

## 4

### **Fixação da caricatura aristofânica como ponto de partida de Platão na composição do seu Sócrates da *Apologia***

Feita essa breve recensão, meramente exemplificativa, na literatura filosófica, em busca de abono à nossa posição contrária à de Kahn quanto à subestimação do papel da comédia antiga, sobretudo do de Aristófanes, como fonte provável de inúmeros elementos formais, temáticos e até históricos presentes no gênero literário “conversas com Sócrates”, gênero escolhido por Platão para veicular sua filosofia e seu paradigma de filósofo, pretendemos dar agora um passo além no alcance desse tipo de conjeturas.

Trata-se de sugerir a fixação da caricatura aristofânica como ponto de partida para Platão na composição do protagonista da *Apologia* e para explicar certas escolhas suas não só dramáticas, mas também estratégicas no encaminhamento de sua obra.

Claro que o convívio com o próprio Sócrates terá dado a Platão importantes achegas sobre o pensamento e caráter do mestre, mas o que se pretende aqui é mostrar que esse conhecimento *by acquaintance* tende a ter suas lacunas supridas, na obra platônica, por informações constantes da comédia sobre uma fase da vida de Sócrates não testemunhada por seu famoso discípulo.

Como se sabe, o Sócrates com quem o jovem Platão conviveu já era um sexagenário: a diferença de idade entre eles é de 43 anos. Enquanto isso, o Sócrates figurado em *As nuvens* tinha 46, 47 anos.

Nada impediria, então, que Platão tenha se servido da fonte aristofânica não apenas como matéria-prima para sua transposição dramática com vistas a seus objetivos filosóficos, dentro de uma estratégia agonística em face da poesia, mas até mesmo para meramente ter acesso ao perfil desse Sócrates de meia-idade, caricaturado pelo comediógrafo, e com quem jamais conviveu.

Nesse sentido, a obra de Aristófanes pode ter feito as vezes, para Platão, de documento histórico mais confiável que a *Apologia* o poderia ser para nós, já que o comediógrafo pinta um retrato com a força de um testemunho direto, ao passo que, no diálogo, o personagem platônico narra atos e ditos de um passado não compartilhado entre mestre e discípulo.

Por outro lado, a natureza apologética inerente ao gênero *lógos sokratikós* costuma ir da defesa de Sócrates propriamente dita ao seu encômio mais grandioso, e Platão, na *Apologia*, opta por fazer a defesa de seu protagonista iniciar, explicitamente, pelas chamadas “acusações mais antigas”, formuladas pela comédia política<sup>99</sup> e, mais especificamente por Aristófanes (*Apologia*, 18d1-3, 19c-d).

É como se a Aristófanes, portanto, coubesse primeiro responder e contraditar, e não aos acusadores processuais, que meramente “imitaram” o comediógrafo (*ibid.*, 18b-d4), reproduzindo-lhe irrefletida e oportunicamente os termos acusatórios.

Com isso, Platão torna explícito o nexo de sua *Apologia* com a comédia, o que terá reflexos importantes no que vai dizer Sócrates e em como o dirá (*ibid.*, 18a6-b4) em sua peça de defesa no tribunal: o filósofo vincula-se voluntariamente ao território da comédia.

Serão essa menção e essa escolha sem razão e sem consequências dramáticas e filosóficas? Acaso é dessa forma randômica e caprichosa que Platão constrói sua obra, citando Aristófanes apenas por citar?

Ao contrário, muitas vezes Platão parece esconder em questões de ordem literária ou em tratamentos dramáticos específicos elementos preciosos de interpretação de obscuridades filosóficas.

Tudo indica que Heidegger tinha razão quando, ao dar um curso sobre o *Teeteto*, sentenciou, em sua abertura: “Nada em um diálogo platônico, ainda que aparentemente ridículo e insensato, é sem significado.”

A partir disso, como explicar por que e para que Platão dá tal destaque à caricatura aristofânica como origem da hostilidade dos atenienses contra seu mestre, a ponto de se empenharem em sua morte? Qual a razão de atribuir tamanho poder à comédia?

Não há aqui como negar um reconhecimento do poder político e educativo (ideológico) da comédia por Platão. A tal ponto que, para dar máximo relevo ao

---

<sup>99</sup>Note-se aqui a alusão a outros cômicos que também elegeram Sócrates alvo de zombarias. Na *Apologia*, 18d1-3, ao se queixar de que seus mais temíveis acusadores são anônimos e difusos, tornando praticamente impossível sua defesa, diz o filósofo: “De tudo, o que faz menos sentido é não se poder dizer nem saber os seus nomes, salvo quando se trata, porventura, de um autor de comédias.”

vínculo estreito entre poesia e educação em Atenas, ele chega a dizer em *Apologia*, 18b4-c1:

“Mais temíveis, porém, senhores, são aqueles que, encarregando-se da educação da maioria de vós desde meninos, fizeram-vos crer, com acusações inteiramente falsas, que existe certo Sócrates, homem instruído, que estuda os fenômenos celestes, que investigou tudo o que há debaixo da terra e que faz prevalecer a razão mais fraca.”

Ao mesmo tempo, Platão recusa e critica esse papel como ilegítimo, embora inegável e, a seu ver, indevidamente influente: a teatrocracia.

Para ele, os atenienses se pautam no tribunal pelas regras do drama: como acusadores, encampam “denúncias” da comédia e afetam falsa piedade e preocupação fingida com a moral tradicional (*Apologia*, caso de Meleto, 25b-c); como juízes, fazem política, agindo facciosamente contra cidadãos justos, mas incômodos; e como réus, servem-se dos lamentos captadores de compaixão próprios da tragédia (*ibid.*, 34c2-7).

Quem afinal é atópico nesse drama? De que lado está a atopia?

Sócrates desmascara o verdadeiro significado e interesse por trás das acusações lançadas contra ele e daqueles que compõem a cena do julgamento, que agem seja politicamente, como se estivessem na assembleia, seja dramaticamente, como se estivessem no teatro.

De todo modo, já por essas ponderações iniciais de Sócrates na *Apologia*, pode-se considerar como múltipla a importância de Aristófanes no encetamento e condução da carreira literária e filosófica de Platão.

Ainda neste Capítulo 4, tentaremos fornecer elementos empíricos suficientes para sustentar essa afirmação, na forma de inúmeras passagens da obra do comediógrafo aludidas por Platão, ora no intento de preencher eventuais lacunas em termos de informação histórica sobre Sócrates, ora para reinterpretar a caricatura de Aristófanes e refutá-la.

Desde já, porém, tentaremos preparar essa leitura, indicando num plano mais teórico e especulativo as razões de Platão para estabelecer tão estreita intertextualidade, não só com Aristófanes em particular, mas até com a comédia antiga ou política em geral.

Por que, afinal, Platão teria elegido Aristófanes e a comédia como seu ponto de partida literário, político e filosófico<sup>100</sup>? Ousamos sugerir um decálogo de motivos para isso:

1. Para preenchimento de eventuais lacunas históricas acerca do Sócrates da maturidade, só descrito (pelo menos tanto quanto sabemos) pelos comediógrafos do século V e até para obtenção de outras informações históricas.
2. Para iniciar seu combate à mimesis poética de seu ponto mais radical: a caricatura cômica, desenvolvendo-a num sentido antimimético até culminar no pensamento do próprio Platão, de forma a elaborar a dicotomia essência/aparência e fundar um novo gênero literário, também mimético, mas de uma mimesis diferente, que visa à sua própria superação, a uma transposição da mimesis: a filosofia.
3. Para obter nas peças de Aristófanes, e não apenas em *As nuvens*, elementos para a composição do personagem Sócrates, e até mesmo um certo roteiro inicial de temas e motivos para os diálogos.
4. Para conjugar em um só gênero literário mais liberdade de crítica e de invenção que os grandes gêneros dramáticos do século V (tragédia e comédia).
5. Para desconstruir, numa *paracomoidia*, a imagem cômica de Sócrates, reinterpretando positivamente traços reais apresentados negativamente na caricatura.
6. Nessa reinterpretação positiva (transposição), embora sem negar os elementos de comicidade do mestre, inverter, entretanto, o papel de Sócrates de objeto de riso para seu sujeito.
7. Para defender Sócrates de acusações específicas.
8. Para adotar como socráticos alguns traços da caricatura.
9. Como consequência, proceder a certa crítica subliminar a aspectos do próprio Sócrates.

---

<sup>100</sup> Leia-se aqui ponto de partida “filosófico” na acepção mais restrita de “temático”, dados os prováveis aproveitamento, transposição e desenvolvimento de certos temas hauridos nas comédias de Aristófanes.

10. Para demonstrar sua tese da teatrocracia ateniense, mantida até seu escrito final (*Leis*) e elaborar, em contraponto com Aristófanes e a comédia, sua própria “teoria”<sup>101</sup> do riso e do cômico<sup>102</sup>.

A seguir, elaboraremos sobre cada uma das razões listadas acima.

*1) Suprimento de lacunas históricas sobre o Sócrates da maturidade e suas circunstâncias.*

Como já tivemos oportunidade de indicar, ao contrário do Sócrates sexagenário e a menos de dez anos do momento de sua execução – o Sócrates da última década do século V – acerca do qual escreveram seus seguidores (Platão, Xenofonte, Antístenes, Fédon, Ésquines e Aristipo), geralmente na forma de *sokratikoi logoi*, nada se escreveu do Sócrates da maturidade que não proviesse da comédia antiga.

Assim, uma hipótese que nos parece razoável é que tais escritos cômicos, sobretudo os de Aristófanes, tenham servido, entre muitas outras coisas e de várias maneiras, como fonte informativa e influenciado os autores dessas “conversas com Sócrates”, em particular o próprio Platão, na composição do protagonista desse novo gênero literário.

Uma das utilidades de tais referências cômicas pode muito bem ter sido a pesquisa de informações históricas relativas a esse tempo da vida e pensamento do filósofo<sup>103</sup>. Porque, sendo Aristófanes e os cômicos a única fonte escrita sobre a maturidade de Sócrates, é natural que sejam usados para preencher lacunas de informação histórica, reconhecida a exigência de coerência e verossimilhança rigorosa da comédia política no desenho de seus tipos tirados da crônica contemporânea. Por isso é que alguns traços do Sócrates da comédia talvez tenham sido mantidos tais quais por Platão nos diálogos.

Por outro lado, já vimos que um registro de timbre laudatório de Sócrates, como o de Platão, pode dispensar a precisão descritiva de um testemunho crítico como o da comédia, que, diante de um personagem histórico, pode exagerar nos

<sup>101</sup> Não exatamente uma teoria acabada, mas as costumeiras reflexões não inteiramente sistemáticas de Platão.

<sup>102</sup> Ver também argumentação do subcapítulo 6.3 desta dissertação.

<sup>103</sup> Não custa lembrar que Sócrates nada escreveu e, além disso, foi na época de Platão e não da juventude de Sócrates, como vimos Havelock afirmar, que o processo de alfabetização de massa teria chegado ao ponto de começar a exigir a melhoria das informações históricas.

traços, mas dificilmente poderia inventá-los como está ao alcance da dicção idealizada e lendária dos diálogos.

Isso foi o que provavelmente deve ter tornado as peças cômicas matéria-prima para os redatores dos diálogos socráticos, incluído Platão: a busca de maiores informações sobre seu protagonista comum, que, como é sabido, nada escreveu. Principalmente no que concerne ao resgate da eventual influência do rico contexto intelectual e espiritual do século V sobre Sócrates.

Segundo Taylor (*op.cit.*, p.48), pode-se pensar em Sócrates

“como um gênio original em cujo caráter havia uma mistura única de amante apaixonado, místico religioso, racionalista ferrenho e humorista; e podemos reconstruir com base na força dos registros sobreviventes a reação sobre tal caráter por parte da intensa vida intelectual da era de Péricles”.

Nesse sentido, o simples fato de a comédia política ter pintado de Sócrates um exótico perfil de sábio indica fortemente que o filósofo já gozava à época de tal reputação.

Taylor (*ibid.*, p.72) ainda observa:

“A fama de Sócrates como homem de notável poder intelectual deve ter-se estabelecido na primeira metade de sua vida, uma vez que Platão faz com que Protágoras, em seu diálogo homônimo, se encontre com Sócrates pouco antes da Guerra do Peloponeso e já nesse momento reconheça, de encontros anteriores, o filósofo ‘como o mais capaz dos homens de seu tempo’ (361e).”

Além disso, dois componentes muito estáveis da figura socrática constante do gênero diálogos – de um lado, a firmeza de caráter do filósofo, e, de outro, sua crítica aos sofistas –, já se encontram no Sócrates de *As nuvens* (331-4)<sup>104</sup>, embora sem que tenha chegado Aristófanes, no entanto, a aprofundar esses aspectos pelo risco de terminar por elogiar seu personagem, o que arruinaria a própria natureza cômica da obra, com a perda da perspectiva cômico-crítica.

Por outro lado, nunca é demais lembrar que as referências ao passado de suposto fisiólogo de Sócrates em *As nuvens*, 187-193, acusado de perder tempo

<sup>104</sup> Nessa significativa passagem, o Sócrates de Aristófanes coloca os sofistas no topo de uma lista de desocupados e charlatães, meros aduladores das novas divindades, as nuvens. Isso basta para evidenciar a perfeita consciência, por parte de Aristófanes, de uma visão crítica do Sócrates que está retratando em face dos sofistas do século V, o que, ao meu ver, desautoriza a visão simplista de que a caricatura socrática feita pelo tragediógrafo se limite a desenhar o filósofo como simples amálgama desses mesmos sofistas.

com coisas subterrâneas e celestes, são as mesmas de *Apologia*, 19b, e são confirmadas pelo próprio Sócrates de *Fédon*, 96a-99d.

Ademais, e a título de curiosidade significativa, a recomposição de características peculiares ao general Nícias, personagem do *Laques* de Platão, parece também haurida em Aristófanes, que em *Os cavaleiros* e *Aves*, 14, 639, o retrata como militar moderado, de caráter vacilante e tímido, que costuma dizer: “Não, não, fala tu primeiro, que eu não faço questão nenhuma disso...” (*Os cavaleiros*, 14).

Ainda a esse propósito, vale notar que, em *As vespas*, um dos personagens, um cão ladrão, chama-se Labes, alusão ao Laques personagem-título desse diálogo de juventude de Platão.

Interessante é que o que nos esclarece em definitivo a identidade verdadeira do ladrão canino na peça é precisamente esse diálogo de Platão (*Laques*), onde se lê que Cleon em 425 a.C. acusou de desfalque o estrategista Laques de Exonas (197c8).

Há também um evidente empréstimo, por Platão, de uma “informação” histórica de ordem médica, prestada por Aristófanes em *As rãs* (125, 1050). Trata-se do efeito atribuído à cicuta pelo comediógrafo e reproduzido fielmente por Platão no *Fédon* (117e2-118 a5).

Assim é que, em *As rãs*, Dioniso vai procurar Hércules para saber a rota para o Hades, de onde quer resgatar Eurípedes, por ter constatado que, com a morte dos três grandes tragediógrafos, o gênero teria praticamente acabado em Atenas. Hércules, ao lhe indicar, comicamente, primeiro, os métodos tradicionais de chegar ao Hades (pela morte natural, pelo suicídio etc.), menciona, por fim, a cicuta.

Em *As rãs*, 123-5, é o seguinte o diálogo entre Hércules e Dioniso a esse propósito:

“Hércules – Mas há um atalho curto de terra batida, o do almofariz.

Dioniso – Estás te referindo à cicuta?

Hércules – Exatamente.

Dioniso – Esse é frio e desagradável; logo as pernas ficam insensíveis.”

A curiosidade aqui é que se atribui à cicuta um efeito que, embora possa acontecer, qual seja o de uma sensação de frio e paralisia ascendente a começar

pelas pernas, que ficariam também insensíveis, está longe de ser o principal, nem o mais frequente, nem, muito menos, o mais inicial dos sinais e sintomas provocados pelo envenenamento com a erva.

Acontece que os dados de observação desde a antiguidade sobre os sintomas desencadeados por envenenamento da cicuta, tanto em animais (em que as descrições são obviamente mais frequentes) quanto em seres humanos, vão, necessariamente, muito além desses apontados em *As rãs*. Antes mesmo de qualquer sinal de tipo neurológico se apresentar são comuns distúrbios digestivos severos, com náuseas e vômitos por vezes sanguinolentos, diarreia, convulsões, cianose e confusão mental, embora no quadro final possam surgir paralisias e parestesias (perda de sensibilidade)<sup>105</sup>.

Mas, apesar de a descrição aristofânica ser, portanto, incompleta e feita a partir das últimas manifestações clínicas e não das iniciais e exuberantes, isso não impediu que essa mesma descrição precária fosse precisamente a reproduzida também por Sócrates, no *Fédon*, acerca das sensações que o acometeram com a ingestão da droga.

E, dada a supostamente larga experiência dos gregos da era clássica com a administração do veneno aos condenados<sup>106</sup>, e, portanto, a observação costumeira de seus efeitos, nada justificaria a reiteração, no *Fédon*, do quadro clínico apresentado em *As rãs*, a menos que a fonte de Platão nesse particular tivesse sido, de fato, a comédia aristofânica (Ver *As rãs*, 123-5 e *Fédon*, 117e8).

E é claro que pode ter pesado, na narração de Platão do episódio, um desejo de expurgar da cena dos últimos momentos de seu mestre a menção, desagradável e pouco digna, de regurgitações hemorrágicas, incontinência intestinal, abalos musculares desordenados e, sobretudo, algo tão desconforme à proverbial vigilância mental do Sócrates dos diálogos: a turvação da consciência.

Daí o provável recurso à descrição sucinta e asséptica de Aristófanes...

<sup>105</sup> Cf. Gill (1973, p.25-28); Ober (1977, p.254-258); Graves et al. (1991, p.156-168). Em sentido divergente, admitindo como acurada as descrições homólogas de Platão e Aristófanes sobre as circunstâncias da morte de Sócrates por ingestão de cicuta, ver o artigo de Boch (2001), com base em estudo de dois médicos escoceses do século XIX, a meu ver, não muito convincente por ter tido como objeto um único caso de ingestão humana involuntária da cicuta.

<sup>106</sup> Embora Douglas M. MacDowell, em seu excelente “The Law in Classical Athens” (1978, p.255), ponha em dúvida o uso costumeiro da cicuta em Atenas como meio de execução e o reconheça somente como meio comum de suicídio.

2) *Estratégia antimimética dos diálogos, explorando a dicotomia aparência/essência.*

Ninguém mais duvida do caráter genericamente mimético dos diálogos platônicos<sup>107</sup>. O próprio Aristóteles o confirma em sua *Poética*, listando-o entre os gêneros literários conhecidos e praticados em sua época, pelo menos desde a morte de Sócrates.

Mas é preciso deter-se um pouco mais sobre que tipo de mimesis é essa empregada por Platão ao longo de todos os seus escritos, e principalmente sobre a finalidade desse emprego sistemático.

Diskin Clay (1994, p.23-24) chegou bem próximo da visão que estamos tentando expor, ao identificar na mimesis de Platão uma imitação da vida filosófica através de personagens essencialmente cômicos:

“Sócrates teria emprestado seu nome a um gênero de literatura que é a mimesis de uma vida filosófica.

Seja admitida a filiação dos diálogos socráticos aos mimos sicilianos ou à comédia antiga, seus personagens são fundamentalmente cômicos.”

Toda mimesis se caracteriza por tomar um objeto da realidade fenomênica e imitá-lo, processo que, para Platão, se resume à mera reprodução ou cópia desse objeto, incapaz de penetrar sua essência, limitando-se à transcrição de alguns de seus elementos externos. O paradigma desse tipo de imitação pensada por Platão é o da pintura figurativa de seu tempo, onde o caráter parcial da reprodução do objeto e a incapacidade de atingir sua essência são evidentes.

Em todo caso, de modo geral, a operação mimética parte sempre do real (ou fenomênico, segundo Platão) para produzir imagens a ele semelhantes. E, do ponto de vista platônico, é assim seja na pintura seja na literatura de ficção<sup>108</sup>.

E o resultado, como se sabe, é a ilusão do espectador ou do leitor, a quem só se oferece uma imagem parcial e enganosa do ser das coisas.

Ora, denunciando e combatendo desse modo a mimesis, por que não lançaria mão, como recurso literário e dramático para melhor repudiá-la, da inversão de seu *modus operandi*? Dito de outra forma, por que não proceder nos diálogos, em certo sentido, de maneira antimimética?

<sup>107</sup> Taylor duvidava.

<sup>108</sup> Mimesis, para Aristóteles, parece ser outra coisa, tendo a ver com um processo de recorte, de edição dos traços essenciais do objeto com vistas à sua universalização.

E o que seria essa tal antimimesis?

Seria partir não de uma realidade para torná-la um mímema (produto final da mimesis), mas, ao contrário, partir do mímema para chegar à realidade.

Ora, se o que se quer, no caso de Platão, é chegar a um retrato de Sócrates de uma dignidade compatível com o papel de fundador da filosofia e com a de homem mais justo de seu tempo (*Carta VII*, 324e1-2), por que não partir de seu mímema mais grotesco, resultado da mimesis mais depreciativa?

Em outras palavras, por que não partir da mais completa e brilhante caricatura de Sócrates disponível, a de Aristófanes?

Essa é uma de nossas teses: para elaborar literariamente a dicotomia essência/aparência, central em seu pensamento, e dar o mais radical combate à mimesis poética, Platão teria recorrido à caricatura aristofânica de seu mestre (e da filosofia) com vistas a desenvolvê-la numa orientação antimimética até culminar não numa representação plausível do filósofo, mas em seu próprio pensamento, dele mesmo Platão.

Trata-se de uma estranha inversão da mimesis, que se inicia do ponto mais extremo de qualquer procedimento mimético – a caricatura – e curiosamente vai dar não no alvo real da imitação, mas prossegue até retratar o pensamento do próprio autor antimimético – Platão.

Com isso, parece estar-se indicando que não existe um verdadeiro Sócrates nos diálogos e que esse Sócrates “verdadeiro” é, de fato, Platão se autorretratando<sup>109</sup>.

Assim, no processo mimético normal, segundo Platão, busca-se imitar o que já é imitação, mímema, aparência, e não paradigma (como no exemplo da pintura de uma cadeira, em *República*, X), enquanto que, na antimimesis, o objetivo final dessa desconstrução mimética é alcançar o verdadeiro paradigma: o pensamento platônico.

De toda forma, num e noutro caso, o verdadeiro paradigma está aparentemente ausente dos processos mimético e antimimético e só é acessível por inferência, respectivamente “a forma-de-cadeira” para o pintor e o pensamento acabado de Platão para o redator dos primeiros diálogos.

---

<sup>109</sup> Embora seja claro que há um processo gradual (sempre o gradualismo platônico) de conversão literária e filosófica de alguém e de um pensamento que teria muitas características comuns ao Sócrates “histórico” até chegar-se ao pensamento do próprio Platão.

Na mimesis, como consta da *República*, o paradigma verdadeiro “forma-de-cadeira” parece inexistente ou, pelo menos, estar fora da relação aparente entre pintor e o objeto “cadeira”; assim também, na antimimesis, o paradigma verdadeiro “pensamento-de-Platão” parece igualmente inexistente ou ausente da relação Platão-narrador e seu objeto “caricatura-de-Sócrates”.

A diferença é que nessa antimimesis, a ausência do paradigma é apenas aparente e deriva duma estratégia platônica de exposição, em que o jogo ocultamento/exposição constitui a própria estratégia proléptica.

E estamos convencidos de que a mesma razão que nos permite, por uma educação na dialética, ver uma Forma “atrás” ou “acima” da pintura de cadeira e do próprio objeto cadeira, permite-nos, de igual modo, desvendar o pensamento de Platão escondido por detrás da caricatura aristofânica de Sócrates ou mesmo do pretenso Sócrates “histórico” que fala nos diálogos.

E não é apenas esse artifício narrativo antimimético que Platão usa para aludir implícita e literariamente a seu tema dicotômico fundamental “aparência/essência”. Ao tomar como objeto inicial a caricatura da comédia (representação mimética), Platão está partindo da aparência (da dóxa popular) para chegar à verdade, isto é, à verdadeira configuração do filósofo, que não é o que parece.

Com isso, Platão opera dramaticamente, ao defender e em seguida fazer o panegírico de Sócrates, a mesma temática que norteará sua filosofia, ou seja, extrair a verdade a partir de suas representações miméticas, atingir o mundo inteligível pela crítica aos limites, à inexatidão, à deficiência ontológica do sensível assimilado ao aparente, e, em consequência, à pouca inteligibilidade.

Em suma, o que faz Platão ao proceder na contramão da mimesis na composição do personagem Sócrates dá uma pista (prolepse) de seus grandes temas futuros, e, assim, consegue uma perfeita *sumploké* entre o que tem para dizer (sua metafísica antimimética) e a forma escolhida para dizê-lo (os diálogos socráticos e sua construção antimimética).

A ironia socrática é outro notável expediente nesse sentido, que abordaremos um pouco mais adiante.

Mas o que é a ironia nas mãos do Sócrates platônico senão mais um poderoso meio de gerar insegurança no leitor ou no interlocutor sobre o sentido verdadeiro do que está sendo dito, um constante convite a ler nas entrelinhas, a

desconfiar das aparências? E o que é a aporia socrática senão um modo provocativo de abalar antigas certezas no que é aparente?

Por outro lado, esse processo antimimético aqui sugerido tem a vantagem de mitigar um pouco talvez certas perplexidades e aparentes incongruências entre atos e ditos do personagem Sócrates em diferentes diálogos e os procedimentos do próprio Platão como autor desses diálogos.

Por exemplo, uma perplexidade frequente na leitura dos diálogos pode ser expressa na pergunta seguinte: por que Platão desmascara e condena a mimesis na *República* e denuncia o caráter doloroso (repassado de inveja) do riso zombeteiro (*Filebo*, 48a, 49c, 50a) e, por sua vez, se serve da primeira na construção dramática de todos os seus diálogos e faz largo uso do segundo, sobretudo nos diálogos pré-aporéticos?

Tentativa de resposta: para que, partindo deles como objetos, possa desconstruí-los à medida que vai suavizando e sublimando os traços caricaturais de Sócrates até torná-lo sua própria imagem.

Acabamos de especular sobre como Platão parece ter decidido fazer o trajeto oposto ao da mimesis convencional: parte da imitação aristofânica e constrói, ao longo dos diálogos, não uma pessoa viva, um verdadeiro Sócrates “histórico”, mas um personagem mutável e complexo que termina por representar a si próprio e, sobretudo, seu pensamento da forma mais aproximada possível.

Esta é a dívida não declarada de Platão para com a mimesis.

Platão usa muito esse modelo “ser e aparência” em seus modos de argumentar e de expor, de tal modo que distinguir esses dois termos, muitas vezes por paradoxos, parece um *tópos* de sua filosofia. Por isso tem de se aproximar tanto da *léxis* da poesia e da sofística, exatamente para melhor distinguir-se dessas formas de atividade intelectual e dessas matrizes educativas e de conduta moral.

Exatamente por isso é que o modelo “ser/aparência” usado por Platão não se assenta numa simples relação de opostos antagônicos a ponto de serem facilmente discerníveis, mas numa relação entre “o que é” e “o que parece o que é”, muito mais sutil, em que cada ponto e aspecto de aparente convergência, mas real dessemelhança, deve ser identificado e devidamente separado.

Essa tensão em Sócrates do par dialético “ser/aparência” atinge às vezes nos diálogos um alto grau de proposital confusão antes de ser elucidado<sup>110</sup>. A troca de posições com o antagonista (geralmente um sofista, como Protágoras e Hípias), técnica de travestimento cômico<sup>111</sup>, é algumas vezes empregada nesse jogo de semelhanças e aparências.

