

8 Argumentos Aristofânicos

Quant à Aristophane, cet esprit qui transfigure et complète le génie grec, et pour l'amour duquel on *pardonne* à tout le monde grec d'avoir existé – à supposer qu'on ait compris à fond ce qui a besoin d'y être pardonné et transfiguré – il n'est rien qui, sur la nature secrète et énigmatique de *Platon*, m'ait fait davantage rêver que ce *petit fait*, que la tradition nous a heureusement conservé: sous l'oreiller de son lit de mort, ce n'est pas une « Bible », rien d'égyptien, de pythagoricien, de platonicien que l'on trouva : mais un Aristophane. D'ailleurs comment un Platon aurait-il supporté la vie – cette vie grecque à laquelle il disait *non* – sans Aristophane?¹

Logo no início desta tese foi demonstrado de que modo, para Nietzsche, dos primórdios até Eurípidas, todos os personagens célebres do teatro grego são máscaras de Dioniso, o herói original. A distinção platônica entre idéia (*eidos*) e ídolo (*eidolon*) explica as imagens trágicas do teatro grego. Dioniso herói sofredor dos mistérios é o deus que experimenta as dores da individuação. Inúmeros mitos contam que adorado sob o nome de Zagreu, o despedaçado, em sua infância foi massacrado e estraçalhado pelos titãs. O significado da mutilação, do desmembramento, é a *paixão* dionisíaca equivalente à metamorfose nos quatro elementos e, em consequência dessa *via sacra*, devemos considerar o estado de individuação fonte e origem de todos os males. Do sorriso de Dioniso nascem os deuses olímpicos, mas os homens serão feitos de suas lágrimas. Em sua existência de deus fragmentado, Dioniso possui uma dupla natureza, demônio cruel e selvagem e mestre doce e clemente. Mas da esperança dos eoptas, iniciados nos mistérios elêusinos, renascerá um Dioniso anunciando o fim da individuação. Sob esta luz, os mistérios da tragédia grega são em resumo:

1. a concepção fundamental do monismo universal;
2. a consideração do indivíduo como causa primeira do mal;
3. a arte figurando enfim a esperança alegre de liberação do jugo da individuação;
4. o pressentimento da unidade reconquistada.

¹ NIETZSCHE, F. *Par-delà le bien et le mal*. « L'esprit libre »: 28, Tome II, pp. 585-586, Laffont.

Acredito que a concepção da *metafísica estética* já tenha sido bastante iluminada para que os termos acima tomem seu devido lugar. Um dos pontos mais polêmicos de *Die Geburt der Tragödie* é a ‘crítica’ de Nietzsche a Eurípides. Mas o argumento não é nietzschiano. Nietzsche retoma o argumento de Aristófanes como testemunho geral da antiguidade contra Sócrates e sua relação com Eurípides. Para Aristófanes, Sócrates representa o sofista por excelência, espelho e soma de todas as especulações sofisticas. Outro exemplo célebre da ligação do trágico com o filósofo é fornecido pela sentença do próprio Oráculo de Delfos que designa Sócrates o mais sábio dos homens, enquanto Eurípides viria em segundo lugar. O terceiro da lista é Sófocles, que, comparado a Ésquilo, é o que ‘sabe’ bem-fazer. Estes são os três gênios ‘conscientes’ de seu tempo, nivelados pelo grau de consciência. Sócrates teria então pronunciado uma palavra mais incisiva por consideração ao novo e extraordinário valor atribuído ao conhecimento e ao julgamento, segundo o Oráculo. Sócrates é o único que ‘nada sabe’, tanto que peregrina por Atenas como observador crítico, encontrando em todos os grandes homens da época a pretensão da sabedoria. Com estupefação reconhece que mesmo do ponto de vista de atividades especiais as celebridades não possuíam nenhum conhecimento exato e certo e agiam ‘instintivamente’. ‘Não agiam senão por instinto’, por estas palavras o socratismo desdenha a arte e a ética de seu tempo. A partir disso, Sócrates pretende reformar a existência como precursor de uma nova cultura, uma arte e uma moral diferentes, avançando solitário, superior à aparência e em seu estado de santidade em meio a um mundo, cujos últimos vestígios são objetos de uma profunda veneração e busca do mais puro prazer e deleite. Os pontos a serem desenvolvidos neste capítulo final:

1. Os argumentos poéticos de Aristófanes são desenvolvidos teoricamente por Nietzsche?
2. Para Wilamowitz, como já foi visto, este argumento não pode ser comprovado historicamente. Podemos apresentar o texto *As rãs* como prova de tal relação, ainda que a história positivista não aceite “textos ficcionais” como prova para coisa alguma?
3. O que significa o fato de um oráculo proclamar uma sentença sobre um saber consciente? Nada mais absurdo para o positivismo do que aceitar como histórica uma previsão oracular;
4. Há uma diferenciação entre sabedoria consciente (Sócrates, Sófocles e Eurípides) e sabedoria do silêncio (Ésquilo)?
5. Há uma oposição clara entre *savoir faire* (fazer bem feito) e *phronesis* (ética do fazer)?
6. E, por último, há realmente uma crítica depreciativa a Eurípides em Nietzsche?

§10 pp. 68-69 Was wolltest du, frevelnder Euripides, als du Sterbenden noch einmal zu deinem Frohndienste zu zwingen suchtest? Er starb unter deinen gewaltsamen Händen: und jetzt brauchtest du einen nachgemachten, maskirten Mythos, der sich wie der **Affe des Herakles** mit dem alten Prunke nur noch aufzuputzen wusste. Und wie dir der Mythos starb, so starb dir auch der Genius der Musik: mochtest du auch mit gierigem Zugreifen alle Gärten der Musik plündern, auch so brachtest du es nur zu einer nachgemachten maskirten Musik. Und weil Dionysus verlassen, so verlies dich auch Apollo; jage alle Leidenschaften von ihrem Lager auf und banne sie in deinen Kreis, spitze und feile dir für die Reden deiner Helden eine sophistische Dialektik zurecht – auch deine Helden haben nur nachgeahmte maskirte Leidenschaften und sprechen nur nachgeahmte maskirte Reden.²

A crítica a Eurípidés inicia pela acusação de ele ter tentado servir-se do mito moribundo, recuperando os argumentos de Aristófanes. Que desejava você, sacrílego Eurípidés, pelo agonizante ainda uma vez por tua alegre função procurar forçá-lo? Ele morreu por tuas violentas mãos: e agora rompendo teu acordo com o artificial, mascarando o mito, como sua **pretensão de Heracles** com a velha pompa somente para ainda saber estraçalhá-lo. E como teu mito morreu, assim morreu também o teu Gênio da música: foi preciso também intervir com voracidade e pilhar todo o jardim da música, também para assim testar a tua única inculta via artificial mascarando a música. E porque Dioniso te abandonou, assim te abandona também Apolo; seguiu totalmente sua paixão por sua posição e banido de seu círculo, fio e lima na fala de seu Herói uma dialética sofisticada suficiente – também teu Herói tem somente a satisfação simulada da paixão e diz somente a satisfação do discurso simulado.

Se a crítica a Eurípidés for depreciativa, o será apenas com relação aos que foram ‘maiores’ do que ele, pois até para estraçalhar o mito é preciso saber fazê-lo. O mito que sustentava a tragédia pereceu sob as mãos brutais de Eurípidés, pois ele recorre a uma máscara, falsificação do mito: trata-se aqui de referência à dialética socrática, mas não ao ‘personagem modelo’. A crítica ganha mais se direcionada para a dimensão poética do que para o conteúdo em si da tragédia euripídiana. Bem se entende que a compreensão do mito para Nietzsche passa mesmo pelo poético e pelo *poético*. Como Sócrates recusa a ‘poesia’, elide igualmente o mito.

2 L-L p. 72: Que cherchais-tu, sacrilège Euripide, en t’obstinant à plier ce moribond à ton service? Il mourut sous ta main brutale, et dès lors c’est une contrefaçon, un mythe masqué qu’il te fallut, tout juste capable, comme le singe d’Héraklès de s’affubler des défraîchies de l’ancienne splendeur. Et comme pour toi le mythe était mort, la musique mourut aussi. Tu eus beau piller avidement les jardins de la musique, tout ce que tu rapportas, c’est une contrefaçon de musique, une musique masquée. Et parce que tu avais abandonné Dionysos, Apollon t’abandonna aussi. Va débusquer toutes les passions dans leurs tanières et parqueles dans ton domaine, aiguise et lime, pour les discours de tes héros, toute ta dialectique de sophiste – tes héros aussi n’ont que des passions simulées et masquées, leurs discours aussi ne sont que masque et simulation.

A única justificativa para a tradução de Lacoue-Labarthe: o ‘macaco de Heracles’, que poderia explicar o equívoco, seria também mítica: houve um tempo em que os habitantes da Grécia viviam atormentados pelos cércopes, salteadores de força descomunal que assaltavam e matavam os viajantes. Conta-se que, no seu atrevimento, chegaram a atacar Heracles, enquanto dormia, mas, ao acordar, ele os dominou com facilidade, tratou de amarrá-los e pretendia vendê-los como escravos. No caminho do mercado, os cércopes, mesmo amarrados, fizeram tantas brincadeiras e piadas que o herói findou por soltá-los. Contudo, Zeus, o senhor dos homens e dos deuses do Olimpo, não foi tão piedoso e transformou os cércopes em macacos. O problema da tradução fornece mesmo um tema para comédia!

Le plus difficile à faire passer d’une langue dans une autre, c’est le mouvement du style, qui a son origine dans le caractère de la race, son « métabolisme ». Il y a des traductions qui, avec les meilleures intentions, son presque des trahisons, parce qu’elles vulgarisent involontairement l’original, du seul fait qu’elles n’ont pu rendre son *tempo* résolu et gaillard, qui saute et aide à sauter par-dessus tous les dangers que représentent les choses et les mots.³

8.1. O nascimento da comédia

Até os dias de hoje, não se tem notícia de qualquer narrativa que explique o surgimento do teatro no Ocidente. Fenômeno extremamente singular cuja configuração específica da Grécia Antiga nunca mais foi possível, nem para tragédia, nem para a comédia, apesar das muitas tentativas históricas. A dificuldade de apreender o teatro como fenômeno dá-se por sua particularidade, especificidade e dependência de muitos elementos efêmeros, conjecturais. Se a tragédia possui sua base teórico-histórica na *Poética*, de Aristóteles, a comédia em suas origens, como gênero secundário, tanto no sentido temporal quanto no ‘espaço’ que a ela foi destinado, pode ser apenas inferida de forma ainda menos exata. Nas bases do cômico, contudo, encontram-se importantes indicativos do próprio fenômeno, partilhados com a tragédia: a atualização da memória, o pressentimento da história, um núcleo simbólico originário, a manifestação da tradição e a dimensão ética. Como

3 NIETZSCHE, F. *Par-delà le bien et le mal*. «L’esprit libre»: 28, Tome II, p. 585, Laffont.

gênero, a comédia se estrutura a partir da tragédia, daí seu caráter para-trágico. De certa forma, a metodologia para a análise de uma comédia não varia muito da metodologia para análise da tragédia. Os rudimentos questionados em geral são, ou deveriam ser: a relação da cena com a tradição, o nível de experimentação, a inserção no contexto histórico, a importância da palavra, a condição iniciática e o desenvolvimento técnico. Outros elementos concernentes tais como o grau de sociabilidade e de ‘não-vivência real’, isto é, o grau de ficcionalidade, devem entrar na dimensão metodológica.

As dificuldades para a análise também são semelhantes e decorrem, a meu ver, de um único parâmetro: a perda do sentido original de tais apresentações, tanto do sentido trágico, quanto do sentido cômico. Com relação à comédia, alguns dados são ainda mais prementes: a ausência de qualquer tradição que proponha uma dimensão sacra do riso, a vertente obscena de Eros, a licenciosidade nas palavras e nos gestos que leva à interdição e à censura. Mas há uma dimensão mítica do cômico, ainda que seja por demais difícil apreendê-la, também ligada aos ritos de renovação, dos quais o ‘carnaval’ é a referência mais comum e, segundo minha perspectiva, menos exata, justamente porque muito genérica e termina por ser depreciativa. Dos termos de análise constitutivos da comédia, o principal parece ser seu caráter para-trágico: a comédia antiga não cansa de se referir ao gênero rival, mais antigo que ele nos festivais oficiais e sobretudo mais prestigiado. Este caráter para-trágico da comédia antiga é atestado pelo fato de freqüentemente a comédia mimar, parodiar, perverter a tragédia e assim pouco a pouco se construir. Aristófanes forja até mesmo uma nova palavra para definir o gênero em seu paralelismo: a comédia é a *trygoidia* (formado do grego *tryx*, genitivo *trygos*, “vinho novo”), este seria o “clima” da comédia, pelo qual, para Aristófanes, o gênero deveria conquistar o direito à consideração. Este caráter para-trágico da comédia é essencialmente útil ao conhecimento e à análise da tragédia, como também para sua própria compreensão enquanto gênero.

