



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MÁRCIO HENRIQUE VIEIRA AMARO

**O RISO DA MUSA NO CAMPO DE BATALHA: AS MARCAS DA POESIA DE
ARQUÍLOCO NA FORMAÇÃO DA *PERSONA POÉTICA* NA COMÉDIA
ÁTICA**

FORTALEZA

2020

MÁRCIO HENRIQUE VIEIRA AMARO

**O RISO DA MUSA NO CAMPO DE BATALHA: AS MARCAS DA POESIA DE
ARQUÍLOCO NA FORMAÇÃO DA *PERSONA POÉTICA* NA COMÉDIA
ÁTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito final à obtenção do título de doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.
Orientadora: Prof. (a) Dr. (a). Ana Maria Cesar Pompeu

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- V716r Vieira Amaro, Márcio Henrique.
O riso da musa no campo de batalha : As marcas da poesia de Arquiloco na formação da persona poética na comédia Ática / Márcio Henrique Vieira Amaro. – 2020.
162 f.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2020.
Orientação: Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu.
1. Poesia Iâmbica. 2. Arquiloco. 3. Comédia Antiga. 4. Cratino. 5. Aristófanes. I. Título.
- CDD 400
-

MÁRCIO HENRIQUE VIEIRA AMARO

**O RISO DA MUSA NO CAMPO DE BATALHA: AS MARCAS DA POESIA DE
ARQUÍLOCO NA FORMAÇÃO DA *PERSONA POÉTICA* NA COMÉDIA
ÁTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito final à obtenção do título de doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof. (a) Dr. (a). Ana Maria Cesar Pompeu

Aprovado em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. (a) Dr. (a). Ana Maria Cesar Pompeu (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Roberto Arruda de Oliveira
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Lauro Inácio de Moura Filho
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE

Prof (a). Dr (a). Pauliane Targino da Silva Bruno
Instituição: Universidade Estadual do Ceará – UECE

Prof. Dr. Liebert de Abreu Muniz
Instituição: Universidade Federal Rural do Semi-Árido – UFERSA

Prof. Dr. Josenir Alcântara de Oliveira
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Francisco Victor Macedo Pereira
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB

Ao poeta de Paros que me deu coragem
de singrar os mares e me libertar.

Aos comediógrafos Cratino e
Aristófanes pelas alegrias que me deram.

Aos deuses da alegria e abundância por
ainda acreditarem na humanidade.

AGRADECIMENTOS

Aos Deuses, que sempre me concederam sorrir e fazer sorrir.

Aos meus pais, por terem lutado todos os seus dias para que eu pudesse ter uma boa educação.

Ao meu noivo Mario Perazzolo, por me apoiar nesse momento decisivo.

Aos colegas do doutorado e grupos de estudo, por me acompanharem durante a construção desse trabalho.

À minha mestra, professora Ana Maria César Pompeu, pela paciência com minhas limitações, por sempre trazer uma palavra de incentivo e acreditar que esse dia chegaria.

Aos professores Orlando Luiz de Araújo e Joseane Prezotto, pelas preciosas críticas e sugestões durante a qualificação.

Aos professores participantes da banca examinadora, Francisco Victor Macedo Pereira, Lauro Inácio de Moura Filho, Pauliane Targino da Silva Bruno e Liebert de Abreu Muniz, por honrarem esse trabalho com sua presença.

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

À Universidade Federal do Ceará (UFC) e ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFC, por tornarem possível minha formação.