A confusão de Sócrates com um sofista, tema recorrente em Aristófanes (*As nuvens*), no *Protágoras* surge, sobretudo, no uso deliberado de falácias por Sócrates (332 a-332e), como muito bem aponta Fausto dos Santos (2008, p.121):

“Agora, se levarmos ainda mais fundo a identificação entre o poeta e o sofista (...), podemos talvez entender um pouco melhor as atitudes do filósofo até aqui. Principalmente, o uso deliberado de falácias, que faz com que possamos confundir Sócrates com um sofista assim como fez o porteiro da casa de Cálías, ou mesmo como já ocorrera em outra comédia [*As nuvens*]. (...) O Sócrates falacioso é uma espécie de paródia do próprio Protágoras.”

O discurso de Sócrates, que começa em *Protágoras*, 342a, é, para Charles Kahn (1996b, p.210), “um embaraço para os admiradores de Sócrates” porque o filósofo se traveste no sofista, a nosso ver uma simples operação típica da lógica cômica, o da inversão de papéis e posições.

A discussão filosófica séria nos diálogos (este em particular) se apresenta a par de exigências de verossimilhança quanto ao caráter e pensamento dos personagens, sobretudo do protagonista – Sócrates –, que, na nossa opinião, foi sendo construído a partir de um protótipo aristofânico.

E não só a poesia e a sofística são atacadas através desse modelo aparência/essência, mas também a retórica, que compõe com as primeiras a trindade a combater.

Como fica estabelecido no *Górgias*, a retórica é a arte da aparência ou de, nas palavras de Diès (*op.cit.*, p.404) “dizer melhor que ninguém o que todo mundo pensa – a arte da banalidade distinta”.

Em seu livro *A invenção de Atenas* (1994, p.319), Nicole Loraux, embora considerando o gênero retórico do encômio (tema do Menexeno de Platão) oposto ao discurso socrático em suas finalidades, admite que “compartilham o mesmo efeito: o fascínio”, remetendo ao *Mênnon*, 80a3, e *Banquete*, 194a4.

<sup>110</sup> No *Sofista*, vê-se como é grande a dificuldade de distinguir o filósofo e o sofista.

<sup>111</sup> Lembrar *As rãs*, caso de Dioniso, que assume sucessivamente as identidades de seu escravo e de Hércules.

Aqui, novamente, Platão parece estar extraindo diferenças em traços socráticos aparentemente semelhantes aos dos retóricos e sofistas, mostrando que a aparência similar esconde uma essência antagônica: de certa forma, isso faz parte do projeto platônico de tentar desfazer (mais matizando-a que a desmentindo) a caricatura socrática em *As nuvens*, que pode dar a impressão de assimilá-lo a um sofista estereotipado qualquer.

Diz Loraux (*id.*, *ibid.*):

“Há, porém, nessa crítica da oração fúnebre mais que uma simples denúncia da democracia: opostos em suas finalidades, o discurso oficial e a palavra socrática assemelham-se, estranhamente, quanto ao efeito produzido sobre o auditório: se é verdade que a oração fúnebre enfeitiça seus ouvintes, Sócrates, nesse aspecto, nada fica a lhe dever<sup>112</sup> – duas fascinações que apresentam excessivos pontos em comum para que não entrem em situação de concorrência.

Tanto Sócrates como o epitáfio encantam como o som da flautas. (*Banquete*, 215b8, 215c8; *Menexeno*, 239c1, 215c8).”

E prossegue:

“(…) Entre os discursos criticados por Sócrates o epitáfio ocupa lugar especial: por isso ele merece desenvolvimento de um tamanho inusitado, onde as similitudes que apresenta com a palavra socrática são sugeridas até à evidência. Negligenciadas por aqueles que, desejosos de preservar a todo custo a diferença absoluta da figura socrática, insistem apenas na oposição entre dois modos de discurso, como se Sócrates não pudesse ter nada em comum com o discurso que ele critica. Essas similitudes devem ser estudadas, na medida em que se pretende analisar, ulteriormente, a diferença profunda dessas duas palavras.”

Essas reflexões de Loraux apontam para um aspecto importante dos escritos platônicos concebidos como resposta à caricatura aristofânica: sugere-se que a verdadeira essência de uma coisa ou ensinamento deve ser buscada num antagonismo profundo em relação ao que justamente se apresenta como o que lhe é mais próximo, de modo que a técnica da distinção sutil, revelando afinal abismos de diferença, é a que melhor separa e polariza radicalmente essência e aparência.

Outra observação conexa a essa última é que as obras clássicas como um todo na Grécia tinham um forte caráter alusivo e agônico, apurando suas teses e seus estilos em contraste e em discussão contínua com seus pares, seus semelhantes mais próximos.

<sup>112</sup> Assim como revelam as queixas de Mênon em 80a3 e de Agatão (*Banquete*, 194a4).

Platão não é diferente nesse particular, só que introduz nesses cotejos a dimensão da finalidade moral de expressões e de pensamentos aparentemente similares: isso vai implicar e orientar a pesquisa das essências, únicas capazes de evidenciar o que há de intrinsecamente oposto no que se apresenta como semelhante.

Platão parece fundamentar a conduta desenganadora socrática habitual, de refutar proposições e desmoralizar seus autores desmascarando o caráter enganoso de suas aparências, numa ontologia ancorada no desengano, em que o real não está na aparência, mas deve ser buscado para além, por trás ou acima desta. Essa reversão das expectativas (*metabolé*) de quem se fiava em aparências e se dispunha a publica e agonicamente defender sua frágil posição contra o elenco socrático expunha o paladino do erro ao ridículo.

O ridículo seria, então, o resultado necessário e a punição mais eficiente, adequada e justa de quem defende o que não é. Esse ridículo é, para Sócrates, terapêutico, uma vez que o melhor que pode acontecer ao injusto é ser devidamente punido (*Górgias*, 476c-477a).

Mas não se pode perder de vista o caráter trágico do erro e da injustiça que conduzem a alma à perdição. Então, a alma presa do erro e da injustiça trágicos é libertada e purificada pelo ridículo ao passar pela terapia corretiva de se expor ao riso. E Sócrates é o agente dessa peripécia da alma que faz o trágico se resolver em ridículo. Não é mais o destino (ou o divino vingador, Apolo) que se encarrega dessa função catártica: é Sócrates que, aliás, segundo ele mesmo, seria o emissário de Apolo nessa revelação da tragicomédia da vida humana.

Nessa tragicomédia, o protagonista se descobre afinal não um joguete nas mãos de um destino implacável, tenebroso e mortífero, mas de um Sócrates “terapêutico”, revelador, iluminador e partejador de vida espiritual e intelectual.

A raiva que esse procedimento socrático provoca provém de um mal-entendido: o ridículo do desmascaramento é tomado como o fim de uma estratégia do Sócrates platônico, quando, para ele, é sobretudo um meio de expurgar a alma de suas falsas crenças, removendo o principal obstáculo que a separa do conhecimento.

3) *Obtenção, nas peças de Aristófanes, de elementos para a composição do personagem Sócrates e de outros personagens dos diálogos, e até mesmo de um*

*certo roteiro inicial de temas e motivos para os diálogos; dívida platônica com a comédia em geral.*

Vale a pena repetir a advertência de Dupréel (*op.cit.*, p.289) para essa dívida de Platão e dos socráticos como um todo, redatores de conversações com o mestre, para com a comédia em geral e particularmente com Aristófanes:

“Quer nos parecer que os socráticos não devem seu conhecimento do passado que eles fingem representar senão a pesquisas muito laboriosas: para a *mise-en-scène*, para os episódios, os personagens, os caracteres, os autores dos diálogos se inspiram dos escritos do tempo e principalmente da literatura cômica.

Aristófanes, Êupolis e outros são as fontes fundamentais de Platão para o lado dramático de sua obra, exatamente como Protágoras, Pródico e Hípias o são para o lado filosófico.” (grifos meus)

Isso, em última análise, tem a ver com a possível intertextualidade entre Aristófanes e Platão, sugerindo mais um aspecto da conexão intencional, que sugerimos, entre o filósofo e o comediógrafo.

Tomemos, para tanto, seis personagens comuns às peças de Aristófanes e de outros cômicos e aos diálogos de Platão: Querefonte, Agatão, Aristófanes, Cálías, o par Crátilo/Hermógenes e Alcebiades.

Desses, só o nome de Querefonte é invocado em *As nuvens*.

A propósito, cabe notar, como lembra Dupréel, que, em Aristófanes, os personagens de caráter “histórico” mantêm sempre as mesmas características, sinal de uma obediência mais rigorosa à regra de verossimilhança e coerência interna própria da caricatura cômica que trabalha mais com tipos que propriamente personagens: Querefonte, Sócrates, Cleón, Laques etc., enquanto que, em Platão, esses personagens mudam, ou são mostrados por vezes sob uma luz inteiramente nova, por exemplo, Símiás (no *Fedro* e no *Fédon*), Alcebiades (no *Banquete* e no *Alcebiades*), Hípias (no *Hípias Menor* e no *Crátilo*), e o próprio Querefonte (na *Apologia* e no *Górgias*).

Isso porque os diálogos lidam com personagens, mutáveis e multifacéticos como os seres humanos em geral, sobretudo se são, como Sócrates, personagens lendários, dada a reconhecida plasticidade de toda lenda.

Querefonte, como percebe Dupréel (*op.cit.*, p.291),

“aparece como um duplo inferior de Sócrates, como Pólo o é de Górgias, no diálogo homônimo, ensaiando até iniciarem a argumentação em lugar dos protagonistas.

No *Cármides*, é descrito como alguém afoito, que se precipita para Sócrates, assim que o vê, e o agarra pelo braço, ‘uma vez que era louco’ [ou frenético, descontrolado, desvairado, ou qualquer acepção do grego ‘*manikós*’].

(...) Em três alusões a Querefonte nos diálogos, todas muito fugidias, há duas onde se faz alusão a seu caráter. Nesses traços rápidos não se reencontra o Querefonte desvairado das comédias, adoçado como convém, excêntrico, mas não repelente?

O Querefonte de Platão poderia ser uma cópia retocada do Querefonte dos cômicos; mas nada prova que o seja. Para que se possa pronunciar sobre isso, deve-se julgar por analogia e ver se não se passa o mesmo, com um mais alto grau de probabilidade, com outros personagens do diálogo.”

Cabe adiantar que Querefonte, nas comédias aristofânicas, é sempre um personagem silencioso e quase sempre no papel de testemunha ocular, papel que lhe é atribuído também na *Apologia*. Debocha-se dele: é, então, uma figura em permanente atímia, objeto só de derrisão. É antiépico por excelência: só sai à noite, segundo Aristófanes, daí o apelido de morcego<sup>113</sup>. Por tudo isso, não é digno de crédito e só numa comédia, ou numa *paracomoidia*, como é, ao nosso ver, a primeira parte da *Apologia*, poderia ser considerado idôneo por alguém a ponto de tomá-lo como testemunha.

É bom lembrar que na própria *Apologia* (20e8-21a3) Sócrates como que pisca o olho para a multidão, compartilhando uma visão comum sobre o jeito de ser de Querefonte. Diz ele: “Vós conhecestes Querefonte, sem dúvida, e sabeis como era, quão impulsivo e excessivo no que se lançava a fazer...”

Ora, essa simples descrição de seu temperamento contraindicaria seu arrolamento como testemunha em qualquer processo sério. Assim, nos parece evidente que, quando na *Apologia* Sócrates convoca exatamente seu testemunho, está se utilizando intencionalmente de um registro cômico, quase de um *tópos* da comédia, pois outros comediógrafos também se serviram da comicidade inerente a Querefonte<sup>114</sup>.

Paralelamente, em *As vespas*, enquanto um dos protagonistas, Filocleón, tenta escapar de seus acusadores e credores contando historinhas de Esopo, uma das queixosas contra ele, uma padeira, ainda mais irritada com esse expediente,

<sup>113</sup> Contrariando, assim, o regime canônico da *solaridade* heroica.

<sup>114</sup> Cf. *As vespas*, 1408-12, *Aves*, 1554, *Éupolis*, frag.155, *Cratino*, frag.201.

diz a certo momento (1411): “Querefonte, que está aqui, será minha testemunha disso tudo!”<sup>115</sup>

E o engraçado é que “testemunha” aqui se diz com a palavra grega “*kletér*”, que significa não só testemunha, mas também arauto e até por derivação metafórica “asno”, por causa da voz estridente do animal, como deve ser a do arauto, sendo que a mesma palavra já tinha aparecido antes, em 1310, sem ambiguidades, como simplesmente “asno”.

Brisson (1994, p.304-305) também comenta sobre o Querefonte dos diálogos *Apologia* e *Górgias*:

“Curiosa é a presença do excêntrico Querefonte no início do diálogo [*Górgias*] no papel de intermediário de Sócrates, como aquele que fala em seu nome, para isso comissionado e instruído por ele:

‘Sócrates – Que boa ideia! [a de Cálicles, que lhe sugeriu perguntar o que quiser a Górgias]. Pergunta-lhe, Querefonte.

Querefonte – Que devo perguntar-lhe?

Sócrates – O que ele é.

Querefonte – Que queres dizer?

Sócrates – Se ele, por exemplo, fabricasse sapatos, responderia ‘sapateiro’. Ou não entendes o que estou dizendo?

Querefonte – Entendo, e vou perguntar-lhe.’

Tal papel de Querefonte recorda seu papel na *Apologia*, de emissário de Sócrates junto ao oráculo de Delfos, ainda que Sócrates tenha sugerido que a iniciativa foi do próprio Querefonte (*Apologia*, 21a).

*Essa função de falar por Sócrates em certas ocasiões públicas é também atribuída a ele por Aristófanes, que costuma caricaturá-lo como testemunha de alguém, e, portanto, como um encarregado ridículo de representar o interesse de alguém, falando em seu favor em juízo.*

Na própria *Apologia*, seu testemunho é invocado por Sócrates na pessoa de seu irmão, por já ter ele morrido.

Ainda no *Górgias*, Cálicles, perplexo com as conclusões paradoxais que Sócrates força Pólo a admitir, recorre a Querefonte como testemunho do que acaba de ouvir:

‘Cálicles – Dize-me uma coisa, Querefonte: Sócrates está falando sério ou é brincadeira?

Querefonte – Penso, Cálicles, que ele está falando com toda a seriedade. Mas o melhor será te dirigires a ele mesmo.’” (grifos meus)

No caso do personagem Agatão, esse poeta já aparece no *Protágoras*, embora sem o destaque que lhe é dado no *Banquete*.

Diz a respeito Dupréel (*op.cit.*, p.291-292):

<sup>115</sup> Mais uma “coincidência”: Querefonte é escolhido como testemunha de uma padeira lesada da peça, exatamente como o será de Sócrates na *Apologia* (21a).

“Platão o retrata refinado, belo, hospitaleiro, com uma retórica gorgiana (198b).

Nas *Tesmoforiantes* de Aristófanes, Agatão é qualificado de bom falante (*kalliepés*, 49 e 60) e o estilo de seus versos lembra o de seu discurso no *Banquete* (101 ss.). Aristófanes o representa belo e extremamente cuidadoso com sua pessoa e aparência. Cita Frínico a propósito da necessidade de estar belo para compor seus poemas: compor segundo sua natureza (167-171-172). Em *As rãs* (84) é louvado como bom poeta e digno da afeição dos amigos.”

Quanto ao próprio Aristófanes, este surge na *Apologia* associado às calúnias de longa data espalhadas sobre Sócrates e no *Banquete* desfruta amigavelmente da companhia do filósofo. Dupréel (*ibid.*, p.295) insinua uma possível alusão à passagem 115 de *Lisístrata* para elaborar o discurso de Aristófanes no *Banquete*:

“Terá Platão se inspirado numa passagem de *Lisístrata* para compor o discurso de Aristófanes no *Banquete*?

‘Calonice – E eu, me parece que, como um linguado, eu me cortaria ao longo e doaria a metade de mim mesma (115).’

Platão faz Aristófanes dizer o mesmo:

‘Cada um de nós não é, então, senão uma metade de homem que foi separado de seu todo, da mesma maneira que se recorta um linguado em dois (191d).’”

Quanto a Cálías, diz Dupréel (*ibid.*, p.300-301):

“Ésquines escreveu um diálogo chamado *Cálías*, em que Sócrates condena o ensino de Anaxágoras e Pródico, acentuando a depravação notória daqueles que haviam formado.

Xenofonte empresta o quadro e uma boa parte do conteúdo de seu *Banquete* ao *Cálías* de Ésquines (cf. Dittmar, I, p.186 ss.).

A cena do *Protágoras*, a do *Cálías* de Ésquines e a do *Banquete* de Xenofonte vêm dos *Aduladores* de Êupolis.

Na comédia, como nos socráticos, a cena é em casa de Cálías, e Protágoras chega de viagem, o que Platão nos relata também, e há um festim que Protágoras preside; enfim, a zombaria dos sofistas e suas pretensões é um dos objetos da peça como ela está nos diálogos de Platão, Ésquines e Xenofonte.”

Novamente, esse personagem secundário, sempre citado nos diálogos, inclusive na *Apologia* (20a6) – Cálías, filho de Hipônico –, é mencionado em *As rãs* comicamente como filho de Hipobino, palavra com conotações sexuais.

Cálías é o rico por antonomásia: e a frequência com que aparece também nos diálogos parece indicar que até mesmo a galeria de figurantes dos escritos platônicos, emblemáticas da sociedade da época, provêm, em alguma medida, da fonte aristofânica.

Nessa mesma peça, *As rãs*, em 1301, cita-se Meleto como mau poeta e favorito de Cálias, por “coincidência”, o mesmo Meleto acusador de Sócrates.

Finalmente, quanto a Alcebiades, aponta Dupréel (*ibid.*, p.307) o seguinte:

“Alcebiades, junto com a flautista, também parece ter sido um personagem do *Aduladores* de Êupolis (Ath. 12, 536a; frag.158, Kock, I, 300). Isso faz pensar que toda aparição de Alcebiades no *Banquete* de Platão seja um empréstimo de Êupolis. Essas conjecturas servem para mostrar em que estreita dependência a literatura socrática se encontra em relação à comédia do século V.”

No que tange à apropriação por Platão do tema cômico do uso da retórica demagógica para o acesso a cargos públicos, Nicole Loraux (*op.cit.*, p.281-282) lembra a ocorrência do assunto em duas peças de Aristófanes:

“Os *epitáphioi* atenienses atribuem aos cidadãos vivos da pólis uma honra que só pode ser póstuma: a Ilha dos Bem-Aventurados<sup>116</sup>.

Através desse último traço, que o filósofo vai buscar sem dúvida na comédia aristofanesca (*As vespas*, 631-641), a crítica torna-se precisa; ao erro de temporalidade (pensar-se como se já não se fosse mais), à falta contra a verdade (tomar-se por herói ou um justo), soma-se, de fato, um grave desconhecimento espacial: esquece-se, senão de que se está sobre a terra, ao menos, onde se está (*Menexeno*, 235b6).

De um lado, para Platão, a constituição tem de se tornar uma realidade e não um sonho, e de outro, os atenienses do *Menexeno* devem voltar a si e ver Atenas de modo lúcido e desencantado

A oração fúnebre aboliu, portanto, as fronteiras que separam o real do imaginário, fazendo de Atenas um espetáculo (“*baûma*”) ou miragem, e substituiu a cidade real por um fantasma de pólis ideal.

Movimento análogo ocorre na obra de Aristófanes, *As vespas*, em que os anciãos sonham ser juizes na Ilha dos Bem-Aventurados e em *Cavaleiros*, onde o Paflagônio acena para o Demos com a possibilidade de tornar-se heliasta na utópica Arcádia.

Platão, desde o *Menexeno*, assimila os oradores a sofistas porque neles identifica uma retórica ilusionista e mentirosa<sup>117</sup>.”

No *Menexeno*, analisado por Loraux, Sócrates aparece, ironicamente, num pastiche dos *epitáphioi* atenienses tomado de um estado de “*semnótes*” (solenidade, majestade) produzido pela audição de tais discursos. Segundo Loraux (*op.cit.*, p.323):

“a figura – estranha na obra de Platão – de Sócrates *semnos* contribui para denunciar o vazio dos *epitáphioi*; ela também é usada para fins mais secretos, a

<sup>116</sup> Ver *República*, 519c5, 520c7, onde não se perdoa o erro dessa autoatribuição nem mesmo aos filósofos apegados demais aos estudos.

<sup>117</sup> Do mesmo modo, vai identificar ambos com o poeta.

serviço de uma interminável apologia de Sócrates que, de um diálogo a outro, o filósofo prossegue: ela se torna uma máquina de guerra contra um adversário – Aristófanes – de quem, sem nomear, Platão toma o vocabulário, para melhor neutralizá-lo.”

Essa ideia da obra platônica como uma interminável apologia de Sócrates, além do amparo explícito que tem no próprio Platão (ver *República*, 607a3-5<sup>118</sup>), fornece uma chave heurística preciosa para a compreensão holística do projeto platônico: desde seu início esse projeto inclui necessariamente Aristófanes, seja para desmenti-lo, seja para matizar suas críticas, seja, ainda, para concordar com ele em muitos pontos.

Isso resulta não só na adoção da crítica aristofânica a Sócrates, mas também de um amplo espectro temático existente em Aristófanes como uma espécie de curioso roteiro do *corpus platonicum*.

Quanto à utilização de ações e ditos da comédia para a composição do personagem Sócrates dos diálogos, veja-se a lembrança de Jaeger (*op.cit.*, p.419):

“Aristófanes propõe, nos *Cavaleiros* (parábase, 535), que o velho bêbado e comediógrafo como ele, Cratino, seja retirado do palco e conservado no Pritaneu em estado de honorável embriaguês, reconhecendo-lhe, com isso, os seus serviços prestados à cultura, mercedores dessa honrosa aposentadoria.”

Como não ver aqui a inspiração da proposta sarcástica de Sócrates na *Apologia* de ser punido, na medida de seu mérito e serviços em prol da pólis, com a hospedagem permanente no Pritaneu, às custas da cidade?

Até o procedimento de justificativa de Aristófanes na parábase<sup>119</sup> de *Cavaleiros*, de apresentar-se apelando só para a inteligência dos espectadores e não para os lugares comuns histriônicos da comédia, de “*captatio benevolentiae*” (538 ss.), lembra, *mutatis mutandis*, o modo como, na *Apologia*, Sócrates rejeita procedimentos tragicômicos no tribunal em favor de argumentos que visem a persuadir apenas com a razão.

Sua comédia é dita por Aristófanes ser “*sophrón*” (sábua) e sua peça teria, então, “vindo confiada apenas em si mesma e nos seus versos” (544).

<sup>118</sup> Nessa passagem, Sócrates afirma que “quanto à poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios a varões honestos e nada mais”. E Sócrates era, na opinião de Platão expressa na *Carta VII*, “o mais justo dos homens que, então, viviam”.

<sup>119</sup> A parábase é uma parte da comédia antiga em que se quebra a ilusão cênica e o poeta fala através do corifeu e censura ou elogia a recepção da audiência às suas peças ou sua conduta cívica, além de proferir usualmente um autoelogio.

Ainda sobre a composição do Sócrates dos diálogos, o personagem Filocleón da peça *As vespas*, o juiz impiedoso, obcecado por condenar todos os réus<sup>120</sup>, pode ter-lhe fornecido matéria-prima ao sentenciar que “uma vida sem fazer o mal não vale a pena ser vivida”<sup>121</sup> e ao atribuir ao deus de Delfos essa sua missão: “O deus de Delfos em um oráculo me revelou que quando alguém me escapasse eu ressecaria” (*As vespas*, 158-160). Este fato, somado ao de ser ele um amante da música (*mousiké*), faz dele um contraponto ao Sócrates platônico (269-270, 220 e 365).

Em contrapartida, o Sócrates de Platão, como se sabe, vai criticar toda arte que não fale diretamente à parte racional da alma, o que lhe vale de parte de Aristófanes o epíteto de *ámousos*.

Por outro lado, observe-se que, ao fim da parábase de *As nuvens*, que é uma fala do autor através do coro, há uma invocação de Zeus pelas próprias nuvens, as novas divindades.

Trata-se possivelmente de uma palinódia (retratação) cômica do autor em relação à divindade tradicional, ridicularizada pouco antes.

Quem não se lembra aqui da palinódia de Sócrates ao deus do amor (Eros) agravado por seu primeiro discurso a *Fedro*, no diálogo homônimo?

Ainda mais relevante na configuração complexa do Sócrates aristofânico é o trecho 331-334 de *As nuvens*, em que o filósofo-protagonista, até então identificado como sofista, assume, brusca e surpreendentemente, a identidade que dele aprendemos a conhecer nos diálogos platônicos, excluindo-se pessoalmente do movimento sofista e criticando acerbamente seus demais representantes, pela primeira vez nessa comédia chamados, de fato, de “sofistas”. Diz Sócrates:

“É que você não sabia que elas (as nuvens, novas divindades da nova visão de mundo) sustentam a maior parte dos sofistas, adivinhos de Túrio, artistas da medicina, ‘vadios de longos cabelos que só tratam de anéis e unhas’<sup>122</sup>, torneadores de coros cíclicos, homens charlatães de coisas celestes. Elas sustentam esses vadios que não fazem nada porque eles costumam cantá-las em suas obras.”

<sup>120</sup> Nessa comédia, o tema central é o papel de destaque do sistema judiciário como componente do regime democrático em Atenas e o exagero e abuso dos cidadãos em irem às barras dos tribunais por qualquer questiúncula.

<sup>121</sup> Paráfrase de diversas afirmações de Filocleón ao logo da peça.

<sup>122</sup> Protágoras e Hípias são os aludidos aqui e também, “coincidentalmente”, alvos de refutação e de hilaridade nos diálogos homônimos de Platão.

Cabe lembrar aqui a evidente coincidência com os termos dos comentários satíricos do Sócrates platônico à vaidade de Hípias (*Hípias Menor*, 368-d), que se vangloria de confeccionar seus próprios anéis, e com o apuro no vestir dos rapsodos, representados por Íon no diálogo homônimo.

Mas talvez seja o passo 481-495 de *Acarnenses*, em que Dikaiópolis, no início ao *agón*, prepara-se para falar tanto aos seus julgadores (os acarnenses) quanto aos espectadores (os próprios atenienses) coisas extremamente contrárias à opinião geral, como a exoneração dos espartanos de culpa na guerra e a responsabilização de seus concidadãos, o mais suspeito de fornecer elementos para a composição do Sócrates da *Apologia*. Cito:

“Dikaiópolis – (falando numa paródia de solilóquio, à moda de Eurípedes)  
 Acaso sabes quão duro será o combate próximo,  
 Pretendendo tu discursar em prol dos lacedemônios?  
 Avança agora, coração<sup>123</sup>: chegou a hora para ti!  
 Ficas parado? Não vais, nem bebendo em Eurípedes?  
 Muito bem! Agora, vamos, ó sofrido coração,  
 Parta para lá (o cepo), assim oferecendo tua cabeça, mas só depois de dizeres o que  
 te parecer bem.  
 Ousa! Vamos! Para a frente! Eu me maravilho de meu coração!”

Ao que o coro responde:

“Que vais dizer? Que vais fazer? Mas és despudorado,  
 Sendo homem de ferro quem quer que ofereça o pescoço à cidade,  
 E sozinho pretendes dizer coisas adversas a todos nós.  
 Um homem não teme o dever!  
 Vamos agora, uma vez que tu mesmo escolheste, fala!”

