
PROLEGÔMENOS À COMÉDIA DE ARISTÓFANES COMO TESTEMUNHO SOCRÁTICO

PROLEGOMENA TO THE COMEDY OF ARISTOPHANES
AS SOCRATIC TESTIMONY

18

Cesar de Alencar¹

Recebido em: 16/08/2020
Aceito em: 20/02/2021

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo demonstrar a possibilidade da poética cômica de Aristófanes em *Nuvens* servir como um testemunho da atividade e da filosofia de Sócrates. Face ao problema acerca das fontes da filosofia socrática, a peça *Nuvens* se apresenta como termo de acusação imprescindível para a reconstrução do tipo de educação que teria sido a razão da condenação do filósofo ao início do século IV, de modo que a disputa intertextual entre detratores e defensores de Sócrates depende de se considerar o lugar de destaque que cabe a poesia de Aristófanes. Para tanto, é preciso refutarmos a ideia comum de que o Sócrates de *Nuvens* é indigno de crédito, porque representaria um compósito e não a pessoa do Sócrates histórico. Pretendo mostrar que a comédia de Aristófanes, no uso das chamadas invectivas pessoais, situa-se na perspectiva crítica de ridicularizar personagens da cena cultural de Atenas, de modo que a caricatura de Sócrates em *Nuvens* depende da acuidade histórica fundamental para o efeito cômico, servindo-nos como uma fonte privilegiada para o contexto de surgimento da filosofia na antiguidade.

PALAVRAS-CHAVE: Aristófanes; Comédia; Literatura; Educação.

ABSTRACT: This work aims to demonstrate the possibility of to serve the Aristophanes' comic poetics in *Clouds* as a testament to Socrates' activity and philosophy. In view of the problem about the sources of Socratic philosophy, the play *Clouds* presents itself as an essential indictment for the reconstruction of the type of education that would have been the reason for the philosopher's condemnation at the beginning of the fourth century, so that the intertextual dispute between detractors and defenders of Socrates depends on considering the prominent place of Aristophanes' poetry. For that, it is necessary to refute the common idea that Socrates in *Clouds* is unbelievable, because it would represent a composite and not the Socrates' historical person. I intend to show that Aristophanes' comedy in the use of the so-called personal invective can be situated in the critical perspective of ridiculing characters from the cultural scene of Athens, so that the Socrates in *Clouds* caricature depends on the fundamental historical accuracy for the comic effect, showing itself as a privileged source for the context of the emergence of philosophy in antiquity.

KEYWORDS: Aristophanes; Comedy; Literature; Education.

Platão, Aristófanes e os dois lados da verdade sobre Sócrates

Se nos é possível dizer ter sido com Platão que o ocidente aprendeu a filosofar, isso se deve ao fato de que o Sócrates dos *Diálogos* se tornou para nós o paradigma do mestre filosófico. O Platão autor apresenta a personagem de Sócrates de um modo tão exemplar que a tradição se sentiu impelida a tentar determinar o que, em tais textos, seria possível atribuir a Platão e o que afinal vinha de Sócrates². A questão do legado socrático para a Filosofia é em quase tudo devedora de Platão. E talvez seja mesmo este o maior dos paradoxos da prática filosófica que se inicia pelos *Diálogos*: Sócrates nada escreveu, mas permanece vivo para nós ainda hoje pelos traços de um Platão que, ao escrever, não se

1 Doutor em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Lógica e Metafísica (PPGLM/UFRJ). Professor adjunto da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). E-mail: escoladeescrita@gmail.com.

2 Uma tradição que tem seu início já com Aristóteles, como mostrou Vilhena (1984, p. 350).

manifesta como autor das ideias postas nos debates que ele narra. A quem atribuir o cerne desta filosofia *in statu nascendi*?

A dificuldade em determinar o teor apropriado da referência dos testemunhos ao que teria sido a filosofia de Sócrates ficou conhecida como “questão” ou “problema de Sócrates”, e se tornou há dois séculos objeto de inúmeras investigações filológicas e histórico-filosóficas. Para enfrentar esse problema espinhoso, a saída mais frutífera – e por certo não estou sozinho nesta afirmação – encontra-se no testemunho cômico, em Aristófanes sobretudo³. Desde a indicação do Sócrates da *Apologia de Platão*, o testemunho da comédia surge como um libelo difamatório do que teria sido a proposta socrática referida à educação: Sócrates, tanto em *Nuvens* quanto nos termos da *graphé* que o condenou em 399 a.C., é anunciado como corruptor da juventude ateniense, ao ensiná-la de algum modo a desprezar os deuses honrados pela cidade, inserindo novas divindades (PLATÃO, *Apologia*, 24b-c)⁴. Para Platão, a poesia cômica tinha sido a causa remota daquele tipo de alegação e difamação contra seu mestre.

No entanto, o tom acusatório de *Nuvens*, denunciado pelo autor da *Apologia*, provocou antes o ceticismo do que a diligência de boa parte dos intérpretes da questão socrática, no que se refere à peça de Aristófanes, relegando-a como imagem mal feita e malfadada de certo Sócrates mestre de maquinarias, bonachão e prepotente, em franca oposição, disseram eles convictos, ao verdadeiro Sócrates dos socráticos⁵. A estratégia do texto de Platão, ao remontar a acusação de 399 à caricatura aristofânica, foi entendida quase sempre como indicação de que era preciso repudiar o testemunho dos palcos em favor do testemunho do tribunal. Lendo mal Platão, acabaram lendo mal Aristófanes.

Afinal, como negar valor ao Sócrates do Pensatório valendo-se da prerrogativa de ser o texto platônico mais fidedigno ao legado do filósofo, sem perceber que a condição de **apologia**, assumida por Platão, confere à própria comédia o lugar legítimo de testemunho de **acusação**? Não é necessário que o bom juízo sobre um fato leve em conta igualmente os elementos apresentados contra toda pretensão de inocência? Se confiarmos na postura socrática apresentada pela *Apologia* de Platão; e se nos basearmos ainda na defesa feita pelo também socrático Xenofonte, nos capítulos iniciais de *Memoráveis* (I.1-2), então veremos que a acusação cômica, em sua força persuasiva, foi não só levada a sério pela filosofia, como está também, por isso mesmo, vinculada ao exercício apologético que visa resgatar a verdade sobre o filósofo.

É em vista dessa relevância para o esforço de defesa da memória do mestre que se faz preciso ver a comédia de Aristófanes, em sua construção da caricatura de Sócrates em *Nuvens*, segundo o propósito de denunciar o efeito educativo pernicioso sobre o

3 Já me referi especificamente à contribuição de Aristófanes como recurso argumentativo destacado para resolver o problema de Sócrates em Alencar (2013). Outros autores defenderam a possibilidade de se utilizar a imagem cômica de Sócrates como fonte testemunhal, de que serve como exemplo o trabalho recente de Vander Waerdt (1994, p. 48-86).