RESUMO

A poesia de Arquíloco de Paros obteve ampla difusão no mundo antigo. No Brasil, entretanto, os trabalhos mais relevantes sobre sua produção são ainda poucos e recentes. Sabemos que a tradição iambográfica na qual o poeta está inserido representa um importante elo na gênese do gênero dramático cômico, que reverberou fortemente na obra dos primeiros comediógrafos como Cratino, Êupolis e Aristófanes. O estudo da comédia antiga, por muito tempo, esteve restrito aos textos supérstites de Aristófanes, contudo a partir da publicação do trabalho *The Rivals of Aristophanes* (1996), deu-se início a um processo de revitalização do estudo da obra de seus contemporâneos que, apesar da forma extremamente fragmentária como chegou aos nossos dias, constitui um *corpus* seminal para uma compreensão do gênero cômico. As comédias supérstites de Aristófanes não podem, apesar de seu colorido e da diversidade de cenas do cotidiano de Atenas nelas descritas, ser lidas à margem da poesia que a precede ou que com ela dialoga; e, por isso, faz-se mister inseri-la tanto na cadeia iambográfica da qual é filha como do grupo de seus rivais. Dessa forma, acreditamos ser de extrema validade a *persona* poética arquiloquiana e sua presença na comédia de Cratino e Aristófanes. Optamos por realizar esse diálogo entre gêneros antigos partindo de Arquíloco de Paros, como representante da tradição iambográfica, passando por Cratino, um dos principais comediógrafos da primeira geração e finalizando com Aristófanes, seu grande rival e representante da transição entre a comédia antiga e a comédia média. Buscaremos verificar o processo de construção da *persona* poética arquiloquiana para ver no que incide e reverbera no gênero cômico. O instrumental analítico da pesquisa será tanto de ordem da crítica filológica quanto intertextual. Como referencial teórico nos utilizaremos da coletânea de Harvey e Wilkins, *The Rival of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy* (1996), da pesquisa de Paula da Cunha Correa, contida na obra *Armas e Varões: a Guerra na lírica de Arquíloco* (1998), e dos trabalhos de Rostein, *The idea of iambs* (2010), *Cratinus and the art of comedy* (2010), de Emanuela Bakola e *Aristophanes and the poetics competition* (2011) de Zachary Biles.

Palavras-chave: Poesia Iâmbica. Arquíloco. Comédia Antiga. Cratino. Aristófanes.

ABSTRACT

The poetry of Archilochus of Paros was widely spread in the ancient world. In Brazil, however, the most relevant works on its production are still few and recent. We know that the iambographic tradition in which the poet is inserted represents an important link in the genesis of the dramatic comic genre, which reverberated strongly in the work of early comedigraphers such as Cratino, Emolis and Aristophanes. The study of ancient comedy has long been restricted to Aristophanes' superstitious texts, but since the publication of the work *The Rivals of Aristophanes* (1996), a process of revitalizing the study of his contemporaries has begun. The superstitious comedies of Aristophanes cannot, despite their color and the diversity of everyday scenes in Athens described in them, be read outside the poetry that precedes or dialogues with it; and, therefore, it is necessary to insert it both in the iambographic chain of which she is a daughter and in the group of her rivals. Thus, we believe that the archilochean poetic *persona* and its presence in the comedy of Cratino and Aristophanes are extremely valid. We chose to make this dialogue between ancient genres starting from Archilochus of Paros, as representative of the iambographic tradition, as well as Cratino, one of the first comedians of the first generation and ending with Aristophanes, his great rival and representative of the transition between old comedy and comedy. average. We will check the process of construction of the poetic archiloquian *persona* to see what affects and reverberates in the comic genre. The analytical instruments of the research will be both of philological and intertextual criticism. As a theoretical reference we will use Harvey and Wilkins's collection, *The Rival of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy* (1996), from Paula da Cunha Correa's research, contained in the book *Armas and Varões: War in the Lyric of Archilochus* (1998), and from Rostein's works, *The Idea of Iambos* (2010), *Cratinus and the Art of Comedy* (2010), by Emanuela Bakola and Zachary Biles' *Aristophanes and the Poetics Competition* (2011).

Keywords: Iambic Poetry. Archilochus. Old Comedy. Cratino. Aristophanes.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 As marcas da musa arquiloquiana	24
2.1 A marca iâmbica.....	28
2.1.1 <i>Considerações sobre o iambo na Retórica.....</i>	<i>30</i>
2.1.2 <i>Aspectos ético-políticos do iambo</i>	<i>34</i>
2.1.3 <i>O gênero iâmbico na Poética.....</i>	<i>36</i>
2.1.4 <i>A noção de iampos em Arquíloco</i>	<i>38</i>
2.2 A marca mitológica: Deméter e Dioniso.....	43
2.2.1 <i>Deméter na poesia supérstite de Arquíloco a partir da leitura dos fragmentos 169 W, 322 W e 324 W.....</i>	<i>44</i>
2.2.2 <i>Dioniso na poesia supérstite de Arquíloco a partir da leitura dos fragmentos 120 W, 194 W e 251 W.....</i>	<i>56</i>
2.3 A marca comensal.....	61
2.3.1 <i>A pluralidade de espaços de comensalidade no mundo grego</i>	<i>62</i>
2.3.2 <i>Algumas considerações sobre a comensalidade e a performance da poesia do período arcaico</i>	<i>66</i>
2.4 Identificação das marcas arquiloquianas a partir da análise de alguns de seus fragmentos elegíacos	69
2.4.1 <i>A presença da épica na formação da persona poética de Arquíloco a partir da análise do fragmento 1W e 3 W.</i>	<i>69</i>
2.4.2 <i>A fusão das tradições mitológicas de Dioniso e Deméter em Arquíloco a partir de uma análise do fragmento 2 W.</i>	<i>77</i>
2.4.3 <i>As representações de comensalidade na poesia de Arquíloco a partir de uma leitura do fragmento 4 W e 5 W.....</i>	<i>81</i>
2.4.4 <i>Análise do fragmento 4 W: a força da caneca</i>	<i>81</i>
2.4.5 <i>Análise do fragmento 5 W: a subversão da guerra.....</i>	<i>85</i>
3 A persona poética de Cratino.....	88
3.1 Aspectos gerais da vida e obra de Cratino.....	92
3.2 Os elementos formadores da persona poética de Cratino a partir dos Seguidores de Arquílocos	94
3.3 Os elementos formadores da persona poética de Cratino a partir de Dionisalexandrino.....	100

