

A COMÉDIA DE ARISTÓFANES COMO CRÍTICA A “NOVA EDUCAÇÃO” SOFÍSTICA DA POLIS CLÁSSICA

SOUZA, Paulo Rogério de (Bolsista CAPES/PPE/UEM)

PEREIRA MELO, José Joaquim (DFE/PPE/UEM)

Considerações iniciais

No período Clássico, uma discussão que permeava a polis grega era a necessidade de situar o homem diante da nova realidade cidadina e, conseqüentemente, como educar esse homem. Mesmo que não houvesse um “tratado pedagógico sobre como educar o homem da polis” podia-se perceber essa preocupação nos diversos setores da sociedade, e que estava presente na filosofia, na sofística, nos debates na *Ágora*, e até mesmo no teatro.

Tendo como ponto de partida para essa pesquisa o teatro, e mais especificamente tomando como base a comédia e os textos aristofânicos, verificar-se-á que a questão educativa realmente se apresentava na “ordem do dia” para o homem grego clássico, e que esse gênero artístico teve uma importância significativa nessa discussão.

Assim, esse trabalho terá como ponto de partida uma explicação sobre a origem do teatro na polis grega, com destaque para o papel da comédia nesse processo de desenvolvimento do gênero como “instrumento” político e principalmente como um gênero didático.

E para isso procurará debater a influência da comédia de Aristófanes (447-385 a.C.) no processo educativo do “novo” homem da polis. Para esse fim, elegeu-se para a análise a comédia *As nuvens* (423 a.C.) que mostra a discussão sobre a maneira de educar, solicitada pelos novos tempos na Grécia, tendo como enfoque a crítica do autor à “nova educação” sofística em detrimento a antiga forma aristocrática de educação moralizante.

A origem do teatro e o surgimento da comédia

Para falar das origens da comédia grega, torna-se inevitável falar da tragédia, frisando que as apresentações trágicas foram responsáveis por abrirem caminhos para o teatro cômico. As tragédias – diferentemente das comédias que trabalhavam com situações do cotidiano – tinham no mito dionisíaco e na figura heroica o enredo das peças. Os deuses e heróis serviam de base para toda a cultura grega¹, e foi justamente neles que os poetas trágicos se inspiravam para reelaborar suas personagens guerreiras.

Desde os séculos mais remotos da história da Grécia, o mito se encontrava presente em outras representações e estilos artísticos: na literatura (epopeia, poesia), na escultura (vasos e estátuas), na arquitetura (templos e construções), etc. Porém com o surgimento da tragédia, ele assumiu formas representativas que iam ao encontro da representação teatral. Na encenação do mito, o público se enxergava e podia refletir sobre os mais diversos problemas que ocorriam no cotidiano de suas vidas, os quais eram levados ao palco pelas personagens.

Inicialmente o teatro na Grécia estava ligado às crenças na religião e assumia parte significativa do calendário grego. As manifestações mitológicas eram representadas em festivais populares em honra aos deuses. Jacqueline de Romilly ressalta a origem religiosa da tragédia e sua possível relação com os ritos do culto dedicados ao deus Dionísio: “Este gênero teve sem dúvida uma origem religiosa. As representações faziam parte do culto a Dioniso, e é provável que a tragédia, a semelhança da comédia, fosse o resultado do desdobramento de um rito” (1984, p. 73-74). Isto porque a tragédia, ainda na sua origem, tinha a preocupação de representar não só os deuses, mas também o que era apresentado como a vontade divina caracterizada como sendo o “destino” do homem.