Note-se, ademais, nesse passo, que o tom épico, representativo da coragem do protagonista de enfrentar, ao custo da própria vida, uma assembleia sabidamente hostil, assemelha-se ao empregado também pelo Sócrates da *Apologia* (28b-29c), ao comparar-se, em situação análoga, a ninguém menos que Aquiles, o maior dos heróis gregos.

Em seguida, o discurso de Dikaiópolis parece mais uma súplica da posição de Sócrates, definindo-se como pobre (ver *Apologia*, 31c1-2) e tentando ser

---

<sup>123</sup> Essa conversa com o próprio coração consta de um famoso verso de Homero (*Odisséia*) que Platão repete duas vezes em passagens cruciais da *República*, numa das quais serve de exemplo e inspiração para a “tripartição” da alma (Livro IV).

ouvido a dizer coisas justas para uma multidão turbulenta. Diz Dikaiópolis, dirigindo-se diretamente ao público espectador:

“Não levem a mal, espectadores, que eu, um mendigo, vá falar aos atenienses a respeito da cidade, numa comédia.  
Porque o justo também é do conhecimento da comédia.  
Ora, o que vou dizer pode ser chocante, mas é justo.” (*Acarnenses*, 498-502)

Por outro lado, a estratégia de inspirar piedade nos juízes de seu iminente *agón* contra os acarnenses, condenada por Sócrates na *Apologia*, aparece em 384 ss., em que Dikaiópolis procura Eurípedes para que este lhe empreste trajes de mendigo e outros acessórios com tal fim.

Mas, à semelhança da *Apologia*, a utilização (por Dikaiópolis) ou a crítica paródica (por Sócrates) ao uso desse recurso é tematizada imediatamente antes de ter início o *agón* (no caso, com Meleto) propriamente dito, como se o Sócrates platônico estivesse atento ao roteiro da peça de Aristófanes.

De todo modo, pode-se ver também que as vítimas prediletas de Aristófanes são homólogas às de Platão. Senão, vejamos:

Cleão, como político, é atacado, sobretudo, nos *Cavaleiros*.

Sócrates, como sofista, sobretudo em *As nuvens*.

Eurípedes, como poeta trágico, sobretudo nas *Tesmoforiantes*.

Como se vê, até mesmo o rol completo dos principais adversários do Sócrates platônico – o sofista, o poeta e o político – é fornecido por Aristófanes em sua comédia política<sup>124</sup>.

A propósito disso, todas as “vítimas” (antagonistas) da ironia de Sócrates na *Apologia* têm relação com o exercício do poder político. Os políticos, pela própria natureza de sua função. Os poetas, porque servem aos políticos, além de serem seus antecessores na direção espiritual da comunidade. E os artesãos (*tekhnítes*) porque, com a radicalização da democracia (após Péricles), assumiram o governo, como se observa na comédia *Cavaleiros* de Aristófanes, em que um salsicheiro disputa com um vendedor de couros (*cleón*) o poder na pólis.

<sup>124</sup> Cf. *Apologia de Sócrates*, 21c-22e. Interessante notar aqui a notável semelhança do que diz Dikaiópolis (em grego, “a cidade justa”) em relação à fala e conduta de Sócrates na *Apologia*: a) ambos se dizem pobres, b) ambos falam a respeito da cidade, c) ambos dizem coisas chocantes, mas justas, d) ambos usam o recurso à comicidade para dizer o justo.

Assim, o traço comum dos artesãos, na *Apologia*, com poetas e políticos, qual seja, o do exercício do poder político, ficaria obscuro, ou se perderia inteiramente, sem a leitura dessa comédia.

Ademais, isso parece falar a favor da índole marcadamente política dos escritos platônicos desde sua obra de estreia até a última, *Leis*, em que paira acima das considerações individuais os interesses da cidade, não fosse o filósofo um precursor na evocação, em sede filosófica, das ditas “razões de Estado”<sup>125</sup>.

No *agón* de *Cavaleiros*, que se estende de 401 a 480, a disputa entre os retóricos é para apurar quem tem deles o pior caráter, primeiro requisito para o posto de governante, inspirando, quem sabe, a velha ojeriza socrática à política ateniense e seus políticos:

“Isso começou na minha infância: é uma voz que se produz e, quando se produz, sempre me desvia do que vou fazer, nunca me incita. Ela é que me barra a atividade política. E barra-me, penso, com toda razão; ficai certos, atenienses: se há muito eu me tivesse votado à política, há muito estaria morto e não teria sido nada útil a vós nem a mim mesmo.”

E completa: “Quem se bate deveras pela justiça deve necessariamente, para estar a salvo embora por pouco tempo, atuar em particular e não em público” (*Apologia*, a1-3).

Esta conclusão final remete imediatamente à renúncia de um também desiludido Dikaiópolis (*Acarnenses*) a continuar participando das assembleias, preferindo pactuar uma paz particular com os lacedemônios.

Já em *As vespas* (1423), Filocléon (protagonista) pergunta a um credor queixoso se este o deixará estipular ele mesmo a reparação devida ou se prefere dizer logo quanto é. Obtendo a aquiescência do credor-acusador, Filocléon conta, de novo, historinhas irritantes que ninguém quer ouvir, a título de safar-se da enrascada<sup>126</sup>, expediente que há pouco lhe tinha sido ensinado.

É difícil não ver nisso tudo inspiração para a historinha (também irritante para os jurados) de oráculos transmitidos ao mesmo Querefonte e a risível (para o leitor e para Sócrates) “pena” de ser sustentado no Pritaneu.

<sup>125</sup> *República*, 414c1-415c10, em que se defendem as mentiras para o bem público, chamadas de “nobres” mentiras.

<sup>126</sup> Analogamente, a “enrascada” socrática de explicar a origem das acusações que pesam contra ele é “resolvida” investindo-se o filósofo de um verniz de piedade religiosa (*eusebeia*), ligando sua atividade dialética reconhecidamente incômoda aos concidadãos a uma pretensa “missão” outorgada a ele por Apolo.

Aristófanes seria, então, como se vê, na qualidade de fornecedor de matéria-prima para a montagem do protagonista dos diálogos, uma pedra de toque, um critério valioso para vislumbrar uma distinção provável entre o que é socrático e o que é platônico nos diálogos, sobretudo nos primeiros.

Assim, quem não leu os escritos de Aristófanes não parece ter as melhores condições de interpretar o contexto dos primeiros diálogos e sua possível elaboração e concepção a partir da comédia.

Outrossim, em *As rãs*, 775, inicia-se o julgamento sobre quem é mais sábio, se Eurípedes ou Ésquilo.

Vê-se aqui que o tema do julgamento sobre a sabedoria de alguém, como de Sócrates no caso da *Apologia*, já tem precedente em *As rãs*, embora a divindade, Dioniso, no caso de *As rãs*, apenas presida o julgamento e não, como fez Apolo no diálogo, se manifestando previamente, via oráculo.

Novamente, uma peça de Aristófanes parece ter servido de roteiro para a elaboração da *Apologia* de Sócrates.

Ainda em *As rãs*, Eurípedes é equiparado ao Sócrates de *As nuvens*, quanto a ser criador de novos deuses para a cidade (886-9). Pergunta-lhe Dioniso:

“Teus deuses são próprios, de cunhagem nova?  
Vá lá, então, invoca esses teus deuses pessoais.”

Já em *Tesmoforiantes*, 451, a acusação contra Eurípedes é de ateísmo, e em 936 da presente peça é chamado de “inimigo dos deuses”.

Repete-se aqui a mesma incoerência apontada pelo Sócrates da *Apologia* (27a5), qual seja, a de ele “ser réu de ao mesmo tempo não crer em deuses e inventar deuses para crer”, coisa que já se acha, pois, na comédia aristofânica, a respeito do personagem Eurípedes.

Em 1301, cita-se Meleto como mau poeta e favorito de Cálias, por “coincidência” o mesmo acusador de Sócrates

Finalmente, em 1493, surge a única referência nominal a Sócrates em *As rãs*: seu traço de ojeriza e ignorância acerca da arte poética é o mesmo admitido e proclamado, até com certo orgulho, pelo Sócrates dos diálogos.

O Coro a esse propósito canta o seguinte, dirigindo-se a Eurípedes (*As rãs*, 1491-98):

“É, pois agradável não ficar  
 Ao lado de Sócrates sentado,  
 A tagarelar,  
 Rejeitando as artes e descurando  
 Os fundamentos da arte trágica.  
 Mas passar o tempo ociosamente  
 Com discursos pomposos  
 E frivolidades de palavreado  
 É de homem insensato.”

Assim, Platão parece mesmo partir da caricatura feita por Aristófanes para montar seu personagem Sócrates.

Estranho dramaturgo esse Platão: não parte da pessoa para construir um personagem, segundo os ditames da mimesis, mas já de um personagem constituído comicamente, para construir o pensamento vivo do que seria a melhor possibilidade de desenvolvimento possível, numa pessoa (no caso Platão), daquela caricatura inicial.

Em *Tesmoforiantes*, o personagem Eurípedes mostra a seu acompanhante a casa de Agatão (30), para onde ambos se dirigem, coincidentemente, a mesma cena inicial do *Banquete*. Assim, Eurípedes é assimilado a Sócrates e aos sofistas e prenuncia a conhecida abertura dramática de um diálogo platônico.

Interessante também o procedimento cômico usado na comédia homônima, quando Lisístrata, numa situação de persuasão difícil das outras mulheres de sua proposta de greve de sexo, recorre a um oráculo salvador que a tira do embaraço.

Assim, inventar um oráculo salvador e benévolo ao seu criador em *Lisístrata* soma-se a estratégia de contar historinhas engraçadas de Esopo, como vimos em *As vespas*, como expedientes persuasivos da comédia para livrar alguém de apuros.

Nem é preciso lembrar o emprego de ambos os expedientes e para idêntico fim pelo Sócrates da *Apologia* e do *Fédon* (60d-61b7)<sup>127</sup>, respectivamente.

Nossa opinião é de que o Sócrates de Platão tanto pode ser uma resposta a Aristófanes e uma tentativa de resgatar a figura de Sócrates quanto ter, de fato,

<sup>127</sup> Referir a passagem da *Apologia* (do oráculo) inventada como meio de Sócrates explicar sua pretensa missão bem como o ódio dos atenienses contra ele. E o recurso à metrificação de versos de Esopo serve para Sócrates se desincumbir da incômoda recomendação de Apolo tão contrária às suas disposições naturais de opositor da poesia mimética.

traços aristofânicos, que, assim, testemunhariam por uma fase da carreira de Sócrates não acompanhada diretamente por Platão. Ou, o que nos parece muito mais provável, ambas essas hipóteses...

A propósito, considera Nussbaum (1996, p.97) que:

“A maioria da crítica moderna a *As nuvens* é baseada na presunção de que Aristófanes de fato ataca Sócrates de um modo que o assimila ao ensino sofisticado, sendo, portanto, esse ataque errado e injusto com Sócrates.”

E continua:

“De qualquer forma, as duas respostas mais comuns à leitura de *As nuvens* são:

- 1) demonizar Aristófanes, acusando-o de obtusidade, ou pior;
- 2) negar que ele, de fato, ataque Sócrates na peça.

Essa segunda resposta oferece uma nova leitura da peça, em que Sócrates não estaria sendo atacado por subverter a educação da juventude ateniense; no máximo, estaria sendo alvo de zombaria como um falador ocioso.

A falta moral é atribuída inteira a Strepsiades, que quer usar a nova educação para propósitos imorais.

Sócrates nunca o teria incitado a ludibriar; as divindades socráticas, as nuvens, no fim reprovam o velho por suas intenções maldosas.

A instrução dada a Fídipides pelo argumento falso (Injusto, Fraco) não é para ser lido como expressando o ponto de vista socrático.

Sócrates inclusive tenta dissociar-se desse ensino, deixando o palco antes do debate dos dois argumentos.

Em suma, essa interpretação faz em favor do Sócrates de *As nuvens* a mesma defesa que Górgias oferece ao Sócrates de Platão, no diálogo homônimo, quando solicitado a justificar o ensino da retórica (457bc).

Só que o Sócrates de Platão rejeita radicalmente tal defesa, repetindo nesse diálogo e noutros que

- 1) o professor de retórica deve ter conhecimento do bem e do mal e ser capaz de transmiti-lo a seus alunos (sob pena de a retórica não ser *téchne*);
- 2) o conhecimento é suficiente para a ação correta: é impossível agir contra o real conhecimento do bem.

Daí se o aluno age mal é porque o professor falhou.

Além disso, a teoria não se sustenta porque os próprios fatos a desmentem.

Na peça, é Sócrates que mantém os dois argumentos nas proximidades (112) e é quem os faz debater para Fídipides.

E este, mesmo cético, a princípio, sobre a conclusão do debate (1112), surge algum tempo depois como perfeito adepto da nova educação e apela para a autoridade de Sócrates para justificar o espancamento do pai (1432).

Mesmo tendo sido o Argumento Injusto seu instrutor nesse ínterim, ele não percebe qualquer oposição entre Sócrates e este.

E o próprio Sócrates exprime satisfação com o progresso de Fídipides: ele já será capaz de escapar de qualquer processo judicial (1151).

Assim, na melhor das hipóteses, a atitude de Sócrates é moralmente neutra e, na pior, ele compactua com o logro (cf. 260, 874 ss.).”

Quanto à ideia, sugerida por Dover (1972, p.XXIV), de que o Sócrates de *As nuvens* seria uma composição de traços atribuídos popularmente a qualquer sofista ou intelectual da época, como Anaxágoras, Protágoras e Górgias, Nussbaum (*op.cit.*, p.98-100) é incisiva em sua contestação:

“(…) Aristófanes, todos concordam, não podia ser totalmente ignorante sobre Sócrates. Ele sabia que sua paródia não teria sucesso a menos que a figura apresentada fosse reconhecível pela audiência como Sócrates. E, de fato, a peça parodia de modo revelador maneirismos verbais e físicos da figura familiar de Platão.

Alguns críticos acham que Aristófanes assimila Sócrates aos sofistas por não saber a diferença. A peça seria um ataque generalizado aos intelectuais encarnados na figura grotesca de Sócrates (DOVER, *op.cit.*, p.ii).

Aristófanes teria, então, se colocado na posição de alguém (homem médio) para quem toda especulação científica e filosófica, toda curiosidade intelectual desinteressada, seria tediosa e tola.

Assim, a diferença entre Sócrates e os sofistas estaria disponível, mas ele simplesmente não a entendeu.

Tal teoria deve se apoiar em algo existente na peça. Deve ser resultado de uma investigação que tenha determinado:

- 1) que em *As nuvens* Sócrates é assimilado aos sofistas;
- 2) que, quanto aos aspectos em que é assimilado, tal assimilação é equivocada.

Uma dificuldade inicial de avaliar a acusação de Dover é que não parece haver algo como o “pensamento sofisticado”. Mas a dificuldade crucial na acusação é seu insucesso em ser precisa sobre os *aspectos* em que a comparação alegadamente enganosa é feita.

Que aspectos e posições estariam sendo alegadamente misturados?

A hipótese de Dover, ao não esclarecer isso, pode servir como escusa para interromper a interpretação da peça.

No caso de *As nuvens*, a chave será focar no tema da educação moral e a oposição a esse respeito, entre a concepção tradicional e a concepção centrada no conhecimento especializado.

Examinando-se a peça mais atentamente acerca desses temas se encontrará:

- 1) que em aspectos essenciais à peça, a assimilação de Sócrates a alguns contemporâneos sugere uma crítica interessante a seu pensamento;
- 2) que a crítica interessante pode legitimamente ser encontrada na peça;
- 3) que, longe de ser irrelevante para nossa compreensão do Sócrates platônico, *As nuvens* antecipa as linhas principais ao longo das quais Platão, na *República*, modifica o programa socrático de educação moral.”

Em outra passagem, diz ela (*ibid.*, p.76-78):

“Dover acha que esse retrato de Sócrates é um retrato genérico do ‘intelectual’, uma figura compósita como o Tales da lenda (DOVER, *op.cit.*, p.XXIV).

Sobre o retrato de Sócrates é preciso, antes de estabelecer se ele é fiel, determinar se há, de fato, retrato.

Além disso, uma é a questão de se há elementos no retrato para assegurar a referência, outra, se o que se afirma sobre Sócrates é a verdade sobre ele.

Primeiro, as semelhanças físicas.

A máscara!

Os pés descalços não são costumeiros entre os sofistas do século V: os sofistas, como atestam o Protágoras e o Górgias de Platão, são representados como opulentos (DOVER, *op.cit.*, p.XXXIII).

Andar descalço era conhecida peculiaridade socrática (*Banquete*, 174, 220). Assim, é reconhecível a alusão de Aristófanes a esse hábito (362, 103); o olhar oblíquo também consta do *Banquete* (220b).

A capacidade de resistir ao frio, dor e desconforto é também idiossincrasia socrática, não partilhada por outros sofistas (*Banquete*, 220b, Xenofonte, *Memoráveis*, 1.2, 1.3, 6.2, *Críton*, 43b, e a cena da morte no *Fédon*, 60a-c, 116d).

O elogio do coro a Sócrates (358-63) o distingue de Pródico (um sofista ‘civilizado’) e diz respeito a seu desleixo e estranhos maneirismos.

A peça tenta distinguir Sócrates de seus contemporâneos para indicar que um único homem e suas idiossincrasias são o alvo.

Quanto a aspectos mais complexos de caráter e estilo pessoal nota-se a mesma abstração da vida mundana e alheamento quase onírico (223) que surge também na *Apologia* (*Banquete*, 175a-e). Seu emblema parece ser a divisa delfica (842). A falta de recato, introspecção e inatenção com a divisa delfica é uma nódoa apontada pelo elenco do Sócrates de Platão nos primeiros diálogos.

No Sócrates de Aristófanes vê-se também Sócrates fazendo analogia entre o processo de educação e a iniciação numa religião de mistério (143, 254).

Em Platão, essa analogia é mencionada levemente em *Teeteto*, 155e, *Górgias*, 497c, *Mênon*, 76e, *Eutidemo*, 227 e *República*, 378a, e desenvolvida de modo completo em *Banquete*, 209e-212a e *Fedro*, 249e até 250cd.

Essa analogia não caracteriza os sofistas, que apenas tratam o ensino como disponível a todos que possam pagar.

Essa analogia só se vê anteriormente em Parmênides.”

Quanto ao método de ensino socrático, opina Nussbaum (*ibid.*, p.93-94):

“Sofistas são predispostos à macrologia e preferem *epideixis* à dialética, tendo dificuldade de se engajar no questionamento de Sócrates.

Os sofistas ensinam por preceito e exemplo, encorajando a imitação de modelos de sua habilidade retórica.

O Sócrates de *As nuvens*, por confronto, parece retratar-se como parteira (137) de seus alunos.

Dover acha que essa passagem revela pouco sobre isso (XLII).

Sócrates começa pelos hábitos dos alunos (386, 695, 701).

Esse Sócrates está lá para extirpar os preconceitos dos alunos que costumam entrar nus no *phrontistérion*, e para expor as inconsistências de suas atuais crenças (369, 398).

As primeiras palavras do seguidor de Sócrates para Strepsíades foram: “Por Zeus, como és ignorante!”(135).

Que sofista arriscaria perder um aluno dizendo tal coisa?

Num ponto crucial do exame, Sócrates aponta para o homem o quanto ele não sabe (392).

O resumo feito por Strepsíades do ensino socrático é esse, aprender sobre a própria ignorância (842).

Outros traços do ensino socrático são o uso de exemplos triviais (385), de argumentos por analogia (314, 340, 342).

O método de divisão talvez não seja exclusivamente socrático (742). Mas a técnica socrática é provar a tolice das visões morais tradicionais.

Em suma, o procedimento e seus efeitos característicos são aqueles do elenco socrático como descrito no *Sofista* (230b).

O efeito paralisante do elenco do *Mênon* (84, 80a-b) é caricaturado em *As nuvens* em 700 ss.

É uma tortura esse seu ensino, ao contrário do dos sofistas (*Górgias*, 447a; *Protágoras*, 318a)<sup>128</sup>.

Comentário de Strauss (1996, p.68) sobre essa matéria:

“A lição aprendida por Strepsiades em *As nuvens* é curiosamente a mesma enunciada pelo Sócrates do *Críton*<sup>129</sup>: ‘Quem quer que quebre qualquer lei destrói, com isso, a cidade, na medida de suas forças.’”

E prossegue (*ibid.*, p.69-70):

“Dikaiópolis, sozinho, com a cabeça a prêmio, se dispõe a discursar diante dos potenciais carrascos – os acarnenses – sobre um tema que deve, necessariamente, contrariá-los: a defesa da paz com os lacedemônios (490). (Semelhança com a posição de Sócrates na *Apologia*).

‘Mas o justo também é do conhecimento da comédia’ (500).

Segundo Strauss, a mesma distinção, feita por Sócrates, entre as leis justas da cidade e sua injusta aplicação pelos homens, assim também Dikaiópolis faz entre a cidade justa e a sua injusta administração.”

A figura de Dikaiópolis representa uma excelente metáfora da posição social do comediógrafo (da comédia política), que, uma vez impedido (ou vendo obstada), na via política convencional, de dirigir-se à cidade sem risco de vida, o faz pela via da arte cômica: do mesmo modo, Platão em relação à filosofia.

Só que Sócrates, diante da injustiça cometida em nome da cidade, só tem uma opção: convencê-la de seu erro. Platão, como Dikaiópolis, pode ir além: inventa outra cidade, como o protagonista dessa peça inventa uma paz particular.

A defesa de Dikaiópolis com a cabeça a prêmio, constando de duas etapas (uma em que divide os acarnenses e outra em que os põe todos a seu lado), parece similar à de Sócrates na *Apologia* (só que, ao contrário, Sócrates na segunda etapa põe todos contra si).

<sup>128</sup> Veja-se a metáfora da mutuca na *Apologia*, 31e6.

<sup>129</sup> A passagem correspondente do *Críton*, que se refere à interpelação, feita pelas Leis de Atenas, a Sócrates, a quem se oferecia a fuga da prisão, é: “Diz-nos, Sócrates, que tencionas fazer? Essa ação que empreendes pode ter outro fim que não seja destruir-nos, a nós, as Leis, e a todo o Estado, na medida de tuas possibilidades? Ou parece-te possível que um Estado subsista e não seja derrubado quando as decisões dos tribunais não têm força e se veem desrespeitadas e abolidas por simples particulares?”

O apelo à inveja dos acarnenses em relação aos privilégios de seus estrategos e magistrados é o golpe de misericórdia de Dikaiópolis.

A situação de julgamento (de tribunal) sugerida nos *Acarnenses* lembra o ambiente da *Apologia*, e o fato de o protagonista representar aproximadamente a posição do autor (Aristófanes), bem como o coro, seus adversários (como os juízes de Sócrates) a serem persuadidos.

E retoma Strauss (*op.cit.*, p.76), ainda sobre *Acarnenses*:

“Por outro lado, na parábase, o coro afirma ser Aristófanes um benemérito da cidade por combater sua vaidade e jactância, objetivo igualmente da ironia socrática.

A jactância é o vício que a comédia política atinge e fere mais diretamente que qualquer outro vício (*Acarnenses*, 87, 109, 135, 373, 605). E o poeta mostra que uma forma de desmascarar os jactanciosos é superá-los em jactância.

Aristófanes deixa claro, na parábase, que a cidade necessita muito mais dele que ele da cidade.

(...) Dikaiópolis se revela o próprio poeta no final da peça.

O significado de *Acarnenses* está expresso no nome do protagonista: ele é o cidadão justo, a cidade justa.”

Aqui vê-se também, na pessoa do protagonista – Dikaiópolis –, a homologia entre homem (alma) e cidade, pressuposta na *República*:

“O motivo alegado por Dikaiópolis para seu desejo de paz é conseguir comprar coisas que antes da guerra ele mesmo poderia produzir no campo, mas o verdadeiro motivo vê-se, afinal, ser poder comprar mercadorias estrangeiras refinadas, que satisfaçam seus mais extravagantes prazeres (36, 976, 1015-17).

Dikaiópolis se torna então autossuficiente como as cidades devem ser, cuidando apenas de si e do que lhe diz respeito sem intrometer-se com as outras cidades.

Dikaiópolis, como diz seu nome, é uma cidade, não apenas um cidadão.” (*ibid.*, p.77)

Além disso, ainda salienta Strauss a propósito de outra peça de Aristófanes – *Cavaleiros*: “O salsicheiro nada sabe sobre a arte das Musas.” (*ibid.*, p.84) Mas isso termina revelando-se bom por ser essa ignorância até mesmo um requisito essencial para o governante da cidade.

(Sócrates também nada sabe da arte das musas, não obstante, se pretende o melhor político já havido em Atenas; ver *Górgias*, 521d4.)

Por outro lado, em *As vespas*, “há também um oráculo a Filocleón, o protagonista, com prescrições cômicas” (158-60, 733).

Segue Strauss:

“Este fato, somado ao de ser ele um amante da música (*mousiké*), faz dele um contraponto para o Sócrates platônico (269-270, 220, 365). Por outro lado, Filocleón não se interessa pelos prazeres do corpo.”

Como bem observa Strauss:

“A tentativa de seu filho, Bdelicleón, é justamente transformar seu pai, esse membro do júri inteiramente atípico, de um homem sedento de infligir mal bem como de não sofrer nenhum bem num homem disposto a desfrutar as boas coisas e não sedento de infligir o mal.

Filocleón prefere tratar mal os outros (fazer o mal) que ser bem tratado por eles (não sofrer o mal).”

Em 168 e 322, Filocleón, reclamando do filho que o mantém preso para evitar que exerça sua misantropia no tribunal: “Eu sou vigiado por aquele lá, considerando que, há muito tempo, eu não peço senão ficar junto a vós perto das urnas e fazer algum mal.”

E em seguida: “Ele não me permite, minha gente, que eu julgue, nem que faça nenhum mal; mas, ao contrário, está disposto a me dar boa vida, coisa que não quero.”

Nesse ponto, parece o antípoda exagerado da conduta predicada por Sócrates. O filósofo costumava ensinar que “sofrer o mal era melhor que fazê-lo”, para escândalo de seus contemporâneos. Seu espelho invertido da comédia – Filocleón – vai além de uma simples fórmula de contraposição, própria do senso comum, segundo a qual “fazer o mal é melhor que sofrê-lo”.

Tanto a enunciação socrática quanto a do senso comum se limitam a escolha daquilo que acreditam ser dos males o menor. A escolha seria, pois, entre duas alternativas ruins.

O gosto pela maldade de Filocleón torna trivial essa oposição, uma vez que ele prefere fazer o mal até mesmo à que seria a melhor possibilidade humana, qual seja, sofrer o bem!

É bom ter claro, porém, que o “mal”, entendido pelo senso comum, é toda pena infligida ao corpo, incluída a maior delas, a morte.

No entanto, Sócrates e Filocleón diferem muito a esse respeito do senso comum e diferem num sentido similar. Para Sócrates, o pior mal é a ignorância de si, a pretensão de saber o que não se sabe, origem de todos os outros males e não

as aflições do corpo. Tanto que chega a proclamar, na *Apologia*, que nenhum mal pode ser feito a um homem de bem. Grave mal, nesse sentido, para o filósofo, seria uma vida voltada aos prazeres do corpo, índice dessa ignorância em avaliar o que de fato seria um bem para si.

Para Filocléon, a seu modo também um asceta quanto aos prazeres do corpo, o mal se confunde com as indulgências excessivas nos prazeres sensíveis do comer, beber e se vestir.

Portanto, o bem preconizado pelo senso comum (e que o filho de Filocléon quer lhe proporcionar para seu desgosto) é, na realidade, um mal, na visão de ambos, filósofo e protagonista cômico.