Bem-aventurada a tragédia, bem-aventurado gênero literário! De início, os espectadores conheciam suas histórias, antes mesmo que uma palavra fosse pronunciada, e o poeta apenas reavivava sua memória. Se eu digo: Édipo... sabe-se todo o resto: seu pai é Laios, sua mãe é Jocasta, sabemos quem são seus filhos e filhas, sabemos o que é, o que vai suportar e o que ele fez [...]. Posteriormente, quando os poetas trágicos não tinham mais nada a dizer e quando chegaram ao fim de seu drama, eles não precisavam senão levantar a *mechané*, tão facilmente quanto levantavam o

dedo mindinho, e os espectadores ficavam contentes. Nós, nós não temos tudo aquilo. Nos é necessário tudo inventar.⁴

8.1.1. Estrutura da comédia antiga

São três as principais fontes da comédia grega:

1. vários fragmentos e títulos de 1500 comédias escritas por 200 autores diferentes, os quais foram conservadas em citações ou listas de diferentes proveniências;
2. 11 peças integrais de Aristófanes;
3. 1 peça e 1 fragmento amplo de Menandro;

A comédia antiga, com assuntos políticos, cobre todo o século V. É representada para nós principalmente por Aristófanes, mas nasceu cerca de duas gerações antes, com os poetas Chionides e Magnés. Em seguida, virá Cratinos, do qual conhecemos 30 títulos, dentre os quais *A garrafa*, peça vencedora no concurso com *As nuvens*, de Aristófanes. Na mesma época, surge Crates, o primeiro a tratar de “assuntos gerais” e a compor “histórias”, segundo Aristóteles (*Poética*, 1449b), e enfim Aristófanes e os seus rivais: Eupolis, Ferécrate ou Frínicos (não o trágico). O teatro de Aristófanes nos foi transmitido por manuscritos medievais. Os textos de Menandro, tão célebre quanto Homero na antiguidade, foram recuperados recentemente graças às descobertas e aos progressos da papirologia desde o início do século XX: assim, a única peça integral existente é o *Dyscolos* (Grosseria) e foi recuperada em 1956 em um lote de papiros adquiridos por um rico colecionador genovês, Martin Bodmer. Sua primeira edição data de 1958. Segundo os manuscritos, as últimas comédias de Aristófanes tendem a se distanciar da comédia antiga, aos poucos desaparecendo a *parabase* e até mesmo o coro. Nem todas as peças de Aristófanes obedecem ao esquema apresentado a seguir; por vezes, as cenas de debate, o *agon*, se estendem por quase toda a obra, caso de *Os cavaleiros*; ou ainda pode-se encontrar uma segunda *parabase*, mais curta, caso de *As rãs*.

⁴ Prólogo de uma comédia de meados do século IV, *Poesia*, de Antifane [405-330], in: *Athénée*, 220a.

São magras as indicações sobre o mimo e a farsa na Grécia Antiga, esses gêneros serão desenvolvidos no mundo romano. O material básico da comédia, em geral, é o contemporâneo: os temas, os acontecimentos, ou personalidades evocados. O herói para realizar seus objetivos, públicos e ambiciosos, é guiado por motivos egoístas, lança mão de um método, na maioria das vezes cômico e ridículo, altamente inverossímil. A astúcia do herói cômico – o “esperto” comparável ao “trickster” – é apresentada em um prólogo falado, normalmente dividido em várias cenas, sendo bem mais que um prólogo, no sentido que damos ao termo: o herói desvela o plano que traçou para bem conduzir sua tarefa e se esforça também para realizá-la, sozinho ou com outras personagens. Por vezes, consegue já no momento do prólogo, desafiando toda a lógica. O antagonista, principal oponente do herói cômico é geralmente o coro. Sua entrada, o *parados*, pode ser: ameaçadora ou solene; coletiva ou em pequenos grupos; interrompida ou contínua, sempre cantada e dançada de maneira muito espetacular. Logo no *parados*, o público descobre a maneira notável pela qual o poeta encenará sua invenção, a qual freqüentemente dá nome a peça. A imaginação cômica ultrapassa limites, desde a encenação de um contemporâneo exagerado e transfigurado até as mais altas fantasias.

No *Agon* da comédia, ou “batalhas cômicas”, dá-se o afrontamento entre o herói e seus adversários, que geralmente toma a forma de um duelo verbal estritamente codificado. Essas batalhas cômicas são na maioria das vezes muito inverossímeis, meio representadas, meio dançadas, meio cantadas, meio faladas, com utensílios e estratagemas variados, costumam parodiar a tragédia. Chama-se por vezes *syzygia* (*syzygies*⁵) a alternância entre os metros falados e líricos. Após um breve canto do coro, o corifeu convida um dos adversários a conduzir sua ofensiva, o que ele faz em crescendo, alternando interrogatório e tiradas longas, até se asfixiar com uma longa frase final pronunciada sem tomar fôlego, o *pnigos* ou “sufocação”; depois, o coro canta novamente e o segundo personagem, que o corifeu novamente exorta a falar, age do mesmo modo. Enfim, o corifeu proclama o vencedor. Quando o herói triunfa, a ação se interrompe por um momento: os atores desaparecem e a ‘ilusão teatral’, que normalmente é muito utilizada na comédia antiga, ficção por vezes estendida ao público, é rompida de forma nítida. O chefe do coro declara ser preciso vir “aos anapestos⁶”, nome do metro empregado para se dirigir diretamente ao

5 fr. *syzygie* (1584), do gr. *suzugía*, as 'conjunção, união', pelo lat.tard. *syzygia*,ae 'id.'.

6 anapesto: ∪∪ –; iambo: ∪ –

público. No meio da peça, a *parabase*, o coro dirige-se e fornece conselhos sobre generalidades políticas, elogia a peça oferecida e critica a concorrência. As regras não eram fixas como nas cenas de debate, em que os anapestos terminam por um *pnigos*, como efeito. Em seguida, vem a *sizígia*, ou alternadamente segundo a regra do *responsio*: metros sucessivamente cantados e falados, com acompanhamento de dança; “ode” e “epirrhème”⁷, “antode” e o “antepirrhème”; ocasiões de valorizar o coro e lançar ataques políticos muito efusivos contra os objetos das críticas normalmente acusados de forma dissimulada ou em apartes. Após a *parabase*, a ação é retomada. O herói retorna diante do público, mas a ligação com as cenas precedentes geralmente é frouxa, sem muito rigor. Uma vez atingido o objetivo, o herói explora seu sucesso sem vergonha em algumas cenas de grande ostentação, exageradas, sem verdadeira progressão dramática, nem dos personagens, nem dos temas tradicionais, como os sicofantas: vitoriosos, especialistas dos processos e dos procedimentos, vivem de acusações lançadas contra cidadãos ricos ou que não devem ser combatidos. O herói recolhe sempre o aplauso do público. No triunfo final, é seguido por uma procissão desmedida celebrando um casamento, em um tipo de era de ouro, entre a sexualidade e a comilança. O vencedor do concurso sempre deixava sua máscara no altar de Dioniso até o ano seguinte.

8.2.

O concurso no Hades

As rãs é a única comédia que abre com uma questão: saber o que deve fazer o personagem para causar risos no público? É a única comédia que não abre simplesmente por um pranto ou uma lamentação, como é comum, mas com uma reflexão sobre a própria especificidade da comédia e termina com um debate sobre a especificidade da tragédia. É mesmo um texto incomum! Dioniso bate à porta de Heracles. A porta é aberta pelo herói que aparentemente não tem servidor, ao contrário de Eurípides, em *Os acarnenses*, e Sócrates, em *As nuvens*, ele não está ocupado, seus trabalhos já terminaram. Ainda que a personagem na origem da ação seja um deus, conforma-se às regras de Aristófanes: as personagens de suas comédias devem ser cidadãos atenienses. Heracles não pergunta a razão pela qual Dioniso

7 Discurso falado.

deseja descer ao Hades disfarçado como ele, mas aqui o dado será questionado: por que Heracles? Leo Strauss sugere que Dioniso não deseja ser reconhecido para poder ver Eurípides. Dioniso acredita que será necessário roubar Eurípides do mesmo modo como Heracles capturou Cérbero, porque ele espera que os deuses do reino inferior desejem muito manter o melhor poeta junto a eles. O disfarce em Heracles protegeria Dioniso contra a suspeita de que ele procura um poeta. Leo Strauss responde com uma justificativa intencional da personagem, contudo não apresenta uma razão convincente para a escolha de Heracles por Aristófanes.

Tenho uma hipótese simples: Dioniso humanizado da comédia é antípoda do Heracles combatente da tragédia. Filho de Zeus e Alcmena, mulher de Anfitrião, Heracles foi concebido para tornar-se grande herói. Um engenhoso estratagema de Zeus gerou a oportunidade: visitou Alcmena caracterizado como Anfitrião, enquanto este combatia Ptérela, rei de Tafos, para vingar afronta à família da esposa. Hera, esposa de Zeus, enciumada com o nascimento de Heracles, pois desejava elevar o primo Euristeu ao trono da Grécia, envia duas serpentes para matá-lo no berço, mas o herói as destruiu com sua força prodigiosa. Casado com Mégara, uma das princesas reais, Heracles matou-a e aos três filhos em acesso de fúria provocado por Hera. Para expiar o crime, ofereceu seus serviços a Euristeu, que o incumbiu das tarefas arriscadas conhecidas como “os 12 trabalhos”. E se Aristófanes considerar que após a morte dos grandes trágicos os ‘trabalhos’ trágicos teriam igualmente terminado, dado o ‘mito moribundo’ em sua época? O último dos trabalhos é o que interessa: levar a Euristeu Cérbero, o terrível guardião da entrada do Hades, um cão monstruoso de três cabeças e cauda em forma de serpente, filho de Equidna e de Tífon, irmão de Ortro, da Hidra de Lerna e da Quimera. Guardava a entrada do Hades e permitia a entrada de todos, mas não deixava que ninguém saísse. Heracles se iniciou primeiramente nos Mistérios de Elêusis e acompanhado do deus Hermes, seu meio-irmão, adentrou à morada dos mortos. Encontrou-se primeiro com a sombra de Meleagro, o herói da Caça ao Javali de Cálidon, que lhe contou sua história e pediu que amparasse a irmã, Djanira. Deparou-se a seguir com Teseu e o amigo dele, Piríto, ainda vivos, mas acorrentados. Conseguiu libertar Teseu, com a permissão de Perséfone, mas Piríto teve de ficar. Finalmente, Heracles apresentou-se a Hades e pediu licença para capturar Cérbero. O deus concordou, desde que o herói o fizesse sozinho e desarmado. Heracles apertou o monstro em seus braços até quase sufocá-lo, abrandando sua ferocidade, levou-o a Euristeu. Cumprida então a

última tarefa determinada pelo Oráculo de Delfos, o herói levou Cérbero de volta e devolveu-o a Hades. Dioniso não correu nenhum risco em sua descida ao Hades. Seu disfarce em Heracles parece assim totalmente supérfluo. A resposta para o disfarce é muito simples: disfarçado de Heracles, Dioniso pode aterrorizar Cérbero e retornar à Atenas com Eurípides. Todavia, o aproveitamento do mito de Heracles pode ser bem maior neste capítulo. A descida de Dioniso ao Hades disfarçado de Heracles significaria então um trabalho hercúleo assumido por Aristófanes: a tentativa de recuperar o melhor dos trágicos para que a tragédia não morra.

8.2.1.

As Rãs-cisnes e os Iniciados

Para compreender uma comédia de Aristófanes, é necessário examinar seus limites e ultrapassá-los. É preciso transformar a dupla dimensão específica da comédia, crítica e riso, em uma tripla dimensionalidade transcômica: mítica; o que não significa transformá-la em tragédia. Para Aristófanes, as Rãs do lago infernal entoam em honra a Dioniso o canto que haviam já “feito soar em Limnas”. Trata-se do Pântano ateniense (*Limnai*), onde se encontrava o templo mais antigo do deus e que as Rãs do Hades podiam, pelo que parece, atingir por um canal direto. Este pântano era também conhecido como paralelo ao lago de Lerna. O lago de Lerna evoca outro dos trabalhos de Heracles: matar a Hidra de Lerna. Dioniso já realizara o primeiro dos trabalhos antes de bater à porta de Heracles, pois já estava vestido com a pele do Leão de Nemeia. O segundo trabalho de Dioniso, a ‘batalha’ com as Rãs, corresponde à Hidra. Os apelos ao som de flatos evocam aqueles lançados à beira do lago de Lerna que pontuavam as bebedeiras do dia das *Choes*, um dia cujo nome reenvia ao rito desenvolvido: libações particularmente abundantes para tornar propícios os Infernais. Vinho e sementes de todos os tipos eram servidos aos mortos em *χύτροισι*, marmitas, do qual o terceiro dia da festa tira seu nome: *panspermia*. As premissas são oferecidas a quem de direito: Dioniso-do-pântano, dom dos Infernais. Tanto em Esparta, quanto em Sicião, cidade da Acaia, o santuário particular do deus situava-se em um pântano. Dioniso é então ‘aquele do pântano’, o *Limnaios*, melhor

ainda: ‘aquele que nasce do pântano’, o *Limmagenes*. Admitindo com H. Jeanmaire que as Antestérias atenienses desenvolvem-se das antigas festas locais, as Lenéias, aproximam-se as *Choes* dessas festividades do ‘vinho novo’:

Rãs – Brekekekex, coax, coax, brekekekex, coax, coax. Lacustres filhas das fontes, façamos ouvir o clamor harmonioso de nossos hinos, meu canto de doces acordes que, em honra de Dioniso Niseu, filho de Zeus, entoamos Limnas, quando na embriaguez dos festins, nas sagradas panelas, o povo se dirige à minha habitação. Brekekekex, coax, coax.⁸

Mas Dioniso é também o ‘deus-do-alto-mar’! Portar um deus em procissão sobre um barco é, na Grécia, uma exceção reservada apenas a ele, como nos mostra a *Compoteira de Exekias*⁹, onde Dioniso navega em um grande barco rodeado por vinhas e golfinhos. O autor cômico Hermippos apresenta o deus como “aquele que conduz os barcos sobre o mar cor de vinho”¹⁰. Portanto, nada de estranho na travessia sobre o barco de Caronte, onde ao pegar nos remos, as Rãs começam a cantar.

