

Mimese e inspiração em Acarnenses e Cavaleiros de Aristófanes

Elvis Freire da Silva¹

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Em sua *Poética*, Aristóteles trata do conceito de mimese (*mimesis*) compreendendo-a como imitação de uma ação “importante e completa” (capítulo VI), ligando tal concepção especialmente aos gêneros épico e trágico. A comédia aparece de forma sutil e sempre comparada aos demais gêneros (capítulos I, III, IV, V, IX, XIV, XXII), distinguindo-se da tragédia por esta imitar os homens melhores do que o são na realidade, enquanto aquela os representaria piores (capítulo II). Dessa forma, a mimese cômica não é apropriadamente abordada por Aristóteles. A inspiração é um assunto ainda mais obscuro, tratando-se de comédia. Platão traz algumas reflexões sobre a inspiração e a arte poética em seus diálogos, especialmente em *Íon*, e no livro X da *República*, abarcando, ao mesmo tempo, a arte dramática e a pictórica sem, no entanto, debruçar-se sobre a comédia, gênero essencialmente metateatral. O objetivo deste trabalho é, assim, traçar algumas reflexões sobre a mimese e a inspiração em *Acarnenses* e *Cavaleiros*, de Aristófanes (século V a.C.), poeta que pôs em discussão as principais esferas do mundo helênico (especialmente ateniense).

Palavras-chave

Mimese. Inspiração. Comédia Antiga. Aristófanes.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará e graduado em Letras-Português/Italiano pela mesma instituição.

1 Da inspiração

Não vou mentir-te, ó Febo, e dizer que foi por ti que tais artes me foram dadas; nem sou inspirado pelo canto das aves que voam no ar nem avistei Clio e as irmãs de Clio, enquanto guardavam os rebanhos, ó Ascra, nos teus vales; é a experiência que estimula este canto; prestai atenção a um poeta experimentado.
(Ovídio, *A arte de amar*, I, v. 25-29).

Faz-se necessário, antes de adentrar no campo da comédia aristofânica, traçar algumas considerações sobre a natureza da inspiração que, para os gregos, encontra-se vinculada à própria essência da palavra e das artes que a utilizam como matéria-prima. Estabelecida a noção de inspiração, pode-se então chegar ao conceito aristotélico de mímese e suas dimensões no gênero cômico. Em seguida, serão abordadas duas peças do comediógrafo Aristófanes e, em cada uma delas, a forma com que foi realizada a mímese da cidade (*Acarnenses*) e do homem político (*Cavaleiros*).

Personificação religiosa e literária da inspiração, as musas são divindades das artes e dos conhecimentos que, na *Teogonia* de Hesíodo, eram filhas de Zeus e Mnemosyne. Originadas a partir do princípio ordenador do cosmos (Zeus) e da memória dos tempos passado, presente e futuro (Mnemosyne), as musas ocupam uma função primordial dentro da criação literária: a de tornar presente uma narrativa inacessível à memória comum, conferindo às palavras do poeta uma natureza ao mesmo tempo mágica e religiosa, capaz de emocionar o público. Dessa forma, a invocação às musas se faz necessária quando o poeta precisa *rememorar* um tempo em que nunca viveu ou nomes que jamais seria capaz de cantar sozinho:

Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles o Pelida (mortífera! que tantas dores trouxe aos Aqueus e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades, ficando seus corpos como presa para cães e aves de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus)
(HOMERO, *Ilíada*, I, v. 1-5).

Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas – pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis, ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos – quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis. A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear, nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas, uma voz indefectível e um coração de bronze, a não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide, me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion. (HOMERO, *Ilíada*, II, v. 484-494)

O homem multiversátil, Musa, canta, as muitas errâncias, destruída Troia, pólis sacra, as muitas urbes que mirou e mentes de homens que escrutinou, as muitas dores amargadas no mar afim de preservar o próprio alento e a volta aos sócios
(HOMERO, *Odisséia*, I, v. 1-6).

É assim que, para Homero, as musas trazem ao mundo a memória dos homens e heróis e com ela a sua glória (*kléos*)², almejada por Aquiles e seus companheiros na *Ilíada*, e por Odisseu na *Odisseia*. Seu caráter sagrado e ao mesmo tempo revelador é atestado nas passagens vistas anteriormente nas duas obras.