A busca por cantar os feitos dos heróis e a aparição dos deuses, tanto no tema da tragédia quanto na celebração festiva da qual esta fazia parte, não tinha como objetivo fazer uma representação alegórica dos mitos ou da religião, nem apresentar no palco as personagens como sendo aparições reais das divindades. O objetivo do poeta era buscar no espectador a sua experiência religiosa, isso porque, na tragédia, segundo Bacelar (2004), os deuses não eram representados apenas como artifícios dramáticos. Ao

¹ Pierre Grimal (1985) afirma que os mitos foram: “[...] fonte de todo o pensamento grego” (p. 11).

contrário, os deuses: “[...] evocam, de forma complexa e variada em cada peça, a experiência religiosa do espectador. Evidentemente, isso não implica que, para a audiência, os deuses no teatro de Dioniso fossem verdadeiras aparições” (p. 23). Essa experiência estava ligada à “religião da cidade” e aos novos cultos e novos deuses que eram apresentados pelos cidadãos da polis, e tinha como objetivo substituir a antiga “religião doméstica” e os seus deuses: “[...] o Estado se apoderou da tragédia e fez dela apêndice da religião política da pólis” (BRANDÃO, 1999, p. 12).

Apesar de sua origem religiosa, a tragédia também teve forte influência na atividade política na cidade-estado ateniense. Foi sob a tirania de Pisístrato, no final do século VI a.C. – por volta de 534 a.C. –, que a tragédia passou a fazer parte de uma festa popular na Grécia. Pisístrato utilizou-se da tragédia como um artifício contra a aristocracia, pois era esta um setor da sociedade que mantinha uma forte oposição ao poder da tirania. O tirano visava também aumentar o apoio que recebia por parte do povo grego, oficializando como uma festa da polis as festividades populares de culto a Dionísio, onde passaram a acontecer os concursos trágicos no final do século VI a.C.: “[...] foi Pisístrato quem determinou que fossem encenadas em umas das festas mais populares, justamente as Grandes Dionísias Urbanas, em fins de março. Pisístrato com isso estava fazendo uso da religião contra a aristocracia [...]” (PIQUÉ, 1998, p. 207).

Não obstante, não foi apenas a tirania no final do século VI a.C. que se utilizou da tragédia na tentativa de despertar no povo sentimentos e necessidades de acordo com os seus interesses. A democracia no século V a.C. também fez uso do caráter religioso da tragédia com o interesse de atrair a população da cidade grega aos seus objetivos de organizar uma nova forma de governar. Assim, a tragédia acabou sendo considerada expressão da democracia desse período: “A tragédia é a criação de arte mais característica da democracia ateniense [...]” (HAUSER, 1990, p. 124).

Essa interferência no teatro, tanto por parte dos tiranos como dos cidadãos simpatizantes do regime da democracia, utilizando para isso a influência religiosa presente neste gênero, acabou por transformar a tragédia num “drama político” na mais estrita acepção do termo: “[...] à semelhança do que haviam feitos os tiranos, a democracia utilizou também, largamente a religião com o fim de atrair as massas ao novo Estado” (HAUSER, 1990, p. 128).

Por isso, o que se verifica é que a tragédia, com sua dupla ambientação, política e religiosa, não era uma forma de representação artística com a função exclusiva de entreter e divertir. Ela foi, antes de tudo, um artifício usado, inicialmente, por um tirano e logo depois pela democracia para auxiliar na organização e na administração da comunidade:

A relação que existe entre a política e a religiosidade no funcionamento da instituição teatral obriga-nos a não considerar esse espetáculo como um divertimento, e sim como um dos meios que um grupo humano criou para expressar a si mesmo frente aos outros [...] (VERNANT, 2002, p. 361).

Por representar a sua sociedade, e por vezes também representar como essa sociedade deveria ser para sua manutenção e como deveria agir para sua continuação, foi que o teatro mostrou o caráter didático que a tragédia passou a adquirir no período Clássico.

Os tragediógrafos, mesmo sem um interesse educacional inicial, pareciam compreender essa a força educativa deste gênero, de expor a consciência que se apontava como mediadora da formação do cidadão. Assim, o teatro revelou-se como um instrumento educativo auxiliar para o processo de formação do homem grego.

Desta maneira, as apresentações das tragédias em Atenas se integraram na vida da polis e se constituíram como a forma de arte educativa mais característica da cidade-estado. E foi nesse viés que surgiu um “novo” gênero teatral, na esteira das apresentações cênicas trágicas, mas com características avessas à tragédia, e que tinha como enfoque o cômico e a sátira: a comédia.