O texto recebe seu título não do coro principal, dos Iniciados, mas do coro secundário, o que se chama *parachorégema*, ou Coro Autônomo. O coro secundário pode ser encontrado em outras duas comédias de Aristófanes: *A paz* e *Lisístrata*; também *As Eumênides*, de Ésquilo, e *Hipólito*, de Eurípides, possuem o *parachorégema*. A partir destes textos, pode-se traçar uma hipótese de características específicas deste tipo de coro:

1. Aparece uma única vez no texto, sempre no prólogo ou no êxodo; precisamente antes da entrada ou após a saída do coro principal;
2. Prepara a percepção de uma chegada ou de uma partida; início ou fim de uma mudança, ou uma grande viagem.
3. O canto lírico é não-antístrofico, a exceção de *As Eumênides*. A questão parece importante, pois isso acarreta um movimento orquestral ritmado que deve ser uniforme, monofásico, sem retorno periódico de um lado a outro da orquestra como nos *stasima* do coro regular, onde a estrofe e a antístrofe são dançadas em sentido contrário.
4. O metro é simples. Trata-se de pés elementares: datílicos em dois casos, iambos e trocaicos alternados ou datílicos-trocaicos; todos eles sistemas estranhos ao lirismo mélico, e remetem aos ritmos da marcha.

A comédia antiga é composta por uma grande variação de metros. Nos diálogos aparecem o trímetro e o tetrâmetro iâmbicos, o trocaico e o anapesto. Nas paródias e empréstimos trágicos empregam-se os mesmos ritmos das tragédias. O

8 ARISTÓFANES. *As rãs*. Trad. Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987, p. 35.

9 *Antikensammlung*, Munich.

10 DARAKI, Maria. *Dionysos et la déesse terre*. Paris: Flammarion, 1985, p. 33.

estilo de Aristófanes acolhe tanto o grosseiro quanto o lírico, as gírias e os trocadilhos burlescos e, principalmente, as onomatopéias e os neologismos. Nas partes líricas, o ritmo preferido é o peã, justamente o metro que substituirá o ditirambo dionisíaco pelos hinos de louvor apolíneo.

Rãs – Naturalmente. Tens muitas outras preocupações. Eu sou querida das musas, de belas líras, do cornípede Pan, que se delicia em tocar flauta. Além disso, sou o gozo do citarista Apolo, porque, nas profundidades do lago, zelo pelo caniço que serve de suporte a sua lira. Brekekekex, coax, coax.¹¹

Dado decisivo na análise que provavelmente passa despercebido à maioria é o fato de o coro das Rãs não ser simplesmente formado por rãs, mas sim por ‘Rãs-cisnes’, diz Caronte a Dioniso. Ora, já conhecemos os antecedentes! A hipótese que traço aqui é a seguinte: as Rãs personificam o ‘discurso degenerado’ proferido na época, nos cultos, no teatro e na assembléia, ponto principal da crítica nas comédias de Aristófanes. O discurso sofista-socrático disseminado por toda a Atenas, o ditirambo transformado em peã é insuportável aos ouvidos de Dioniso. Como diz a personagem a Heracles, quando narra sua busca do hábil poeta: “porque uns não existem mais, e os outros são medíocres”.

Heracles – Não há por aqui outros jovens poetas, que compõem tragédias, cujo número excede a dez mil e que são infinitamente mais tagarelas que Eurípides?

Dioniso – Tudo isso é rebotalho, mera tagarelice, música de andorinhas; corruptores da arte, que rapidamente se eclipsam, tão logo obtenham um coro, pelo simples prazer de terem urinado na musa trágica. Mas um poeta ‘inspirado’ que nos faça ouvir expressões nobres, que o procures, não o encontrarás.

Heracles – Inspirado como?

Dioniso – Sim, inspirado como aquele que fosse capaz de inventar expressões atrevidas, do quilate de “Éter, pequenina mansão de Zeus” ou o “pé do tempo”, ou ainda “o coração não quer jurar pelas vítimas, mas a língua perjura sem a cumplicidade do coração”.¹²

O combate entre as Rãs e Dioniso não é oratório. Uma definição em tom jocoso do ‘debate’ seria uma ‘batalha expiratória’ que não toma seu lugar no centro do texto. O conflito entre o coro e o herói dá-se devido ao fato de o coro não reconhecer o herói. Não há vitória neste combate porque a situação termina quando Dioniso chega a seu destino, saindo da região das Rãs. As Rãs-cisnes apresentam seu canto insuportável:

Rãs – Pelo contrário, cantaremos ainda mais forte, se é correto que nos dias ensolarados saltamos entre a junça e o junco, felizes com nossas melodias entrecortadas de mergulhos mil ou se, fugindo ao aguaceiro de Zeus, continuamos a entoar nossos coros alegres no fundo das águas, ao ruído das bolhas.¹³

11 ARISTÓFANES. *As rãs*, 1987, p. 36.

12 *Idem, ibidem*, pp. 28-29.

13 *Idem, ibidem*, p. 37.

As rãs não é o único texto de Aristófanes que tem dois coros, mas é o único em que os dois coros não se opõem simultaneamente, mas se sucedem.

La dualité des chœurs correspond à la dualité des terreurs de l'Hadès et du bonheur de l'Hadès. Le chœur des grenouilles prend la place d'un chœur potentiel de supercriminels dans l'Hadès, c'est-à-dire des admirateurs d'Euripide, qui n'aurait pas été supportable dans la mesure où il se serait agi d'un chœur, d'un *dèmos*, de supercriminels qui professeraient tout haut les principes de l'injustice et que le châtement après la mort n'aurait pas convertis. Le titre de la pièce attire notre attention sur cette impossibilité potentielle.¹⁴

A hipótese de Strauss não convence. Como o Hades é descrito por Aristófanes? Pela boca do próprio Caronte:

Caronte – Quem se dirige ao local do repouso, após sair das misérias e preocupações da vida? Quem se dirige às planícies do Letes, à Tosquia do Asno, aos Cerbérios, aos Corvos, ao Tênaros?¹⁵

Realmente não há um combate direto de coros, mas há um combate velado entre as Rãs e os Iniciados. Pois, enquanto o Coro das Rãs representa o discurso que não agrada a Dioniso, o Coro dos Iniciados canta a *Iacchos*, introduz e conduz o concurso entre os trágicos. Lembrando o *Fragmento 243* de Heráclito:

Pois se não fosse em honra de Dioniso que eles realizavam a procissão e cantavam os hinos às partes pudendas, essa prática seria o ato mais vergonhoso; mas o Hades e Dioniso, por quem eles deliram e celebram as Leneias, são o mesmo.¹⁶

A procissão dos Iniciados no Hades reflete a procissão dos vivos em Elêusis:

Coro dos Iniciados – *Iacchos*, ó *Iacchos*, ó *Iacchos*, veneradíssimo *Iacchos*, que habita esta mansão; *Iacchos*, *Iacchos*, vem dançar nestas campinas, vem para junto dos membros da sagrada *thiasè*, agitando em torno da cabeça uma coroa de mirtos, coberta de abundantes frutos; e, golpeando atrevidamente o solo com o pé, dirige a dança viva e frenética, plena de graças, a dança venerada e sagrada de teus piedosos Iniciados.¹⁷

Mas quem é *Iacchos*, epônimo sagrado de Dioniso? “O sol dos Infernos”. Dioniso-luz e Dioniso-sombra ilustram o movimento dramatizado nas festas sagradas: a uma só vez, ‘tristes e alegres’, como afirma com perplexidade Nilsson. As Antestérias são um momento solene e perigoso no qual o Hades se abre e os mortos invadem a terra. Dioniso é ao mesmo tempo sombra e luz justamente porque propicia a junção de ambas.

14 STRAUSS, Leo. *Op. cit.*, 1993, p. 304.

15 ARISTÓFANES. *As rãs*, 1987, pp. 33-34.

16 KIRK, G.S. et alii. *Os filósofos pré-socráticos. História crítica com seleção de textos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 217.

17 ARISTÓFANES. *As rãs*, 1987, pp. 40-41.

Coro dos Iniciados – Desperta. Agitando a chama das tochas, chegou *Iacchos*! Ó *Iacchos*, fulgida estrela da festa noturna. A campina é um deslumbramento de luz. Revigoram-se os anciãos, sacudindo os sofrimentos e o peso dos anos, em consequência da festa sagrada. Com, teu archote coruscante, aproxima-te e conduz para a planície florida e úmida, ó bem-aventurado, a juventude que forma teus coros.¹⁸

Na forma de *Iacchos*, Dioniso é o deus que faz brilhar o sol no Hades, por definição, lugar no qual a luz do dia jamais penetra. Forma mística de um Dioniso eleusino, cuja imagem curiosa é a de um menino que ‘na realidade’ preenche uma função de *phallus*: um *phallus* antropomórfico. No centro dos Mistérios de Elêusis, encontra-se tanto a união quanto os nascimentos simbólicos: o mistério da vida.

Corifeu (vestido de Hierofante) – Que se recolha e deixe livre o espaço para os nossos coros, todo aquele que não é versado em semelhante linguagem: o profano que não vê, nem celebra, com danças os mistérios; o que não foi iniciado nos acentos báquicos de Crátino Taurófago (autor de ditirambos); o que se delicia com importunos versos chocarreiros; o que, em vez de reprimir as odiosas sedições, e ser condescendente para com seus concidadãos, atíça e exacerba a discórdia em seu próprio interesse; aquele que, magistrado numa cidade, deixa-se corromper com presentes, entrega uma fortaleza ou navios, exporta de Egina mercadorias proibidas – qual novo Toricião, esse infame cobrador da vigésima – e transporta para Epidauro couro, vela e pez; o que aconselha que se empreste dinheiro aos inimigos para a construção de navios; o que emporcalha as imagens de Hécate, não obstante emprestar sua voz aos coros cíclicos; o que, sendo orador, cerceia o salário dos poetas, por ter sido satirizado nas festas nacionais de Dioniso. A todos esses digo, repito e torno a dizer pela terceira vez, que deixem livre o espaço para os coros dos Iniciados. Quanto a vós, revigoraí os vossos cantos, para bem celebrarmos as vigílias, como é condigno na festa presente.¹⁹

O Coro invoca *Iacchos*, rejeita os não-iniciados, isto é, os que não são adeptos das Musas e os criminosos políticos que fazem perecer a família, a cidade, as festas simbólicas e os próprios concursos. Com relação ao desenvolvimento das festas, as celebrações duravam vários dias: o primeiro dia tinha lugar uma procissão finalizada por um sacrifício de um touro, seguido de banquetes; os segundo e terceiro dias eram ocupados por concursos de ditirambos, e a noite do terceiro dia desenvolvia o grande *komos* em honra ao deus; os concursos dramáticos ocupavam os últimos dias. Um alto magistrado civil, o *arconte eponímio* (assim nomeado porque denominava o ano no qual exercia seu cargo), responsável pela organização das Grandes Dionísias e particularmente pelos concursos dramáticos, escolhia os poetas que participariam dos concursos, os atores e os prêmios. No século V, apenas tragédias originais; o século IV já apresentava reprise das tragédias e comédias. O *arconte* designava um *corega*, cidadão rico que arcava com as despesas, para cada poeta. O coro era composto por:

18 ARISTÓFANES. *As rãs*, 1987, p. 41.

19 *Idem, ibidem*, pp. 41-42.

12 coreutas na origem. Na época clássica: 15 coreutas na tragédia, 12 no drama satírico e 24 na comédia. O *corega* pagava as máscaras, os figurinos e os “cenários” (se houvesse) e era responsável pelo “coro secundário”. Em caso de vitória, oferecia um banquete. O Estado pagava os músicos, os poetas e os atores. A *coregia* era um encargo financeiro pesado e fazia parte do conjunto de serviços públicos, ou *liturgias*, obrigatórios aos cidadãos ricos. Um procedimento denominado *antidosis* permitia ao cidadão escapar à *coregia* e às outras liturgias designando um outro mais rico que ele; era apenas necessário que o novo indicado aceitasse a designação, mas ao que parece nunca foi aplicado à *coregia*, por ser este um cargo de honra. O *corega* era, em caso de vitória, coroado em pleno teatro e seu nome figurava em uma lista de vencedores.