4 Os termos da acusação, dispostos em Laércio, possuem ordem inversa àquela que Platão apresentou em sua defesa de Sócrates (ἀδικεῖ Σωκράτης, οὗς μὲν ἡ πόλις νομίζει θεοῦς οὐ νομίζων, ἕτερα δὲ καινὰ δαιμόνια εἰσηγούμενος: ἀδικεῖ δὲ καὶ τοὺς νέους διαφθείρων; *DL*, II.5.40). Como já foi observado por Brickhouse e Smith em seu estudo sobre a *Apologia* (1989, p. 109-112), há uma vinculação entre os primeiros e os últimos acusadores, de modo que as três proposições da *graphé* apontam para a crença, por parte não só de Meleto, mas também dos dois outros acusadores, de que os primeiros acusadores – a comédia, nesse caso – estavam certos, ou pelo menos que a imagem cômica possuía a ressonância necessária para tornar persuasiva a acusação dos últimos. O modo pelo qual Sócrates na voz de Platão constrói sua refutação, provando pelo *élenkhos* a inépcia e a contradição de Meleto, o porta-voz dos poetas, é parte da estratégia platônica em mostrar de que modo sua recriação do julgamento indicava aquela vinculação a que nos referimos ao considerar como de importância fundamental os primeiros acusadores (1989, p. 113-114). Vale destacar que Xenofonte, em sua *Apologia* (I.10), seguiu a ordem da exposição de Laércio (ἀντιδικοὶ ὡς οὗς μὲν ἡ πόλις νομίζει θεοῦς οὐ νομίζοι, ἕτερα δὲ καινὰ δαιμόνια εἰσφέροι καὶ τοὺς νέους διαφθείροι); esta é a mesma ordem que aparece em Xenofonte (*Memoráveis*, I.1.1).

5 Esta posição foi assumida por DOVER (1968, p. XLIX-LIV), e será analisada mais à frente.

cidadão comum ateniense derivado da suposta escola por ele administrada. Afinal, a caricatura tinha sido levada a sério vinte e três anos depois. Minha intenção está, pois, em destacar a relevância da poesia diante do interesse retórico da acusação feita em 399 a.C. Se Platão preocupou-se em representar seu Sócrates denunciando a peça cômica de Aristófanes como sendo mais perniciosa que a *graphé* que o acusava, não estaria Platão entendendo a poesia, ao subir ao palco décadas antes, como capaz de um efeito persuasivo mais eficaz do que dúzias de bons oradores? Quem era Meleto frente à força poética de Aristófanes?⁶

A poética crítica e educativa de Aristófanes

Poderíamos dizer que essa leitura do efeito retórico⁷ da peça *Nuvens*, feita pelo Sócrates de *Apologia*, pode ser, de certo modo, resgatada na obra do próprio Aristófanes. Com efeito, não poucas vezes o comediógrafo indicou o caráter de sua poesia – cujo valor educativo era ressaltado, desde a primeira peça conservada, pela função de ensinar [quais eram] as melhores coisas (*Acarnenses*, v. 652). É sobretudo em Aristófanes que se pode constatar o primeiro exemplo de reflexão do teatro sobre sua própria realização poética enquanto forma de educar, reflexão a que Jaeger chamou de uma tomada de consciência da comédia diante da tragédia, sua inspiradora (JAEGER, 2001, p. 418). Ou ainda, nas palavras de Taplin, “Aristófanes é provavelmente o autor mais metateatral antes de Pirandello” (TAPLIN, 1996, p. 11-12). Essa tomada de consciência ou essa linguagem metateatral, deve-se dizer, não se restringia apenas a seu fazer poético, mas relacionava-se inclusive com a situação política e cultural pela qual passava Atenas, em todas aquelas novidades e dissabores, de modo a levar suas peças a funcionarem como crítica cultural. Ao que parece, a reflexão de Aristófanes em face da situação da pólis repercute a própria razão de ser de sua criação artística, dotando-a de uma função educativa orientada pelo valor da crítica e da reflexão.

Em outras palavras, a função **educativa** reclamada pelo poeta é eminentemente uma função de **crítica** própria à arte cômica. A isso, Reyes chamou de **impressionismo**, ou seja, o propósito de Aristófanes em ser criador de obras de cunho não só **informativo** das novidades recém-chegadas na pólis, mas sobretudo **formativo**, devido à capacidade de pô-las em discussão para a reflexão do espectador⁸. Ganha destaque, por isso, o modo

6 Do que se sabe, Meleto era poeta, ao que parece um tragediógrafo, caso os escólios a Aristófanes, legados pela tradição, sejam mesmo da autoria desse Meleto (cf. XENOFONTE, 2009, p. 7). Em um desses escólios (*Rês*, v. 1302), ele diz ter levado a julgamento, também em 399, um orador chamado Andócides, julgamento em que, curiosamente, Ânito participou na defesa.

7 Com ‘efeito retórico’ estou a sugerir certa forma de ler a poesia, a comédia nesse caso, a partir da sua capacidade de persuasão. Aristóteles (*Poética*, 1455a30) indicara que a poesia tendia a buscar meios persuasivos para gerar a identificação entre personagem e espectador – embora essa não fosse sua finalidade, como era finalidade da arte retórica, ao lidar com a produção de discursos (1456a35).

8 Para Reyes (1997, p. 114), podemos ter ideia do valor que os gregos atribuíram a poesia, como a de Homero, pela constatação do apreço que lhe tinham, ao realizarem práticas rapsódicas de recitação, em torno a concursos e disputas de prêmios, ou quando utilizadas para fins privados de educação. Contudo, mais importante é a compreensão que se pode ter das impressões dos antigos sobre a poesia não enquanto mera audiência passiva, mas na atividade criativa que constitui, no dizer de Reyes, o primeiro caso de crítica entre os antigos, por ele chamado de impressionismo: quer dizer, elaboração do “repertório das impressões” possíveis da audiência frente à poesia. É a impressão o primeiro contato do público, do leitor ou do espectador, com a obra que lhe oferece o poeta; ‘primeiro’ porque mais fundamental, e por esse motivo está sempre na base de toda crítica. Esta crítica primeira, essa impressão ativa, por assim dizer, se realiza acima de tudo por meio da criação poética inspirada no alvo da crítica. Por essa razão, o impressionismo encontra seu florescer na comédia, sobretudo em Aristófanes. É relevante indicar, ainda, de que modo pode-se ver na primeira sofística um constante refletir sobre a poesia, com traços marcados de uma crítica poética com intuito educativo; ver Platão (*Protágoras*, 338e-339a); Isócrates (*Panatenáico* [XII], 18). Ainda Untersteiner (2012, p. 271-281); Kerferd (2003, p. 72). Isso confirma a relevância do uso reflexivo que Aristófanes fez da arte sofística, com o fim paradoxal de criticá-la em suas consequências.

pelo qual o próprio poeta se declara exímio criador de invenções sempre sofisticadas, em nada semelhantes umas às outras, todas muito engenhosas (*Nuvens*, v. 546-7), ao mesmo tempo em que pontua a sensatez que deve acompanhar o uso dessas novidades, referidas não ao deleite, mas à educação do espectador.