A comédia de Aristófanes e a educação dos sofistas

Tendo sua origem neste período de mudanças na estrutura da sociedade, o teatro deve ser entendido em dois momentos distintos e até contraditórios: num primeiro momento em que se valorizava o homem guerreiro, preocupado com a coletividade; num segundo momento, o período de uma mentalidade política formada no individualismo do cidadão, próprio da polis clássica. Um exemplo disso pode ser visto nas comédias de Aristófanes, que ao apresentar esse novo homem da cidade, procurava

caracterizá-lo como o cidadão do cotidiano da Atenas do século V a.C.

Mas antes de entrar nessa discussão caracterizada pela comédia e/ou autor supracitados, faz-se necessário entender um pouco qual o papel da comédia nesse contexto da cidade-estado ateniense.

A primeira representação de uma comédia em solo ateniense data de aproximadamente 486 a.C. Mesmo a partir da incorporação da comédia nos festivais, as apresentações trágicas ocupavam lugar de destaque, enquanto o novo gênero era relegado para segundo plano, visto que tinha um pequeno espaço destinado a sua representação. Sem mencionar que eram encenadas como penúltimo evento do festival teatral.

As tragédias são anteriores às comédias², assim, percebe-se que a segunda herdou diversas características da primeira, como o uso da máscara e a utilização do coro e da música. Também ambos faziam parte dos concursos teatrais dionisíacos, mas enquanto a primeira era julgado por um júri aristocrático, a comédia, considerada um gênero menor, era julgada por integrantes do público em geral.

O que também diferenciava um gênero do outro era o conteúdo, pois enquanto a tragédia representava os deuses e heróis da tradição mitológica grega – homens guerreiros com virtudes elevadas; às vezes semideuses³ –, a comédia utilizava-se do homem comum da cidade – enfatizando suas fraquezas e exagerando em seus vícios – e denunciava o que acontecia no cotidiano da polis nas suas diversas esferas: política, familiar e/ou religiosa.

Nesta perspectiva, os “contemporâneos” do período Clássico consideravam a comédia um gênero “inferior” diante da tragédia, haja vista que a comédia satirizava a tudo e a todos, aparentemente sem uma intencionalidade educativa ou política, nem mesmo os deuses ficavam de fora de seus “escárnios”. Fato este que não era verdadeiro, pois Aristófanes criticou abertamente os abusos existentes na cidade ateniense tanto no que tange a questão política como educativa neste período.

Outra diferença do gênero cômico para o gênero trágico era a forma do discurso que cada um utilizava. Enquanto a tragédia tinha um discurso solene, apurado,

² O data que se convencionou a apresentar como data de origem da tragédia é 534 a.C. por ser esse o ano do mais antigo registro de um vencedor de um concurso trágico, Tépis.

³ Na mitologia grega os semideuses eram figuras humanas ou híbridas – meio homem meio animal – que descendiam de uma relação entre um deus e um mortal. Geralmente possuíam uma força sobre-humana ou possuíam algum “poder” específico.

meticuloso, a comédia apresentava um discurso áspero, insolente e contundente. Na tragédia o público não interferia na cena. Já na comédia havia a comunicação direta entre o autor e os espectadores, por meio do “corifeu” que se dirige a plateia na *parabáse*⁴.

Um dos principais comediógrafos do período Clássico, e que suas peças chegaram à íntegra até nossos dias, foi o já citado Aristófanes. O comediógrafo nasceu em Atenas por volta de 455 a.C. e morreu por volta de 385 a.C. Ele escreveu cerca de 44 peças das quais apenas onze restauram completas até os dias de hoje.

O comediógrafo, segundo Bonnard (1980), fora filho de um aristocrata proprietário de terra e supostamente tenha passado boa parte da sua vida no campo, um dos motivos de sua crítica à “cidade”. Apesar da vida campesina, ele mostrava ter tido uma esmerada formação revelada na sua preocupação no trato com texto; no menosprezo que demonstrava com a forma de educação propagada pelos sofistas e nos ataques que fazia contra a “ignorância”, muitas vezes encarnada em suas personagens.