Temístocles foi *corega* de Frínicos, em 476, com *Fenícias*; Péricles foi *corega* de Ésquilo, em 472, com *Persas*. Em geral, os cantos e os discursos pelos quais o coro faz sua entrada nas peças de Aristófanes estão em harmonia estrita com a função dramática do coro. Portanto, em *As rãs*, o coro se apresenta no *parodos* não somente como coro de Demeter.

Coro dos Iniciados – Que cada um, pois, caminhe resolutamente para os recônditos floridos desta campina, golpeando o solo com os pés, proferindo motejos. Nós almoçamos muito bem (o cortejo partia após o almoço). Vamos a caminho. Prepara-te para nobremente exaltar com tua voz melodiosa a Libertadora (Perséfone), que prometeu malgrado Toricião, defender sempre este país.

Corifeu – Vamos entoar um hino diferente em honra da frutífera rainha, a deusa Deméter: adornai-a com vossos divinos cantos.

Coro dos Iniciados – Deméter, rainha das sagradas orgias, assiste-nos, protege teu coro. Faze que eu possa, durante toda a jornada, entregar-me despreocupadamente aos folguedos e danças. Oxalá, mesclando risos com a seriedade, após gracejar e divertir-me de um modo digno de tua festa, possa ornar-me com as fitas da vitória.

Corifeu – E agora, vamos, atraí com os vossos cantos o deus jovial, vosso companheiro de itinerário, nesta dança.²⁰

Quanto ao desenvolvimento dos concursos, falando propriamente, o poeta era instrutor e encenador: como *didascalos* (instrutor) dirigia as repetições do coro. Um dia ou dois antes do início da festa, os poetas apresentavam suas obras em uma cerimônia denominada *proagon*, que a partir da segunda metade do século V acontecia no *Odéon*, que Péricles mandou construir perto do Teatro de Dioniso. As representações ocupavam ao todo quatro dias: três dias para os concursos trágicos, onde cada poeta apresentava uma *tetralogia*, três tragédias e um drama satírico. Um dia inteiro consagrado a cada poeta, por ordem de sorteio e o último dia com cinco comédias. Em 431, com a guerra do Peloponeso por economia foram reduzidos para

20 ARISTÓFANES. *As rãs*, 1987, pp. 42-43.

três dias, com a apresentação da *tetralogia* pela manhã e uma comédia à tarde.

Coro dos Iniciados – Ó veneradíssimo Iacchos, inventor da melodia tão suave que se entoa nesta solenidade, vem aqui, acompanha-nos até o templo da deusa e mostra que sem desfalecimento, és capaz de perfazer tão longa caminhada (18km de Atenas a Elêusis). Ó *Iacchos*, amigo dos coros, guia os meus passos. Fostes tu que, para provocar o riso, e por medida de economia, despedaçaste os nossos trapos e sandálias e, sem prejuízo, nos fizeste dançar e divertir. Iacchos, amigos dos coros, guia meus passos. Com efeito, olhando de soslaio, vi uma donzela, linda companheira destes folguedos, e por um pequenino rasgão do vestido, divisei-lhe, a saltitar, a pontinha do seio. Iacchos, amigo dos coros, guia meus passos...

Corifeu – Vinde ao sítio sagrado da deusa, ao bosque florido, vinde aos folguedos, vós que participeis da festa querida dos deuses. Eu irei com as donzelas e matronas aonde se faz a vigília em honra da deusa, levando a tocha sagrada.²¹

Sobre o Teatro de Dioniso, onde Aristófanes representava, tinha lugar entre 15000 e 17000 espectadores. No início, o espetáculo era pago, mas se garantia aos mais pobres o ingresso gratuito. Péricles criou um fundo para os espectadores, cujo nome era *theorikon*²². Os primeiros níveis eram reservados como lugares de honra, privilégio da *proedria* (na frente): os sacerdotes de Dioniso, o Arconte e outros sacerdotes e magistrados de Atenas, os benfeitores do Estado, os embaixadores das cidades convidadas, isto é, personagens oficiais. Acabados os concursos, o júri, 10 jurados, um de cada das dez tribos que constituíam o conjunto da população Ática, inscreviam três nomes em uma tabuleta, por ordem de preferência e colocavam-se as dez tabuletas em uma urna. O Arconte sorteava cinco que determinavam o resultado. O poeta, o *corega* e o ator vencedor eram coroados no teatro e o ator vencedor depositava sua máscara no altar de Dioniso.

Coro – Vamos aos prados floridos, esmaltados de rosas e, segundo nosso hábito, divirtamo-nos, formando o coro tão belo, a que presidem as bem-aventuradas Moiras. Para nós somente brilha o sol, espargindo sua luz festiva; para nós somente, os Iniciados, que durante a nossa existência fomos benéficos aos nossos concidadãos e aos estrangeiros.²³

Segundo uma primeira hipótese, o Teatro de Dioniso teria sido constituído por dois espaços contíguos: a *orchestra*, área circular em terra batida, com cerca de 27 m de diâmetro, tendo no centro o altar de Dioniso (*thymélê*): espaço reservado aos coreutas e aos atores; de outro parte, o *theatron*, reservado ao público, com bancos de madeiras

21 ARISTÓFANES. *As rãs*, 1987, pp. 44-45.

22 É realmente interessante e elucida perfeitamente a palavra raiz que induz à denominação da “platéia” no *theatron*: *Teorós* (θεωρός) significa tanto “espectador” quanto “aquele que viaja para ver o mundo” e obviamente tem a mesma raiz de *theatron*: “lugar de onde se vê”. Disto, pode-se tirar bases de reflexão para um significado efetivo da palavra “teoria”; sentido que espero que esta tese tenha de algum modo contribuído para formar.

23 ARISTÓFANES. *As rãs*, 1987, pp. 45-46.

dispostos em níveis. O hemiciclo é dividido por escadas em seções verticais chamadas *kerkides* e em estágios para passagem transversal (um, o *diázoma*, conduz especialmente ao teatro, o outro corresponde a um antigo caminho que passava pelo alto da Acrópole). Ao sul, duas largas rampas com degraus largos permitiam o acesso à *orchestra* e ao *theatron*, chamavam-se *parodoi* ou *eisodoi*. Uma convenção atestada era a determinação das entradas: uma em direção à cidade e outra ao estrangeiro (ou ainda, uma de onde vinha o auxílio e outra de onde vinha a ameaça). Nos primórdios, em algum lugar perto da *orchestra*, talvez fora da vista do público, construía-se um edifício puramente utilitário, uma tenda ou barraca de madeira, a *skene*, mantida durante os concursos. Apenas na *Oresteia*, de Ésquilo, em 458, aparece a exigência de um “cenário” e a *skene* passa a ser utilizada como recurso cênico. Com cerca de 12 m de largura e pouco profunda, serviu como fachada dos palácios, templo de Apolo, espaço de habitação para Ajax, Electra, Demos (*Cavaleiros*), entrada da Acrópole em *Lisístrata*.

Coro – Musa, apossa-te dos coros sagrados e vem dar sedução ao meu cantar. Vem contemplar esta multidão onde pontificam milhares de talentos mais honrados do que Cleofonte, sobre cujos lábios tagarelas gorjeia estranhamente uma andorinha trácia como que pousada em uma pétala bárbara, sussurrando um triste queixume de rouxinol, porque ele estará perdido, embora haja empate nos sufrágios.²⁴

Ao que tudo indica, a tragédia necessitava apenas de uma porta, enquanto a comédia exigia três. Questão discutida é a existência de uma passarela entre a *skene* e a *orchestra*, o *logeion* (“lugar de onde se fala”), que permitiria ao público melhor distinguir os atores. Bem mais tarde, os gregos e, posteriormente, os romanos elevam a cena alguns metros. O primeiro teatro a possuir uma cena elevada é o Priene na Ásia Menor, datando de meados do século IV a.C., uma *skene* alta em dois andares. Esta inovação permitiu a separação definitiva entre atores e coreutas, aos poucos deixando o coro de fazer parte da cena principal, passando ao entremez. Obviamente, Aristófanes já sentia ou ressentia o processo ‘degenerativo’ de sua arte. Daí tomar sobre seus ombros tarefa digna de um Heracles:

Corifeu – É justo que o coro sagrado se torne útil à cidade, com seus conselhos e ensinamentos. Façamos votos, primeiramente, que se restabeleça a igualdade dos cidadãos e se afastem os motivos de temor.²⁵

24 ARISTÓFANES. *As rãs*, 1987, p. 56.

25 *Idem, ibidem*, p. 56.

8.2.2. Eurípides ou Ésquilo

§11 pp. 69-70 »die Tragödie ist todt! Die Poesie selbst ist mit ihr verloren gegangen! Fort, fort mit euch verkümmerten, abgemagerten Epigonen! Fort in den Hades, damit ihr euch dort an den Brosamen der vormaligen Meister einmalm satt essen könnt!«. ²⁶

Quando do fim da sabedoria oracular, Plutarco afirma “O grande Pan está morto”²⁷. Na inunção do oráculo, o fim da tragédia. Mas a poesia se perdeu por si mesma. Ausente, partiu com vosso atrofiado, foi contra o descarnado Epígono²⁸! Ausente no Hades, por meio de vosso inferno no despedaçamento do precedente Mestre uma vez saciada a fome do saber. Nietzsche une nesta passagem o fim da sabedoria oracular, a morte dos trágicos e de Platão. Eurípides, o mito atrofiado; Platão o ‘descarnado epígono’ e Sócrates o ‘mestre anterior’. Para Nietzsche, a efetiva concepção de ‘cópia’, *imitatio*, é posta em cena por Eurípides, sendo o principal fator de degeneração da tragédia. Eurípides coloca o cotidiano em cena e torna-se o corifeu de uma massa preparada e esclarecida. Eurípides, corifeu da massa preparada e esclarecida, pode ser então entendido como uma espécie de *raisonneur*, que transporta o espectador para a cena e o eleva, pela primeira vez, à compreensão do drama para poder julgá-lo.

Ésquilo – E tu, odiado dos deuses, o que representavas?

Eurípides – Por Zeus, eu não pus em cena cavalos-galos, nem mesmo, como tu, bodes-veados, que se vêem desenhados nos tapetes persas.

Mas logo que de ti recebi a tragédia, intumescida de termos empolados e de vocábulos pesados, antes de mais nada, fi-la perder o gravoso, aligeirando-a com versinhos, digressões... e acelgas brancas, dando-lhe um cozimento de tolices que eu ia extraindo dos livros. Soergui-a depois com monodias, misturando-lhe algo de Cafisofonte.

Eu jamais dizia tolices ao acaso, nem mesmo confundia as coisas em cena, baralhando tudo, pois minha primeira personagem, saindo da *skene*, expunha logo o argumento da peça. Em seguida, desde os primeiros versos ninguém ficava inativo; eu fazia falarem a mulher e o escravo mais ainda, o amo, a moça e a velha, se fosse o caso.

Ésquilo – E não merecia a morte por tal atrevimento?

Eurípides – Não, por Apolo, estava agindo democraticamente. Logo depois ensinei a estes (os espectadores) a arte de tagarelar... o manejo de regras delicadas, ensinei-lhes a medir o verso com o esquadro, a refletir, observar, compreender, amar a versatilidade, urdir, suspeitar, pensar em tudo... introduzindo no teatro cenas da vida doméstica, coisas que nos são usuais e familiares e nelas fundamentava minha crítica; desse modo, os espectadores, a par dos fatos, podiam fiscalizar minha arte. Não usava, porém, um estilo arrojado, extirpando nos espectadores o bom senso, nem os estupeficava com a

26 L-L p. 73: « La tragédie est morte! Et morte avec elle la poésie ! Disparaissez, épigones chétifs et décharnés! Disparaissez dans l’Hadès, allez vous ressasier là-bas des miettes des anciens maîtres!».

27 PLUTARQUE. *Sur la cessation des oracles*, p. 17.

28 Em tom pejorativo: que ou aquele que é um mero imitador de um artista criador ou de um pensador notável de geração anterior.

criação de Cicnos e Mêmnon, guiando corcéis com arreios de chocalhos. Direi quais são os teus e os meus discípulos; os teus: Formísio e Megêneto, o Manes, tocadores de trombetas, armados de lanças, bigodudos, diabólicos arqueadores de pinheiros; os meus: Clitofonte e o elegante Terâmenes.²⁹

Eurípides reprova em Ésquilo o emprego de um maravilhoso estapafúrdio com personagens fantásticas e um estilo empolado, enquanto ele pôs em cena assuntos domésticos, com personagens que usam de linguagem simples, cotidiana. Cicno, filho de Poseidon e Mêmnon, filho de Aurora, foram assassinado por Aquiles. Formisio e Megêneto, seus discípulos: o primeiro desempenhou um papel político como demagogo e o segundo é desconhecido; o denominativo Manes, nome de escravo, significa também um lance de azar no jogo de dados. A discípulos grosseiros, Eurípides opõe os seus: Clitofonte, jovem aristocrata, amigo do sofista Trasimaco, e Teramenes, o astuto.