3.4 Os elementos formadores da <i>persona</i> poética de Cratino a partir d'A <i>Garrafa</i>	104
4 A presença das marcas de Arquíloco na construção da <i>persona</i> poética transcendental aristofânica.....	109
4.1 O mundo invertido e a manifestação do impossível	114
4.1.1 <i>Análise do fragmento 6 W: o riso no inferno</i>	115
4.2 O soldado fanfarrão	118
4.2.1 <i>Análise do fragmento 114 W: lutar ou comer</i>	118
4.2.2 <i>Uma releitura de Acarnenses: Arquíloco e Cratino chegam à casa de Lâmaco</i> ...	120
4.2.3 <i>Os dois banquetes</i>	121
4.2.4 <i>O lamento do servo de Lâmaco</i>	124
4.2.5 <i>O hino da vitória</i>	127
4.3 O duelo recitativo em <i>Paz</i> e o banquete nupcial	130
4.4 O amante frustrado	136
5 CONCLUSÃO.....	138
REFERÊNCIAS.....	141
APÊNDICE A - FRAGMENTOS ARQUILOQUIANOS ELEGÍACOS	147
APÊNDICE B - FRAGMENTOS CRATINIANOS	153
I. APXIAOXOI.....	153
II. ΔΥΟΝΙΣΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ.....	155
III. ΠΥΤΙΝΗ	159

1 INTRODUÇÃO

A produção poética do mundo grego se apresenta diante do leitor contemporâneo como um conjunto de versos, fragmentados e descontextualizados, em sua maioria, cujo conteúdo está repleto de cenas pitorescas e todo tipo de clamor do espírito humano. Entretanto, a relevância desse patrimônio supérstite continua de valor imensurável:

As obras da Literatura Grega que se conservam devem, sem exceção, ser estudadas do seguinte ponto de vista: elas são restos de uma produção rica; são ilhas que ainda emergem da superfície do mar, depois que regiões inteiras foram submersas pelas ondas. A imagem também tem validade se considerarmos que, regra geral, são as criações culminantes que se conservam.¹

Esses quadros da vida antiga são oriundos de dois tipos de forças condicionantes que lhes servem de amálgama e que estão na base da evolução dos estudos sobre a poesia grega: num primeiro plano as ideias e crenças, elementos constituintes do substrato histórico; e, numa outra instância, as forças emocionais que estão ligadas ao itinerário do desenvolvimento do espírito humano.²

Da união desses elementos, são construídos arquétipos que se destinam a abranger todos os tipos de manifestações culturais presentes nas mais diversas sociedades e que Ortega e Gasset denominou propriamente de temas;³ e, mais recentemente Curtius ampliou e integralizou sob o nome de tópica.⁴ Entretanto, há de se ter presente os limites que tal critério possui:⁵

Depois de Curtius a busca de *tópoi* tornou-se verdadeira prática detetivesca a que certos pesquisadores se entregaram como a um fim em si, desconsiderando que o sentido desses clichês é solidário da tradição cultural de que fazem parte e da poética que prescreve a utilização.

¹ Cf. Lesky (1995, p. 131).

² Cf. Alsina (1991, p. 22).

³ Ibidem, loc. cit.

⁴ Cf. CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e idade média latina**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

⁵ Cf. Achcar (1994, p. 19).

Desse modo, qualquer definição de categorias analíticas para um fenômeno tão amplo quanto a poética grega, deverá estar consciente dos limites impostos pelas disparidades existentes na pluralidade cultural de cada uma de suas regiões.