Logo, a fórmula preferida do senso comum, “fazer o mal é melhor que sofrê-lo”, não é o exato oposto da fórmula socrática porque o mal que se faz ou sofre aqui (o mal do corpo) nessa acepção não é o verdadeiro mal, no entender de Sócrates. Da mesma forma, não o é para Filocleón, para quem o pior é sofrer o bem do senso comum, isto é, as aparentes delícias corporais.

Como resultado, a real contradição do paradoxo socrático é o enunciado do protagonista das *Aves*: “Fazer o mal é melhor que sofrer o (verdadeiro) mal, ou seja, o ‘bem’ de uma vida dissoluta de prazeres.”

Assim, o paradoxo filosófico socrático encontra sua verdadeira antinomia não no senso comum, mas no paradoxo cômico de Filocleón. Não terá sido, assim, esse personagem útil na composição do Sócrates de Platão?

E volta Strauss:

“No debate que se segue sobre se os jurados são verdadeiros governantes ou escravos dos demagogos, Filocleón fornecerá um quadro detalhado da covardia dos atenienses quando submetidos a julgamento no tribunal (120).”

Tal descrição é rigorosamente a mesma que dá Sócrates na *Apologia*:

- 1) Eles (os réus) evitam qualquer aparência de serem superiores em qualquer mínima coisa que seja aos juízes e tentam, ao contrário, adulá-los.
- 2) Tentam diverti-los dizendo coisas engraçadas ou historietas pitorescas.
- 3) Tentam apelar para sua compaixão, trazendo ao tribunal seus filhos em lágrimas.

4) Suplicam diante deles como diante de deuses.

Strauss de novo (*op.cit.*, p.122):

“Bdelicleón lembra ainda como argumento final o interesse dos demagogos em manter o povo pobre para que lhes obedecam por gratidão diante das pequenas dotações que lhes destinam (quase uma esmola pública), mas fazendo promessas que nunca cumprem.”<sup>130</sup>

Outra nota cômica que vai ressoar, de algum modo, no Sócrates dos diálogos é o fato de Filocleón se culpar e temer a punição divina por ter descumprido o oráculo e ter feito o bem involuntariamente.

E agrega Strauss, agora a respeito de *As rãs*:

“O Eurípedes de *As rãs* lembra muito o Sócrates dos diálogos, quando exige de Ésquilo mais clareza, racionalidade e linguagem direta. (...) A semelhança com Eurípedes se acentua quando, logo após, Ésquilo pergunta, concedendo que seu rival torne os homens mais inteligentes, se essa conversão se dá no fundamental, ou em outras palavras, pergunta sobre a função política da poesia, isto é, será que os homens tornados mais inteligentes se tornam, com isso, melhores cidadãos?”<sup>131</sup>

Não conseguindo responder bem a essa pergunta, e, além disso, tendo jurado por divindades estranhas, Eurípedes parece falhar como bom e piedoso cidadão.

Ésquilo ainda arremata dizendo que os poetas, como educadores da juventude, devem dizer só coisas decentes...<sup>132</sup>,”

Portanto, o lado negativo do Eurípedes personagem de *As rãs* constitui uma quase cópia do Sócrates caricato de Aristófanes, ao ter como fraquezas não dar o devido valor à cidade, ao patriotismo guerreiro e à necessidade moralizante de esconder verdades desagradáveis (não saudáveis, incluindo as coisas de Afrodite e Eros, “*tà aphrodísia*”).

Por outro lado, a faceta positiva de Eurípedes é a imagem invertida do Sócrates aristofânico, que não toma sequer, como aquele, a defesa de Afrodite, ao advogar a continência, nem da casa (ao permitir o espancamento do pai), nem o da compaixão, ao desprezar tais manifestações à custa da razão e de uma conduta racional.

<sup>130</sup> Note-se a extraordinária semelhança com a situação do Bolsa-Família e dos políticos da atualidade brasileira em geral.

<sup>131</sup> Sobre a preocupação política de Ésquilo, consta que teria mandado gravar na lápide de seu túmulo a seguinte inscrição: “Jaz aqui Ésquilo, filho de Eufóron; em Maratona, os medos de longos cabelos conheceram o seu valor.”

<sup>132</sup> Aqui, é Ésquilo quem lembra o Sócrates da *República* II e III, censor moral das artes...

Assim, o único traço positivo de Eurípedes compartilhado pelo Sócrates cômico de *As rãs* seria sua *micrologia*, que o tragediógrafo defende contra o rebuscamento de Ésquilo.

Ao fim e ao cabo, da leitura combinada de *As nuvens* e *As rãs*, resulta uma figura socrática ainda pior que a de Eurípedes, sugerindo-se, ainda mais, ter sido o filósofo a influência desencaminhadora do poeta trágico, pelo menos no que concerne aos fundamentos dessa arte poética. Diz o Coro de *As rãs* (1490-97):

‘É, pois, agradável não ficar  
Ao lado de Sócrates sentado  
A tagarelar,  
Rejeitando as artes e descurando  
Os fundamentos da arte trágica.  
Mas passar o tempo ociosamente  
Com discursos pomposos  
E frivolidades de palavreado  
É de homem insensato.’

E sobre *Assembleia de mulheres*, prossegue Strauss em suas analogias (*op.cit.*, p.276): “A comunidade de filhos em que uma geração olharia a geração anterior com uma comunidade de pais lembra o Livro V da República, e a abolição da família ali predicada.”

Na *Lisístrata*, o trabalho feminino de lidar com a lã é usado pela heroína para trazer de novo a ordem à cidade, e nisso, lembra Strauss (*op.cit.*, p.202), “Lisístrata antecipa o estrangeiro de Eleia do *Político* de Platão”.

E veja-se o que diz Dover (*op.cit.*, p.51-2) sobre as parábases aristofânicas:

“A função da parábase é didática, crítica e protréptica. Não há como não comparar isso à postura socrática. Tal função é atribuída por Aristófanes também à tragédia (*As rãs*, 1007-12): quando os fantasmas de Ésquilo e Eurípedes, competindo diante de Dionisos pelo trono da poesia no Hades, concordam no princípio de que o poeta deva ser admirado, sobretudo pelos bons efeitos de seu ensinamento moral a seus concidadãos. Assim é privilegiada a posição do poeta cômico na parábase de oferecer conselho e admoestação à audiência.”

Inclusive deve-se notar que aqui não intervém a mimesis: na parábase, o poeta fala em seu próprio nome através da boca do corifeu.

E continua:

“Na parábase de *As rãs* (686-705, 718-737), há um pedido pela reintegração à cidadania de indivíduos envolvidos no golpe oligárquico de 411.

A posição de superioridade intelectual e moral assumida pelo poeta na parábase lembra a do filósofo, mas sua linguagem é, em geral, menos peremptória que a deste último.

O *agón*, elemento habitual da comédia ática, parece ter sido adaptado por Platão nos diálogos socráticos.

As calúnias e o processo movido contra ele por Cleón é também lembrado nos *Acarnenses* (377-82): ‘Depois de ter me arrastado ao tribunal, atirou-me uma catadupa de calúnias.’<sup>133</sup>

Outro episódio ainda mais modelar no sentido de sua possível correlação com os diálogos socráticos e o papel transgressor de Sócrates em face da cidade, violando o pacto cênico, está nos *Acarnenses* (496-505), em que Dikaiópolis se dirige não ao coro, mas à audiência.

A dívida de Platão não parece ser só com Aristófanes, mas com toda a comédia antiga.

Cratino já apresentava uma coincidência de temas com Aristófanes, como nota Lesky (*op.cit.*, p.450), que seriam depois temas igualmente dos diálogos de Platão:

- “1) o elemento político
- 2) o fabuloso
- 3) a crítica literária
- 4) a paródia aos mitos

Era mais agressivo em seus ataques que Aristófanes.

Também crítico de seu tempo, visou o domínio da religião cívica e da política, respectivamente, por exemplo, em *Trácias* em que se volta contra cultos estrangeiros como o de Bêndix, e em *Panoptas* onde satiriza a sabedoria barata dos sofistas.”

Sua eventual leitura por Platão pode ter inspirado a cena inicial da *República*, em que um festival em honra a essa mesma deusa Bêndix é realizado no Pireu, o endereço-símbolo do regime democrático, com o que repetiria sutilmente os motivos político e religioso de Cratino.

O tema da viagem ao Hades (na *República*) é comum na comédia e não só em Aristófanes: [também em] Ferécrates em *Os mineiros* e *Crapátalos*.

Quanto aos retratos de Sócrates e Querefonte pintados por Aristófanes<sup>134</sup>, encontra-se neles a palidez daqueles que não praticam exercícios físicos, coisa

<sup>133</sup> De traidor, por ter supostamente censurado a cidade diante de estrangeiros.

comum às mulheres, aos efeminados (*eurupróktoi*) e aos intelectuais, e, não por acaso, o Sócrates de Platão aparece como simpático a esses grupos humanos (*República, Fedro e Teeteto*, respectivamente).

Sócrates parece equiparado a alguém que renuncia aos direitos de cidadania, assemelhando-se na prática às mulheres, às crianças e aos escravos, como lhe recrimina Cálicles em *Górgias*, 484d.

Por outro lado, em sua introdução à tradução de *Os acarnenses* (2006, p.8-13), Maria de Fátima Sousa e Silva observa o recurso a elementos da tragédia e à compaixão pelo protagonista Dikaiópolis:

“Só que, na hora do *agón*, isto é, de apresentar suas razões (sua apologia), Dikaiópolis recorre a Eurípedes e seus andrajos de forma a travestir-se de mendigo para obter a simpatia de seus opositores e nessa paródia do Télefo reside uma indisfarçada crítica aos excessos patéticos de Eurípedes.”

(Isto é exatamente o contrário do que faz Sócrates, que denuncia esses expedientes costumeiros no Tribunal.)

Mas, à semelhança da *Apologia*, a utilização ou a crítica desse recurso é tematizada imediatamente antes de ter início o *agón* (com Meleto), como se Sócrates estivesse atento ao roteiro da peça de Aristófanes.

De toda forma, Dikaiópolis está consciente (como Sócrates) de que “está falando com a cabeça no cepo”. Além disso, o aspecto erístico do Sócrates dos primeiros diálogos parece sempre lembrar a origem aristofânica do primeiro paradigma desse personagem.

Assim, o que parece evoluir, ao longo dos primeiros diálogos, a serviço dos objetivos platônicos, é o Sócrates dos diálogos, o personagem, e não tanto o pensamento de Platão.

Finalmente, Kahn (*op.cit.*, p.325) quase se contradiz quanto ao relevo da fonte aristofânica de Sócrates, ao examinar o diálogo *Eutidemo*:

“Platão faz uso do diálogo principal entre Sócrates e Críton, tanto no meio quanto no fim do diálogo narrado, como a parábase numa comédia aristofânica, para falar como se fosse diretamente aos ouvintes.

O *Eutidemo* é um brilhante exemplar do escrito cômico.”

<sup>134</sup> Strepsiades diz sobre os habitantes do pensatório: “Ah, sei, infelizes! Você está falando desses impostores pálidos e descalços, dentre eles Sócrates e o desgraçado Querefente” (Aristófanes, *As nuvens*, 101-104).

Além disso, no *Banquete*, na primeira descrição de Sócrates por Aristodemo, este “disse que o encontrara banhado e calçado com sandálias, o que poucas vezes fazia” (174a).

Isso concorda com a referência ao filósofo nas *Aves*, 1280-1282: “Antes de você fundar a cidade, espartomaniacos eram todos os homens então: cabeludos, mortos-de-fome, imundos, uns Sócrates com bengalinas.”

E, por último, entre os temas da comédia de Aristófanes está a indistinção de Sócrates em face dos sofistas em geral, que diálogos iniciais como *Hípias Menor* e *Protágoras* exploram, mas que Platão toma tão a sério (embora sempre com tratamento cômico ou irônico) que só vai resolvê-la em definitivo em diálogo tardio – *O sofista*.

Assim se manifesta Fausto dos Santos (*op.cit.*, p.121) a respeito:

“A confusão de Sócrates com um sofista é também tema recorrente em Aristófanes (*As nuvens*) e aqui (no *Protágoras*) surge, sobretudo, no uso deliberado de falácias por Sócrates (332a-332e) e, dramaticamente, pela confusão do porteiro da casa de Cálias. O Sócrates falacioso é paródia do próprio Protágoras.”

4) *Conjugação, em um único gênero literário, de maior liberdade de crítica e de invenção do que a detida pelos grandes gêneros dramáticos do século V: tragédia e comédia.*

Ainda há pouco verificávamos que entre os temas dos cômicos em geral e de Aristófanes em particular constavam o elemento de crítica política e de utopia ficcional mais livre com incursões pelo fabuloso.

Essas dimensões se dão, como observamos, de modo diferenciado conforme se trate de comédia ou de tragédia e ocorrem, em cada caso, numa proporção inversa.

No caso da tragédia, a liberdade em relação à verossimilhança dos personagens é maior, pois se está em pleno domínio do mito, suscetível de grandes variações narrativas porque não lida com figuras da cena política contemporânea.

Em compensação, a liberdade de crítica política conjuntural é bem menor sendo os personagens figuras heroicas distantes no tempo, embora alguma alegoria alusiva ao tempo presente sempre seja possível.

Na comédia, ao contrário, as restrições à verossimilhança são mais rígidas, pelo menos quando se esteja retratando figuras ainda atuantes na atualidade política e cultural, não obstante serem generosas as franquias no sentido da construção de um arcabouço ficcional bastante imaginativo e até utópico<sup>135</sup> em redor desses personagens históricos.

Além disso, a comédia opera mais pela composição de tipos<sup>136</sup> que com personagens, dado o caráter caricato desenhado apenas em largos traços exagerados ou distorcidos do original e não com a pretensão de construir figuras com densidade humana e psicológica.

Por outro lado, no que concerne à liberdade de crítica política ou cultural, a comédia goza de amplas possibilidades por encenar as situações vividas no momento mesmo da encenação, respeitado o desejo verossímil dos agentes objetos de representação.

Se bem que, a partir de 404, com a derrota de Atenas, inviabilizou-se a comédia política na forma então praticada e diminuiu-se a referência a pessoas e assuntos políticos da época, embora o elemento imaginário tenha até se avolumado, como aponta Lesky (*op.cit.*, p.475)<sup>137</sup>, a ponto de a sucessora da tragédia ser a comédia nova.

Já a filosofia – através dos diálogos de Platão – é privilegiada em ambos os aspectos em face de comédia e tragédia, uma vez que empresta, como vimos, tanto o vigor crítico da comédia quanto uma criatividade na composição dos personagens igual ou maior até que a tragédia, pois atua no domínio da lenda e sem os limites da caricatura.

Aliás, compreende-se o caráter de inversão paródica da *República* em relação a *Aves*, quando se compara o tratamento dado pelo fundador da cidade ideal das aves ao geômetra e ao poeta. Ao primeiro expulsa, porque a cidade (parecida com a própria Atenas) dispensa o saber e os sábios: o fazer político não

<sup>135</sup> Cf. as utopias políticas de *Aves* e *Acarnenses*. O recurso ao utópico, expediente recorrente em Aristófanes (no caso, a paz particular do protagonista), num mundo onde se possa refugiar das aflições da política lembra talvez a edificação da cidade ideal da *República*.

<sup>136</sup> Aristóteles, *Poética*, 1451b5-14: “A poesia é mais filosófica que a história; pois a poesia diz antes o geral e a história, o particular. É geral o tipo de homens a quem ocorre dizer ou fazer tais ou quais coisas verossímil ou necessariamente, que é aquilo a que tende a poesia, ainda que logo ponha nomes nessas personagens... Em relação à comédia isso resulta claro, com efeito, depois de compor a trama verossimilmente atribuem a cada personagem um nome qualquer...”

<sup>137</sup> Ao mesmo tempo, como Aristófanes constata em *As rãs*, a tragédia também conhece seu ocaso. Isso parece talvez significar que o gênero diálogo socrático pode ter sido um herdeiro revigorado de dois gêneros em decadência.

requer nenhum conhecimento especial. Ao segundo, tenta cativar e lhe arrumar um lugar na cidade, e o teme (932).

Platão, ao contrário, mas por isso mesmo na esteira da crítica aristofânica, que parece acompanhar de perto ainda que para contradizê-la, bane o poeta e entroniza o saber geométrico em sua Paideia.

Isso quanto à consideração formal dos diálogos, já que estes sempre transcenderão seus congêneres no que toca ao conteúdo, graças a sua vocação intrínseca à universalidade e à pesquisa da verdade.

De todo modo, Platão parece ter fundado a filosofia como um novo e superior gênero literário, apropriando-se e transcendendo os gêneros tradicionais de dramaturgia.

Assim em certo sentido, a tese da superioridade e da liberdade maior do filósofo, exercida num texto dialogado como os escritos de Platão, em face do poeta cômico e ainda maior em relação ao trágico, parece ser uma resposta de Platão a Aristófanes e seu par de comédias *Tesmoforiantes/As nuvens*, que, segundo Strauss (*op.cit.*, p.235), se destinariam a comprovar a superioridade do poeta dramático em relação ao filósofo:

“As *Tesmoforiantes*, se contrastada com *As nuvens*, mostra a superioridade do poeta, pelo menos do poeta dramático, que é capaz de aparecer em vários disfarces, em relação a filósofo, em relação ao homem que se preocupa tanto com as coisas de cima e se ressentido dessa habilidade. Poeta dramático, que pode falar mal (ou bem) e daí fazer mal (ou bem) a seus inimigos (ou amigos), enfeixa poder. Não é necessário repetir o que foi dito quando consideramos que o tratamento de Peisesthairos ao poeta era melhor que ao astrônomo.”

Não obstante, o fato é que o filósofo, além de compartilhar com o cômico, nisso superando o trágico, o livre trânsito na abordagem paródica (intertextual) de qualquer gênero literário, tem sobre o cômico (e o trágico) outras vantagens:

- 1) Não está submetido ao julgamento popular (cf. *Górgias*).
- 2) Com isso, está livre de adular juizes e fazer-lhes concessões vulgares (cf. *Apologia*).
- 3) Não precisa levar em conta a opinião da maioria, só as dos mais sábios (cf. *Crítion*).
- 4) Não está limitado a um certo tempo de exposição: tem toda uma vida para discorrer, como o demonstram os diálogos (cf. *Teeteto*).

Por outro lado, vale nos determos um pouco sobre o caráter da arte cômica, uma vez que temos a impressão de que Platão parece mais influenciado pela comédia que pela tragédia, como veremos.

É o que se depreende do diagnóstico de Roger Brock (1990, p.42):

“No entanto, se Platão olhou com desconfiança para o drama cômico, não teve escrúpulos em imitá-lo. Os gêneros cômicos e os mimos ofereceram modelos convenientes para a forma dialogada, os mimos de Sóphron na qualidade de sua mimesis (Aristóteles, *Poética*, 1447b10-11) e ambos, mimo e drama cômico, no seu uso de linguagem coloquial.

Tem sido há muito reconhecido que o drama cômico real está refletido nos diálogos.

Platão por duas vezes cita Aristófanes (em forma adaptada), e ambas de *As nuvens* (225 em *Apologia*, 19c3, 362 em *Banquete*, 221b3).”

Strauss (*op.cit.*, p.51) tem uma interessante tese que vem ao encontro dessas reflexões:

“Platão pratica, na *Apologia*, em relação à comédia, uma ‘transcômica’, ou seja, lhe dá foros de maior seriedade e verossimilhança, cobrindo o esqueleto da caricatura com as carnes de um verdadeiro personagem, dando-lhe alma e caráter, e também purifica o cômico de Aristófanes, expurgando-lhe os excessos da ‘*captatio benevolentiae*’.”

Há uma preciosa afirmação de Strauss sobre um traço geral da interpretação do conteúdo essencial de uma comédia de Aristófanes, considerada para além de seus efeitos burlescos e histriônicos, que serve para ilustrar o que se entende aqui por “modo platônico de purificação” do cômico. Defende ele que, pela interpretação, “deve-se transformar a bidimensionalidade característica de sua comédia numa tridimensionalidade transcômica. Transcômico não significa trágico.”

Ou seja, deve-se entender as limitações inerentes à comédia e ser capaz de transcendê-las. Tais limitações decorrem da obrigação de fazer rir, o que impõe não aprofundar nem o personagem nem as teses defendidas, sob o risco de cair, respectivamente na tragédia ou no ensaio filosófico.

Já o transcômico de Platão não tem esses limites da comédia, e, embora use muitos de seus procedimentos, visa a outro fim maior, sem estar obrigado a fazer rir.

Além disso, para Strauss (*ibid.*, p.78) “em Aristófanes, o ridículo é onipresente, mesmo o sério é apresentado sob o disfarce do ridículo, já que a comédia teria o duplo objetivo de tornar os homens melhores e de fazer rir”<sup>138</sup>.

Nisso difere dos diálogos socráticos, em que o ridículo é tão somente propedêutico e, portanto, parte de um método que começa com uma purificação do espírito dos vícios (teor negativo), mas cada vez mais prossegue de modo muito sério, racional e propositivo.

Pode-se mesmo inverter as prioridades da comédia para se obter as dos diálogos: o sério é onipresente e mesmo o ridículo é apresentado sob o disfarce do sério.

De toda forma, deve-se atentar aqui para os limites inerentes à comédia, superados pela filosofia; a comédia não pode se resumir ou se centrar diretamente na edificação do homem justo sem se desnaturar enquanto gênero.

No que concerne a recursos formais da comédia parece haver uma nítida apropriação de procedimentos cômicos e até do vocabulário empregado por Aristófanes em *As nuvens*.

Diz Brock (*op.cit.*, p.42-47) a esse propósito:

“Mais interessante e profícuo é o uso por Platão de técnicas cômicas.

(...) Um claro caso de uso por Platão de linguagem da comédia diz respeito aos sofistas. Já vimos como suas referências a críticas depreciativas à filosofia ecoam na comédia antiga. No *Eutidemo*, toma emprestada a linguagem de Sócrates e seus discípulos em *As nuvens* e a aplica aos oponentes de Sócrates: Eutidemo e Dionisodoro são teratôdeis (296e, *As nuvens*, 364), e assim Sócrates e Ctesipo se oferecem incondicionalmente como discípulos, como Strepsíades (285cd, *As nuvens*, 439) procurando instrução (*prodidaske*, 302, *As nuvens*, 476).

Os sofistas o acham um péssimo aluno: ele é *skaiós* (295d, *Eutidemo* e *As nuvens*, 629) e antiquado (*arkhaióteros*, 295c, *As nuvens*, 821, 398, 929, 1070).

Sócrates sofre crítica similar de Trasímaco, sendo ridicularizado como uma velha (*República*, 350e).

(...)

Sua referência a panelas e sopas (*Hípias Maior*, 288c, 290d) ecoa uma preocupação cômica (*As nuvens*, 386, *Cavaleiros*, 1174, *As rãs*, 62).

Ctesipo no *Eutidemo* funciona como o *bomolókhos* (bufão), reduzindo questões de conhecimento a vulgaridades (294bd, 298c-299a, 284e).

<sup>138</sup> É precisamente o que diz Strauss (*op.cit.*, p.78): “Ele (Aristófanes) afirma que tanto ensina o que é melhor para a cidade e especialmente as coisas justas, quanto faz sua audiência rir. A questão que se levanta é se o sério e o ridículo simplesmente existem lado a lado ou se estão entrelaçados, e, no último caso, qual dos dois ingredientes é predominante. A grandeza peculiar da comédia aristofânica é o fato de ser a comédia total; o ridículo é onipresente; o sério aparece somente no disfarce do ridículo; o sério é integrado no ridículo.”

Platão explora também as imagens cômicas, por exemplo, na comparação de Sócrates com um sileno ou Mársias (*Banquete*, 215ab) e uma enguia elétrica (*Mênnon*, 80c).

Em dois diálogos, segundo opinião geral, o espírito de comédia é pervasivo, de modo a se tornarem burlescos: o *Crátilo* é consistentemente humorístico, enquanto Rankin trata o *Eutidemo* como representando uma comédia absurda.

No *Eutidemo*, a exploração persistente da falácia leva à farsa filosófica, que Platão claramente estimula.

A essência do humor reside em permitir que os argumentos prossigam até conclusões de extremo absurdo.

(...)

É interessante que Platão os menciona (os sofistas) na mesma ordem de frequência que faz a comédia, isto é, Górgias, Pródico, Protágoras, Trasímaco, Hípias, vale dizer que sua preeminência está de acordo com o que a comédia sugeriria sobre a percepção popular a respeito deles<sup>139</sup>.

Como bom caricaturista, Platão reduz suas vítimas a poucos traços facilmente reconhecíveis.

Personagens menores também parecem tipos cômicos: o porteiro de Cálías e sua alteração com Sócrates no *Protágoras*, 314de (cf. *Acarnenses*, 394 e a cena cômica em *Helena* de Eurípedes, 435) e o pedagogo que interrompe a discussão final de Lísias (223ab) falando grego estropiado e um pouco bêbado é um dos efeitos cômicos favoritos (Pseudatas em *Acarnenses* e o Cítio em *Tesmoforiantes*).

A coincidência de passagens dos diálogos com peças de Aristófanes surpreende também quando o assunto é a política, como observa ainda Brock (*op.cit.*, p.48):

“A mais substancial conexão concerne ao tratamento de Platão acerca da política popular. Aqui há fortes indicações de que tem o tratamento dado pela comédia, e especialmente *Cavaleiros* de Aristófanes, em mente.

Exatamente como Aristófanes trata a competição pelo favor do *demos* como uma disputa em indulgência e gratificação (46-54, 642-82, 784-9, 890-911, 1151-1223), assim também Platão denuncia a política democrática como ‘adulação’ no *Górgias* (463b, 464e, 502d-503a, 516e-517c, 518e-519b, 521ab; cf. *República*, 426bd), que é ruínosa para a saúde do *demos*.

Políticos não são somente serviçais inúteis do *demos*, mas também (seguindo o conselho – comando – de Péricles em *Tucidides*, 2.43.1) seus amantes: o Paflagônio e o Salsicheiro apresentam-se como pretendentes rivais (732-4, 1163, 1341, cf. *Éupolis*, frag.346KA), enquanto Cálicles é o amante do *demos* filho de pirilampo e o povo (481d-482a, 513a-c; note-se a ocorrência da palavra rara ‘*anterastés*’ [*Cavaleiros*, 733] no contexto de lutas pelo poder político em *República*, 521b5).

Como zangões os políticos exploram (*blittein*) a cidade e encorajam os pobres a ferroar os ricos (*Cavaleiros*, 794, *As vespas*, 1112-19, *República*, 564b).

<sup>139</sup> Isso é baseado em citações de seus nomes em diálogos em que não são personagens ou filosoficamente importantes (p.ex. Protágoras no *Teeteto*). Os totais são: Górgias 15, Pródico 14, Protágoras (incluindo quatro formas adjetivais), Trasímaco 6, Hípias 2. As referências cômicas são: Górgias em *As vespas*, 412, *Aves*, 1701, *Tesmoforiantes*, 1103; Pródico em *As nuvens*, 361, *Aves*, 692, frag.506KA; Protágoras em *Éupolis*, frag.157-8KA; Trasímaco em Aristófanes frag.205KA.

A cidade precisa de um condutor com uma mão firme nas rédeas (*Cavaleiros* 1109, *Assembleia de mulheres*, 466, *Górgias*, 516 e *Político*, 266e, *República*, 566d), mas de fato tem um capitão que, como o *demos* de Aristófanes, é um pouco surdo (*hupókophon*; *Cavaleiros*, 43, *República*, 488b) e não de posse de um verdadeiro controle.