... Fui eu, portanto, quem lhes inculcou (nos espectadores) tais sentimentos, introduzindo na arte o exame e o raciocínio, de modo que para o futuro de todas as coisas se poderão compreender e penetrar melhor e principalmente os assuntos domésticos serão mais bem administrados que dantes.³⁰

A fórmula de Eurípides é provisória. Para Nietzsche, tal fórmula será estratificada no teatro do século XIX. O que sugere uma comparação crítica intrínseca, quase uma linha de tradição dramática, entre o teatro euripídico e a cena realista/naturalista. Diga-se de passagem, já atestada de modo positivo pela maioria dos historiadores do teatro que enxergam em Eurípides o “pai do drama burguês”. Dando a entender então que a tragédia antiga (até Eurípides) não teria conseguido superar um certo divórcio com o público. A trajetória seria decorrente de um “útil progresso” — termos usados com ironia por Nietzsche — instituído por Sófocles, para estabelecer uma relação justa entre a obra de arte e seu público. Mas se o público não é mais que um nome sem homogeneidade e constância por que teria o artista de submeter-se a ele? Se o gênio tem ao menos consideração por este pandemônio que é o público, é bem antes como meio para sua carreira pelo qual ele será aniquilado sob os golpes repetidos de seus fracassos.

Ao examinar profundamente esta tendência, Nietzsche pergunta-se se a notoriedade pública de Sófocles e de Ésquilo seria devida justamente ao possível divórcio entre público e obra de arte? A solução do enigma está no fato de que Eurípides sentia-se superior a massa, mas não aos seus dois espectadores, os quais ele

29 ARISTÓFANES. *As rãs*, 1987, pp. 67-69.

30 *Idem, ibidem*, p. 70.

venera como os únicos artistas e os únicos mestres capazes de julgar sua arte. E é segundo as diretivas e a exortação de seus dois espectadores, um coro invisível, que Eurípides se põe a procurar uma linguagem e um tom novos para seus personagens. O primeiro é o próprio Eurípides, o “pensador” e não o poeta — como se pode dizer de Lessing, que a extraordinária potência de seu talento crítico teria de outro modo engendrado, ao menos com uma continuidade fecunda, um rebento diverso da produção artística. Ou seja, Nietzsche refere-se à crítica. Por ser dotado desta faculdade, com toda a clarividência e agilidade de sua inteligência, Eurípides sentou-se no teatro obrigando-se a acompanhar traço a traço, linha a linha, as obras-primas de seus antecessores, como se faz para estudar quadros obscurecidos e depauperados pelo tempo. E o que ele descobre não é incompreensível para um iniciado nos profundos arcanos da tragédia esquiliana: ele percebeu, em cada traço, em cada linha, qualquer coisa de incomensurável, uma precisão enganosa sobre um fundo enigmático e infinito.

Eurípides – Pois bem, acerca de mim e do meu valor poético, desejo discorrer em último lugar. Demonstrarei, antes de mais nada, que este homem é um charlatão e um embusteiro; mostrarei com que artifícios zombava de espectadores néscios, educados na escola de Frínicos (o trágico). Primeiramente fazia sentar uma personagem qualquer, uma só, Aquiles ou Niobe, com o rosto velado, verdadeiros figurantes da tragédia, que nem baixinho falavam.

Dioniso – Não, por Zeus, certamente não!

Eurípides – O coro dava a réplica em quatro séries ininterruptas de cantos e eles, calados!

Dioniso – Eu preferia um tal silêncio. Agradava-me muito mais que os hodiernos falastrões.

Eurípides – É que tu és um mentecapto, fica-o sabendo.

Dioniso – De acordo. Mas por que somente ele agia assim?

Eurípides – Por charlatanismo; assim o espectador, sem mover-se, ficava aguardando que sua Niobe dissesse algo. E o drama continuava.

Dioniso – Que patife! Fui enganado por ele?

Eurípides – ...após aquelas tolices, quando a tragédia já estava no meio, proferia uma dúzia de palavras balofas como bois, altivas, empenachadas, uma espécie de monstros estranhos, termos todos desconhecidos dos espectadores.

Ésquilo – Ai de mim!

Dioniso – Silêncio!

Eurípides – Palavra inteligível, nenhuma... pois eram Escamandros, seccionados, sobre os escudos águias – grifos esculpidos em bronze e outras palavras enfáticas, difíceis de se compreenderem.

Dioniso – É mesmo, pelos deuses! Assim eu, durante um longo espaço de tempo, permaneci com insônia, pensando em seu castanho cavalo-galo, e procurando concluir que ave seria.

Ésquilo – Era um emblema, ignorantíssimo, gravado em navios.

Eurípides – E qual a necessidade de representar-se um galo nas tragédias?³¹

31 ARISTÓFANES. *As rãs*, 1987, pp. 66-67.

Como um cometa de cauda flamejante, a figura mais nítida deixa sempre atrás de si um rastro de luminosidade que parece assinalar a incerteza, o indiscernível. A mesma penumbra ambígua envolve toda a estrutura do drama, sobretudo a significação do coro. O quanto contestável a Eurípides parecia a solução dos problemas éticos! E duvidosa a utilização dos mitos! E disparatada a separação entre bem e mal! Mesmo a linguagem da tragédia antiga carregava para ele coisas chocantes, ou inexplicáveis: a pompa no desenrolar dos acontecimentos ordinários, personagens simples construídos de forma simbólica, grandiloqüente e com muitos *tropos*. E assim ele rumina sobre os bancos do anfiteatro impaciente e perturbado, duvidando da compreensão dos “espectadores”, pois a inteligência era a seus olhos a razão própria de todo prazer e de toda criação. Em sua busca de alguém que pensasse como ele, encontra apenas sorrisos desdenhosos e não razões que justifiquem suas dúvidas e suas objeções contra os grandes mestres. Nesta agonia, ele encontra o “outro espectador” que não compreende a tragédia e nem a respeita. Liberto de seu alheamento, a ele alia-se para empreender o combate contra as obras de Ésquilo e de Sófocles, não em panfletagem, mas como dramaturgo que opõe à concepção tradicional a *sua* representação da tragédia.

Ésquilo (diz de Eurípides) – Colecionador de asneiras, fabricante de mendigos, remendão de andrajos, fabricante de coxos. Colecionador de monodias cretenses, introdutor de sacrílegos himeneus. A luta é desigual porque minha poesia não morreu comigo e a de Eurípides morreu com ele; ele não terá portanto o que recitar.

Corifeu – Vamos, foste o primeiro dos gregos a criar vocábulos majestosos como torres, elevando o estilo trágico; vamos, solta as rédeas à fonte de tua ousadia.

Ésquilo (a Eurípides) – Responde-me: sob que aspecto se deve admirar um poeta?

Eurípides – Por sua inteligência e admoestações, porque nossa missão é tornar os cidadãos melhores.

Ésquilo – Se não fizeste isto, mas se de honestos e generosos que eram, tu os tornaste corruptos, que castigo, dize-o, que castigo terias merecido?

Dioniso – A morte. Não é a Eurípides que se deve fazer semelhante pergunta.

Ésquilo – Vê bem que homens recebeu ele de mim no início: homens valentes, de elevada estatura e não cidadãos que se furtam ao cumprimento do dever, os ociosos das praças públicas, os embusteiros, como se vêem hoje, nem os intrigantes, senão os apaixonados pelas lanças, pelos capacetes de penachos brancos, elmos, grevas – corações revestidos de sete peles de boi... Eis aí os assuntos de que devem tratar os poetas. Vê como desde a mais remota Antigüidade se mostraram úteis os vates que tinham nobreza de alma. Orfeu ensinou-nos os mistérios e a abstenção dos assassinios; Museu, a cura das doenças e os oráculos; Hesíodo, os labores campestres, as estações dos frutos, o trabalho em geral; e o divino Homero, por que desfruta também honra e glória, senão por haver ensinado coisas úteis: estratégia, virtudes bélicas e os equipamentos dos soldados?

Jamais, por Zeus, coloquei em cena Fedras prostitutas, nem Estenebéias, e ninguém poderá citar em meus versos mulher alguma enamorada.

Eurípides – Sim, por Zeus, não tens uma única parcela de Afrodite.

Ésquilo – Oxalá eu jamais a tenha! Sobre ti e sobre os teus ela pesava tanto que chegou mesmo a lançar-te por terra.

Eurípides – É fictícia a história de Fedra, que compus?

Ésquilo – Não, por Zeus; é verídica. O dever do poeta, entretanto, é ocultar o vício, não propagá-lo e trazê-lo à cena. Com efeito, se para as crianças o educador modelo é o professor, para os jovens o são os poetas. Temos o dever imperioso de dizer somente coisas honestas.

Eurípides – E quando empregas Licabetos e palavras com a altitude do monte Parnaso, em lugar de usares uma linguagem humana, isto é ensinar coisas honestas?³²

Para Aristófanes parece haver duas necessidades heterogêneas que devem ser satisfeitas pela tragédia, mas que não podem ser satisfeitas senão por dois gêneros diferentes de tragédia, representados por Ares e Afrodite. O fato que a necessidade satisfeita por Ésquilo seja primordial não prova que a necessidade satisfeita por Eurípides seja de um nível inferior. A heterogeneidade das duas funções da poesia dramática impossibilita ver essas funções em uma única tragédia ou em único autor. Talvez Aristófanes pretenda que suas peças preencham as duas funções. Outra hipótese: seu silêncio com relação a Sófocles indica que ele as preencheria. Para conservar relações amigáveis com os dois poetas, Dioniso parece considerar Ésquilo mais sábio que Eurípides e Eurípides mais ‘saboroso’ que Ésquilo. Mas Dioniso deixa em aberto a questão de saber qual dos dois qualificativos atribui a um e a outro.

Eurípides (diz de Ésquilo) – Silêncio como efeito dramático; toma o aspecto grave com o fito de impressionar. Criador de caracteres ferozes. Linguagem ativa, desenfreada, pródiga, enfática, um falastrão, um arquiteto de palavras sonoras.

Segundo uma lei do Hades, o melhor artesão, não importa em que arte, tem um lugar ao lado do trono. Na medida em que Sófocles não toma parte no concurso, ele não é uma personagem na comédia. Na medida em que Ésquilo e Eurípides representam extremos, suscitam uma imitação exagerada ou uma presença cômica, enquanto Sófocles seria um meio-termo. A tragédia em sua forma superior não conceberia receber um tratamento cômico, mesmo considerando que em Sófocles há lugar para algumas poucas cenas jocosas, como a famosa cena do mensageiro de *Antígona*. Mas a comédia em seu mais alto nível poderia ser seu extremismo fundamental? Seja como for, Eurípides é o antípoda de Sófocles, pelo menos no que concerne à presunção. É Eurípides e não Ésquilo a origem da forma que o concurso entre os trágicos tomará: a saber, uma medida precisa do tamanho e do peso das tragédias dos dois poetas na arena. O coro caracteriza o combate iminente opondo a grandiosa linguagem da imensa grandeza de Ésquilo e sua fúria à sutileza de Eurípides

32 ARISTÓFANES. *As rãs*, 1987, pp. 67-76. As passagens do embate entre Ésquilo e Eurípides nesta citação e nas próximas foram editadas segundo o interesse para o ponto em questão.

e sua inveja. Em nível elevado, a tendência do coro já fora manifestada na preferência de Heracles e dos dois escravos. Dioniso é o único personagem, além do próprio Eurípides, que prefere Eurípides. Segundo Dioniso, Sófocles não pode ser considerado por causa de seu temperamento estável. No início do debate, o Coro apresenta as características de cada um dos poetas:

Le Chœur – Sans doute le poète à la voix tonnante sentira en son cœur une violente colère, quand il verra près de lui son rival à la langue pointue aiguisant ses dents: alors, sous le coup d'une violence fureur, quels yeux il roulera.

Et l'on verra des discours empanachés, parmi l'éclat des casques, lutter avec des subtilités hasardées, quand l'homme faiseur de cisures se défendra contre le poète inventeur et ses mots campés à cheval.

Hérissant sa crinière naturelle, la chevelure qui couvre son cou velu, et fronçant un terrible sourcil, en rugissant il lancera des mots chevillés, les arrachant comme des ais, de son souffle de géant.

Là-dessus travailleuse en bouche, éplucheuse de vers, une langue effilée se déroulant, agitant le frein de l'envie et dissequent les mots, détruira par des subtilités ce qui aux poumons coûta tant de peine.³³

Ésquilo é 'empiricamente' mais 'pesado' que Eurípides e considerar Eurípides mais sábio seria aquiescer sobre a inexistência dos deuses. Como lembra o fragmento 204 de Heráclito: o deus é dia-noite, Inverno-Verão, guerra-paz, saciedade-fome [todos os contrários, é o que isto significa]; passa por mudanças, do mesmo modo que o fogo, quando misturado com especiarias, é designado segundo o aroma de cada uma delas.³⁴

Dioniso – Vamos, tragam-me incenso e fogo. Vou orar antes de ouvir vossos hábeis discursos, a fim de que possa gostosamente julgar essa contenda. (Ao Coro) Vós, acompanhai-me, entoando um hino às Musas.

Coro – Vós, ó nove virgens, filhas de Zeus, castas Musas, que, do alto, contemplais os espíritos sutis e engenhosos dos poetas, forjadores de sentenças, quando se põem a discutir e com passos estudados e sinuosos se agridem com palavras, vinde apreciar a força dessas bocas tão hábeis em fornecer-lhes grandiloquas palavras e fragmentos de versos. Vai travar-se agora uma renhida batalha de talentos.

