

## Ligeti e seus antecedentes gregos n' *O grande Macabro*

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa<sup>1</sup>

Manuela Ribeiro Barbosa<sup>2</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais

**Resumo:** O ensaio almeja oferecer alguns pontos de contato entre György Ligeti e Aristófanes. Pretendemos mostrar o uso de elementos formais da literatura (e da cultura grega), pontualmente o *ἀγών* de *As Nuvens* na anti-anti-ópera *Le Grand Macabre*.

**Palavras-Chave:** György Ligeti, macabro, comédia grega, Aristófanes, *ἀγών*

**Abstract:** This paper deals with some points of contact between Ligeti and Aristophanes. We intend to display how form works in Greek Literature (and Culture), by analysing the *ἀγών* of *Clouds* in the anti-anti-opera *Le Grand Macabre*.

**Keywords:** György Ligeti, macabre, Greek Comedy, Aristophanes, *ἀγών*

*Para Marcus Motta*

---

<sup>1</sup> Professora de língua e literatura grega na Faculdade de Letras e na Escola de Belas Artes (Teatro) da Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>2</sup> Manuela é fagotista, formada pela UEMG, jornalista pela UFMG e doutora pela mesma universidade.

Muito difícil e perigoso é enfrentar séculos e séculos de leitura, tradição acadêmica e história (da cultura, da música e do teatro) e propor, nos estudos clássicos, algo novo sobre tragédia e comédia. O caso é difícilíssimo também, se pensamos encontrar, em obras de grande repercussão do século XX, elementos do passado em quantidade significativa para identificar um propósito do autor de retomar de forma consciente e programada aquilo que já não é mais. Todavia, algo novo, a partir de um estudo comparativo, sempre surge.

Precavemo-nos, portanto, pois os textos que focalizaremos aqui são por demais estudados, encenados, conhecidos. Não obstante, não vimos ainda, em nossas pesquisas, tal proposta de comparação apresentada, a saber, a conjugação de György Ligeti e Aristófanes. Escusamo-nos do mesmo modo de enveredar pelos estudos da paródia e da carnavalização bakhtiniana tão largamente apreciados em artigos, dissertações e teses sobre Ligeti. Observamos apenas que, de modo básico, nas peças escolhidas, ambos os autores mesclam imensa e desatinada dor com riso cruel, sardônico, escancarado; ou adotam aquela outra estratégia que assume usar do riso deseducado, grotesco e obscuro para abordar, de modo sofisticado, questões graves e complexas que, tangenciando reflexões sobre política, cultura e sociedade, tocam a miséria humana.

Contudo, essas práticas não só constituem o procedimento típico da literatura teatral cômica do século V a.C. em Atenas, como são o que se vê em diversas manifestações contemporâneas e particularmente aqui, com *Le Grand Macabre*, de György Ligeti, com libreto escrito em parceria com Michael Meschke. Neste sentido, embora a empreitada seja tarefa espinhosa, não se pode dizer que seja impossível e, menos ainda, que seja impossível a ponto de não de ser detectada. Pois bem, esse artigo resulta de assistirmos à peça musical *Le Grand Macabre* (*O Grande Macabro*), composta em 1977 e revista em 1996, confrontando-a, de modo panorâmico, com alguns textos da antiguidade grega e, especificamente, com o início do ἀγών de *As Nuvens* de Aristófanes.

Observável, sem grande esforço para os estudiosos da área, é, pelo viés da paródia, a presença, nessa composição, de peças musicais específicas e de elementos estilísticos de trabalhos consagrados (SEWELL, 2006, p. 2). Assim, *O Grande Macabro* obra contemporânea de importância inegável, por suas características mais superficiais foi considerada por alguns como um exemplar da “anti-ópera”. Segundo Michael Searby (2012, p. 29), Ligeti pretendia,

