorizados por muitos aristocratas, vários membros tanto desta elite quanto da elite dos emergentes passaram a usufruir de práticas pederastas com o fim físico ou para ascender socialmente, no caso dos emergentes.

Em Atenas, vasos clássicos do início do clássico e arcaico tardio (cerca de 560-470) repetidamente associam cenas da sedução homossexual e brincam com as configurações e acessórios de ginástica; a partir de meados do século V abundantes evidências literárias atestam difundidas oportunidades para cobiçados comentários, escolhas e desenvolvimento de relacionamentos sérios, e as tensões e decisões problemáticas assim produzidas; Pode-se encontrar também sugestões de que alguma mobilidade social poderia estar envolvida. (FISHER, 1998, p. 94. tradução livre)⁸⁰

A mobilidade social a que se refere Fisher é a ascensão dos emergentes, que passam a frequentar os mesmos espaços antes reclusos aos *aristhoi*. Este fator é determinante para a oposição que o comediógrafo produz em seu jogo cômico e que será material para nossa análise da imagem que ele produz das práticas pederastas e da relação destas com os emergentes.

⁸⁰ "For Athens, late archaic and early classical vases (roughly from 560 to 470) repeatedly associate scenes of homosexual courtship and play with gymnastic settings and accessories; from the mid-fifth century abundant literary evidence attests pervasive opportunities for ogling comments, pick-ups and the development of serious relationships, and the tensions and problematic decisions thereby produced; one can find also hints that some social mobility might be involved" (FISHER, 1998, p. 94).

3 A PEDERASTIA NO IMAGINÁRIO SOCIAL ARISTOCRÁTICO EM ATENAS

Por bastante tempo, desde o advento da história como conhecimento acadêmico, ainda no século XIX, as questões em torno da pederastia suscitam debates historiográficos, no entanto, vários estudos se apropriaram da temática utilizando-a como bandeira para pretensões ideológicas, algo que, paradoxalmente, já ocorria entre os gregos e que temos o interesse de expor ao longo deste capítulo. Segundo David Halperin (1990), mais do que especialistas, a história da sexualidade viu muitos ativistas que pretendiam observar a pederastia não da forma como ela pode e deve ter sido constituída, mas da forma como eles gostariam que tivesse sido.

No início do século XIX, o alemão Karl Otfried Müller ⁸¹, admirador da antiga Esparta, compôs uma obra na qual deixou expresso que as práticas pederásticas eram parte de um comportamento iniciatório inerente à pré-história militar dos dórios e por isso teria se disseminado como ocorrência comum em toda a Grécia. Pouco tempo mais tarde, o pastor suíço Heinrich Hölssi ⁸² produziu um tratado sobre o amor masculino dos gregos, afirmando que Platão teve uma compreensão melhor do que os modernos nesse assunto; ressaltamos que as opiniões de Platão eram contestáveis com relação às evidências de inúmeras práticas pederastas de sua época, pois o filósofo, em várias obras, agiu como um moralista e crítico social. Um ano após a publicação de Hölssi, surge a publicação do classicista Moritz Hermann Eduard Meier ⁸³, dando atenção especial à pederastia no mundo antigo como um todo. Outro intelectual do século XIX que poderia ser visto como ativista político, na ótica de Halperin (1990), é o alemão Karl Heinrich Ulrichs ⁸⁴, que se apropriou da pederastia para dar voz às minorias sexuais de sua época.

⁸¹ MÜLLER, Karl Otfried. *Die Dorier* (1824).

⁸² HÖLSSI, Heinrich. *Eros: Die Männerliebe der Griechen* (1836).

⁸³ MEIER, Moritz Hermann Eduard. *Paederastia* (1837).

⁸⁴ ULRICHS, Karl Heinrich. *Forschungen über das Rätsel der mann männlichen Liebe*, 1865.

Na década de 1860, começaram a surgir as primeiras nomenclaturas que tinham a intenção de denominar os comportamentos e os desejos homoeróticos, de classificar tipos numa nebulosa de inversões sexuais. Entre os primeiros pensadores que escreveram sobre relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo, duas categorias surgiram na linguagem para qualificar o desejo erótico entre homens: o *urning* e o *homossexual*. Subsequentemente, estas palavras seriam usadas como sinônimas. (SANTOS, 2009, p. 23)

Com os escritos de Daniel Barbosa dos Santos (2009), observamos o que Halperin (1990, p. 11) já havia exposto: "*interesses acadêmicos e políticos pelo "amor grego"*"⁸⁵, *desenvolveram-se lado a lado*" durante o século XIX. Assim como no XIX, o século XX também assistiu a muitos autores que exalavam em suas obras as concepções ideológicas das quais partilhavam. No entanto, é a partir das últimas três décadas, como afirma Michael Pollak (1987), que há uma explosão de discursos científicos acerca da sexualidade de maneira a não dicotomizar a homossexualidade, promovendo uma reformulação das imagens construídas sobre esta categoria linguística. Não pretendemos, neste estudo, formular uma teoria que seja fundamentadora de práticas homoeróticas e afetivas, mas que compreenda tais práticas e informe claramente os por quês das incessantes tentativas de reprimi-las ao longo do tempo, dando origem ao que hoje conhecemos como homofobia. Não propomos, no entanto, afirmar que a homofobia iniciou com as críticas à pederastia entre os gregos, mas que a relação entre as críticas antigas e modernas não são mera coincidência. Nesse sentido, sugerimos um estudo acerca da pederastia e suas significações sem afastar-se do discurso científico e pregando por um conhecimento dessa prática em suas várias dimensões, sem deixar que o senso comum ou posicionamentos ideológicos ou sociais marquem a abordagem aqui adotada. Como afirma Pollak, sobre o discurso científico, "*pertencendo ao universo dos discursos legítimos sobre a sexualidade, ele intervém não só na definição social da homossexualidade, mas ainda aumenta a importância do fator "sexualidade" para a classificação multidimensional de toda pessoa*" (POLLAK, 1987, p. 72).

Visamos, portanto, a nos afastar dos posicionamentos adotados no século XIX e nos aproximar de uma abordagem baseada estritamente nas documentações, não nos permitindo a incongruência de associar as categorias definidas no XIX com as experiências desenvolvidas pelos gregos. Com a premissa de que a categoria homossexual definida ao longo do século XIX não surgiu de maneira natural, Lenin Soares (apud SOUZA, 2013) sustenta a ideia de que ela foi emancipada por um discurso manipulador:

⁸⁵ "*Scholarly and political interests in "Greek love" developed side-by-side, if not exactly hand-in-hand, throughout much of the nineteenth century*" (HALPERIN, 1990, p. 11).

A sexualidade, no século XIX, tinha como objetivo afastar da realidade as formas insubmissas à economia estrita de reprodução com que os homens se relacionavam com o sexo. E para isso criou um conjunto de categorias, apoiada na medicina e na psiquiatria - anexando a irregularidade sexual, uma categoria judiciária, a doença física ou mental -, definindo uma norma de desenvolvimento sexual e nela vários desvios possíveis. A partir de então toda energia se concentrará na 'monogamia heterossexual', todavia este não é um conceito tão natural quanto parece, ele precisa ser definido. Tanto o monogâmico quanto o heterossexual não são condições naturais do sexo humano. E sua definição se dá apresentando aquilo que ele não é. (SOARES apud SOUZA, 2013, p. 47)

No século XX, o maior nome da história da sexualidade, Michel Foucault (1984), também se insere no conjunto dos intelectuais com anseios ideológicos ao tratar da sexualidade entre os gregos. O equívoco de Foucault foi aplicar aos gregos uma teoria geral que envolvia um conjunto de regras e normas em parte tradicionais e em parte novas, buscando identificar, inclusive na pederastia, sujeitos sexuais. Foi no bojo desses interesses que começaram a ser formuladas as denominações acerca das práticas sexuais entre iguais, como exposto acima. Com vistas a não nos comprometermos com as denominações e significados modernos e incorrer em anacronismos, propomos, sobre a pederastia na Grécia Antiga, referirmo-nos sempre a *práticas pederastas* e quando nos abstermos dessa expressão, nos referirmos aos contatos eróticos entre iguais como *homoerotismo* e/ou *homoafetividade*. Como afirma William Armstrong Percy III (2004, p. 14), reduzir o fenômeno das experiências masculinas dos gregos a homossexualidade ou a comportamento puramente sexual entre iguais seria uma injustiça. Contra a ideia da existência de uma homossexualidade claramente delimitada entre os gregos, Luana Neres de Souza (2013, p. 45) afirma que "*a ideia de opção sexual entre os atenienses, e entre os gregos no geral, não existia. Um homem não era classificado por sua preferência por rapazes ou moças, mas por como essa preferência era controlada e executada [...]*".

Nesse sentido, este capítulo visa a apresentar as interpretações acerca do que teria sido a pederastia entre os gregos, especificamente entre os atenienses do período clássico, a partir do que nos legou a bibliografia específica sobre a temática e, com base nas concepções estabelecidas, analisar o discurso da comédia de Aristófanes acerca das práticas e aos valores que envolviam a pederastia em seu contexto espaço-temporal. Observaremos, de acordo com a análise documental, que não poderemos falar de uma pederastia, mas de pederastias referentes a concepções político-ideológicas e sociais na Atenas clássica, pois o imaginário e a cultura política dos quais os indivíduos se tornavam referentes faziam com que eles se posicionassem de maneira diferente acerca desse e de outros costumes e valores sociais.

3.1 Pederastia: homoerotismo grego?

Do grego παιδεραστί α, a palavra *pederastia* é composta a partir do vocábulo παῖς (*país* - criança) e do verbo ἔρω (eráo - amar). Brevemente, a pederastia pode ser caracterizada na Grécia Antiga como um costume em que um homem adulto aproxima-se de um jovem imberbe e essa relação era assimétrica e em certa medida deveria ser recíproca. Afirmamos que esta é uma definição breve, pois este é um conceito desde há muito tempo fruto de debates inconclusivos. Segundo G. Parker Rossman (1973, p. 307), existe muito mais envolvimento sexual entre homens e jovens do que se tem comumente acreditado. Para esse autor, é necessário haver mais estudos científicos sobre a pederastia para acabar com visões estigmatizadas nas sociedades atuais e é por isso que do século XIX até hoje os estudos gradativamente foram se afastando de abordagens ligadas ao discurso biológico e psicológico acerca da sexualidade e se aproximaram de abordagens sociais e culturais. Com base em Bernard Sergent⁸⁶, Thomas J. Figueira (1984) assegura que houve costumes homossexuais não ocidentais que precederam aos dos gregos, ideia ratificada por Jan Bremmer (1995).

Sabe-se que o contato entre o jovem (*erômenos*) e o homem (*erastés*) era fruto de um significado erótico, no sentido de promover aos dois espíritos, o jovem e o experiente, uma energia vital, um propósito de felicidade. No entanto, esta relação deve ser considerada como o homoerotismo grego de uma forma geral, ou as nuances que caracterizavam cada relação pederástica específica compunham formas diferentes de pederastia? Sabemos, como afirma Bremmer (1995), que mesmo as relações de pederastia que eram aceitas e valorizadas, como a aristocrática, serviam de elemento para crítica.

A pederastia representava a formação ideal da vida masculina entre as elites atenienses. Contribuía para difundir símbolos de virilidade contra a falta desta, a fertilidade masculina no campo político e a unidade política do corpo masculino da pólis tanto na relação de *philia* quanto na preparação para a *epehebia*. A preservação de *timé* e *aidós* (respectivamente, honra e vergonha), que são elementos fundamentais para a vida coletiva que os gregos preconizavam, também eram marcas simbólicas da relação pederástica.

O culto aos *fenômenos de masculinidade* promovido pela pederastia legitimava a educação dos bem nascidos, além de exaltá-los perante os outros segmentos na sociedade

⁸⁶ SERGENT, Bernard. *L'Homosexualité dans la mythologie grecque*, 1984.

ateniense, ratificando a própria pederastia como mecanismo pedagógico na educação do segmento social da aristocracia tradicional. Neste viés, o que denominamos acima como "*fenômenos de masculinidade*" do homem grego são considerados, sob as concepções de Pierre Bourdieu, como "*arbitrários culturais*" e impõem relações de dominação. Para Bourdieu (2002, p. 8), a relação com as tradições promove uma familiaridade com os signos simbólicos, naturalizando arbitrários culturais. Assim, esse autor defende que a tradição acaba sendo uma "*socialização do biológico e biologização do social*".

A particularidade desta relação de dominação simbólica é que ela não está ligada aos signos sexuais visíveis, e sim à prática sexual. A definição dominante da forma legítima desta prática, vista como relação de dominação do princípio masculino (ativo, penetrante) sobre o princípio feminino (passivo, penetrado) implica o tabu da feminilização, sacrilégio do masculino, isto é, do princípio dominante, que está inscrito na relação homossexual. [...] As divisões instituídas estruturam a percepção dos próprios corpos e dos usos, sobretudo sexuais, que deles se fazem, isto é, ao mesmo tempo, a divisão sexual do trabalho e a divisão do trabalho sexual. E é talvez por lembrar de forma aguda o laço que une a sexualidade ao poder, e portanto à política (evocando, por exemplo, o caráter monstruoso, porque duplamente "contra a natureza", de que se reveste, em inúmeras sociedades, a homossexualidade passiva com um dominado), que a análise da homossexualidade pode levar a uma política (ou a uma *utopia*) da *sexualidade* visando a diferenciar radicalmente a relação sexual de uma relação de poder. (BOURDIEU, 2002, p. 93)

Para Bourdieu, então, a dominação masculina é feita a partir de divisões instituídas. Portanto, os esforços em declarar uma distinção entre as concepções políticas e as críticas sexuais demonstram claramente as imposições políticas à sexualidade.

Tomando por base que as relações sexuais em sociedade decorrem fundamentalmente de implicações políticas, Peter Fry e Edward Macrae (1983, p. 15) afirmam que as questões da sexualidade são permeadas por construções sociais, relacionadas a imposições de grupos específicos; eles consideram essas construções como "*anseios políticos*", ideia apropriada no presente trabalho. As explicações sociais que buscam tratar do desenvolvimento da sexualidade são, para esses autores, produções ideológicas.

Em conformidade com a concepção de Fry e Macrae (1983) está a perspectiva "*construtivista*" de David Halperin (1990, p. 14), em que a sexualidade é culturalmente construída⁸⁷. Ele buscou fornecer uma variedade de direções teóricas sobre o estudo do erotismo entre os gregos antigos.

⁸⁷ Como a constituição de sujeitos sexuais se relaciona a outras formas sociais, de poder e de conhecimento? Esse é um questionamento de Halperin para justificar a perspectiva construtivista dos julgamentos sexuais. Sobre esta perspectiva de estudos, afirma o autor: "*a minha posição é semelhante à dos construcionistas. Estudos Antropológicos e históricos têm apresentado, para minha satisfação, que padrões de preferência sexual e configurações de desejo variam enormemente de cultura para cultura. Eu não conheço nenhuma forma de*

A noção de erotismo deve sempre permear estudos acerca da pederastia entre os antigos. Nesse sentido, tomamos por base Lucia Castelo Branco (2004, p. 9), que, a partir do mito de Eros, considera o erotismo como um impulso de aproximação, reunião e completude que visa a gerar satisfação não só com conotação sexual, mas provocando um bem-estar geral do ser. Para George Bataille (1987, p. 11), uma das bases teóricas daquela autora, o erotismo é um desejo pela vida até mesmo na morte, no sentido de provocar uma continuidade. Outro autor importante na tarefa de definir o erotismo é Junito de Souza Brandão (1987, p. 209), que, ao interpretar o mito de Eros, parte do princípio de que, entre os gregos, a palavra *eros* significava a personificação do amor (*erasthai*, "desejar ardentemente") e afirma que *eros* era o "desejo dos sentidos" ou "comprazer-se, deleitar-se", "ter prazer em estar em um lugar".

Outra autora importante acerca da definição de erotismo entre os gregos é Luana Neres de Souza (2013), que alerta para não afastar o conceito dos significados de *eros*. Entre os significados estão desejo, carinho, afeição e anseio, fazendo com que o verbo *eran* seja mais abrangente do que outras denominações possíveis para um estrito desejo sexual ou para um carinho ou afetividade que não tenha conotação sexual. Com isso, Souza pretendeu demonstrar que os significados de *eros* e, por consequência, o erotismo não poderiam ser interpretados com sentido puramente sexual, embora houvesse a existência desse caráter em seus significados: "*Eros era a vontade de unir-se a algo, a força de manter a vida em movimento*" (SOUZA, 2013, p. 44). Nesse sentido, "*Eros, mesmo em sua forma mais inocente, nunca perdeu o sentido de anseio e, geralmente, significava o desejo de possuir para si*" (LUDWIG apud SOUZA, 2013, p. 44).

O erotismo a que esteve exposta a pederastia pode caracterizá-la como um costume especificamente sexual? Kenneth Dover (2007, p. 13), é enfático ao afirmar que não se pode argumentar pelo diagnóstico de uma homossexualidade latente ou reprimida entre os gregos. O que se pode é observar a evidência de posicionamentos diferentes diante de ações semelhantes. Dover busca observar as várias integrações que se deu das práticas pederastas e eróticas na vida grega.

explicar por que os seres humanos em diferentes culturas crescem, em massa, com distintos tipos de disposições sexuais, temperamentos, ou gostos, que eles próprios consideram normal e natural, a menos que eu esteja disposto a conceder um papel determinante na constituição do desejo individual de fatores sociais ou culturais (My own position is close to that of the constructionists. Anthropological and historical studies have shown to my satisfaction that patterns of sexual preference and configurations of desire vary enormously from one culture to the next. I know of no way to explain why human beings in different cultures grow up, en masse, with distinctly different sorts of sexual dispositions, temperaments, or tastes, which they themselves consider normal and natural, unless I am willing to grant a determining role in the constitution of individual desire to social or cultural factors)" (HALPERIN, 1990, p. 30).

James Davidson (2007) questiona a ideia de que a pederastia foi universal na sexualidade dos gregos. Ele interpreta que ela fora proibida como prática comum e que, certamente, houve casos de transgressão a essa ordem. Para refletir sobre sua objeção à imagem que se tinha sobre o amor grego, ele se propõe a um estudo sobre características que, para ele, foram fundamentais nas práticas homossexuais gregas, mas foram negligenciadas em estudos anteriores, como o de Kenneth Dover: amor, reciprocidade e intimidade. Para este empreendimento, Davidson utiliza casos mitológicos, com Zeus e Ganimedes e Aquiles e Pátroclo, para fundamentar seus argumentos. Se contrapondo às observações do século XX, Davidson afirma que estas viam a prática homossexual grega como o que ele denominou de "*sodomania*", refletindo pura e simplesmente sobre o caráter passivo-ativo da relação, dando muito valor ao possível poder inserido no ato sexual, ideia da qual não partilhamos, uma vez que as imagens presentes tanto nas evidências textuais quanto nas evidências materiais dão conta de vários contextos da relação pederástica, embora o significado ativo-passivo seja importante nas representações acerca da pederastia.

Vários momentos da relação eram primados pelos pintores; contudo, algumas cenas são mais vistas do que outras, como, por exemplo, a sedução que via de regra o *erastés* imprimia sobre o jovem *paîs* ou *erómenos*. Outras cenas são também relevantes num estudo como este: é o caso do coito; apesar de não observarmos comumente pinturas representando o ato da penetração, é possível destacar uma distinção entre passividade e atividade erótica e a proximidade entre os parceiros demonstra certa cumplicidade, o que impede que a distinção ativo-passivo seja o único determinante da relação ⁸⁸. Bremmer (1995) nos contempla com uma abordagem geral da pederastia entre os gregos na qual expõe que não apenas os elementos sexuais eram destacados.

O presente de uma armadura significava a idade adulta, já que na Grécia apenas os adultos lutavam com a armadura completa. Na cidade de Tebas, um rapaz também recebia armadura de seu amante, quando era assentado como adulto e diversos vasos atenienses mostram homens adultos oferecendo a seu amado um elmo ou alguma outra peça de armadura. (BREMNER, 1995, p. 16)

Além dos presentes, Bremmer salienta outro simbolismo ligado à pederastia, no que concerne à ingestão de vinho. Os jovens frequentavam os banquetes como servidores de vinho

⁸⁸ Sobre vasos que ilustram a relação pederástica, referimos introdutoriamente alguns autores que disponibilizam imagens e que desenvolvem trabalhos acerca desse estudo: Andrew Lear e Eva Cantarella (*Images of Ancient Greek Pederasty: boys were their gods*, 2008); Kenneth J. Dover (*A Homossexualidade na Grécia Antiga*, 2007); James Davidson (*The Greeks and greek love: a radical reappraisal of homosexuality in Ancient Greece*, 2007); Bernard Sergent (*Homosexualité et initiation chez les peuples indo-européens*, 1996).

e não bebedores; essa distinção marca, segundo esse autor, uma posição inferior dos jovens em relação aos adultos. O jovem era maduro, ao ter o contato com o vinho, mas não o bastante, pois estava em formação: "*a posse de um cálice, portanto, era um signo de maturidade*" (BREMNER, 1995, p. 17). Além do vinho e dos presentes, outra característica da pederastia sobressai na citação anterior de Bremner, pois, assim como vários outros estudiosos da pederastia, alguns já citados, este autor refere-se aos indivíduos presentes na relação pederástica como amante e amado, corroborando que estava presente ali um dos valores preconizados pelos gregos no geral e pela aristocracia, mais enfaticamente: a *philia* e a reciprocidade.

Segundo Eva Cantarella (2010, p. 2), existiu um mínimo de reciprocidade na experiência e nos desejos sexuais vividos nas relações de pederastia na Grécia Antiga, indo contra a ideia de que apenas o adulto (*erastés*) partilhava desses sentimentos. Para essa autora, os gregos aceitavam essa relação por ela ser assimétrica, o que não quer dizer uma diferença estritamente sexual, mas de outros gêneros, no que diz respeito à formação do jovem postulante à democracia. Essa assimetria foi o que rendeu uma sociabilidade aceitável e estável da pederastia, pois ela fazia parte de um contexto socialmente codificado e como tal estava instituída em um conjunto de normas de conduta. "*Longe de ser uma expressão de liberdade sexual, o par pederástico foi aceito apenas quando em respeito a um código social que, dos textos, pode ser delineado de uma forma que é bastante clara em seus contornos mais importantes [...]*" (CANTARELLA, 2010, p. 2, tradução livre)⁸⁹.

Em conformidade com a teoria de Cantarella está a de Lin Foxhall (2013, p. 114), para quem os comportamentos se adéquam aos ambientes e por isso não podemos delimitar formas exatas de práticas eróticas. Isto é, entender as idealizações promovidas sobre os espaços e sobre os valores deles advindos colabora à compreensão de como operaram as relações hetero e homo eróticas na antiguidade.

Segundo Douglas McDowell (2000), as relações homoeróticas⁹⁰ entre os atenienses deve ser lembrada como uma relação entre parceiros com diferentes status naquela sociedade e isso diz respeito, entre outras coisas, à constituição de lugares específicos para cada um desses agentes, tal como afirma Foxhall (2013). Para McDowell (2000, p. 15) o contato "*homossexual*" seria uma relação entre um homem adulto e um menino ou jovem, embora as

⁸⁹ "*Far from being an expresison of sexual freedom, the pederastic couple was accepted only when it respected a social code which, from the texts, can be delineated in a way that is quite clear in its major outlines [...]*" (CANTARELLA, 2010, p. 2).

⁹⁰ O autor refere-se a "*relações homossexuais*" (*homosexual relationship*).

relações entre um velho e um jovem adulto (como Pausanias e Agathon no Banquete de Platão) ou entre um jovem e um rapaz não estivessem excluídas.

Independente dos caracteres dos agentes envolvidos na relação pederástica, dois fatores estão mais atribuídos ao desejo erótico no sentido globalizante do termo do que a um desejo estritamente sexual, segundo Cantarella (1992): o primeiro diz respeito aos sentimentos dos quais nenhum corpo humano é capaz de escapar; o segundo diz respeito à indiferença de Eros quanto ao sexo de suas vítimas. Essa indiferença possibilitava a aproximação entre indivíduos do sexo masculino na Grécia, uma vez que as normas gregas deixaram as mulheres de lado (CANTARELLA, 1992, p. 3).