Em suas peças, principalmente em *As nuvens*⁵, o poeta apresentava certo apego à antiga tradição aristocrática a qual defendia, o que o levava a demonstrar desprezo pela nova ordem política e social vigente na “vida urbana” da polis, principalmente nas figuras dos demagogos os quais procurou combater.

O comediógrafo também fez uso do expediente satírico da comédia para ridicularizar as ações do novo homem da polis, inclusive nas formas de culto destinadas às antigas divindades e adaptadas ao contexto da cidade-estado. Um exemplo foi maneira como o poeta satirizou Dionísio na peça *As rãs* (405 a.C.), onde esse deus fora apresentado como um covarde e fanfarrão. Crítica esta direcionada às próprias Dionisiacas Urbanas.

Aristófanes também censurava a junção entre os antigos costumes e as inovações presentes na polis. Ele denunciava as contradições às quais o homem da segunda metade do período Clássico estava exposto: de um lado a aristocracia agrária que se empobrecia e perdia sua identidade, enquanto outros homens se enriqueciam através de atividades que ganhavam força na polis, como o comércio.

⁴ É um intervalo feito durante a encenação da comédia onde os autores expunham ao público suas opiniões e comentários sobre a peça, as personagens ou outro assunto que achassem convenientes.

⁵ A peça *As nuvens* foi apresentada pela primeira vez em 423 a.C. e posteriormente reescrita pelo autor para nova apresentação não datada.

O autor nasceu no momento do grande ascensão de Atenas e que atingiu seu ápice no governo de Péricles. Mas, já na juventude do poeta esta cidade-estado ficou marcada por vários conflitos externos e internos, principalmente pela guerra do Peloponeso – embates entre as cidades de Atenas e Esparta que durou de 431 a 404 a.C. –, o que provocou severas crises econômicas, sociais e políticas na “polis por excelência”, e conseqüentemente a sua derrocada no final do século V a.C.

Um dos motivos da crise ateniense foi a fuga do homem do campo para a cidade em busca de refugio da guerra. Isso provocou o aumento da população na cidade e conseqüentemente o endividamento desse homem que perdera sua fonte de renda e também seu referencial social diante das “inovações” da cidade-estado. Isso provocara o empobrecimento de alguns setores da sociedade e o enriquecimento de outros.

Foi nessa sociedade apoiada na democracia, mas cheia de conflitos sociais e econômicos, respaldada pela atuação política do homem na assembleia e na *ágora* que surgiram os sofistas⁶ com sua educação voltada para formar o homem político, apoiado no discurso retórico e argumentativo, que viesse a governar seus bens e/ou participar na vida política:

[...] a difusão da democracia criava a demanda que os sofistas pretendiam suprir em sua capacidade de educadores profissionais. O caminho para o sucesso político estava aberto a qualquer, contanto que tivesse a capacidade e o treno para sobrepujar seus competidores. Na ausência de universidades ou colégios de educação para adultos, a lacuna foi preenchida por homens como Protágoras, que se gloriava do título de sofista e anunciava orgulhosamente sua habilidade de ensinar ao jovem “o cuidado adequado de seus negócios pessoais, e também dos negócios do Estado, para se tornar poder real na cidade, quer como orador, quer como homem de ação” [...] (GUTHRIE, 2007, p. 24).

Segundo Aristófanes a educação sofisticada que vigorava na polis se tornara pragmática, a ponto de satisfazer os imediatismos de seus interlocutores, que tiravam dela apenas a instrução necessária para seu proveito e interesse pessoal, o que acabava na formação de um homem sem escrúpulos, propenso a contrariar até mesmo as leis e a justiça.

⁶ Segundo Guthrie (2007), ainda nos tempos de vida de Sócrates, “sofistas” eram conhecidos como “educadores profissionais que davam instrução a jovens, e exercícios públicos de eloquência, por pagamento” (p. 33).

A sociedade grega desse momento se vangloriava de resolver suas desavenças na *ágora*, nos tribunais, nas assembleias públicas, onde quem “falava melhor” se sobressaía sobre os outros. Não tinha êxito quem não tivesse pleno domínio do “discurso” e da retórica, ou não se expressava com propriedade e eloquência, ou ainda, não tinha uma formação argumentativa.

