

KOMOIDÍA: ARISTÓFANES E CRÍTICA CÔMICA

KOMOIDÍA: ARISTOPHANES AND COMIC CRITICISM

*Renan da Silva Souza

Recebido em: 21/11/2020

Aceito em: 22/12/2020

Resumo

O presente artigo procura explorar as possibilidades interpretativas do fenômeno da comédia antiga sob uma perspectiva sociológica. Nosso ponto de partida são as teorias sociais do ideológico e a convergência, nelas presente, de ênfase na crítica intelectualista, acadêmica, como contraponto conceitual à ideologia. Através de uma digressão às origens da comédia ática procuramos demonstrar a existência de pelo menos uma dinâmica alternativa à crítica acadêmica, pensada aqui como “crítica cômica”, que pode nos fornecer uma análise da natureza daquela e de seu imbricamento com o próprio ideológico que ela presume criticar. Evidenciando características tanto da ideologia como da crítica acadêmica, a crítica cômica surge então como um potencial disruptivo momentâneo da ordem social, o que nos oferece indicativos de seu tensionamento atemporal com a norma e a censura.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia; Ideologia; Crítica acadêmica; Crítica cômica; Disrupção.

Abstract:

This article seeks to explore the interpretive possibilities of the phenomenon of ancient comedy from a sociological perspective. Our starting point is the social theories of the ideological and the convergence, present in them, of emphasis on intellectual, academic criticism, as a conceptual counterpoint to ideology. Through a digression to the origins of the attic comedy we seek to demonstrate the existence of at least one alternative dynamic to academic criticism, thought here as “comic criticism”, which can provide us with an analysis of the nature of that and its imbrication with the very ideological it presumes to criticize. Evidencing characteristics of both ideology and academic criticism, comic criticism then emerges as a momentary disruptive potential of the social order, which offers us indications of its timeless tension with norm and censorship.

KEY WORDS: Comedy; Ideology; Academic criticism; Comic criticism; Disruption.

1 Introdução

Resgatar os elementos esquecidos em meio às quinquilharias da história para encará-los dentro de uma nova perspectiva parece ter sido desde há muito

o combustível que alavancou as variadas análises sobre o mundo antigo. Com efeito, além das novas descobertas documentais, que provocaram deslocamentos

hermenêuticos, não parece ter sido outra a orientação da moderna filologia, da filosofia, da História e, mais recentemente, dos estudos antropológicos da antiguidade. É verdade que o resgate por si só, quando certo, é válido, mas é ainda mais certo que o seu potencial adquire um novo significado quando consegue ampliar uma discussão que, à primeira vista, pareceria completamente deslocada de sua esfera de competência. Sem dúvidas, trata-se sempre de um procedimento arriscado, ousado e que, por isso mesmo, pode ser perdoado em caso de nulidade demonstrativa.

Tendo o tema da comédia e a figura de Aristófanes já rendido consideráveis elaborações e pesquisas especializadas, pode-se indagar com razão os motivos para se considerar um retorno ao assunto. Além do mais, ele é usualmente tratado nas disciplinas de Letras e História, ou ainda brevemente considerado nas disciplinas de história da filosofia. Uma outra pergunta poderia ser feita então: por que considerá-lo também sob a perspectiva sociológica? Quanto à primeira questão, surpreendemo-nos com uma relativa escassez de publicações relacionadas ao tema, que sinaliza uma espécie de esquecimento acadêmico regional em relação a ele. Cumpre-se aqui rerepresentar um fenômeno que é propriamente humano, exclusivo, constitutivo do ser humano e sem paralelos no reino animal. Começaremos buscando as origens do formato teatral/literário que ele adquiriu no mundo grego – e que até hoje nos é comumente conhecido pelo nome de comédia –, para em seguida rerepresentar aquele que a tradição clássica teve orgulho de legar como seu representante máximo: Aristófanes. Somente depois de cumpridas as exigências do resgate histórico e da introdução dos elementos é que

será possível responder a segunda questão, esboçando-se um ensaio que conduzirá a uma discussão de interesse propriamente sociológico.

2 Origens e desenvolvimento

Com efeito, se, por um lado, as transformações da tragédia e os autores que a introduziram não foram ignorados, por outro, a origem da comédia, visto que nenhum interesse sério lhe foi inicialmente dedicado, permaneceu oculta. Foi apenas tardiamente que o coro das comédias foi organizado pelo arconte (ARISTÓTELES, 2017, IV 1449a 36).

Nenhuma outra citação introduziria melhor o problema acerca da comédia em suas origens. O debate é controverso e já rendeu obras extensas de helenistas e classicistas, tendo assunto suficiente para ocupar anos de pesquisa. Isto porque o formato da comédia que chegou até nós já é constituído de inúmeros elementos que atestam origens diversas. Paul Mazon, em *La farce dans Aristophane et les origines de la comédie en Grèce*, descreve o problema como um “enigma”. Uma coisa parece certa: assim como a tragédia, a comédia deve seu nascimento aos cultos a Dioniso. Convém, portanto, relembrar as origens daquela para entendermos melhor a ambiência desta.

A história e a própria etimologia da tragédia remetem ao mito do deus Dioniso, que inclui a sua primeira existência como Zagreu, filho de Zeus e Perséfone, devorado pelos Titãs sob as ordens de Hera, até a sua sobrevivência (pelo resgate de seu coração palpitante por Atenas, introjetado em Sêmele) e gestação na coxa de Zeus. Como bem se sabe, Zeus teria entregue Zagreu (que agora surge como Iaco, Baco etc.) às ninfas e aos Sátiros,

para que crescesse sob seus cuidados no Monte Nisa. Estando o jovem deus em uma gruta sombria, encontrou, por acaso, cachos maduros de uva, que colheu e espremeu em taças de ouro, dando origem ao vinho e ao delírio báquico que, uma vez finalizado, tinha como resultado o semidesfalecimento dos participantes. Alguns costumam separar essa narrativa mítica em duas, isto é, a primeira parte, de Zagreu, e a segunda, de Baco, como duas versões possuidoras de funções diversas, mas é de interesse aqui simplesmente tê-las em mente, sem necessidade de entrar nesta discussão. O culto báquico, portanto, celebrava na vindima este acontecimento, repetindo a frenesi de Baco e de seus companheiros com danças e cantos até caírem semidesfalecidos. Estes celebradores disfarçavam-se em sátiros, dando origem à palavra τραγωδία (τράγος = bode + ᾠδή = canto), que passou para o latim como tragédia e de onde surge a nossa “tragédia”.