Figueira (1986) afirma que os ritos de iniciação foram fundamentais para sustentar determinadas tradições acerca da pederastia, no entanto, algumas concepções devem ser repensadas. Para ele, a ideia da existência de práticas homossexuais como propósito militar ou ausência de mulheres deve ser deixada de lado, mas outras informações devem ser levadas em conta: na mitologia pederástica, os deuses são tratados como *erastés*, enquanto os heróis são vistos como *erómenos*; na narrativa homérica não há um respeito à relação assimétrica entre *erastés* e *erómenos*; e na maioria das práticas pederásticas a necessidade iniciatória deve considerar o fator educativo como um dos tributos gerados.

Apesar de salientar o caráter iniciatório da pederastia, Figueira (1986) expõe que a referência aos dórios não se sustenta a partir da tese da proximidade entre os parceiros pelo militarismo e que a ideia da transmissão do conhecimento via sêmen é uma interpretação equivocada ⁹¹. Independente de suas possíveis origens como heranças dóricas, as práticas homossexuais entre os gregos do período clássico, pelo menos em sua mais social e cultural forma, foram, na prática, a pederastia... e foi extremamente difundida, tal como afirma Cantarella (1992, p. 6, tradução livre, grifo nosso): "[...] o amor homossexual entre um homem e um jovem, na Grécia como com outras populações em uma condição tribal, claramente teve suas raízes nesses rituais [de iniciação]" ⁹². Para esta autora, a estrutura geral de um rito de passagem é caracterizada por saída da comunidade, segregação, morte simbólica e renascimento para uma vida superior e é nesse conjunto de significados que esteve a

⁹¹ Não é objeto desta pesquisa questionar os possíveis determinantes que marcaram as origens da pederastia em tal ou qual localidade e em tal ou qual circunstância e por isso nos limitamos, nesse campo, apenas a apresentar as opiniões dos autores, uma vez que este é um tema em separado que deixa bastante margem para debate e afastaria nosso foco de análise, que é os significados da pederastia nos discursos atenienses do século V a. C.

⁹² "And homosexual love between a man and a boy, in Greece as with other populations in a tribal condition, clearly has its roots in these rituals" (CANTARELLA, 1992, p. 6).

passagem para a vida adulta entre os gregos, mais especificamente entre os atenienses da elite aristocrática praticantes da pederastia.

Bremmer (1995) afirma que, independente do costume fazer parte da tradição aristocrática não só em Atenas mas em outras localidades da Grécia, a atribuição das origens da pederastia aplicada a outros povos é sinal de um determinado desagrado presente na sociedade em que ocorre esse costume. Esse desagrado vem em forma de crítica e zombaria em estilo cômico, tal qual os presentes na comédia antiga. "*Assim, os atenienses definiam pederastia como "fazer à moda espartana", ou "fazer à moda calcídica"*" (BREMNER, 1995, p. 18). Nesse sentido, as expressões *kusolakon* (*ânus espartano*), *euryproktos* (*ânus largo*), *katapygon* (*nádegas abertas*), *kinoumenos* (*agitar, agitado - no sentido sexual*), *binein* (*penetrar ou ser penetrado, a depender do contexto*), *laikastes* (*penetrador, fornicador*), *lakkoproktos* (*ânus-tanque*), além de expressões correspondentes a *homem-traseiro* e *amassador de pão*, entre outras, referem-se, segundo Bremmer (1995) e Dover (2007) a desprezo e ofensa proferidos à passividade numa relação erótica sexual entre iguais, além de poder ser uma crítica mais ampla, dizendo respeito à relação em si. Para Dover (2007, p. 196), "*o gosto pela companhia de um belo adolescente não diminuía em nada o desprezo do sedutor pelo seduzido*"; para este autor, a presença do desprezo seria sinal de que a relação era efêmera e carnal e não partilhava dos ideais pederásticos aristocráticos.

Poderíamos afirmar, então, que a relação homoerótica era intolerada entre os atenienses? Ou, nas palavras de Bremmer (1995, p. 25), "*será essa depreciação, talvez, a chave para uma melhor compreensão da pederastia nos rituais de iniciação?*". A relação homoerótica é parte de uma narrativa de transformação da juventude para a forma adulta e seu contexto sempre está ligado ao essencial papel de um instrumento educacional capaz de transformar o menino em homem (CANTARELLA, 1992, p. 6). Por esse significado transformador e pedagógico, a figura do *erastés* sempre será confundida ou compartilhada entre uma imagem de educador e amante: "*[...] meninos aprendiam a virtude que deveriam propagar quando adultos durante o período de segregação, vivendo na companhia de um homem, que seria, ao mesmo tempo, um educador e um amante. Estas foram as remotas origens da pederastia grega*" (CANTARELLA, 1992, p. 6)⁹³. Com essas premissas, nunca poderemos afirmar que houve uma separação entre a função de educador e a relação erótica entre *erastés* e *erómenos*, mas poderemos refletir sobre os possíveis significados desse

⁹³ "*In the different areas of pre-city Greece, boys learned the virtues which would make them into adults during the period of segregation, living in the company of a man, who was at the same time an educator and lover. These are remote origins of Greek pederasty*" (CANTARELLA, 1992, p. 6).

erotismo, generalizando ou separando em práticas distintas tipos ideais e comuns de pederastia.

3.2 Eros na obra aristofânica: um discurso político

Como um ritual idealizado para a formação pedagógica, a pederastia era um conjunto de práticas inserido no *estilo de vida*⁹⁴ aristocrático; por isso, era comum que um defensor da cultura política aristocrática se posicionasse contra aqueles que procuravam executar as mesmas práticas e não se importavam com os ideais. E isso foi o que Aristófanes fez ao observar a ascensão dos comerciantes, que já tinham tantas riquezas quanto os antigos aristocratas e que passaram a buscar jovens para o prazer erótico sem a preocupação de lhes formar como cidadãos. Era por volta dos 12 até os 18 anos de idade que o *erómenos* (jovem postulante à cidadania) sofriam abordagens de sedução de cidadãos ativos (*erastés*) e eram iniciados na prática da pederastia ritualizada. Deve-se compreender que durante o século V a. C. havia cidadãos ricos e pobres, com e sem poder político, além daqueles que tinham e os que não tinham ascendência nobre: é nesse contexto que se configurava o discurso de Aristófanes.

Enquanto um rito de formação aristocrático, a pederastia não era apenas uma relação homoerótica entre dois homens. Era possível acontecer contato sexual entre o *erastés* e o *erómenos*, mas enquanto costume instituído entre os aristocratas, ele tinha função pedagógica. O tutor, antes de começar os ensinamentos ao jovem, era informado pelo pai do referido *erómenos* que deveria interceder em sua formação cidadã. Em seguida, começavam as investidas desse tutor sobre o jovem, que, em geral, não sabia do acordo feito entre seu pai e aquele. Filhos de importantes cidadãos podiam ser disputados por mais de um *erastés*, pois seria sinônimo de status social para este se conseguisse formar um cidadão de maior destaque público. Nos primeiros contatos, o *erastés* demonstrava suas melhores habilidades, demonstrando sua *areté*. Assim, conquistava a confiança do jovem aprendiz. Via de regra, esta primeira etapa da relação era caracterizada como um ‘jogo de sedução’ feito pelo mais

⁹⁴ Como já afirmado anteriormente, o que compõe um *estilo de vida* entre os antigos atenienses é a expressão de um comportamento ético em conformidade com o universo social em que vivem; isto é, são os costumes (no grego, *ethos*) específicos distintivos de um grupo. Cf. pág. 60 (Cápítulo 2: A Cultura Política Aristocrática na Comédia de Aristófanes).

velho, para deixar o jovem preso aos seus encantos. Em *O Banquete*, Platão (175c-176a) faz referência a Sócrates como um grande tutor (*erastés*), pois estava, no banquete, *Agaton*, um cidadão já formado que teria sido rejeitado por Sócrates em seus ensinamentos, o que o teria marcado profundamente.

No decorrer do tempo em que o tutor e seu aluno passavam juntos, fazia-se estudos dos mais variados, visando à formação da *areté* (virtude) daquele futuro cidadão. Toda essa fase de ensinamentos, como afirma Codeço (2008, p. 47), era composta de “*gramática (grámmata), ginástica (gymastikén), música (mousikén) e desenho (graphikén)*”. O *erastés* estava sempre em constante contato com seu *erómenos*, o que fazia florescer um sentimento afetivo entre ambos e que poderia gerar uma relação homoerótica que era amplamente aceita pelos parceiros como normal neste contexto de reciprocidade (*philia*) em que eles estavam inseridos. Segundo Souza (2008), esta relação não é caracterizada como possuidora de aspectos homonormativos⁹⁵, pois tem finalidade pedagógica, estabelecida metodicamente visando à formação daquele futuro cidadão: “*havia todo um controle moral acerca da metodologia utilizada para o cumprimento da relação, tais como o delineamento das faixas etárias envolvidas, o status social, os ritos de cortejo, o envolvimento erótico, o ensino filosófico, dentre outros*” (SOUZA, 2008, p. 22).

No entanto, como afirma Souza (2008), ato erótico entre o *erastés* e o *erómenos* na pederastia idealizada pelos aristocratas não provocava interferência na vida social dos partícipes dessa relação. Esta relação, segundo o imaginário aristocrático, fazia parte dos ensinamentos a que o *erómenos* deveria ser iniciado.

É importante ressaltar que a pederastia, apesar de ter caráter normativo, não era institucionalizada e isto fazia dela um conjunto de práticas mais ou menos variáveis. Para Skinner (apud CANTARELLA, 2010, p. 235), as convenções serviam mais como fomento à iconografia do que como força inibidora; este autor afirma que os padrões poderiam ser quebrados deliberadamente, o que mostra uma variedade de opiniões e práticas.

Desde a iniciação através do rapto na civilização cretense, passando pelas práticas iniciatórias dos dórios até a prática pedagógica ritualizada na Atenas clássica, o contato erótico entre indivíduos do mesmo sexo existiu entre os gregos e teve significados mais que

⁹⁵ Com base na concepção antropológica de Ángel M. Sánchez e José I. P. Galán (2006), entendemos que uma relação homonormativa é composta por anseios eróticos envolvidos por símbolos do mesmo gênero, mas sem se desvincular do contato com o gênero oposto. Para estes autores, a homonormatividade contribui para a hierarquia das sexualidades por se basear em fenômenos heteronormativos. Ela é uma construção cultural que considera o gênero como elemento gerador de relações, práticas e identidades sexuais, mas complementa a heteronormatividade, apesar de colocá-la em questão.

sexuais, como afirma Figueira (1986). Este autor salienta a importância das práticas de pederastia entre os gregos, ao lembrar a presença dela tanto na mitologia (Poseidon e Pelops; Zeus e Ganimedes; Apolo como patrono dos jovens, só para citar alguns casos), quanto na literatura (com a clássica *phília* entre Aquiles e Pátroclo, na obra homérica). Todavia, foi em Atenas onde a pederastia teve maior destaque. Além disso, no período clássico ateniense, como afirma Souza (2008), a exploração filosófica do tema foi mais afluída. Juntamente com a abordagem de filósofos, como Platão, e de obras de legislação, como a de Ésquines, a documentação literária das comédias de Aristófanes nos dá uma clareza sobre as questões relativas à pederastia, ao homoerotismo e à homoafetividade entre os atenienses.

Ao fazer um recorte da temática da pederastia e mais amplamente da sexualidade masculina em Atenas, observamos que as peças aristofônicas estão marcadas incessantemente por uma potência heteronormativa. Isto não quer dizer que Aristófanes é intolerável às práticas contrárias a essa heteronormatividade, muito menos que partilhemos da definição polarizada de hetero e homossexualidade na Grécia Antiga. Mais do que anseios sexuais, observamos em Aristófanes propósitos políticos relacionados às potências que gerem tais práticas.

Pudemos observar ao longo dos dois primeiros capítulos que o teatro como um todo era um mecanismo pedagógico e que a comédia especificamente dava lugar às preocupações do contexto imediato em Atenas. Segundo Raquel Reis (2002, p. 46), a nova percepção da pederastia ligada à democracia afeta as comédias de Aristófanes e o questionamento deste capítulo gira em torno do por que dessa mobilização do comediógrafo. Qual o interesse de Aristófanes em construir no teatro um discurso em torno de uma prática que não era comum à toda a população?

As comédias de Aristófanes, escritas após a democracia radical de Péricles ⁹⁶, além de censurar as relações homoeróticas, criticam e censuram a democracia em si, como no verso 1025 e seguintes de *As Nuvens*:

Se, pelo contrário, praticares os hábitos hodiernos, terás logo uma tez pálida, ombros estreitos, peito delgado, língua comprida, traseiro murcho, pênis anormal. e... capacidade de propor leis prolixas! Ele te conduzirá a considerar honesto tudo o que é indecoroso e indecoroso o que é honesto. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 1025 et. seq.)

⁹⁶ Segundo Claude Mossé (1987), Péricles instituiu reformas que deram mais espaço político aos segmentos sociais de menor prestígio. Apesar de pertencente à aristocracia, Péricles ampliou o poder do *dêmos* ao implantar a *mistoforia* (retribuição por serviço político); permitiu aos *zêugitas* (terceiro dos segmentos sociais hierárquicos impostos por Sólon) integrar o *arcontado* (grupo de nove magistrados anuais com poderes político, militar e religioso) e outros cargos de mais prestígio e poder político.

A relação entre os elementos físicos e as condições éticas e morais são uma prática corrente no discurso cômico aristofânico e propõem um julgamento daquilo que deve ser considerado ridículo. As expressões de um corpo moderado expunham aos atenienses do período clássico que o indivíduo deveria ser considerado como alguém em conformidade com o desenvolvimento da pólis, uma vez que o civismo era uma característica latente em Atenas durante o século V e IV a. C. Segundo Richard Sennett (2003, p. 30) "*entre os antigos gregos, o corpo desnudado mostrava quem era civilizado, permitindo também que se distinguisse os fortes dos vulneráveis [...]. A Grécia civilizada fez do seu corpo exposto um objeto de admiração*". Uma vez que a *sophrosyne* (moderação) era um dos valores preconizados pelos gregos em diversos campos da vida cotidiana, a admiração do corpo não se fazia pela exaltação de exageros, mas pelo culto ao que não era torpe.

Mais do que um elemento de ostentação, o corpo evidenciava a força do cidadão ateniense, com virilidade e virtude. Fábio Lessa (2003), fazendo uma análise que se aproxima da Antropologia, afirma que a masculinidade, na Grécia Antiga, está associada menos ao aspecto sexual/físico do que ao aspecto social. O autor afirma que o surgimento dos esportes competitivos são substitutos às atividades guerreiras de períodos remotos, que eram atividades exclusivamente masculinas; surgem, assim, as diferenças entre os gêneros; e dentro do próprio gênero masculino há também relações de poder (LESSA, 2009). Nesse sentido, a prática de esportes e a exposição pública do corpo estavam ligadas ao ideal de virilidade que estava associado à força bélica que o cidadão deveria preservar. Candido (2011) alerta ainda para o fato de que os usos do corpo na Grécia Antiga denotam questões de gênero, sexualidade e status, definindo categorias sociais e políticas. Em viés teórico, essa autora afirma que "*o corpo permite ser estudado na sua dimensão simbólica, ou seja, apreender o imaginário social formado em torno de sua representação social e política*" (CANDIDO, 2011, p. 173). A exposição do corpo estava associada também à apresentação da pólis e quanto a esta observação Sennett (2003) faz uma analogia entre este tipo de expressão e a exposição do Pártenon e da Acrópole.

A localização do Parthenon dramatizava os valores cívico-coletivos dominantes na cidade. Avistado dos distritos novos ou em expansão, assim como dos bairros mais antigos, o ícone da unidade brilhava ao sol. M. I. Finley foi sagaz ao chamar este exibicionismo, a característica de estar ali para ser admirado, de "exposição para si". (SENNETT, 2003, p. 36)

Sennett (2003) considera que as noções de vergonha e honra que guiaram os gregos estiveram fortemente constituídas a partir da distinção de aspectos físicos. Com isso, as

transformações nos comportamentos físicos dos atenienses ao longo do período democrático evidenciam novas formas de tratar aqueles valores tradicionais. As transformações presentes na pederastia, não como pioneira, mas como partícipe de mudanças com relação ao modo como o grego se observava, como ele via sua ‘virilidade’, estavam associadas a uma ‘quebra’ ou transformação da unidade masculina na pólis de Atenas no sistema democrático. À medida que esta característica do cidadão (a virilidade) começava a ser encarada de maneira diferente de períodos anteriores, críticas como a de Aristófanes começaram a ser comuns.

No verso 975 e seguintes de *As Nuvens* o comediógrafo aborda mais uma vez a questão física, mas dessa vez expondo valores presentes na tradição aristocrática, demonstrando o que deveria ser valorizável, segundo seu argumento cômico, e trazendo à tona a questão da virilidade e como ela deveria ser euforizada:

Com o professor de ginástica, uma vez sentados, os meninos tinham que esticar a coxa, para não mostrar aos de fora nada de obsceno. Depois, quando novamente se punham de pé, deviam aplinar a areia e tomar cuidado para não deixarem aos namorados a imagem de sua virilidade.
(ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 975 et seq.)

No ferrenho embate protagonizado no *agôn* entre o *Argumento Justo* e o *Argumento Injusto*, Aristófanes expõe aos interlocutores um julgamento de questões de diversas ordens que deveriam ser repensadas pelos atenienses. Entre as questões levantadas pelo *Justo* contra o *Injusto*, estão as críticas a um aparente caráter afeminado, sem virilidade e covarde. Os afeminados são apontados na comédia como os culpados pelos resultados atenienses nas contendas contra os lacedemônios e são promotores de uma prática educacional desonesta financiada pelos comerciantes⁹⁷, a oligarquia emergente, que também é disforizada por Aristófanes, que dirige-se à valorização de uma tradição aristocrática.

A erotização manipulada por Aristófanes visava, então, a disforizar esse segmento social e político emergente e, por isso, consideramos que foi uma mobilização política. O comediógrafo, ligado à *parresía* típica da comédia, visava a fazer boas piadas, mas, como afirma Henri Bergson (1983), a fantasia cômica informa sobre os processos de trabalho da imaginação humana, e mais particularmente da imaginação social, coletiva e popular. O riso presente no discurso de Aristófanes acerca das práticas eróticas presentes nas relações da

⁹⁷ Sobre os líderes atenienses durante a Guerra do Peloponeso, Jones (1997, p. 29) afirma que após Péricles eram em sua maioria homens de negócios: "Na verdade, os novos homens eram ricos, mas sua renda não vinha da lavoura, ocupação característica de um nobre ateniense, mas da exploração de escravos em pequenas fábricas. Eram também bem educados (particularmente na sofisticada arte retórica) e especialistas em áreas específicas, tais como finanças e navegação".

pederastia deve ser considerado como uma das apreensões possíveis de se ter sobre aquelas práticas na sociedade dos atenienses.

A caracterização dos personagens presentes na comédia de Aristófanes (questão abordada no tópico a seguir - 3.3 - *A função sociopolítica dos personagens aristofânicos*) aborda por que a comicidade desse autor acerca das práticas eróticas constituíam caricaturas de um estilo de vida relacionado aos emergentes e corrobora nossa premissa de que sua preocupação era menos com os valores ideais da pederastia e seus desdobramentos sexuais do que com o status político a que tinham direito os segmentos presentes em seus jogos cômicos. Afinal, a divisão social era bastante clara na Atenas Clássica e isso é transmitido por Aristófanes. A democracia, apesar de ser um regime político de dimensões mais amplas ao compararmos a Atenas do século V a. C. com épocas anteriores, ainda assim não congregava toda a massa ateniense em seus círculos sociais. Havia, em grande quantidade, opressão e exclusão social. Segundo Souza (2008, p. 45), “*a cidade era sustentada pela exploração da mão-de-obra escrava e a custo das cidades por ela dominadas. Nem escravos, nem metecos e nem as mulheres possuíam representatividade política no regime democrático ateniense*”.

O papel relegado à mulher e ao feminino na comédia, assim como aquele que nos legou a historiografia tradicional sobre a temática do gênero, corroboram as disforizações promovidas por Aristófanes acerca das práticas homoeróticas, embora esta não seja uma relação direta. Para os gregos, a virilidade com a qual se comportava um cidadão expressaria a força de sua própria pólis (LESSA, 2009, p. 136). A mulher, ao contrário do homem, deveria ser doméstica, não possuir valor nem poder no âmbito público; além disso, a mulher deveria ser vista como um ser inferior, pois não tinha a virilidade que possuía o homem. No entanto, Marta Mega de Andrade (1998) refuta a ideia de que não houve participação política do feminino, pois a própria crítica existente nas documentações representam a ambiguidade da experiência de gênero, pois houve uma “*grande importância das mulheres no que se refere às práticas religiosas como uma espécie de cidadania civil [...] em uma sociedade que nunca separou religião, política e comunidade*” (ANDRADE, 1998, p. 392). Essa autora adverte, contudo, que seria imprudente crer em uma cidadania ativa das mulheres, pois a elas estavam reservados os espaços do privado.

O que colabora para a polarização entre feminino e masculino na Grécia é que a voz feminina era caracterizada por *pathos*, e era composta por paixão, sofrimento, dor, sexualidade e universo doméstico (ANDRADE, 1998, p. 394). As ações masculinas, ao contrário, deveriam preservar moderação, além de regularidade, conservando a *andreia*

(coragem) de atuar nos espaços públicos: esse comportamento é o que caracterizava a virilidade, que não era encontrada nas mulheres devido ao seu campo de atuação ser os espaços do privado. Segundo Lessa (2003), a virilidade, em sentido ético, manteve-se associada à virilidade física, que era construída a partir do culto ao corpo em espaços públicos, como ginásios e palestras, sendo uma prática exclusivamente masculina. Com relação à relação entre virilidade e corpo, Candido (2011, p. 179) afirma que "*trata-se de atividade ritualizada, ou seja, o falo atua como operação simbólica, cujo significado depende do contexto social ao qual está inserido*". A virilidade, então, foi um símbolo crucial para representar o poder masculino em Atenas e a não conservação daquele valor constituía-se em não virilidade e covardia.

Tal como afirma Daniel Barbo (2008), há uma complexa estruturação articulando o poder e a força erótica na Atenas clássica, que ele denomina de "*falocentrismo*". Os jovens, por exemplo, mesmo dos segmentos sociais mais abastados, não eram admitidos na vida pública e política devido à ausência de maturidade na "*atividade fálica*", que era concentrada por um pequeno grupo de cidadãos. Para Barbo, todos os outros setores da sociedade ateniense que não se incluíam nessa maturidade da atividade fálica estavam submissos ao poder do falo através da passividade, que ele denomina "*papel erótico receptivo*", todavia, temos que observar que nem todos (p. ex., estrangeiros/metecos, escravos) eram via de regra submetidos sexualmente, o que nos faz impor uma ressalva a esse total papel erótico receptivo; eles podem ser submetidos politicamente pelo poder do falo como representante público de dominação, mas não encontramos nesse poder falocêntrico uma dominação erótica plena, mas sim uma imposição política.

Barbo é um revisor da concepção construtivista da sexualidade grega antiga estudada e defendida por Halperin (1990)⁹⁸, e afirma que no mundo grego clássico as categorias sexuais não são esferas ideologizantes autônomas, mas se relacionam com questões sociais e políticas; assim, "*as categorias eróticas (ativo e passivo) são articuladas pelas relações de poder e não podem ser entendidas sem referência a essas relações*" (BARBO, 2012, p. 4). Este autor defende ainda que existem "*categorias socioeróticas*", interligadas a uma "*hierarquia sociopolítica*".

As observações da comédia aristofânica funcionaram em favor de algumas práticas e como repressão de outras, servindo ao que Cantarella denominou de código socialmente estabelecido e relacionado aos padrões aristocráticos. A relação de oposição ativo-passivo,

⁹⁸ Cf. tópico 3.1 - *Pederastia: homoerotismo grego?*

viril-efeminado, justo-injusto que Aristófanes impôs foi baseada em *estilos de vida* que ele mobilizou de forma caricatural em seus jogos cômicos e na distinção dos elementos físicos que compunham estes personagens. É com base neste cruzamento de informações que observamos a impiedade desse autor quanto a comportamentos homoeróticos e homoafetivos.