realmente, compor uma anti-ópera da forma como Mauricio Kagel compôs a *Staatstheater* (1967-1970), mas durante o processo reformulou seu estilo e optou por uma tendência mais convencional, com narrativa linear e um texto compreensível para a plateia alcançando o que veio a ser chamado de anti-anti-ópera. Fato é que *O Grande Macabro* vem motivando estudos numerosos por ser uma paródia musical que alcança fôlego maior, a saber, o de – em um largo recorte – estabelecer um jogo crítico bem-humorado com a história da música<sup>3</sup> e do teatro. Ligeti, de fato e de maneira óbvia, dialoga com Shakespeare (há possíveis citações ou alusões a cenas de *Ricardo III*, *A megera domada* e *Hamlet*), com Bob Dylan e com o teatro do absurdo (por exemplo, a *Cantora Careca* de Ionesco), entre muitas outras referências. Declaradamente, a ópera foi baseada na peça teatral *La balade du grand macabre* (1934) do belga Michel de Ghelderode; M. Roland Beyen, porém, questiona tal origem: “[a]pesar do título francês que o compositor húngaro Gyorgy Ligeti deu em 1977 a sua anti-ópera, é-nos difícil saber o que *O Grande Macabro* deve à *Balada do Grande Macabro* de Ghelderode.” (2009, p. 105).<sup>4</sup> Beyen afirma ainda que *Balada do Grande Macabro* teria sido composta em tempo recorde, vinte dias, no auge da carreira do dramaturgo que a fez nos moldes de uma “farsa retórica” e como teatro de marionetes. A peça teve versão anterior em co-autoria com Jef Vervaecke, mas o original francês de 1954 resguarda apenas a autoria de Ghelderode que teria acrescentado um prólogo com um personagem bêbado, corrigido alguns erros, introduzido direções cênicas e mudado o final. (BEYEN, p. 106-107). Beyen informa igualmente que:

Ligeti relata, em um artigo de 1978, como descobriu *A Balada*, em 1972, durante um período de trabalho com Michael Meschke, cenógrafo alemão, diretor de teatro de marionetes em Estocolmo, com Aliute Meczieste e com Ove Nordwall, musicólogo sueco: ‘De início nós procurávamos um assunto em [Alfred] Jarry, e este título nos levou para o teatro do absurdo. (...) Minhas ideias estavam em torno de um tipo de juízo final tragicômico a um só tempo exagerado e terrível e, ainda, sem maiores conseqüências. (...) Aliute Meczieste lembrou, então, que tais peças de teatro já existiam e nos trouxe *A Balada do Grande Macabre* de Ghelderode.’ Em outubro de 1978, ele relata a Herman Sabbe que pela cenografia a peça integrava uma

<sup>3</sup> Para este estudo utilizamos a versão disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9iJj0shk9ZA> gravada com a Orquestra Sinfônica e o coro do “Gran teatre del liceu”, na condução de Michael Border. A encenação do trecho contemplado para estudo pode ser conferida em <https://www.youtube.com/watch?v=0kyke0azzx0>; direção de Alex Ollé, com o “Den Norske Opera & Ballet”. Há ainda trechos da montagem alemã com Gabriel Urrutia no papel de Nekrotzar e sob a direção musical de Jimmy Chiang e direção cênica de Calixto Bieito (Freiburg, 2010), em <https://www.youtube.com/watch?v=zvY0fOKRCr8>.

<sup>4</sup> Nossa tradução para: “Malgré le titre français que le compositeur hongrois Gyorgy Ligeti a donné en 1977 à son (anti)opéra, on connaît mal ce que *Le Grand Macabre* doit à *La Balade du Grand Macabre* de Ghelderode.”

antologia alemã de teatro do absurdo, o que me permite especificar do que se tratava a *Die Ballade vom grossen Makabren*, publicada, em 1966, em Munique no *Teatro do absurdo: Stücke von Ionesco, Arrabal, Tardieu, Ghelderode*, coletânea que congregava *La Cantatrice chauve*, *La Leçon* et *Le Nouveau Locataire* de Ionesco, *Pique-nique en campagne* d'Arrabal, *La Sonate des trois Messieurs* ou *Comment parler musique*, *Le meuble* et *Le guichet* de Tardieu, ainsi que *La Fête Noire* d'Audiberti.<sup>5</sup>

Finalmente, Beyen, continuando seus comentários, informa que Ligeti “editou drasticamente” o texto de Ghelderode) e que “modificou o espírito da obra”. Mas nossa intenção, entretanto, se coloca para além dos precedentes literários, musicais e teatrais do mundo moderno. Queremos, detectar antecedentes outros, mais antigos até que aqueles retomados da *commedia dell' arte* e da maestria de Monteverdi ou de Bach. Acreditamos que essas indicações não de alargar ainda mais a relevância da obra, potencializando a consciência crítico-histórica e artística de Ligeti e de Aristófanes. Por exemplo, o modo de lidar com o grotesco e com o macabro, marcadamente escuro e colorido ao mesmo tempo; exuberante, recuperando de forma renovada as práticas medievais, carregado da ironia diante da vida (quanto mais se sabe, mais sabemos que nada sabemos); ou ainda o gosto pelo escatológico – em seus dois sentidos corriqueiros, o físico e o que remonta ao final dos tempos e ao medo da morte.