É importante lembrar que, ao lado da religião oficial naturalista, surgiram na Grécia as religiões dos mistérios. Dentre essas religiões, inclui-se o culto de Dioniso e o orfismo, que tinham como característica a reformulação da cosmogonia grega tradicional e a utilização do mito de Dioniso para fundamentar toda uma moral de purificação e salvação (REALE, 2012b). Isso porque essas religiões dos mistérios introduziram um elemento fundamental que era desconhecido à religião naturalista tradicional: a noção de uma imortalidade nostálgica do homem. O homem da religião tradicional grega era um pobre mortal que devia “reconhecer seus limites”; o homem do orfismo e dos cultos a Dioniso aspirava a uma “imortalidade” perdida que o libertaria de sua condição miserável. Esta noção, que se apresentava como um “passar da linha” para a religião

tradicional, foi fortemente combatida pelos Estados gregos e terá sempre a expressão “conhece-te a ti mesmo”, escrita nas portas do templo de Apolo em Delfos, como uma exortação modelo a não perder de vista os limites do Homem (JAEGER, 1994).

Este combate promovido pela religião oficial se tornará compreensível se percebemos que o homem do culto dionisíaco representava uma ameaça não só aos deuses olímpicos, como também à ordem estabelecida; o êxtase e o entusiasmo liberados em seu culto provocavam na prática uma ruptura com as normas. Este é um ponto que gostaria de reter na memória para discussão posterior. O êxtase e o entusiasmo são elementos que se complementam: no momento do semidesfalecimento, o primeiro significa o estado de sair de si mesmo para mergulhar em Dioniso, enquanto o segundo significa a posse do deus em seu adorador. Em outras palavras, aquele que semidesfalece encontra-se com a imortalidade porque retorna ao contato do divino. Encontrar-se com a imortalidade significa justamente ultrapassar a condição de mortal e, por isso mesmo, “sua medida”. Aquele que ultrapassa sua medida é aquele que age em êxtase e entusiasmo, isto é, um ὑποκριτής, um ator, um outro (BRANDÃO, 2011).

Não é de se estranhar que o Estado e a religião oficial da pólis tenham se apoderado da tragédia como instituição pública: por um lado, ela se torna um modo de se educar a não ultrapassar a linha, por outro, ela desmistifica a bacchanalia (BRANDÃO, 2011). A partir da regulação, pelo Estado, dos coros das festividades de Dioniso (que incluíam premiações), é que se iniciaram as mudanças e os acréscimos que acabaram por dar forma ao teatro como o conhecemos, que utilizava de todo o conteúdo

mítico e o reelaborava à sua maneira. Esses coros ficarão conhecidos como ditirambos e incluirão também danças como acompanhamento. É precisamente na tentativa de representar as cenas do mito, através destas danças e no coro, que dar-se-ão estas mudanças. Nesse sentido, costuma-se apontar a figura de Téspis da Ática como decisiva, pois segundo consta, ele teria incluído a figura do ator principal, diferenciando-se do coro, e também o uso de máscaras e roupagens específicas. Conta-se que andava pelo solo heleno com seu coro, carregando uma carroça com todos os seus equipamentos, formando um conjunto que acabaria desembocando no teatro na maneira que ainda hoje o conhecemos. A carroça ficará conhecida na tradição como “a carroça de Téspis”. Uma das histórias narra ainda que teria chegado a uma cidade e, munido de máscara, descendo as escadas do altar, teria dito “Eu sou Dioniso”. Mariza Pinheiro afirma, diferentemente de Brandão, que é aí que se encontra o sentido da palavra “ator”, isto é, “aquele que responde ao coro”. De qualquer maneira, como primeiro grande nome, Ésquilo será lembrado como marco indiscutível. Certamente há outras variações de pesquisas que conjecturam outras hipóteses. Para os objetivos aqui delineados, tratarei o esboçado como suficiente. Apenas para finalizar, é digno de nota o que diz Jaeger destes coros:

O poeta não enfrentava, nos bancos dispostos em torno do local das danças, um público de gosto literário estragado, mas sim um público capaz de sentir a força da psicagogia, um povo inteiro disposto a emocionar-se num instante como jamais o teriam podido conseguir os rapsodos, com os cantos de Homero. O poeta trágico alcançou verdadeira importância política... (JAEGER, 1994, p. 294).

Para tentar penetrar no tortuoso caminho das origens

da comédia, me apoiarei inteiramente nas contribuições de Jaeger e de Junito Brandão. Este último, por sua vez, sustenta sua argumentação principalmente em Aristóteles, Paul Mazon e C. Maurice Bowra. Para ele, é preciso unir as informações trazidas pelos três a fim de completar as suas respectivas lacunas. Ainda que a comédia, enquanto instituição pública, só surja cerca de cinquenta anos depois de sua “irmã mais velha”, pode-se dizer que elas possuem razoavelmente a mesma idade, uma vez que possuem o mesmo pano de fundo: os cultos dionisíacos.

Aristóteles fornece uma informação que tem sido central neste debate:

Qualquer que seja seu estado atual, a própria tragédia e a comédia surgiram de um primeiro motivo improvisado: a primeira provém daqueles que conduziam o ditirambo; a outra, dos que conduziam os cantos fálicos, composições ainda hoje muito estimadas em nossas cidades. (ARISTÓTELES, 2017, IV 1449a 8).

A proposição de que a comédia teria uma origem improvisada, oriunda das festividades da falofórias (procissões agrárias para a fecundidade do solo que faziam parte das festividades de Dioniso e nas quais era carregado um falo; ao que tudo indica, estas festividades incluíam também a troca de expressões obscenas e rituais mágicos que simbolizavam a união das mulheres com um demônio ctoniano – daí a presença do falo) sofreu diversas críticas ao longo da história, mas tem resistido enquanto dado histórico. De fato, se atentarmos para a etimologia da palavra komoidía, veremos que ela é composta do já conhecido $\phi\delta\eta$ (canto) + $\kappa\omega\mu\omicron\varsigma$ (kōmos). O kōmos é uma espécie de “bloco”, mascarado ou não, que carregava o falo nas Dionísias Urbanas.