Diante dessa situação de valorização de uma educação pautada na arte retórica para formação do cidadão da polis foi que, Aristófanes pelo riso, pelo cômico, pela situação jocosa fez de sua obra um levante político para reflexão sobre as problemáticas enfrentadas pela sociedade grega. Com isso procurou mostrar também com a corrupção dos “educadores”, dos sofistas que ensinavam o uso da palavra manipuladora, contribuíram para um processo de degeneração dos valores morais da sociedade.

Esses novos atores sociais – os sofistas – e essa “nova educação” foram tema da comédia *As nuvens*. Na peça o poeta faz severas críticas a essa educação que, segundo os sofistas, deveria formar para a vida pública, mas para Aristófanes instruía somente habilidades que facilitavam a submissão dos interesses públicos aos interesses particulares dos que dominassem o discurso retórico.

Assim a crítica de Aristófanes fora direcionada àqueles os quais ele considerava “demagogos mentirosos e manipuladores”. E, principalmente direcionada a esse modelo “novo de instrução” que formava esses demagogos, opositora a “antiga educação” que tinha, segundo o poeta, uma preocupação com uma formação integral do homem honrado e honesto nos ideais heroicos e guerreiros, pautado no ensino da ginástica (exercícios físicos: saltos, corrida, lutam dardo) e da música (poesia, lira, dança – aritmética e letras).

***As nuvens* e a crítica à educação sofisticada**

A peça *As nuvens* inicia com o comediógrafo apresentando o que ele chama de “novos tempos” entre os gregos, ou seja, uma cidade em conflito diante das mudanças que estão ocorrendo. Logo na sua primeira intervenção, a personagem de Strepsíades mostra seu descontentamento com o “descaso dos escravos” com o serviço e a falta de respeito e de submissão desses servos para com o seu senhor: “O galo já cantou a muito

tempo, mas meus escravos ainda estão roncando. Antigamente não era assim [...]” (Ar. Nu. p. 13)⁷.

Esta atitude de menosprezo e negligência dos escravos para com o senhor da casa mostra como a sua autoridade está abalada. A casa, território da família aristocrática, até então símbolo de união e território de poder do chefe patriarcal não mais vigora.

Nesta vertente, o poeta procurou em seguida mostrar ainda mais a desarticulação dessa antiga forma de organização social pautada na família e na autoridade paterna já na sua constituição ao apresentar a união pelo casamento de Strepsíades (um homem do campo) com a sua mulher (uma moça da cidade) o que gera Fidípides (nova geração):

STREPSÍADES

Antes tivesse morrido desgraçadamente a casamenteira que me deu fumos de casar com a mãe dele! Eu levava uma vida rústica, agradabilíssima, embolorado, sujo e à vontade, regurgitando de abelhas, de rebanhos e de bagaços de azeitona... Depois casei-me com uma sobrinha de Mégacles, filho de Mégacles; eu um camponês, ela, da cidade, orgulhosa, delambida, uma perfeita ‘grã-fina’ (p. 15).

Essa união entre as personagens era precedente da crítica de Aristófanes à junção entre os costumes da antiga tradição aristocrática pautado na propriedade rural com as “inovações” sociais do cotidiano da cidade-estado, na qual a família e o poder patriarcal não ocupavam mais lugar de destaque.

Com a desarticulação da família o pai, Strepsíades torna-se refém das vontades da esposa e dos desatinos do filho, o que acabam provocando a falência de sua casa. Como alternativa para livrar-se dos credores e sobreviver aos “novos tempos” Strepsíades vislumbra apenas uma saída: aprender a arte ensinada no “pensatório” pelos “novos mestres” do conhecimento. Somente com o domínio dessa arte, a retórica, ele poderia superar seus problemas financeiros.