Essa proposta educativa que residia na crítica aristofânica, não se pode negar, era similar ao caráter de reflexão teórica que os sofistas desenvolviam em suas lições⁹: o poeta desejava provocar no espectador, ou ao menos dele reivindicava, uma capacidade dupla de *logismós* e *sképsis*, de **raciocínio e análise** (*Rãs*, v. 973-974), no momento em que se entretinha com o teatro. É por isso que em *Nuvens* o poeta afirma seu anseio por encontrar um público **sábio e inteligente** (*sophós kai dexiós*. *Nuvens*, v. 520-526), distinto do público vulgar que até então era produzido pelos seus concorrentes. Mas se a maioria dos seus espectadores estava desprovida de meios para se valer do ensino custoso dos ditos sofistas, não lhe seria dado requerer essa dupla capacidade crítica senão através do próprio teatro. Se Eurípides era o mais sofisticado poeta atenienses, Aristófanes não o seria menos, ainda que em *Rãs* o prêmio final de Dionísio coubesse à defesa dos valores aristocráticos feita pela proposta educativa do personagem de Ésquilo.

Para ser possível esclarecer com algum detalhe a maneira pela qual Aristófanes fez de sua arte um meio de educação, veremos dois momentos em que, na primeira peça das que nos foram legadas em seu nome (*Acarnenses*), o poeta se deixa revelar enquanto educador a partir de suas personagens. No primeiro caso, Dikaiópolis, a personagem central da trama cujo nome (cidadão justo) indica sua relevância para os propósitos do poeta, defende o que parece ser a função da comédia e o seu papel na pólis, e ele se sente capaz de fazê-lo depois da ajuda que Eurípides lhe oferece, utilizando-se dos recursos teatrais de que o tragediógrafo costumava se valer. Como um auxílio ao seu discurso de autodefesa, Eurípides veste-o de mendigo, um artifício cuja finalidade está em aumentar a eficácia persuasiva de seu discurso.

μή μοι φθονήσῃτ' ἄνδρες οἱ θεώμενοι, εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν μέλλω
περὶ τῆς πόλεως, τρυγωδίαν ποιῶν. τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγωδία. ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ
μὲν δίκαια δέ.

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 justo¹⁰.

(ARISTÓFANES, *Acarnenses*, v. 498-501 – tradução de Silva, com alterações)

A defesa mendicante segue dos assuntos do poeta aos de Dikaiópolis, do público ao privado, porque a autodefesa é a tentativa de mostrar a justiça de seus atos pessoais enquanto um bem à cidade. O *dikaion* da passagem diz respeito à defesa das ações de Dikaiópolis, enquanto personagem; mas, como poeta, coube-lhe defesa similar. É assim, autodefesa nos dois casos. Os efeitos trágicos dos adereços de Eurípides revelam uma identificação entre persona e poeta que parece ir além da mera presença de Aristófanes como possível ator a representar Dikaiópolis nos palcos, e que certamente vinha imbuída de toda a força anônima que obteve o poeta ao apresentar suas primeiras comédias sob o

9 Sobre aproximação de estratégias sofisticadas e poética de Aristófanes, ver Silva (2007, p. 11).

10 É importante indicar aqui de que maneira o termo grego criado por Aristófanes [*trygoidia*], para nomear seu fazer poético, foi já objeto de um interessante estudo de Cavallero (2005, p. 2) em que ele destaca, como intenção de Aristófanes, o exercício de sua criação poética a conjugar comédia e tragédia ou a elevar a comédia ao patamar da sua antecessora. Para o autor, *Nuvens* seria o ensaio mais acabado de uma *trygoidia*. Ver ainda Vander Waerdt (1994, p. 56, n. 26).

nome de Calístrato¹¹. Como autor ausente de nome, estar presente nos palcos enquanto ator e personagem era o melhor recurso de que poderia dispor para se impor como poeta.

Se há, portanto, certa identificação em Dikaiópolis entre poeta e persona, não é de se ocultar os contrastes que durante a peça Aristófanes constrói. A postura mendicante aparece em face do valor daquilo que é dito, e o poeta brinca mesmo com a condição de situar o justo na boca de um maltrapilho sem qualquer importância. Também há contraste quando o coro de anciãos, antes dividido e depois em concordância graças à vitória do discurso do mendigo justo, introduz, na parábase, o modo pelo qual a função educativa da comédia tem de ser defendida por palavras regadas, poderíamos dizer para acentuar o contraste cômico, de um ímpeto juvenil de Aristófanes em querer afirmar-se, como poeta e como cidadão, por meio da voz dos mais velhos. O que não deixa de denunciar – na verdade, parece confirmar – aquela identificação entre poeta e personagem que constatamos no caso de Dikaiópolis:

ἀλλ' ὑμεῖς τοι μή ποτ' ἀφήσθ': ὡς κωμωδήσει τὰ δίκαια: φησὶν δ' ὑμᾶς πολλὰ διδάξειν ἀγαθ', ὥστ' εὐδαίμονας εἶναι, οὐ θωπεύων οὐδ' ὑποτείνων μισθοὺς οὐδ' ἐξαπατούλλων, οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων. πρὸς ταῦτα Κλέων καὶ παλαμάσθω καὶ πᾶν ἐπ' ἐμοὶ τεκταινέσθω. τὸ γὰρ εὖ μετ' ἐμοῦ καὶ τὸ δίκαιον ζύμμαχον ἔσται, κού μή ποθ' ἀλῶ περὶ τὴν πόλιν ὧν ὥσπερ ἐκεῖνος δειλὸς καὶ λακαταπύγων.