Aristófanes, com a abertura de *Paz*, coloca em cena dois escravos que, aterrorizados com a demoradíssima guerra, alimentam um enorme escaravelho com fezes para, cheio de energia, subir ao céu e trazer, de lá, a paz. Ligeti, por sua vez, busca, para abrir o *Grande Macabro*, uma voz sustentada por um personagem bêbado, sujo, licencioso, gordo, glutão – quase um Sileno antigo – que, não obstante sua condição, entoia o *Dies Irae, dies illa solvet saeculum...* Escatologia bíblica já muito remota, extraída de *Sofonias* 1, 16-15, que proclama: “Dia de furor, esse dia, dia de miséria e de angústia, dia de calamidade e desolação, dia de trevas e

---

<sup>5</sup> Nossa tradução para: “Ligeti a raconte, dans un article de 1978, comment il decouvrit *La Balade*, en 1972, au cours d'une séance de travail avec Michael Meschke, directeur du theatre de marionnettes de Stockholm, Aliute Meczies, scenographe allemande, et Ove Nordwall, musicologue suedois: ‘Nous avons tout d'abord cherche un sujet chez Jarry, et cette piste nous conduisit vers le theatre de l'absurde. (...) Mes idees tournaient autour d'une sorte de Jugement demier tragi-comique, a la fois exagere et terrible et cependant sans grandes consequences. (...) Aliute Meczies se souvint alors qu'une telle piece de theatre existait bien et nous apporta *La Balade du Grand Macabre* de Ghelderode.’ En octobre 1978, il raconta a Herman Sabbe que la scenographe apporta la piece dans une anthologie allemande du theatre de l'absurde, ce qui me permet de preciser qu'il s'agissait de *Die Ballade vom grossen Makabren*, parue en 1966 a Munich dans *Absurdes Theater. Stücke von Ionesco, Arrabal, Tardieu, Ghelderode, Audiberti*, recueil rassemblant *La Cantatrice chauve*, *La Leçon* et *Le Nouveau Locataire* d'Ionesco, *Pique-nique en campagne* d'Arrabal, *La Sonate des trois Messieurs* ou *Comment parler musique*, *Le meuble* et *Le guichet* de Tardieu, ainsi que *La Fête Noire* d'Audiberti.”

escuridão, dia de névoa, de sombrias nuvens, dia de soar a trompa e de alarido de guerra.”<sup>6</sup> O recurso é o mesmo: convivem o sublime, o grandioso e o grotesco na primeira cena, no primeiro contato com o público. Recursos semelhantes teremos igualmente quando, pela entrada de Amando e Amanda, em Ligeti, e devassando todo o conjunto de personagens de aristofânicas, estaremos escancaradamente expostos a intimidades sexuais variadas e desregradas. Mas o tratamento, por parte de Ligeti, da personagem Nekrotzar – o czar dos νεκροί (mortos) – se faz bem à moda do masculino θάνατος (morte) euripidiano em *Alceste* (438 a.C.), peça que, de acordo com especialistas,<sup>7</sup> oscila entre os gêneros drama satírico e tragédia. A obra do compositor húngaro, ao imiscuir o riso na trágica e inconveniente lida com a morte, leva o estudioso classicista a uma identificação imediata dessa linguagem com as citadas composições teatrais de Aristófanes e de Eurípidas.

Fazer humor a partir da morte e do grotesco,<sup>8</sup> elogiar e criticar duramente o próprio sistema cultural e artístico no qual se está inserido<sup>9</sup> são, a nosso ver, estratégia extraordinariamente próxima da criação supérstite dos dramaturgos áticos, sejam os trágicos, seja, em particular, o cômico Aristófanes principalmente em *As rãs* e em *As Nuvens*, ênfase que neste ensaio desejamos eleger. Evidentemente, não seria possível abranger todo o legado desses autores e nem mesmo o único legado operístico do autor de *O Grande Macabro* em sua completude num pequeno artigo; por isso, limitar-nos-emos a observar, como antecipamos, um único episódio nos dois sistemas diferentes.