No seu primeiro contato com os mestres do conhecimento Strepsíades encontra Sócrates⁸ no pensatório. Sócrates procura mostrar ao pretense discípulo os novos

⁷ As abreviações dos nomes do autor e obra serão usadas as referências sugeridas no *A Greek-English Lexicon* compilado por Henry George Liddell e Robert Scott, editado pela Clarendon Press-Oxford, 1996. Como todas as citações seguintes dos versos nesse texto se referem à peça *As nuvens* de Aristófanes serão omitidas o nome do autor e obra, citando somente os números dos versos para não tornar as referências repetitivas.

parâmetros sociais que passam a vigorar na polis. Como exemplo desses princípios sociais com os quais o novo/velho aluno tem que se adaptar no seu processo de formação para se tornar um homem cidadão está a religião dos novos tempos. O novo modelo de religião apresentado pelo mestre do pensatório tem como premissa a negação dos deuses⁹ da religião gentílica. Em seu lugar são entronizados novos deuses como as “Nuvens”: “São as Nuvens celestes, grandes deusas dos ociosos” (p. 32).

Neste caso as personagens das “Nuvens celestes” representam as novas formas de divindades “criadas” e/ou adaptadas a esse contexto social, como uma religião da cidade¹⁰, em substituição de algumas das antigas divindades *teogônicas* da religião gentílica.

Diante dessa nova forma de educação Strepsíades entra em conflito pessoal, pois não é capaz de se adaptar as novidades com as quais se depara, nem com a nova maneira de enxergar o mundo que lhe é apresentada por Sócrates. Assim, o velho Strepsíades não consegue aprender as “coisas novas” ensinadas pelos mestres do conhecimento. Sinal de que a “velha” aristocracia ainda existente na polis não era capaz de se relacionar pacificamente com as “novas ideias”: “Sou um desgraçado! Que vai ser de mim? Como sou infeliz! Estou... perdido se não aprender a usar minha língua!” (p. 60).

Sem aprender a usar a sua “língua” – sem o domínio da oratória –, ele não poderia participar socialmente das decisões e das soluções para os problemas discutidos na assembleia, nem se defender das acusações nos tribunais¹¹. Ou seja, estaria sujeito às decisões alheias, bem como o castigo que as faltas impostas pelas dívidas feitas pelo filho lhe impunham sobre os ombros.

Após sua tentativa frustrada de entrar no pensatório, diante da sua incapacidade de entender o que era ensinado pelos mestres sofistas, Strepsíades procura convencer Fidípides a tomar o seu lugar no pensatório, onde o ensino era ajustado aos moldes de

⁸ Outro evento que vale ressaltar é que pode ter sido essa peça (*As nuvens*), segundo Mario da Gama Kury, um dos motivos que tenha influenciado no julgamento de Sócrates e em sua condenação a morte.

⁹ A introdução de novos deuses na sociedade foi um dos pontos que levaram Aristófanes a fazer severas críticas contra o tragediógrafo Eurípides (480-406 a.C.), acusado pelo comediógrafo de romper com a tradição gentílica, pois dentre os temas de suas tragédias Eurípides havia introduzido deuses não olímpicos e tratado de questões que fugiam ao plano mítico.

¹⁰ “[...] as velhas divindades do Olimpo Homérico já tinham passado por uma outra, e decisiva transformação: tinham sido integradas ao horizonte da pólis, tornando-se representantes de uma religião cívica e politizada” (VEGETTI, 1994, p. 242).

¹¹ “[...] Na Grécia, o sucesso que contava era primeiramente político e em segundo lugar o forense, e sua arma era a retórica, a arte da persuasão [...]” (GUTHRIE, 2007, p. 51).

uma educação sofisticada. Inicialmente o filho recusa o pedido do pai, mas diante das ameaças acaba cedendo.

No entanto, após entrar para o pensatório Fidípides depara-se com uma divergência: a escolha de um mestre ideal para atender e suprir as suas pretensões. E quem deverá ser o seu mestre? O “Raciocínio Justo” – personificação da educação antiga apoiada na ordem patriarcal aristocrática e na formação do herói virtuoso – ou o “Raciocínio Injusto” – personificação da nova educação de base sofisticada e retórica da polis que procura formar o cidadão para os interesses pessoais?