Mas vocês não o deixem [o poeta] partir, porque nas comédias estão as coisas justas. Diz ele que vos há de ensinar muitas coisas boas, como atingir a felicidade, por exemplo, sem vos lisonjear, sem vos prometer aumentos, sem vos ludibriar nem um pouco que seja, sem trapaças nem jorros de elogios. Mas há de ensinar o melhor. Depois disto, que Cléon promova e arquitete contra mim toda a sua artimanha. O bem e a justiça serão meus aliados, e não me há de apanhar nunca, como a ele, a ser covarde ou invertido para com a cidade. (*Acarnenses*, v. 654-665 – tradução de Silva, com alterações)

Entretanto, a fala do coro soa não como autodefesa, como no caso da identificação entre o poeta e o cidadão, mas como um conselho. Ao falar do poeta, o coro fala como se ali o público pudesse vê-lo, sintoma perceptível pelo uso da primeira pessoa ao final da fala, talvez por acaso, talvez premeditado – com o intuito de indicar a personificação de seus próprios interesses junto àqueles a serem confirmados por um demo agora esclarecido (ou se deveria dizer: persuadido?) pelas palavras do cidadão justo. Entendo que esta comunhão de interesses na defesa do poeta é o que *Acarnenses* ressoa, e o faz ao acentuar a importância da técnica retórica por meio da qual se pode aprender a falar e a persuadir, uma arte dominada pelo próprio Eurípides. A defesa da justiça é elemento inalienável para o poeta: “Tudo que diz é justo. Não há, em suas palavras, mentira” (*Acarnenses*, v. 560-1).

Mas para poder defendê-la, era preciso saber falar. Só isso já nos mostra o quanto problemático seria tomar Aristófanes simplesmente como um crítico da arte do discurso persuasivo e das novidades que a acompanhavam: a função educativa a que se propõe é, no fim das contas, a de tornar o antigo capaz de discursar tal como os novos. Numa expressão simbólica que pode ser forjada a partir de *Rãs*, Aristófanes pretendia fazer a excelência de Ésquilo aprender a falar com a arte de Eurípides.

Segundo o caráter que Aristófanes procurou atribuir à sua poética, a comédia tinha uma função destacada no cenário político e cultural ateniense, bem mais elevada que a de meramente um produto de diversão e dispersão. Para entendermos o caso de Sócrates na comédia, é preciso, no dizer de Strauss, levar a burla a sério: ou seja, considerá-la a partir

¹¹ O próprio Aristófanes narra seu medo em expor seu nome nas primeiras comédias na parábase de *Cavaleiros* (v. 510ss).

de seus próprios olhos¹². Levá-la a sério em sua intenção educativa é considerar sua crítica à cultura ateniense como o elemento fundamental da poética de Aristófanes. Uma crítica que jamais deve ser considerada, é verdade, a partir do anseio por ser **literal**, com relação às **imagens** forjadas pelo poeta – mas antes em vista da ironia presente no caricaturar.

O caso Sócrates em Aristófanes: é possível levar a comédia a sério?

No que aqui nos interessa avaliar, o retrato de Sócrates feito pela comédia tem de ser propositalmente disforme, **carregado nas tintas**, como se diz, por ser este o caminho apropriado para a criação do ridículo¹³. No entanto, os estudiosos da representação de Sócrates costumam esquecer que a caricatura, apresentada para servir de **invectiva pessoal** a determinadas figuras públicas – o que era rotina na comédia desde Cratino¹⁴ –, precisa trazer, entre os exageros da tinta, certos traços da pessoa real que permitam ao espectador criar a referência entre aquele mundo fantasioso da peça cômica e o mundo cotidiano que está sendo criticado. É a construção da invectiva, por exemplo, que permitiu ao público de Aristófanes, na segunda de suas comédias *Cavaleiros*, rir-se do líder político Cléon, representado como Paflagônio (em grego, um trocadilho para dizer alguém indigno), ou de um Eurípides mendicante em *Acarnenses* e envaidecido em *Rãs* – deixando um legado para a poética da construção de retratos em nada inferiores àquelas biografias que depois foram lapidadas por Plutarco. Na verdade, como Silva mostrou (2007, p. 153-166), o impulso biográfico que surge no período helenístico encontra sua inspiração criativa inicial na comédia.

A força da invectiva cômica fizera subir aos palcos as figuras mais conhecidas da vida pública ateniense, mais do que para produzir troça em função do entretenimento, e sim com o intuito anunciado de pô-las em questão. Disso sabia Platão, ao confirmar em *Apologia* o poder persuasivo da comédia na sua invectiva contra Sócrates, subscrevendo a intencionalidade referencial e o poder simbólico que a caricatura obteve aos olhos do espectador – haja vista o fato de grande parte dos juízes que julgaram Sócrates em 399 a. C. serem jovens quando da encenação de *Nuvens*. Isso nos permite dizer que quanto maior fosse a referência da invectiva à figura que desejava ridicularizar, maior era seu poder de persuasão¹⁵. O cuidado do Sócrates da *Apologia* em denunciar os traços do seu homônimo cômico indicava a relevância da identificação entre eles aos olhos do público

12 “Da mensagem séria se pode dizer que ela existe lado a lado com o ridículo, mas a mensagem inteira e sofisticada é ouvida apenas se alguém toma o ridículo como se ele fosse sério, isto é, se alguém imita o poeta cômico”; (STRAUSS, 1966, p. 79).

13 “Sem dúvida, é uma arte que exagera, mas define-a muito mal quem lhe atribui o exagero por objetivo, pois há caricaturas mais parecidas com o modelo do que o são os retratos, caricaturas nas quais o exagero mal é perceptível; e, ao contrário, pode-se exagerar ao extremo sem obter um verdadeiro efeito de caricatura” (BERGSON, 2007, p. 19-20).

14 O nome de Cratino aparece em Aristófanes (*Cavaleiros*, v. 527) como tendo sido o poeta que provavelmente iniciou ou aperfeiçoou a prática das invectivas pessoais a figuras públicas. Para uma análise mais aprofundada do tipo de inovação que se pode atribuir à poética de Cratino acerca das invectivas pessoais, ver Flickinger (1918, p. 54).

15 O que aparece em jogo aqui se expressa numa sentença da *Poética* de Aristóteles: “a causa disso é que o possível é [mais] persuasivo” (αἰτιον δ’ ὅτι πιθανόν ἐστὶ τὸ δυνατόν. 1451b15). A passagem parece mostrar que o possível, entendido à luz do que já aconteceu, torna-se mais persuasivo, porque o já acontecido parece mais fácil de voltar a acontecer. Quanto à importância, para Aristóteles, da poesia na educação do jovem, por ser a idade em que mais facilmente se forjam seus moldes imaginativos, pode-se ler na *Política* (VII 17, 1336b20-24): “a lei deveria proibir pessoas mais novas de assistir a espetáculos de invectivas jâmbicas e comédias até que eles atingissem a idade em que lhes é apropriado participar de banquetes e beber vinho, quando sua educação lhes fará imunes ao dano que provém dos espetáculos”. Platão também destacou, numa reflexão sobre a educação dos guardiões, o cuidado necessário com a educação dos mais jovens (*República*, 395d).

espectador. Não foi por outro motivo que J-P Dorion, cético quanto a qualquer recurso histórico que pudesse ser obtido sobre Sócrates a partir de testemunhos, deixou marcada, no entanto, sua posição acerca do caráter persuasivo praticado pela caricatura cômica.