Mas, segundo Brandão, este esquema permanece

incompleto. Primeiro porque esta não parece ser a única origem da forma da comédia tal qual a conhecemos e, segundo, porque o *kōmos* não possuía apenas valor ritual, mas havia também o *kōmos* profano, realizado em muitas cidades e aldeias da Hélade. Para entender o primeiro ponto, os especialistas costumam dissecar as partes constitutivas das comédias que nos chegaram em sua integralidade, isto é, as de Aristófanes. Nelas há dois elementos díspares principais: o *agón*, ou debate, e a revista, que esclarece o sucesso da ação no primeiro momento. Nestas duas partes, o coro desempenha papéis diferentes e, portanto, indicam origens diferentes. Na primeira delas, as origens parecem remontar ao *kōmos* já mencionado, e a segunda, à farsa dórica.

Se tivermos em mente uma festividade atual como o Halloween, talvez nos seja mais compreensível falar do *kōmos* profano, praticado em cidades e aldeias gregas, que não tinham valor ritual. Segundo Brandão, em alguns dias específicos, era costume que os jovens saíssem às ruas para baterem de porta em porta pedindo donativos, prendas e cobrindo, por vezes, os transeuntes de gracejos. Vestiam-se de animais (o que pode indicar vestígios dos *kōmoi* rituais) e também carregavam pássaros e peixes em suas mãos. É importante lembrar que mesmo o *kōmos* ritual também portava uma carga de motejos e obscenidades como elemento constitutivo. Werner Jaeger também parece concordar com estas observações (JAEGER, 1994).

Assim como se sucedeu à tragédia, também a comédia acabou por cair nas graças do Estado. Segundo Jaeger, é só a partir deste momento que a comédia passa a ser realmente importante. Os ricos passam a ter a obrigação de financiar a execução e manutenção de suas representações

corais, convertendo a comédia em instituição pública capaz de competir de frente com sua irmã mais velha (JAEGER, 1994). Daí então sucede-se todo o desenvolvimento estético deste gênero que, para poder competir, assimilou um grande número de elementos da tragédia, atingindo uma “estrutura dramática perfeita”. Um exemplo destes elementos assimilados pela comédia é o progressivo papel destinado a um “herói” e a consequente diminuição dos elementos burlescos. A tradição fez chegar até mesmo uma tríade de poetas cômicos paralela à da tragédia. Enquanto a tríade da tragédia era formada pelos nomes de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, a da comédia seria encabeçada por Cratino, Êupolis e Aristófanes. A heterogeneidade dos elementos neste complexo composto que é a comédia ática permitirá a ela se sobressair em relação a todas as outras formas do gênero. A sátira pessoal dará lugar à sátira pública, destinada aos problemas da pólis tanto em âmbito político como cultural, chegando até a direcionar, no palco, críticas aos nomes mais poderosos da cidade. Costumava-se colocar, por isso mesmo, o nascimento da democracia ateniense como condição *sine qua non* do formato atingido pela comédia ática.

Ora, como a comédia e a tragédia, tão opostas, poderiam se originar de um mesmo culto? É que, como dissemos, o mito de Dioniso comporta dois momentos essenciais que não podem ficar despercebidos: primeiro, Zagreu é morto e engolido pelos Titãs; em um segundo momento, os Titãs são mortos e pulverizados, Baco é ressuscitado para a imortalidade. Ao que tudo indica, as festividades do culto a Dioniso incluíam estes dois momentos sucessivos: inicialmente, um grande pesar, a presença do coro etc. Em seguida, uma grande festividade,

marcando a passagem do momento de luto pela morte do Deus para o jubilar por sua ressurreição.

Werner Jaeger relembra que Wilamowitz, classicista alemão, recusava-se a atribuir um papel educativo à comédia. Segundo o filólogo novecentista alemão, nada estaria mais distante dela do que “a dialética e o ensinamento moral”. Para Jaeger, contudo, isto só é verdade até certo ponto: Aristófanes e a comédia clássica não poderiam entrar nesta afirmação. Posteriormente, gostaria de tocar nesta questão. Ela nos possibilitará apreender como cada um conseguiu ver uma dimensão do fenômeno tratado, especialmente explorando as possibilidades interpretativas oriundas de Wilamowitz. Por fim, faz-se necessário mais uma vez ressaltar que o esquema desenhado aqui não é o único posto em discussão entre os classicistas. O próprio Aristóteles na poética, por exemplo, faz menção a outras hipóteses sobre o problema. Talvez o filósofo pudesse ter dito mais se a parte da sua obra que tratava especificamente da comédia não tivesse sido perdida (REALE, 2012a).

3 Aristófanes

Falar da antiga comédia ática sem falar de seu ilustre representante, Aristófanes, passaria quase como um disparate. De toda a produção dramática cômica desse período (alguns costumam situar entre quarenta e um poetas e mais de duas centenas de peças), a tradição logrou em conservar para a posteridade, na íntegra, apenas um pedaço de sua obra. Starzynski contou uma produção de quarenta peças; Mario da Gama Kury, quarenta e quatro. A crítica costuma se situar hoje em quarenta e cinco. Seja como for, destas, apenas onze chegaram até nós integralmente.

Apesar de seu nome ser unânime pela fama que seus compatriotas lhe renderam, a biografia de Aristófanes é obscura assim como as origens da arte que exerceu. Um dado importante, que não se pode esquecer, é que Aristófanes inicia sua relação com a comédia a partir dos moldes já institucionalizados do drama cômico pelo Estado, que já contava com diversos poetas concorrentes. Jaeger, no capítulo da Paideia que consagra ao poeta, parece operar uma distinção entre a comédia antiga e a comédia de Aristófanes, ou melhor ainda, parece operar uma distinção entre dois Aristófanes: por um lado, há o Aristófanes da juventude, dos Cavaleiros, em que o poeta aparece como um galhofeiro que pratica a insolência por ela mesma. Neste sentido, estaria ele ainda próximo do modelo de Cratino e das raízes do gênero; aquele mesmo gênero que Wilamowitz não tardou em apontar como “não-interessado”. Os especialistas costumam destacar diversas finalidades para o drama cômico de Aristófanes, mas aqui estaríamos situados na primeira e mais fundamental: fazer rir. Por outro lado, segundo Jaeger, Aristófanes logo percebeu uma espécie de “finalidade maior”, uma “missão a cumprir” para sua arte: a ação educativa, tal como proposta anteriormente pelo drama trágico. Neste sentido, estaríamos de frente com um Aristófanes que faz rir mas que, por detrás do sorriso, esconde uma sóbria seriedade. Em outras palavras, estamos na presença de uma comédia séria, uma comédia que extrai do modelo da sátira pessoal o impulso para a sátira política e cultural, que sem dúvidas estão presentes na obra de Aristófanes. Em seu esforço para apresentar um Aristófanes digno de nossa atenção intelectual, Jaeger aponta que só então, nesta passagem da mera zombaria pessoal para uma sátira refinada da política

ateniense, é que a comédia conheceu sua verdadeira natureza.