Segundo Everett, (2009, p. 26) Ligeti se compromete com a paródia musical em dois níveis: superficialmente, quando cita e modifica outros compositores, e globalmente, elaborando uma oposição expressiva entre o ridículo e o horror de forma a articular o tropo grotesco. Além

---

<sup>6</sup> Em tradução da TEB.

<sup>7</sup> Ruth Scodel (2011, p. 52), a respeito da peça, confirma esta situação particular: “One of his extant plays, the *Alcestis*, was fourth in its tetralogy. If we did not know it replaced a satyr play, we would simply think it was an unusually short tragedy, but because we know, some features, like the cartoonish character Death, seem to push the limits of the tragic register downward. He may have substituted such lighter tragedies in other productions too. Also, several satyr plays of Euripides were lost early, suggesting that he made no attempt at preserving them.”; Alan H. Sommerstein (2002, p. 23) compartilha da mesma opinião.

<sup>8</sup> Método facilmente identificado em *Alceste* antes referida.

<sup>9</sup> Procedimento utilizado em *Rãs* de Aristófanes.

disso, mediante colagem e desintegração textual, Ligeti cria uma representação auditiva do caos, tributária também de um referencial pictórico.<sup>10</sup>

Certamente os dois níveis de paródia apontados, o musical – incluindo estilos e obras específicas – e o global, oriundo por seu turno da conjunção entre o burlesco risível e o horror, estariam presentes tanto nas várias expressões de dança macabra do período medieval (como já foi visto e está assentado em inúmeros estudos sobre a peça) quanto – o que abordamos preferencialmente sobretudo neste estudo – em formulações artísticas mais antigas, devedoras do *Diálogo dos mortos* de Luciano de Samósata e, como aludido anteriormente, das peças aristofânicas e da euripídiana *Alceste*.

Nosso foco, porém, da mesma maneira, não iluminará o macabro, nem a óbvia escatologia e nem mesmo a *aischrologia* ostensivamente presente n’*O Grande Macabro* e tão facilmente ligada aos gregos e à comédia antiga;<sup>11</sup> nosso foco incidirá sobre uma outra estratégia, menos óbvia, mais pontual: a utilização cênica do ἄγῶν ridículo-político.

A arte grega – incluindo as tragédias e as comédias – tem como base um pendor constitutivo daquela cultura: uma identidade calcada no espírito agonístico (BAKOLA, 2010, p.

---

<sup>10</sup> “Ligeti engages with musical parody at two levels: the surface level at which quotation of existing music and musical styles are transformed and the global level at which an expressive opposition between ludicrousness and horror is established in articulating the grotesque trope. Furthermore, through deployment of collage and textual disintegration, Ligeti creates an aural counterpart to the allegorical depiction of chaos, destruction, and renewal found in Brueghel’s ‘Triumph of Death.’” (2009, p. 26)

<sup>11</sup> Para conferir sobre o assunto citamos um trecho de Halliwell que desenvolve mais amplamente o tema para o estudo da Comédia Antiga. O pesquisador insere a prática da *aischrologia* como um riso encorajado e esperado nos ritos religiosos. Segundo ele, há quatro razões para associar tal riso e a Comédia Antiga: “A primeira é a afirmação bastante conhecida de Aristóteles na *Poética* segundo a qual a comédia teve sua origem nos cantos fálicos que se faziam em certas festas dionisiacas: podemos afirmar (para resumir um argumento mais longo) que Aristóteles deriva a comédia de um tipo notório de riso ritual. Em segundo lugar (e este ponto é evidentemente pertinente na tese histórica de Aristóteles), há um paralelo cultural advindo das práticas diversas que eu insiro na categoria do riso ritual e da Comédia Antiga, pois em todas as duas manifestações há uma tendência marcadamente voltada para a *aischrologia*, isto é, para a transgressão das normas ou conveniências sociais pelo uso da palavra escandalosa (frequentemente, seja bem entendido, acompanhada de ações, gestos e sinais apropriados). Por esse olhar, a Comédia Antiga e o riso ritual correspondem ao ‘deboche sancionado’ que Heráclito destaca ao se referir às procissões fálicas no fragmento 15.” Tradução nossa para: “La première est l’affirmation bien connue d’Aristote dans la *Poétique* (F6c), selon laquelle la comédie avait trouvé son origine dans les chansons phalliques qu’on rencontrait dans certaines fêtes dionysiaques: Aristote, pourrions-nous dire (pour condenser un argument plus long), fait dériver la comédie d’un type manifeste du rire rituel. Deuxièmement (et ce point est évidemment pertinent pour la thèse historique d’Aristote), il y a un parallèle culturel saillant entre l’Ancienne Comédie et les pratiques diverses que je classe dans la catégorie du rire rituel, puisque toutes les deux manifestent une tendance marquée à l’*aischrologie*, c’est-à-dire à la transgression des normes ou des convenances sociales par l’usage de la parole scandaleuse (souvent, bien entendu, avec accompagnement d’actes, de gestes, et de signes appropriés). À cet égard, l’Ancienne Comédie et le rire rituel correspondent à ‘débauche sanctionnée’ qu’Héraclite remarque, en se référant aux processions phalliques, dans le fragment 15 (F6c).” (HALLIWELL, 2000, p. 156). Cf. ainda HALLIWELL, 2008.