O debate sobre o caráter compósito ou histórico do Sócrates das *Nuvens* ainda é intenso e é pouco provável que chegue a um desfecho definitivo num sentido ou no outro. Mas uma coisa não deixa nenhuma dúvida: este retrato de Sócrates teve um efeito devastador sobre a opinião ateniense. Sócrates foi muitas vezes o alvo dos autores da antiga comédia, mas parece, a julgar pelo que Platão o faz dizer na *Apologia* (18b-d) que nenhuma peça lhe causou tanto agravo como as *Nuvens* (DORION, 2006, p. 32).

É esse efeito devastador que Platão tratou de caracterizar. Todo o problema da *Apologia* platônica é, pois, o de destacar da figura e da ação de Sócrates aquilo que a ela foi ajuntado como traço de burla, próprio ao que a comédia almejava atacar a partir de Sócrates, mas que sua atividade não permitia sustentar¹⁶. Quando Dover afirmou que ou aceitamos o parecer de Aristófanes, e incorremos em destacar certa contradição latente com os textos de Platão, ou nos filiamos a Platão e pomos a comédia no seu devido lugar, enquanto indigna de consideração séria, o *scholar* não fez senão concluir que o Sócrates de *Nuvens* era um compósito, um grotesco emaranhado de tudo o que estava em voga em Atenas à época – e cujo intuito era o de servir de objeto da crítica do poeta pela referência a um mestre ateniense, a um Sócrates que nada tinha a ver, no fim das contas, com aquele que hoje conhecemos em Platão¹⁷.

O argumento de Dover pauta-se na delimitação de duas leituras possíveis, a seu ver, para compreender a personagem de Sócrates em *Nuvens* (DOVER, 1972, p. 116). Uma, que ele fez questão de recusar, em que Sócrates é compreendido como realmente tendo se envolvido, tal como *Nuvens* denuncia, com as investigações sobre a *phýsis* em algum período anterior de sua vida filosófica, tendo-as abandonado ao tempo em que Platão e Xenofonte se tornaram seus discípulos. A segunda, que ele adota como não particularmente difícil de provar, em que Sócrates é compreendido como “o paradigma do sofista”, transforma o ataque cômico enquanto dirigido a um tipo ou uma classe, a dos “parasitas intelectuais dependentes do patronato”.

Ao adotar a segunda como mais plausível, Dover nos induz a evitarmos a primeira leitura. O *scholar*, mesmo aceitando que a passagem do *Fédon* (96a-100e), que narra uma espécie de autobiografia de Sócrates em sua juventude, possa servir de fundamento a este tipo de leitura que faz do filósofo inicialmente um investigador da natureza, mostrando o que teria sido sua rejeição às teorias mecanicistas que, segundo Sócrates, eram incapazes de mostrar a razão de ser das coisas, ainda assim Dover acredita ser um erro extrair dessa passagem algo que pudesse justificar Aristófanes sob pena de trocarmos, dirá o scholar, “uma contradição entre Platão e Aristófanes por uma contradição dentro da própria obra platônica, pois teríamos que reconciliar o *Fédon* 96a, com a *Apologia* 19b”¹⁸. Gostaria

16 É Sócrates quem nos diz ser preciso destruir tais calúnias contra ele (PLATÃO, *Apologia*, 19a). A meu ver, não há como entender a *Apologia* de Platão sem esse diálogo estabelecido com a comédia, a de Aristófanes sobretudo. Essa também é a opinião de Brickhouse e Smith (1989, p. 110). Com isso, Sócrates procurou defender-se demonstrando em quais pontos a caricatura falseia a sua atividade filosófica, ao mesmo tempo em que ratifica outros pontos presentes em *Nuvens* – por exemplo, ao se dizer ausente das atividades políticas da cidade, por conta de seu *daimon*, o que Aristófanes exagerou para fazê-lo sacerdote de novas divindades (PLATÃO, *Apologia*, 31d).

17 DOVER (1972, p. 116-120). Em Dover (1968, p. XLIV), a única semelhança que o autor encontra entre o Sócrates de Aristófanes e o de Platão e Xenofonte eram os traços físicos, ainda que tais traços não justificassem a feiura de Sócrates, sobre a qual ouvimos dizer nos testemunhos socráticos.

18 A contradição a que ele se refere aqui diz respeito à passagem sobre a segunda navegação do *Fédon*, em que Sócrates menciona sua decepção com as especulações físicas. Caso se assumisse o interesse de Sócrates por tais especulações ao tempo de *Nuvens*, haveria, segundo ele, uma contradição entre esta passagem do *Fédon* e o trecho de *Apologia* em que ele afirma não ter conhecimento nem muito nem pouco de tais

de demonstrar por que Dover se equivoca ao apresentar essas duas opções, visto que ambas são falhas: primeiramente, por não serem únicas; depois, por sugerirem a ideia de haver um privilégio das fontes socráticas em detrimento da perspectiva cômica. Penso que, com a análise desse argumento, possamos esclarecer melhor o lugar do testemunho da comédia para o reconhecimento da atividade filosófica de

Sócrates.

O primeiro ponto a esclarecer é que só pode haver contradição entre Aristófanes e Platão se aceitamos o testemunho de um como sendo garantia de fidelidade, abstraindo do escolhido aquilo que se faz denunciar no outro, ou seja, seu caráter de fonte interessada e, portanto, dotada de um viés que compromete a representação. Dar razão ao retrato de Platão como válido não deveria ser um princípio a orientar o juízo sobre as demais fontes, e sim a conclusão obtida pela avaliação sobre o conjunto dos testemunhos. Ao abrirmos mão de querer encontrar fidelidade em uma única fonte e passamos a olhar o conjunto, é inegável dar-se conta de que a comédia pôs Sócrates em cena – o mesmo Sócrates que Platão conhecerá anos depois e que figurará em seus *Diálogos*.

O que daí surge como contradição no entender de Dover é, na verdade, a diferença específica do espectro de elementos criativos que configura a forma textual, a intenção e o resultado almejados pela comédia de Aristófanes, de um lado, e pela retórica filosófica de Platão, de outro. Só conseguiremos uma visão mais fidedigna de Sócrates levando em conta os inevitáveis fatores literários e os intuítos políticos e educativos que orientam cada autor. Em vez de contradição, portanto, seria melhor dizer perspectiva.