Outro dado importante a ser considerado é que, em suas obras, Aristófanes não revela a sua posição, isto é, não se extrai de suas obras de maneira clara o que ele defendia sistematicamente. Desta ambiguidade sem vias de solução é que surgiu, nas análises dos especialistas sobre ele, uma miríade de suposições acerca de sua posição política. Dependendo das informações que se escolha focalizar, tem-se um Aristófanes que vai da pura encarnação da reação aristocrática e conservadora à defesa intransigente do regime democrático. Em meio a esta indefinição, costurou-se uma terceira via para Aristófanes: ele seria aquele que “não criticava sistemas, mas seus abusos”. Quando criticava a democracia ateniense e as instituições decadentes, não era que fosse tributário dos oligarcas, mas que visava corrigir os excessos provocados por uma espécie de “ultrademocracia”.

Seja como for, é notável o fato de Aristófanes ter conseguido retratar tão bem a vida ateniense de sua época, além de conseguir produzir situações cômicas com uma considerável diminuição dos elementos grotescos, das palhaçadas e do uso dos falos provenientes da comédia megarense. Ainda assim, mesmo reduzindo os elementos mais populares do gênero, ou pelo menos afirmando operar essa redução, a tradição não pensou duas vezes em creditá-lo como o maior de todos. Por outro lado, é preciso manter bem em mente esta característica de obliquidade do Aristófanes enquanto poeta cômico e como ela pode nos dar o que pensar.

4 Crítica Cômica

Já a filosofia do quarto século iniciaria seus comentários sobre o drama cômico. É conhecida a tensa posição de Platão para com ele. Se por um lado o filósofo criticava seu uso galhofeiro, por outro reconhecia a importância do cômico como constitutivo da experiência humana ao analisar o problema dos prazeres mistos (PLATÃO, 1977). Aristóteles, em sua poética, ao tecer comentários sobre a ação dramática, concluirá que ambos os gêneros nascem do mesmo instinto primitivo humano de imitação, com uma pequena diferença: na tragédia estará o gosto das almas nobres de imitar os grandes feitos, os grandes homens e as vidas ilustres; na comédia, por outro lado, estaria a mimese das ações infames, de baixa índole, desprezíveis etc. (ARISTÓTELES, 2017).

Ora, seguindo uma linha de raciocínio similar, Jaeger, como apontado acima, propõe a teste do Aristófanes da juventude e o Aristófanes da maturidade. Ainda que realmente demonstrável, a operação que se estabelece aqui, como nos filósofos acima mencionados, é a de um julgamento de valor que estabelece o elemento de seriedade acima do elemento cômico. Se Aristófanes tivesse se contentado em ser galhofeiro, não teria alcançado sua “missão maior”, “mais elevada”, que é realizada, diga-se de passagem, pela introdução do elemento de seriedade ali onde sua lógica, a princípio, não poderia operar. É somente na introdução do sério no cômico que a comédia alcançaria sua “verdadeira natureza crítica” e educativa.

Se tomarmos o fenômeno cômico a partir de suas origens, veremos semelhanças e dessemelhanças em relação ao que ele se tornou no formato teatral. Primeiro, é importante dissociar aqui o cômico enquanto impulso psicológico de puro esvaziamento da seriedade e o cômico

no formato dramático posteriormente alcançado. Como explicar a presença do elemento da zombaria em rituais possuidores de valor ritual? Como explicar a obscenidade, o gracejo, os insultos dirigidos aos vizinhos e toda a ameaça que estes elementos significavam para com a ordem social tradicional? Por acaso os primevos cultos a Dioniso não eram rechaçados com a máxima moral “conhece-te a ti mesmo”? Já nas origens, a presença deste impulso psicológico ameaçava as normas simplesmente por ser a pura negação da seriedade para com estas. Inebriados pelo frenesi Dionisíaco, já não havia nada a ser levado a sério. É interessante notar a presença deste impulso tanto no kômos ritual quanto no kômos profano. É ele que irá fundamentar e possibilitar toda a existência do gênero dramático cômico. A institucionalização da comédia apresenta-se como um paradoxo: trata-se de tornar sério aquilo que, enquanto impulso, é avesso a toda seriedade e, portanto, a toda institucionalização.

O que podemos retirar disto tudo? Gostaríamos de estabelecer que a existência do cômico desvela a existência de seu par de oposição, isto é, a seriedade. Se levarmos essa indicação adiante, perceberemos a existência de uma atitude séria para com o mundo e aquela outra atitude que, sendo sua oposição, não seria senão o seu completo esvaziamento. Em outras palavras, poderíamos definir a natureza do cômico como um esvaziamento da seriedade na relação com o mundo, esvaziamento este que, na prática, significa a completa ruptura para com esta atitude normalizada.

Por sua vez, Max Weber, em *Economia e Sociedade*, parece deixar entrever esta dimensão da seriedade como exigência mesma de constituição da ordem social. Ele está o tempo todo se referindo a probabilidades

de se “encontrar obediência para ordens específicas”, “probabilidade de as pessoas participantes nas ações da comunidade... considerarem subjetivamente determinadas ordens como válidas e assim as tratarem”, ou ainda quando fala de “concepção de dever” e da questão da legitimidade (WEBER, 1991); o que ele parece nos dizer é, sobretudo, que o ordenamento social, para que seja possível, exige de seus membros que estes o tomem seriamente. Como se poderia ser o que quer que seja se assim não fosse? Por acaso o professor não leva a sério sua “missão” educativa? Por acaso o pai de família não leva a sério seu papel de provedor e educador no lar? Pierre Bourdieu, em *O poder simbólico*, parece se referir à mesma coisa ao descrever a interiorização do habitus, quando lembra que o “casamento do corpo e da função” não se dá em termos de “fingimento”, nem de uma “brincadeira”, mas que a identificação do sujeito com sua função é tão completa que só poderíamos aqui descrevê-la como de completa seriedade: o criado de café leva a sério ser criado de café (BOURDIEU, 2006).