Observamos as críticas do comediógrafo Aristófanes à banalização da pederastia como uma seleção específica do autor que estava inserida no conjunto maior de opiniões acerca dos comportamentos sexuais dos atenienses. Assim, o posicionamento desse autor não foi uma crítica generalista que visava a reprimir qualquer prática pederasta. Os seus argumentos cômicos foram uma forma de acusar a emergente oligarquia comercial e mercantil de desvirtuar os valores da pólis de Atenas no decorrer da democracia, na segunda metade do século V a. C., como nos versos seguintes:

A lua desviou-se da rota e o sol, recolhendo rapidamente sua mecha de luz, anunciou que não brilharia para vós, se Cleão fosse feito estrategista. Mas, apesar disso, vós o elegestes! Dizem que as resoluções erradas são próprias desta cidade, mas que os deuses convertem em acertos os erros cometidos por vós. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 585 et seq.)

A participação de oligarcas, como Cléon, no poder público ateniense, é, para Aristófanes, o que está desgastando a cidade e fazendo-a um mundo de injustiça. Sabemos que Cléon era um indivíduo que partilhava de valores emergentes, sendo um comerciante que tornou-se bem sucedido graças ao desenvolvimento da guerra, pois era curtidor de couros, que eram uma matéria prima de suma importância para a produção de armaduras. Ratificando a repulsa que Aristófanes imprimiu sobre os emergentes, juntamente com as ideias inovadoras que eles partilhavam na vida pública ateniense, outra passagem d'*As Nuvens* ilustra bem a relação produzida pela comédia entre emergentes e práticas efeminadas:

Argumento Justo – direi pois em que consistia a educação antiga, quando eu florescia, preconizando a justiça, e a temperança era um hábito. [...] Nenhum deles se untava de óleo abaixo do umbigo, de modo que sobre seus órgãos florescia uma fresca e tenra penugem, como nos marmelos; nem ia ao encontro do namorado com voz macia e úmida, prostituindo-se a si próprio aos seus olhos; à mesa, não lhe era permitido servir-se da cabeça do rabanete, nem furtar aos mais velhos o funcho e o aipo, nem ser guloso, nem dar gargalhadas, nem cruzar as pernas. [...] Por isso, meu jovem, escolhe-me sem receio, a mim, o Argumento Forte; aprenderás a odiar a Ágora, a não frequentar os banhos públicos; a envergonhar-te das obscenidades, a encolerizar-te, quando zombarem de ti; a erguer-te do assento, quando chegarem os mais velhos, a não maltratar teus pais; a nada fazer de indecoroso, que venha a macular a imagem de teu pudor [...] (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 959 et seq.)

A inovação é julgada por Aristófanes como culpada por desvirtuar a natureza dos jovens, impedindo a perpetuação de sua virilidade que, segundo a tradição por ele propagada,

seria comum e para o bem da pólis. Quando refere-se a *não cruzar as pernas, não ter voz macia nem úmida, não se prostituir* e quando utiliza palavras como *obcenidades, indecoroso* e *pudor*, o comediógrafo relaciona as práticas propagadas pelos emergentes, que são caricaturados na figura do *Argumento Injusto*, a costumes femininos. Tendo em Aristófanes um sujeito que corriqueiramente se posicionava com ideais e vocabulário aristocráticos, lidamos com um discurso inserido na cultura política aristocrática.

Outras partes d'*As Nuvens* são representativas das disforizações aplicadas aos emergentes. No verso 1087, ele apresentava um sofista como alguém que tem "*ânus largo*" (*euryproktos*), reprovando-o por isto:

Argumento Injusto - Que mal lhe acontecerá, se for um traseiro largo?
Argumento Injusto - Que coisa ainda pior do que isso lhe poderia acontecer?
(ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 1085 et seq.)

Em outras passagens, há a caracterização de comerciantes e sofistas como pederastas passivos, indivíduos que têm a pele pálida (v. 120). A injustiça pareceria ser sedutora por dar ganhos imediatos, no entanto, seria prejudicial à virilidade, pois as "*faces pálidas*", que seriam uma consequência desse aprendizado, são resultado de comportamento efeminado, não praticando as atividades no espaço público, como deveriam fazer homens viris, mostrando sua força:

Strepsíades - dizem que eles possuem dois argumentos, um, realmente forte, e o fraco. Um destes dois argumentos, o fraco, vence nas disputas as causas injustas. Se me aprenderes esses argumento injusto, não teria que pagar a ninguém um só óbolo das dívidas que fiz por tua causa.
Fidípides - não posso obedecer; com as faces pálidas não ousaria encarar os cavaleiros. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 112 et seq.)

No verso 193, os sofistas são vistos como indivíduos que não protegem seu traseiro, e isso é indício de não proteger a própria virilidade, deixando-se cobrir por outros ao não proteger o "traseiro".

Strepsíades - por que então têm o fiofó voltado para o céu?
Um discípulo - é que o traseiro deles estuda astronomia por conta própria.
(ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 193-194)

No verso 355, mais uma vez a mobilização de emergentes é relacionada àqueles que não possuem coragem e, por isso, se parecem como mulheres.

Sócrates - por ventura, olhando para o céu, não viste uma nuvem semelhante a centauro, a leopardo, a lobo, a touro?
Strepsíades - Sim, por Zeus. E daí?

Sócrates - Elas se metamorfoseiam em tudo que querem. Assim, quando veem um cabeludo, um desses boçais peludos, como o filho de Xenofanto, transformam-se em centauros, para lhe criticar a loucura.

Strepsíades - que fazem elas, quando veem Simão, um ladrão dos dinheiros públicos?

Sócrates - para mostrar o natural dele, tomam rapidamente a forma de lobos.

Strepsíades - é por isso então que, vendo ontem Cleônimo, fujão covarde, um consumado poltrão, tornaram-se corças.

Sócrates - e agora que viram Clístenes, olha bem, transformaram-se em mulher. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 347 et seq.)

Os partidários da oligarquia emergente são ridicularizados ao serem apresentados como afeminados, covardes, sem virilidade; as nuvens, como eles, não têm firmeza de caráter e são voláteis. A objetividade dos argumentos cômicos de Aristófanes é, portanto, apontar que aqueles indivíduos não possuem a virilidade necessária à vida pública e por isso sua crítica é mais política do que sexual.

3.3 A função sociopolítica dos personagens aristofânicos

O século V foi testemunha de um afloramento político mais sensível do que em épocas anteriores e essa é uma informação da qual não podemos prescindir. A palavra política era a excelência da vida pública ateniense como bem expõe François Hartog (2011, p. 42), ao traçar um panorama da escrita documental em toda a antiguidade clássica: "*uma historiografia que não tivesse reservado espaço para os discursos teria sido totalmente inconcebível nesse mundo da palavra política, como era a cidade antiga*". O caráter político do discurso aristofânico é, então, primordial em nossas análises, pois os princípios éticos que determinam o estilo de vida de um cidadão são apreensíveis em sua palavra política.

A cidadania na Atenas clássica estava permeada pela atuação na vida pública, pois, como afirmado acima, o espaço público, associado à atividade política, é o campo por excelência da separação dos interesses individuais e coletivos na pólis grega, além de evidenciar as ações sociais. Para Neyde Theml (1998), pensar o outro era uma tensão necessária ao cidadão ateniense, pois era nessa prática que ele se formava culturalmente, construindo sua identidade; isto é, a existência do outro provocava alteridade e, conseqüentemente, permitia diferenciar o público e o privado. O poder político era necessário por evidenciar o aparecimento das negociações sociais, além de exprimir o caráter individual dos sujeitos e os limites entre público e privado, que eram intimamente relacionados.

Nesse sentido, entendemos o propósito de Aristófanes como um relato com desdobramento especular, tal como, teoricamente, afirmam Arfuch (2010) e Sarlo (2007), especialistas no estudo de biografias. Para essas autoras, um relato pode ser fragmentário e ser caracterizado por escolhas, que podem ser políticas. Por isso, sua abordagem como um discurso é importante para uma análise que vise a observar as implicações que podem permear as escolhas no referido discurso ⁹⁹. Na obra de Aristófanes, observamos escolhas politizadas nas especulações que ele faz ao constituir os personagens.

Aristófanes apresenta, pois, um sujeito, que deveria possuir características individuais, no entanto, contradiz essa premissa, ao confundi-lo com um estilo de vida, o sofístico. Platão e Xenofonte, em obras dedicadas a imortalizar o pensamento socrático e a homenageá-lo, representam um Sócrates mais humanizado, no sentido de apresentar suas ações cotidianas sem as caricaturas da comédia, com mais decoro com a forma de portar-se publicamente como cidadão e com preocupação com a vida cívica da pólis.

Para Cancela (2010, p. 48), Aristófanes acompanha, em sua dramaticidade, a "*nova sabedoria*", o *sofisma*. O comediógrafo é apontado por Cratino (seu contemporâneo e rival nas representações da comédia, cujos textos não chegaram aos dias atuais) por "*euripidaristofanizar*" ¹⁰⁰, por ser ambivalente e imiscuir-se com as novidades às quais queria opor-se. Para Laura L. Rubião (2006, p. 262), Aristófanes, em *As Nuvens*, produz um jogo de "*semblantes*" permeados por ambiguidades que o próprio autor propunha destruir ou atacar; "*assim se expressa a crítica aristofânica à pretensão da arte retórica que se nutre, necessariamente, do aspecto plástico, móvel e fugidio da linguagem, sempre a proporcionar a proliferação dos sentidos, os giros da eloquência, a sedução da metáfora*" (RUBIÃO, 2006, p. 263).

O cerne da presente discussão, no entanto, é: o Sócrates aristofânico, autor das metáforas e sarcasmos abominados pelo comediógrafo, era uma referência ao personagem individual ou a um modelo? Necessitamos, pois, definir quais pressupostos teóricos norteiam as concepções de sujeito, indivíduo e coletividade que guiam esta reflexão. Como afirmado anteriormente, a cidadania ateniense se fazia por meio de participação na vida cívica da pólis. Nesse sentido, as individualidades estavam relacionadas ao todo políade. O destaque

⁹⁹ Esta abordagem foi feita no capítulo dois, ao abordar o discurso do comediógrafo como um testemunho do tempo e espaço no qual ele viveu. Cf. 2.4 - *Saudosismo aristofânico e a cultura aristocrática no riso cômico* (p. 84).

¹⁰⁰ Este termo surge em comédia perdida de Cratino; esse dramaturgo satiriza Aristófanes por, ao criticar Eurípides fazer uso de artifícios textuais deste trágico. Na comédia *As Nuvens*, o riso se faz a partir da execução do jogo cômico com uso textual nos moldes da própria sofística, satirizada na peça.

individual era relacionado à comparação com os outros. Além disso, como afirma Theml (1998, p. 69-70), o *oïkos* (residência) era o espaço privado por excelência e, ainda assim, era considerado uma parte do todo da pólis. A esfera do político permeava também este espaço físico da vida social, pois a cidadania concebia responsabilidade cívica e pública, ou seja, as ações dentro do espaço do *oïkos* interferiam na vida pública; como afirma Adriaan Lanni (2010), a lei que proibia a participação política a atenienses que se prostituíssem produziu efeito nos comportamentos individuais, sendo fundamental para normas de conduta privada.

A vida privada era afetada por modelos comportamentais e o foco da crítica aristofânica é impor normas que ele defendia como corretas. Nesse sentido, Claude Mossé (2007) afirma que simples processos privados contra indivíduos serviam como exemplo do que não deveria ser feito pelos cidadãos no período democrático, demonstrando que esses casos individuais estavam intimamente ligados ao todo coletivo, para evitar a fragmentação do ideal político de união da pólis. A autora afirma que a "*politização de casos privados é reveladora da estreita ligação entre o funcionamento da justiça e da vida política*" (MOSSÉ, 2007, p. 140).

A individualidade do homem ateniense no século V, se existe, observamos estar intimamente ligada à vida cívica. Alain Renault (1998), ao refletir sobre o estatuto do sujeito individual moderno, afirma que a liberdade do homem grego estava relacionada ao seu status de cidadão. O filósofo afirma que faltava aos gregos um poder de escolha autônomo que na modernidade existe e gera uma indeterminação do mundo: os gregos viviam direcionados ao cosmos do seu mundo, enquanto os modernos vivem tentando afastar-se dele nessa concepção desenvolvimentista do indivíduo ligado à autonomia (RENAULT, 1998, p. 12).

Levamos em consideração que o relato discursivo aristofânico servia mais a seu autor do que para informar sobre a individualidade de Sócrates enquanto sujeito público e privado. Destarte, o Sócrates aristofânico não estava permeado por uma vida humanizada, mas por práticas sociais, como pudemos observar na análise documental. Tendo Aristófanes como defensor dos ideais aristocráticos, possuidor da *relação de força*¹⁰¹ do teatro e Sócrates como um difusor de ideias que ameaçavam a permanência da aristocracia no poder políade, a crítica aristofânica se detém mais nas ideias socráticas do que no Sócrates histórico. A ambiguidade promovida para confundir a pedagogia socrática com a sofística, além de ser prática comum na comédia, para provocar o riso, foi um artifício que o dramaturgo utilizou para hostilizar dois posicionamentos políticos contrários ao seu, sem que esses fossem necessariamente

¹⁰¹ Para Eni Orlandi (2012), na análise de discurso, deve-se levar em consideração o lugar de fala do agente do discurso, que lhe dá o poder de possuir a atenção de seu público antes mesmo de proferir o discurso.

unificados. Nos versos abaixo, o personagem *Estrepsíades* afirma o pretende aprender com Sócrates e seus discípulos:

Entrego-lhes este meu corpo, para que o espanquem, o deixem com fome, e sede; para que o desonrem e congelem; para que me esfolem para fabricar um odre, contanto que escape às minhas dívidas e que minha reputação entre os homens seja a de atrevido, eloquente, audacioso, insolente, despuadorado, coletor de mentiras, tagarela, chicaneiro, trapaceiro, castanhola, raposa, ladino, manhoso, fingido, visguento, fanfarrão, infame, canalha, astucioso, insuportável, lambedor de tigelas. (ARISTÓFANES, v. 442 et seq.)

Nesse sentido, as inovações advindas de uma nova proposta educacional, que, em grande medida, veio de estrangeiros para Atenas, foi elemento de ferrenhas críticas do comediógrafo: os sofistas e seu método de ensino pautado na relativização da verdade eram tidos por Aristófanes como uma prática corruptora da pólis. Claramente com interesse político, Aristófanes associou, em seu jogo cômico, o pensamento socrático à sofística.

Sócrates, segundo Platão e Xenofonte, nunca cobrou pelos seus ensinamentos, entretanto, Aristófanes, na comédia *As nuvens*, confunde propositalmente a prática socrática à dos sofistas, afirmando que em sua escola cobrava-se pelos ensinamentos, como deixa claro ainda no início da peça, por meio do personagem principal, que apresenta a escola socrática a seu filho (o *Pensatório*, que na realidade não existia em Atenas): "*Este é o Pensatório das almas sábias. Habitam-na homens que, falando sobre o céu, nos convencem ser ele um forno colocado em torno de nós e nós as suas brasas. Ensinam, mediante pagamento, a triunfar as causas justas e injustas*" (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 94-98).

As excentricidades do filósofo foram apresentadas pelo dramaturgo como características dos sofistas e devido a ações desse tipo Atenas estava perdendo sua hegemonia no mundo grego e a guerra do Peloponeso, conflito que para essa pólis, desde o início, não teve boas implicações, era resultado disso.

A comicidade da comédia com relação ao filósofo relaciona-se, em toda a peça, às suas excentricidades, seu afastamento da ética e da paideia grega¹⁰². Para Aristófanes, tanto Sócrates quanto os sofistas comungavam de ideias que não se deveriam valorizar, por não exercitarem as atividades cívicas, menosprezando a atividade física, a participação política e a discussão dos negócios públicos. Para Cancela (2010, p. 66), a caricatura faz parte das fantasias aristofônicas, sendo uma forma de se afastar da realidade, carnavalizando a ordem. No entanto, a caricatura de Sócrates visa a confundir fantasia e realidade, ao ponto de o

¹⁰² *Paideia*, segundo Jaeger (1995, p. 46), não significa estritamente educação, sendo algo mais amplo e diz respeito à criação de "*um tipo ideal intimamente coerente e claramente determinado*". A ética está relacionada ao grupo de referência do sujeito, que é ser seu segmento social e grupo político ao qual ele está ligado.

público julgar o personagem como realidade. Essa hipótese se consagra ao, em seu julgamento, Sócrates fazer menção à sátira imposta por Aristófanes mais de vinte anos antes, na comédia ora estudada (*As Nuvens*), como instrumento que serviu para estereotipá-lo: para o filósofo, aquele Sócrates da comédia não existia e foi usado politicamente contra ele no processo que causou sua morte (PLATÃO, *Apologia de Socrates*, 23b-24a).

As reflexões socráticas, que visavam a refletir sobre a essência humana, foram apresentadas por Aristófanes como 'bufonarias' contra a ordem estabelecida na pólis. O *pensatório*¹⁰³ socrático de *As Nuvens* exprime que as reflexões de Sócrates em nada contribuiriam para a formação intelectual do verdadeiro cidadão ateniense, mas apenas ajudaria no charlatanismo, ao persuadir o interlocutor e afastar-se do foco da reflexão filosófica. Ao ser apresentado ao *pensatório*, o personagem *Fidípides* questiona as práticas e indivíduos ali presentes, depois de seu pai, *Estrepsíades*, afirmar que "[...] *Ensinam, mediante pagamento, a triunfar as causas justas e injustas*" (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 98).

Ao mencionar o pagamento para a obtenção do ensino, Aristófanes faz referência à educação sofística, que, por ser prática nova e, em grande medida, empreendida por estrangeiros, sofria críticas variadas. No entanto, os sofistas, ao que indica o pagamento, ofertavam uma educação para ricos, assim como a educação pederástica tradicional, prática aristocrática. Para Jaeger (1995, p. 335), a sofística foi uma oportunidade de se possuir educação de qualidade em moldes não-aristocráticos. No entanto, a cobrança pelo ensino, que é clara em muitos documentos, como *As Nuvens* de Aristófanes, exprime que não era uma educação acessível a toda a população ateniense.

Ao apontar os frequentadores do *pensatório* como *impostores de faces pálidas e descalços* (v. 103), o comediógrafo remete a formas de se apresentar em público que não eram bem vistas pela aristocracia, seu segmento social de referência, segundo sugerem várias de suas obras. A palidez era resultado de uma vida vivida sobretudo no espaço do *oikos* (as dependências da casa), referenciando-se às mulheres, que, por não serem cidadãs e estarem na dependência da tutoria masculina, estavam relegadas ao espaço do privado (LESSA, 2001); na peça, a referência às *faces pálidas* visa a apontar os frequentadores da escola socrática como efeminados, crítica que o comediógrafo faz em outras partes de seu jogo cômico¹⁰⁴.

¹⁰³ No original, *φροντιστήριον* (phrontistérion).

¹⁰⁴ Como nos seguintes versos: 120, 260, 355, 835, 905-920, 990, 1015-1020, 1050-1055, 1085-1105, 1330.

Uma das críticas mais fortes no argumento aristofânico quanto ao pensamento filosófico de Sócrates é o que o comediógrafo considera como inutilidade para a vida políade. A forma de satirizar a filosofia socrática é por meio da ironia, tal como o filósofo fazia suas reflexões, considerando que era a partir dos questionamentos sobre o que se tinha como verdade que se fazia o parto da verdade em si. Com o riso pelo ridículo, Aristófanes faz um jogo de palavras quanto aos estudos de Sócrates, ao fazer dialogar *Estrepsíades* e um dos discípulos de Sócrates:

Um Discípulo - Por Zeus, és um grosseirão: escoiceias irrefletidamente a porta, provocando o aborto de uma ideia recém-descoberta. [...] Sócrates perguntava ainda há pouco a Querefonte quantas vezes o pulo da pulga corresponde ao comprimento das patas; a pulga havia mordido a sobancelha de Querefonte e voado para a cabeça de Sócrates. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 135-150)¹⁰⁵

Nos versos abaixo, retrata-se *Estrepsíades* indo ao encontro de Sócrates para aprender a nova educação e se deparando com o filósofo afastado de qualquer conteúdo que esteja em conformidade com a vida políade, estando elevado do chão por uma grua que sustentava um cesto dentro do qual ele estava a analisar os astros celestes.

Sócrates – Caminho pelos ares e examino atentamente o sol.
Estrepsíades – Quer dizer que é de um cesto que olhas de cima os deuses e não do chão, se é que em verdade...
*Sócrates – Na realidade, jamais poderia eu penetrar com exatidão os assuntos celestes, se não erguesse a inteligência e não fundisse o pensamento sutil com o ar, seu congênera. Permanecendo no chão e observando cá de baixo as regiões celestes, nada descobriria, pois a terra atrai violentamente para si a seiva do pensamento. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, v. 225 et seq.)*

No mesmo trecho, além de apresentar um Sócrates afastado dos assuntos políades, o comediógrafo aponta-o como defensor de uma 'verdade' filosófica 'sutil como o ar', isto é, relativa, podendo contradizer os valores culturais da pólis. Sabe-se, no entanto, por meio de Platão e Xenofonte, que Sócrates visava a refletir sobre a essência filosófica humana a partir dos próprios questionamentos humanos, desenvolvendo o que veio a ser caracterizado posteriormente como *maiêutica* socrática, o *parto da verdade*, que não era relativista, pelo contrário, se contrapunha à verdade relativizada e, conseqüentemente, à filosofia sofística¹⁰⁶.

¹⁰⁵ A sátira imposta nesta citação também se encontra nos versos: 150, 165, 180 (comparação sarcástica entre a importância das reflexões de Tales de Mileto e de Sócrates), 295, 360-365 (referência à imagem pública de Sócrates como *pontífice das mais sutis tolices*, que possuía uma aparência física excêntrica), 705, 790, 820, 1015-1020, 1040-1055, 1060, 1070-1080, 1480-1485, 1495-1500.

¹⁰⁶ Para Xenofonte (*Memoráveis*), o filósofo possuía uma linguagem *altiva*, que incomodava àqueles que não concordavam com ele. No discurso platônico (*Apologia de Sócrates*), o filósofo afirma que não adiantaria discutir sobre as coisas do Estado se não se sabia de fato o que era o Estado; não adiantaria refletir sobre as

Como apresentado anteriormente, no entanto, o *parto da verdade* também foi ironizado por Aristófanes.

Ao apresentar Sócrates como um sujeito que não prezava os aspectos físicos da vida pública e do corpo, Aristófanes apontava-o como alguém que não tinha uma alma bela, que não estava em conformidade com a pólis e, por isso, não deveria ser seguido. Nos versos abaixo, tendo o coro como porta-voz do pensamento socrático, que estava sendo ironizado, a comédia apresenta tudo aquilo que não deveria ser feito por um cidadão ateniense que quisesse ser bem visto socialmente.

Corifeu - Ó homem que desejaste aprender conosco a grande ciência, como serás feliz entre os atenienses e os gregos, se possuis memória e reflexão, se tua alma é capaz de resistir ao sofrimento; se não te cansas nem de permanecer em pé, nem de caminhar; se toleras bem o frio e és capaz de deixar de almoçar; se te absténs do vinho, dos exercícios ginásticos e de outras tolices; e, como convém a um homem inteligente, se consideras o bem supremo vencer pela ação, pela reflexão e pelas disputas retóricas. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, vv. 413 et seq.)

Para este apontamento, temos como base a cultura masculinizada e, segundo Daniel Barbo (2012), "*falocêntrica*" em que vivia a pólis de Atenas no período estudado, na qual entre os valores preconizados pela pólis estava a prática de esportes, que relembra o passado bélico, além de preparar o cidadão para possíveis conflitos, como o da guerra do Peloponeso (JAEGER, 1995). Os descuidos do corpo eram tidos por Aristófanes como descuido com a própria pólis, pois o cidadão, dessa forma, não estaria preparado para os esportes, que eram uma excelência do civismo, nem para a batalha. A prática de ginástica e esportes fazia parte da educação da aristocracia ateniense; tomar vinho misturado a água caracterizava culturalmente o cidadão ateniense; abster-se dessas práticas simples era abster-se da vida pública e cívica ateniense e, conseqüentemente, da cidadania.