A correspondência próxima em imagens e os ecos verbais ocasionais sugerem que Platão tinha *Cavaleiros* em mente quando descreveu a democracia ateniense no *Górgias* e na *República*.

Discutindo a autenticidade do *Hípias Maior*, Woodruff afirma que a aparente influência do palco cômico é um argumento implícito contra a autoria platônica; a evidência coletada acima sugere que, ao contrário, é um argumento pela autenticidade.

Ouvindo Sócrates talvez Platão tenha percebido que sua vocação foi não somente filosofia, mas comédia. Certamente suas habilidades são tantas que ele, também, merece ser intitulado Platão Cômico.”

Acompanhemos, agora, as palavras de Maria de Fátima Sousa e Silva em sua “Introdução geral” às comédias de Aristófanes (2006, p.8-13):

“A comédia antiga reivindica como sua função prioritária a educação popular. Nesse quadro, a invectiva pessoal pode ser entendida como crítica construtiva desse educador do povo. O que diz pode ser desagradável, mas é justo.

‘O que é justo também é do conhecimento da comédia’ (*Acarnenses*, 500).

Assim, até o ataque pessoal se insere nessa dimensão do útil e do educativo.

O curioso é que a esse realismo de crônica pedagógica da pólis se junta outro traço bastante heterogêneo: o da utopia e da fantasia. A inspiração é realista, mas a solução é quase sempre fantástica e utópica nesse projeto de intervenção social que se chamou Comédia Grega Antiga.

O poeta parte de uma consciência da tradição que o precede chegando a inventariar o próprio passado do gênero cômico em *Cavaleiros*.

Em *As nuvens*, Aristófanes deixa claro que é preciso, senão renunciar à herança de vulgaridade da tradição, pelo menos reduzi-la em favor da trama e da linguagem (versos) e de seu valor didático.

A crítica ao abuso dos tradicionais e obscenos expedientes cômicos surge também em: *As nuvens*, 539, *Paz*, 540, e *As vespas*, 58.”

E acrescenta a autora que o comentário de G. Murray a respeito é lapidar:

“Seu grande objetivo era purificar e intelectualizar gradualmente uma estranha representação, sem, contudo, deixar esvair-se-lhe o cômico burlesco ou reduzir-se a sua intensa vitalidade.”

Minha hipótese é que Platão tenha radicalizado esse processo purificador (como quer Strauss) e intelectualizador, reduzindo a praticamente vestígios o burlesco em seus diálogos (ele ainda sobrevive no *Íon*, no *Hípias Menor* e na descrição da figura física de Sócrates no *Banquete*, p.ex.) em benefício de um

programa educativo não mais do povo em geral (como na comédia), mas de sua camada superior.

E, nesse processo purificador do cômico nos diálogos, a ênfase é a ironia, seguida muitas vezes pela paródia sutil, sobretudo da tragédia e de alguns sofistas fanfarrões.

Segundo Aristófanes, a verdadeira zombaria (*skômma*) não é ridicularizar o herói maltrapilho, pois tal expediente seria bufonaria indigna (*Paz*, 748, *As vespas*, 1320) e humor rasteiro (*As vespas*, 66, *Paz*, 748) que precisam ser substituídos por “grandes palavras, pensamentos e zombarias que não se encontram nas ruas” (*Paz*, 750).

Aqui, já se vê em Aristófanes a mesma preocupação com a “purificação” de procedimentos cômicos e sua intelectualização que atribuímos em escala maximizada em Platão.

Platão pode ser visto (e se via talvez) como o destronador e sucessor dos gêneros literários tradicionais, com sua poesia filosófica, entendida poesia no sentido aristotélico de mimesis (ou antimimesis, como propomos no caso de Platão).

Aqui talvez seja válido notar que os pares de personagens representativos da relação pai e filho em *As nuvens* e *As vespas* terminam as respectivas peças invertendo suas posições do ponto de vista de seus respectivos papéis no processo educativo. Assim, o filho acaba tendo a pretensão de educar ou reeducar o pai.

De modo semelhante, é possível pensar que o mesmo ocorreria se se observar, em visão panorâmica, o conjunto da obra de Platão, em que o personagem Sócrates do *Banquete* parece ser submetido a um processo de iniciação nos “mistérios” platônicos, o que o vai progressivamente, dali para a frente, colocando em posição de menor destaque na condução dos diálogos, substituído em movimento contínuo pela voz do próprio Platão.

Por outro lado, argumenta Strauss, “a necessidade de fundação de uma cidade ideal, suspensa no ar, como alternativa à pólis, como uma pólis purificada de seus vícios, parece o próprio projeto platônico da *República*, o que tornaria esta uma paródia-resposta à paródia aristofânica. Atinge-se, pois, o real parodiando-se filosoficamente a paródia cômica: a filosofia como reexame da crítica cômica.

A *República* parece apoiar-se também nas *Aves* para construir uma cidade que fosse alternativa aos lacedemonófilos de Atenas, entre os quais Sócrates (1282), na visão de Aristófanes, aludida também por Platão (ver *Górgias*, 515e6).

Comenta Strauss (1996, p.180) a respeito:

“Ele (Peisesthairos) se informa junto ao arauto de que é honrado tão intensamente porque, ao fundar a cidade etérea, deu à vida humana uma direção inteiramente nova e mais gratificante. Previamente todos os homens estavam perdidamente apaixonados pela cidade de Esparta – Euelpides, não (125-26, 813-16), enquanto Sócrates, devido a sua extrema continência e resiliência, parecia ser um laconófilo (1282) – agora eles estão perdidamente apaixonados por viver como as aves. Eles estavam loucamente apaixonados por Esparta por causa de seu amor pela lei; e cessaram de estar apaixonados por Esparta e caíram de amores pela vida das aves quando entenderam a superioridade da natureza sobre a lei.”

A crítica cômica fornece os elementos essenciais de seu objeto de exame, que são distorcidos e merecem reparos. São, assim, esses os pontos a serem corrigidos pela paródia filosófica.

Por exemplo, a hostilidade ou, pelo menos, o descaso que o regime ateniense devota à necessidade de uma educação específica para seus governantes é exagerada e ridicularizada em Aristófanes (*Cavaleiros*, *Aves*) para depois de expurgada de sua eventual vulgaridade, embora endossada no essencial, receber o tratamento filosófico corretivo. “A fronteira entre o ridículo e o sério não é sempre fácil de traçar numa comédia de Aristófanes” (STRAUSS, *op.cit.*, p.183).

A arte cômica é como uma comentadora privilegiada do cotidiano da pólis. Nas palavras de Dover (*op.cit.*, p.72):

“A comédia, sozinha, como única entre os gêneros literários gregos tradicionais, combina todos os registros de enunciação grega que nos são conhecidas. Num extremo, a solenidade evocativa das campanhas militares heroicas e os belos cantos rituais e, de outro, a vulgaridade inadmissível no relacionamento polido.”

Do mesmo modo, Platão recorre a toda contribuição existente e disponível da cultura grega, em termos de pensamento e expressão advindos da literatura.

Dover (*ibid.*, p.73) considera ainda que “uma parte muito grande da paródia é ‘*paratragoidía*’, uma vez que a tragédia contemporânea era sua fonte mais óbvia”. Mas, ainda na esteira de Dover (*ibid.*, p.77):

“Outro alvo paródico de Aristófanes é a linguagem técnica incipiente em algumas áreas de saber ainda em seus primeiros desenvolvimentos: medicina, especulação filosófica e linguagem científica. As terminologias da moda são igualmente satirizadas, como o uso das palavras terminada em “*ikós*” em *Cavaleiros* (1377-80) e *As nuvens* (327), onde Sócrates emprega uma série de nomes abstratos em “*sis*” para denotar processo de apreensão intelectual e discussão.”

Como afirma Dover, um dos principais procedimentos da comédia antiga é a paródia da tragédia, procedimento em que Aristófanes foi mestre, tomando sobretudo as peças de Eurípedes por alvo.

Em *Cavaleiros*, por exemplo, nas passagens de 1235 a 1249, há uma nítida paródia do *Édipo-Rei*, na medida em que o elenco dramático a que o Paflagônio submete o salsicheiro vai deixando claro que este é de fato a pessoa ungida pelo oráculo para governar. A cada resposta dada aumentava a apreensão do Paflagônio de que se confirmasse finalmente a previsão oracular, num suspense que mimetiza a angustiante evolução das investigações de Édipo acerca da morte de Laio, até que a verdade é inevitável: “Está cumprida a palavra do deus”, admite o derrotado em *Cavaleiros*.

É como aponta Nightingale (1995, p.191-192):

“Considere-se um último – e, acredito, crucial – ponto de convergência entre a comédia antiga e o diálogo platônico: a forma ‘misturada’ ou multigenérica. Para colocar isso mais precisamente, ambos, os comediógrafos e Platão, incorporam regularmente gêneros ‘estranhos’ de discurso em seus dramas.”

Isso confirma a maior liberdade da intertextualidade cômica, aqui em diálogo com a tragédia, liberdade também buscada nos diálogos platônicos, que não só parodiam, como veremos, a tragédia, mas praticam também a paródia da própria comédia (*parakomoidía*).

A confusão de Sócrates com um sofista é também tema recorrente em Aristófanes (*As nuvens*) e aqui surge, sobretudo, no uso deliberado de falácias por Sócrates (332a-332e) e, dramaticamente, pela confusão do porteiro da casa de Cálias.

Segundo Fausto dos Santos (*op.cit.*, p.121), “não é certamente por acaso que Aristófanes forjou, para designar a comédia, a palavra ‘*trugoidía*’ (*Acarnenses*, 499), literalmente ‘tragédia bêbada’ (cf. *Trúx*, gen. *Trugós*, vinho novo).”

Desse modo, ele próprio proclama sua intenção de parodiar a tragédia e nos indica a maneira pela qual devemos interpretar sua obra.

Platão também se apropria, com relação à comédia, de sua posição crítica em face dos eventos políticos, dando a tais críticas maior universalidade.

É como salienta Nightingale (*op.cit.*, p.191-192):

“Embora se opusesse ao uso ignorante do ridículo por parte dos comediantes, e objetasse [isso] aos comediantes, Platão foi rápido em se apropriar da ‘voz crítica’ da comédia para seus próprios dramas.”

Por outro lado, os diálogos incorporam e transpõem técnicas próprias da tragédia, como a ironia trágica, em que ocorre um fenômeno de quebra da sintonia na comunicação entre os personagens, uns falando desde o ponto de vista humano e outros se situando no plano heroico ou do divino, por exemplo.

Embora não seja este o momento de abordarmos a questão da ironia socrática, e sim um pouco mais adiante, anteciparemos um aspecto dessa discussão apenas no que diz respeito à apropriação por Platão de uma técnica do drama trágico.

Para Charles Griswold (2002, p.89), “quando Sócrates professa ignorância, por exemplo, é falso que ele seja simplisticamente ignorante, mas talvez seja verdadeiro que em algum sentido mais profundo ele seja realmente ignorante e em certo sentido, que ele mostre certo tipo de conhecimento”.

O que isto talvez queira dizer é que, em geral, Sócrates e seu interlocutor falam de perspectivas diferentes: um, de um ponto de vista mais abstrato, outro, mais concreto, o que pode causar “ruídos” na comunicação passíveis de serem percebidos como ironia.

Essa técnica provém do drama trágico, em que muitas vezes o personagem ou o coro está falando da perspectiva divina ou daimônica e está sendo entendido do ponto de vista humano por alguém a quem escapa aquele nível de enunciação<sup>140</sup>.

As falas dos adivinhos em geral costumam surtir esse tipo de efeito, como as de Tirésias ou de Cassandra, esta no magnífico exemplo do desembarque de Agamêmnon em Micenas, ao palácio amaldiçoado dos atidas, regressado da guerra de Troia.

---

<sup>140</sup> JAA Torrano, na “Introdução” a *Oresteia* (2004), indica quatro níveis de pensamento e dicção detectáveis numa tragédia grega: o divino, o daimônico, o heroico e o humano.

É talvez a mais bela espécie de ironia trágica conhecida, que parodiada pela comédia pode resultar em efeitos risíveis, a *paratragoidia*, abundante em Aristófanes, por exemplo. Adaptando tal procedimento de *quid pro quo* para a filosofia, Platão tem ainda mais liberdade em relação aos efeitos que pretenda extrair dele, na maioria das vezes cômicos, mas podendo também ser sérios, ou até mesmo ambos simultaneamente, uma vez que um dos seus propósitos no *agón* com a poesia é mostrar que nada justifica a estagnação dos gêneros literários tradicionais.

De certo modo, embora não com a intencionalidade platônica, Eurípedes, com a inflexão algo tragicômica de suas últimas tragédias melodramáticas, e Aristófanes em certos momentos, como no “trágico” final de *As nuvens*, já ensaiavam tentativas de uma certa interpenetração dos gêneros clássicos.

Thomaz K. Hubbard (1991, p.88) se dá conta disso, embora não avance uma explicação:

“Quanto às *Nuvens*, os críticos com frequência comentam sobre seu enredo de estrutura típica e a falta de um herói cômico simpático. É surpreendente também a ausência de um ‘final feliz’ e de uma festividade comunal usuais nas comédias, e em vez disso, o fim é violento, discordante, imprevisto e mais compatível com a tragédia.”

Mas cabe a pergunta: essa aparente incursão de Aristófanes por um gênero meio híbrido não teria algo a ver com a frase socrática final do *Banquete*, diálogo em que Aristófanes é um dos principais personagens? Talvez aí esteja o sentido da parte final do *Banquete* sobre um gênero dramático compreendendo em si a tragédia e a comédia convencionais<sup>141</sup>.

5) *Desconstrução, numa paracomoidia, da imagem cômica de Sócrates, reinterpretando positivamente traços reais apresentados negativamente na caricatura.*

A transposição platônica da comédia habitualmente se dá por uma paródia das peças cômicas, especialmente de Aristófanes, mas pode ocorrer também de um modo mais positivo, implicando maior abstração e universalização.

<sup>141</sup> De novo a questão das três partes da *Apologia*: a primeira cômica, a segunda meio cômica, meio épica, e a última épica, com aparência enganosa de tragédia.

Por exemplo, em *Lisístrata*, 483, quando o coro de velhos da cidade se organiza para deter as pretensões femininas e prender a líder do movimento pela implantação da ginococracia na pólis, exortam-se mutuamente a investigar minuciosamente a situação usando um conjunto articulado de *tópoi* socráticos:

“Vamos, pergunta (tu), não te deixes convencer, lança mão de tudo para prová-la culpada (refutá-la) de todos os modos, porque é uma vergonha deixarmos um assunto desses sem investigação.”

Aqui, as expressões “prová-la culpada” ou “refutá-la” têm conotação mais judicial de “inculpação” e nem tanto de “refutação” (sentido lógico-filosófico) nem de “desmoralização” (sentido épico)<sup>142</sup>. Vem logo à memória a famosa sentença socrática (*Apologia*, 38a): “A vida sem investigação não é vida digna de um homem.”

De toda forma, a passagem cômica tematiza, se bem que num caso específico, a indignidade, para os velhos cidadãos, de uma não investigação. Mais uma vez, porém, o dito poético, a sentença, a máxima aristofânica pode ter sido apropriada e *universalizada* por Platão. Ou seja, aquilo que, num contexto particular, era desonroso não fazer, passa, no contexto dos diálogos, a ser universalmente desonroso: no caso, não investigar.

Por outro lado, a mulher em *Lisístrata* é referida, em geral, como um ser que, tendo uma opinião crítica sobre os rumos tomados pela pólis (chama as decisões assembleares de “*anoétol*”), está institucional e legalmente impedida de intervir. A posição política absenteísta de Sócrates (*Apologia*, 31c4 ss.), num certo sentido, repete a posição feminina, só que numa perspectiva voluntária (não age politicamente por não querer), mas também atenta e crítica.

Mais comumente, porém, a intertextualidade dos escritos de Platão com a comédia se dá pela paródia. Isso pode acontecer pela inversão de papéis (procedimento cômico), que é o cerne dramático do diálogo *Protágoras*, por exemplo, onde Sócrates parece ora defender a posição sofística, ora Protágoras, a posição filosófica. Coisa que, embora se funde nela, vai muito além da simples ironia socrática, uma vez que seus efeitos dramáticos afetam substancialmente a trama.

<sup>142</sup> Esses aspectos semânticos dos cognatos do verbo “*élegkhein*” serão abordados de perto no subcapítulo 6.2.

A nosso ver, há, em geral, nas transposições platônicas dos gêneros de seu tempo, uma estratégia “purificadora” em relação à tradição poética. Em relação à comédia, Aristófanes a purifica de seus conteúdos mais grosseiros, de cômico do baixo ventre, de vitupérios e obscenidades. Quanto à desconstrução da imagem cômica de Sócrates produzida por Aristófanes, é também a paródia, a *paracomoidia*, o recurso preferencial de Platão.

Em *As nuvens*, 119-120, quando Fidípedes se recusa ao aprendizado socrático, compara a virilidade e energia ativa dos cavaleiros em face da inércia e comportamento passivo dos ocupantes do *phontistérion*: “Não poderia obedecer! De fato, não aguentaria olhar os cavaleiros, tendo minhas cores sido raspadas.”

Aqui, consiste nisso a inversão operada por Platão na figura de Sócrates e sua filosofia: em vez de passivo, Sócrates é que representa (*Apologia*, *Górgias*, *Banquete*) a verdadeira virilidade (coragem) e a verdadeira atividade (da alma).

Quanto à altivez “suicida” de Sócrates, não abrindo mão de seu modo de viver diante dos juízes na *Apologia*, vale a pena o cotejo com passagem paralela de *Acarnenses*, em cuja parábase Aristófanes diz o seguinte:

“É uma vergonha caluniar nosso poeta dizendo que ele insulta o povo ateniense: ele diz o que pensa e vos salva de serem enganados; quando o rei da Pérsia foi procurado para auxílio pelos espartanos, ele queria saber em que lado da guerra estava o poeta, que vos fustiga e torna em homens melhores porque este lado deve vencer – não o deixem ir, pois ele nunca desistirá de vos dizer o que deveis ouvir...”

Não há como não perceber nessa fala os elementos essenciais do autorretrato feito por Sócrates na *Apologia* (30d6-31a), ressaltando-se o tom professoral e recriminatório do diálogo, muito mais agudo e, portanto, propositalmente exagerado.

É precisamente esse exagero que resvala de modo intencional para o tragicômico, o que nos autoriza a concluir que esse diálogo comporta até mesmo uma “paródia filosófica” da parábase aristofânica, no que seria talvez uma parábase “filosófica”.

Sobre outro aspecto da transposição da comédia, é interessante notar também que, não obstante Aristófanes criticar outros poetas por humor escatológico, ele também o pratica, talvez apenas em menor proporção, numa tentativa de “purificação”, tal qual Platão faz em relação a mimesis e à própria

escatologia residual de Aristófanes, só que de modo menos limitado e com uma intencionalidade filosófica.

Até em mínimos detalhes se verifica a tendência platônica de reinterpretção positiva de traços reais, mas caricaturados do mestre por Aristófanes. Entre as raríssimas referências antigas (duas) à categoria rítmica do “enóplio” (cujo esquema métrico é desconhecido dos estudiosos modernos e talvez fosse adaptado às danças guerreiras) está uma fala de Sócrates na *República*, 400bc, que, “coincidentemente”, está igualmente em Aristófanes. Em *As nuvens*, 648-652, saber distinguir o que é “enóplio” dos demais ritmos é considerado por Sócrates como atributo de sabedoria:

“Estrepsíades – De que me servirão os ritmos para o pão de cada dia?  
Sócrates – Antes de tudo, para ser um homem de espírito na sociedade, alguém que é capaz de perceber dentre os ritmos qual o enóplio e, ao contrário, qual o dáctilo.”

Em contrapartida, no passo da *República*, 460b-c, Platão parece estar respondendo e corrigindo a versão aristofânica de Sócrates nesse particular, apresentando-o como ignorante de tudo que concerne a técnicas métricas: “Tenho ideia, mas não muito clara, de lhe ter ouvido chamar a qualquer coisa enóplio composto, dáctilo e heroico, mas não sei como os distribuía...”

Seguindo esse mesmo procedimento, o retrato cômico de Sócrates pode ter sido, em muitos aspectos, invertido por Platão na montagem de seu próprio personagem.

Strauss (*op.cit.*, p.50-51) aponta que “a continência e a resistência do filósofo à pobreza e às más condições de vida (picadas de insetos, sujeira etc.) é retratada de modo cômico em Aristófanes e, depois, de modo épico no *Banquete*.” Isso parece parte da desconstrução platônica do paradigma cômico.

O mesmo Strauss completa assim esse raciocínio:

“A autossuficiência de Sócrates o leva, na peça, a não responder às nuvens quando estas lhe perguntam o que precisa que elas lhe façam ou deem. A passagem remete ao ascetismo e à atitude de resistência aos males por parte do filósofo e é reinterpretada no *Banquete* (221b).”<sup>143</sup>

<sup>143</sup> Gilda M. Reale Strazinski, em nota à sua tradução na coleção Os Pensadores, da Abril Cultural, concorda.

Igualmente, Platão parece reinterpretar favoravelmente os traços caricatos do Sócrates cômico no *Banquete*. Platão coloca na boca de Alcebiades a descrição do olhar de Sócrates na guerra como “oblíquo” ou “enviezado” ( vaidoso, desdenhoso?)<sup>144</sup>, repetindo explicitamente o autor dessa expressão, Aristófanes.

Comparem-se as passagens:

*Banquete*, trecho do relato de Alcebiades:

“Eu observei em primeiro lugar o quanto ele (Sócrates) era superior a Laques em presença de espírito: vi, em seguida que, lá, como em Atenas, ‘ele marchava altaneiro e com um olhar oblíquo’, para falar como tu, Aristófanes.” (221b).

De outro lado, *As nuvens*, 362: “... porque marchas altaneiro e com olhar oblíquo pelas ruas.”

Novamente, é dado a Aristófanes o crédito pela descrição do Sócrates da maturidade, pré-platônico, só que associado sempre a algo positivo – agora, a coragem na batalha.

Sobre o mesmo tema, acrescenta Dupréel (*op.cit.*, p.281) o seguinte:

“Não foi Laques, mas Hipócrates o comandante em Délio (*Tucídides* I, IV, c.94 ss.). Isso parece fantasia de Platão. Platão faz o próprio Laques confirmar (ou suscitar) essa história no *Laques*, 181b.

Em relação a Alcebiades, fica claro o procedimento ficcional de Platão, que se aproxima, nesse caso, ao dos romances históricos, em que o personagem adventício (aqui, Sócrates) participa dos grandes feitos que a crônica reporta, mas de tal forma que não seja tão estranho que a história oficial não o mencione.

Não há qualquer referência histórica da participação de Sócrates em Potideia. Mas é certo que Alcebiades tomou parte na expedição a Potideia e que por isso mereceu distinção por bravura. Que faz Platão?

Ele se apodera do episódio e ali insere seu herói, como tendo salvo a vida do verdadeiro herói, Alcebiades. Mas era preciso explicar por que não foi Sócrates que recebeu a recompensa: é porque não quis.

Tudo então se resolve a seu favor: ele se mostrou tão modesto quanto corajoso.”

Muitos pormenores do *Banquete* podem se originar não só em Aristófanes, mas também em outros cômicos. Por isso comenta Dupréel (*ibid.*, p.295):

<sup>144</sup> É interessante discutir a relação possível entre o verbo *parabállo*, olhar para os lados, obliquamente, seja com a atitude do vaidoso que a todo momento quer se certificar de estar sendo observado, seja com a versão de Platão no *Banquete*, deixando claro a seguir que esse olhares laterais eram dirigidos a amigos e inimigos para que soubessem de sua disposição de resistir a qualquer ataque. Assim, Platão não nega a informação da caricatura, antes a incorpora transpondo *in bona partem* o seu sentido original, uma das formas de desconstruí-la.

“Se a literatura socrática em geral é marcada por esse caráter, se Ésquines ou Xenofonte, assim como Platão, exaltando Sócrates, têm sempre o ar de responder a alguém, não é por causa de Polícrates e de seu panfleto, é, acreditamos, porque as fontes de que eles tiram seus personagens e seus detalhes anedóticos são as comédias satíricas do século precedente. É lá que se informam sobre Sócrates e seus amigos: mas lá tudo é tomado no mau sentido e apresentado como denigramento. Que fizeram, em consequência, os socráticos, e que podiam fazer? Eles adotam tudo o que pode se apresentar de favorável ao herói, e o mau, eles o tomam de modo invertido [como no caso acima comentado do heroísmo socrático]. Eis por que seus elogios soam sempre como uma negação, uma refutação, ou uma explicação.”

Assim, da mesma forma que elementos formais dos diálogos aparecem na *Apologia*, o discurso de defesa de Sócrates na *Apologia*, por sua vez, faz eco em muitos diálogos posteriores, podendo até mesmo a própria obra platônica ser lida como uma imensa *Apologia de Sócrates*:

“De modo genérico, pode-se afirmar que o procedimento de toda a obra de Platão é de tomar a sério e de exaltar em Sócrates os traços de que o teatro tinha explorado o aspecto cômico e repelente.” (DUPRÉEL, *op.cit.*, p.319)

6) *Reinterpretação positiva (transposição) do Sócrates de Aristófanes para, sem negar os elementos de comicidade do mestre, inverter seu papel de objeto do riso para seu sujeito, como autor elusivo de comédias.*

Não resta a menor dúvida histórica de que Sócrates tenha sido um alvo preferencial da comédia política do século V. Até mesmo no *Fédon*, 70b-c, diz temer a possibilidade de vir a ser alvo de um poeta cômico, ao falar sobre a imortalidade, estando ele próprio prestes a morrer. M. Narcy (2000, p.283) chega a afirmar que “Sócrates, é bem conhecido, fez sua entrada na literatura pela porta da comédia”.

Um interessante artigo de David Bouvier intitulado “Platão e os poetas cômicos: pode-se rir da morte de Sócrates?” destaca esse ponto (2000, p.426):

“Entre os anos 534 e 532, das nove comédias apresentadas em Atenas nas Grandes Dionísias, quatro pelo menos escolheram rir de Sócrates: *As nuvens*, de Aristófanes, o *Conno*, de Amípsias (frag.9KA=D. Laércio II, 28) em 423 e *Os adutores* de Êupolis, em 421. (frag. 156-191KA, o alvo principal era Protágoras, mas Sócrates não era poupado, como aponta o escoliasta de *As nuvens*, 96, afirmando que seu ataque é ainda mais feroz que o de Aristófanes). E, antes desses, Cratinos, em os *Chirons* e *Panopticos* (frag.167KA e 256KA) e *Os convivas*, de

Aristófanes, 538, evocado em *As nuvens* (529-535), também atacaram os sofistas e seus novos métodos de educação.

Não importa se era legítimo fazer de Sócrates o bode expiatório dessa nova corrente intelectual. A escolha de um bode expiatório obedece a outras razões que não somente a objetividades dum julgamento imparcial. O fato é que, nos anos 420, Sócrates era percebido como um alvo ideal. Outros sofistas, como Protágoras, Pródico, Górgias e Trasímaco, são igualmente criticados pelos poetas cômicos.”

Dodds (1977, p.188) vai na mesma direção: “Parece que, em *As nuvens*, Aristófanes teria tornado mais incisiva sua caricatura de Sócrates e mudado o final, condenando Sócrates a morrer queimado.”

Lesky (1995, p.454) acrescenta: “Sócrates também aparece numa comédia de Êupolis (*Os aduladores*) que se detém na crítica às reuniões promovidas por atenienses ricos (caso de Cálías) com os sofistas.”