Considerar o elemento de seriedade como constitutivo de todo processo de institucionalização exige que o consideremos em relação ao fenômeno que acompanha toda e qualquer instituição humana: o fenômeno do ideológico. Isto porque, como deixa claro Alípio DeSousa Filho ao comentar a problemática em torno do conceito (DESOUZA FILHO, 2017), a ideologia, em sua perspectiva crítica, se refere ao fenômeno de produção de representações simbólicas e imaginárias que operam no sentido de naturalizar, eternizar e autonomizar a realidade social para os seus próprios membros, o que inclui evidentemente os processos de socialização e

de subjetivação a que são submetidos os indivíduos no processo mesmo de suas constituições enquanto seres-humanos. Nesta perspectiva, a ideologia não engloba todo o domínio do simbólico, mas aquele que se refere ao estabelecimento, à sustentação e à reprodução do instituído como possuindo um caráter de amparo metafísico, sendo assim um efeito próprio do processo mesmo de institucionalização das sociedades humanas que acaba por provocar uma “ilusão essencial” ou um “esquecimento” da verdade objetiva de seu caráter arbitrário, contingente e sem fundamento último. Não se pode esquecer que o fenômeno do ideológico inclui não somente esta dimensão do “plano social”, mas também a dimensão do indivíduo e seu psiquismo, como “um poder de subjetivação que constitui o indivíduo a partir de seu próprio interior, numa espécie de constituição íntima do sujeito”, que é crucial para o tema que estamos tratando.

O que é preciso apontar é que, enquanto dimensões separáveis apenas analiticamente, o ideológico necessariamente exige que as consideremos como um fenômeno unívoco. O ideológico não veicula somente representações, crenças e práticas, nem se pode considerá-lo apenas como estas representações, crenças e práticas em uma dimensão reduzida – a do indivíduo –, mas o ideológico veicula também – e tem simultaneamente como pano de fundo – a própria atitude de seriedade para com o mundo. Não é suficiente que haja apenas o simbólico para que o fenômeno se dê como tal, mas é preciso que o próprio simbólico veicule e seja sancionado por uma seriedade enquanto atitude. Há sempre, portanto, uma probabilidade de ruptura para com o efeito do ideológico.

Na perspectiva apresentada, costuma-se colocar

como contraponto à ideologia não outra ideologia, mas a crítica. Isto é ponto passivo entre diversos autores, como o próprio Alípio e a Marilena Chauí, por exemplo (DESOUSA FILHO, 2017; CHAUI, 2003). O que se deve elucidar aqui é que esta crítica, comumente colocada como contradiscurso ou antidiscurso da ideologia, é a crítica acadêmica, intelectualizada, reflexiva. Se fizermos uma comparação dos três componentes examinados até aqui, será possível pensar numa ampliação do que até agora se colocou como “crítica à ideologia” na literatura sobre o tema. Os três componentes que integram o problema são: 1) a ideologia; 2) a crítica intelectualista e 3) a crítica cômica.

Comparando o procedimento das duas primeiras, veremos que elas compartilham o elemento de seriedade que viemos examinando até agora. Ao intelectual é exigido esta postura de seriedade para com seu objeto, para que, debruçando-se sobre ele, possa erigir então sua análise levada a sério. É interessante notar que esta seriedade presente no exame intelectual não é seriedade apenas para quem realiza a pesquisa, mas também deve ser considerada como digna de seriedade para os outros. Estes, por sua vez, precisarão decidir se levarão a sério os resultados obtidos pelo intelectual. No fundo, o próprio pesquisador busca fazer com que o resto da sociedade tome seu trabalho seriamente. Isto é verdade para qualquer pesquisa intelectualista exercida em qualquer época. Na nossa, como sabemos, em um cenário em que as ciências humanas, as filosofias e as humanísticas em geral precisam disputar espaço em relação à mentalidade tecnicista, o buscar ser reconhecido anda muito próximo ao ser financiado. Ouvimos diariamente sobre a necessidade de se fazer pesquisas sérias, relevantes, que mostrem à

sociedade a potencialidade e a premência das ciências humanas. Mas isto não acontece apenas nas humanísticas. Todo fazer intelectualista, seja de qual tipo for, precisa lutar por esse reconhecimento. Enfim, essa imagem do “intelectual sério”, independentemente da área, é bastante compartilhada e aceita no meio social, o que revela também a posição privilegiada que o trabalho intelectual ocupa em nossas sociedades. Ser intelectual é “ser sério”, e “ser sério” é “ser bom”. Até mesmo na música popular brasileira ela se faz representada, como na canção Complexo de Épico, do músico Tom Zé: “Por que então esta mania danada, esta preocupação de falar tão sério, de parecer tão sério de ser tão sério [...] E por que então esta vontade de parecer herói ou professor universitário” (ZÉ, 1973).

Ao mesmo tempo em que se aproxima da ideologia na questão da seriedade, a crítica intelectualista dela se afasta pelas outras características que apresenta: reflexividade e elaboração inquisitiva, não-conformidade ao que é dado como certo, a necessidade de argumentação e a exigência dos demais critérios do campo – coisas que a ideologia certamente não compartilha. Mas ainda assim é preciso se perguntar o quão ideológico o trabalho intelectualista pode de fato ser pelo simples fato de compartilhar, com a ideologia, desta característica central. Outro detalhe que não pode passar despercebido é que a própria arte, enquanto intelectualização, também compartilha desse sentimento de gravidade para consigo mesma. Isto pode ser percebido principalmente no artista e seu ritual solene, a sua exigência para que o público o respeite, que leve seu trabalho a sério, mantenha o silêncio no palco etc.

Cabe agora destacar as características do elemento esquecido pela literatura que só enxerga crítica à ideologia