A personagem do “Raciocínio Justo” procura apresentar-se como formador de homens disciplinados, guerreiros, que respeitam e honram os deuses; que têm modéstia nas ações e praticam a justiça na busca de um bem comum; que têm como princípios a busca pela moderação: “Eu vou dizer como era a educação antiga, quando eu ganhava dinheiro ensinando a justiça e todos cultivavam a moderação” (p. 72).

Sua educação apoiava-se na moral e na estética unida aos jogos e a poesia, essenciais para formação do homem aristocrático: “Se você aceitar os meus conselhos e concentrar seu espírito neles, terá sempre o peito robusto, a pele viçosa, os ombros largos, a língua curta, as nádegas musculosas, o pênis encolhido” (p. 73). Essa educação era ideal de acordo com os princípios aristocráticos familiares e não se detinha, segundo a personagem a Raciocínio Justo, ao utilitarismo individual e ao egoísmo, mas na manutenção da ordem social e nos limites virtuosos para o homem.

Já a personagem do “Raciocínio Injusto” apregoa a “nova educação” como a única possibilidade de ter êxito na sociedade cidadina, ensinando a arte da argumentação e desprezando as tradições antigas com a religião mítica e a “justiça-divina” apoiada na tradição e nos costumes. O Raciocínio Injusto valoriza o discurso retórico capaz até mesmo de contestar as leis e a justiça para atingir seus fins:

RACIOCÍNIO INJUSTO

Eu, o Raciocínio Injusto, recebi esta qualificação entre os pensadores exatamente porque tive antes de qualquer outra a idéia de falar contra as leis e a justiça. Esta arte um valor maior que qualquer outra, ela ensina a defender as razões mais fracas e fazê-las prevalecer apesar de sua fragilidade (p. 74).

Para ele o argumento mais fraco poderia se tornar o mais forte. Assim, o Raciocínio Injusto utiliza-se do próprio mito da antiga religião por ele negado para

alcançar seus propósitos e emprega-o ao seu favor para justificar suas ações e defender-se diante de qualquer acusação, como a de adultério, por ele exemplificado:

RACIOCÍNIO INJUSTO

Se você for surpreendido em adultério, dirá ao marido que nada fez de mal: depois diga que o culpado é Zeus. De fato, se um deus se deixar vencer pelo amor e pelas mulheres, como você, simples mortal, pode ser mais forte do que um deus? (p. 77).

O domínio da retórica se tornou uma prática essencial não só para a política, mas para a manutenção das relações sociais, principalmente numa sociedade em crise e abalada por conflitos, como Atenas envolvida nesse momento na Guerra do Peloponeso: “[...] Antigamente não era assim. Maldita a guerra por muitas razões” (p. 13) esbraveja Strepsíades.

Desta maneira, a educação sofisticada, apesar de carregar o estigma de uma formação amoral do homem, ela tinha uma função social que procurava atender as necessidades que se impunham no contexto social. Os argumentos que Aristófanes põe na boca de Fidípides a seguir não foi por acaso:

FIDÍPIDES

Como é bom viver no meio de coisas novas e incrementadas, e desprezar as leis vigentes! Assim, quando só os cavalos me atraíam, eu não era capaz de dizer três palavras sem cometer um erro, mas agora que o mestre que mora ali pôs fim a tudo isso, e que estou por dentro das ideias, raciocínios e meditações, espero poder demonstrar que é justo castigar o próprio pai (p. 96).

Guthrie ajuda a compreender essa questão ao mostrar o pensamento platônico em relação aos sofistas, quando ele diz que estes (os sofistas) cristalizaram suas ideias por ser produto do seu tempo, pois a sua educação foi propagada a um público que esperava uma resposta as suas necessidades: “[...] Ao ver de Platão, não eram eles que deviam ser declarados culpados por infeccionar os jovens com pensamentos perniciosos, pois nada mais faziam do que refletir os prazeres e as paixões da democracia existente” (GUTHRIE, 2007, p. 25).

O encontro de Strepsíades com os credores logo da saída do filho do pensatório também marca uma característica dessa formação “utilitarista” do homem instruído pela educação sofisticada e que privilegiava o interesse pessoal acima da moral. Era este o

“único proveito” – o de atender questões particulares imediatas – segundo ele, que esta forma de educação ou “conhecimento” poderia lhe proporcionar:

PRIMEIRO CREDOR

E você me prometeu o reembolso do dinheiro, jurando pelos deuses!