Ao lado desse equívoco metodológico na lida com as fontes, já denunciado pelo imprescindível estudo de Vilhena (1984, p. 145), é necessário retornarmos ao modo de ser da comédia ao representar, por traços exagerados e ridículos, as figuras que fazia subir ao palco. Era rotina encontrar em Aristófanes ataques à pessoa de Cléon e de Eurípides, para citar os mais representativos de sua poética¹⁹. O próprio Dover, ao esclarecer os detalhes da paródia em *Rãs*, deixou-nos este reconhecimento que vale, *mutatis mutandis*, para o Sócrates de *Nuvens*:

A paródia tem dois propósitos distintos, que podem ser simultaneamente percebidos, mas que também podem ser percebidos separados um do outro. O primeiro propósito é submeter a própria poesia séria à crítica e ao ridículo; a paródia sugere, por seleção e exagero, que ‘isto é tal como Eurípides é’ (por exemplo). [...] (DOVER, 1972, p. 73)

A arte da paródia permeava a comédia de Aristófanes. Sobre Cléon, temos toda uma peça aristofânica, *Cavaleiros*, dedicada a troçar do novo líder do partido democrático que sucedeu a Péricles após sua morte em decorrência da peste que assolou Atenas, e que na peça é parodiado como Paflagônio. Uma troça que pôs em jogo a retórica nas mãos de tipos como Cléon, demagogos nos sentidos positivo e negativo do termo, dispostos a virar Atenas do avesso (*Cavaleiros*, v. 274). Alguém seguindo o primeiro argumento de Dover poderia dizer que Aristófanes está aqui a troçar dos demagogos em geral, não exatamente de Cléon, já que a força imagética da peça trabalha para ilustrar o conflito que o povo (na personagem Demos) sofre ao ter de dar seu assentimento aos discursos na assembleia. Se os acarnenses da peça anterior eram rígidos e inflexíveis no mudar de opinião, o Demos se deixa levar, denuncia o coro, muito mais facilmente (*Cavaleiros*, v. 1115). Todos esses indícios que significariam tomar uma persona como um tipo não podem recusar atenção,

assuntos. Em seu juízo, é melhor haver uma contradição entre o Sócrates platônico e o aristofânico – direcionada pelo traço filosófico do primeiro e sofístico do segundo. O que naturalmente depõe contra o segundo por haver entendido mal aquilo que Sócrates realmente representava.

19 Encontram-se interessantes análises sobre as duas personas em Silva (2007, p. 153ss).

no que diz respeito à personagem de Cléon, aos detalhes da caracterização individual para efeitos de invectiva: prova disso é que, no momento em que se estabelece o agón entre os dois oradores frente ao tipo do Demos, o Salsicheiro se propõe a derrotar o Paflagônio valendo-se das próprias estratégias do adversário, à moda de Cléon, o demagogo (v. 888), cujo intuito era extrair a condescendência de seus ouvintes por um par de sapatos (v. 875) ou qualquer refeição que os satisfizesse (v. 1209).

A denúncia de Aristófanes em *Cavaleiros* abre o flanco contra a gente que traz seu discurso para convencer o povo sobre interesses pessoais como se fossem os da pólis. Retratar Cléon como um tipo que se vale de artifícios para persuadir a assembleia não é só a paródia de uma leva de oradores danosos para a cidade; é a denúncia pelo poeta de uma prática própria ao Cléon que seus espectadores bem conheciam e que, se repetida, tendia a conduzir o povo (fosse a personagem, fosse o real) para caminhos escusos, se ele não fosse contido em seu deleite na boa fala. A suposta salvação que o Salsicheiro vaticina em sua condição de adversário não passa de repetição das estratégias de Cléon, porque traz a sintonia condenável entre um povo afeito à bajulação e um orador capaz de tudo para lhe atender às necessidades. Somente após a derrota de Cléon, na peça, é que o Salsicheiro desfaz a máscara demagógica, apresentando-se ao final como um cidadão justo. Mas o risco de que o Salsicheiro fosse apenas mais um demagogo existe, e não se pode esperar que o demagogo real, que ludibria o povo com estratagemas indecorosos, se mostre virtuoso após subir ao poder. Cléon não se mostrara desse tipo: interessado apenas em suas vantagens, estava condenando, pela vitória no discurso, a persistir na Guerra uma Atenas já tão fragilizada.

Poderia ser que as personagens cômicas tivessem sido compreendidas como um tipo em decorrência daqueles argumentos utilizados por Aristóteles em sua avaliação da comédia, de passagem, ao tratar da poesia trágica. A seguinte reflexão parece indicar, quanto ao próprio da poesia, que ela lida com universais. Diz-nos Aristóteles: “eis porque a poesia é mais filosófica é mais nobre que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular” (*Poética*, 1451b 10). E ao trazer sua reflexão ao que incumbe à comédia, o universal se expressaria como segue:

ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμωδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν: συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν.

Quanto à comédia, isso se tornou evidente desde o início, pois nela o enredo é composto por meio de fatos verossímeis, atribuindo-se nomes às personagens de modo arbitrário e não como os poetas iâmbicos, que criam segundo o indivíduo. (*Poética*, 1451b 14-15)

Esse recurso à *Poética* poderia trazer ainda o objetivo de acentuar o caráter **ficção** da poesia, a comédia inclusive, ao caracterizá-la como favorável a que não se encontre, por um lado, nada de **histórico** na poesia, porque, diz o Estagirita, “a tarefa do poeta é a de dizer não o que de fato ocorreu, mas o que poderia ter ocorrido e é possível segundo o verossímil ou o necessário” (τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον; *Poética*, 1451a 37). Por outro lado, não haveria nada de **elevado** (de **sério**, σπουδαίους) na imitação dramática feita pelo cômico, porque a comédia não passa de **imitação de homens vulgares ou inferiores** (μίμησις φαυλοτέρων, *Poética*, 1449a 33), além do que sua forma de imitar não fazia referência aos indivíduos reais, mas a tipos **arbitrariamente** constituídos. No entender de Aristóteles, eram tais tipos universais que se tornavam as personagens vulgares ou inferiores das comédias.

Pelo que já demonstramos, contudo, este parecer sobre a comédia distancia-se da poética tal como fora defendida e esclarecida pelo próprio Aristófanes. As personagens aristofônicas mais retumbantes tinham sido retiradas da cena política e cultural ateniense, algumas inclusive nada tendo de vulgar, ainda que tornadas risíveis, como os casos de Sócrates e Eurípidés. Ao contrário do que afirmou o Estagirita, era próprio da comédia antiga valer-se das invectivas do tipo das que se valia a poesia iâmbica e, pelo menos a partir do que se vê em Aristófanes, os enredos eram criados com vistas a representar o que, na cena política de Atenas, suscitasse a reflexão pelo riso. Não fosse assim, não fariam sentido as notícias que aludem a certo decreto que tentou proibir referências a figuras políticas nas comédias²⁰.