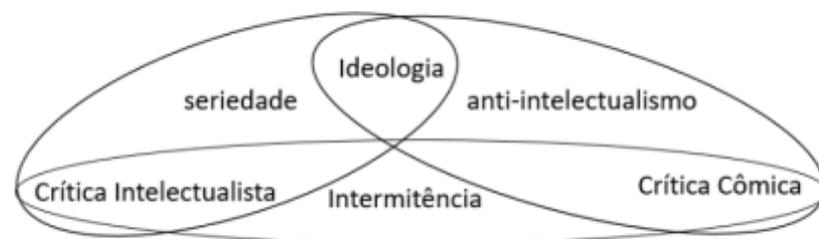
ali onde há crítica intelectualista. Diferentemente da ideologia e do trabalho intelectual, definimos a natureza do cômico precisamente pelo esvaziamento da seriedade. É que, enquanto puro impulso psicológico, o cômico produz, como efeito, a ruptura para com a atitude normalizada exigida para a vida em sociedade e para o trabalho intelectualista. A crítica cômica, que aqui é central, não é nada além do efeito produzido por aquele impulso psicológico; a crítica cômica é precisamente o efeito obtido pelo esvaziamento da seriedade. Uma vez que a crítica intelectualista trabalha, através da reflexividade, na base comum da seriedade, a crítica cômica abandona este fundamento por completo porque só assim pode emergir e ser eficaz: ela critica tornando fútil aquilo que é sério. Para se contrapor à ideologia, ela não precisa elaborar uma argumentação reflexiva, simplesmente porque não pretende argumentar, muito menos se fazer demonstrável: ela precisa apenas quebrar a atitude de seriedade para se contrapor à ideologia desde o seu fundamento. Ela não precisa ser intelectualista para ser eficaz. Logo se vê que, se a crítica cômica opera através de uma outra base e que a exigência da atitude de seriedade faz parte da veiculação do ideológico, não há uma fundamentação que possa sustentar a valoração estabelecida desde os filósofos clássicos até a modernidade, como por exemplo sob a pena de um Jaeger. Pelo contrário, esta hierarquização (sério/superior e cômico/inferior), comumente estabelecida, aparece ela mesma como efeito do ideológico.

Além do mais, a característica da crítica cômica de ser não-reflexiva e não-elaborativa faz com que ela possa ser aproximada das representações ideológicas: ambas compartilham de um anti-intelectualismo. Mas

há também uma outra característica presente tanto na crítica intelectualista como na crítica cômica que pode, apesar de suas diferenças, aproximá-las. Trata-se da intermitência. Com intermitência gostaria apenas de expressar que ambas as críticas são fugidias, esquivas, efêmeras etc., não podendo jamais, nenhuma, destronar por completo o fenômeno do ideológico. Se o ideológico é, ele próprio, precário (por apresentar fissuras e não conseguir ideologizar completamente os sujeitos), como mais precárias ainda se apresentam as respectivas críticas: elas não conseguem jamais anular por completo, nem de maneira durável, o efeito do ideológico. A crítica cômica é especialmente elucidativa desta característica: seus efeitos duram comumente até o fim da gargalhada. E a gargalhada cansa, assim como refletir também cansa.

Isto também não quer dizer que toda e qualquer anedota tenha como efeito, de fato, a ruptura ideológica. Apenas aponta-se aqui a crítica cômica como potencialmente subversiva. É preciso insistir nessa diferença crucial entre a potencialidade da crítica cômica e sua utilização concreta. Sabe-se, com efeito, que o efeito cômico pode muito bem ser sequestrado pela ideologia, como demonstram os variados exemplos históricos. Citamos, como exemplo, o papel desempenhado pelo cômico na máquina de propaganda persecutória do fascismo, que aliás também se utilizou do cômico como estratégia de governo. Mas não é preciso chegar a tais extremos. Casos mais simples, como o bullying, também podem ser instrutivos. O que acontece nesses casos, todavia, coloca em operação o mesmo mecanismo fundamental: retirar a seriedade que acompanha todo processo de reconhecimento da alteridade. O que uma vítima desses casos exige é o seu

reconhecimento pelos outros; ela deseja que sua dignidade seja seriamente respeitada, uma vez que ela própria deseja ser levada a sério. O cômico a serviço do ideológico, portanto, pode se mostrar como um poderoso corrosivo da autenticidade e da ética. Ao assumir plenamente que a comédia pode – e de fato é, recorrentemente – ser instrumentalizada pelo ideológico, ressaltamos, todavia, que o intuito deste trabalho é chamar a atenção para as suas insuspeitas possibilidades. Por isso, reafirmando o que até aqui foi considerado, as características esboçadas podem ser representadas no seguinte diagrama:



5 Conclusão

Isso tudo pode nos levar, ironicamente, a sérias conjecturas. Primeiramente, podemos pensar nos reais motivos que, já nas origens da comédia, permitia a quebra para com a norma: o frenesi dionisíaco, a nudez generalizada, a obscenidade, o uso do grotesco na comédia megarense etc. Por que a comédia poderia manipular aquilo que, na vida cotidiana, deveria ser escondido? Por que poderia realizar motejos para com os vizinhos se a atitude normalizada, na sociedade, é a de um relativo respeito na vida cotidiana? Ora, estas perguntas, ao nosso ver, só poderiam ser respondidas mediante o que acima foi dito: é que simplesmente o efeito cômico significa, na prática, a quebra para com a atitude normalizada instituída.

De tudo o que foi considerado, eis que emergem

duas características centrais: a origem religiosa da comédia e, não obstante, a sua potencial disrupção momentânea das normas sociais. Algo de caráter sagrado, *portador de valor ritual*, que pratica o *proibido*. Esta característica é uma constante. Poderíamos ficar aturdidos pela maneira como coisas que, a princípio, se contradizem podem estar tão claramente presentes em um fenômeno tão complexo. Mas a confusão pode se tornar menos obscura se levarmos algumas indicações adiante. Essas podem ser encontradas na análise do sistema totêmico australiano, de Émile Durkheim, presente em *As formas elementares da vida religiosa*.

Ao tratar do problema do culto positivo, Durkheim chama atenção para as cerimônias que, na etnografia, ficaram conhecidas sob o nome de *Intichiuma*. Trata-se de ritos que visam, basicamente, a reprodução da espécie totêmica vinculada a um respectivo clã, sendo amplamente documentados na região australiana. Poderíamos dizer que são, propriamente, *ritos de fecundidade*, e Durkheim os considera como a base sobre a qual será desenvolvida a instituição do sacrifício nas religiões “mais complexas”. Ultrapassaria nossos objetivos narrar os procedimentos descritos por ele, bem como as considerações que faz a respeito. Limitamo-nos a remeter o leitor que deseje se familiarizar com o assunto (DURKHEIM, 1996). O fato para o qual gostaríamos de chamar a atenção é que a estas cerimônias, e provavelmente em outras, vinculam-se o que Durkheim chama de *ritos miméticos*:

Praticamente não há cerimônia em que algum gesto imitativo não nos seja assinalado. Segundo a natureza dos totens cuja festa se celebra, salta-se à maneira dos cangurus, imitam-se os movimentos que eles fazem ao comer, o voo das formigas aladas, o ruído característico

que faz o morcego, o grito do peru selvagem, o da águia, o assobio da serpente, o coaxar da rã, etc. Quando o totem é uma planta, faz-se o gesto de colhê-la, ou de comê-la, etc. (DURKHEIM, 1996, p. 382).