Dioniso (A Ésquilo e Eurípides) – Oraí também, antes de recitar vossos versos.

Ésquilo – Ó Demeter, tu, que educaste meu espírito, faze que eu seja digno de teus mistérios.

Eurípides – Outros são os deuses a quem dirijo minhas preces.

33 ARISTOPHANE. *Œuvres*. Tome IV. Paris: Les Belles Lettres, 1945, pp. 124-125. (uso a tradução francesa nesta passagem porque parece mais precisa).

Coro – Certamente uma cólera violenta se apossará do coração do poeta de voz tonante, quando vir a seu lado o émulo de língua pontiaguda aguçando os dentes: então lançará olhares flamejantes sob o impacto da violenta iracúndia. Ouvir-se-ão discursos aparatosos em meio ao estampido dos capacetes, em luta com arrojadas sutilizas, quando o engenhoso artífice se defender das palavras alcandoradas do poeta inventor. Eriçando o penacho natural, a vasta cabeleira que lhe cobre o pescoço, franzindo ameaçadoramente as sobrancelhas, rugindo, proferirá palavras compactas, arrancando-as, quais pranchas de navio, de seu estro gigantesco. De outro lado, uma língua afiada, ágil, esquadrinhadora de versos, esticando-se, mordendo o freio da inveja, dissecando as palavras, destruirá com sofismas a faina ingente de uma inspiração.

34 KIRK, G.S. *et ali. Op. cit.*, 1994, p. 197.

Dioniso – Deuses particulares teus, recém-cunhados?

Eurípides – Absolutamente.

Dioniso – Vamos invoca então teus deuses particulares.

Eurípides – Ó Éter, meu alimento, sustentáculo da língua; ó Compreensão, finíssimo olfato, fizeti com que eu refute, à altura, os argumentos de meu adversário...

Eurípides acusa Ésquilo de obscuridade e redundância. Ésquilo acusa Eurípides de contra-senso, futilidade e mediocridade. Ésquilo acusa ainda Eurípides do uso das monodias cretenses: eram cantos acompanhados de danças executadas pelo coro (hiporquemos). Eurípides as modificou por completo: eliminou o coro e as fez cantar por um só personagem. Nesta passagem, Ésquilo critica a Eurípides: 1º a trivialidade do assunto; 2º a mistura dos assuntos; 3º o emprego de palavras contraditórias; 4º redundâncias; 5º negligência da métrica e do *mousiké*. Quanto ao debate, ele mostra que, em termos gerais, enquanto os prólogos de Ésquilo são talvez obscuros, os prólogos de Eurípides sofrem de monotonia.

Ésquilo – Ó inflei, na expressão de grandes sentenças e pensamentos, a linguagem deve correr paralelo com eles. Além do mais, é lógico que os semideuses empreguem termos mais grandiosos, assim como sua vestimenta é bem mais imponente que a nossa. Eu mostrei o modelo, tu o aviltaste.

Eurípides – Como?

Ésquilo – Primeiramente, cobrindo os reis de farrapos para que aos homens parecessem dignos de piedade.

Eurípides – Que mal há nisso?

Ésquilo – Este é o motivo porque nenhum rico que equipar uma trirreme: cobre-se de andrajos, geme e diz-se pobre.

Ésquilo – Depois, ensinaste o uso de uma tagarelice verbosa, que tornou desertas as ‘palestras’, corrompeu as nádegas dos jovens loquazes e induziu os párolos (marinheiros livres) a responderem a seus chefes. E dizer, que, enquanto eu vivia, não sabiam reclamar outra coisa além da sua ração de pão e gritar: ‘Ripapái’ (grito dos marinheiros)... de que males não é ele a causa? Por ventura não levou à cena alcoviteiras, mulheres que dão a luz nos templos, irmãs que se unem a irmãos e dizem que a vida não é a vida? A conseqüência disto é que a nossa cidade está repleta de escritores medíocres, de bufões, macacos que divertem o povo, ao qual continuamente enganam e que ninguém, à falta de exercício, é capaz nos dias de hoje, de carregar o archote.

Dioniso se revela incapaz de escolher entre os poetas por razões de excelência poética. Ele começa a ultrapassar sua dificuldade explicando aos dois poetas o motivo de sua descida ao Hades: ele desceu a fim de que a cidade, estando salva, possa conduzir seus coros; conforme isso, ele levará à Atenas aquele dos dois poetas que poderá dar à cidade um bom conselho, isto é, poderá provocar a salvação da cidade e assim assegurar as condições exteriores de excelência teatral de Atenas. Isso significa que Dioniso conduz seu julgamento tanto por razões poéticas quanto por razões políticas? Esta é a opinião de Strauss. Mas ele não tinha mencionado a cidade

em termos diretamente políticos quando desceu disfarçado de Heracles para levar Eurípides e sim a própria tragédia; ou seja, Aristófanes pensa na cidade em termos poéticos.

Dioniso – São meus amigos e não quero julgá-los. Não desejo indispor-me com nenhum deles: um, considero hábil; o outro, deleita-me.... Venho aqui em baixo buscar um poeta... para que a cidade, uma vez livre, volte a representar seus coros. Assim, aquele que lhe der um conselho salutar será o escolhido para voltar comigo. Em primeiro lugar, a propósito de Alcebiades, qual a vossa opinião? A cidade, com efeito, está para dar à luz...

Eurípides – E qual é a opinião dela a respeito de Alcibíades?

Dioniso – Ela o ama, o odeia e quer possuí-lo. Mas, dizei o que pensais dele.

Eurípides – Odeio o cidadão que é moroso em socorrer a pátria e ativo em causar-lhe grandes desgraças; engenhoso, quando se trata de seus próprios interesses e impotente face aos da cidade.

Ésquilo – Não convém, acima de tudo, criar um leão na cidade, porque, uma vez crescido, é necessário que todos se submetam a seus caprichos.

Dioniso – Por Zeus Salvador! Eis-me em uma encruzilhada: um falou sabiamente e o outro, claramente. Uma outra pergunta: qual a vossa opinião sobre a cidade e quais os meios que sugeriríeis para salvá-la?

Eurípides – Se os cidadãos que no momento gozam de nossa confiança se tornassem suspeitos e aqueles, em quem recaíram nossas suspeitas, passassem a gozar da nossa confiança, estaríamos salvos. Pois, se não somos felizes com os meios que dispomos: quem sabe se não nos salvaríamos agindo de modo contrário?

A situação exige uma espécie de mudança de árbitro, pois é o próprio Hades que exige uma decisão de Dioniso. Dioniso tem competência para julgar tanto a qualidade poética quanto o valor da sabedoria política dos trágicos. Eurípides não pode triunfar por dois motivos contraditórios: nega a existência dos deuses que vingam o perjúrio (ou nega que o perjúrio seja uma falta) e ao mesmo tempo quer que os outros mantenham para com ele suas promessas. Aristófanes resume o resultado do debate opondo o homem perfeitamente razoável, benigno que retorna pelo bem de seus concidadãos, parentes e amigos, ao homem insensato que, de par com Sócrates, fala de forma vã, porque renuncia às Musas e esquece o objetivo superior da arte trágica. Esta é a defesa da tragédia corretiva distinta da tragédia edificante.

Ésquilo – Salvar-se-ão quando considerarem, como seu, o país inimigo e, como inimigo, o seu próprio país; quando considerarem que a frota é a riqueza e a riqueza, a sua ruína.

Argumento final que faz com que Ésquilo ganhe o concurso. Ele aconselha aos atenienses de retornar à política de Péricles ou Temístocles:

Dioniso – Escolho Ésquilo.

Eurípides – Permitirás, então, ó desgraçado, que eu seja um morto?

Quando questionado sobre sua promessa de levar Eurípides [de onde vem a promessa? Das *Bacantes* talvez?], Dioniso responde com um verso do próprio Eurípides: “A língua jurou, mas o espírito não”.

Dinosio – Quem sabe se viver não é morrer?

Pensamento de Sócrates na *Apologia*, muitas vezes repetido por Eurípides.

Coro – Ditoso o homem que tem uma inteligência perfeita! Dele muitas coisas aprendemos. Ésquilo, por exemplo, que deu provas de sensatez, retornará à pátria para o bem dos seus concidadãos, parentes e amigos e isto, porque é inteligente! Com efeito, é muito agradável não tagarelar, sentado ao lado de Sócrates, depreciando o culto das Musas e os demais importantíssimos acessórios da arte trágica. É próprio de um insensato esbanjar o tempo em discursos enfáticos e frívolos de sutilezas.

Ésquilo, tal como Dioniso, deverá morrer duas vezes. A tendência euripidiana, em resumo, refuta o elemento dionisiaco original e, junto a ele, toda potência trágica, para reedificar uma arte, uma moral e uma concepção de mundo não-dionisiacas. O poeta que no fim da vida tenta reconciliar-se com Dioniso, escrevendo *As bacantes*, resistiu heroicamente ao deus por toda sua longa vida, “para terminar sua carreira com a glorificação de seu inimigo, como um tipo especial de suicida, aquele que se atira do alto de uma torre para escapar da monstruosa vertigem que não consegue mais suportar”. Sua última tragédia contesta a possibilidade de atingir a meta de sua própria tendência. Contudo, o prodígio estava completo. Quando o poeta se retrata, sua tendência o havia vencido. Dioniso já fora banido da cena trágica por uma potência demoníaca da qual Eurípides era apenas um porta-voz, nas visões de Aristófanes e Nietzsche. Pois, Eurípides, de certo modo, foi também apenas uma máscara. A divindade que falava por sua boca não era Dioniso ou Apolo, mas um demônio de nascimento recente sob o nome Sócrates. Tal será então o novo antagonismo pelo qual pereceu a tragédia.

§11 p. 71 Was Euripides sich in den aristophanischen »Fröschen« zum Verdienst anrechnet, dass er die tragische Kunst durch seine Hausmittel von ihrer pomphaften Beibtheit befreit habe, das ist vor allem an seinen tragischen Helden zu spüren. Im Wesentlichen sah und hörte jetzt der Zuschauer seinen. Doppelgänger auf der euripideischen Bühne und freute sich, dass jener so gut zu reden verstehe. Bei dieser Freude blieb es aber nicht: man lernte selbst bei Euripides sprechen, und dessen rühmet er sich selbst im Wettkampfe mit Aeschylus: wie durch ihn jetzt das Volk kunstmässig und mit Aeschylus: wie durch ihn jetzt das Volk kunstmässig und mit den schlausten Sophisticationen zu beobachten, zu verhandeln und Folgerungen zu ziehen gelernt habe. Durch diesen Umschwung der öffentlichen Sprache hat er überhaupt die neuere Komödie möglich gemacht. Denn von jetzt ab war es kein Geheimniss mehr, wie und mit welchen Sentenzen die Alltäglichkeit sich auf der Bühne vertreten könne. Die bürgerliche Mittelmässigkeit, auf die Euripides alle seine politischen Hoffnungen aufbaute, kam jetzt zu Wort, nachdem bis dahin in der Tragödie des Halbgott, in der Komödie der betrunkene Satyr oder der Hlbmensch den Sprachcharakter bestimmt hatten. Und so hebt der aristophanische Euripide zu seinem Preise hervor, wie er das

allgemeine, allbekannte, alltägliche Leben und Treiben dargestellt habe, über das ein Jeder zu urtheilen befähigt sei. Wenn jetzt die ganze Masse philosophiere, mit unerhörter Klugheit Land und Gut verwalte und ihre Prozesse führe, so sei dies sein Verdienst und der Erfolg der von ihm der Volke eingepflanzten Weisheit.³⁵

A forma dramática sobre a qual Eurípides edifica sua obra é não-dionisíaca na compreensão de Nietzsche porque estabelece suas bases na “epopéia dramática”, um domínio apolíneo da arte pelo qual é impossível atingir o efeito trágico. Nela pouco importa o conteúdo dos eventos representados. Tão pouco comum é o efeito da potência do elemento épico apolíneo que, pelo prazer libertador preso à aparência que nos chega, transforma por encantamento sob nossos olhos até as coisas mais terríveis. O próprio otimismo do idealista! Como o rapsodo épico, o poeta da epopéia dramática não pode confundir-se totalmente com suas imagens: permanece sempre o contemplador impassível que, com grandes olhos abertos, observa calmamente as imagens *diante* de si. Na epopéia dramatizada, o ator permanece no imo um rapsodo: todos os seus atos estão submetidos à consagração do sonho interior, um personagem sagrado plana sobre suas ações, ele de fato não será jamais totalmente ator. Eis a impossibilidade da *katharsis* na tragédia, seu próprio impedimento. Seria possível buscar um outro tipo de ‘envolvimento catártico’ que recupere e preserve uma relação intrínseca e profunda entre público e palco? Ou seja, seria plausível um renascimento do *Theatron*? Em meu entender, traçar as bases para este renascimento é o objetivo ulterior de *Die Geburt der Tragödie*, ainda que abandonado por Nietzsche, posteriormente. Não haveria Heracles capaz de tal façanha!