A invocação às musas é feita também na comédia. Na parábase de *Acarnenses*, o coro invoca as musas e pede inspiração para criar um belo discurso para a cidade:

Vem cá, Musa, intisnada de fogo
Ispritada, violenta Acarnense.
Do jeito que dos calvão de carvaio
Uma brasa pula
Impurrada pelo abanadô de bom sopro,
Quando tem pêxe pra fritá
Uns mistura a salmôra gudurosa de Tasos,
Ôtros prepara a massa,
Assim de supetão vem, com uma cantiga
Violenta e rústica,
Até mim o teu camarada lá d'aldeia.
(*Acarnenses*, v. 665-675)

Na parábase, o poeta é capaz de passar claramente sua mensagem para a cidade, mas essa mensagem deve ser transmitida de forma a convencer aqueles que a escutam. Como guardiãs das palavras, as musas são capazes de auxiliar o coro a criar um belo discurso, de uma forma que eles não seriam capazes sozinhos.

As representações da musa em Homero e Aristófanes parecem estar, assim, em consonância com o pensamento de Platão, segundo o qual o poeta se imbuí de uma espécie de loucura (*manía*) advinda das musas. É somente através dessa iluminação divina que o poeta pode chegar a algum grau de excelência, não contando apenas com a habilidade (a *techné*) ou o conhecimento (*epistemé*)³. É dessa loucura sagrada que os poetas tiram sua matéria:

Um terceiro tipo de posse e loucura provém das musas, o qual se apodera de uma alma terna e inviolável, desperta-a para um frenesi dionisíaco de cantos e outras poesias que glorifica os feitos do passado, e através destes educa as novas gerações. Aquele, todavia, que sem possuir a loucura, alcança as portas das Musas, na expectativa de ser um bom poeta adquirindo conhecimento da arte, frustra-se, a

² Optou-se por utilizar os termos em grego (como *mímesis*) transliterados, e não em sua grafia original, para facilitar a leitura do texto.

³ Já na tradição helenística, segundo Curtius (2013), a musa se torna um recurso não mais sagrado e revelador de uma verdade, mas alvo de paródias e objeto puramente literário, como se pode observar na elegia do poeta romano Propércio: “Quereis saber por que eu escrevo meus Amores, por que meu livro vem suave aos lábios? Não é Calíope quem dita, nem Apolo – quem gera o meu talento é minha amada” (Propércio, 2.1, v. 1-4). Apresentada nos primeiros versos do livro 2 de Propércio e, dessa forma, ocupando uma posição privilegiada, Calíope encarna o gênero épico, contrapondo-se à amada do poeta, que representa a própria elegia erótica. A musa se torna convenção, e não mais um dom divino.

poesia do homem de senso sendo totalmente eclipsada pela do louco. (PLATÃO, *Fedro*, 245a)

O abandono do estado de normalidade é, assim, necessário para que o poeta consiga alcançar o nível máximo da arte poética, sendo ele incapaz de dar uma explicação racional sobre sua poesia (WINSATT; BROOKS, 1971). Contrastando o conhecimento do aedo, em *Íon*, com vários outros, Sócrates chega à conclusão que aquele não possui nenhuma arte própria, estando sujeito às vontades da musa. O poeta é incapaz de tecer uma crítica ao seu próprio fazer poético:

Sócrates: Então quem poderá ser melhor juiz dos versos que estavas a recitar de Homero, tu ou um cocheiro?

Íon: Um cocheiro.

Sócrates: Bem, então porque és um rapsodo e não um cocheiro.

Íon: Sim.

Sócrates: E a arte do rapsodo é diferente da arte do cocheiro?

Íon: É.11

Sócrates: E se é um conhecimento diferente, será também um conhecimento de assuntos diferentes?

Íon: Sem dúvida.