É bastante provável que o modelo a partir do qual Aristóteles elaborou as notícias sobre a poesia cômica estivesse na **comédia nova**, executada durante o século IV a.C., e que trazia diferenças significativas frente à comédia de Aristófanes ou a de Êupolis, por exemplo²¹. Não é de todo improvável essa referência ao modelo da comédia nova, haja vista o próprio filósofo apontar, em sua obra, para a escassez de notícias sobre a suposta origem da comédia, dado o pouco interesse sério que até então ela havia despertado entre os estudiosos (*Poética*, 1449a 39)²².

Diante disso, o pouco que temos de Aristóteles sobre a comédia não substitui a análise da poética de Aristófanes por ele mesmo – numa postura crítica tão consciente que o próprio poeta é posto em cena e à prova em sua poesia. Observar a criação cômica de Aristófanes por ela mesma, sobretudo a peça *Nuvens* que aqui nos interessa mais de perto, é fazer quebrar os paradigmas que anunciam o Sócrates cômico enquanto indigno de crédito. Vander Waerdt, em estudo recente, procurou pontuar os detalhes que nos fazem recusar a opinião dominante de Dover, a fim de extrair da comédia algo mais que apenas riso e deboche.

A primeira evidência que Waerdt levanta a seu favor é a de que Aristófanes, ao construir sua caricatura de Sócrates, não o fez com base em uma tradição estabelecida de paródia cômica, mas ele “constituiu a figura do Sócrates cômico no gênero da comédia tão bem quanto [ela foi utilizada depois] nos *Sokratikoi Logoi*” (1994, p. 52). É bem verdade que Sócrates subiu ao palco outras vezes, como nas peças dos comediógrafos Êupolis e Cálias, mas elas provavelmente são de datas posteriores à caricatura feita por Aristófanes. Houve ainda, no mesmo ano de *Nuvens*, a peça de Amípsias, *Conno*, que obteve melhor premiação que a comédia do Pensatório, mas da qual não podemos senão inferir algumas familiaridades com a descrição de Sócrates em Aristófanes – nada que o apresentasse, porém, enquanto reduzido a um tipo²³.

Há ainda uma segunda evidência, que parece filosoficamente central para nosso estudo. Sócrates não representaria, em *Nuvens*, o tipo sofisticado porque ele se distingue dos seus contemporâneos: devido a (a) seus maneirismos pessoais, (b) sua pobreza ligada à recusa de receber honorários, e por fim (c) ao uso da dialética antes da retórica, enquanto preferência educativa. Seria inconcebível uma crítica à sofisticada que tivesse como maior exemplo de sua tipologia a persona deste Sócrates, representado em *Nuvens* (VANDER WAERDT, 1994, p. 57).

Se não é a sofisticada o interesse maior da caricatura feita pelo poeta, então contra o que

20 Cf. a indicação do próprio Aristófanes em *Acarnenses*, v. 370-380.

21 Para uma análise da comédia nova, ver Hunter (2010).

22 Em uma leitura do papel da comédia da *Poética* de Aristóteles, Destreé (2010, p. 79-80) procurou mostrar em que medida o modelo aristotélico reflete uma sua preferência pela comédia nova, exatamente porque os antigos cômicos eram mais vulgares ao se utilizarem da invectiva, não atingindo de todo o caráter universal esperado para a poesia.

23 Vander Waerdt (1994, p. 55). Ver ainda o fragmento de Amípsias, em *DL.II.5.28*.

ela se voltou? Contra, argumenta Waerdt, a versão particular do ensino praticado por Sócrates, e contra seus impactos sobre a pólis: se o poeta obteve resultado na crítica junto à opinião pública, e também aos discípulos de Sócrates, é porque “ele o deve ter retratado de um modo plausivelmente específico” (1994, p. 57).

O resultado dessa crítica, bom que se diga, não se encontra no último lugar que Aristófanes alcançou com *Nuvens* (o que na verdade pode indicar o desagrado do público frente ao enredo sofisticadamente carregado) mas naqueles efeitos sobre a condenação posterior a Sócrates. Já que os socráticos, ao invés de negarem a caricatura cômica como falsa em absoluto, teceram suas obras a partir do intento de explicitar qual para eles era de fato a filosofia realizada por Sócrates, então há boas razões para acreditarmos que o retrato aristofânico pôs efetivamente em cena os aspectos mais latentes da atividade filosófica de Sócrates²⁴.

Isso nos oferece uma prova contra argumentos do tipo de Dover²⁵. Os inevitáveis aspectos que foram juntados à persona de Sócrates, ainda que tenham sido juntados com o intuito de fazer ver um tipo de homem – o do intelectual ou do homem de estudos (como preferi traduzir o termo *μεριμνοφροντισταί* que aparece em *Nuvens*, v.102) –, não o fazem à revelia daquilo que de fato possuía ressonâncias em Sócrates, ao contrário: se a comédia produz caricatura, então tem de haver nela traços da pessoa real que foram condensados e exagerados a fim de torná-la risível, mas nem por isso resultando fictícia, como hoje se diria. O elemento de ficção da comédia reside no exagero dos traços que são próprios ao objeto do ridículo²⁶. Não tomar Sócrates simplesmente como um compósito de imagens variadas acerca de um tipo do homem de estudos, mas como uma persona passível de ser confundida com o Sócrates que se via a andar pelas ruas é, evidentemente, levar inclusive o testemunho da *Apologia* de Platão a sério e, com isso, conferir à comédia seu papel determinante na formação do imaginário daqueles homens que condenaram e defenderam o filósofo anos depois.

Por fim e não menos importante, devemos dizer, melhor explicando Aristóteles, que a comédia representa ações vulgares (*phaulotéron*) de certas personalidades que, não sendo vulgares na realidade, como Eurípides e Sócrates, são ridicularizadas no momento em que são apresentadas abaixo do homem mediano, ou como nós (*kath'hemás*. ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a33). A meu ver, o riso deriva em grande medida de coisas que a personagem cômica faz ou diz e que denuncia seu ridículo porque ela deveria saber algo que não sabe, ou porque, segundo a análise de Bergson, faz o que não deveria fazer – incorporando uma espécie de comportamento artificioso ou mecânico que se nos evidencia como inferior à nossa própria condição humana (2007, p. 7-18). O ridículo da caricatura é de certa forma a ampliação dessa incapacidade, destacada em certa figura que se apresenta inferior exatamente porque, ao dizer ou agir, denota não saber o que deveria. Tal incapacidade pode ser legítima ou não, mas o efeito cômico parece ter maior proporção se ela for legítima ao visar a caricatura de indivíduos reais. É dessa forma que, entendendo, a comédia tornaria homens não vulgares em figuras ridículas, ao transformar os seus

24 Ver Nussbaum (1980, p. 48): “Aristófanes, todos os críticos o concedem, não pode ter sido um ignorante acerca de Sócrates. Ele devia saber que sua paródia não poderia obter sucesso a menos que a figura apresentada fosse reconhecível para sua audiência como Sócrates”.