Elucidativo, nesse sentido, é o relato de Brock (*op.cit.*, p.41):

“Sócrates foi alvo de outros poetas e nos mesmos termos como *adoléskhes* e mendigo faminto (Êupolis, frag.386KA, 388), ladrão (Êupolis, frag.395KA cf. Aristófanes, frag.295KA, de Querefonte), mal vestido mas resiliente (*Amípsias*, frag.9K), gerador de *semnótes* (Cálías, frag.15KA) e colaborador de Eurípedes (*Teleclides*, frag.39-40KA).

Não apenas o ataque cômico sobre Sócrates é ‘internamente consistente’ (*As nuvens*, Dover, xlvii), mas nós o encontramos aplicado a outros sofistas: em Aristófanes, frag.506KA, em relação a Pródico, em Êupolis, *Os aduladores* (frag.157KA), em relação a Protágoras.

Além disso, *As nuvens* apareceu quando os filósofos eram alvos cômicos populares, e quando essa peça foi batida por *Connos* de Amípsias esta última tinha tema semelhante (p.40), tendo algo a dizer sobre filósofos embora não tivesse formado o coro com esses (frag.11K), e *Os aduladores*, surgida dois anos após, tematizava o patrocínio de Cálías aos sofistas.

O que é claro é que a ‘antiga desavença entre filosofia e poesia’ é para Platão essencialmente uma questão do ataque da comédia à filosofia (Haliwell sobre a *República*, 607b5-c2).

Não apenas três, no mínimo, dessas passagens citadas ali provavelmente são cômicas (sobretudo *merimnótes*, o eco de *diasophón* em *Aves*, 1619, e a alusão à fome), mas Platão ecoa a linguagem cômica em outras referências a ataques sobre a filosofia: em *República*, 488e, o filósofo ‘inspecionou os astros, fala tolices e é inútil’ (a inutilidade dos filósofos é reiterada em 489bc).

Em particular, *adoleskhein* [conversar em vão] é usado por Platão sempre que a alegada falta de objetivo da filosofia está em questão (*Parmênides*, 135d, *Sofista*, 225d, *Teeteto*, 195bc), usualmente combinada com uma referência à meteorologia (*Político*, 299b, *Crátilo*, 401b, *Fedro*, 270a, cf. *Teeteto*, 174ab para ‘Tales cabeças-nuvens’ e nefelibata, *República*, 529b para posturas filosóficas estranhas, como retratadas em *As nuvens*); as duas dolorosas distorções são maravilhosamente combinadas na cunhagem de ‘*meteoroléskhas*’ (*República*, 489c6, Aristófanes frag.401KA).”

Não é diferente o parecer de Nightingale (*op.cit.*, p.61):

“Há um gênero pré-platônico de poesia em que se encontram críticas explícitas de intelectuais: a Comédia Antiga. Mas poucas figuras intelectuais atraíram tanto a verve dos cômicos e foram tão visados como Sócrates e Querefonte.

Sócrates:

*Cálias*, 15 PCG

*Telecleides*, 41, 42 PCG

Êupolis, 386, 395 PCG

*Amípsias*, 9 PCG

Aristófanes, *As nuvens*, *Aves*, 1280-3, 1553-8

*As rãs*, 1491-9 e frag.392 PCG.

Querefonte:

Cratino, 215 PCG

Êupolis, 180, 253 PCG

Aristófanes, *As nuvens*, *Aves*, 1562-4 e frag.552 PCG.”

É interessante notar que as alusões de Platão a Aristófanes e às suas críticas a Sócrates voltam a ocorrer na *República* com a intensidade em que primeiro ocorreram na *Apologia*, só que agora num tom mais belicoso (efeito do *agón* político?) e de clara e decisiva resposta àquelas “acusações”. Vale notar também que as aparições ou alusões a Aristófanes na obra de Platão se dão num contexto de *agón* (*Apologia*, *Banquete* e *República*).

Platão, ele mesmo, foi alvo de ataques pelos poetas da comédia média, mais interessados em filosofia que os do século V. Ele parece, no entanto, refazer os passos dos poetas cômicos, ao tornar os mesmos sofistas, vítimas do comediógrafo, personagens-título de seus diálogos. Ou, como sugere David Bouvier (*op.cit.*, p.432), “sem dúvida, Sócrates quis recuperar para ele mesmo a arma do riso e da ironia”.

Assim, pode-se fazer, a propósito, o seguinte paralelismo:

Primeiro, Sócrates e o sofistas são condenados na comédia; depois, Sócrates é condenado na vida real pela cidade, junto talvez com Protágoras e Diágoras de Melos.

Primeiro, Sócrates é objeto de riso na comédia; depois, Sócrates é sujeito de riso (*gelotopoiós*) na *Apologia* e diálogos subsequentes.

Só que Sócrates não é mais condenado nos diálogos, e os sofistas continuam a sê-lo e a serem objeto da zombaria socrática.

Assim, nem a condenação nem o riso desapareceram dos diálogos, apenas Sócrates deixa a posição de ridículo ou risível e assume a de ridente, posição semelhante, nesse aspecto, à de Aristófanes.

Aliás, essa correlação entre o ridículo, o erro e a sua condenação é tema da reprimenda de Cálicles a Sócrates, quando aquele criticava a filosofia por infantilizar o cidadão: “De fato, o fato de um adulto falar ou brincar como criança é procedimento ridículo, indigno de homens e merecedor de açoites” (*Górgias*, 485c).

De todo modo, em certo sentido, os diálogos seriam um gênero sucessor (bastante modificado, transposto) das comédias antigas, ocupando, de alguma forma, seu espaço, com novo objeto de riso – o sofista (e o poeta<sup>145</sup>, seu antecessor) e com novo autor da comicidade –, Sócrates (de fato, Platão).

Essa inversão de papéis entre o Sócrates ridicularizado da comédia e o ridicularizador dos escritos de Platão é tornada bem evidente desde o início da produção literário-filosófica deste. Na *Apologia*, os juízes são personagens secundários (só vociferam e fazem tumulto, diante das aparentes zombarias de Sócrates, e têm a função de dar um veredicto) e espectadores da comédia encenada por Sócrates, que se recusa a manter-se no papel convencional de réu e inverte comicamente os papéis estabelecidos para um julgamento no tribunal, agindo como juiz e não como se esperava dele.

“Quando a pessoa comum é forçada na arena filosófica e obrigada a responder às questões que concernem os filósofos, é ele que provoca risos.” (Sócrates em *Górgias*, 175b-d)

Essa inversão de posições entre o ser tornado ridículo e o tornar alguém ou algo ridículo presidirá sempre a relação entre o filósofo como *átomos* na pólis democrática e seus concidadãos não versados ou interessados em filosofia.

E é sob tal prisma que devem ser lidos os diálogos, notadamente a *Apologia*, por ser não só a obra de apresentação do personagem Sócrates ao público como

<sup>145</sup> É pertinente observar, com Nightingale (*op.cit.*, p.61), que “na sua crítica, a Comédia Antiga não diferenciava poetas e filósofos, mas às vezes até os irmanava como impostores, como uma má influência sobre a sociedade: Sócrates e Eurípedes, por exemplo, são representados associados: *Cálias*, 15 PCG, *Telecleides*, 41, 42 PCG, Aristófanes, *As rãs*, 1491-9”. A comédia apresentava a poesia em descompasso com a filosofia (ou sofística) em detrimento dessa(s) última(s), o que Platão reafirma, mas em detrimento da primeira, que, aliás, nada mais é que um antecessor disfarçado da sofística (ver *Protágoras*).

também a que representa o clímax das incompreensões a que o teria levado esse jogo da vida inteira de risos e contrarrisos recíprocos.

O filósofo quer, entretanto, provocar o riso não em relação a si mesmo, como o faria um bufão, mas tendo como alvo e objeto os juízes, tornados figurantes de um espetáculo farsesco, o seu julgamento. Nesse caso, quem ri é o próprio Sócrates (como ironista, parodista, autor cômico), e os leitores que se dão conta do que está em jogo. Através do ridículo Querefonte, Sócrates torna ridículos os que dele riam, mediante a historieta cômica do oráculo<sup>146</sup>.

Ao mesmo tempo, ao suscitar o riso de escárnio contra os juízes e não o costumeiro riso de benevolência adulatorio, numa situação aparentemente imprópria em um tribunal, portanto, Sócrates reafirma-se também como personagem atópico, coerente com seu *éthos* de elemento marginal na cidade democrática e, além disso, mostra-se absolutamente só em sua defesa: suas testemunhas são um bufão ausente, porque já falecido (Querefonte), e um deus inatingível para efeitos judiciais (ele invoca Apolo nessa condição).

Esse papel de Sócrates como *gelotopoiós* é bem nítido no *Hípias Menor*, por exemplo, e essa função constitui-se numa provável resposta, entre outras funções desse diálogo, à versão cômica de Sócrates em *As nuvens*. Assim, é como se Platão estivesse dizendo que, se, como pretende Aristófanes, Sócrates é cômico:

- 1) Ele não é, porém, alvo de comédia, mas ao contrário, produz certo tipo de comicidade, embora não busque o cômico por si mesmo, como finalidade: expõe ao ridículo o adversário, como recurso pedagógico para torná-lo ciente de seus erros e incoerência.
- 2) Esse tipo de comicidade socrática não é gratuita, mas articulada e propedêutica na busca da verdade, do conhecimento moral e no combate sarcástico à excessiva vaidade (o interlocutor nessas ocasiões é um caso perdido) na alma do oponente, diferentemente da alegada intenção cognitiva e moral da comédia, que tenta muitas vezes tornar ridículas coisas e pessoas sérias e de valor como Sócrates, fugindo à regra platônica de que “só o erro e a ignorância de si são ridículas”.  
(*Filebo*, 48c8-10)

---

<sup>146</sup> A hipótese de o oráculo de Apolo evocado por Sócrates na *Apologia* ser uma invenção cômica é detalhada aqui no subcapítulo 6.1.

7) *Defesa de acusações específicas contra Sócrates.*

Essa razão para a escolha da comédia aristofânica como ponto de partida para o projeto literário-filosófico de Platão é, de todas, a mais óbvia. Isso porque o próprio Sócrates de Platão, na *Apologia* (19c1-3), atribui às peças do comediógrafo a origem mais remota e digna de resposta das acusações que pesam contra si.

Porque se trata, para Platão, de fazer a defesa de Sócrates das acusações contra ele formuladas, apenas reproduzidas toscamente na peça acusatória, mas, de fato, em sua essência, oriundas dos estigmas cômicos de Sócrates (*Apologia*, 19c3-d).

Assim, é claro que, desde a *Apologia*, Platão trata de afirmar, servindo-se das mais diferentes táticas e modos de defesa, a inocência do mestre em relação às imputações que lhe fazem.

Na medida em que os diálogos esclarecem o tipo de atividade dialética desenvolvida por Sócrates, cada um deles, explicitamente ou não, tem o condão de desfazer as alegações de seus detratores, todos considerados por Sócrates como imitadores da denúncia paradigmática de Aristófanes, em *As nuvens*. O que não quer dizer que Platão esteja responsabilizando um autor e uma peça exibida 24 anos antes da condenação de Sócrates pelo seu processo e execução.

Pode-se muito bem pensar que o problema maior diagnosticado por Platão a esse respeito estaria antes na transposição mecânica, costumeiramente feita pelos atenienses, do teor de uma obra de ficção encenada para a realidade política concretamente vivida – o problema da teatrocracia ateniense.

Já tivemos e teremos ocasião aqui de analisar esse ponto, não nos parecendo necessário nos estender mais no momento sobre ele.

8) *Adoção de alguns traços da caricatura de Aristófanes como de fato socráticos.*

Sobre o caráter excêntrico e incômodo do perfil intelectual de Sócrates e do aspecto risível de sua figura nos dá notícia Aristófanes em *As rãs*, *Aves* e, sobretudo, *As nuvens*, assim como outros comediantes contemporâneos. Da tentativa de Platão, por sua vez, de rever e interpretar positivamente essa imagem nos dão conta muitos diálogos, com especial menção para o discurso laudatório atribuído a Alcebiades no *Banquete*. Dessa revisão (ou transposição) resulta

muitas vezes a forma mais forte de contestação da caricatura aristofânica, como vimos discutindo.

Mas isso não quer dizer que numerosas facetas da conduta, da aparência, do gestual e do pensamento de Sócrates não tenham sido incorporados no protagonista dos diálogos, e, portanto, avalizados por Platão, que, com sua transposição (ora homologatória, ora contestadora) literário-filosófica torna inteligível a má reputação de seu mestre entre seus concidadãos, que o levou à morte em 399 a.C.

Por exemplo, o alheamento de Sócrates da vida política ateniense.

Do mesmo modo que, em *As nuvens*, Sócrates é visto pendurado em um cesto para marcar sua oposição à efemeridade, esse mesmo distanciamento do filósofo, zombado na comédia, se repete na *Apologia* e em diversos diálogos, onde Platão, longe de contraditar os humoristas, até reforça esse aspecto de seu protagonista (*As nuvens*, 217-25, e *Apologia*, 19c3-d).

No *Banquete*, o tom cômico do diálogo é dado desde o início, com a remissão à caricatura feita por Aristófanes. É o que se lê no passo 174a, em que Apolodoro narra a surpresa de Aristodemo diante do cuidado inusitado de Sócrates com o asseio e com sua vestes: “Disse ele que encontrara Sócrates banhado e calçado com as sandálias, o que poucas vezes fazia.”

Do mesmo modo, essa atitude algo desleixada do filósofo com sua aparência é enfatizada por Aristófanes não só em *As nuvens*, onde o pensatório é um pardieiro repleto de percevejos e outros insetos, mas também em *Aves*, onde diz o coro, em 1280-1282: “Antes de você fundar esta cidade, espartomaniacos eram todos os homens então: cabeludos, mortos-de-fome, imundos, uns Sócrates com bengalinhas.”<sup>147</sup>

O gestual estranho de Sócrates satirizado pelos comediógrafos é também recepcionado (e reinterpretado) por Platão, como por exemplo, sua espécie de transe no *Banquete* (175b) e o olhar bovino e enviezado que por vezes lança aos interlocutores (*Fédon*, 117b5, e *As nuvens*, 360-2).

O gosto pelo debate voltado ao embaraço do interlocutor, sua refutação e desmoralização pública, tão salientadas nos diálogos, ou seja, o aspecto erístico de Sócrates, parece, por seu turno, lembrar sempre a origem aristofânica do primeiro

---

<sup>147</sup> Bengalas eram acessórios comuns da indumentária espartana.

paradigma desse personagem, que baseava seu ensino no debate vivo dos *dissoi logoi*: o argumento Justo e o Injusto.

Em suma: a nosso ver, dependendo da passagem do diálogo examinado, o Sócrates de Platão tanto pode ser uma resposta a Aristófanes e uma tentativa de resgatar a figura do filósofo quanto ter, de fato, traços aristofânicos, que, assim, testemunhariam por uma fase da carreira de Sócrates não acompanhada diretamente por Platão.

Outro aspecto da caricatura aristofânica que parece de algum modo incorporado no Sócrates da *Apologia* é o que o pinta como um sofista ou retórico. Isso tem a ver com a parte da acusação ao filósofo de que ele “tornaria o discurso fraco, forte”. Leibowitz (2010, p.44) parece reconhecer essa incorporação:

“Conforme a segunda parte da acusação, Sócrates ‘torna o discurso fraco, forte’, isto é, faz com que ações injustas pareçam justas e expõe seus discípulos ao ensino de que levar uma vida injusta é pior.

(...) O argumento fraco (injusto) pode ser um argumento sólido que tem o peso da opinião convencional contra ele (*Retórica*, Aristóteles, 1402a21-28, *As nuvens*, 893-5). Sócrates mesmo diz nunca ter sido defendido contra a acusação de fazer forte o argumento fraco (18c7-8). Todos os companheiros de Sócrates devem ter reconhecido que com frequência ele fez o argumento fraco no segundo sentido prevalecer na conversação.”

Quanto à negação de Sócrates de envolver-se com ciências naturais, o mesmo Leibowitz (*ibid.*, p.47, 51-2) não se convenceu de sua defesa:

“A dicção de Sócrates é bem ambígua quando menciona a função de sua defesa: ‘Eu gostaria que isso (a remoção da calúnia das almas) assim ocorresse se for de algum modo melhor não só para vós com também para mim, e que eu conseguisse algo grande fazendo minha defesa’ (18e5-19a7).

(...) Ele [Sócrates] deixa aberta a possibilidade de que o Sócrates de Aristófanes também tivesse falado outras coisas que não somente ‘nonsense’ [a esse respeito]. Ele prossegue negando ter ‘tal conhecimento’ (*tèn toiáuten epistémén*) que o Sócrates de Aristófanes procurava ou reivindicava possuir. (...) Mas isso é perfeitamente compatível com ter investigado, e continuado a investigar, essas coisas: talvez suas investigações não tivessem dado em nenhum lugar ou tivessem produzido resultados insuficientes para satisfazer seu rigoroso standard de ‘conhecimento’ (ciência). Além disso, ele por duas vezes implica que tal conhecimento, se alguém o possui, seria ‘nobre’ (19c5-7, 19e1-2), e vai a ponto de dizer que desonrá-lo seria uma ofensa maior do que aquelas que Meleto lhe atribui (p.ex., impiedade, 19c7). (...) Tudo somado, a defesa de Sócrates não remove inteiramente a suspeita de que ele teria tido algum envolvimento em ciência natural. A suspeita é confirmada pelo Fédon (...) [onde ele diz ter estado] ‘cheio de excitação e desejo por essa sabedoria chamada de inquérito sobre a natureza’ (96a6-9).”

9) *Crítica subliminar de Platão a aspectos de seu próprio Sócrates, conseqüente à incorporação neste de traços da caricatura aristofânica.*

Há sinais nos diálogos de que Platão leva a sério e participa de certas críticas de Aristófanes a Sócrates.

Embora ninguém duvide da adesão platônica à moralidade de Sócrates, expressa em seus paradoxos, há razões para acreditar que Platão duvide da fundamentação teórica dessas crenças.

Do mesmo modo, o autoproclamado absentismo socrático em relação à vida política e cultural (sua recusa da retórica e da poesia) parecem ter merecido de Platão certos reparos ou qualificações.

A evasividade ou absentismo de Sócrates em relação à sua cultura, à vida política, suas instituições e instrumentos (os tribunais, a retórica), à sua comunidade (família e concidadãos, substituída pelo círculo de discípulos) e à própria vida (como prazer ordinário, em seu ascetismo racionalista) talvez indique, como quer Strauss (*op.cit.*, p.49), sua falta de “*phrônesis*” (prudência, sabedoria prática), sua incapacidade de “imitar corretamente a vida, o fato de ser a-músico”.

Já para Platão, parece que o fundamental em sua própria filosofia não está em simplesmente negar radicalmente o *statu quo*, mas em reconfigurá-lo (transpô-lo) a partir de um método realmente radical e teórico e não o empirista, da *epagogé* socrática.

Assim, Sócrates estaria, numa suposta crítica subliminar de seu discípulo, pretendendo atingir um fim radical demais partindo de um instrumento teórico ainda muito conservador, enquanto Platão, embora limite a radicalidade de seus fins (não mais negar sua cultura, mas apenas transpô-la), desenvolve um instrumento de força e novidade muito mais radicais: a própria teoria.

A curiosa passagem do *Fédon*, 60c9-61b7, pode ser lida, então, entre outras possibilidades, como uma alusão irônica a fragmento de *Elogio de Helena*, em que Górgias despreza o papel da poesia na cultura grega ao reduzi-la a *lógos* persuasivo acrescentado de métrica<sup>148</sup> (dispensável no essencial). O importante para o sofista seria a natureza persuasiva do *lógos* contido na poesia.

<sup>148</sup> Górgias, em *O Elogio de Helena* (8), assim se manifesta: “Considero e denomino toda a poesia um discurso com medida.”

Sócrates faz o mesmo, apenas substituindo o *lógos* retórico, persuasivo de Górgias pelo *lógos* moralizante e amoroso da verdade (fábula de Esopo, no caso do *Fédon*).

Em ambos os casos, porém, a métrica não passa de adorno e o papel imitativo da poesia é subestimado, seja em favor de sua função retórica (Górgias), seja em favor de sua função moral (Sócrates).

Tanto Górgias quanto Sócrates não percebem e por isso não sabem usar em seu favor a força imitativa (*dúnamis*) da arte das Musas.

Como indica Strauss, Aristófanes implica, no desfecho de *As nuvens*, que o treinamento socrático removía qualquer vestígio de prudência ordinária dos discípulos, ao fazer com que Fidípedes, depois de ter convencido o pai da justeza de seu próprio espancamento, quisesse justificar a justiça do espancamento também da mãe (1443).

Com isso, Aristófanes parece mostrar que, sem o tempero do sensível<sup>149</sup> (dado pela *phrónesis*), a tirania do inteligível (intelectualismo) torna-se intolerável. E vale dizer que o Sócrates pintado na *Apologia* é a própria imagem do *hybristés*, do homem destituído de prudência ordinária.

Sócrates, ainda segundo Strauss (*op.cit.*, p.48-49),

“não se dá conta de sua dependência em relação à cidade, incluída sua dívida para com ela. Não contextualiza sua própria atividade intelectual (ver *As nuvens*, 842).

Convertido inteiramente ao logos, como todo teórico puro (*Teeteto*, 173a6-174b6), não vê que a cidade em que se insere numa relação que não pode nunca ser abstraída tem o *álogon* como base e seu poder, que preside tanto o regime democrático quanto a família, fundamento da pólis.

E, não vendo a relação necessária e contextual Sócrates-pólis, nem sequer vê o risco que corre<sup>150</sup> e, conseqüentemente, falta-lhe autoconhecimento (*As nuvens*, 842).

É por isso que, faltando-lhe “*phrónesis*”, ele não pode imitar a vida adequadamente: é a-musico (*Aves*, 1491-95, *Fédon*, 60c9-61b7).

<sup>149</sup> Interessante notar que nos diálogos tardios de Platão ocorre maior incorporação do sensível em suas reflexões.

<sup>150</sup> Parece que Strauss, nesse ponto, se associa a Aristófanes na incompreensão senão do Sócrates histórico, pelo menos do Sócrates da *Apologia*, que se mostra perfeitamente consciente do risco que corre. Em *Apologia*, 18e8-19a6, isso transparece cristalinamente, além de qualquer dúvida razoável: “Bem, atenienses, é mister que apresente minha defesa, que empreenda delir em vós os efeitos dessa calúnia, a que destes guarida por tantos anos, e isso em prazo tão curto. Eu quisera que assim acontecesse, para o meu e para o vosso bem, e que lograsse êxito a minha defesa; considero, porém, a empresa difícil e não tenho a mínima ilusão a esse respeito.”

De toda forma, o caráter a-músico de Sócrates, indicado por Aristófanes, parece confirmado por Platão na composição de seu personagem.

A luta contra a poesia, já notória no Sócrates de Aristófanes, é amplificada e fundamentada nos diálogos até a sua substituição pela filosofia, a “verdadeira música” (*Fédon*, 61a2-3).

Na *Apologia* como no *Górgias*, diálogos iniciais segundo Kahn, a retórica também é terminantemente rechaçada por Sócrates. Note-se que a mera recusa da retórica pelo filósofo não abre qualquer espaço ao agonismo, ao diálogo, é uma condenação “*in limine*”, não implica uma contradição, um enfrentamento, mas resulta numa desqualificação do adversário, por quem o considera indigno de ser erigido seriamente em adversário.

Esse descredenciamento liminar do opositor obstruindo o debate corresponderia a negar a ele condições de ocupar um terreno comum de combate. E como a retórica pretende-se uma alternativa de Paideia para a pólis, sua desconsideração completa significa a desconsideração de suas pretensões, de notório cunho político e de formação e afirmação, respectivamente, das novas e das atuais lideranças políticas e de sustentação ideológica do regime.

Sócrates limita-se a procurar, como diz, os pretensos detentores de saber em Atenas e desmascará-los como ignorantes, e, com isso, dá-se por satisfeito.

Ora, se poetas, sofistas e demiurgos tidos como sábios na cidade não se põem sequer em acordo consigo mesmos, sendo facilmente arrastados à contradição, não podem ser alternativa ao modo de vida filosófico, fundado no autoconhecimento, na verificação de coerência entre discursos e condutas e na recusa da prática do que não for racional, e, portanto, do que for moralmente indefensável.

Mas, no *agón* político, não basta desqualificar o oponente: é preciso apresentar claramente uma alternativa viável. E o método usual de Sócrates tinha cunho eminentemente destrutivo, já chamado de “razão negativa”. Além disso, condutas e medidas políticas de racionalidade duvidosa podem provar-se, no entanto, eficazes na prática. Sobretudo se num regime democrático, cujo critério de avaliação política é a contagem de cabeças e cujo elemento decisivo na tomada de decisões é a persuasão, isto é, a sedução da maioria, é necessário, de alguma forma, superar o adversário também e primeiro em seu campo, no caso, o da retórica (e da poesia).

Vê-se, então, que Platão, pouco a pouco, sai da perspectiva inicial socrática de condenação apriorística e, portanto, politicamente ineficaz, fruto de um certo absentismo apolítico, da retórica, para a demonstração de que a filosofia também entende de retórica, sabe utilizá-la ainda melhor que os retóricos porque orienta seu uso pela verdade (*Fedro*).

Diz a propósito Adriana da Silva Duarte (2003, p.3-8):

“Então, o primeiro discurso de Sócrates no *Fedro* é um exercício de exposição de um tema visando impressionar Fedro, o que explica que, no seu final, sejam retomados praticamente inalterados os argumentos de Lisias. É uma palinódia, entretanto. Depois, faz um discurso de homenagem a Eros, contraditório com o primeiro. Um exibe uma noção humana de Eros, o segundo, uma noção divina.

Por que o que Sócrates faz é diferente do que faz Górgias ou Lísias?

Afinal, lá está ele, deitado na campina como um jovem, fazendo discursos que defendem teses contrárias, ainda por cima sobre temas picantes. Não parece um daqueles linguarudos de que o Argumento Justo falou?

O filósofo, em parte por sua atitude, teria se tornado a face mais visível dessa gente que falava demais e fazia de menos, que contestava os valores herdados dos antepassados sem, no entanto, substituí-los à altura.”

Com isso, diz a autora,

“não quero dizer que a crítica que a comédia lhe move seja justa, mas que se justifica pelos próprios atos do filósofo, dos quais Platão é nossa testemunha. Não teria, então, essa parte do *Fedro* a função (entre outras, claro) de refutar a identificação de Sócrates com o Raciocínio Injusto de *As nuvens*?”

Em suma, Aristófanes caracteriza Sócrates como mestre de retórica (sofista tagarela) e como hostil à poesia. Platão, como que “agravando” a crítica, o apresenta hostil a ambas as “*tékhnai*”.

Cabe observar, então, neste ponto, que Platão não só parte da crítica de Aristófanes a Sócrates ao construir o protagonista de seus diálogos como parece até mesmo concordar, em parte, com algumas delas.

Na peça *Cavaleiros*, de Aristófanes, o protagonista, um salsicheiro, diante da perspectiva iminente de tornar-se governante, teme não estar à altura e confessa sua ignorância. Diz ele, significativamente: “Mas não conheço a arte das Musas” (188).

Veja-se aqui que, embora o personagem Sócrates tenha se tornado, nas mãos de Platão, uma figura muito mais complexa e digna de ser levada a sério, guarda ainda, porém, e até o final da vida (*Fédon*, 60e-61b5), os traços iniciais pintados

pelo comediógrafo, como, por exemplo, o desconhecimento da *mousiké* (aspecto que será reiterado por Aristófanes em *As rãs*, 1491-9).