Sócrates: Conheces a passagem na qual Hecamede, concubina de Nestor, dá ao ferido Machaon leite quente com vinho? Ele diz assim: 'Feito com vinho pramniano; e ela ralou queijo de cabra com um ralador de bronze e pôs-lhe ao lado uma cebola, que desperta um desejo particular de beber'. Qual delas te parece agora ser mais capaz de julgar da tua propriedade destes versos, a arte do rapsodo ou a arte da medicina?

Íon: A arte da medicina (PLATÃO, *Íon*, 538a).

Ocupando o lugar de um intermediário dos deuses, o poeta é aquele que se apropria do poder da musa que, como adverte Hesíodo em sua *Teogonia*, está em contar “mentiras semelhantes à verdade” (v. 27). Ao estabelecer essa relação incondicional entre o poeta e a musa, Platão considera a ilusão e a “mentira” como partes fundamentais do discurso poético, colocando o artista no papel de um *imitador* das coisas e fatos do mundo, noção também encontrada em sua *República* (596-597c).

Platão estabelece três níveis de realidade, sendo o primeiro o das formas ideais, o segundo o das coisas reais, e o terceiro o das coisas imitadas através do discurso, no qual se situam as artes miméticas, exemplificadas na pintura e na poesia. Ao mesmo tempo em que Platão reconhece a importância da mímese para a educação dos jovens, que devem imitar o caráter dos homens bons e entrar em contato com coisas boas e belas, o filósofo parece temer a natureza da mímese em si, uma vez que ela se distancia do mundo da verdade. Como bem enfatiza Pompeu (2006, p. 14-17), a visão desprivilegiada do poeta, apontada por Platão no livro X da *República*, contrasta com a do sujeito inspirado divinamente pelas musas,

apresentado nos diálogos aqui abordados⁴. Dessa forma, os gêneros trágico e cômico são basicamente formados por essa mímese que imita o caráter dos homens e dos deuses, nem sempre de maneira bela como gostaria Platão. Segundo a imitação desses caracteres (baixos ou elevados) é que Aristóteles classificará a tragédia e a comédia. É colocando esses dois gêneros em contraste que é possível traçar um perfil da comédia na Antiguidade clássica, através do tratado da *Poética* de Aristóteles.

2 Da mímese e do gênero cômico

Já no primeiro capítulo da *Poética*, Aristóteles procura estabelecer o campo da mímese, colocando-a como uma forma de imitação da qual se valem os principais gêneros artísticos conhecidos na época⁵. Dentre eles, Aristóteles destaca os gêneros dramáticos, especialmente a tragédia. Sabe-se através de Platão (*República*, 394a) que o drama é a forma artística mais próxima da mímese, uma vez que é “toda de imitação”, distinguindo-o assim de outras formas em prosa e poesia, como os ditirambos (constituído somente de narrativa, *diégesis*) e a epopeia (composta tanto pela imitação como pela narrativa). Em Aristóteles, a mímese compreende não somente a tragédia e a comédia, como também a épica e os demais gêneros. No que tange à relação entre esses gêneros, Aristóteles trata da epopeia e traça um claro perfil da tragédia, em toda sua estrutura, que é descrita em suas partes: enredo (*mythos*), caráter (*ethos*), pensamento, elocução, espetáculo e melopeia (música). A comédia é citada em muitos capítulos, sendo mais especificamente comparada à tragédia no capítulo II, como um gênero que deve representar os homens de maneira pior do que são na realidade.

Apesar de tratar constantemente da mímese, não há uma definição pormenorizada desse termo, contrariamente ao que tinha feito Platão em sua *República*. Essa indefinição aristotélica abrirá espaço para inúmeras especulações por parte da teoria literária na modernidade, colocando em discussão a referencialidade do texto literário, sua ligação com o mundo, como ressalta Antoine Compagnon (2010) que, ao colocar de um lado a crítica demasiadamente formalista e contra qualquer referencialidade no texto literário, e de outro a crítica que vê o texto como “reflexo” do mundo real, estabelece um meio termo segundo o qual: “A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o

⁴ Há referências à inspiração divina em outros diálogos que não foram expostos aqui, tais como: *Apologia* (22a-c), *Mênon* (99c-e), *Leis* (719c-d).