25 Ou seja, argumentos que entendem a personagem cômica de Sócrates como um compósito e não como um indivíduo, ainda que o próprio Dover tenha vez ou outra indicado certos traços característicos do Sócrates de *Nuvens* que encontramos também em Platão e Xenofonte (1968, p. XLI-XLIII). O problema que aqui apontamos é, antes de tudo, uma questão de método na lida com os testemunhos sobre Sócrates, além de uma determinada visão acerca do tipo de poética praticada pela comédia antiga.

26 Vander Waerdt (1994, p. 65) chega a sugerir que a ampliação ou o exagero da figura socrática, aquilo que o identificaria com o tipo do sofista ou do intelectual, encontra-se na imagem aristofânica do Pensatório, lugar onde diversos elementos sofisticos são apresentados como que ajuntados a Sócrates, sem parecer lhes pertencer ou ser realmente do seu interesse, incluso os Dois *Lógoi* do final da peça.

pequenos defeitos em grandes prejuízos.

Considerações finais

Nosso propósito neste estudo foi o de defender a relevância fundamental da poesia cômica de Aristófanes como testemunho da atividade de Sócrates em *Nuvens*, ainda que sob o caráter de ser um libelo de denúncia contra o tipo de prática educativa desempenhada pelo filósofo. De modo algum é possível desprezar a representação caricatural da escola socrática como inoportuna, por ser ela parâmetro importante não apenas para superarmos determinadas dificuldades ligadas ao conhecido problema de Sócrates, mas também para ser possível compreendermos a postura apologética assumida pelos discípulos após a morte do mestre. Trata-se, efetivamente, de poder reconstituir aquele diálogo intertextual e o debate entre os herdeiros do socratismo e seus detratores, direcionados pela busca da melhor forma de se educar. O diálogo em que nos situamos inicialmente, que confronta a imagem poético-cômica de Aristófanes em *Nuvens* com o discurso retórico-filosófico de Platão na *Apologia*, é, acima de tudo, um debate acerca da melhor educação.

Em suma, é preciso compreender a imagem de Sócrates tecida por Aristófanes com um apreço digno de sua arte e da intenção com a qual ele nos diz ter composto sua comédia, a fim de observar a forma pela qual essa imagem, na medida em que situa a importância de Sócrates para o contexto educativo e cultural da Atenas do V século, personaliza, de certo modo, os traços que o distinguem das figuras sofísticas da época – sobretudo para nos representar sua estranheza e sua novidade. Se está claro que não é possível desprezarmos o testemunho de Aristófanes como referência importante para superarmos o ceticismo com relação à filosofia de Sócrates, fica igualmente claro o modo pelo qual a caricatura esboçou o que os companheiros de Sócrates haveriam depois de indicar como sendo a educação propriamente socrática. A imagem cômica é, no que lhe coube realizar a seu tempo, a expressão simbólica da filosofia iniciada por Sócrates antes, por assim dizer, dos socráticos – e por isso se impõe como testemunho privilegiado de um Sócrates pré-socrático.

Referências

- ALENCAR, C. O problema de Sócrates: impasse cético, solução cômica. *Revista do Seminário dos Alunos do PPGLM/UFRJ*, Rio de Janeiro, vol. IV, p.55-69, 2013.
- ARISTÓFANES. As *Nuvens*. Tradução organizada por João C. Baracat Junior. *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, n.º. 32, jan-jun, p. 1-98, 2013.
- ARISTÓFANES. *Comédias I* – Acarnenses, Cavaleiros e *Nuvens*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva (Acarnenses e Cavaleiros) e Custódio Magueijo (*Nuvens*). Lisboa: INCM, 2006.
- ARISTÓFANES. *Rãs*. Tradução do grego, introdução e notas de Maria de Fatima Souza e Silva. São Paulo: AnnaBlume; Coimbra: CECH, 2014.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de Roberto L. Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, H. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BRICKHOUSE, T. C.; SMITH, N. D. *Socrates on trial*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- CAVALLERO, P. Trygoidía: la concepción trágica de Nubes de Aristófanes. *XIII Jornada de Estudios Clásicos*, Universidad Católica Argentina, p. 1-12, 2005.
- DESTREÉ, P. A comédia na *Poética* de Aristóteles. Tradução de Baracat Jr.

-
- Organon*, Porto Alegre, nº 49, julho-dezembro, p.69-94, 2010.
DORION, J-P. *Comprender Sócrates*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.
DOVER, K. J. *Aristophanes Clouds*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
DOVER, K. J. *Aristophanic Comedy*. Los Angeles: University of California Press, 1972.
FLICKINGER, R. C. *The Greek theater and its drama*. Chicago: University Chicago Press, 1918.
HUNTER, R. *A comédia nova da Grécia e de Roma*. Curitiba: UFPR Ed, 2010.
ISÓCRATES. *Discursos*. Introducción general de Juan S. Codoñer, traducción y notas de Juan M. G. Hermida. Madrid: Gredos, 1982.
JAEGER, W. *Paidéia*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
KERFERD, G. B. *O Movimento Sofista*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
LAÉRCIO, D. [DL] *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Tradução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: UNB, 2008.
NUSSBAUM, M. Aristophanes and Socrates on learning practical wisdom. *Yale Classical Studies*, Volume XXVI, Aristophanes: Essays in Interpretation. Cambridge, Cambridge U. P, 1980.
PLATAO. *Eutifron, Apologia de Sócrates e Críton*. Tradução de José Trindade dos Santos. Lisboa: INCM, 2007.
PLATÃO. *República*. Tradução de M. H. Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2007.
REYES, A. *La critica en la edad Ateniense*. Obra Completa, vol. XIII. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1997.
SILVA, M. F. S. *Ensaio sobre Aristófanes*. Lisboa: Cotovia, 2007.
STRAUSS, L. *Socrates and Aristophanes*. London: The University of Chicago Press, 1966.
TAPLIN, O. Fifth century tragedy and comedy. In: SEGAL, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford: University Press, p. 9-28, 1996.
UNTERSTEINER, M. *A obra dos sofistas: uma interpretação filosófica*. São Paulo: Paulus, 2012.
VANDER WAERDT, P. (ed.). *The Socratic Movement*. New York: Cornell U.P, 1994.
VILHENA, V. M. *O problema de Sócrates*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
XENOFONTE. *Banquete & Apologia de Sócrates*. Tradução de Ana Elias Pinheiro. São Paulo: AnnaBlume; Coimbra: CECH, 2008.
XENOFONTE. *Memoráveis*. Tradução de Ana Elias Pinheiro. Coimbra: CECH, 2009.