22). Para os helênicos, dos quais herdamos grande parte de nossa formação, tudo é motivo para competir. Sua poesia, música, dança, seus jogos de atletismos, seus festivais de teatro se davam por inteiro sob este signo: a busca do melhor, aspecto que, de resto, costuma caracterizar as paródias, que simultaneamente zombam e enaltecem, reafirmam e negam outra obra, num gesto denominado emulação.

Os festivais de teatro espalhados por toda a Hélade são bastante conhecidos. A Comédia Antiga, em particular, contém uma exclusividade formal, uma parte bem característica e nomeada pelo termo referido anteriormente, ou seja, ἄγων. Para os pouco familiarizados com a língua e literatura grega, o ἄγων é, resumidamente, uma disputa que, nas peças teatrais cômicas, ocorre como uma típica competição verbal: para cada verso proferido por um adversário, o oponente retruca outro, em ritmo, entonação e extensão semelhante. “Trata-se de uma disputa verbal que envolve a alternância de discursos e canções e que sempre inclui uma pegadinha respiratória, torção da língua, canção paradigmática que se costuma chamar de *pnigos* (sufoco).” (CARTLEDGE, 1990, p. 18)<sup>12</sup> Exato: na Comédia Antiga acirra-se o gosto agonístico até o ponto de se materializar a paixão em um elemento formal, o ἄγων, isto é, o combate verbal, afinal, “[o] contexto de competições de comédias do quinto século era, antes de tudo, muito mais abertamente agonístico do que qualquer outra competição em *performance* de poesia arcaica e mais agonístico, provavelmente, do que qualquer outro que tivesse ocorrido antes.” (BAKOLA, 2010, p. 23)<sup>13</sup> É consenso:

[n]ada confirma mais essa observação que a tendência grega pela zombaria (especialmente pelo *katagelan*, “o rir de cima para baixo”), não apenas como algo que pode acabar (ou degenerar-se) em outras formas mais físicas de antagonismo, mas como um ato intrinsecamente agressivo e prejudicial em si. A zombaria é comumente classificada como uma espécie de arrogância (ofensa maliciosa), o que nos faz compreender de maneira mais clara a definição de Aristóteles para sagacidade, a saber, uma ‘hubris educada’ (elevada). Era raro encontrar indivíduos e grupos imunes, ou capazes de resistir, a esta intimidação fortemente sustentada; tais indivíduos, como veremos mais tarde, normalmente foram considerados antes anormais que admiráveis. O medo de ser ridicularizado (impunemente) por seus inimigos é um componente atávico da psicologia cultural grega. O medo se torna

<sup>12</sup> Nossa tradução para: “The ‘contest’ involves a stylised alternation of speeches and songs which always includes the breath-catching, tongue-twisting pater-song called *pnigos* (‘choking’).”

<sup>13</sup> Trecho que se lê em inglês assim: “[t]he context of comic competitions of the fifth century was, after all, far more overtly agonistic than the performance contexts of archaic poetry, and probably than anything that had occurred before.”; tradução nossa.

mais premente por uma propensão para ver a divisão entre amigos e inimigos como uma categorização abrangente do mundo social. (HALLIWELL, 2008, p. 25).<sup>14</sup>

Portanto, a parte formal a que nos referimos, o ἄγών, elemento distintivo da cultura helênica, é recuperada de maneira magnífica em Ligeti,<sup>15</sup> na disputa entre o “ministro branco” (Arse-Licker em tenor) e o “ministro negro” (Arse-Licker em barítono)<sup>16</sup> e recorda vivamente o trecho inicial do combate verbal entre o “Franco” e o “Faroleiro” (v. 890-1113) de *As Nuvens*. A cena da disputa entre o “ministro branco” e o “ministro negro” é a terceira cena da ópera e foi amplamente revisada; Ligeti modificou o texto falado substituindo-o por música (SEARBY, p. 32; SEWELL, 2006, p. 10). Contudo, o que nos interessa é que a cena tem início com um bombardeio alfabético de insultos (“arse-licker, arse-kisser,” “blackmailer, bloodsucker”) entre ministros que, embora representem partidos políticos opostos tenham personalidades e objetivos idênticos. Eles atacam o jovem príncipe Go-Go, que, por seu lado, deseja apenas deleitar-se com guloseimas (SEWEL, 2006, p. 11).