⁵ “epopeia e a poesia trágica, assim como a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, consideradas em geral, todas se enquadram nas artes de imitação.” (Aristóteles’. *Poética*, I.1).

funcionamento dos atos de linguagem *ficícios*⁶ é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem *reais*, fora da literatura”. (COMPAGNON, 2010, p. 132). Tratando-se de tragédia, o alvo da mímese se torna claro em Aristóteles: uma “ação importante e completa.”⁷ O *mythos* é a base para a ação da tragédia. Onde se situaria, então, o objeto da imitação da comédia? Sousa (1967) ressalta o caráter ao mesmo tempo político e metadiscursivo do gênero cômico, situando-o nesse lugar da linguagem entre a ficção e a realidade proposto por Compagnon (2010).

A comédia e tudo que se relaciona com a concretização deste gênero tão popular entre os Gregos encontra-se na primeira linha das preocupações dos comediógrafos. Os elementos fornecidos pelos próprios textos pareceram-me poder agrupar-se em duas temáticas fundamentais: uma primeira exterior à obra literária, que tem que ver com as condições sociais e profissionais de que resulta a produção cômica, e outra intrínseca, que se ocupa das origens e progresso do gênero, da definição do estádio contemporâneo de Aristófanes, das sugestões dos poetas para o melhoramento e dignificação da arte. (SOUSA, *Crítica do teatro na comédia grega*, p. 8).

Ao contrário do que acontece na tragédia, em que o espectador/leitor é mantido na ilusão cênica para que possa, então, passar por uma purgação (*kathársis*), como definiu Aristóteles, na comédia há uma constante e sistemática quebra dessa ilusão, em que são expostos os elementos de palco, tais como as vestes, as máscaras, os mecanismos, entre outros, levando o espectador/leitor a refletir constantemente sobre a linguagem do teatro em si. Assim é que em *Rãs* (405 a.C.) o personagem Dioniso precisa das vestes de Hércules para descer ao Hades, uma vez que somente o herói conhecia o caminho. De forma semelhante, em *Acarñenses* (425 a.C.), Diceópolis pede emprestado a Eurípidés as roupas de Télefo, personagem de uma peça perdida do tragediógrafo que se vestira de mendigo para causar pena aos comandantes gregos. Em *Tesmoforiantes* (411 a.C.), Mnesíloco usa as roupas de Agatão, um famoso efeminado da época de Aristófanes, para penetrar nos cultos femininos, reservado às mulheres da cidade. Em todas essas peças, reconhece-se a função das vestes e das máscaras como essenciais para o convencimento e para a ilusão, inerentes ao teatro.

A própria estrutura da comédia exige que se volte para a realidade histórica: na parábase, o coro dá um passo à frente, saindo parcialmente do território da ficção, e se dirige diretamente ao público. Na parábase de *Nuvens* (417 ou 420 a.C.)⁸, o coro formado pelas Nuvens, entidades femininas do céu, criticam a audiência por não entenderem as piadas mais

⁶ Grifo nosso.

⁷ “A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções.” (*Poética*, VI.1)

⁸ A primeira encenação de *Nuvens* data provavelmente de 423 a.C. Só temos a segunda versão, que foi possivelmente encenada em 417 ou 420 a.C.

sofisticadas do poeta e rirem dos concorrentes⁹. Na realidade, a comédia é tão ligada ao tempo em que foi produzida que muitas vezes algumas referências acabam se perdendo por falta de informações históricas, enquanto outras são claramente indicadas na figura de importantes personagens políticos, como é o caso do demagogo Cléon, satirizado na peça *Cavaleiros* (425 a.C.). Mesmo as peças geralmente apontadas como “menos políticas”, como *Tesmoforiantes*, de 411 a.C., contêm implicações de ordem histórica, como a crítica de gênero que pode ser interpretada, também, como uma crítica política endereçada ao governo de Atenas¹⁰.

Para suscitar a crítica e a reflexão através do riso, Aristófanes contava não só com o texto, mas com a performance. O público contemporâneo nunca saberá como as peças eram realmente encenadas, restando-lhe somente o texto. É no texto que se pode reconhecer todos os recursos cênicos, etimológicos e poéticos utilizados pelo comediógrafo para recriar, através da linguagem, seu período histórico e ao mesmo tempo refletir sobre a arte dramática. Assim, é possível perceber que a mímese cômica se estende muito além das personagens “piores do que são na realidade”, tendo como alvo a própria linguagem, ficcional e real. Sua inspiração reside no mundo político, mas, também, no mundo da linguagem *per se*.