35 L-L pp. 73-74: Ce dont Euripide se fait un mérite dans *Les Grenouilles* d’Aristophane – d’avoir, grâce à ses remèdes de bonne femme, débarrassé l’art tragique d son embonpoint pompeux –, on en voit surtout le résultat sur les héros de ses tragédies. Et pour l’essentiel, ce que le spectateur voyait et entendait sur la scène euripidienne, c’était son propre double, qu’il se réjouissait d’entendre si bien parler. D’ailleurs, on n’en restait pas simplement au plaisir : on apprenait aussi à parler avec Euripide, et l’on sait en quels termes il s’en félicite dans sa joute avec Eschyle, comment, grâce à lui, le peuple sait à présent examiner, délibérer et conclure dans toutes les règles de l’art et selon la plus subtile des sophistiques. En somme, c’est par cette conversion du langage public qu’Euripide a rendu possible la comédie nouvelle. Car dès ce moment, ce n’était plus un grand mystère que de mettre en scène la vie quotidienne et de la faire parler avec ses sentences. La médiocrité bourgeoise, sur laquelle Euripide fondait tous ses espoirs politiques, se mit alors à prendre la parole, quand, jusque-là, c’était dans la tragédie le demi-dieu, et dans la comédie le satyre enivré (le demi-homme), qui avaient déterminé le caractère du langage. Ainsi l’Euripide d’Aristophane se fait une gloire d’avoir porté à la scène la vie commune, familière et quotidienne, sur quoi tout un chacun a la possibilité de se faire un jugement. Et que la masse se mêle de philosopher, qu’elle entreprenne de gérer ses biens et ses terres ou d’instruire des procès avec une perspicacité jamais atteinte, tout le mérite en est pour lui et c’est la simple conséquence de la sagesse qu’il a inoculée au peuple.

Nietzsche estabelece que a relação entre o modelo ideal do drama apolíneo (Sócrates) e uma peça de Eurípides é a mesma entre o rapsodo solene dos tempos antigos (Demóstenes) e seu novo gênero, o Íon de Platão, onde não se encontra mais nada do abandono épico à aparência, nem da frieza e da ausência da sobrecarga afetiva que faz o verdadeiro ator, aquele que, na maior força da ação, permanece aparência e prazer da aparência. Eurípides é o ator do coração batendo e dos cabelos eriçados como Íon, cujos olhos enchem-se de lágrimas quando diz algo triste e se o que diz é horrível e terrificante os cabelos eriçam sobre a cabeça e o coração bate. Assim, seu drama é, ao mesmo tempo, uma coisa fria e ardente, igualmente apto para gelar e inflamar. Impossibilitado de atingir a emoção apolínea da epopéia ao desembaraçar-se dos elementos dionisíacos, necessita então produzir novos meios emocionais para alcançar efeitos, que não podem ser conseguidos senão pelo afastamento dos instintos primordiais. Os meios encontrados são os frios e paradoxais *pensamentos*: no lugar da contemplação apolínea; a exacerbação dos afetos: no lugar do êxtase dionisíaco. Os dois instintos imitados com o mais perfeito realismo nada têm em comum com as criações da antiga arte.

§12 pp. 80-81 Der euripideische *Prolog* diene uns als Beispiel für die Productivität nentechnik widerstrebender sein als der Prolog im Drama des Euripides. Dass eine einzelne auftretende Person am Eingange des Strücker erzählt, wer sie sei, was der Handlung vorangehe, was bis jetzt geschehen, ja was im Verlaufe des Stückes geschehen werde, das würde ein moderner Theaterzichleisten auf den Effect der Spannung bezeichnen. Man weiss ja alles, was geschehen wird; wer wird abwarten wollen, dass dies wirklich geschieht? – da já hier keinesfalls das aufregende Verhältniss eines wahrsagenden Traumes zu einer später eintretenden Wirklichkeit stattfindet. Ganz anders reflectirte Euripides.³⁶

...“nada mais oposto a nossa concepção da técnica dramaturgica”. Por esta frase penso que Nietzsche tenta construir uma Teoria do Teatro desenvolvendo os argumentos de Aristófanes. Ésquilo e Sófocles oferecem desde as primeiras cenas todas as indicações para o entendimento da intriga: procedimento pelo qual se afirma a nobre maestria artística que mascara o que é materialmente indispensável, ou ainda, formalmente necessário. Eurípides acreditou notar que o espectador torna-se presa

36 L-L pp. 80-81: Le prologue euripidien nous sera un bon exemple de ce que peut produire cette méthode. On ne saurait rien imaginer de plus contraire à notre technique théâtrale : qu'un personnage vienne seul sur la scène, au debut de la pièce, pour, déclinant son identité, faire le récit de ce qui précède et même de ce qui doit arriver au cours de la pièce, voilà qui serait la marque pour un dramaturge moderne d'une facétieuse mais impardonnable renonciation à tout effet de tension dramatique. Si l'on n'ignore rien de ce qui doit arriver, qui voudra bien attendre que cela se produise ? – étant entendu qu'il n'est ici nullement question de ce rapport en effet captivant que peut entretenir un songe prémonitoire avec une réalité à venir. Euripide, lui, raisonnait tout autrement.

durante as primeiras cenas, preocupado em resolver o problema dos acontecimentos anteriores, de forma que as belezas poéticas e o patético da exposição são perdidos. Resolve este “problema” com a precedência do prólogo, recitado por um personagem digno de confiança. Freqüentemente é uma divindade que deve de qualquer modo garantir ao público o desenvolvimento da tragédia e levantar todas as dúvidas quanto à realidade do mito. Procedimento análogo auxilia Descartes a provar a realidade do mundo empírico ao dar a ele a verdade de um Deus incapaz de mentir. Esta verdade divina é empregada por Eurípides ainda uma vez, no fim de seu drama, com o *deus ex machina* assegurando o futuro do herói. O presente lírico-dramático euripidiano encontra-se entre a visão épica do passado e o devir, este é o “drama” verdadeiro.

8.3. Sócrates e Aristófanes

Na medida em que Sócrates não escreveu nenhum livro nem discurso, depende-se inteiramente, no que concerne ao conhecimento das circunstâncias e das razões da fundação da filosofia, das récitas que se referem a ele. A dificuldade é ainda maior pelo fato de não haver acordo entre as récitas em questão. As principais fontes são os diálogos de Platão, os escritos socráticos de Xenofonte e *As nuvens*, de Aristófanes, que o conheceram e conviveram com ele. Segundo Leo Strauss:

Quoi que nous puissions devoir penser de ces choix, on reconnaît généralement que les dialogues platoniciens ne sont pas des récits mais des ouvrages de fiction; ils ne nous permettent pas de distinguer d'une manière incontestable entre ce que Socrate lui-même pensait et ce que Platon lui attribue... Les dialogues de Platon idéalisent Socrate. Platon ne se porte jamais garant de l'authenticité des conversations de Socrate qu'il met en scène. Platon n'est pas un historien.³⁷

Se Sócrates é considerado o fundador da filosofia política, é preciso lembrar que a filosofia precedeu a filosofia política. Assim, a questão que se coloca é saber porque a filosofia pré-socrática pôde ‘dispensar’ a filosofia política? Para Leo Strauss, esta questão é parte integrante do “problema Sócrates”, pois Sócrates foi filósofo antes de se tornar um filósofo político. A única fonte que restou deste jovem Sócrates – além da que já apresentei, a referência no *Fédro* – foi *As nuvens* de

37 STRAUSS, Leo. *Socrate et Aristophane*. Paris: Éditions de l'Éclat, 1993, p. 4.

Aristófanes. Pode-se dizer que o Sócrates apresentado por Platão e por Xenofonte está inteiramente de acordo com o julgamento de Aristófanes sobre o Sócrates encenado em *As nuvens*. Sete anos antes estavam reunidos no *Banquete* de Platão. O problema de Sócrates, que inclui o problema do jovem Sócrates, é paralelo à formulação de Nietzsche do “problema Sócrates”: o que Sócrates representa frente à tradição grega? Para responder, é preciso retornar às origens da Grande Tradição do Ocidente e pôr em jogo esta tradição. Até então, o ‘arquétipo’ – imagem originária do homem – encontrava sua expressão na tragédia grega, mais exatamente em Ésquilo. Sócrates rejeita a compreensão trágica do mundo e, por isso, torna-se o fenômeno mais contestável da Antiguidade, um homem de dimensão mais que humana: um semideus, o primeiro homem teórico, a encarnação do espírito da ciência, radicalmente antiartístico ou ‘*a-mousikós*’.

A tradição racionalista reúne a veneração por Sócrates e o elogio à tragédia de Sófocles e, no entanto, o pensamento de Sócrates é mais cordato com a tragédia de Eurípidés. Foi o que sentiu claramente Aristófanes ao representar Sócrates como o primeiro e o mais notável dos sofistas, sintoma de uma cultura degenerada. Nietzsche toma a crítica de Aristófanes e a redireciona como se ela visasse o Sócrates de Platão. Na ‘personagem Sócrates’, a crença na inteligibilidade da natureza e no poder terapêutico universal do conhecimento aparece pela primeira vez como teoria. Ele é o modelo do racionalismo e, por isso, do otimismo. O otimismo não é apenas a crença segundo a qual o mundo é o melhor possível, é também a crença segundo a qual o mundo pode se tornar melhor que ‘todos os mundos imagináveis’, ou ainda que o mal pertencente ao melhor dos mundos possíveis pode tornar-se inofensivo graças ao conhecimento: não apenas o pensamento pode compreender inteiramente o ser, mas ele pode ratificá-lo. A ciência pode guiar a vida e os deuses são re-locados: de deuses vivos passam ao *deus ex-machina* pelas forças da natureza conhecidas, dominadas e postas a serviço do ‘egoísmo teórico’, uma forma mais elevada de egoísmo. O racionalismo é otimista, pois acredita no poder ilimitado essencialmente benéfico da razão e na ciência como solução de todos os enigmas. Na medida em que o racionalismo depende da crença nos fins, torna-se otimismo na crença da supremacia final do bem. As conseqüências ulteriores da mudança efetuada ou representada por Sócrates aparecem somente no Ocidente contemporâneo: na crença do desenvolvimento universal das luzes e correlativamente ao bem-estar de

todos sobre a terra no quadro de um Estado universal, no utilitarismo, no liberalismo, na democracia, no pacifismo e no socialismo.

§17 pp. 106-107 Der sicher zugreifende Instinct des Aristophanes hat gewiss das Rechte erfasst, wenn er Sokrates selbst, die Tragödie des Euripides und die Musik der neueren Dithyrambiker in dem gleichen Gefühle des Hasses zusammenfasste und in allen drei Phänomenen die Merkmale einer degerirten Cultur witterte. Durch jene neueren Dithyrambus ist die Musik in frevelhafter Weise zum imitatorischen Conterfei der Erscheinung z.B. einer Schlacht, eines Seesturmes gemacht und damit allerdings ihrer mythenschaffenden Kraft gänzlich beraubt worden. Denn wenn sie unsere Ergetzung nur dadurch zu erregen sucht, dass sie uns zwingt, äusserliche Analogien zwischen einem Vorgange des Lebens und der natur und Klagen der Musik zu suchen, wenn sich unser Verstand na der Erkenntniss dieser Analogien befriedigen soll, so sind wir in eine Stimmung herabgezogen, in der eine Empfängniss des Mythischen unmöglich ist; denn der Mythos will als ein einziges Exemple einer in's Unendliche hinein starrenden Allgemeinheit und Wahrheit anschaulich empfunden werden. Die wahrhaft dionysische Musik titt uns als ein solcher allgemeiner Spiegel des Weltwillens gegenüber: jenes anschauliche Ereigniss, das sich in diesem Spiegel bricht, erweitert sich sofort für unser Gefühl zum Abbilde einer ewigen Wahrheit. Umgekehrt wird ein solches anschauliches Ereigniss durch die Tonmalerei des neueren Dithyrambus sofort jedes mythischen Charakters entkleidet; jetzt ist die Musik zum dürftigen Abbilde der Erscheinung geworden und darum unendlich ärmer als die Erscheinung selbst: durch welche Armuth sie für unsere Empfindung die Erscheinung selbst noch herabzieht, so dass jetzt z. B. eine derartig musikalisch imitirte Schlacht sich in Marschlärm, Signalklängen u.s.w. erschöpft, und unhalten wird. Die Tonmalerei ist also in jeder Beziehung das Gegenstück zu der mythenschaffenden Kraft der wahren Musik: durch sie wird die erscheinung noch ärmer als sie ist, während durch die dionysischen Geistes, als er, in der Entfaltung des neueren Dithyrambus, die Musik sich selbst entfremdet und sie zur Sclavin der Erscheinung herabgedrückt hatte. Euripides, der in einem höhern Sinne eine durchaus unmusikalische Natur genannt werden muss, ist aus eben diesem Grunde leidenschaftlicher Anhänger der neueren dithyrambischen Musik und verwendet mit der Freigebigkeit eines Räubers alle ihre Effectstücke und Manieren.³⁸