Tanto Sócrates quanto os sofistas do discurso aristofânico são representados como maltrapilhos e moribundos, franzinos, características opostas ao que deveria ser valorizado: a força e a beleza física eram sinal de beleza da alma, relacionadas à *areté* (virtude do homem da aristocracia). Sobre esses atributos aristocráticos, Aristófanes também enumera valores a serem preservados e isto diz respeito à presença de elementos pedagógicos correntes na mobilização feita da pederastia pelo comediógrafo; esta análise será fruto do tópico seguinte deste capítulo.

questões políticas da pólis se não se discutisse primeiro sobre quem formava a pólis, os grupos humanos que ali estavam.

3.4 A performance educativa da pederastia em Aristófanes

A formação educacional na tradição aristocrática ateniense do século V a. C. era pautada por ideais a serem seguidos e esses formam o que chamamos *paideía* do homem grego. O século V a. C., no entanto, assegura que não é possível apontarmos uma maneira específica de formar o cidadão direcionada a um segmento social delimitado, pois indivíduos que não eram bem nascidos e que não partilhavam dos ideais da *kalokagathía* gradativamente passaram a frequentar espaços que no século anterior eram áreas de atuação específica dos *aristhoi* (FISHER, 1998, p. 103). Nos referimos a *palaistra*, *gymnasium* e *symposium*, uma vez que o crescimento do comércio desde o início do século VI a. C., a abertura marítima dos atenienses com as Guerras Pérsicas e as alianças advindas da Liga de Delos possibilitaram o fortalecimento de um grupo político de novos ricos, caracterizados por comerciantes e artesãos e que chamamos de oligarquia comercial e mercantil.

Dentre os ritos e símbolos ressaltados pelo imaginário aristocrático, era importante ao *aristhos* ser comedido, partilhando do ideal de *sophrosyne* (temperança/moderação), evitando práticas de *hybris* (desmedidas). Alguns exemplos desses símbolos e ritos aristocráticos são apreensíveis ao observarmos a *educação pederástica*, a *efebía* e a *formação hoplítica* ¹⁰⁷.

Sobre a relação entre os símbolos aristocráticos e a comédia aristofânica, há que se ressaltar sempre que possível a presença de críticas a práticas políticas da pólis, ações de indivíduos públicos, transformações nas práticas culturais (como a educação) e novas práticas culturais e sociais na pólis. Outra consideração é com relação aos temas da produção de Aristófanes: até a *Paz de Nícias*, em 421 a. C., o tema primordial das suas obras e principal elemento desencadeador de seus jogos cômicos foi a guerra.

Em *Os Acarnenses* (425 a. C.), há a apologia a um passado que o comediógrafo considerou tempo áureo de Atenas, onde não havia as desmedidas provocadas pelas intenções bélicas de alguns partidários da Guerra do Peloponeso. O coro faz referência ao demos dos acarnenses e é representado como homens viris e soldados bem qualificados. O personagem principal, *Dikaiopolis* (pólis justa), como o próprio nome expõe, era desejoso de justiça e

¹⁰⁷ Segundo Giuseppe Cambiano (1993, p. 93), a *efebía* se constituía no momento imediatamente anterior à passagem do jovem à idade adulta e era uma espécie de serviço militar obrigatório: "*durava dois anos e era obrigatória para todos os filhos legítimos de atenienses, de qualquer condição social, a quem a cidade fornecia sustento*". Quanto aos *hoplitas*, tem a ver com o estilo de vida aristocrático (cf. p. 22 - *Introdução*).

inicia o jogo cômico declarando seu anseio individual, que é decidir sobre as coisas justas em assembleia e não viver às custas da guerra.

Oh! Atenas! Atenas! Quanto a mim, eu não deixo de vir aqui antes de todo o resto, e agora, encontrando-me só, eu tremo, bocejo, me espreguiço, paro o vento, e eles não sabem o que fazer;
Eu faço esboços na poeira... puxe meus cabelos soltos, musa, penso em meus campos, anseio pela paz, amaldiçoo a vida da cidade e lamento pela minha querida casa de campo, que nunca me disse para comprar combustível, vinagre ou óleo; lá, a palavra comprar, que me corta em dois, era desconhecida; eu colhia tudo à vontade. (ARISTOPHANES, *The Acharnians*, v. 22 et seq.)¹⁰⁸

Uma vez que, como afirma Platão (Leis) a justiça é um dos componentes da *areté* (virtude), que para este filósofo é um dos símbolos aristocráticos em Atenas, entendemos que o discurso de Aristófanes tinha como motivação apontar a falta de *areté* dos atenienses que estavam gerindo a guerra, que eram os comerciantes, os "novos ricos"; assim, as críticas à ascensão de inovações e novos grupos políticos na pólis é concebida como preocupação em apresentar a forma de agir que seria coerente com a formação aristocrática.

Em *Os Cavaleiros* (424 a. C.), Aristófanes faz uma crítica política personalizada ao fazer uma analogia entre o personagem *Paflagônio* (um escravo) e o estrategista ateniense *Cléon*, que era um comerciante (manipulador de couro, material muito utilizado na guerra). No enredo, o novo escravo do *Demos de Pnyx* é acusado de não respeitar ninguém, caluniando, corrompendo e subornando.

Nós temos um mestre muito bruto, um perfeito glutão para o feijão; além disso, é mal-humorado: é o Demos do Pnyx, um velho intolerável e meio surdo. No início do mês passado, ele comprou um escravo, um curtidor de nome Paflagônio, um patife errante, a encarnação da calúnia. Este homem do couro conhece o seu velho mestre completamente; ele brinca com o cão servil, elogia, adula, persuade, e engana-o à vontade com pequenos pedaços de sobras que lhe permite obter. (ARISTOPHANES, *Knights*, v. 40 et seq.)¹⁰⁹

Os personagens que se opunham àquele que representava Cléon se preocupavam com a ocupação dos que se propunham a participar do governo da pólis e davam preferência a

¹⁰⁸ "Oh!Athens! Oh! Athens! As for myself, I do not fail to come here before all the rest, and now, finding myself alone, I groan, yawn, stretch, break wind, and know not what to do; I make sketches in the dust, pull out my loose hairs, muse, think of my fields, long for peace, curse town life and regret my dear country home, which never told me to 'buy fuel, vinegar or oil'; there the word 'buy,' which cuts me in two, was unknown; I harvested everything at will" (ARISTOPHANES, *Acharnians*, v. 22 et seq.).

¹⁰⁹ "I will begin then. We have a very brutal master, a perfect glutton for beans, and most bad-tempered; it's Demos of the Pnyx, an intolerable old man and half deaf. The beginning of last month he bought a slave, a Paphlagonian tanner, an arrant rogue, the incarnation of calumny. This man of leather knows his old master thoroughly; he plays the fawning cur, flatters, cajoles, wheedles, and dupes him at will with little scraps of leavings, which he allows him to get" (ARISTOPHANES, *Knights*, v. 40 et seq.).

quem estivesse ligado a atividades agrícolas e não comerciais. A agricultura (ou melhor, a posse de terras) é parte dos valores que contribuem para um estilo de vida aristocrático e era um foco de euforização do jogo cômico de Aristófanes.

Embora deixe claro nessas peças a objetividade em euforizar práticas relacionadas a símbolos aristocráticos, é na comédia *As Nuvens* que Aristófanes apresenta de forma velada sua atenção ao desenvolvimento da educação em Atenas, defendendo a preservação de valores aristocráticos na formação do jovem ateniense.

No *agôn* (debate) desta comédia estavam dialogando o *Argumento Justo* e o *Argumento Injusto* para decidir qual deles deveria se encarregar dos ensinamentos ao jovem *Pheidípides*, filho de *Estrepsíades* (um indivíduo do campo). Como afirma Nikoletta Kanavou (2011), os nomes dos personagens da comédia aristofânica são falantes de seu lugar social. Ao fazermos uma análise dos nomes desses personagens, observamos que *Pheidípides* é um *aristhos*, pois o prefixo *pheidon* remete a economia e a segunda parte do nome (*hippos*) refere-se a cavalos, remetendo ao grupo social dos cavaleiros (*hippies*), que eram *aristhoi*. *Estrepsíades*, tem na raiz do seu nome o verbo *strepho*, que significa torcer ou voltar e entendemos que se refere a uma volta à tradição de antes da guerra, uma vez que o personagem teve que migrar para o espaço urbano da pólis devido à guerra. Já os personagens *Justo* (*Dikaios*) e *Injusto* (*Adikos*) se polarizam, fazendo menção ao que seria *sophrosyne* (moderação) e *hybris* (desmedida).

As polarizações de Aristófanes se fazem exaltando a cultura política aristocrática e disforizando ações contrárias a esse segmento social. É assim que o *Argumento Justo* apresenta ao público que assiste à peça os valores que se deveriam preservar na formação do jovem ateniense (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1002-1020).

Concluimos que, sob o discurso de Aristófanes, a formação educacional dos jovens deveria ser marcada por práticas que remetem à tradição aristocrática e pela formação e preparação para a guerra, euforizando práticas comunitárias e não anseios individuais, salientando a reciprocidade aristocrática. Compreendemos, portanto, que as avaliações negativas de Aristófanes sobre certas práticas pederastas e homoafetivas não eram argumentos isolados em sua sociedade, pois eram motivo de risos. Para Keith Sidwell (2009, p. 45, tradução livre)¹¹⁰, os elementos que compunham as caricaturas aristofânicas e que

¹¹⁰ "Aristophanes' parody operates at every level: plot elements (e.g. the use of Euripides' Telephus in *Acharnians* and *Thesmophoriazusai*), characters (e.g. Euripides as Helen and Echo in *Thesmophoriazusai*), visual motifs (e.g. Bellerophon's ascent on Pegasus in *Peace*), and language – from direct citation to close stylistic parody (see *Frogs passim*)" (SIDWELL, 2009, p. 45).

provocavam riso por estarem relacionados à realidade, eram "*elementos do enredo, o caráter, motivos visuais e linguagem*". Este autor afirma que Aristófanes fazia uma paródia da realidade e deveria ter um conhecimento muito detalhado daquilo que retratava. Contudo, a rigidez do comediógrafo em aceitar práticas inovadoras é uma mostra de que, como afirma Maria de Fátima Souza e Silva (1987, p. 90), ele tentou "*servir aos gostos dos seus admiradores: lugares-comuns condimentados com o sal da crítica. [...] aproveitar os dados da tradição, por muito desgastados que eles estejam*". Observamos, assim, que sua quase cega defesa de valores tradicionais é evidência de que as práticas que ele critica não eram ações isoladas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração que o contexto histórico da produção aristofânica esteve permeado por intensas transformações políticas e culturais, entre elas as transformações na prática pederástica e a ascensão social da oligarquia emergente, observamos que seus argumentos posicionam-se em defesa da aristocracia e se portam quanto a essas transformações. Assim, o enriquecimento da oligarquia emergente (os *oligoí*), que não produzia uma riqueza nos moldes tradicionais da aristocracia tradicional (os *aristhoí*) e que competia com esta nas instituições políticas atenienses, tornou-a um alvo do discurso de Aristófanes. Com relação à pederastia, não se observa no século V a. C. uma mudança nos ideais, mas não só a obra aristofânica, mas também outras fontes, como por exemplo Platão, dão conta de uma preocupação em não expor um comportamento afeminado, o que nos faz pensar que houve uma maior difusão de práticas desse tipo. É possível que Aristófanes tenha se aproveitado da imagem negativa que se tinha acerca da prostituição (*hetáiresis*), para forjar as desmedidas que eram representadas em seu drama, ao relacionar um erotismo entre iguais e o segmento dos emergentes.

O discurso aristofânico, então, euforiza um modelo social e de comportamento, o aristocrático, mistificando um outro modelo, que ele busca apontar como contrário àquele que ele valoriza. Nesse sentido, ele ratifica uma identidade de grupo, baseando-se em símbolos tradicionais desse mesmo grupo e contrapondo-os a outros símbolos novos e não pertencentes a esse conjunto. As disforizações de Aristófanes às práticas eróticas e sexuais entre iguais e a caricatura que ele promoveu dos indivíduos que teriam participado dessas ações denota mais a mobilidade e ascensão dos emergentes, do que a coerção às *práticas pederastas*, que, em todo caso, foram aceitas entre os atenienses do século V a. C., devido à questão ritual e à tolerância pública a práticas privadas. Isso não nos habilita a afirmar que tais práticas foram generalizadas, no entanto, concluímos que não correspondiam necessariamente à opção sexual dos atenienses e nem sempre estavam relacionadas a empreendimentos educacionais.

O desenvolvimento da política, pois, interfere nas formas como a pederastia é representada, se levarmos em consideração que ela é permeada pelas relações de poder e pelos

interesses políticos. No século V a. C., uma harmonia social, que de forma completa e complexa não existe, está permeada, como afirma Ober (1989, p. 20), por relações de disputa de poder entre as elites e a massa popular atenienses, por meio de intensa comunicação nas instituições e práticas políticas democráticas, constituindo normas sociais; como afirma este autor, na democracia ateniense duas ideias estão intimamente relacionadas: independente de diferenças socioeconômicas, todos os cidadãos têm igual direito à palavra na política da pólis; e os privilégios da elite devem ser limitados quando entram em conflito contra os direitos coletivos dos cidadãos, inclusive dos não pertencentes à elite. Assim, o desenvolvimento da política ateniense pautava-se no debate.

O real vivido pelo comediógrafo foi preponderante na sua produção, sendo o termômetro que media a intensidade política de seu texto. As questões do momento funcionaram como relações de força com argumentos convincentes, suscitando lembranças que fazem parte da memória coletiva sobre valores, acontecimentos, lugares e personagens.

Nesse viés, a comédia de Aristófanes nos é apresentada como uma projeção da memória e isto foi perceptível a partir da consideração de que ela foi composta por discurso e que o *discurso* é uma prática de linguagem que possibilita uma *representação* da realidade social. Tal como afirma Eni Orlandi (2012, p. 21), "*o discurso é feito de sentidos entre locutores*"; ou seja, essa prática de linguagem é um mecanismo de comunicação. Essa comunicação, que chamamos de discursiva, segundo Orlandi (2012, p. 22), é estreitamente amparada por uma construção social e histórica, permitindo-nos observar a relação entre a língua, o discurso e a filiação ideológica de seu comunicador. Parafraseando outra estudiosa das práticas de linguagem, Maria Aparecida Baccega (1995, p. 10), podemos afirmar que o discurso permite a apreensão do íntimo contato entre os indivíduos e a sociedade de onde emerge. Como apologista da tradição e aristocrata pelo tom do seu discurso, Aristófanes foi, sem dúvidas, um militante da permanência da soberania desse segmento social e político no poder público ateniense em suas comédias.

Primeiramente, o próprio conceito de discurso de Orlandi (2012, p. 15), que o considera "[...] *mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social*", é uma afirmação da qual nos apropriamos ao lidar com o caráter discursivo da documentação ¹¹¹.

¹¹¹ Afirmamos que a documentação da qual dispomos tem caráter discursivo com base na concepção de discurso de Orlandi, que afirma ser a palavra em movimento. Essa autora (2012, p. 15) afirma que etimologicamente a palavra "*discurso*" quer dizer um "*percurso*", i. e., um movimento; discurso então significa o percurso da palavra, que não se impõe estaticamente, pois é dinâmica. Em conformidade com esta ideia está um ideal presente no teatro na Atenas Clássica, que era estar em relação dinâmica com seus ouvintes. As palavras que ali

Ratificou esse posicionamento a defesa de Alair F. Duarte (et al., 2010), que, ao produzir texto sobre análise de documentação textual na antiguidade, afirmou que o discurso implica a presença de um *destinatário*, que entendemos em nosso trabalho ser o público que assistia às representações do teatro e que, em viés conceitual, Orlandi (2012) define como a reação exterior ao autor. Ao público ateniense que frequentava os espaços do *Teatro de Dioniso*, nos referimos por várias vezes como o *sujeito interlocutor*, com base em Orlandi (2012), que salienta que o discurso não se configura como a transmissão de uma mensagem e não há uma separação dicotômica entre emissor e receptor; o que existem são processos de identificação do sujeito, de argumentação e de subjetivação. Por isso é que ela afirma que o discurso é um "*efeito de sentidos*".

A observação do lugar de atuação social da comédia como um espaço público foi fundamental, pois, a partir daí, consideramos o teatro grego como instrumento pedagógico na sociedade em questão, sendo um espaço de comemoração e rememoração e, por isso, um *monumento*. Nossa observação esteve em conformidade com o posicionamento teórico de Michael Pollak (1992, p. 202), que considera como "*monumento*" os espaços de comemoração e, conseqüentemente, de "*relembração*" de períodos que foram vividos pessoalmente ou transmitidos pela memória coletiva. Levamos em conta também que o teatro agiu como um *lugar de memória*; isto é, o teatro colaborava para perpetuar os valores políades, além de ser um espaço para apresentar ritos/ideais. Nesse espaço da pólis, as lembranças visavam não só às festividades, mas à educação do público.

Como uma ação educadora, observamos que o teatro e mais especificamente a comédia antiga serviram a propósitos pedagógico-políticos, não propagando estritamente uma opinião ideológica, nem se limitando a difundir símbolos culturais amplos de toda a sociedade, mas sim propondo uma triagem daquilo que para tal ou qual autor deveria ser bom ou ruim para a pólis. Como afirma Candido (2005, p. 625), "*o dramaturgo usa o teatro como espaço de denúncia, visando a promover o debate e a reflexão para educar o cidadão*". Assim, dentre as especificidades da comédia está a função denunciativa. Para Silva (1987), a comédia tinha a função de denunciar mazelas sociais. Cancela (1982, p. 49, tradução livre) expõe que a comédia era um instrumento discursivo poderoso politicamente e afirma o

eram proferidas estavam em movimento por haver uma interação com o público que assistia às apresentações e por promover reflexões acerca do que era proferido.

seguinte: "*empresa sempre difícil, ainda mais quando se tinha por expectador a toda uma cidade, se via na comédia uma arma de combate*"¹¹².

É importante compreender o discurso de Aristófanes como de um indivíduo pertencente à ordem políade e que tinha o interesse de mantê-la; era, dessa forma, um defensor dos valores tradicionais, relacionado ao segmento social da aristocracia fundiária, tradicional detentora do poder político na pólis de Atenas desde o período arcaico. Portanto, inovações que colocassem em risco a comodidade da vida dos cidadãos que se legitimaram hierarquicamente como os mais abastados eram entendidas por ele como risco à ordem. A comédia de Aristófanes, para Francisco Oliveira (1993, p. 75), é "*geralmente definida por privilegiar a temática política, e [...] desde cedo utilizou a sua capacidade de censura e sátira para flagelar os poderosos nominalmente*", baseando-se no riso pelo ridículo, já que a sociedade da época tinha um forte "*sentimento de vergonha e posição social*" (OLIVEIRA, 1993, p. 76), o que mostra que as peças de Aristófanes possuem características pedagógicas formativas. As críticas políticas, em Aristófanes, imiscuem-se com a formação educativa de seu texto, pois reprovando uma prática ele afirma que não se deve valorizá-la na educação do homem ateniense.

A temática da pederastia em várias peças do dramaturgo é tida como um elemento desencadeador do jogo cômico e da caracterização de personagens e desenvolvimento artístico. No entanto, não podemos afirmar, como já fizeram diversos autores, que foi preocupação crucial de Aristófanes, pois as denúncias apontadas por ele não eram efeito direto da prática de pederastia, mas como essas práticas levavam à *hybris* e como eram tratadas por aqueles a ela referidos, como era trilhado o caminho dos indivíduos a partir dali. A cidade, isto sim, era a preocupação referida no caráter político do jogo cômico aristofânico. Ao criticar aspectos relacionados às práticas pederastas, Aristófanes apontava o que para ele era caráter primordial para o prejuízo da comunidade dos atenienses a partir daquelas relações, uma vez que esses seriam os culpados pelos atenienses estarem envolvidos na guerra contra os peloponésios e estarem perdendo.

Além desses apontamentos, acrescentamos que a historiografia como um todo nota que no seio do segmento social que, segundo sugerem as obras de Aristófanes, era seu segmento social de referência (a aristocracia fundiária - os *aristhoi*), havia o ideal da soberania políade, hierárquica e relacionada à força bélica mítica que teriam os jônios, ancestrais da sociedade ateniense do período clássico. Isso é um conjunto de observações que

¹¹² "*Empresa siempre difícil, más cuando se tenía por espectador a toda una ciudad y se veía en la comedia un arma de combate*" (CANCELA, 1982, p. 49).

nos posiciona contra a ideia de que Aristófanes era direta e simplesmente um pacifista e que ele defendia pura e simplesmente o fim da Guerra do Peloponeso. O comediógrafo também não era um extremo moralista, seu propósito era interferir na ascensão da oligarquia emergente e impedir que ela disputasse os mesmos espaços políticos que a aristocracia tradicional. Assim, o discurso de Aristófanes atacava o curtidor de couros, o sofista, o salsicheiro, o sapateiro, o sicofanta, entre outros profissionais que ganharam destaque com o comércio e o fortalecimento da democracia.

Observamos, ao longo das análises e dos debates historiográficos propostos, que aquilo a que denominamos *Teatro Grego* são composições que faziam parte da vida cívica de Atenas e que não estão desligadas da vida social da pólis. Os gêneros cômico e trágico serviram a simbolismos que ultrapassavam as fronteiras do espaço físico do teatro e por isso Aristófanes não pode ser considerado como um sujeito que levava aos seus dramas questionamentos ímpares. Como afirma Gisele Moreira da Mata (2010, p. 67), "*a pólis refletia seus modelos, assim, o teatro de Dioniso velava o questionamento e a afirmação cotidiana da identidade Políade*".

O teatro, portanto, deve ser caracterizado não apenas como aquele espaço em que ocorriam espetáculos nas festas em honra ao deus Dioniso, mas como um espaço e um momento específicos para debater sobre a cidade e por isso é equiparado, por vários autores antigos e modernos, às maiores instituições políticas do período democrático¹¹³. À medida que impunha o debate, o drama teatral promovia reflexões acerca do lugar de cada cidadão na pólis e, assim, a catarse não é apenas uma reflexão trágica, mas do teatro como um todo, que fazia com que as reflexões fomentassem e fossem fruto das transformações a que a pólis estava disposta, como afirmam Maria Regina Candido e Gabriele Cornelli (2009, p. 58):

O teatro traz a pólis ao debate, à reflexão e ao questionamento, de forma a definir a responsabilidade e o lugar social de cada um dos integrantes da pólis, delineando que cada um faz parte de um todo. O dramaturgo faz uso da arte e do ofício de poeta do teatro para ressaltar o agir e atuar de forma coletiva, destaca *koinonia* como ação fundamental para a manutenção da comunidade *políade* dos atenienses.

Desta forma, os dramas teatrais atenienses são ações que expõem todos os setores da pólis. Aristófanes, assim, não fez mais que sua função enquanto dramaturgo, ao expurgar aqueles que, porventura, o incomodavam social ou politicamente. Nesse sentido, o discurso promovido por Aristófanes no espaço do teatro grego insere-se no quadro das representações

¹¹³ Aristóteles (*Poética*); Maria de Fátima Souza e Silva (1987); Elina Miranda Cancela (1982); Eric Csapo e Margareth Müller (2007), entre outros.

daquela realidade por ser uma construção intelectual debruçada sobre a sociedade ateniense, com vistas a fazer uma leitura específica dessa realidade social. A *representação*, em suma, é compreendida aqui fundamentalmente como uma leitura em contato com as construções coletivas dos grupos sociais; ou seja, a forma como o mundo é percebido por um indivíduo interage naturalmente com as concepções de seu grupo e é formada por mecanismos culturais e intelectuais que são próprios desse grupo e de suas produções específicas, sendo composta por pensamento, linguagem e sistema de percepção de mundo.

REFERÊNCIAS

ADRADOS, Francisco Rodríguez. La democracia ateniense y los géneros literários. In: **Actual**, vol. 35. Mérida, 1997, p. 103-124.

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

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

ALDROVANDI, Cibele Elisa Viegas. Arqueologia do ambiente construído: uma incursão pelos fundamentos teórico-metodológicos. In: FLORENZANO, Maria Beatriz Borba; HIRATA, Elaine Farias Veloso. **Estudos sobre a Cidade Antiga**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2009, p. 13-34.