3 A imitação da cidade: Acarnenses

Sabendo que a comédia é essa imitação da linguagem que se situa entre o real e o ficcional, é possível estabelecer a forma com que o gênero “imita” (tomando como referência o conceito de mímese abordado anteriormente) as duas principais esferas do mundo helênico, isto é, a cidade e o homem.

Em *Acarnenses*, peça de 425 a.C., temos uma clara preocupação de Aristófanes com a guerra do Peloponeso, que perturbou Atenas entre 431 e 404 a.C. Na primeira cena, temos o personagem que, desde o seu nome, representa “a cidade justa”: Justinópolis (no grego, *dikaiópolis* de *dikaios* “justo” e *pólis* “cidade”. Na tradução aqui utilizada, seu nome foi traduzido como Justinópolis, mantendo o jogo de palavras do original¹¹). O personagem aguarda ansiosamente na Pnix por seus companheiros cidadãos para tentar negociar as tréguas com Esparta, mas nenhum deles se interessa. Irritado com a assembleia, Justinópolis decide obter as tréguas somente para si e para sua família com a ajuda de Anfíteu (Ambídeus) que

⁹ Sobre a parábase, provavelmente a parte mais política da comédia, ver o trabalho de Adriane da Silva Duarte *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP:FAPESP, 2000.

¹⁰ Ver o prólogo da tradução de *Tesmoforiantes* feito por Ana Maria César Pompeu (2014).

¹¹ Tradução de *Acarnenses* para o cearensês feita por Ana Maria César Pompeu (2014).

poderia ir diretamente a Esparta e consegui-las. Enquanto o resto da cidade sofre com as consequências da guerra, Justinópolis usufrui das tréguas (dramatizadas na forma de um odre de vinho), celebrando Dioniso e o campo. O coro formado pelos cidadãos de Acarnes, um dos distritos (*demoi*) mais prejudicados pela guerra, tenta agredir Justinópolis, que se defende através de um discurso montado com as vestes da personagem de uma tragédia de Eurípides, Télefo. O coro invoca o opositor lógico a Justinópolis, Lâmaco (batalhão), que representa a guerra. Os dois se confrontam num *agón*, do qual Justinópolis sai vencedor:

BATALHÃO: Então quem és tu?

JUSTINÓPOLIS: Quem? Sô um cidadão honesto, não um corre-atrás-de-cargo, mas desde o começo da guerra, sô um soldado-de-raça, e tu, desde o começo da guerra, é um pega-salário-de-cargo.

BATALHÃO: Pois elegeram-me...

JUSTINÓPOLIS: Sim, três arara. Por nojo dessas coisa é que fiz trégua. Veno os home de cabelo branco nas filêra e os novo como tu iscapano do sirviço, uns na Trácia recebeno salário de três dracma, uns Tisámenos-Fenipos, uns preverso Hipárquides, ôtros junto de Cares, ôtros entre os cáones, uns Geres-Teodoros, uns impostor de Diomia, ôtros na Camarina, ôtros em Gela e em Gargagela. (*Acarnenses*, v. 595-606).

Justinópolis expõe as injustiças da guerra e suas consequências para a cidade e seus cidadãos. Com a guerra, não há lugar para a agricultura e o cultivo no campo, de onde vem Justinópolis, forçado a ir para a cidade onde tudo é preciso ser comprado (v. 32-36). Com o benefício das tréguas, o “cidade justa” é capaz de negociar os produtos de outras cidades, causando inveja a Lâmaco. O que reforça a possibilidade de Justinópolis ser essa encarnação da cidade ideal, além do fato de desejar a paz, é o personagem negociar por si só com outras cidades e conseguir a paz somente para si, o que provavelmente se mostraria absurdo para o público da época. Os aspectos ligados à paz, como a bebida, o casamento, a fartura de comida, são dedicados a Justinópolis, enquanto a destruição é reservada a Lâmaco. Justinópolis pode representar também o próprio comediógrafo, que prefere celebrar Dioniso, mas é acusado de “trair” Atenas ao falar mal da cidade em frente aos estrangeiros na comédia do ano anterior, *Babilônios*¹².