Ainda que se possa concordar que estes ritos miméticos, vinculados ao *Intichiuma*, tenham por finalidade produzir uma eficácia física, isto é, a reprodução da espécie totêmica, Durkheim acredita que sua verdadeira eficácia é, antes de tudo, moral e social: “testemunham-se mutuamente que são membros da mesma comunidade moral e tomam consciência do parentesco que os une” (DURKHEIM, 1996, p. 387). Mas isto não é tudo. Para reforçar sua hipótese, Durkheim analisa um outro tipo de rito: o *representativo*. Seguindo suas palavras, “são dramas, mas de um gênero muito particular... agem ou, pelo menos, acredita-se que ajam sobre o curso da natureza” (DURKHEIM, 1996, p. 407). E ainda:

Tudo transcorre em representações que se destinam apenas a tornar presente aos espíritos o passado mítico do clã... As gloriosas lembranças que fazem reviver diante de seus olhos e das quais eles se sentem solidários dão-lhes uma impressão de força e de confiança: as pessoas ficam mais seguras em sua fé quando veem a que passado longínquo ela remonta e os grandes feitos que inspirou. É esse caráter da cerimônia que a torna instrutiva. Toda ela tende a agir sobre as consciências, e somente sobre elas. Portanto, se não obstante acredita-se que ela age sobre as coisas, que ela assegura a prosperidade da espécie, isso só pode ocorrer por um reflexo da ação moral que ela exerce e que, sem a menor dúvida, é a única real (DURKHEIM, 1996, p. 409).

Além destas representações que resguardam a finalidade de intervir na natureza, há ainda as que não visam senão rememorar o passado sem qualquer finalidade



utilitária. Estas cerimônias são, para Durkheim, o exemplo máximo da verdadeira finalidade dos cultos, mas elas revelam também a natureza estética e recreativa contida no fenômeno religioso. Citando uma delas, ele observa que “consistem numa série de quatro cerimônias que se repetem mais ou menos umas às outras, mas que se destinam unicamente a divertir, a provocar o riso, ou seja, em suma, a manter a alegria e o bom humor no grupo (DURKHEIM, 1996, p. 413). E por fim:

Os ritos representativos e as recreações coletivas são inclusive coisas tão próximas que os participantes passam de um gênero a outro sem solução de continuidade. O que as cerimônias propriamente religiosas têm de característico é que devem ser celebradas num local consagrado do qual as mulheres e os não-iniciados são excluídos. *Mas há outras em que esse caráter religioso se apaga um pouco sem desaparecer por completo.* Elas se realizam fora do terreno cerimonial, o que mostra que já são leigas em certo grau; entretanto, os profanos, mulheres e crianças, ainda não participam. Portanto, tais cerimônias situam-se no limite dos dois domínios. Em geral, elas se referem a personagens legendários, mas que não ocupam posição regular nos quadros da religião totêmicas... À medida que se afrouxa o vínculo entre a história da tribo e os acontecimentos e personagens representados, tanto uma como os outros adquirem também um aspecto mais irreal e as cerimônias correspondentes mudam de natureza. É assim que se entra progressivamente no domínio da pura fantasia e se passa do rito comemorativo ao corrobóri vulgar, simples regozijo público que nada mais tem de religioso e do qual todos podem indiferentemente participar. *Talvez até algumas dessas representações, cujo objetivo único é atualmente distrair, sejam antigos ritos que mudaram de qualificação.* (DURKHEIM, 1996, p. 413-415, grifos nossos).

Nosso interesse nestas digressões é que elas permitem, em certo sentido, pensar nas origens religiosas

da encenação dramática. O próprio Durkheim tinha bem isso em mente, chegando mesmo a ressaltar a importância da compreensão que estas cerimônias poderiam trazer para outras mais complexas, mais próximas de nós, como as cerimônias agrárias da religião grega. Não se trata de afirmar que o processo tenha sido o mesmo em ambos os casos, mas as semelhanças são por demais claras para que as ignoremos. Como Durkheim menciona, estes ritos são certamente parentes próximos das representações dramáticas.

Por outro lado, estes ritos positivos também se vinculavam a ritos negativos, restrições necessárias para que se possa atenuar o impacto do profano que entrará em contato com o sagrado. Algumas destas restrições mais conhecidas são o jejum, a pausa do trabalho utilitário, profano, e o despir-se de suas vestimentas, isto é, pôr-se nu. Todas essas semelhanças entram em contato com os ritos dionisíacos que acabaram por nos legar a tragédia e a comédia. Poderíamos citar a procissão, a nudez, o fantasiar-se de bode, a ingestão de um touro abatido como um sacrifício, que representa o próprio Dionísio etc. Mas o elemento crucial talvez seja o da *festa*:

[...] a ideia mesma de uma cerimônia religiosa de certa importância desperta naturalmente a ideia de festa. Inversamente, toda festa, mesmo que puramente leiga por suas origens, tem certos traços da cerimônia religiosa, pois sempre tem por efeito aproximar os indivíduos, pôr em movimento as massas e suscitar, assim, um estado de efervescência, às vezes até de delírio, que não deixa de ter parentesco com o estado religioso. O homem é transportado fora de si, distraído de suas ocupações e preocupações ordinárias. Por isso, observam-se em ambos os casos as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, busca de estimulantes que elevem o nível vital, etc. Foi assinalado com frequência

que as festas populares levam ao excesso, fazem perder de vista o limite que separa o lícito do ilícito; também há cerimônias religiosas que determinam como que uma necessidade de violar as regras, ordinariamente as mais respeitadas (DURKHEIM, 1996, p. 417, 418).

Aqui vemos reunirem-se as duas características que chamamos atenção: uma *cerimônia religiosa* que pratica o *proibido*. Durkheim, como se vê, toca no assunto apenas brevemente. Ele acrescenta, em uma nota, que são frequentes as violações em matéria sexual, sendo violadas até, nas ocasiões, as regras de exogamia. Para ele,

[...] não cabe buscar nessas licenciosidades um sentido ritual preciso. É uma simples consequência mecânica do estado de superexcitação provocado pela cerimônia. Trata-se de um exemplo desses ritos que não têm, por si próprios, objeto definido, que são simples descargas de atividade [...] (DURKHEIM, 1996, p. 602, nota de rodapé 33).