Essa passagem do *Fédon*, de tão eloquente a esse respeito, merece referência integral. Assim, passo a citá-la:

“[fala de Cebes] ‘Com efeito, sobre os poemas que tens composto, versificando as fábulas de Esopo, diferentes pessoas já me perguntaram também, e, em particular, o poeta Eveno indagou por que, desde que chegaste aqui, os compuseste, embora nunca antes tenhas pretendido fazê-lo.

Se, então, te importa algo a ti que eu possa responder a Eveno quando perguntar-me novamente, pois sei que me perguntará, conta-me o que é preciso dizer-lhe.’

‘Então, dize-lhe a verdade, Cebes’, redarguii: ‘que compus esses versos não por querer rivalizar com seus poemas, por saber que isso não seria fácil, mas para testar o sentido de alguns sonhos e me purificar de eventual negligência, se era essa a arte das Musas que, com frequência, me ordenavam fazer.

Muitas vezes, em minha vida pregressa, o mesmo sonho ia e vinha, uma vez mostrando-se em um aspecto outra em outro, mas dizendo as mesmas coisas: ‘Sócrates’, me falava, ‘faz a arte das Musas e a pratica!’ Até agora, eu supunha ser precisamente isso o que eu fazia, o que o sonho me exortava e encorajava, exatamente como os que encorajam os corredores, e a mim, também, do mesmo modo, me encorajava naquilo que eu já fazia, a arte das Musas, porque a filosofia, sendo a arte mais importante das musas, é ela que eu pratico.

Agora, porém, depois que o julgamento ocorreu e o festival do deus impediu-me de morrer, ocorreu-me se acaso não seria essa versão popular da arte das Musas o que o sonho com frequência me mandava compor, e pareceu-me ser preciso não desobedecê-lo, mas executá-lo.

Com efeito, pareceu-me mais seguro não partir antes de ter cumprido minha obrigação com a divindade, compondo os poemas e obedecendo ao sonho.

Assim primeiramente compus um hino para o deus, de quem era o presente festival.

Mas, depois [da homenagem] do deus, e considerando que o poeta deveria, se de fato quiser ser poeta, compor mitos e não argumentos, e eu mesmo não era versado em mitos, por isso [tomei] os mitos de Esopo que tinha à mão e conhecia, e metrifiquei ao acaso os primeiros com que deparei.

Essas coisas, então, Cebes, explica a Eveno.”

O deus ordena a Sócrates que componha arte poética, isto é, *mûthos*, ficção naturalmente metrificada<sup>151</sup>, e Sócrates dá mostras de saber perfeitamente em que consiste a poesia: o poeta tem de ser um mitólogo. Mas Sócrates não compõe o que era evidente que o deus pedia, limitando-se a transpor em verso algo que nem sequer é propriamente mito, mas um certo tipo de logos moralizante: as fábulas de Esopo.

Esse episódio parece insistir, propositalmente, nessa ridícula incompreensão da natureza da poesia, uma marca da origem cômica de Sócrates, que parece

<sup>151</sup> Ideia de Aristóteles sobre a adequação natural de certo metro a certo gênero (no caso, épico).

indelével. Incompreensão ainda mais absurda e ininteligível porque contraditória, já que:

- 1) Primeiro, Sócrates reconhece acertadamente a natureza mimética obrigatória de toda poesia (“se alguém quer ser poeta deve compor mitos”).
- 2) Em seguida, num *non sequitur* inexplicável, faz exatamente o que segundo ele mesmo contravém o estatuto do poeta: não compõe mitos, mas os usurpa de Esopo, acrescentando-lhe ritmo, numa forma oblíqua e enganosa de atender (ou tentar lograr) justamente o deus que não pode ser enganado a tal respeito, tratando-se de Apolo, o “*musagetés*”, o patrono das artes.<sup>152</sup>

De todo modo, em Aristófanes, tal lacuna na formação do salsicheiro, em *Cavaleiros*, não prejudica suas pretensões à governança, antes parecem ironicamente reforçá-la: “É precisamente nisso que está tua grandeza: em seres um canalha, um vagabundo”, diz o escravo (180). E prossegue: “A democracia não se ajusta à arte das musas: é para os ignorantes e velhacos” (190).

Fazendo nessa frase a substituição de termos que certamente faria Sócrates, este poderia, com naturalidade, parodiar isso: “A democracia não é para filósofos: é para ignorantes e velhacos.”

Para Platão, talvez Sócrates fosse excessivamente intelectualista em matérias em que alguma prudência é bem-vinda – a política e a ética –, enquanto que, em matérias onde o primado do estritamente racional se impõe, como a dialética (epistemologia), em função da qual toda uma ontologia tem de ser desenvolvida a partir da teoria (método hipotético), ele se mostra seja ainda demasiado empirista, seja ainda fundando, em última análise, sua moral no divino (Apolo), derradeiro garante do bem socrático<sup>153</sup>.

E não é à toa que Platão, para matizar a “irresponsabilidade cívica” de Sócrates mostrada na *Apologia*, tenha composto o *Críton*, em que o elemento prudencial, prático, é decisivo nesse plano, e irresponsável o argumento das Leis contra o filósofo: como a cidade o alimentou, ele lhes é devedor!

<sup>152</sup> Em todo caso, essa confusão pode ser esclarecida se se entender o episódio como alusivo a outro de Aristófanes, em que o apelo a uma fábula de Esopo é referido como uma espécie de panaceia, um meio de escapar de qualquer aperto.

<sup>153</sup> Isso vale uma pesquisa específica nos diálogos, sobretudo na *Apologia*.

Martha Nussbaum (*op.cit.*, p.74-109) também tematiza a coincidência de algumas críticas estrepitosas de Aristófanes a Sócrates com o que parece ser também objeto de revisão respeitosa por Platão de argumentos e métodos do mestre. De todo modo, é o *agón* entre Argumento Justo e Injusto em *As nuvens* que constitui, para Nussbaum, a questão central da peça.

E, de fato, parece ser ali que a crítica de Aristófanes a Sócrates se aprofunda e é colocada claramente em termos da disputa entre a velha Paideia (Argumento Justo ou forte) e a nova (Injusto ou fraco), fundada nas habilidades da palavra e do convencimento, fruto do iluminismo grego, de que são de algum modo expoentes os sofistas e o próprio Sócrates.

O debate termina com a rendição do paladino das tradições educativas, mas a vitória do argumento Injusto parece acarretar a dissolução dos antigos costumes sem nada colocar em seu lugar, e, por isso, é também condenada no final, com a punição de seu mentor, Sócrates.

O curioso é que a avaliação de Aristófanes sobre o papel danoso e equivocado de Sócrates nesse debate parece similar em muitos pontos ao provável julgamento do próprio Platão acerca de seu protagonista.

Eis a análise de Nussbaum a esse propósito:

“O intelectualismo é o que os alunos de Sócrates retêm de seu ensino, e que esse ensino moral é um negócio de experts. O ensino socrático é neutro quanto ao uso moral da habilidade retórica, e a ênfase no argumento e não no caráter encoraja a conclusão de que tudo é justificado se alguém é hábil o bastante.

A crítica aristotélica do intelectualismo socrático está em *Ética a Nicômaco*, 1116b4, 1105b12, 1144b18, intelectualismo versus treinamento do caráter.”

Segundo a autora, as nuvens atacam Sócrates sob três alegações:

“1) A subestimação, na educação moral, do papel do caráter e do treinamento pela habituação dos elementos irracionais (como se todos fossem igualmente permeáveis à razão).

2) A falta de programa positivo para substituir o que critica.

3) Sua abertura a incompreensões, sua falha em tornar clara a diferença (se há) entre sua indiferença altiva e o imoralismo do antiJusto. Isso se conecta com o primeiro ponto: seu descuido na seleção de estudantes é um grande fator na desordem moral resultante.

Essas acusações são relevantes para o Sócrates platônico.

É claro que Sócrates critica os métodos tradicionais de educação moral. Seu elenco deixa claro que muitos homens são capazes de reconhecer exemplos de ação virtuosa, mas incapazes de dar conta do que seja virtude. Afirma repetidamente que:

- 1) Virtude é como uma habilidade técnica e não um hábito ou uma disposição.
- 2) O conhecimento moral é suficiente para um a ação virtuosa, sem qualquer treino antes ou depois: os homens cometem injustiça por ignorância do bem. ‘Uma vida não examinada não vale a pena ser vivida’ (*Apologia*, 38a).”

E prossegue Nussbaum:

“Mas a assimilação socrática da moralidade a uma técnica ou habilidade parece questionável:

1) Negligência, como Aristóteles aponta, a importância crucial da habituação precoce e treinamento dos desejos: disposições a se comportar moralmente não são capacidades a executar.

Uma técnica pode ser separada do desejo para usá-lo bem: um bom médico é também um bom envenenador.

2) Ela falha em identificar com suficiente precisão o objetivo final da moral, aquilo de que o expert é um produtor hábil.

Nos diálogos não há uma explicação positiva do bem humano.

(...) Em suma, antes que a qualquer guardião seja dada a chance de experimentar a dialética, ele se tornou rigidamente habituado, fielmente treinado a agir virtuosamente.

Conhecimento pode ser ainda necessário para a verdadeira virtude; mas não é mais suficiente.

1) É óbvio que a *República* oferece uma substancial e positiva explicação de justiça e de outras virtudes; a obra toda é uma resposta à demanda imoralista por sua justificação. *República* [Livro I] parece um diálogo socrático típico e tem conclusão tipicamente aporética.

Os interlocutores, confundidos pelo desafio socrático à tradição e não satisfeitos com sua admitidamente incompleta resposta ao imoralista, poderiam ter se disposto a iniciar uma vida à Fídípides.

2) Ao escrever o Livro I como um prelúdio à moral positiva e ao trabalho político da República, Platão indica-nos que Sócrates encontrou apenas um prelúdio para a filosofia moral; e o resto do trabalho nos mostra o que ele acredita estar equivocado ou faltando na explicação de Sócrates.

3) Mas é talvez na terceira área que Platão faz sua mais radical separação de Sócrates. A essência do questionamento socrático foi sua abertura e publicidade. Qualquer um que encontrasse Sócrates poderia ser submetido ao elenco: ele se descrevia a si mesmo como a mutuca da democracia ateniense.

Platão, a partir da sua percepção da grande ameaça que uma dialética aberta coloca para a estabilidade social, da sua convicção de que sem estabilidade social os homens não podem viver boas vidas, infere a necessidade de restringir a dialética àqueles que são tanto inicialmente mais treinados como invulgarmente inteligentes.”

E conclui Nussbaum:

“Platão acusa seu mestre (ironicamente, na própria persona dele) de contribuir para o declínio moral ao não restringir o processo de questionamento a poucos escolhidos e bem treinados. Sócrates é otimista demais sobre o potencial do homem ordinário para o entendimento e crescimento moral. Platão, com Aristóteles, crê que, para o homem ordinário, o questionamento é destrutivo sem

ser terapêutico. O cidadão não pode atingir o bem sem a cidade ideal (*República*, 592a-b).”

Assim, Platão parece tecer, de modo bastante sutil, respeitoso, mas sobretudo literário, críticas muito específicas às insuficiências de seu personagem, Sócrates, todas insinuadas nesses quatro diálogos pré-aporéticos e retomadas em mais profundidade em outros posteriores, como *Górgias*, *Fédon*, *Banquete*, *República* e *Fedro*, *Teeteto*, *Parmênides* e *Sofista*, pelo menos.

Essas críticas parecem ter por alvo as seguintes dificuldades de Sócrates:

- 1) Com respeito à natureza da política e sua relação com a ética.
- 2) Com respeito à natureza da poesia e da retórica e sua relação com a filosofia.
- 3) Com respeito à sua carência de uma teoria que lhe oriente e fundamente as pesquisas éticas, que vão exigir de Platão a ereção de toda uma ontologia e de toda uma epistemologia.

Além disso, parece existir, subjacente ao texto manifestamente enunciado dos diálogos platônicos (suspeito que na maioria deles) e dirigidos à compreensão do público (de caráter exotérico) um subtexto esotérico entre Platão e Sócrates, em que se passa uma iniciação (*teleté*) de Sócrates pelo seu discípulo, onde se incluem as citadas críticas a este último, processo que parece culminar no *Banquete* e no *Fédon*, mas que continua, pelo menos, na *República* e no *Fedro*, em que Platão joga um papel de iniciador de um Sócrates renascido (*téleios*): a iniciação como renascimento.

Mas, como identificar as passagens e as situações dos diálogos onde essa crítica poderia estar presente? Na falta de critério melhor, ousamos propor uma “regra” para essa decantação do pensamento propriamente socrático em Platão, que pode ser válida para todos os diálogos. Dada a maestria platônica tanto na arte de argumentar quanto na arte da composição artística, propomos que sempre que Sócrates vocalizar opiniões ou afirmações contraditórias ou dificilmente compatíveis com as que já teria enunciado anteriormente ou com o caráter já assentado dele próprio, seja na obra eventualmente em análise, seja em outra qualquer em que esse personagem esteja presente, deve-se suspeitar ali da autoria de Platão e cogitar-se sempre de que esteja em questão uma crítica sua acerca das limitações do pensamento socrático.

Especificamente sobre o descompasso entre Sócrates e Platão em termos não tanto de visão política, mas de compreensão do sentido da própria política e das formas de exercê-la, cabe lembrar a passagem 32e-33e8, em que Sócrates lembra sua deliberada autoexclusão da política, dos assuntos oficiais da pólis, e sua posição “profilática” de sanear a cidade, abrindo, é claro, caminho para Platão.

Mas o problema é que não vê que, por ironia platônica, e mesmo se abstendo de modo ostensivo, não deixa de ser político e de fazer política, só que é *involuntariamente* político, ao se expor falando a quem quer que seja na *ágora* ou em qualquer lugar público.

Com isso, ao não perceber que fazer política, num regime de democracia como o de Atenas, não se resume em ocupar cargos públicos e participar dos espaços institucionais de decisão, cai em desgraça, como se diz no *Górgias* (517a), a ser citado logo adiante.

E, além disso, não é um bom retórico, nos termos propostos no *Fedro* (271d-272b), por não fazer a indispensável correlação entre tipos de discursos e tipos de almas, falando a todos sem distinção (*Apologia*, 23b3-5).

No próprio *Górgias*, aliás, embora ali Sócrates desacredite inteiramente a retórica, equiparando-a à cosmética ou à culinária como subarte, contrafação da arte, mera prática rotineira, reles empiria, uma adulação indigna da verdadeira arte de que é imitação degradada (464b-466a), há um momento em que Platão emerge na pele de Sócrates para contraditá-lo, adiantando ponto de vista oposto, mas só inteiramente desenvolvido muito mais adiante, no *Fedro*. Trata-se do passo em que Sócrates, fazendo coro com a futura versão do *Fedro*, defende a existência de uma “boa” retórica, que, usada com arte, protege os políticos de incorrerem em desgraça (*Górgias*, 517a):

“Tinha eu, portanto, razão, ao afirmar, nos meus discursos anteriores, que não sabia de nenhum bom político que tivesse existido nesta cidade. Tu excluías os políticos de hoje, mas exaltavas os do passado, com referência especial àqueles de que acabamos de falar. Mas estes revelaram-se afinal iguais aos de hoje, de modo que, *se foram oradores, nem usaram a retórica verdadeira – caso em que não teriam incorrido na desgraça – nem a retórica que sabe lisonjear.*” (grifos meus)

Ora, parece estar dito aqui, acima de qualquer dúvida razoável, que, se Sócrates tivesse usado a retórica verdadeira, não teria incorrido em desgraça. Mas,

para Sócrates (e não, é claro, para Platão), não havia duas faces possíveis da retórica, a lisonjeira e a verdadeira, mas apenas a primeira: sua condenação à retórica é terminativa e absoluta!

Sócrates, além disso, não parece se dar conta de que seu comportamento, por mais que critique a democracia, acaba por se inserir, *tout de même*, em seus princípios igualitários: sua própria atitude de não escolher ouvintes no espaço público pressupõe uma “*isegoría*” e uma “*isoacusía*” – direito igual de todos de ouvi-lo e questioná-lo.

Compare-se essa conduta com a de Platão, que selecionou cuidadosamente seus discípulos e, mesmo quando compôs textos escritos para o grande público, fez todas as ressalvas possíveis à escrita como letra morta, destituída de alma, incapaz de defender as ideias do autor num diálogo vivo de almas em presença (*Fedro*, 278c-d), considerando-os mesmo um passatempo (*paidiá*) ou, quando muito, um meio de homenagear os grandes homens do passado, como Sócrates, evidentemente...

Em abono a essa compreensão, veja-se o passo 38d, em que Platão faz seu personagem Sócrates adotar, *in articulo mortis*, uma atitude que ele deveria, a seu ver, ter adotado em vida: distinguir as pessoas a que se dirigir, falando separadamente aos que o condenaram e, depois, aos que o absolveram.

Outra questão conexa que vale a pena aflorar também, já que expõe esse limite socrático em relação a compreender a política, e que vai irromper com mais força no *Críton*, é o fato de que, além de propor uma fronteira rígida entre moral e política (ações humanas, *práxis*), Sócrates, igualmente, separa a função política da função legislativa, verberando a primeira e sacralizando a última, ao proclamar sua intangibilidade.

Em nossa opinião, numa linha de aproximação da tradição mítica épica à filosofia, através de Sócrates, isso pode ter a ver com o status alegado deste como sacerdote de Apolo, e de ser Apolo o deus da fundação das cidades, o que conferia ao arcabouço legal da pólis uma aura divina e incontrastável.

De todo modo, a “missão” de que Apolo teria incumbido Sócrates parece ter-se esgotado talvez no âmbito pré-legislativo, de onde a retomará Platão, culminando na edição de novas leis mais racionais para a cidade, em sua derradeira obra homônima, *Leis*.

Sua (de Sócrates) obediência irrestrita à lei, por outro lado, calcada em razões de moral tradicional e religiosa, como vai transparecer no *Crítion*, aponta para o fato de que suas preocupações não excedem o plano moral, no sentido de uma ética racional, mas ainda rigidamente individual e intransitiva: quer mudar o homem para, automaticamente, mudar a cidade, sem reparar, como o faz Platão, na relação de interdependência dessas duas instâncias e na importância de, correlativamente, mudar a cidade também para mudar o homem. Sócrates, então, parece não fazer a ligação correta entre a alma e a cidade.

E atenta contra Eros, embora faça a palinódia no *Fedro* (mas aí já é um Sócrates renascido, um *mistés* conduzido por seu *mistagogós* e *psicagogós*, Platão), por atribuir à razão o único acesso ao Bem, quando, como se afirma no *Fedro* (evidentemente, Platão ou, no máximo, esse Sócrates renascido pela iniciação e não o da *minimal view*), os maiores bens que advêm aos homens se dão através da loucura divina, e, entre as modalidades desta, aquela promovida por Eros: ou seja, “Sócrates” atenta contra si mesmo, na qualidade de Eros. Daí, a palinódia.

Nesse mesmo sentido de horror à retórica e à política, em *Apologia*, 36c, Sócrates reitera sua honradez como argumento para não imiscuir-se nos assuntos públicos (possível alusão a Aquiles e sua omissão em participar da guerra de Troia). Aqui, fica claro não só um simples absentismo político de Sócrates, mas uma situação de verdadeira contradição entre fazer política e manter convicções éticas, coisa certamente não compartilhada por Platão, que, na célebre alegoria da caverna, faz o filósofo descer de sua contemplação extática da verdade das Formas e voltar à caverna para ajudar seus companheiros, revelando a filosofia como empreendimento político-pedagógico.

Sobre as insuficiências socráticas na fundamentação de suas posições morais, há uma sugestiva passagem de *Apologia*, 40c, em que Sócrates comete um *non sequitur* ao concluir, de uma simples possibilidade, que o seu contrário seja uma necessidade negativa (uma impossibilidade) e não, como é lógico, apenas uma outra possibilidade. Isso por seu interesse em afirmar que a simples possibilidade do bem já afastaria por completo a possibilidade do mal.<sup>154</sup>

<sup>154</sup> Cf. *Apologia*, 40a3-c3; Hume bem poderia usar esse trecho em seus argumentos contra a indução.

A Sócrates, ainda um empirista operando por indução (*epagogé*), Platão parece conceder que cometa esses pequenos sofismas, desde que expressem uma opinião verdadeira (esse “intermediário” de Souilhé), embora ainda não uma ciência (cf. *Teeteto*).

No caso de Sócrates, aliás, é a divindade que supre a fraqueza do argumento, como garante último e único elemento de certeza possível ao homem, em prol da conversão da mera possibilidade do bem em necessidade dele.

O divino ainda supre, para Sócrates, a limitação do humano (Apolo é o fiscal dos limites entre humano e divino), só que não apenas ou não mais no plano existencial da ação humana (como na épica), mas, agora, já no plano cognitivo lógico.

De todo modo, como na poesia homérica e até mesmo na tragédia, em que a divindade é que completava e dava o sentido último, impenetrável ao humano, às suas ações, isso também ocorre, em certa medida, com Sócrates, tanto no plano do pensamento como no das ações, com a diferença de que, quanto a estas, a intervenção divina (negativa, freio moral) acontecia para Sócrates antes de ele encetar o que tinha em mente, era preventiva, portanto, ou profilática, ainda mais que o deus era Apolo, patrono das curas.

É o que sintetiza Sócrates, em 23a5: “O provável, senhores, é que, na realidade, o sábio seja o deus e queira dizer, no seu oráculo, que pouco ou nenhum valor tem a sabedoria humana.” Ao homem só seria dado aspirar a alguma real autonomia cognitiva a partir do advento e do primado da teoria, com Platão.

*10) Elaboração, em contraponto com Aristófanes e a comédia, de uma “teoria” platônica do riso e do cômico.*

No século V, a comédia antiga se constitui no mais potente instrumento do exercício direto da crítica social, cultural e política na cidade. Jaeger (*op.cit.*, p.415-416) chega a dizer: “A comédia é, ao mesmo tempo, um espelho das fraquezas da natureza humana e a mais completa representação histórica de seu tempo. A comédia visa à realidade de seu tempo, mais que qualquer outra arte.”

A função da tragédia é mais complexa, pois embora também problematizadora e crítica desses aspectos, procede de modo mais indireto e sua pesquisa tem um viés antropológico e religioso; sua indagação é mais dirigida à relação humano/divino e a aspectos conflituosos da natureza humana. Sua

inserção no domínio político tende a colocar na berlinda o passado épico e seus valores em relação com o presente democrático, apresentando assim uma abordagem intertemporal. Enquanto a comédia, por sua vez, além de incidir sobre os descaminhos do presente, da conjuntura social, política e cultural de Atenas, tem ademais uma linguagem muito mais incisiva e ferina, instituindo-se na voz crítica por excelência da condução da vida cotidiana dos atenienses, sobretudo no espaço público.

Essa é a *dýnamis* da comédia antiga.

Não estranha, pois, que Platão, ao iniciar sua obra, pretendesse ocupar esse lugar e função de destaque da comédia com sua filosofia.

Roger Brock (*op.cit.*, p.39-40) sugere que “enquanto Platão considera o drama cômico com suspeita, talvez por razões pessoais, ele também faz largo e hábil uso de suas técnicas, e por vezes de suas ideias também”.

As razões de Platão para a condenação da comédia, como de resto da tragédia, centram-se em sua natureza mimética e em seu papel no desequilíbrio da alma. Essa crítica platônica da ficção poética em geral se dá no nível filosófico (Livro X da *República*) e no nível dramático (Livros II e III).

Assim, é vedado aos guardiães imitar (*República*, 395cd), “a não ser que o interesse do Estado o exija” (389b), caso em que eles só imitarão o que é digno de um homem de bem. Aqui, uma oportuna justificação para a mimesis praticada pelo próprio Platão nos diálogos: o superior interesse do Estado, razão política, portanto.

A posição crítica de Platão em face dos gêneros literários antigos se explica, entre outras coisas, porque o imitador se arrisca a assimilar a natureza má do que imita (*República*, 395d), risco que é comum e se aplica igualmente à comédia e à tragédia (606ab, 606c). À comédia, no entanto, reserva-se certo privilégio de tipo pedagógico, que se nega à tragédia. É o que reconhece esse mesmo Brock:

“Na *República*, a comédia é banida tanto como mimesis enganosa quanto por seus efeitos emocionais adversos (338e-339a, 395e-396a, 606c); nas *Leis*, entretanto, a comédia é permitida na colônia Magnésia, para ser praticada por não cidadãos sob restrições que, conquanto estritas, são menos rigorosas que as aplicadas à tragédia (816d-817d, 935b), tanto porque serve como um objeto de ensino (816d9-e5) quanto porque está na natureza da comédia expor a pretensão, incluindo a falsa alegação de conhecimento, no palco e na vida (*Filebo*, 48a-50b).”

No mesmo sentido, Arnould (1998, p.205) admite que “a comédia, entretanto, é mais bem tratada que a tragédia, pelo menos nas *Leis*”, e dá como exemplo a passagem 816de, em que Platão lhe concede certo valor educativo:

“No que concerne aos corpos feios e a pensamentos feios, e àqueles que se voltam para o riso e aos gracejos, seja nas palavras, canto ou dança e em todas as imitações cômicas dessas coisas, deve-se necessariamente as contemplar e reconhecê-las.

De fato, conhecer o que é sério<sup>155</sup> sem conhecer o que é ridículo, e o mesmo vale para todos os contrários, é impossível, se se quer fazer prova de bom senso. Mas não é possível, além disso, por em prática os dois, se se quer participar, por mínimo que seja, da virtude. Entretanto, deve-se aprendê-los por essa razão mesma, para evitar jamais fazer ou dizer, por ignorância, e quando não deve, alguma coisa ridícula.”

Também em *Leis* Platão preceitua que será determinado por lei a quem será dada permissão e a quem esta será recusada e somente a quem for dada tal permissão (816e, 829cd) para escrever canções uns sobre os outros poderá ridicularizar alguém com humor (*paidiá*) e sem paixão, mas nunca com paixão e a sério. O valor pedagógico (*paidiá*, Paideia) do riso consta de *Leis*, 643d, 656c e 803d.

Por outro lado, na defesa da filosofia como exercício para morrer (67d6), Sócrates leva Símmias a rir, através de um paradoxo:

“Seria desconcertante (64a7) colocar todo seu empenho em morrer durante a vida quando se é filósofo e se irritar com a aproximação da morte.”

Símmias se põe a rir: ‘Por Zeus, eu não tinha nenhuma vontade de rir neste momento, e, entretanto, tu me fazes rir.’”

Sobre esse papel pedagógico do riso, Jean-Claude Carrière (1998, p.277) afirma que esse é “um riso intencionado e guiado pelo filósofo: é preliminar a uma compreensão raciocinada da atividade filosófica”. E arremata o autor magistralmente:

“Por um momento, o do riso, Símmias está despossuído do domínio sobre si mesmo. As palavras do filósofo são sem dúvida endereçadas à parte não razoável de sua alma, ao meninozinho que cada um carrega em si e que se trata de persuadir, com diz Cebes em 77e:

‘Cebes se põe a rir: ‘Bem, Sócrates’, diz ele, ‘se nós estamos com medo, tente nos reconfortar. Ou digamos que nós não estamos com medo, mas que há talvez

<sup>155</sup> É bom ter claro que, para Platão, “o que é sério” nada tem a ver com a tragédia, que abominava, e sim com a própria filosofia.

dentro de nós uma criança que teme esse tipo de coisas: é a ele que debes tentar persuadir, para o impedir de ter medo da morte com de um espantalho!’