Através dessa que será a mais antiga peça que temos de Aristófanes, o poeta mostra sua preocupação com a cidade e a guerra, atacando não figuras precisas, mas os homens que a causam. É também nela que vemos uma mimetização da própria arte dramática, especialmente na cena em que Justinópolis clama necessitar dos trapos euripidianos para poder encarnar um suplicante, além da encenação de um canto fálico, que será depois

¹² POMPEU, Ana Maria César. *Aristófanes e Platão: a Justiça na Pólis*. São Paulo: Biblioteca 24horas, 2011.

indicado por Aristóteles na *Poética* (IV, 15) como a gênese da comédia. Essa peça é, assim, programática para as demais obras de Aristófanes.

4 A imitação do homem: *Cavaleiros*

Em *Cavaleiros* (424 a.C.), encenada logo depois de *Acornenses*, temos, mais uma vez, um tema político, dessa vez focado na figura do homem político. Aqui o alvo dos ataques é também a guerra e, mais especificamente, a política ateniense. Paflagônio é a personagem que encarna o político ateniense, corrupto e sem escrúpulos. No prólogo, dois escravos reclamam dos maus tratos do Povo, seu mestre, graças ao novo escravo, Paflagônio. Seguindo essa configuração, Demóstenes e Nícias como escravos do Povo, temos uma clara alegoria política, como nos indica Slater (2002): “a alegoria política da peça é posta em foco somente a partir desse ponto: a cidade como uma casa, comandada pelo ainda não visto Demos [...] o público não sabe necessariamente se o Demos [Povo] irá de fato aparecer nessa peça de alguma forma¹³” (SLATER, 2002, p. 70).

Decididos a se livrar de Paflagônio, os escravos seguem o oráculo que diz que o escravo será destronado por um salsicheiro. Paflagônio é uma clara representação de Cléon, que consegue iludir o Povo com palavras ilusórias. Logo que um salsicheiro aparece na cidade, é assediado pelos escravos que muito esperam o destronamento de Paflagônio:

Salsicheiro: Apenas me diga como um salsicheiro pode se tornar um grande homem.
Demóstenes: É precisamente por isso que você vai ser ótimo, porque você é um patife sem vergonha, não melhor que um simples ladrão de mercado.
Salsicheiro: Eu não me acho digno de exercer o poder.
Demóstenes: Oh! pelos deuses! Por que não se acha digno? Você tem tão boa opinião sobre si mesmo? Vamos, você veio de família honesta?
Salsicheiro: Pelos deuses! Não! De uma muito ruim, na verdade.
Demóstenes: Fortuna caprichosa, tudo se encaixa para garantir a sua grandeza.
(*Cavaleiros*, v. 179-188)¹⁴

Os valores necessários para governar são invertidos nessa cena, sendo necessário ser desonesto e de uma classe inferior. O salsicheiro teme não ser capaz de enfrentar Paflagônio, mas ele é ajudado pelo coro de cavaleiros, cidadãos nobres que odeiam o demagogo Cléon. O embate de discursos no agón entre Paflagônio/Cléon e o salsicheiro

¹³ “The political allegory of the play comes into focus only at this point: the city as a single household, ruled by the unseen Demos (...) the audience does not necessarily know whether Demos will in fact appear in this play at all”. (SLATER, 2002, p. 70, tradução nossa).

¹⁴ A citação de *Cavaleiros* é da tradução do grego para o inglês de Eugene O'Neill, Jr. New York: Random House, 1938. Tradução nossa.

demonstra o grau de “sujeira” em que se encontrava a política ateniense que Aristófanes queria mostrar. Os dois candidatos disputam em termos de bajulação do Povo, mas quem vence é o Salsicheiro, que servira o Povo com o que havia em seu cesto, ao contrário de Paflagônio, que guardara as melhores partes para si.