STREPSÍADES

Foi porque naquela ocasião Fidípides ainda não tinha aprendido o raciocínio irresponsável para me defender.

PRIMEIRO CREDOR

E agora você pensa em negar a dívida por causa disso?

STREPSÍADES

Que outro proveito eu posso tirar da sabedoria dele? (p. 85).

A crítica aristofânica à educação sofisticada é ressaltada no fim da peça pela revolta de Strepsíades contra o pensatório, no qual acaba ateando fogo no local. Isso porque, mesmo tendo conseguido se livrar das dívidas pela habilidade de oratória ensinada ao filho, Strepsíades acaba sendo submetido aos castigos físicos de Fidípides que usa da mesma “arte” aprendida no pensatório contra o próprio pai. O seja, a nova forma de educação é capaz de possibilitar ao filho, pela argumentação, romper até mesmo com um dos principais deveres sociais reconhecidos na Grécia antiga como a obrigação do filho em zelar pela integridade e segurança do pai.

Assim, as personagens aristofânicas apresentam na visão do poeta como era essa forma de educação pautada na habilidade da persuasão, e tinha o apoio do novo cidadão da polis interessado em participar ativamente da vida política e de manter sua condição social. Ou de um cidadão interessado de utilizar-se dessa educação para se safar das turbulências no âmbito pessoal. Ou ainda interessado em atender seus objetivos individuais de qualquer ordem. Pois, o domínio do discurso se tornava uma habilidade que o cidadão “devia ter” não apenas para o desempenho político, mas também para o “bem particular”, pautando-se ou não em atitudes morais.

Considerações finais

A partir dessa discussão pode-se perceber como Aristófanes procurou com sua peça fazer uma crítica sobre os problemas enfrentados pela sociedade ateniense na

segunda metade do século V a.C. Para isso apresentou dois pontos divergentes: a antiga ordem gentílica e os cidadãos da polis democrática.

Com essa crítica, o poeta cômico demonstrou uma preocupação com o “novo” processo formativo do homem grego diante da “nova” estrutura social. Foi nesta linha de pensamento que teceu acusações à “nova educação” da polis que se tornara utilitarista e imediatista. Para ele, essa nova educação, que tinha como base a educação sofística, em vez de formar o cidadão moral acabava por deturpar a “nova geração” com seus princípios manipuladores e degeneradores.

No entanto, apesar da crítica de Aristófanes à “nova de educação” sofística em oposição à educação aristocrática, o que se percebe é que os sofistas não impuseram sua forma de ensinar pautada na “imoralidade” e no “egoísmo”, deturpando as virtudes dos jovens como foram acusados. Mas, possivelmente contrário do que Aristófanes procurou mostrar em sua peça *As nuvens*, o que a educação sofística pretendia por na ordem do dia era uma educação que deveria atender às novas exigências de uma sociedade em conflito. Ou seja, a formação de um homem voltado para a vida pública e que tivesse na retórica e na oratória a sua arma de manutenção e sobrevivência na vida social.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓFANES. **As nuvens**. Trad. Mario da Gama Kury Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- BACELAR, Ágatha Pitombo. **A liminaridade trágica de Ajax, de Sófocles**. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.
- BONNARD, André. **A civilização grega**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. 7ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- GRIMAL, Pierre. **A mitologia grega**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GUTHRIE, William Keith Chambers. **Os Sofistas**. São Paulo: Paulus, 1993.
- HAUSER, Arnald, **História da arte e da literatura**. São Paulo: Mestrejou, 1990.

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

ROMILLY, Jacqueline de. **Fundamentos de literatura grega**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

LIDDELL Henry George; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. Clarendon Press-Oxford, 1996, p. XVI-XLV.

VEGETTI, Mario. O homem e os deuses. In. VERNANT, Jean-Pierre (org.). **O homem grego**. Lisboa-Portugal: Editorial Presença, 1994, p. 229-254.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. São Paulo: Edusp, 2002.