Durkheim, porém, já tocara neste ponto ao tratar da cerimônia religiosa chamada, pela etnografia, de *corrobori*. O que ele menciona é, mais uma vez, transmitido por Spencer e Gillen. Assim como ele explica, na nota acima, a disrupção das normas como efeito direto da efervescência coletiva nas consciências particulares, ele já havia dito que

A efervescência chega muitas vezes a provocar atos inusitados. As paixões desencadeadas são de tal impetuosidade que não se deixam conter por nada. As pessoas se sentem fora das condições ordinárias da vida e têm tanta consciência disso que experimentam como que uma necessidade de colocar-se fora e acima da moral ordinária (DURKHEIM, 1996, p. 222).

E de maneira surpreendente para nosso tema, há a afirmação de que “essas cenas determinam uma

superexcitação tão violenta da vida física e mental, que esta não pode ser suportada por muito tempo: o ator que detém o papel principal acaba por cair exausto no chão (DURKHEIM, 1996, p. 222, 223).

“Acaba por cair exausto no chão”, tal qual nosso ator dionisíaco, em êxtase e entusiasmado no deus! Também Freud faz algumas considerações interessantes sobre o tema da festa:

Numa ocasião solene, o clã mata cruelmente seu animal totêmico e o devora cru, carne, sangue e ossos; os membros do clã estão vestidos à semelhança do totem, imitam-no em sons e movimentos, como se quisessem enfatizar sua identidade e a dele. Há a consciência de realizar uma ação que é proibida a cada um, que apenas pela participação de todos pode se justificar; e nenhum deles pode se excluir do assassinato e da refeição. Após o ato, o animal morto é chorado e lamentado... Mas após esse luto vem a alegria festiva, o desencadeamento de todos os instintos e a licença de todas as gratificações. Sem dificuldade vislumbramos aí a natureza da *festa*. Uma festa é um excesso permitido, ou melhor, exigido, a solene ruptura de uma proibição. Os homens não cometem as extravagâncias por se acharem alegres devido a algum preceito; o excesso, isto sim, está na essência da festa, e a disposição festiva é gerada pela liberação do que normalmente é proibido. (FREUD, 2013, p. 146).

Não nos disporemos a tentar conciliar a visão freudiana do problema com a de Durkheim. Ambas parecem entender que o excesso é intrínseco ao próprio fenômeno da festa, ainda que por razões diferentes. As considerações freudianas são uteis porque tocam na bipolaridade das festividades dionisíacas: um momento de luto pela morte do deus seguido de um rompante festivo violento. Seja como for, podemos estar certos de que a contradição, que a princípio enxergávamos, parece ser

apenas superficial. Seria a comédia um produto inesperado destas festividades? A forma derivada e posteriormente institucionalizada, secularizada, de um momento efervescente? Se sim, poderíamos conjecturar a hipótese de que, uma vez criadas as condições de seu surgimento no meio dos cultos a Baco, a comédia enquanto *esvaziamento da seriedade* posteriormente se tornou autônoma e fonte de inesgotável crítica social.

Finalmente voltamos ao velho debate de Wilamowitz e Jaeger: a comédia possuía uma função educativa ou não? Talvez os dois estivessem certos. Isto porque, enquanto impulso psicológico e até seu desenvolvimento institucional, a comédia não possuía nenhum ideal educativo (isto se entendermos o ideal educativo como uma admoestação moral) nem conhecia relações com a dialética, como bem apontado por Wilamowitz. Mas como lembramos acima, Aristófanes e a comédia de sua época já estavam inseridos em um ambiente *institucionalizado* do fazer cômico; Aristófanes já estava distanciado do puro impulso cômico que é avesso a toda institucionalização. Mas, ao mesmo tempo, não poderia estar completamente distanciado, uma vez que é este impulso o que fundamenta todo o gênero do drama cômico. Aristófanes estava, portanto, repleto de ambiguidade. Sua ambiguidade não era apenas em relação a que sistema político escolher (o anti-intelectualismo da natureza cômica pode explicar sua falta de sistematicidade?), mas uma ambiguidade mais generalizada: tornar séria uma crítica que, por sua própria natureza, não o era.

Desvencilhar a crítica cômica enquanto impulso psicológico da forma dramática que ela atingiu permite que encaremos melhor esta ambiguidade inerente ao

poeta. Esta distinção também pode servir para abordarmos as discussões atuais sobre os limites políticos da comédia. Até que ponto ela pode ir? Sem dúvidas, toda sociedade estabelece um limite para sua ação. Há sempre o terreno que não deve ser ultrapassado. Mas enquanto puro impulso, o cômico desconhece limites e objetos: tudo é risível, nada é censurável, e isto “para o bem e para o mal”. Não existem objetos próprios que “causem” o riso. Ele parece ter uma dimensão de reação, mas essa reação é apenas provável, subjetiva. Daí os incômodos atuais com uma comédia não-politicamente correta, e a questão “engraçado para quem?” ressurge sempre no debate. Não é à toa que esse seja, na verdade, um debate sempre presente em todas as épocas, uma vez que o “politicamente correto”, longe de ser uma novidade de nossa época, constitui uma constante no funcionamento do social. O que há, hoje, é apenas uma reconfiguração de seu conteúdo prescritivo.

Por fim, se com Aristóteles lembrarmos que o ser humano é a única criatura capaz do riso (ARISTÓTELES, 2010), a ele responderemos que isto se dá justamente por ser ele também a única capaz de seriedade.

6 Notas

*Graduando em Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

E-mail: renan_souz@hotmail.com.

7 Referências

ARISTÓFANES. *As vespas; As aves; As rãs*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

ARISTÓFANES. *As nuvens; Só para mulheres; Um deus chamado dinheiro*. Tradução: Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ARISTÓTELES. **Partes dos animais**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego, tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**. São Paulo: Cortez, 2003.

DESOUSA FILHO, Alípio. **Tudo é construído! Tudo é revogável!: a teoria construcionista crítica nas ciências humanas**. São Paulo: Cortez, 2017.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MOURA, Mariza Pinheiro de. **O histórico no teatro político de Aristófanes**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, 1980.

PLATÃO. **Diálogos**. São Paulo: Hemus, 1977.

REALE, Giovanni. **Introdução a Aristóteles**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

REALE, Giovanni. **Pré-socráticos e orfismo: história da filosofia grega e romana**, vol. 1. São Paulo: Edições Loyola, 2012b.

STARZYNSKI, Gilda Maria Reale. **As Nuvens**, Tese de Doutorado em Letras, USP. S. Paulo, 1962.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**, vol. 1. Brasília: UNB, 1991.