O Povo então depõe Paflagônio/Cléon, que não lhe servia direito, elegendo o Salsicheiro (o Agorácrito, o que decide na ágora), o seu novo servo, que o rejuvenesce. Aristófanes procura demonstrar, através das alegorias criadas na relação entre escravo e mestre, como deveria ser a relação entre o representante político e o povo, isto é, de servidão, o que não acontecia na prática: o demagogo rouba o que há de melhor para si e deixa os restos para aqueles a quem serve.

A parábase de *Cavaleiros* é política e literária, exaltando o papel da comédia ao colocar nas falas do coro uma preocupação em esclarecer os atenienses e ao afirmar a dificuldade de se fazer comédia, uma vez que nem sempre é possível fazer o povo escutar o que o poeta tem a dizer. O caráter fortemente político de *Cavaleiros* não impede esta peça de fazer o leitor/espectador refletir sobre a linguagem própria do teatro e a forma com que os elementos cênicos são dispostos para criticar a política ateniense. Através dos estudos das comédias de Aristófanes, é possível notar como a corrupção do homem ocidental é algo sempre atual, que se perde no exercício do poder. A mímese teatral de Aristófanes, que abarca homem, cidade e a própria arte dramática, inspira-se não em musas, como faziam os poetas épicos e líricos, mas na realidade política e cultural grega, especificamente ateniense, berço da democracia ocidental.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução e comentário de Eudoro de SOUSA. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ARISTOPHANES. **Knights**. The Complete Greek Drama, v. 2. Eugene O'Neill, Jr. New York: Random House, 1938.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CURTIUS, E. Robert. As musas. In: **Literatura europeia e Idade Média latina**. Tradução de Teodoro Cabral. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

_____. **Odisseia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

OVÍDIO. **Amores e Arte de Amar**. Tradução de Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

PLATÃO. **Diálogos III**: (socráticos): Fedro (ou do belo); Eutifron (ou da religiosidade); Apologia de Sócrates; Críton (ou do dever); Fédon (ou da alma). Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2008.

_____. **Diálogos VI**: Crátilo (ou da correção dos nomes); Cármides (ou da moderação); Laques (ou da coragem); Íon (ou da Ilíada); Menexeno (ou Oração fúnebre). Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2008.

_____. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanes e Platão**: A Justiça na Pólis. São Paulo: Biblioteca 24horas, 2011.

_____. A Poesia na 'República' de Platão. In: LIMA, Marinalva Vilar de; ARAÚJO, Orlando Luiz de. (Org.). **Ensaio em Estudos Clássicos**. Campina Grande: EDUFPG, 2006.

_____. **Dioniso matuto**: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de acarnenses de Aristófanes para o cearensês. Curitiba: Appris, 2014.

PROPÉRCIO, Sexto. **Elegias de Sexto Propércio**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Porto Alegre: Autêntica, 2014.

SLATER, Niall W. **Spectator Politics: metatheatre and performance in Aristophanes**. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2002.

WIMSATT, William K; BROOKS, Cleanth. **Crítica Literária – Breve História**. Tradução de Ivette Centeno. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

MIMESIS AND INSPIRATION IN ARISTOPHANES COMEDY

Abstract

Página | 21

In his *Poetics*, Aristotle deals with the concept of *mimesis* understanding it as an imitation of an "important and complete" action (chapter VI), linking this concept especially to the epic and tragic genres. The comedy appears subtly and always compared to other genres (chapters I, III, IV, V, IX, XIV, XXII), distinguishing the tragedy for that imitates men better than they are in reality, while comedy represents them worse (chapter II). Therefore, the comic *mimesis* is not properly discussed by Aristotle. Inspiration is a subject even more obscure, in the case of comedy. Plato reflects about the inspiration and the poetic art in his dialogues, especially in *Ion*, and in book X of the *Republic*, covering both the drama and the pictorial without, however, look into the comedy, genre essentially metatheatrical. The aim of this work is to trace some considerations about *mimesis* and inspiration in the comedy of Aristophanes (fifth century BC), a poet who has questioned the main spheres of the hellenic world (especially athenian).

Keywords

Mimesis. Inspiration. Old Comedy. Aristophanes.

Recebido em: 18/03/2018
Aprovado em: 14/05/2018