Essa desposseção de si é muito diferente da desposseção da qual são presa os deuses ou os homens nas comédias ou tragédia criticadas por Platão: o riso de Simmias permanece comedido (dentro duma medida), e o filósofo não o provoca involuntariamente, como Hefestos na *Iliada*, mas numa intenção deliberada, a fim de levar Símmias a um domínio superior de si mesmo. Esse riso dispõe favoravelmente ao pensamento. Ele visa a harmonia da alma e sua serenidade. Incompatível com as lágrimas e o patético, longe de se arriscar a se metamorfosear em choro, ele é uma arma para o afastar definitivamente.

Se o uso do riso como instrumento pedagógico por Sócrates adquire uma grande força sobre a alma daquele que ri, ao mesmo tempo esse uso parece perder na extensão de seu poder. Ele não se dirige senão aos amigos do filósofo, preocupados com a verdade e benévolos, porque ele deve primeiramente ser suscetível de ser recebido.

No *Fédon*, Sócrates sublinha bem que os que o cercam estão desejosos de encontrar a verdade, diversamente dos outros homens: ‘De qualquer modo, falemos entre nós e não pensemos naquelas outras pessoas’ (64b).

O filósofo não pode fazer rir os que ‘estão simplesmente prontos a mordê-lo’, uma vez que ele lhes abala uma de suas certezas. Eles não veem nas suas palavras senão zombaria ou ‘ironia malévola’.

Pierre Hadot analisa o que é de fato a ironia socrática:

“Trata-se de uma espécie de humor que recusa tomar totalmente a sério tanto os outros como a si mesmo, porque precisamente tudo o que é humano, e até mesmo tudo que é filosófico, é coisa bem pouco assegurada, de que não é possível alguém se orgulhar.” (em “Qu’est-ce que la philosophie antique?”, *apud* CARRIÈRE, *op.cit.*).

E conclui:

“O riso não é a forma suprema de pensamento, mas já é pensamento, parte integrante do pensamento sério. É preciso estudar cuidadosamente os objetos e elementos risíveis, como no *Eutidemo* ou no *Mênon*, como na passagem do primeiro em que se destaca a ambiguidade entre os verbos “aprender” e “compreender” (277e-278a), que torna cômico um passo do diálogo (paradoxo levado ao extremo em 296d), e de novo em questão no *Mênon* (85d-e, onde são empregadas as mesmas expressões com o argumento da reminiscência) e no *Fédon*.”<sup>156</sup>

<sup>156</sup> Ao nosso ver, há três níveis de riso nos diálogos, de forma geral: 1. o do Sócrates pré-aporético, que desmascara a ignorância *tout simple* de um interlocutor inteiramente incapaz de conhecer-se a si mesmo: é um rir somente de Sócrates (é somente o filósofo que ri); 2. o do Sócrates pré-aporético e pós-aporético, com o método, já que tem por fim dar ao interlocutor consciência de sua ignorância e até das implicações filosóficas do tema tratado: é um rir “com” Sócrates; 3. o do leitor, que aprecia com humor seja o desmascaramento da ignorância, seja o perceber-se em erro, o tomar consciência da própria ignorância.

Por outro lado, no auge de seu desenvolvimento, com Aristófanes, a comédia teve clara consciência de sua vocação educativa, e, nas palavras de Jaeger (*op.cit.*, p.421-422),

“toda a concepção de Aristófanes sobre a essência de sua arte acha-se impregnada dessa convicção. E isso não parece ter ocorrido na mesma escala com seus contemporâneos Cratino e Êupolis, trindade clássica da comédia antiga, mais preocupados com fazer rir o espectador.”

E continua Jaeger sua análise sobre esse ponto (*op.cit.*, p.427):

“A tarefa da comédia converteu-se pouco a pouco no ponto de convergência de toda a crítica pública. Tematiza tudo o que parece pertencer à Paideia, à formação do homem. Não se limitou aos ‘assuntos políticos’, no sentido atual e restrito do termo, mas abrangeu todo o domínio do público no sentido grego originário, isto é, todos os problemas que de uma forma ou de outra afetavam a comunidade. Quando o achava justo, censurava, não só os indivíduos, não só esta ou aquela atividade política, mas também a orientação geral do estado ou o caráter do povo e suas fraquezas. Controlava o espírito do povo e metia a foice na educação, na filosofia, na poesia e na música. Era a primeira vez que essas forças eram encaradas na sua totalidade<sup>157</sup>, como expressão da formação do povo e da sua saúde interior.

Em suma, em Atenas, a função censora pertencia à comédia. Ao lado da política, achamos também ali a crítica da cultura, a começar pela sua primeira peça, *Os convivas*. O tema dessa comédia, a luta entre a velha e nova educação, volta a parecer em *As nuvens* e reaparece em outras comédias. *Aduladores*, de Êupolis e *Fritadores*, de Aristófanes, escarnecem do parasitismo dos sofistas que enxameiam as casas dos ricos. Esse tema reaparece no *Protágoras*.”

Monique Tredé (1998, p.8) vai na mesma direção ao tematizar a seriedade do riso da antiga comédia política:

“O riso não exclui o sério como adverte Aristófanes em *As rãs*: o tema da seriedade do riso, do ‘riso sério’, ou, para dizê-lo em grego, do ‘*spoudogéloion*’, é bastante presente na reflexão dos círculos socráticos, em Xenofonte e em Platão. Sócrates é o grande exemplo, exemplo vivo, da associação do grotesco e do sério, presentes não só em seu humor, mas também, respectivamente, em seu corpo e em sua alma.”

Mas a finalidade precípua do riso platônico emprestado à comédia é o combate moral, função sobre a qual o filósofo faz importante reflexão em *República*, 452, reiterada no *Filebo*: “É tolo quem julga ridícula qualquer outra

<sup>157</sup> Essa “politização” da educação, poesia e filosofia, tematizadas como uma unidade em relação à formação do cidadão, é o mesmo movimento empreendido por Platão ao iniciar sua carreira de pensador e que culmina na *República*, e, especialmente, ajuda a entender a aparente “atopia” de seu Livro X.

coisa que não seja o mal, quem tenta fazer rir tomando como motivo de troça qualquer outro espetáculo que não seja o da loucura e da maldade.”

Aristófanes, por seu turno, defende a virtude educativa da comédia, abrindo os olhos de seus concidadãos sobre o que os ameaça:

“A seu ver (do poeta), vós cessais de vos deixar enganar completamente por discursos de estrangeiros, de ter prazer com a adulação, de ser cidadãos de espírito vazio, graças ao vosso poeta, a quem sois devedores de muitas coisas boas. (...) Ele vos ensina o que é o melhor.” (*Acarnenses*, 630, 658)

O direito de interferência do poder sobre o fazer teatral se deve a ser o teatro um veículo privilegiado de educação popular:

“O poeta deve esconder o que é mal e não o representar nem o ensinar. De fato, se as crianças têm por professor o mestre-escola, os adultos têm por professores os poetas. Portanto é absolutamente necessário que só tratemos o bem.” (*As rãs*, 1053)

A coincidência com Platão nesse ponto é total, desde a função pedagógica da poesia até a necessidade de censurar nela o que for eticamente reprovável. Nesse sentido, o temor do ridículo chega ao paroxismo em *Tesmoforiantes*, de Aristófanes, em que se parodia esse temor como sentido mesmo depois da morte.

Carrière (*op.cit.*, p.428) constata que as principais personalidades postas em questão pela comédia terminaram “por ser desonradas, exiladas, condenadas à morte ou assassinadas”.

Haveria, então, uma condenação ficcional prévia à condenação real, o que mostra a correção do conceito platônico exposto no *Filebo* sobre o conteúdo de “*phtónos*” inerente ao riso (riso agônico), ou seja, a condenação cômica antecipa e fundamenta a condenação política real. Disso talvez estivesse consciente o Sócrates platônico da *Apologia*, ao defender-se em primeiro lugar e com especial preocupação da sua condenação pela comédia (teatrocracia).

De toda forma, não é papel da comédia oferecer soluções, mas, sobretudo apontar vícios humanos, erros políticos e morais, desmascarar, enfim, os principais agentes sociais.

A nota de negatividade é, portanto, inerente à crítica cômica e talvez não por outro motivo seja afim à comédia o papel de Sócrates no início da obra de Platão:

um riso tático, que desconstrói sem a obrigação de reconstruir.<sup>158</sup> O fato é que, em muitos aspectos, se evidencia uma identidade de posições entre Platão e Aristófanes em torno do riso. Um e outro preconizam, cada um a seu modo, uma qualificação do riso e um expurgo dos elementos excessivos e grosseiros do cômico.

Só o excesso de riso merece uma crítica sem ressalvas nos diálogos platônicos, como se lê na *República*, 388d-389a:

“Não devem nossos guardiães amar o riso (*philogélotas*); porque quando alguém se abandona a um riso violento (*iskhurôi géloti*) ele acarreta uma mudança também violenta. É, então, inadmissível que se representem homens respeitáveis dominados pelo riso, e ainda menos os deuses.”

Por isso, o filósofo critica Homero quando diz: “E, subitamente, um riso inextinguível explodiu entre os deuses bem-aventurados, à vista de Hefestos se apressando pela sala” (389).

Assim a violência e o caráter incontrolável do riso dos heróis e deuses já parecem anunciar, para Platão, a definição do *Filebo* (50a) de que se trata de uma afecção da alma, uma mistura de prazer e dor. Como adverte Carrière (*op.cit.*, p.274),

“esse riso, adjetivado, fora de medida, que dificulta o domínio de si, que se dirige à parte irracional da alma é que é atacado por Platão. A mudança violenta (*metabolé iskhurá*) é o sinal do abandono completo do ridendo às suas paixões.”

A condenação do riso excessivo consta também de *Leis*, 732c.

Por outro lado, a crítica genérica à comédia de *República*, 606c, porém, não só é secundária à crítica da poesia séria, mas também parece cingir-se a seu aspecto de bufoneria<sup>159</sup>, aspecto que não dá conta de toda a ambição social e política e espectro de significações duma comédia de Aristófanes (sua dimensão “séria”).

Nas *Leis*, 816d-e, como vimos, fica claro o tratamento diferenciado que confere à tragédia e à comédia, embora ambas distantes da verdade como produção mimética (*República*).

<sup>158</sup> É bom lembrar, no entanto, que mesmo nos diálogos pré-aporéticos, em que campeia uma comicidade mais solta, há sempre sugestões veladas do impasse crítico a serem prolepticamente desdobradas em diálogos posteriores.

<sup>159</sup> Ver Aristóteles em suas considerações sobre o bufão em *Retórica*, 14519b10 e outros.

O que ele diz, em suma, como indica Nightingale (*op.cit.*, p.175-176), é que as comédias têm a capacidade de ilustrar a natureza do ridículo para que os cidadãos não incidam nele em suas vidas, enquanto que a tragédia nunca é capaz de revelar o que é verdadeiramente sério.

O certo é que Platão, em *República*, 452de, deixa clara sua posição acerca do que seria a única fonte admissível de ridículo: a ignorância do mal ou de não conhecer-se a si mesmo (cf. *Filebo*, 48c6-d2). Daí fixar-se ele num único eixo da comédia: a relação entre o *eíron* e o *álazon*,<sup>160</sup> praticamente dispensando o bufão.

Além disso, pode-se observar um certo compartilhamento de temas entre Platão e Aristófanes, não obstante as diferenças de tratamento e de objetivos.

Segundo M. de Fátima Sousa e Silva (*op.cit.*, p.20), as questões mais candentes de uma época frequentam as comédias de Aristófanes:

- 1) A guerra e a disputa entre pacifistas e belicistas (*Acarnenses*, *Paz e Lisístrata*)
- 2) A demagogia triunfante (*As vespas*)
- 3) O novo padrão educativo sofisticado (*As nuvens*)
- 4) O projeto imperialista ateniense (*Aves*)
- 5) A ginococracia como última esperança utópica de bom governo (*Lisístrata e Assembleia de mulheres*)
- 6) A crítica aos modismos religiosos (*As nuvens*, *Tesmoforiantes*, *As rãs*)
- 7) A crítica aos poetas trágicos, sobretudo os inovadores, Eurípedes e Agatão (*Acarnenses*, *Paz*, *Tesmoforiantes*, *As rãs*).

Um derradeiro paralelo entre as obras e carreiras de Platão e Aristófanes parece estar em que ambos teriam evoluído de uma crítica mais direta e candente à política, como figura nas primeiras peças do cômico (*Acarnenses*, *Cavaleiros*) e obras do filósofo (*Apologia*, *Górgias*), para uma crítica mais geral à cultura – *Tesmoforiantes* e *As rãs*, no caso do primeiro, e Livro X da *República*, no caso do último, em que se arremata uma reconstrução da pólis com uma desconstrução da tradição poética.

---

<sup>160</sup> Esse eixo, em Platão, repousa na questão do conhecimento.

O que é realmente interessante perceber é que as primeiras obras de Aristófanes exibem com destaque uma crítica sistemática e violenta aos políticos em evidência e aos costumes políticos, mas pouco a pouco ele vai orientando seu interesse, de modo mais profundo – o que se inicia talvez em *As nuvens* –, pela provável causa da degeneração política de Atenas, ou seja, os novos e ousados projetos de educação.

A partir de então, ao lado do alvo diretamente político, juntam-se aos seus temas preferidos a crítica à poesia moderna (Eurípedes) e à sofística (Sócrates).

Vale notar também que as vítimas do humor de Aristófanes nunca são pessoas secundárias, mas sempre os tipos mais notórios e representativos da atividade visada. Logo, a escolha de Sócrates como sofista prototípico nada tem de casual: equivale a dizer que Sócrates era de fato quem melhor parecia encarnar os perigos dessa “viragem” educativa que tanto preocupava o comediógrafo.

A regra de ouro de toda ficção – mas sobretudo a cômica, pelas razões já expostas – é a verossimilhança, estrita para a comédia quanto à montagem dos personagens, e, assim, se Sócrates não era nem pensava como o descreveu Aristófanes, pelo menos se parecia e muito, aos olhos da maioria, com tal descrição.

Por outro lado, essa mudança de atitude na eleição de seu antagonista principal, por parte de Aristófanes, se parece com a do próprio Sócrates de Platão: o embate direto deste com os políticos só é apontado na *Apologia*<sup>161</sup>, logo dando lugar à preocupação maior com os agentes diretos da educação e formação dos cidadãos, isto é, poetas e sofistas, que, para ele, como vimos, exercem papel (des)educativo comum.

Mas, se tais aproximações entre Platão e Aristófanes no que tange ao uso do cômico podem ser traçadas, não são menores os diferendos e contradições entre eles no plano mais conceitual. Assim, por exemplo, o único ridículo (ou risível) admissível para Platão é a ignorância, o erro; o único ridículo verdadeiro deriva do não conhecimento (*República*, 452d):

“É tolo quem julga ridículo qualquer outra coisa que não seja o mal, quem tenta fazer rir tomando como motivo de troça qualquer outro espetáculo que não seja o da loucura e da maldade, ou então se empenha em alcançar o belo, pondo seu alvo em qualquer outro lado que não seja o bem.”

<sup>161</sup> São os políticos os primeiros que desmascara, cf. *Apologia*, 21c1-22a8.

Aqui, fica claro que o único riso platônico admissível é o riso de combate, o que denuncia e castiga o mal, a ignorância do bem. É um riso retributivo da maldade e da ignorância que se pretende sábia. E, como se diz no *Górgias*, o melhor que pode acontecer a quem comete o mal é ser castigado. E que a única coisa risível é o erro como ignorância de si, pensar-se saber o que não se sabe.

É como explica Arnould (*op.cit.*, p.18):

“A contradição interna denuncia uma falsa ciência que crê saber o que ignora, e o ridículo verdadeiro não está em tal ou qual espetáculo, mas no erro de raciocínio que leva ao mal. (...) O papel do sábio se torna então o de rir da ignorância travestida de pretensão a ciência (*Leis*, 670).”

Thomaz Hubbard (1991, p.2) salienta a semelhança entre essa identificação do risível com falhas de autoconhecimento por parte do objeto de riso feita por Platão com um conceito historicamente recorrente no pensamento sobre o cômico:

“A ideia de que a comédia e o humor são basicamente funções de autopercepção é teoria recorrente em toda a história da crítica sobre o cômico. É, de fato, a articulação central da breve discussão da Comédia no *Filebo*, em que Sócrates define o ‘risível’ (*Tó geloíon*) como o oposto da recomendação délfica ‘conhece-te a ti mesmo’ (48dc).

Sócrates ilustra essa falta cômica de autoconhecimento com os tipos de caráter de homens que se supõem mais ricos do que realmente são, mais belos do que são ou mais virtuosos (48d-e).

Há aqui paralelos óbvios com o caráter do *alazón* ou fanfarrão, que Aristóteles discute mais tarde em *Ética a Nicômaco* 4.7, e Platão no *Filebo* 49b-c. (...) Em 49 bc (*Filebo*), Sócrates divide os carentes de conhecimento, detentores de uma falsa opinião sobre si próprios, em fracos (risíveis) e fortes (temíveis).”

Mas é a evidenciação da própria falta de autoconhecimento a essência do risível (*Filebo*, 48c-d): se o fanfarrão poderoso é desmascarado, passa de temível a alvo cômico. Esse o papel reservado por Sócrates aos seus juízes, aparentemente poderosos como representantes da maioria, da cidade, e, como tal, com poder de vida ou morte sobre si, mas reduzidos pelos procedimentos de desmascaramento socrático à condição de objeto de riso.

E prossegue Hubbard (*op.cit.*, p.2-3):

“Por outro lado, a Comédia Antiga também nos mostra homens ignorantes de si que são poderosos e que inspiram temor na vida real: Cléon, Lâmaco, o Próbulo de

*Lisístrata*, reduzidos ao papel de fracos, inofensivos, confusos, e, então, figuras propriamente cômicas.

Na sua fragilidade cênica, pode-se vê-los ridicularizados e satirizados por representantes do espectador médio e seu *phthónos*, como Lâmaco o é por Dikaiópolis, Cleón pelo salsicheiro, ou Sócrates por Strepsíades.

Mas o sujeito que experimenta o prazer cômico ignora a dor que o riso envolve (*phthónos*)<sup>162</sup>.

(...) Já para Aristóteles, o ‘risível’ é definido como uma forma de erro e ignorância (*Poética*, 1449a34-5) distinta da *hamartía* trágica pela sua conexão com o ‘vergonhoso’ (*aiskhós*) e pela importante qualificação que é ‘sem dor ou destruição’. A ideia platônica, influente em Aristóteles, é de que só os fracos e impotentes, que são incapazes de prejudicar os outros, são risíveis.”

Assim, os jurados na teoria de Platão não seriam risíveis enquanto fossem vistos como poderosos (inspirariam medo), mas a estratégia socrática é solapar esse “poder”

1) ao evidenciar que nada de mal podem fazer a um homem justo (*Apologia*, 41d1-2);

2) ao mostrar que são completamente ignorantes sobre o que realmente importa, atribuindo valor ao que nada vale e não reconhecendo o que de fato tem valor (*Apologia*, 29d6-30a);

3) ao revelar a nulidade das coisas em que acreditam (*Apologia*, 21d2-8).

Por outro lado, o curioso é que, coerentemente, nos diálogos em que o erro é mais patente e a consciência dele mais distante, o efeito humorístico é também mais flagrante, como é o caso de *Apologia*, *Íon*, *Hípias Menor*, *Protágoras*, *Ménon*, *Eutidemo*, *Crátilo*, *Eutífron* e *Banquete*. Mas, ainda assim, até mesmo esse riso verdadeiro traduziria uma forma de *phthónos*, e o *phthónos* é uma *lúpe*. É a lição do *Filebo*, 50a:

“Então nosso argumento declara que quando rimos dos ridículos de nossos amigos misturamos prazer e dor, uma vez que vínhamos concordando que a inveja é uma dor da alma, enquanto o riso é um prazer, mas que se produzem simultaneamente nesse momento.”

<sup>162</sup> Normalmente traduzido por “inveja”, o termo exprime mais que isso: má-vontade, indisposição, malevolência, atitude negativa, juízo depreciativo. Nossa ideia de “inveja” me parece conter, a par de sua negatividade, uma nota positiva, qual seja, a de uma espécie de cobiça, de querer ter a qualidade admirada no invejado. No sentido grego, esse aspecto “positivo” parece não existir ou estar muito recalcado, sendo visível apenas a índole negativa, destrutiva do sentimento.

De qualquer modo, o único riso justificável, com essa ressalva de constituir-se num prazer misturado, é o de combate moral, como índice e reprovação do erro, do falso, e, portanto como propedêutico na pedagogia platônica.

Daí sua larga aplicação por Sócrates na primeira abordagem dos interlocutores, sejam os adversários de sua dialética sejam os que nela se iniciam.

Por outro lado, o Sócrates platônico, com sua *epagogé* (indução) tendo por fim expor o erro do adversário, e, portanto, seu ridículo, era, como quer Rossetti (2000, p.254), “um mestre do ridículo induzido”. Diz ele: “De fato, o ridículo – o ridículo induzido, provocado, cuidadosamente preparado para se mostrar pouco a pouco – pode ser bem mais catastrófico que a calúnia.”

Esse traço (veneno) irremediável do ridículo vai ser manipulado e transformado por Sócrates em algo terapêutico, de efeitos benéficos para a alma da vítima do ridículo. A passagem de veneno mortal a remédio milagroso sofrida pelo ridículo requer um *technítes* (demiurgo, expert) inspirado por Apolo, deus das doenças e das curas. Mas, para isso, é preciso que o paciente a quem o ridículo vai ser administrado consiga ver e aceitar a desmoralização não como o seu efeito final, mas como um caminho necessário para sua própria remoralização. Isso começa já a ser propiciado pela aporia, que suaviza o efeito desmoralizador por atingir não só o interlocutor, mas porque também Sócrates dela participa.<sup>163</sup>

Rossetti (*op.cit.*, p.258-259) investiga o mecanismo desse ridículo socrático:

“O embaraço do equívoco e seu corolário – a satisfação de Sócrates por ter conseguido meter seu interlocutor em dificuldade – nos falam ao mesmo tempo das reações dos que seguem ou teriam podido seguir o diálogo, e do processo de interiorização dessas reações. Porque o espectro do que os outros podem ou teriam podido pensar em face do *débâcle* do interlocutor amplifica o efeito de sua desorientação, e esse espectro não nos fala senão da força do ridículo virtual que ocupa a cena. Se um enrubesce por isso, o outro sorri em seu interior se esforçando em disfarçar tal reação. Pelo menos se percebe que a situação no meio tempo se tornou tal que há de que enrubescer e, respectivamente, de que sorrir.

Pior: acontece muitas vezes que (se vê bem no *Hípias Maior* e no *Górgias*) o leitor se dá conta do *débâcle* do interlocutor quando este não está ainda consciente disso e espera ainda poder superar uma dificuldade. O poder desse ridículo se manifesta:

1) no que concerne ao mérito da questão nos persuadimos de que a explicação ulterior desejada por Sócrates deveria ter sido dada, e em consequência, de que houve falha do interlocutor.

2) no plano do prestígio, aumenta a distância entre os interlocutores com o engrandecimento de Sócrates e o enfraquecimento do adversário.

<sup>163</sup> A passagem do *Ménon* da analogia que Sócrates faz do efeito paralisante de seu elenco com o efeito do peixe elétrico é exemplo dessa aporia compartilhada.

Mas a aporia final vem suavizar o ridículo do interlocutor dando-se a entender que a dificuldade é real até para Sócrates.”

Essa suavização do ridículo por meio da aporia, evidentemente, não ocorre nos diálogos pré-aporéticos em que, portanto, o aspecto erístico e *ad hominem* é mais relevante. A percepção por Platão da força destrutiva do ridículo e de suas possibilidades de transposição para uma função pedagógica o levaram a pintar Sócrates munido dessa arma, como um combatente do elenco. Com isso, permite comparação com semelhanças de procedimento e diferenças de contexto e de finalidade com o ridículo produzido na comédia ática.

Ou, nas palavras de Rossetti (*op.cit.*, p.266-267):

“Parece que Platão força uma comparação de seus ‘diálogos socráticos’ com os gêneros existentes para, através desse cotejo, desse jogo de diferenças e semelhanças, deixar mais claros os objetivos e a natureza da filosofia que se deixa reconhecer através dos atos, ditos modos e estratégias de argumentação do filósofo paradigmático, Sócrates.”

Continua Rossetti:

“De modo geral, uma comparação dessa ordem (da filosofia com a comédia antiga) se revela quase necessária para dar conta da novidade histórica do *lógos sokratikós* no panorama da arte da comunicação e da escrita da época. Porque o *lógos sokratikós* não somente realizou uma parte do vazio deixado pela desapareição dos autores e dos concursos trágicos até o começo do século IV (com a reapresentação das tragédias antigas): ele também relançou o uso de falar de pessoas reais à época em que o poeta cômico não podia mais (ou não ousava mais) fazer rir seus contemporâneos senão de maneira muito genérica.

E para dizer a verdade, ao menos sob o ângulo do recurso ao ridículo induzido, uma tal comparação – desconhecida da crítica – é sem dúvida mais esclarecedora que a comparação habitual entre Sócrates e os sofistas.

O ridículo é um produto da arte de comunicação e não pode dar senão uma garantia de superfície – impressionante, por assim dizer – e sem verdadeiro valor epistêmico. O prestígio de Sócrates e dos socráticos não teria sido o mesmo sem a sustentação do ridículo bem como a imagem negativa dos sofistas.

O socratismo, porém, não se reduz a isso. Ele é portador de necessidades intelectuais e de linhas de satisfação fora de discussão.”

Por outro lado, o predomínio da ironia em face da bufoneria, como forma de comicidade de Platão, o separa de Aristófanes por razões aristotélicas, já que Aristóteles (*Retórica*, III, 1419b10) classifica os gracejos (*geloion*) segundo os que convêm ou não à natureza nobre: “A ironia convém mais a um homem livre

do que a bufoneria porque, nesse caso, o gracejo é dito por seu próprio prazer, enquanto o bufão o faz pelo prazer de outrem.”

Quanto ao riso obsceno, inscrito na tradição dionisiaca, a derrisão sem fronteiras, próprias da comédia antiga, esses estão banidos dos diálogos, mas também são usados com certa parcimônia por Aristófanes, a julgar por seus próprios conceitos sobre o que seria uma boa comédia.

Além disso, há uma clara preocupação de Platão em distinguir o riso filosófico dos demais, por seu propósito ético e pedagógico.

O filósofo explora as possibilidades do riso, separando o riso de combate da ignorância e do mal, de que se apropria, do riso que tem por objeto, equivocadamente, o que é bom.

Finalmente, o risível não é, para Platão, como o é para Aristóteles, “uma parte do feio” (*Poética*, 1448a7), mas uma parte do mau, do erro, da ignorância. Isso porque não apenas o Belo e o Bom se confundem em Platão<sup>164</sup>, mas, análoga e logicamente, o feio e o mau.

---

<sup>164</sup> Este trecho do *Górgias* (474c3-d2) mostra a equivalência platônica entre belo e bom, não compartilhada por Polo, seu interlocutor:

“Sócrates – (...) Responde-me como se só agora eu te interrogasse: Polo, que te parece pior, cometer alguma injustiça ou sofrer injustiça?

Polo – Na minha opinião, sofrer injustiça.

Sócrates – E agora, que é mais feio: cometer injustiça ou sofrê-la? Responde.

Polo – Cometer injustiça.

Sócrates – Então, por ser mais feio, é também um mal maior.

Polo – De jeito nenhum.

Sócrates – Compreendo; não aceitas como equivalentes o belo e o bom, o mau e o feio.

Polo – Não, de fato.”