ANDRADE, Marta Mega de. Os "usos" do feminino. Ou da participação da mulher na pólis dos atenienses no período clássico. In: **Phoênix, ano IV**. Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga, 1998, p. 389-402.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

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

AZOULAY, Vincent; ISMARD, Paul. Les lieux du politique das l'Athènes classique: Entre structures institutionnelles, idéologie civique et pratiques sociales. In: RAAFLAUB, Kurt; OBER, Josiah; WALLACE, Robert. **Origins of democracy in ancient Greece**. University of California Press, 2007.

BACCEGA, Maria aparecida. **Palavra e discurso: História e Literatura**. São Paulo: Ática, 1995.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social In: Leach, Edmund et Alii. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, 296-332.

BAKEWELL, Geoffrey W. Tragedy as Democratic Education: The Case of Classical Athens. In: **Administrative Theory & Praxis**. Vol 33, N° 2, Junho de 2011, p. 258-267.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BARBO, Daniel. **O triunfo do falo: homoerotismo, dominação, ética e política n Atenas Clássica**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

_____. O homoerotismo e a cultura política falocêntrica na Atenas clássica. In: **Revista de História da UFT**. N° 04. 2012, p. 1-29.

BARKER, Sir Ernest. **Teoria política grega** - Platão e seus predecessores. Tradução de Sergio Fernando Guarischi Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução de Natanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERSTEIN, Serge. Cultura política. In: **Por uma história cultural**. Lisboa: Editora Estampa, 1998, p. 349-363.

_____. Culturas políticas e historiografia. In: AZEVEDO, Cecília. **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 29-46.

BILES, Zachary P. **Aristophanes and the politics of competition**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. Tradução de João Ferreira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BORGES, João Carlos de Freitas e JUNIOR, Idelmar Gomes Cavalcante. Território, Identidade e Memória: Tramas conceituais para pensar a *piauiensidade*. In: **X Simpósio de produção científica/ IX Seminário de Iniciação Científica. Os desafios da pesquisa no Piauí**. UFPI, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRANCO, Lúcia Castelo. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol 2. Petrópolis: Vozes, 1987.

BREMMER, Jan. Pederastia grega e homossexualismo moderno. In: _____. **De Safo a Sade: Momentos da história da sexualidade**. Campinas: Papirus, 1995, p. 11-26.

_____ e HOODENBURG, Herman. Introdução: Humor e História. In: **Uma história cultural do humor**. BREMMER, Jan e HOODENBURG, Herman (orgs.). Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CAMBIANO, Giuseppe. Tornar-se homem. In: VERNANT, Jean-Pierre. **O homem grego**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 75-102.

CANCELA, Elina Miranda. **Comedia y sociedad en la antigua Grecia**. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1982.

_____. **Comedia, teoria y público en la Grecia clásica**. Havana: Ediciones Alarcos; 2010.

CANDIDO, Maria Regina. Teatro, Memória e Educação na Atenas Clássica. In: LESSA, Fábio de Souza e BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha (Org.). **Memória e Festa**. Rio de Janeiro: Editora MAUAD, 2005, p. 625-629.

_____. Atenas clássica: imperialismo ou liderança unipolar?? In: **Phília: Jornal Informativo de História Antiga**. Ano XII, n. 35, p. 7.

_____. Corpo: campo de exercício de experimentação comparada. In: TACLA, Adriene Baron (et ali). **Uma trajetória na Grécia Antiga, homenagem a Neyde Theml**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

_____. História e literatura grega, novas abordagens em antigas leituras. In: SOUZA NETO, José Maria Gomes de (org.). **Antigas leituras: diálogos entre a história e a literatura**. Recife: Edupe, 2012, p. 39-53.

_____ e CORNELLI, Gabriele. A arte e o ofício do poeta trágico. In: LESSA, Fábio de Souza e SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. **História e trabalho: entre artes & ofícios**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009, p. 47-58.

CANTARELLA, Eva. **Bisexuality in the Ancient World**. New Heaven; Londres: Yale University Press, 1992.

_____. Introduction. Section I. Textual evidence. In: _____ e LEAR, Andrew. **Images of ancient greek pederasty: boys were their gods**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2010, p. 1-22.

CASTELO BRANCO, Lucia. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

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

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

_____. Introduction: defining a kosmos. In: _____; MILLETT, Paul; REDEN, Sitta von. **Kosmos: essays in order, conflict, and community in classical Athens**. 1998, p. 1-12.

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

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 2002.

CHESNAU, Isabelle e RONCAYOLO, Marcel. **L'abecedaire de Marcel Roncayolo, introduction à une lecture de la ville**. Entretiens avec Marcel Roncayolo. Paris: InFolio, 2011.

CHEVITARESE, André Leonardo. **O espaço rural da pólis grega: o caso ateniense no período clássico**. Rio de Janeiro: A. L. Chevitarese, 2000.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

CODEÇO, Vanessa Ferreira de Sá. Modelo de Cidadania e Modelo de Educação: A paideia Idealizada pelos filósofos. In: **Gaîa, vol. 5**. Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga/UFRJ, 2008, p. 40-64.

COHEN, David. **Law, sexuality, and society: the enforcement of morals in classical Athens**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

CORNELLI, Gabriele e CHEVITARESE, André Leonardo. Recepção da comunidade pitagórica na comédia antiga ateniense. In: TACLA, Adriene Baron (et ali). **Uma trajetória na Grécia Antiga, homenagem a Neyde Theml**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

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

DAVIDSON, James. **The Greeks and greek love: a radical reappraisal of homosexuality in Ancient Greece**. Weidenfeld & Nicolson, 2007.

DOVER, Kenneth J. **A Homossexualidade na Grécia Antiga**. Tradução de Luís Sérgio Krausz. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanos**. São Paulo: Humanitas / FFLHC / USP: FAPESP, 2000.

_____. Apresentação. Teatro grego: o que saber para apreciar. In: _____.; KURY, Mário da Gama. **O melhor do teatro grego - Prometeu acorrentado, Édipo rei, Medeia, As Nuvens**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 7-15.

DUARTE, Alair Figueiredo. Soldado-cidadão versus soldado-mercenário: discurso e ação do poder militar na Grécia Antiga. In: **Nearco - Revista eletrônica de antiguidade**. V. 1. Rio de Janeiro, 2010, p. 77-89.

_____. **Guerra e mercenarismo na Atenas clássica**. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, 2013.

ENDERS, Armelle. Les Lieux de Mémoire dez anos depois. In: **Estudos Históricos**. N° 11. Rio de Janeiro, 1993, p. 132-137.

FARIAS JUNIOR, José Petrucio. Cultura Política na Antiguidade. In: **Revista Espaço Acadêmico**, n° 97. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2009, p. 59-64.

FIGUEIRA, Thomas J. Initiation and Seduction: Two Recent Books on Greek Pederasty. In: **The American Journal of Philology**, vol. 107, N° 3. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986, p. 426-432.

FISHER, Nick. Gymnasia and the democratic values of leisure. In: CARTLEDGE, Paul et. ali.. **Kosmos: essays in order, conflict, and community in classical Athens**. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1998, p. 84-104.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOX, Robin. As condições da evolução sexual. In: ARIÉS, Philippe e BÉJIN, André (orgs.). **Sexualidades ocidentais**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p. 9-24.

FOXHALL, Lin. **Studying gender in classical antiquity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

FREIRE, António. **O Teatro Grego**. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1985.

FRY, Peter e MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. São Paulo: Brasiliense: 1983.

GAGARIN, Michael. Athenian Homicide Law: Case Studies. In: LANNI, Adriaan (org.). **Athenian Law in its Democratic Context**. 2003. Disponível em: www.stoa.org/projects/demos/homicide.pdf

GALLEGO, Julián. **Campesinos en la ciudad: Bases agrarias de la pólis griega y la infantería hoplita**. Buenos Aires: Del Signo, 2005.

GARLAN, Yvon. **Guerra e economia na Grécia antiga**. Campinas, SP: Papirus, 1991.

_____. O home e a guerra. In: VERNANT, Jean-Pierre. **O homem grego**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 47-74.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira e BATISTA, Antônio Augusto Gomes. Oralidade e escrita: uma revisão. In: **Cadernos de Pesquisa**: São Paulo, v. 36, n. 128, p. 403-432, maio/ago, 2006.

GRAFF, Harvey J. **The Legacies of literacy: continuities and contradictions in western cultures and society**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GREEN, Richard. Art and theatre in the ancient world. In: McDONALD, Marianne; WALTON, J. Michael. **The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre**. Cambridge University Press, 2006, p. 163-183.

GRILLO, José Geraldo Costa e FUNARI, Pedro Paulo Abreu. A historiografia sobre a guerra na Grécia Antiga: dos "relatos-batalha" à abordagem histórico-cultural. In: **Revista História da Historiografia**, n° 5. Ouro Preto: Set/ 2010, p. 14-20.

GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo**. Lisboa: edições 70, n/d [2002].

HAAS, Christopher. Naval Power Before Themistocles. In: **Historia**, vol 34, n° 1, 1985, p. 29-46. Disponível <http://www.jstor.org/stable/4435909>. Consultado em 27/07/2014.

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. In: **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005, p. 6774-6792.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HALLIWELL, Stephen. Aristophanes' apprenticeship. In: **The classical quarterly**. V. 74. Oxford: At The Clarendn Press, 1980, 33-45.

HALPERIN, David. **One hundred years of homosexuality and others essays on Greek**. Londres: Routledge, 1990.

HARTOG, François. **Evidência da História**: o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

HAVELOCK, Eric. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. São Paulo: Editora da UNESP; Paz e Terra, 1996.

JAEGER, Werner. **Paideia: A formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JONES, Peter V. (org.). **O mundo de Atenas**: uma introdução à cultura clássica ateniense. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KANAVOU, Nikoletta. **Aristophanes' comedy of names: a study of speaking names in Aristophanes**. Berlim/ Nova Iorque: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011.

LANNI, Adriaan. The Expressive Effect of the Athenian Prostitution Laws. In: **Classical Antiquity**, Vol. 29, N° 1. University of California Press, 2010, p. 45-67.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LESKY, Albin. **Historia de la literatura griega**. Tradução de José Maria Díaz Regañón e Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gredos, 1989.

LESSA, Fábio de Souza. **Mélissa do Geneceu à Agorá**. Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

_____. **Corpo e Cidadania em Atenas Clássica**. In: THEML, Neyde; BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha; LESSA, Fábio de Souza (orgs.). *Olhares do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003, p. 48-55.

_____. **Gênero, relações de poder e esporte em Atenas**. In: Anais III encontro nacional e II internacional de história antiga e medieval do Maranhão. 2009, pp. 131-146.

MATA, Gisele Moreira da. Dioniso em Atenas: poder, teatro e metamorfoses. In: OMENA, Luciane Munhoz de. **Literatura, poder e imaginários no Mediterrâneo Antigo**. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2010, p. 67-77.

McCLOUD, Scott. **Understanding Comics: the invisible art**. New York: Harper Collins Publishers Inc, 1993, p. 5-23.

McDOWELL, Douglas. Athenian laws about homosexuality. In: **Revue Internationale des droits de l'Antiquité**, vol. XLVII. Liège: Université de Liège, 2000, p. 13-27.

MEIER, christian. **De La Tragédie Grecque Comme Art Politique**. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

MELO, Gabriel da Silva. Campesinato e Mercado na Atenas Clássica (séculos V-IV a.C). In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**. São Paulo: ANPUH, 2011, p. 1-10.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Cultura política e lugares de memória. In: AZEVEDO, Cecília. **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 445-464.

MITCHELL, Lynette G. New wine in old wineskins: Solon, *areté* and the *agathos*. In: _____ e RHODES, Paul J. **The development of the polis in Archaic Greece**. New York: Routledge, 1997, p. 75-81.

MOSSÉ, Claude. **As Instituições Gregas**. Tradução de Antonio Manuel Dias Diogo. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Atenas: Historia de una democracia**. Madrid: Akal/Universitaria, 1987.

_____. Justice et politique à Athènes. In: PANTEL, Pauline Schmitt e POLIGNAC, François de (org). **Athènes et le politique: dans le sillage de Claude Mossé**. Paris: Albin Michel, 2007.

MOTA, Marcus. Teatro Grego: novas perspectivas. In: ROCHA, Sandra (Org.). **Cinco Ensaio sobre a Antiguidade**. São Paulo: Annablume, 45-66, 2011.

MURPHY, Charles. Popular comedy in Aristophanes. In: **American Journal of Philology**. V. **93**, 1972, p. 169-189.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux. in _____ (dir.). **Les lieux de mémoire, I. La République**. Paris: Gallimard, 1984, p. 26-42.

_____. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, N° 10**. São Paulo, 1993, p. 7-28.

OBER Josiah. **Mass and elite in Democratic Athens**: rhetoric, ideology and the power of the people. Princeton University Press; 1989.

_____. How to Criticize Democracy in Late Fifth and Fourth-Century Athens. In: EUBEN, J. Peter; WALLACH, John R.; OBER, Josiah. **Athenian Political Thought and the Reconstruction of American Democracy**. Ítaca/London: Cornell University Press, 1994, p. 149-171.

OLIVEIRA, Francisco. Condicionantes da representação teatral. In: _____ e SILVA, Maria de Fátima. **O teatro de Aristófanos**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1991, p. 9-50.

OLIVEIRA, Francisco e SILVA, Maria de Fátima. **O teatro de Aristófanos**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1991.

OLIVEIRA, Francisco. Teatro e Poder na Grécia. In: **Humanitas, Vol. XLV**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1993, p. 69-93.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita**: A tecnologização da palavra. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

O'REGAN, Daphne Elizabeth. **Rhetoric, comedy, and the violence of language in Aristophanes' Cloud**. Oxford/New York: Oxford University Press, 1992.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes Editores, 2012.

PANTEL, Pauline Schmitt; POLIGNAC, François de. Introduction. In: _____. **Athènes et le politique: dans le sillage de Claude Mossé**. Paris: Éditions Albin Michel, 2007, p. 7-12.

PICKARD-CAMBDRIGE, Arthur Wallace. **The Theatre of Dionisus in Athens**. Oxford: Oxford University Press, 1966.

_____. **The Dramatic Festivals of Athens**. Oxford: Clarendon, 1988.

PERCY III, William Armstrong. Reconsiderations about Greek Homossexualities. In: **The Haworth Press**. Haworth: 2005, p. 13-61. Disponível em: <http://www.haworthpress.com/web/JH>

PIQUÉ, Jorge Ferro. A tragédia grega e seu contexto. In: **Letras, N° 49**. Curitiba: Editora da UFPR, 1998, p. 201-219.

PLATÃO. **The laws of Plato**. Translated, with notes and an interpretative essay, by Thomas L. Pangle. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1980.

_____. **Êutifron, Apologia de Sócrates, Críton**. Tradução de José Trindade Santos. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

_____. **O banquete**. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2010.

POLLAK, Michael. A homossexualidade masculina, ou a felicidade do gueto? In: ARIÉS, Philippe e BÉJIN, André (orgs.). **Sexualidades ocidentais**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p. 54-77.

_____. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos, N° 10, Vol. 5**. Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanis e Platão: a justiça na pólis** [Tese de doutorado]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

POWELL, Anton. **Athens and Sparta: Constructing Greek Political and Social History from 478 BC**. London/New York: Routledge, 2001.

PUPPI, Ubaldo. O trágico: experiência e conceito. In: **Trans/Form/Ação**. N° 4. São Paulo, 1981, p. 41-50.

RAAFLAUB, Kurt. Introduction. In: _____, OBER, Josiah and WALLACE, Robert. **Origins of democracy in ancient Greece**. University of California Press, 2007, p. 1-21.

_____; WALLACE, Robert. "People's Power" and Egalitarian Trends in Archaic Greece. In: RAAFLAUB, Kurt; OBER, Josiah; WALLACE, Robert. **Origins of democracy in ancient Greece**. University of California Press, 2007.

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. **História da filosofia: filosofia pagã antiga**, v. 1. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2003.

RENAULT, Alain. **O indivíduo: reflexões acerca da filosofia do sujeito**. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ROMILLY, Jacqueline. **Fundamentos de Literatura Grega**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

_____. **A tragédia grega**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora UnB, 1998.

ROSANVALLON, Pierre. Por uma história filosófica do político. Tradução de Christian Edward Cyril Lynch. In: _____. **Por uma história do político**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010, p. 37-63.

ROSSMAN, G. Parker. Literature on pederasty. In: **The Journal of Sex Research**, vol. 9, n° 4. New York: Routledge, 1973, p. 307-312.

ROZIK, Eli. The Ritual Origin of Theatre - A Scientific Theory or Theatrical Ideology? In: **The Journal of Religion and Theatre**. V. 2, N. 1, 2003, p. 105-140.

RUBIÃO, Laura Lustosa. A comédia e a ruptura dos semblantes: nota sobre "as nuvens", em *Lituraterra*. In: **Ágora**, v. 9, n° 2. Rio de Janeiro, 2006, p. 259-271.

RÜSEN, Jörn. **História viva**: teoria da história: formas e funções do conhecimento histórico. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília: 2007.

SÁNCHEZ, Ángel M. e GALÁN, José I. P. Homonormatividade y existencia social. Amistades peligrosas entre género y sexualidad. In: **Revista de Antropología Iberoamericana**. Vol 1, N° 1. Madrid: Antropólogos Iberoamericanos, 2006, 143-156.

SANTOS, Daniel Barbosa dos. **Cultura Política Homoerótica entre a Grécia Antiga e a (pós) Modernidade: Cientificismo, Literatura e Historiografia** [tese de doutorado]. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHOFIELD, Malcolm. Political friendship and the ideology of reciprocity. In: CARTLEDGE, Paul et. ali.. **Kosmos: essays in order, conflict, and community in classical Athens**. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1998, p. 37-51.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SIDWELL, Keith. **Aristophanes the democrat: the politics of satirical comedy during the Peloponesian War**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SILVA, Fernando Moreno da. As várias faces do riso. In: **Travessias**, v. 8, p. 211-228, 2010. Disponível em: e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3594/2851. Acesso em 07 out 2014.

SILVA, Maria de Fátima Souza e. **Crítica do teatro na comédia antiga**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1987.

SOUZA, Eudoro de. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003, pp. 13-102.

SOUZA, Luana Neres de. **A pederastia em Atenas no período clássico [manuscrito]: relendo as obras de Platão e Aristófanos.** [Dissertação de mestrado]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2008.

_____. **As relações pederásticas em Atenas no período clássico: uma análise do Banquete de Platão e de Xenofonte** [Tese de doutorado]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás: 2013.

THEML, Neyde. **Público e privado na Grécia do VIII° ao IV° séc. a.C.: O Modelo Ateniense.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

TODD, Stephen. The rhetoric of enmity in Attic orators. In: CARTLEDGE, Paul et. ali.. **Kosmos: essays in order, conflict, and community in classical Athens.** Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1998, 162-169.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso.** Tradução do grego de Mario da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília/ Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito y tragedia en la Grecia Antigua.** Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. Nascence du politique. In: PANTEL, Pauline Schmitt e POLIGNAC, François de (org). **Athènes et le politique: dans le sillage de Claude Mossé.** Paris: Albin Michel, 2007.

_____. **As origens do pensamento grego.** Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VIEIRA, Ana Livia Bonfim. **Os pescadores Atenienses: A Métis da Ambivalência na Atenas do Período Clássico** [Tese de Doutorado]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2005 .

_____. Trabalho e Cidadania: o ideal de cidadão ateniense no século V a. C. In: LESSA, Fábio de Souza e SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. **História e trabalho: entre artes & ofícios.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2009, p.

WALTON, J. Michael. A playing tradition. In: HART, Mary Louise. **The art of ancient greek theater.** Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2010, p. 7-13.

WILLI, Andreas. **The languages of Aristophanes: Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek.** New York: Oxford University Press, 2003.

WHITEHEAD, David. **The Demes of Attica (508/7-CA. 250 BC): a political and social study.** Princeton: Princeton University Press, 1986.

XENOFONTE. **Memoráveis.** Tradução de Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2009.

- **Documentação textual:**

ARISTÓFANES. **As Nuvens.** Tradução do grego por Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Grifo, 1976.

_____. **The acarnians. The Clouds. The knights. The wasps.** Tradução para o inglês de Benjamin Bicklely Rogers. Londres: William Heinemann LTD; Nova Iorque: G. P. Putnam's Sons, 1930.

_____. **Tome I: Les Acharniens; Les Cavaliers; Les Nuées.** Tradução do grego para o francês de Hilaire Van Daele. Paris: Les Belles Letres, 1952.

- **Dicionários:**

GOBRY, Ivan. **Dicionário grego da filosofia.** Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GREIMAS, Algirdas J. e COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica.** São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

MOSSÉ, Claude. **Dicionário da Civilização Grega.** Tradução de Carlos Ramalhete e André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário Grego-portugues; Português-grego.** Lisboa: Livraria Apostolado da Imprensa, s/d.

GLOSSÁRIO

- **Termos do grego ático - c. 500-400 a. C.:**

ἀγαθός [agathós]: bom, virtuoso, corajoso.

ἀγών [agôn]: debate, competição, reunião.

ἄδικος [ádikos]: injustiça, injusto.

αἰδώς [aidós]: vergonha ou senso de vergonha, modéstia, autorrespeito.

ἄναξ [ánax]: rei, soberano.

ἀνδρεία [andreía]: coragem, virilidade.

ἀρετή [areté]: excelência, virtude.

ἄστυ [ásty]: espaço ou centro urbano, cidade.

αὐτάρκεια [autárkeia]: auto sustento produtivo.

αὐτοκάβδαλος [autokábdalos]: procissão falofória.

βασιλεύς [basileús]: rei, soberano, comandante.

βουλευτής [bouleuta]: conselheiro integrante da *boulé*.

βουλή [boulé]: conselho dos 500, composto por 50 conselheiros de cada uma das 10 tribos distribuídas pelo solo da Ática.

γυμνασία [gymnasía]: ginásio.

δημοκρατία [demokratía]: democracia.

δῆμος [dêmos]: povo, tribos.

δεικηλί και [deikeliktai]: ritos festivos mascarados característicos do Peloponeso.

δί καιος [díkaios]: justo.

δράματα [drámata]: drama, ação.

δρώντας [drôntas]: agente (de uma ação).

δράω [dráo]: ação, agir.

ελευθέριος [eleuthérios]: livre, libertador.

ἐραστής [erastés]: amante, tutor.

ἐρώμενος [erómenos]: jovem, saudável.

ἐταίρησις [hetaíresis]: prostituição.

ἐταιρεία [hetaireía]: grupo de aliados, associação de amigos, grupo ou facção política.

ἐσθλός [esthlós]: notável, abastado, bom.

ἔθος [ethos]: conjunto de hábitos.

εὐταξία [eutaxía]: disciplina, boa condição.

ἑταῖρος [hetaîros]: companheiro, parceiro.

θέα [théa]: ver/contemplar.

θέατρον [théatron]: teatro, lugar de onde se vê.

θυμέλη [thyméle]: altar no centro da *orchestra* no teatro ateniense.

ἰθύφαλλος [ithýfallos]: procissão acompanhada de escultura fálica em festivais dionisíacos.

κακός [kakós]: mal, ruim, covarde.

καλός [kalós]: bom, belo, justo.

κλίμαξ [klîmax]: terceiro nível de degraus no *théatron*, a área mais elevada das arquibancadas no teatro ateniense.

κορδαξ [kórdax]: dança fálica festiva.

κόσμος [kósmos]: ordem, mundo.

κράτος [kratos]: poder, força.

κῶμος [kômos]: festejos orgiástico e inebriante.

χώρα [khora]: espaço rural, campo.

λογεῖον [*logeion*]: lugar de onde se fala. No teatro ateniense, é sinônimo de *proskénion*.

μίμησις [*mímesis*]: imitação ou representação.

μῶθων [*móthon*]: dança fálica característica do Peloponeso.

ὀπλίτης [*hoplíta*]: soldado, guerreiro.

ὀρχήστρα [*orchéstra*]: círculo central no teatro, formado pelo diâmetro interno do *théatron* no teatro ateniense.

παῖς [*paîs*]: criança, até sua chegada à idade adulta, com estudos intelectuais e físicos.

παρρησία [*parresía*]: liberdade para franqueza, animosidade festeira.

ποιητικός [*poietikós*]: arte poética.

πονηρία [*ponería*]: desonestidade, maldade.

πραότης [*praótes*]: bondade, suavidade, gentileza.