A construção do percurso dessa produção nos revela que ela se estendeu a partir da Ásia Menor, situada na península Anatólia e que abrangia cidades importantes como Atenas, Mégara, Tebas e Esparta. Nesse trajeto, ela perpassou as célebres ilhas de Paros, Tasso e Mitilene, e chegou, por fim, aos confins da Magna Grécia. De fato, a pluralidade de centros é, sem dúvida, uma das características mais marcantes da produção poética grega.⁶

Uma produção tão ampla visava atender a demanda da diversidade de festivais sazonais e efemérides distintas que ajudaram a expandir objetivamente as primeiras expressões do espírito grego, cuja voz foi articulada em metros distintos, cultivados para diferentes ocasiões.

Essa poética tinha como destinatários os mais ilustres heróis, os mais insignes campeões dos jogos, ou mesmo o mais comum dos mortais. Dentre seus principais cultores, a musa escolheu homens e mulheres como Arquíloco, Calino, Anacreonte, Safo, Píndaro, Baquilides, e, por suas vozes, aproximou os mortais dos limites do eternal Olimpo.

Entretanto, todos esses poetas têm como raízes do seu cantar a épica homérica, na qual muitas das tradições orais da Grécia foram consolidadas. Assim, o eco da poesia homérica reverbera por entre seus versos, deixando-nos marcas, através das quais nos permitem vislumbrar algumas de suas tradições e formas de expressar seus mais variados sentimentos: alegria, tristeza, orgulho, pilhéria.

Dentre os vários tipos poéticos cultivados, o cômico é, sem dúvida, um dos mais fascinantes, tanto por sua antiguidade, quanto por sua difusão nas épocas posteriores. De fato, ele já está presente desde a épica homérica, na qual está enxertado em vários momentos decisivos daquela que foi a mãe de todas as guerras:

É inextinguível o riso dos deuses no Olimpo quando, no final do primeiro canto da *Ilíada* (1.599-622), vêem Hefesto claudicando pelo salão [...]. Assim também os guerreiros reunidos em assembleia no canto seguinte (Il. 2.270) riem do espancamento de Tersites [...]. Na *Odisseia*, Ares, preso nas redes do traído Hefesto, também faz surtir o riso de todos os deuses exceto de Posídon.⁷

⁶ Cf. Romilly (2011, p. 59).

⁷ Cf. Corrêa (2003, p. 99).

É no mínimo curioso que a poesia homérica tenha reservado tanto espaço para o riso ao longo do desenvolvimento de seu *tópos* principal: a guerra, pois a temática marcial constitui, na poética grega, um dos assuntos mais sérios e elevados e uma das principais formas de expressão da complexidade das relações entre as sociedades arcaicas.

É através dessa tônica que os gregos vão, paulatinamente, registrando a consolidação de sua unidade enquanto povo, o qual, apesar de sua organização descentralizada, percebe-se ligado por algo bem maior, que os diferencia das outras civilizações a eles contemporâneas.⁸

O tom bélico da poesia homérica reverberou, fortemente, sobre os primeiros poetas arcaicos que, recepcionando esse patrimônio, fundiram-no aos elementos próprios do gênero lírico. Os versos de um poeta como Tirteu servirão de base para reflexões importantes sobre as virtudes e os vícios dos guerreiros, bem como sobre a nobreza e os males da guerra, as quais foram objeto de discussões de ordem filosófica, no século IV, em alguns tratados de Platão, como *A República*, e *As Leis*.

Nesses trabalhos, o fundador da Academia analisa tanto as virtudes dos guerreiros (utilizando-se das elegias de Tirteu) como os seus vícios em campo de batalha (indiretamente através de exemplos presentes na poesia de Arquíloco de Paros), conformando-os aos elementos da *Paideia* grega tradicional para o desenvolvimento de uma verdadeira ética da guerra.⁹

Desse modo, vemos o quanto o *tópos* marcial se mostrou compatível com muitas abordagens distintas ao longo de seu desenvolvimento, e, igualmente, com os mais variados metros da poesia grega. Dessa forma, não parece estranho que tenha sido cultivado também no metro próprio do cômico: o iambo; e, desde muito cedo, nele tenha encontrado outras possibilidades expressivas.

As origens desse metro são obscuras e, como em todos os gêneros antigos, não podem ser desvinculadas das tradições e contextos religiosos.¹⁰ Assim, não é possível uma reconstrução de sua trajetória apenas através das fontes literárias como

⁸ Um exemplo disso é dado na *Ilíada* que retrata a coalisão dos vários grupos que se unem para guerrear em Troia. Posteriormente, na batalha de Maratona, esse povo parece tomar consciência de sua identidade nacional, diante das ameaças estrangeiras ao seu modo de vida, como registrou Ésquilo na sua peça *Os Persas*, no período clássico.