A comédia *As Nuvens* de Aristófanes, como se sabe, critica a nova educação, o ensino ateniense ministrado pelos sofistas, e reavalia a educação antiga de forma a solapar resquícios – em ambas – de toda forma de poder opressor. De fato, tanto uma quanto a outra modalidade, no nosso entender, carregam sérios problemas. Na peça, o foco parece incidir, no primeiro plano, sobre a figura de Sócrates e sobre a proposta da nova filosofia, a sofística, aquela que se obtém

---

<sup>14</sup> “Nothing bears out that observation more than the Greek tendency to regard mockery (especially *katagelan*, ‘laughing down’) not just as something that may accompany (or degenerate into) other, more physical forms of antagonism, but as an intrinsically aggressive, harmful act in its own right. Mockery is standardly classed as a species of *hubris* (malicious offensiveness), which makes Aristotle’s definition of wit as ‘educated *hubris*’ (above) all the more revealing. It was rare individuals and groups who were impervious to, or capable of resisting, this strongly sustained apprehension; such individuals, as we shall later see, were typically regarded as abnormal rather than admired. The fear of being mocked (with impunity) by one’s enemies is an atavistic constituent of Greek cultural psychology. The fear is made more pressing by a proclivity to see the division between friends and enemies as an all-embracing categorisation of the social world.”

<sup>15</sup> Cf. Libreto de György Ligeti e Michael Meschke (livremente adaptado) para a cena 3, Doorbell Prelude, disputa entre o Ministro Branco e o Ministro Negro. Disponível em [http://graphics8.nytimes.com/audiosrc/arts/Libretto\\_Final\\_compiled.pdf](http://graphics8.nytimes.com/audiosrc/arts/Libretto_Final_compiled.pdf); cf. a encenação do trecho, em direção de Alex Ollé, com o Den Norske Opera & Ballet em <https://www.youtube.com/watch?v=0kyke0azzx0>. Cf. também: [http://www.gyorgy-ligeti.com/home.php?page=?page=repertoire,9,1,00,43,00,00,2,47&work\\_ids=53,%2054,%2055,%2056,%2057&work=1](http://www.gyorgy-ligeti.com/home.php?page=?page=repertoire,9,1,00,43,00,00,2,47&work_ids=53,%2054,%2055,%2056,%2057&work=1)

<sup>16</sup> O trecho recupera peça de Mozart (1782) intitulada *Leck mich im Arsch* (literalmente, “Lamba minha bunda”, cuja tradução poderia ser também *puxa-saco*), 6 in 1, K.231, B Flat Major. Há diversas gravações disponíveis no You Tube (um exemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=S9MN2WegFY8>), inclusive com a exibição da partitura ao longo da execução.

pela arte de manipular o pensamento e a palavra. Porém, num segundo plano, de acordo com a arguta reflexão de James F. Pontuso, pode-se observar que Aristófanes expõe de maneira exemplar as fraquezas tanto da nova escola, representada pela personificação retórica do Discurso Injusto (que traduzimos por Faroleiro) quanto da velha, representada pelo Discurso Justo (traduzido por Franco), o que peleja para preservar o passado (PONTUSO, p. 216).

É nesse aspecto, sobretudo – o da disputa entre pensamentos contrários que acabam por se igualar em suas fraquezas, além de se iniciar com sucessivos ataques e um bombardeio de insultos proferidos por representantes de partidos litigantes – que a cena agonística d' *As nuvens* – tem paralelo evidente com a disputa dos dois ministros de Ligeti.

Vejamos a passagem de Aristófanes. Ela é central na peça (PLATTER, p. 64). O motivo do embate é decidir qual dos *discursos* irá se ocupar de educar Fidípides – personagem análogo ao príncipe Go-Go de Ligeti – na arte da retórica.