προεδρία [*proedría*]: assento dos distintos.

πρόλογος [*prólogo*]: parte introdutória da comédia antiga.

προσκήνιον [*proskénion*]: palco imediatamente entre *orchéstra* e a *skéne* no teatro ateniense.

πρωταγωνιστής [*protagonistés*]: protagonista ou ator principal nos dramas do teatro ateniense.

σκηνή [*skené*]: fachada que fica após a *orchéstra* no teatro ateniense.

συμπόσια [*symposía*]: simpósio, festa.

στάσις [*stásis*]: ação social, conflito, revolta, crise.

στρατηγός [*estrátego*]: líder militar, general.

συμμαχία [*symankhía*]: aliança ofensiva e/ou defensiva entre póleis.

σῶμα [*somá*]: corpo.

σωφροσύνη [*sophrosyne*]: temperança, moderação, discricção, solidez.

τέχνη [téchne]: técnica, habilidade, forma de produção.

τιμή [timé]: honra, estima.

κοινός [koinós]: bem comum, público.

τριήρης [trirreme]: trirreme, barco grego característico do período clássico.

τύραννος [turannos]: tirano, mestre absoluto, déspota.

ὑβρις [hybris]: exagero, desmedida, ultraje.

φιλία [philía]: amizade.

φρατρία [phratría]: associação de cidadãos que formam uma das divisões políticas da pólis.

χώρα [khorá] espaço rural, campo, terra.

ψυχή [psikhé]: alma.

- **Termos latinos e em português moderno:**

Antrópico: relativo a humano; algo produzido com participação humana.

Apud: citado por, conforme.

Cf.: confira, confronte.

Cultura política: comportamento ideológico característico de um grupo hegemônico ou contra-hegemônico dentro de uma cultura.

Discurso: prática de linguagem que possibilita uma *representação* da realidade social.

Disforização: valoração com carga moral/axiológica positiva.

Et seq.: seguinte ou que segue; e sequência.

Et al.: e outros.

Euforização: valoração com carga moral/axiológica negativa.

Imaginário social: conjunto de símbolos que, amplamente difundidos dentro de uma sociedade, formulam condutas de comportamento social.

Lugar de memória: espaço, objeto ou ação que celebra uma memória.

Monumento: espaço, objeto ou ação reservado a congregar, comemorar e protestar.

Saudosismo: comportamento celebrante àquilo que não está ao alcance; expressão de saudade.

Sine qua non: sem o qual não se pode; condição indispensável à realização de algo.

Território: condição geográfica e humana de um espaço, delimitada pela ação humana.

ANEXO - Ilustrações

Imagem 1: Atenas, as póleis continentais e as ilhas do Egeu no século V a. C.



Disponível em: <http://plato-dialogues.org/tools/greece.htm>. Consultado em 23/07/2014.

Imagem 2: Península Ática e suas áreas limítrofes, com destaque para os principais centros populacionais em seus arredores e à proximidade entre Atenas e o Pireu.



ÁTICA E ARREDORES

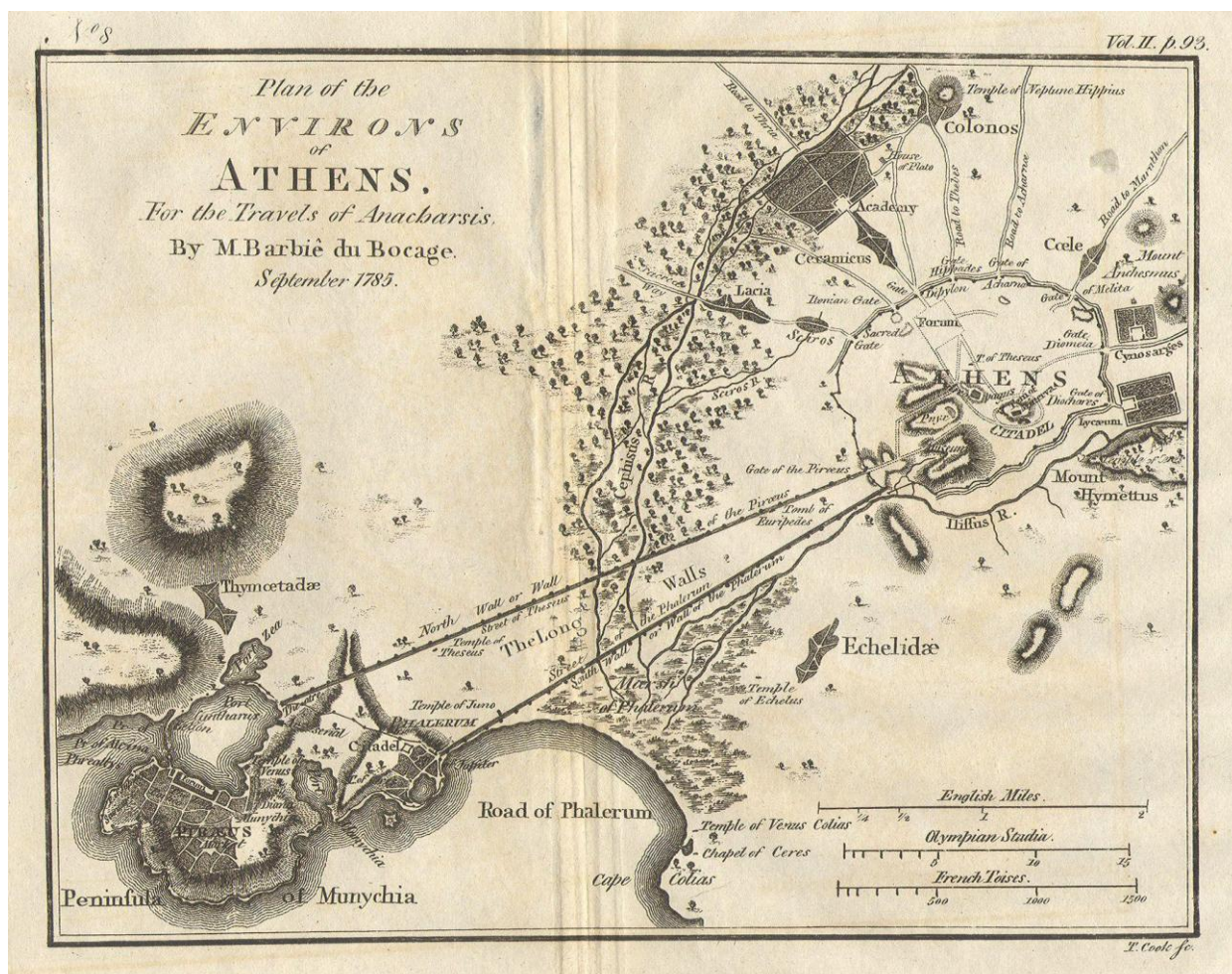
Fonte: TUCÍDIDES. História da Guerra do Peloponeso. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987, p. 98.

Imagem 3: Condições geográficas da Ática e localização espacial da pólis de Atenas.



Fonte: Peter Jones (1997, XIX).

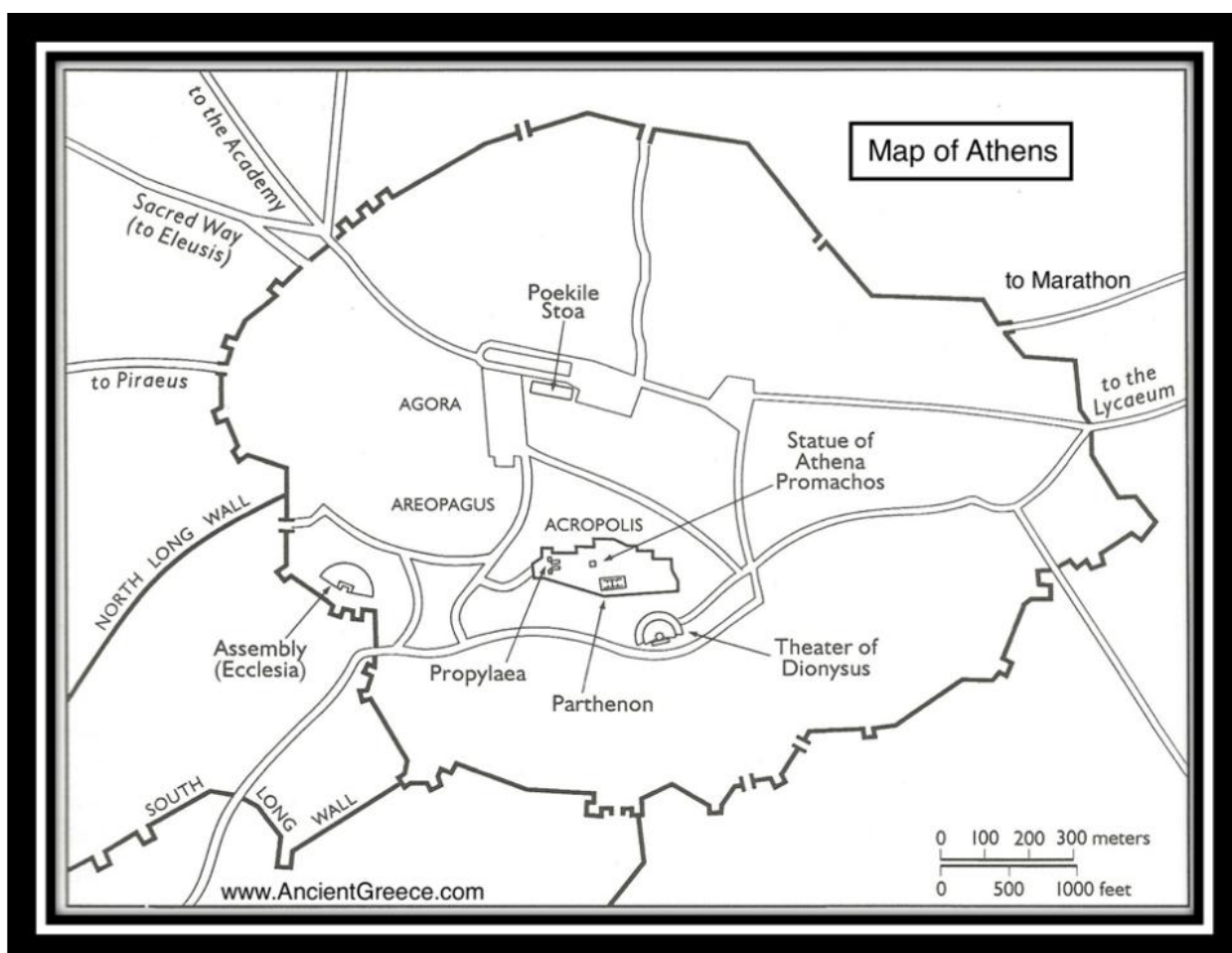
Imagem 4: Delimitação espacial do espaço urbano ateniense (*asty*), sua ligação com a área portuária do Pireu, demarcada pela longa muralha e a ocupação dos arredores desses dois centros.



Disponível em:

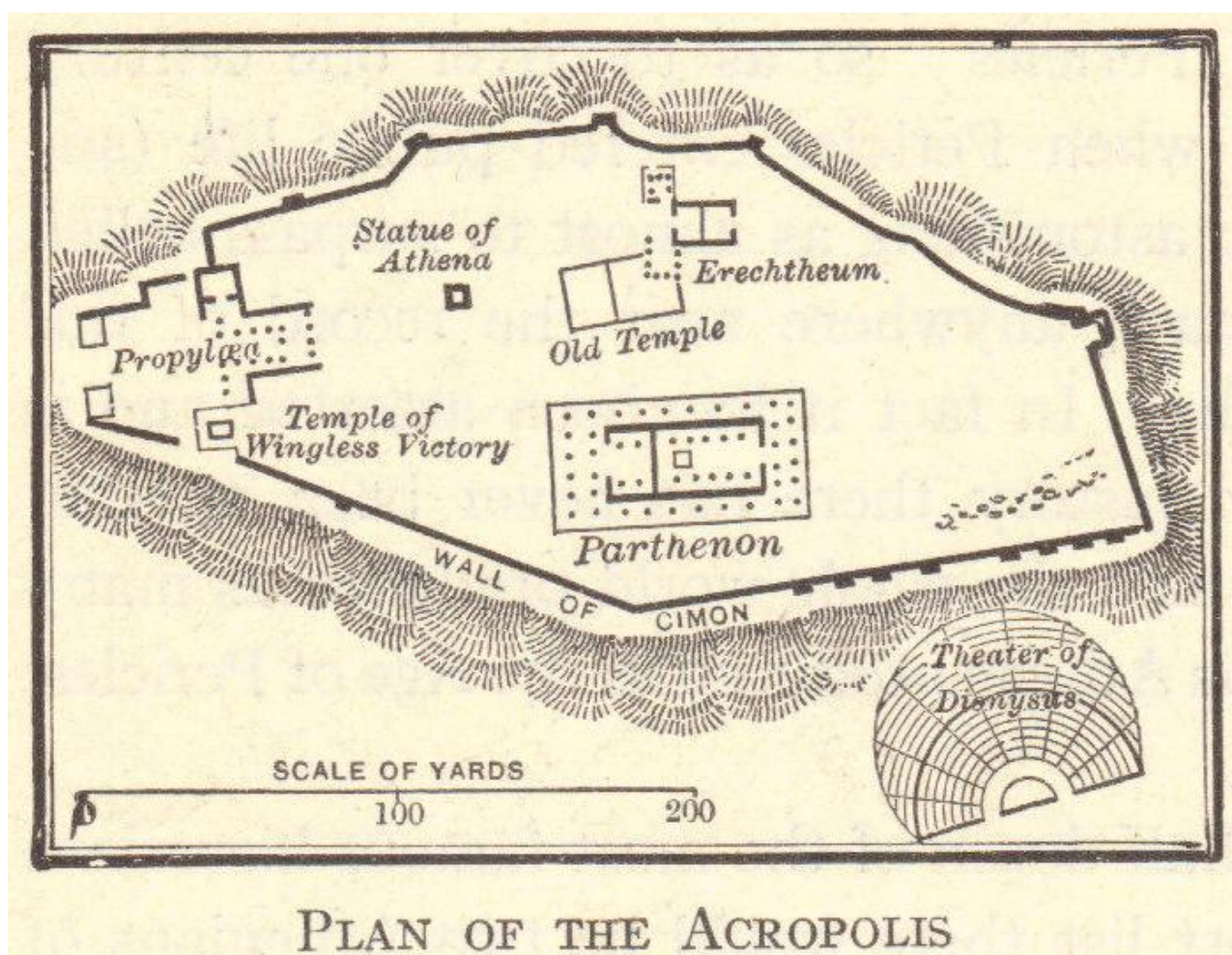
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/1785_Bocage_Map_of_Athens_and_Environs,_including_Piraeus,_in_Ancient_Greece_-_Geographicus_-_Athens-white-1793.jpg.
Consultado em 23/07/2014.

Imagem 5: Planta do espaço urbano ateniense, delimitado pelas muralhas. Em destaque, os principais monumentos da pólis.



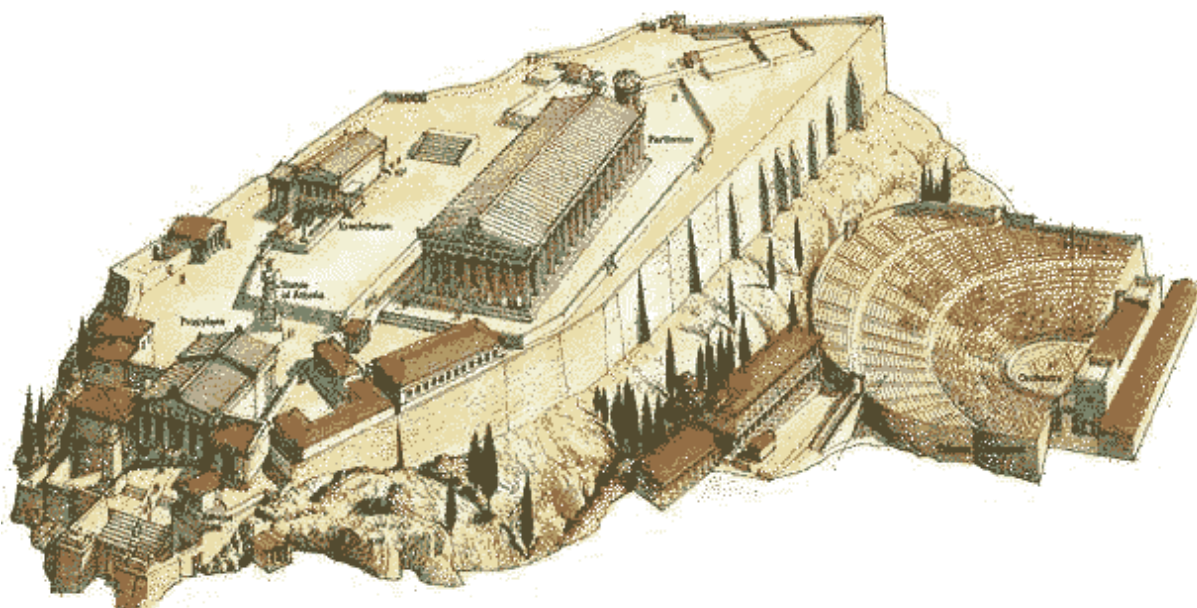
Disponível em: <http://www.ancientgreece.com/MapOfAthens/>. Consultado em 24/07/2014.

Imagem 6: Planta da acrópole, com destaque para a ligação entre ela e o Teatro de Dioniso.



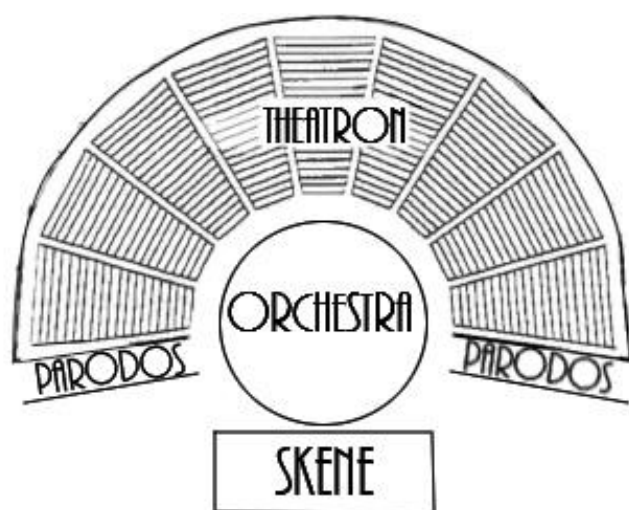
Disponível em: http://www.studenthandouts.com/photo_gallery/Maps/AncientGreece-1.jpg.
Consultado em 24/07/2014.

Imagem 7: Ilustração da ligação espacial e monumental entre a acrópole e o Teatro de Dioniso.



Disponível em: <http://www.athens.ukgo.com/acropolis.gif>. Consultado em 25/07/2014.

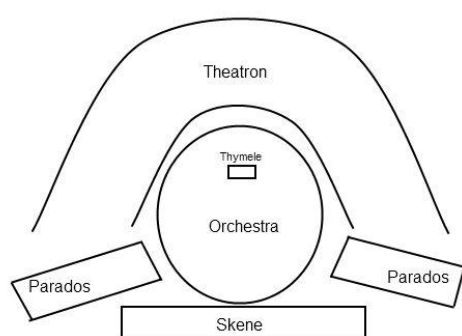
Imagem 8: Ilustração dos espaços do teatro grego do período clássico, com ênfase para a clara divisão das áreas de acordo com sua função.



Disponível em:

<http://oldgreektheater.weebly.com/uploads/1/7/7/3/17734637/1361520749.jpg>. Consultado em 10/10/2013.

Imagem 9: Ilustração dos espaços do teatro grego do período clássico, com ênfase para a determinada separação geométrica das áreas de acordo com sua função.



Disponível em:

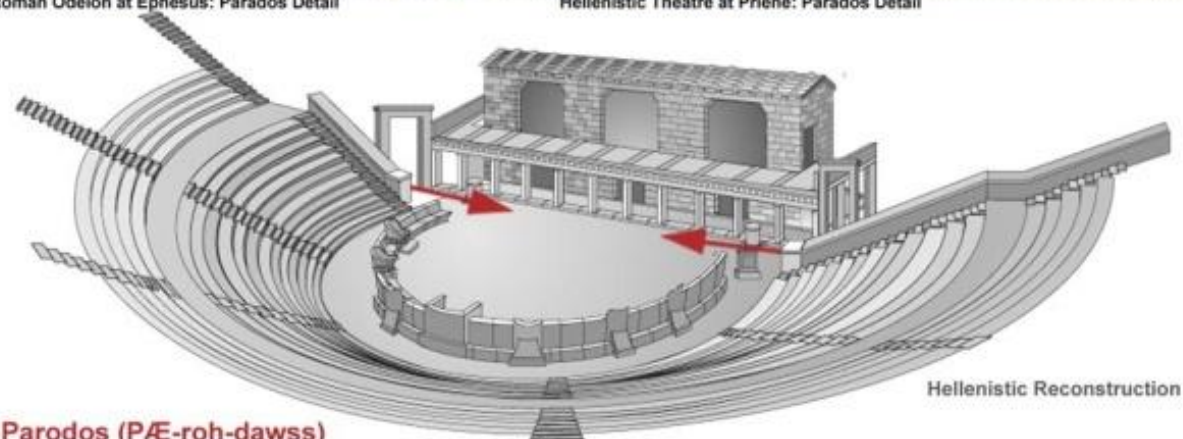
http://img.bhs4.com/e9/a/e9adc9719463ceaa691b33e753889670e534bbee_large.jpg. Consultado em 10/10/2013.

Imagem 10: Reconstituição de um teatro grego clássico, com ênfase para os *párodos* (demarcados com as setas), que eram por onde entravam os atores e o coro. Acima da reconstituição, na mesma imagem, há fotos modernas de ruínas de *párodos* antigos (Éfeso à esquerda e Priene à direita).



Roman Odeion at Ephesus: Parados Detail

Hellenistic Theatre at Priene: Parados Detail



Hellenistic Reconstruction

Parodos (PÆ-roh-dawss)

(Greek; A passageway ;pl. paradoi) Side entrance into the orchestra of a Greek theater (one on each side); the space between the audience seating and the skene building; primary entrance/exit for the chorus and used by audience for entrance and exit from theatre; also the song sung by chorus as it first enters the orchestra.

Disponível em:

<http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/parados.jpg>.

Consultado em 25/07/2014.

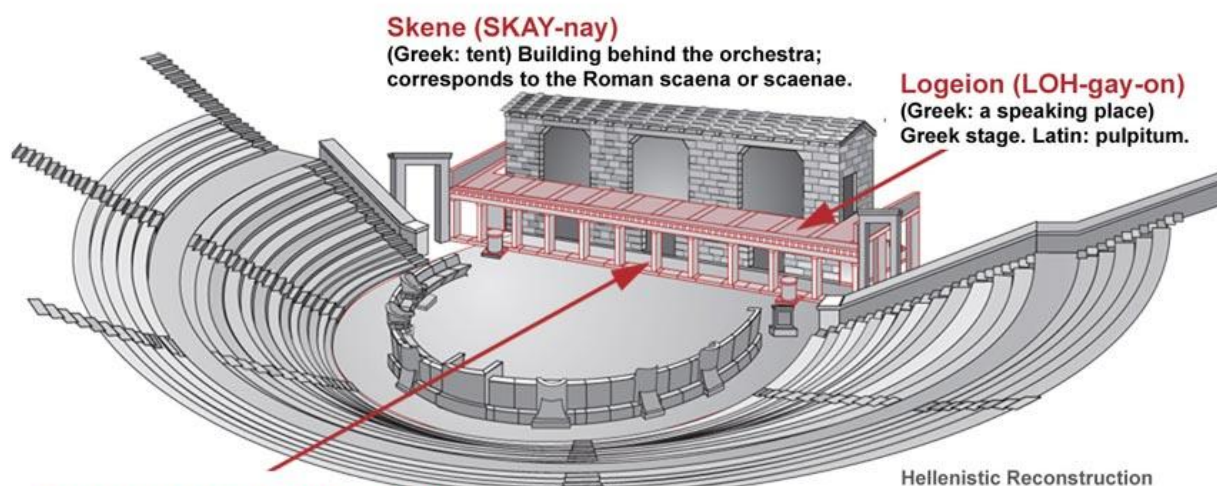
Imagem 11: Reconstituição de um teatro grego clássico, com ênfase para o *proskênion* (em cor ressaltada e demarcado por setas), que era a área de atuação dos atores nos dramas, servindo como cenário. No tempo de Aristófanes, eram construídos em madeira. Acima da reconstituição, na mesma imagem, há fotos modernas de ruínas de *proskênion* antigos (Afrodísias à esquerda e Priene à direita).