38 L-L pp. 104-105: Le sûr instinct d'Aristophane a certainement vu juste lorsqu'il réunit dans une même haine Socrate, la tragédie d'Euripide et le nouveau dithyrambe et qu'il subodora dans ces trois phénomènes les symptômes d'une civilisation dégénérée. Le sacrilège du nouveau dithyrambe, c'est de transformer la musique en une contrafaçon imitative du phénomène – par exemple d'une bataille, d'une tempête –, ce qui lui enlève bien entendu toute sa fécondité mythique. Car si elle ne vise à nous plaire qu'en nous contraignant à rechercher des analogies extérieures entre tel incident de la vie ou tel événement de la nature et certains figures rythmiques ou certaines sonorités caractéristiques, si notre raison doit se satisfaire de la reconnaissance d'analogies de ce genre, nous sommes ramenés à une disposition telle que toutefécondation du mythe est impossible. Car le mythe veut être intuitivement ressenti comme un exemple unique, l'exemple d'une véritablement dionysiaque nous parvient comme un tel miroir du vouloir universel : l'événement que nous appréhendons intuitivement se reflète en lui et aussitôt s'amplifie pour notre sentiment jusqu'à nous donner la reproduction d'une vérité éternelle. En revanche, soumis au pittoresque musical du nouveau dithyrambe, le même événement est immédiatement dépouillé de tout caractère mythique : la musique, ici, est devenue l'indigente reproduction du phénomène, pour notre sentiment, qu'une batailler, par exemple, soumise de la sorte à l'imitation musicale, finit par s'épuiser en bruits de marches, signaux de ralliement, etc., qui fixent notre imagination sur ces seuls traits superficiels. La musique descriptive est donc à tous égards le cotnaire de la créativité mythique de la vraie musique : elle appauvrit encore le phénomène, quand la musique dionysiaque l'enrichit et en élargit la singularité aux dimensions d'une image du monde. Ce fut une éclatante victoire de l'esprit non dionysiaque lorsque, dans le développement du nouveau dithyrambe, il rendit la musique étrangère à elle-même et l'abassa au rang d'esclave aliénée du phénomène. C'est la raison pour laquelle Euripide, que l'on désignait, au sens élevé du

8.3.1. As nuvens

No caso de *As nuvens* fica muito claro como os homens da classe superior conhecem Sócrates, mas não precisam dele; eles o desprezam como prova de uma espécie particularmente ridícula. Os homens da classe inferior também não precisam dele e nem mesmo o conhecem. Só podem se interessar por Sócrates os homens a meio caminho entre as duas classes. Em outros termos, a influência corruptora de Sócrates atinge apenas uma pequena parte da população. O Sócrates de Aristófanes pretende que todos os homens façam parte da mesma espécie. Ele não é um ateu, os deuses pelos quais ele jura são as Nuvens. Como explica Sócrates, as Nuvens podem se tornar o que quiserem, tomar a forma que quiserem, imitar tudo o que vêem e revelar a natureza do que vêem imitando a forma vista. Elas ridicularizam os homens exagerando sua forma, seus traços. De outro lado, podem reunir traços e formas maravilhosas e invisíveis como as dos centauros.

As Nuvens são quase onipotentes, deusas da imitação ou da semelhança, por tal talento, em particular, da arte da palavra: *mutatis mutandis*. A relação entre as Nuvens e o Éter é semelhante à de Zeus com as Musas: são filhas do poder. Mas as Nuvens são Musas naturais e Sócrates é o hierofante das Musas naturais. As artes 'imitativas' são uma forma de delírio divino, as Nuvens derivam do 'início' (*archê*) de todas as coisas e ao mesmo tempo o dissimulam, pois, imitando as coisas, pretendem ser as coisas que imitam; são por natureza enganosas: revelam a natureza das coisas as imitando e as dissimulam ao mesmo tempo, tal como a retórica. São as deusas da imitação: não haveria imitação humana se não houvesse imitação na natureza. Por tal dom de imitação, tornam-se as deusas do Sócrates de Aristófanes, aquele que ensina a retórica e a ciência. Mas o Sócrates de Aristófanes não tem o dom da adivinhação, não é um *daimon* como o Sócrates de Nietzsche. Na primeira *parabase* de *As nuvens*, o poeta dirige-se ao público falando pela boca do corifeu em seu próprio nome e em primeira pessoa. É um dos traços característicos desta comédia. Elas silenciam quanto a Sócrates e apresentam o próprio Aristófanes como uma Nuvem. Sócrates é um favorito das Nuvens; Aristófanes é uma Nuvem. As Nuvens são divindades tanto de Sócrates quanto de Aristófanes, mas de modos diferentes. Aristófanes e Sócrates

mot, comme une passionné de la nouvelle musique dithyrambique dont il utilise avec une prodigalité de vouloir toutes les manières et les recettes à effets.

são todos os dois mestres na arte da imitação. Ora, Aristófanes, em uma inversão genial, faz Sócrates reverenciá-lo quando reverencia as Nuvens.

Na segunda parte, as Nuvens presidem o debate entre os dois Discursos (Justo e Injusto) e os nomeiam seus ‘amigos’. Como imitam todas as coisas, têm prazer em todas as coisas, e os Discursos são tão pouco consistentes quanto as próprias nuvens. O Discurso Justo fala das coisas justas, em consequência é indiferente às aclamações populares e insulta o público. O Discurso Injusto é popular e se dirige ao público como um juiz pleno de sabedoria. O Discurso Justo e o Discurso Injusto partem da premissa: Heracles é um modelo para todos os mortais ordinários. O Discurso Justo admite seu defeito e seu deserto frente ao campo oposto: um modo de vida que não é seguido nem pelos deuses, nem pelos oradores, nem pelos poetas trágicos, nem pela maioria; o Discurso Justo é indefensável: o direito não reina nem entre os homens nem entre os deuses, só existe como *logos* que revela uma falta de *logos*. O Discurso Justo é o das Nuvens. O primeiro Discurso Justo é fundado sobre as opiniões ancestrais; o verdadeiro Discurso Justo é fundado sobre o conhecimento da natureza do homem, desprovido de efeitos sem emprego da força humana, mas a coloca em movimento. Sócrates cria as Nuvens, mas não as compreende.

O modo de vida de Sócrates difere dos modos de vida recomendados pelos dois Discursos porque, tanto o Justo como o Injusto, fundam-se pela premissa, atestada pelos poetas, segundo a qual os dois conduzem a uma vida bem-aventurada, enquanto Sócrates sustenta que os dois não existem e mesmo se existissem não deveriam ser tomados por modelos pelo pueril desprezo que manifestam a respeito da instrução. No programa socrático-aristofânico, o debate entre os Discursos é apenas uma etapa na ascensão em direção ao caminho conveniente ao socratismo: o Discurso Injusto é a autodestruição da justiça. O modo de vida socrático não é sustentado por nenhum dos dois, nem pelos oradores, nem pelos poetas trágicos, nem pela maioria; por consequência, é também indefensável sob o ponto de vista de Aristófanes. O Sócrates de Aristófanes carece de *phronesis*, por isso não pode imitar bem a vida. Nada para ele é sagrado porque nada pode resistir ao seu *logos*, por isso as Nuvens se voltam contra ele. O que faz de Sócrates um tema cômico é, em determinado nível, o fato de seu comportamento e seu modo de vida diferirem de maneira chocante de qualquer outro indivíduo, sem que as diferenças sejam superioridades manifestas, isto é, geralmente reconhecíveis. Sócrates é um tema cômico por causa da sua falta de prudência.

A apresentação de Sócrates por Aristófanes é o documento mais importante que possuímos concernente a velha querela e a oposição entre poesia e filosofia enquanto tais – entre duas formas de sabedoria que lutam pelo primeiro lugar – tal querela é apresentada do ponto de vista poético. O estado de alma diante da comédia é uma mistura de prazer com a ingênua superestimação da sabedoria. O filósofo é necessariamente ridículo aos olhos de um grande número de pessoas, por conseqüência é um tema natural da comédia. Aristófanes se toma por superior a seu maior adversário por causa de seu conhecimento de si mesmo e de sua prudência (*phronesis*): enquanto Sócrates é completamente indiferente à cidade que o acolhe; Aristófanes se interessa muito pela cidade, enquanto Sócrates não respeita as exigências fundamentais da cidade, ou não se conforma com elas, Aristófanes as respeita e se conforma a elas. A espécie de sabedoria que consiste exclusivamente no estudo irrefletido das coisas superiores e em seus corolários é incapaz de se proteger de seus inimigos porque é incapaz de agir sobre a cidade ou de humanizar se opondo à vilania da cidade, e ela é incapaz porque não reconhece a necessidade desta vilania. O poeta, seja cômico ou trágico, pode se proteger da perseguição.

Um traço que distingue o Sócrates de Aristófanes dos poetas é sua incapacidade de julgar os seres humanos e de os manobrar: do alto não se vê os seres humanos tais como são. Em conseqüência, não é o sofista-filósofo, mas o poeta que pode colocar e responder a questão que Sócrates jamais faz, concernente à divindade dos deuses. Sócrates é um condutor de almas – um *ψυχαγωγῆ* (*Os pássaros*, 1555) – que não conhece as almas. A verdade descoberta pelo sofista-filósofo no que concerne às coisas superiores deve ser integrada ao todo do qual se ocupa o poeta. Uma outra característica do Sócrates de Aristófanes é a ausência de erotismo. Não-erótico é privado das Musas e o grande desmistificador. Aristófanes ridiculariza Sócrates não exatamente por tentar proteger o segredo de seus ensinamentos contra os ‘não-iniciados’, mas porque o faz de uma maneira inepta.

Seguramente, Aristófanes ensina as coisas justas, ou ainda, todas as comédias seriam o verdadeiro Discurso Justo. Vendo a necessidade da justiça, o poeta vê de fato os limites da justiça. Em outros termos, ele se conforma às exigências fundamentais da cidade sem vê-las da maneira que a cidade as vê. Por conseguinte, seu ensinamento das coisas justas se confunde com o fato de tratá-las comicamente. Apresentando como ridículos, não apenas o que é injusto, mais igualmente o que é justo, faz uma comédia total: não há personagem em Aristófanes, qual seja sua

importância, que não tenha um comportamento ridículo e por isso faça compreender o bom-senso. As comédias de Aristófanes são uma imagem parcial da vida, um *miroir brisé*, signo do que a elas escapa e do que as ultrapassa; signo do que pertence à própria tragédia. Seguramente, a comédia de Aristófanes pressupõe a tragédia, ela se constrói a partir da tragédia. Pode-se dizer que tanto a comédia quanto a tragédia encenam as transgressões das leis sagradas: a tragédia apresenta tais transgressões como atos da *hybris*; a comédia as apresenta como atos da *ἀλαζονεία*; de acordo com Liddell and Scott's: 'falsa pretensão', 'impostura'. Em sentido estrito e vulgar, qualquer excelência em qualquer coisa é tomada como arrogância por espíritos mais grosseiros e torna-se ridícula. Esta é principal perspectiva posta em jogo nas comédias de Aristófanes, que deve ser entendida como uma outra face, talvez o 'avesso', do culto ao *meson*; mas o culto permanece o mesmo.

Sócrates, de Xenofonte e de Platão, é um homem que possui grande sabedoria prática, o único ateniense verdadeiramente político, respeita não apenas as exigências da cidade, mas também todas as suas leis, é o melhor dos cidadãos e, em particular, um soldado exemplar, um mestre sem rival na arte de julgar os seres humanos e de os manobrar, na arte de conhecer as almas e as orientar, um homem erótico por excelência e um fervoroso adepto das Musas, tem uma paciência enorme diante da ignorância do outro e a polidez jamais lhe falta. Por tais características, a sabedoria do Sócrates de Platão é superior a dos poetas e dos sofistas. O argumento se inverte: a verdade descoberta pelos poetas deve ser integrada à Verdade que a tudo engloba e que pertence ao filósofo, disso se extrai que o verdadeiro conhecimento das almas não concerne ao humano, mas ao coração do cosmos. Uma oposição consciente perfaz a construção do Sócrates de Aristófanes. E já que não se pode ter a figura mesma de Sócrates com exatidão, pergunto se o *Sócrates musicante* da *Gaia ciência* de Nietzsche não termina por ser o conluio em uma visão *tragicômica* da existência?

§13 p.83 Ohne an dieser Stelle die tiefen Instincte des Aristophanes gegen solche Angriffe in Schutz zu nehmen, fahre ich fort, die enge Zusammengehörigkeit des Sokrates und des Eurípides aus der antiken Empfindung heraus zu erweisen; in welchem Sinne namentlich daran zu erinnern ist, dass Sokrates als Gegner der tragischen Kunst sich des Besuchs der Tragödie enthielt, und nur, wenn ein neues Stück des Eurípides aufgeführt wrde, sich unter den Zuschauern einstellte.³⁹

39 L-L pp. 83-84: Sans vouloir ici me mettre à défendre les instincts profonds d'Aristophane contre de telles attaques – ce n'en est pas le lieu –, je continuerai cepedant à recourir au sentiment qui fut celui des anciens pour établir l'étroite parenté qui lie entre eux Socrate et Euripide. C'est en ce sens, notamment, qu'il faut rappeler que Socrate, l'ennemi de la tragédie qui s'abstenait d'en fréquenter les représentations, ne prenait place au rang des spectateurs que lorsque l'on donnait une nouvelle piece d'Euripide.