#### **Δίκαιος Λόγος**

χώρει δευρί, δεῖξον σαυτὸν  
τοῖσι θεαταῖς, καίπερ θρασὺς ὢν. 890

#### **Ἄδικος Λόγος**

ἴθ' ὅποι χρήξεις. πολὺ γὰρ μᾶλλον σ'  
ἐν τοῖς πολλοῖσι λέγων ἀπολωῶ.

#### **Δίκαιος Λόγος**

ἀπολεῖς σύ; τίς ὢν;

#### **Ἄδικος Λόγος**

λόγος.

#### **Δίκαιος Λόγος**

ἦππων γ' ὢν.

#### **Ἄδικος Λόγος**

ἀλλά σε νικῶ τὸν ἐμοῦ κρείπῳ  
φάσκοντ' εἶναι. 895

#### **Franco**

Vem pra cá, mostra a cara  
pro público, se és mesmo valente.

#### **Faroleiro**

Vá te catar! Pois te esmago  
muito falando pra muitos.

#### **Franco**

Esmagas? Tu? Quem és tu [pobre vivente]<sup>17</sup>?

#### **Faroleiro**

Um dito...

#### **Franco**

mau... com certeza.

#### **Faroleiro**

Mas te vou vencer, tu que  
dizes ser mais forte que eu.

<sup>17</sup> O tradutor não resistiu uma interpolação e acrescentou nos colchetes palavras de Fagundes Varela.

**Δίκαιος Λόγος**

τί σοφὸν ποιῶν;

**Ἄδικος Λόγος**

γνώμας καινὰς ἐξευρίσκων.

**Δίκαιος Λόγος**

ταῦτα γὰρ ἀνθεῖ διὰ τουτουσι

τοὺς ἀνοήτους.

**Ἄδικος Λόγος**

οὐκ, ἀλλὰ σοφοῦς.

**Δίκαιος Λόγος**

ἀπολῶ σε κακῶς.

**Ἄδικος Λόγος**

εἶπε τί ποιῶν;

900

**Δίκαιος Λόγος**

τὰ δίκαια λέγων.

**Ἄδικος Λόγος**

ἀλλ' ἀνατρέψω γ' αὐτ' ἀντιλέγων

οὐδὲ γὰρ εἶναι πάνυ φημι δίκην.

**Δίκαιος Λόγος**

οὐκ εἶναι φήσ;

**Ἄδικος Λόγος**

φέρει γὰρ ποῦ 'στιν;

**Δίκαιος Λόγος**

παρὰ τοῖσι θεοῖς.

**Ἄδικος Λόγος**

πῶς δῆτα δίκης οὔσης ὁ Ζεὺς

οὐκ ἀπόλλωλεν τὸν πατέρ' αὐτοῦ

905

δήσας;

**Δίκαιος Λόγος**

αἰβοῖ τουτὶ καὶ δῆ

**Franco**

Fazendo que bela coisa?

**Faroleiro**

Achando novas sentenças.

**Franco**

E a coisa floresce por causa

desses idiotas aí.

**Faroleiro**

Que nada, são é espertos.

**Franco**

Vou te esmagar totalmente.

**Faroleiro**

Diz: fazendo o quê?

**Franco**

Franquezas falando.

**Faroleiro**

E eu reviro e desfalo tudo! E digo

mais, digo que nem não há franqueza.

**Franco**

Dizes não haver?

**Faroleiro**

Cadê? Traz ela aqui.

**Franco**

Ela tá junto dos deuses.

**Faroleiro**

Pois é... e como é que havendo

franqueza o Zeus esmagou e atou

o pai dele?

**Franco**

Oh, boy! Isso aí é o

χωρεῖ τὸ κακόν| δότε μοι λεκάνην.

**Ἄδικος Λόγος**

τυφογέρων εἶ κἀνάρμοστος.

**Δίκαιος Λόγος**

καταπύγων εἶ κἀναίσχυντος.

**Ἄδικος Λόγος**

ρόδα μ' εἴρηκας.

910

**Δίκαιος Λόγος**

καὶ βωμολόχος.

**Ἄδικος Λόγος**

κρίνεσι στεφανοῖς.

**Δίκαιος Λόγος**

καὶ πατραλοίας.

**Ἄδικος Λόγος**

χρυσῶ πάππων μ' οὐ γινώσκεις.

estrume que chega! Um penico!

**Faroleiro**

Velho besta e biruta.

**Franco**

Seu-toma-no-cu sem vergonha.