Great Theatre at Aphrodisias, Turkey - Prohedria Detail



Great Theatre at Priene, Turkey - Proskenion Detail



**Proskênion (proh-SKAY-nee-on;
proh-SKEE-nee-on)**

(Greek; Latin: proscaenium) Also called the okribas. Front wall of the stage; an acting area which projected in front of the skene (proskênion literally means "something set up before the skene"); in Classical Greek theatre, the ground-level portion immediately in front of the skene was used as an acting area; in Hellenistic period, the proskênion was a raised platform in front of the skene; the skene eventually included two levels, a lower level with a roof (the Hellenistic logeion or stage) and the second story skene with openings for entrances (thyromata).

Disponível em:

<http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/proskênion.jpg>.

Consultado em 25/07/2014.

Imagem 12: Reconstituição de um teatro grego clássico, com ênfase para a *orchestra* (em cor destacada), que era a área de atuação do coro nos dramas e espaço reservado a sacrifícios a Dioniso. Acima da reconstituição, na mesma imagem, há 4 fotos modernas de ruínas de *orchestras* antigas (Priene no alto, à esquerda; Delfos no alto, à direita; Epidauro abaixo, à esquerda; e abaixo, à direita, está a *orquestra* do Teatro de Dioniso).



Theatre at Priene, Turkey - Orchestra Detail



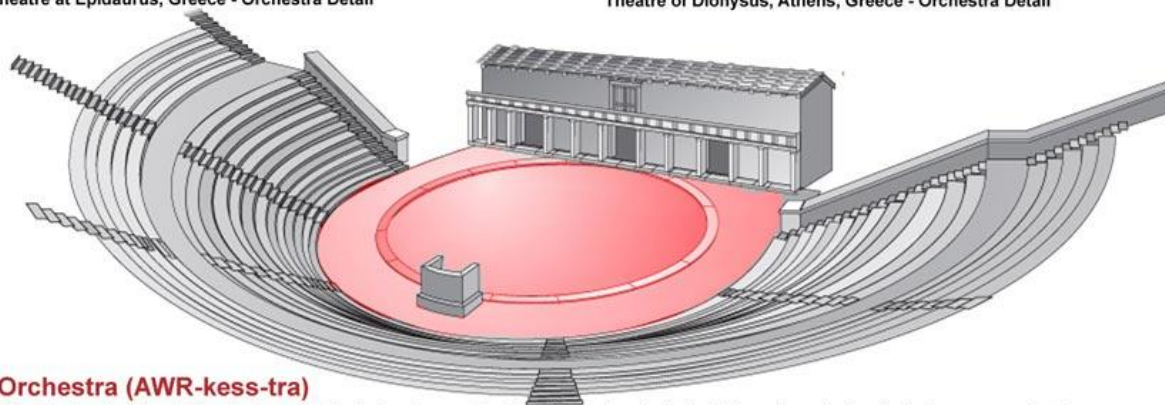
Theatre at Delphi, Greece - Orchestra Detail



Theatre at Epidauros, Greece - Orchestra Detail



Theatre of Dionysus, Athens, Greece - Orchestra Detail



Orchestra (AWR-kess-tra)

(Greek: dancing place) Circular in early Greek theatre construction, horseshoe in Hellenistic; and semi-circular in Roman constructions, the orchestra was the space between the audience and the stage; primary chorus performance space in Greek theatre; also adapted for use as an arena for Roman "spectacle entertainment"

Disponível em:

<http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/orchestra.jpg>.

Consultado em 25/07/2014.

Imagem 13: Reconstituição de *proskênion*, *orquestra* e *timelê* de teatro antigo. *Timelê* era o altar no centro da *orquestra* reservado a sacrifícios religiosos e, por vezes, a orações à comunidade cívica da pólis.



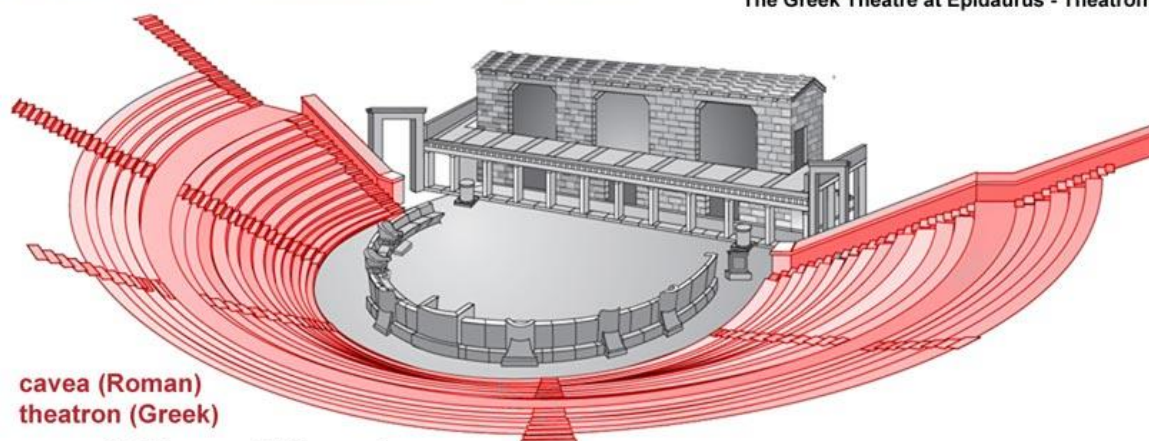
Throughout the 5th century BC the Theatre of Dionysus was wooden. It had existed for at least 150 years before the skene was first built of stone. At the same time, permanent seating was provided for the spectators. This version of the Theatre is named after Lycurgus, an Athenian statesman, who probably ordered the Theatre to be rebuilt around 330 BC. The Lycurgian skene had two "wings" which looked like porches.

Disponível em: <http://users.sch.gr/spapand/4thbc.html>. Acessado em 15/01/2014.

Imagem 14: Reconstituição de um teatro grego clássico, com ênfase para o *theatron* (em cor destacada), que era a área reservada aos interlocutores. Acima da reconstituição, na mesma imagem, uma foto modernas da ruína do teatro grego de Epidauro.



The Greek Theatre at Epidauros - Theatron View



cavea (Roman)
theatron (Greek)

cavea (KAH-vay-a; KAH-vee-a)

(Latin: enclosure or den) Auditorium/theatre or seats/audience; the audience seating portion of the Roman theatre; corresponds to Greek theatron.

theatron (thay-AH-tron)

(Greek: viewing-place) Originally referred to the audience space of the Greek theatre, but later became synonymous with the entire auditorium consisting of the spaces for both the audience as well as the performance; corresponds to Roman cavea.

Disponível em:

<http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/cavea.jpg>.

Acessado em 25/07/2014.

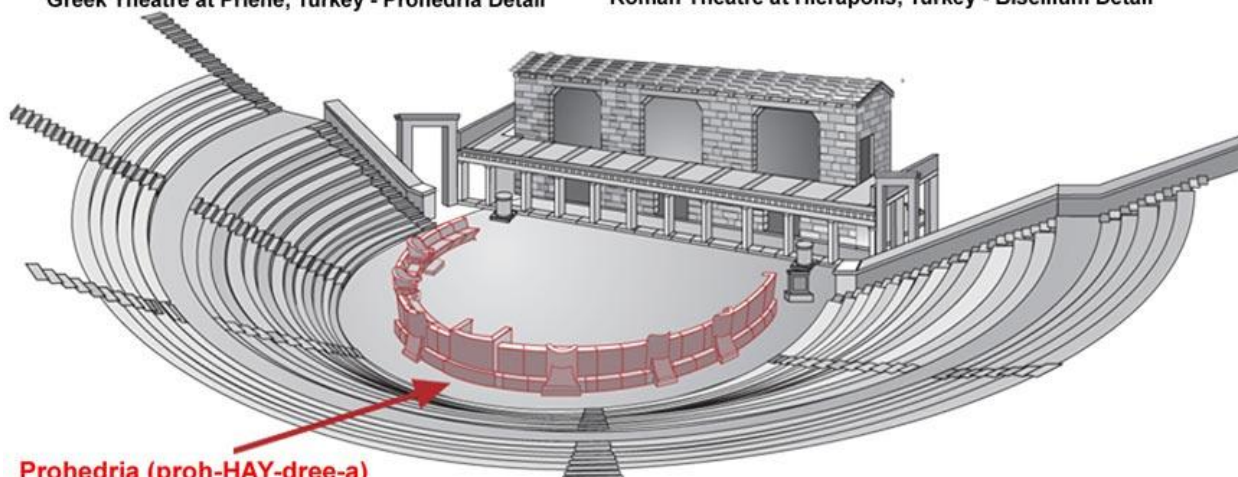
Imagem 15: Reconstituição de um teatro grego clássico, com ênfase para as *phroedria* (em cor destacada e ressaltada por seta), que pode ser denominada como os 'assentos dos notáveis', por ser reservada a atenienses de destaque público e que tinham contribuição ativa para a produção do drama a ser representado. Acima da reconstituição, na mesma imagem, duas fotos modernas de ruínas de *phoedriai* (à direita, em Priene; à esquerda em Hierápolis).



Greek Theatre at Priene, Turkey - Prohedria Detail



Roman Theatre at Hierapolis, Turkey - Bisellium Detail



Prohedria (proh-HAY-dree-a)

(Greek: front seating; pl. prohedriai) Seat of honor directly in front of or around the orchestra; in the Greek theatre, prohedriai were honorific seats reserved particularly for priests, notably the priest of Dionysus, and dignitaries.

Bisellium (bih-SELL-ee-um)

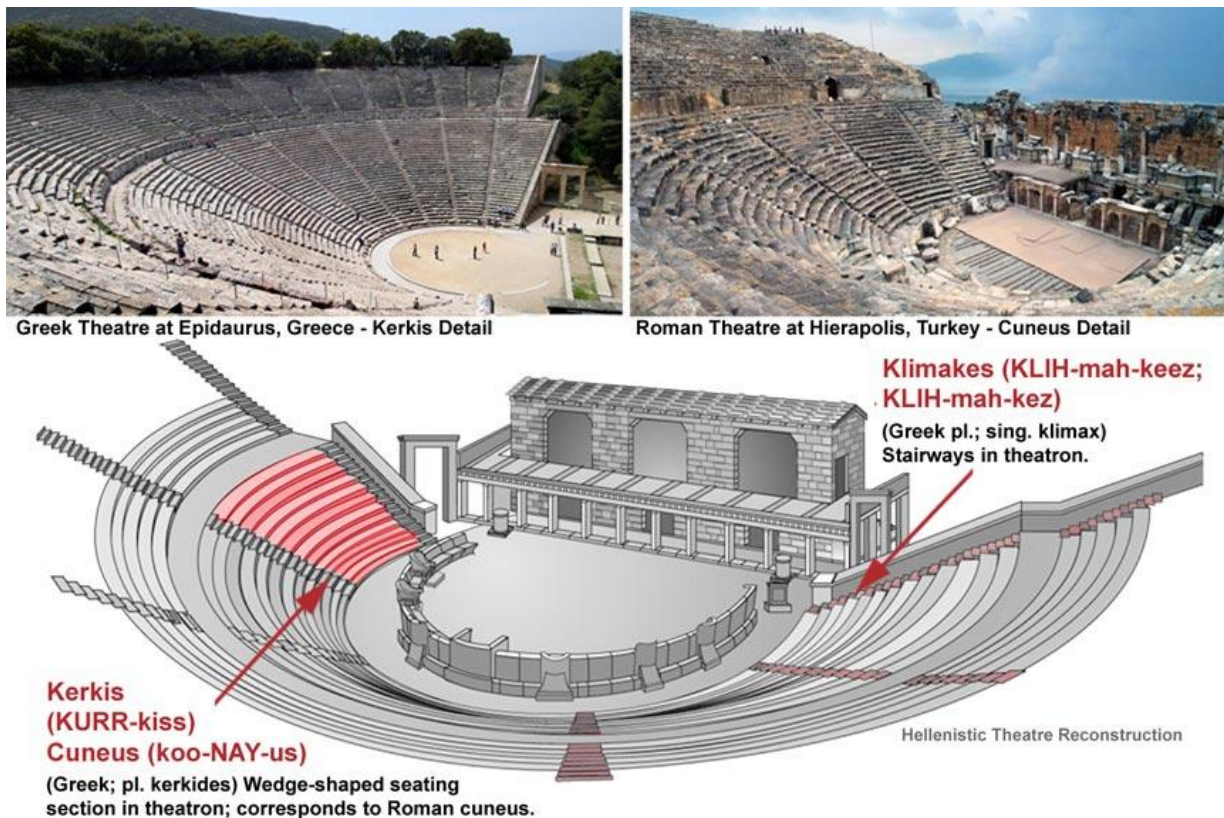
Latin: seat of honor for two, but generally occupied by one; pl. bisellia) Ornate, centralized seats of honor in front of or surrounding the orchestra in the Roman theatre; awarded for municipal services in provinces.

Disponível em:

<http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/prohedria.jpg>.

Acessado em 25/07/2014.

Imagem 16: Reconstituição de um teatro grego clássico, com ênfase para as *kerkides* (em cor destacada e ressaltada por setas), que eram a parte do *theatron* reservada àqueles que tinham mais recursos. Acima da reconstituição, na mesma imagem, duas fotos modernas de ruínas de *theatron* (à direita, em Epidauro; à esquerda em Hierápolis).



Disponível em:

<http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/cuneus.jpg>.

Acessado em 25/07/2014.

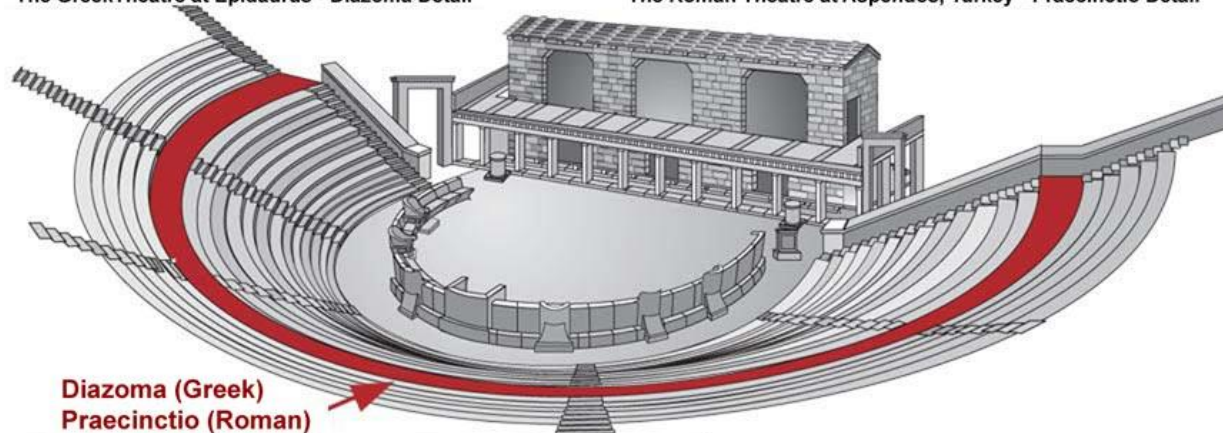
Imagem 17: Reconstituição de um teatro grego clássico, com ênfase para a *diazoma* (em cor destacada e ressaltada por seta), que era um corredor no meio do *theatron* que servia de divisória para a parte superior, denominada de *climax*. Acima da reconstituição, na mesma imagem, duas fotos modernas de ruínas de *diazomai* (à direita, em Epidauro; à esquerda em Aspendos).



The Greek Theatre at Epidauros - Diazoma Detail



The Roman Theatre at Aspendos, Turkey - Praecinctio Detail



Diazoma (Greek)
Praecinctio (Roman)

diazoma (die-a-ZOH-ma)

(Greek; pl. diazomata) Horizontal walkway separating upper and lower sections of cavea seating; passages or aisles in Greek theatres concentric with the outer wall; corresponds to Roman praecinctiones.

praecinctio (pray-SINK-tee-oh)

(Latin: something that surrounds or circles; pl. praecinctiones) The surrounding Roman corridor separating the galleries of a theatre; corresponds to the Greek "diazoma"; use for the walkway, concentric with the rows of seats, between the upper and lower seating tiers in a Roman theatre; Roman passage for audience access to the cavea.

Disponível em:

<http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/diazoma.jpg>.

Acessado em 25/07/2014.

Imagem 18: Homem adulto com barba corteja jovem imberbe que segura uma guirlanda na mão direita. Cena de cortejo pederástico em ânfora ateniense de figuras negras do século V a. C.: Pintor de Cambridge, SH 1468 WAF. Localizada no Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich.



Imagem 19: Homem adulto com barba corteja jovem sem porte adulto e imberbe. Cena de cortejo pederástico em kylix ático de figuras negras de 530-520 a. C: CA 3096 n. 2. Localizado no Museu do Louvre, Paris.



Imagem 20: Aquiles atende a Pátroclo, ferido por uma seta. Cena de *philia* (relação de amizade) simétrica entre os guerreiros em *kylix* de Vulci (Magna Grécia) de figuras vermelhas de 500 a. C.: pintor Sósias, F 2278. Localizada no Antikensammlung Berlin, Berlin.



Imagem 21: Sexo intercrural ou interfemural entre um menino e um homem jovem. Cena de prática pederástica erótica em *taça* ateniense de figuras negras de 550-525 a. C.: F 85 bis. Localizada no Museu di Louvre, Paris.

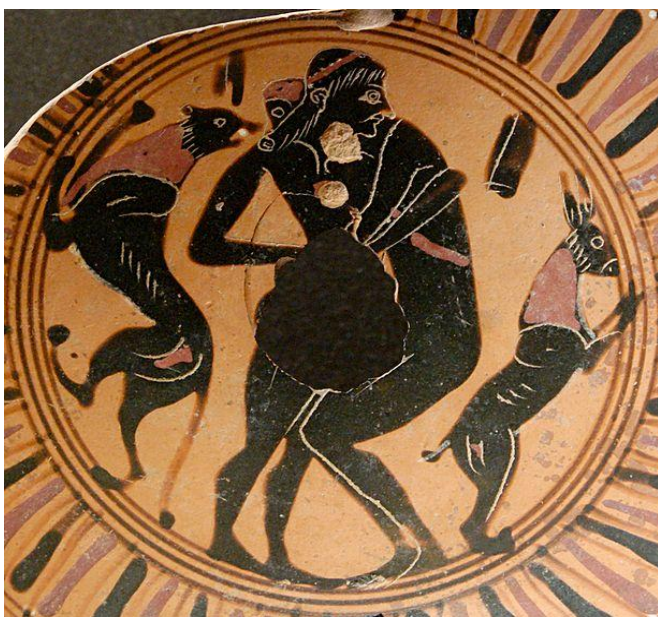


Imagem 22: Homem e menino em posição interfemural. O menino carrega na mão esquerda um saco de nozes, provável presente do homem, seu *erastés*. Cena de ação pederástica em *taça* ática de figuras vermelhas de 480-470 a. C.: pintor Brygos. Localizada no Ashmolean Museum, Oxford.



Imagem 23: Jovens se preparando para prática homoerótica, enquanto são observados por um homem adulto e outra pessoa mais distante. Cena de ação homoerótica em *bell-krater* ática de figuras vermelhas de 450-425 a. C.



ANEXO B - Tabela de análise documental

1 - PROCESSO DE IDENTIFICAÇÃO	
Sujeito locutor - autor	Aristófanes (no grego ático, <i>Ἀριστοφάνης</i>), nasceu entre 450 e 445 a.C., filho de família com posses consideráveis, do demos <i>Cidateneo</i> , seu pai era <i>Philipon</i> . Provavelmente, era proprietário de terras em áreas rurais da Ática. Começou a escrever comédias ainda sem chegar à idade adulta, publicando-as sob o nome de <i>Calístratos</i> . Depois de Adulto, sua primeira comédia dirigida em seu nome foi <i>Os Cavaleiros</i> , em 427 a.C. Sofreu, devido a essa comédia, um processo do estrategista <i>Cléon</i> . As maiores referências sobre Aristófanes são suas próprias produções textuais.
Sujeito interlocutor	Público que assistia às representações teatrais no <i>Teatro de Dioniso Eleutherion</i> , ao pé da Acrópole de Atenas, nas <i>Grandes Dionisíacas</i> de 423 a.C. Pessoas de vários segmentos sociais e diversas áreas da Ática, incluindo camponeses, proprietários de terras e moradores urbanos, além de indivíduos de outras poleis compunham o público que assistia ao festival do teatro.
Material simbólico	Provavelmente havia um mercado livreiro após a publicação das peças, mas era diminuto. Inclusive, a versão que temos do documento é uma adaptação do próprio autor feita entre 420 e 417 a.C. No entanto, levamos como importante a circulação no espaço do teatro de Atenas.
Natureza da linguagem	Representação lúdica teatral e cômica diante de vários grupos políticos e segmentos sociais atenienses e de outras poleis. Sua natureza, pois, é lúdica e educativa.
Textualidade	O texto envolve: dois métodos educacionais diferentes, a educação aristocrática e o sofisma; dois segmentos sociais diferentes, a aristocracia tradicional e a oligarquia comercial; dois estilos de vida diferentes, o urbano e o rural; duas práticas sexuais diferentes, a virilidade e o homoerotismo; a situação da pólis de Atenas com o andamento da Guerra do Peloponeso.
Objeto do discurso	Aristófanes faz um julgamento da situação da educação ateniense com o advento de uma educação inovadora e aponta as inovações como consequências da guerra travada contra os peloponésios, que permitiu a entrada de ideias fracas em Atenas.
2 - CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO	
Elemento desencadeador	A ascensão da oligarquia comercial e a difusão da educação sofisticada são os principais engodos para Aristófanes produzir essa sátira. A oligarquia, na segunda metade do séc. V estava disputando o mesmo espaço de poder político que a aristocracia; os sofistas, que eram tutores itinerantes, vinham de várias poleis e não se preocupavam primordialmente com os valores culturais tradicionais atenienses, que em sua maioria eram aristocráticos.
Relação de sentido	Aristófanes impões um discurso político contra aqueles que ameaçavam a permanência da tradição em Atenas. O pano de fundo é a Guerra do Peloponeso, que, com as atividades dos oligarcas, estava sendo perdida.
Mecanismo de antecipação	Os nomes das personagens já dão uma significância para a relação binária de oposição que se observa na peça: Strepsíades X Pheidípides; Raciocínio Justo X Raciocínio Injusto. Ânus largos; agitadores; campônio; abundância; beijos lascivos...
Relação de força	Aristófanes era um comediógrafo ateniense conhecido em sua pólis. Suas peças são as únicas de sua época que chegaram aos nossos dias, o que nos faz pensar, como outros autores, que, entre outros fatores, a qualidade de sua produção fez com que se houvesse mais preocupação com a preservação de seus escritos. A quantidade de comédias que ele produziu também salienta essa observação; foram mais de 40. Além disso, sem dúvida, o espaço do teatro e a celebração das <i>Grandes Dionisíacas</i> gerava bastante expectativa no público, composto por atenienses e nãoatenienses. O clima de festa fazia com que o espetáculo fosse visto com atenção, além de ser aquele um espaço pedagógico.
Formação imaginária	O discurso aristofânico tem uma formação de tom aristocrático, masculino e tradicional; aqueles símbolos que não se enquadram nesse ínterim são disforizados na peça <i>As Nuvens</i> .