**Faroleiro**

Me jogas rosas...

**Franco**

Trapaceiro.

**Faroleiro**

Liriosas coroas.

**Franco**

E mais parricida!

**Faroleiro**

Me salpicas de ouro, não vês?

Como se pode ler em Aristófanes e ouvir, no caso d' *O Grande Macabro*, as agressões breves, imediatas, grosseiras soam como chicotadas divertidas, revelações sérias de hipocrisias escondidas. Desse modo cremos poder afirmar que Aristófanes e Ligeti se encontram. Se o húngaro "transforms historical models, often appropriating styles associated with operatic conventions only to subvert them" (EVERETT, 2009, p. 27), Aristófanes antes e igualmente transformou modelos, apropriou-se – como crítico contumaz – de estilos e convenções para subvertê-los pelo riso.

O que ousamos dizer é algo de que talvez até mesmo Ligeti não tenha tido consciência plena: é que suas apropriações são bastante mais remotas que as percebidas em primeiro nível de apropriação; elas chegam até o mal-educado exagero aristofânico e contam, inclusive, com sua verve e ironia essencial. Aristófanes, tal como Ligeti, materializa conceitos (argumentos, pensamentos, elementos do mundo natural como as nuvens, por exemplo) para fazê-los grotescamente se digladiar no extremo escatológico de uma cultura em ruínas. Em Aristófanes,

como em Ligeti, a musicalidade da fala e o movimento corporal trazem para o palco o conflito de um artista que denuncia a miséria de seu tempo. A atmosfera do combate, o uso do obscuro para corrigir o imoral, a urgência de apontar caminhos estabelecem nosso paralelo.

### Referências

ANÔNIMO. *Bíblia*. Tradução ecumênica. Gabriel Galache (direção). São Paulo: Edições Loyola, 1997.

ARISTOFANE. "Nuvole". In: *Le Comedie*. Traduzione scenica, testo greco, appendice critica di Benedetto Marzullo. Roma: Grandi Tascabili Economici, 2003, p. 181-285.

BAKOLA, Emmanuela. *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford: University Press, 2010.

BEYEN, M. Roland. De La Balade du Grand Macabre de Ghelderode à l'opéra Le Grand Macabre de Ligeti. *Le Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*. Tome LXXXVII, n°s 1-2-3-4, 2009, p. 105-119.  
<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/beyen140309.pdf>

CARTLEDGE, Paul. *Aristophanes and his theatre of the absurd*. Bristol: Classical Press, 1990.

DELBONI, Maria Lúcia. A fábula no contexto de a Cantora Careca de Eugène Ionesco. *Itinerários*, Araraquara. vol. 12, 1998, p. 343-348  
<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/3107/2849>

EVERETT, Yay oi Uno. Signification of Parody and the Grotesque in György Ligeti's *Le Grand Macabre*. *Music Theory Spectrum*, Vol. 31, No. 1 (Spring 2009), pp. 26-56.

HALLIWELL, Stephen. Le Rire Rituel et la Nature de l'Ancienne Comédie Attique. In: DESCLOS, Marie-Laurence (org.). *Le rire des Grecs: Anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2000, p. 155-168.

\_\_\_\_\_. *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge: University Press, 2008.

PARSONS. Charles H. Ligeti: Le Grande Mecabre. *American Record Guide*. 62.4 (July-August 1999): p. 134. *Academic OneFile*. Web. 12 May 2015. URL <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA55412518&v=2.1&u=capes&it=r&p=AONE&sw=w&asid=23fdca0956df2c1cf7a80efd6ff6bc5e>.

PLATTER, Charles. *Aristophanes and the Carnival of Genres*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2007.

PONTUSO, James F. Aristophanes as the Founder of Postmodernism Rightly Understood. *Perspectives on Political Science*. Vol. 36, nº 4, 2007, p. 215-221.

SEARBY, Michael. Ligeti's 'Le grand macabre': how he solved the problem of writing a modernist opera. *Tempo* 66 (262) 2012, p. 29-38. doi:10.1017/S0040298212000356

SCODEL, Ruth. *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge: University Press, 2011.

SEWELL, Amanda Jo. *Blending the sublime and the ridiculous: a study of parody in György Ligeti's Le grand Macabre*. Thesis. Carol A. Hess (adviser) Bowling Green: College of Bowling Green State University. 2006.

SOMMERSTEIN, Alan H. *Greek drama and dramatists*. London/New York: Routledge, 2002.