3 - PROCESSO DISCURSIVO

Interdiscurso	As observações de Tucídides (<i>História da Guerra do Peloponeso</i>) dialogam com posicionamentos de Aristófanes, assim como as de Platão (<i>Leis; Banquete; República</i>).
Intradiscurso	Os acontecimentos do contexto imediato é o que impulsionam o discurso de Aristófanes. A guerra, a economia ateniense, com aumento de poder dos oligarcas, financiados pelo comércio, que também estava financiando a prática dos sofistas, a migração dos camponeses pobres para o espaço urbano e a diminuição do poder dos proprietários de terras; banalização da prática pederástica por aqueles que só buscam o prazer, desvalorizando o ideal aristocrático da <i>philía</i> na iniciação do jovem aristocrata.
Memória discursiva	o interdiscurso aristofânico caracteriza claramente seu julgamento político e posicionamento ideológico, colocando-o como defensor da tradição aristocrática, valorizando a educação também aristocrática e tendo uma preocupação muito grande com as práticas que ameaçavam essa estabilidade, massificando essa preocupação na figura do <i>Argumento Injusto</i> , a educação proposta pelos sofistas e a figura caricatural de <i>Sócrates</i> , além das práticas homoeróticas, que seriam advindas dessas ações que para ele e seu segmento social de referência, que estava claramente representado em seu discurso, eram desvalorizantes do poder da polis. Aristófanes, nesse sentido, é participante de uma memória coletiva da aristocracia, ficando claro seu compromisso político e ideológico.
Intertexto	o discurso de Aristófanes se enquadra em um posicionamento aristocrático e contra os emergentes, posição partilhada pelos mais tradicionais, como Péricles, por exemplo. A fala aristofânica dialoga ainda com Heródoto e, entre os trágicos, com Ésquilo, sendo, como os tradicionais, muito crítica a Eurípides. Quanto às práticas inovadoras, especificamente a ação homoerótica, o discurso se adequa à lei contra a prostituição masculina.
Paráfrase	Aristófanes se apropria de como a educação e a prática da pederastia são vistas para sua produção. Ele aponta como deve se portar um cidadão sexualmente e como deve ser sua educação, nos moldes aristocráticos, rígida, virilizante. Denuncia a moda nova, a dos sofistas, oligarcas e estrangeiros, que deve ser vista como desnaturalizante.
Polissemia	A apresentação política aristocrática contra outrem denota a existência de mais de uma forma de portar-se publicamente, mais de uma forma educacional acessível aos que estavam no poder e expõe que o poder não está controlado por um grupo só. As discussões sobre a sexualidade masculina também não são encerradas no discurso aristofânico.
Materialidade da polissemia	Fica clara a função ideológica do discurso de Aristófanes ao observarmos outros autores de sua época e um pouco posterior, como Platão e Xenofonte, além de uma breve observação da cultura material, através dos vasos de figuras vermelhas, que não apresentam a repressão proposta por ele contra as práticas homoeróticas.

4 - OBJETIVIDADE DO TEXTO

Tema	Versos	Citação
Nobreza X oligarquia	11-18	[...] Mas tentemos, se possível, roncar sob os cobertores. Não, não posso dormir, sou um desgraçado roído pelas despesas, pela cavalaria, pelas dívidas, por causa desse filho. Ele de cabelos compridos, cavalga, dirige a biga, sonha com cavalos; eu me vou consumindo, vendo a lua trazer o dia 20, pois os juros crescem [...]
Objetividade	As práticas dos urbanos oligarcas estavam empobrecendo a nobreza, que dependia de manter a tradição para ter estabilidade. Os próprios aristocratas estavam sendo corrompidos por essas práticas.	
Vida urbana/ esbanjamentos/ malícia X vida rural/ fatura/ inocência	45-55	Eu tinha uma agradabilíssima vida de campônio, sem luxo, sujo, despreocupado, com fartura de abelhas, de rebanhos, de bagaços de uva. E eis que eu, um campônio, me casei com uma sobrinha de Mégacles, filho de Mégacles, moça da cidade, orgulhosa, uma

		verdadeira Césira. No dia do casamento, ao lado dela na mesa, eu cheirava a vinho novo, a grades de secar figos e queijo, a lã, a abundância; e ela, por sua vez, a perfumes, a açafraão, a beijos lascivos, a esbanjamentos, a gula, a Afrodite Cólías e Genétilis. Não direi que ela fosse preguiçosa, ao contrário, tecia. Eu, mostrando-lhe esse manto, escusava-me, dizendo: "Mulher, teces em demasia".
Educação sofisticada	nova/ 94-107	Strepsíades - este é o pensatório das almas sábias. Habitam-na homens que, falando sobre o céu, nos convencem ser ele um forno colocado em torno de nós e nós as suas brasas. Ensinam, mediante pagamento, a triunfar as causas justas e injustas. Fidípides - quem são? Strepsíades - não sei exatamente o seu nome: são "pensadores-inquiridores", gente honesta. Fidípides - ora, charlatães, eu sei. Falas desses impostores, de faces pálidas e descalços, de que fazem parte Sócrates e Querefonte. Strepsíades - psiu! Cala-te. Estás dizendo besteira. Mas, se te preocupas com o pão de teu pai, torna-te um deles e deixa de cavalgar.
Objetividade		Os sofistas são apresentados como pensadores que cobram pelo ensinamento e o fazem mediante a enganação e reflexões fúteis; não praticam atividades físicas regularmente e não valorizam a tradição ("deixa de cavalgar").
Viril/Justo Efeminado/Injusto	X 111-120	Fidípides - vou aprender o que? Strepsíades - dizem que eles possuem dois argumentos, um, realmente forte, e o fraco. Um destes dois argumentos, o fraco, vence nas disputas as causas injustas. Se me aprenderes esses argumentos injustos, não teria que pagar a ninguém um só óbolo das dívidas que fiz por tua causa. Fidípides - não posso obedecer; com as faces pálidas não ousaria encarar os cavaleiros.
Objetividade		A injustiça parece ser sedutora por dar ganhos imediatos, no entanto, ela é prejudicial à virilidade, pois as "faces pálidas", que seriam uma consequência desse aprendizado, são resultado de comportamento efeminado, não praticando as atividades no espaço público, como os viris faziam, mostrando sua força.
Sofistas/ homoerotismo	193-194	Strepsíades - por que então têm o fiofó voltado para o céu? Um discípulo - é que o traseiro deles estuda astronomia por conta própria.
Objetividade		Os sofistas são tidos como homoeróticos por sua natureza e não defendem sua virilidade; deixam-se cobrir por outros ao não proteger o "traseiro".
Sofistas/futilidade/ vida urbana X vida rural	225-234	Sócrates - caminho pelos ares e examino atentamente o sol. Strepsíades - quer dizer que é de um cesto que olhas de cima os deuses e não do chão, se é que em verdade... Sócrates - na realidade, jamais poderia eu penetrar com exatidão os assuntos celestes, se não erguesse a inteligência e não fundisse o pensamento sutil com o ar, seu congêner. Permanecendo no chão e observando cá de baixo as regiões celestes, nada descobriria, pois a terra atrai violentamente para si a seiva do pensamento. É exatamente isto que acontece com o agrião.
Objetividade		Os sofistas, na figura socrática, refletem sobre coisas fúteis e repudiam a importância da terra para a vida políade.
Oligarquia emergente/ efeminados/ sofistas	347-358	Sócrates - por ventura, olhando para o céu, não viste uma nuvem semelhante a centauro, a leopardo, a lobo, a touro? Strepsíades - Sim, por Zeus. E daí?

		<p>Sócrates - Elas se metamorfoseiam em tudo que querem. Assim, quando veem um cabeludo, um desses boçais peludos, como o filho de Xenofanto, transformam-se em centauros, para lhe criticar a loucura.</p> <p>Strepsíades - que fazem elas, quando veem Simão, um ladrão dos dinheiros públicos?</p> <p>Sócrates - para mostrar o natural dele, tomam rapidamente a forma de lobos.</p> <p>Strepsíades - é por isso então que, vendo ontem Cleônimo, fujão covarde, um consumado poltrão, tornaram-se corças.</p> <p>Sócrates - e agora que viram Clístenes, olha bem, transformaram-se em mulher.</p>
Objetividade		Os partidários da oligarquia emergente são ridicularizados ao serem apresentados como afeminados, covardes, sem virilidade; as nuvens, como eles, não têm firmeza de caráter e são voláteis.
Educação sofística	412-419	<p>Corifeu - ó homem que desejaste aprender conosco a grande ciência, como serás feliz entre os Atenenses e os Gregos, se possuis memória e reflexão, se tua alma é capaz de resistir ao sofrimento; se não te cansas nem de permanecer em pé, nem de caminhar; se toleras bem o frio e és capaz de deixar de almoçar; se te absténs do vinho, dos exercícios ginásticos e de outras tolices; e, como convém a um homem inteligente, se consideras o bem supremo vencer pela ação, pela reflexão e pelas disputas retóricas.</p>
Objetividade		A formação educacional sofística envolve uma carnavalização dos valores da pólis.
Vida urbana sofista	439-455	<p>Strepsíades - assim o farei, pois confio em vós. A necessidade me aperta por causa dos cavalos marcados com a letra copa e do casamento que me desgraçou. Agora os credores façam de mim o que quiserem. Entrego-lhes este meu corpo, para que o espanquem, o deixem com fome, e sede; para que o desonrem e congelem; para que me esfolem para fabricar um odre, contanto que escape às minhas dívidas e que minha reputação entre os homens seja a de atrevido, eloquente, audacioso, insolente, despuadorado, coletor de mentiras, tagarela, chicaneiro, trapaceiro, castanhola, raposa, ladino, manhoso, fingido, visguento, fanfarrão, infame, canalha, astucioso, insuportável, lambedor de tigelas. Se assim me saudarem os que passarem por mim façam de mim simplesmente o que quiserem e se o desejarem, por Deméter, podem me transformar em choriço e servir aos pensadores.</p>
Objetividade		Qualidades pertencentes às práticas sofistas; indivíduos urbanos que uma vez curvados a elas não mais têm a reputação de antes.
Sofistas/ efeminado	físico 500-504	<p>Sócrates - tira o manto. Chega de tagarelar.</p> <p>Strepsíades - dize-me agora uma coisa: se eu for aplicado e dedicado aos estudos, com qual dos discípulos ficarei parecido?</p> <p>Sócrates - no aspecto, em nada diferirás de Querefonte.</p> <p>Strepsíades - desgraçado de mim, vou virar moribundo.</p>
Objetividade		Os sofistas são apresentados com características físicas físicas, como que efeminados; não utilizam o manto, que representa sua virilidade.
Política oligárquica na democracia ateniense	585-594	<p>A lua desviou-se da rota e o sol, recolhendo rapidamente sua mecha de luz, anunciou que não brilharia para vós, se Cleão fosse feito estrategista. Mas, apesar disso, vós o elegestes! Dizem que as resoluções erradas são próprias desta cidade, mas que os deuses convertem em acertos os erros cometidos por vós. Facilmente poderemos ensinar-vos como tirar proveito deste erro: se</p>

		conseguirdes convencer essa gaivota voraz, Cleão, de corrupção e de roubo e lhe puderes em seguida o pescoço na golilha, novamente, segundo o antigo hábito, qualquer erro cometido se converterá em proveito para a cidade.
Objetividade		A participação de oligarcas, como Cléon, no poder público ateniense, é, para Aristófanes, o que está desgastando a cidade e fazendo-a um mundo de injustiça.
Rural/ grosseiro urbano/ elegante	X 646-654	Sócrates - vai para o inferno! És um rústico e um burro! Talvez poderias aprender rapidamente os ritmos. Strepsíades - em que me ajudarão os ritmos para ganhar o pão? Sócrates - em primeiro lugar é elegante numa reunião distinguir qual dos ritmos é enóplio, qual é o datílico. Strepsíades - o datílico? Por Zeus, este eu conheço. Sócrates - (mostrando o dedo indicador) diz-me então que outro dátilo existe além deste dedo. Strepsíades - (mostrando o dedo médio) quando era criança, eu usava este. Sócrates - és um grosseirão ignorante.
Objetividade		As práticas urbanas, que para Aristófanes podem servir para a enganação sofisticada, têm uma elegância maior do que as rurais, que são rústicas.
Homoerotismo/ afeminação	689-692	Sócrates - absolutamente, pois se encontrasses Amínias, como o chamarias? Strepsíades - como o chamaria? Assim: Amínia, vem cá vem cá. Sócrates - vês? É como um nome de mulher que chamas Amínia! Strepsíades - e não é justo? Ela não vai à guerra!
Objetividade		Cidadãos com práticas homoeróticas, como Amínias, e que não exercem a tradição da virilidade, como os exercícios bélicos, são comparados a mulheres.
Tradição/ justiça Inovação/ injustiça	X 890-898	Argumento Justo - vem aqui, mostra-te aos espectadores, com tua arrogância. Argumento Injusto - Vamos aonde quiseres, quanto maior a plateia, mais fácil é derrotar-te no debate. Argumento Justo - derrotar-me? Quem és tu? Argumento Injusto - um argumento. Argumento Justo - sim, o mais fraco. Argumento Injusto - Apesar disso, vou derrotar-te, a ti que apregoas ser o mais forte. Argumento Justo - com que artifício? Argumento Injusto - inventando sentenças novas. Argumento Justo - estas que florescem hoje graças a esses mentecaptos. Argumento Injusto - mentecaptos não, sábios.
Objetividade		A inovação trazida pelos sofistas é caracterizada como injustiça e estes são tidos como arrogantes.
Tradição/ justiça Inovação/ injustiça	X 906-910	Argumento Injusto - Se existe justiça, como é que Zeus não pereceu, quando acorrentou o pai? Argumento Justo - Pronto! Já vem aí a sujeita. Dai-me a bacia. Argumento Injusto - És um velho imbecil e desequilibrado. Argumento Justo - És um libertino e um despudorado.
Objetividade		A injustiça sofisticada tenta apresentar a tradição como algo ultrapassado que deve ser substituído. A tradição (justiça) vê as inovações como distorções de tudo o que é justo, sendo, por isso, despudoradas.
Tradição/ justiça Inovação/ injustiça	X 915-920	Argumento Justo - És muito atrevido. Argumento Injusto - E tu, um antiquado. Argumento Justo - Por tua causa nenhum adolescente quer frequentar escola. Um dia os Atenienses compreenderão o que

		ensinas aos mentecaptos! Argumento Injusto – Vejetas vergonhosamente.
Objetividade	A educação dos jovens atenienses estaria sendo prejudicada pela injustiça apregoada pelos sofistas, o Argumento Injusto.	
Método sofisticado/ método socrático	944-947	Argumento Injusto - cedo-lhe a vez; depois, tomando os assuntos de que ele tratar, o destruirei a flechadas com sentencinhas e pensamentos novos. Por fim, se rosnar, minhas sentenças lhe picarão como vespas o rosto inteiro e os olhos até que pereça.
Objetividade	O método utilizado pelos sofistas e pelo argumento injusto se assemelham ao modo como Sócrates se portava diante de seus interlocutores.	
Tradição/ Virilidade X Inovação/ efeminação	959-999	<p><i>Argumento Justo</i> – direi pois em que consistia a educação antiga, quando eu florescia, preconizando a justiça, e a temperança era um hábito. Primeiro, era proibido ouvir voz de menino no mais leve cochicho; depois, os meninos de um mesmo bairro caminhavam pelas ruas, em perfeita ordem, para a casa do citarista, sem manto e em grupos compactos, embora caísse neve como farinha. Na escola aprendiam primeiramente a cantar o hino, mantendo eles os joelhos afastados – <i>Palas, terrível destruidora de cidades</i>, ou <i>Um brado que ao longe ecoa</i>, sustentando o modo transmitido por seus pais. Se um deles dissesse gracejos ou desse à voz uma dessas inflexões desagradáveis, à moda de Frínis, como se ouvem hoje, era móido de pancadas, como se quisesse abolir as musas. Com o professor de ginástica, uma vez sentados, os meninos tinham que esticar a coxa, para não mostrar aos de fora nada de obsceno. Depois, quando novamente se punham de pé, deviam aplinar a areia e tomar cuidado para não deixarem aos namorados a imagem de sua virilidade. Nenhum deles se untava de óleo abaixo do umbigo, de modo que sobre seus órgãos florescia uma fresca e tenra penugem, como nos marmelos; nem ia ao encontro do namorado com voz macia e úmida, prostituindo-se a si próprio aos seus olhos; à mesa, não lhe era permitido servir-se da cabeça do rabanete, nem furtar aos mais velhos o funcho e o aipo, nem ser guloso, nem dar gargalhadas, nem cruzar as pernas.</p> <p><i>Argumento Injusto</i> – Sim, antiquilhas da época das Dipólias, quando se prendiam os cabelos com cigarras de ouro, do tempo de Cedides e das Bufônias.</p> <p><i>Argumento Justo</i> – Mas é graças a essas antiquilhas que se forjaram, com minha educação, os heróis de Maratona, ao passo que aos hodiernos ensinas a se enrolarem cedo nos mantos. Sinto-me sufocado, quando obrigados a dançar nas Panateneias, eu os vejo cobrir seu sexo com o escudo, sem respeito por Tritogenia. Por isso, meu jovem, escolhe-me sem receio, a mim, o Argumento Forte; aprenderás a odiar a Ágora, a não frequentar os banhos públicos; a envergonhar-te das obscenidades, a encolerizar-te, quando zombarem de ti; a erguer-te do assento, quando chegarem os mais velhos, a não maltratar teus pais; a nada fazer de indecoroso, que venha a macular a imagem de teu pudor; a não irromper em casa de dançarina, para que, boquiaberto diante disso, não recebas um marmelo atirado por uma prostituta e venhas a perder a tua reputação; a não responder a teu pai nem chamá-lo Jápeto, censurando a idade daquele que te criou desde pequenino.</p>
Objetividade	A inovação é julgada como culpada por desvirtuar a natureza dos jovens, impedindo a perpetuação de sua virilidade que, segundo a tradição, seria comum e para o bem da pólis.	

Tradição/ virilidade	1002-1030	<p>Argumento Justo - Passarás, todavia, o tempo nos ginásios, sadio e viçoso, e não tagarelando na Ágora, e discorrendo sobre futilidades, como os de hoje, nem te deixarás entusiasmar por processozinhos de chicaneiros habilidosos e argutos. Descerás à academia e aí, à sombra das oliveiras sagradas, disputarás corridas, coroado de leve caniço, com um amigo de tua idade, cheirando a salsaparrilha, a tranquilidade, a botões de choupou branco, desfrutando a primavera, quando o plátano cochila ao lado do olmeiro. Se fizeres o que te digo e te dedicares a isso, terás sempre um peito robusto, a tez clara, os ombros largos, língua curta, um traseiro cheio, um pênis normal. Se, pelo contrário, praticares os hábitos hodiernos, terás logo uma tez pálida, ombros estreitos, peito delgado, língua comprida, traseiro murcho, pênis anormal e... capacidade de propor leis prolixas! Ele te conduzirá a considerar honesto tudo que é indecoroso e indecoroso o que é honesto, e, mais que isso, te maculará com o vício imundo de Antímaco.</p> <p>Coro das Nuvens - ó tu que cultivas formosíssima sabedoria, cercada de belas muralhas, que doce perfume de moderação se exala de tuas palavras! Felizes os que viveram no tempo de nossos maiores.</p>
Objetividade	Para Aristófanes, as práticas educacionais tradicionais produzem cidadãos moderados e honestos, que apresentam de forma clara sua força, virilidade e excelência física, ao contrário da educação nova, que apregoa práticas efeminadas, como a de Antímaco, aos hábitos comuns, fazendo com que não haja uma vida regrada e honesta.	
Intemperança/ Homoerotismo	1045-1054	<p>[Argumento Injusto] Diz ele, logo no início, que não te permitirá tomar banho quente. (Ao Argumento Justo) Mas, apoiado em que princípios, condenas os banhos quentes?</p> <p>Argumento Justo - Pelo fato de serem um hábito péssimo e tornarem o homem indolente.</p> <p>Argumento Injusto - prepara-te: vou segurar-te pelo meio e não poderás fugir. Responde-me: qual dos filhos de Zeus consideras o homem de alma mais destemida, dize-me, o que maior número de proezas realizou?</p> <p>Argumento Justo - julgo que homem algum é superior a Hércules.</p> <p>Argumento Injusto - Onde viste algum dia "banhos de Hércules" frios? E, apesar disso, quem foi mais viril do que ele?</p> <p>Argumento Justo - É isto, é isto que enche sempre as casas de banho de jovens a tagarelar o dia inteiro e esvazia as palestras.</p>
Objetividade	As intemperanças do cotidiano promovem as práticas homoeróticas.	
Comedimento/ X desonestidade/ oligarquia emergente	1060-1067	<p>[Argumento Injusto] Afirma também que precisam ser comedidos. Dois males imensos. Quando foi que viste a temperança trazer algum benefício a alguém? Fala, e refuta-me.</p> <p>Argumento Justo - A muitos. Por causa dela Peleu ganhou um facão.</p> <p>Argumento Injusto - Um facão?! Que proveito de bom gosto teve o desgraçado! Hipérbolo, o comerciante de lâmpadas, ganhou muitíssimos talentos com sua desonestidade, mas não, por Zeus, não um facão.</p>
Objetividade	A desmedida da injustiça e da desonestidade é falta cometida por comerciantes e, conseqüentemente, a oligarquia emergente, constantemente relacionada à educação sofisticada. O facão é um símbolo da força aristocrática tradicional.	
Intemperança/ carnal/ hybris	1068-1076	<p>Argumento Justo - Mas, por seu comedimento, Peleu desposou Tétis.</p> <p>Argumento Injusto - E ela, logo depois, o abandonou e foi embora, porque Peleu não era impetuoso e nem muito carinhoso</p>

		para passar uma noite inteira sob os cobertores. A mulher gosta de ser devorada com sofreguidão. Tu, porém, és um cavalo fraco e velho como Cronos. (A Fídípedes) Considera, pois, meu jovem, em quantas coisas implica a temperança e de quantos prazeres ficarás privado: garotos, mulheres, cótabo, guloseimas, bebidas, gargalhadas. Com efeito, de que vale a vida, se te privares dessas coisas?
Objetividade		A desmedida produzida pela educação nova seduz os jovens pelo prazer sem controle, como o da mulher, sendo acusada por Aristófanes de intemperança/ <i>hybris</i> .
Desonra/ homoerotismo	1085-1091	Argumento Justo - O quê? E se, por acreditar em ti, lhe enfiarem um rábano no rabo e lhe depilarem o traseiro com cinza quente, terá alguma sentença para provar que não é um traseiro largo? Argumento Injusto - Que mal lhe acontecerá, se for um traseiro largo? Argumento Justo - Que coisa ainda pior do que isso lhe poderia acontecer?
Objetividade		Ser apontado publicamente como "traseiro largo" é, para Aristófanes, uma imensa desonra, por atentar contra a virilidade e temperança do cidadão.
Desonra/ homoerotismo	1300-1301	Strepsíades - Ainda remanchas? Vou picar-te no traseiro com este agulhão, seu cavalo de trela!
Objetividade		Agredir o traseiro é uma desonra para o homem, por atentar contra a sua virilidade e estar ele ameaçado de tornar-se um "traseiro largo", isto é, um efeminado.
Desonra/ homoerotismo	1329-1331	Fídípedes - Repete estas mesmas injúrias e outras mais. Sabes, sinto prazer em ouvir tantos insultos. Strepsíades - Traseiro-escancarado! Fídípedes - Distribui em profusão tuas rosas.
Objetividade		Para Aristófanes, os sofistas não sentem-se ofendidos ao terem a honra despudorada e gostam de ser efeminados.
Velho/tradicional novo/ inovador	X 1346-1350	Coro das Nuvens - É tarefa tua, ancião, descobrir um meio de dominar o moço, porque, se ele não tivesse onde se apoiar, não seria tão insolente. Algo existe que lhe dá coragem: o atrevimento do homem é manifesto.
Objetividade		Polarização entre o tradicional e o novo, onde o novo depende da tradição para sua sobrevivência e, por isso deve respeitá-la.
Justiça/ tradição	1460-1462	Coro das Nuvens - É assim que fazemos, sempre que vemos alguém ansioso por agir fraudulentamente, até que o lancemos na desgraça, para que aprenda a temer os deuses.
Objetividade		O coro das nuvens faz um discurso de justiça com relação às ações que são cometidas contra a ordem.
Justiça/ tradição Injustiça	X 1497-1498	Terceiro discípulo - Que desgraça! Quem põe fogo em nossa casa? Strepsíades - Aquele de quem tirastes o manto.
Objetividade		A expressão "tirastes o manto" supõe uma revolta por ter perdido a honra ao se aproximar daqueles que cometiam a injustiça.