⁹ Cf. Jaeger (1995, p. 831).

¹⁰ Cf. Torre (2002, p. 13).

tentou fazer Aristóteles, ao atribuir a origem da comédia ao poema *Margites*, atribuído, na antiguidade, a Homero.¹¹

De forma geral, o que é certo é que esse metro está ligado à invectiva pessoal (*óneidos, psógos*), adentrando o âmbito de gêneros vinculados com rituais que, de alguma forma, estão ligados a Dioniso, como os *phalliká* e *dithyrambos*. Todavia, é possível neles encontrar elementos do culto de Deméter, como a obscenidade na linguagem (*aischrología*) e nos gestos (*skómmata*).¹²

Embora a consolidação da poesia iâmbica esteja ligada ao conjunto dos poetas jônicos dos séculos VII e VI, como Arquíloco, Hipônax e Semônides, seu desenvolvimento é bem mais antigo e remonta, assim como a épica homérica, às antigas tradições orais, das quais os registros escritos de que dispomos atestam sua dependência.¹³ Assim, ela não pode ser considerada apenas como um triunfo literário, mas como um produto direto da oralidade.

A comédia antiga também escutou o riso dos antigos e viu nas suas marcas uma fonte para o desenvolvimento de sua linguagem que se caracterizava por uma ferrenha reflexão sobre a política ateniense, particularmente agitada durante os conflitos da guerra do Peloponeso. Tudo isso, apresentado no coração da cidade, nos mais importantes festivais que se desenvolviam sob um contexto de competitividade ainda hoje não igualado.

O espólio que nos chegou da primeira geração da comédia grega, da qual se sobressaíram Cratino e Aristófanes, testemunha esse fenômeno singular que atingiu o seu ápice no período clássico ateniense sob o governo de Péricles. Esses autores procuraram, dentro dos limites e peculiaridades de seu gênero, manter aberto o diálogo com os principais temas da épica e da lírica, aproveitando suas marcas para criar intrincadas redes de intertextualidade que muitas vezes nos escapam pela escassez de registros, como salientou Silva:

Do muito que soçobrou da produção cômica ateniense na sua primeira fase, não mais nos resta do que uma pálida sombra, que recuperamos, cheia de obscuridades e interrogações, de testemunhos antigos de épocas várias. São primeiro os contemporâneos, aqueles que apreciaram de perto o fenômeno, sobretudo por nele serem também intervenientes, e que, motivados pela consciência profissional que leva

¹¹ Cf. Aristóteles (1993), 1448b-1449 a.

¹² Cf. Torre (2002, p. 16).

¹³ Cf. Silva (1987, p. 33).

a uma reflexão sobre a arte, ou pelos amargores de uma concorrência que o sistema concurso fomentava, teceram comentários sobre o gênero e sobre os rivais ativos na disputa pelos favores da Musa.¹⁴

Dessa forma, os novos estudos sobre a produção cômica grega têm procurado transcender muitas das pesquisas que, embora reconheçam a importância da obra de Aristófanes, levam em conta os seus limites, já que o criador de Diceópolis não pode ser lido dentro de um vácuo, pois ele não compôs em causa própria, mas sim dentro de um contexto extremamente competitivo e dialogal.¹⁵

Essa redescoberta da comédia ática, teve um novo impulso após o gradativo trabalho de R. Kassel e C. Austin, iniciado na década de 80, em Berlim, atualmente com oito volumes publicados;¹⁶ pois, até então, o trabalho mais completo e acessível de que se dispunha era a edição, em três volumes, de Theodor Kock, do final do século XIX.¹⁷

Esses editores sistematizaram os fragmentos supérstites da comédia ática, viabilizando o conhecimento pelo grande público de muitos comediógrafos, dos quais se sabia, quando muito, somente os nomes. Do mesmo modo, permitiram que os títulos, argumentos e excertos de suas obras, também desconhecidas e inacessíveis para muitos pesquisadores, passassem a ser objeto de estudo.

Esse desvelamento dos fragmentos da comédia ática feito por Kassel-Austin foi ampliado em diversas edições críticas que contêm a tradução de parte do material consolidado por Kassel-Austin. Destacamos, dentre elas os já consagrados trabalhos de Olson¹⁸, seguido por Rusten¹⁹, por sua difusão e acessibilidade no mundo acadêmico.

Em língua portuguesa, a obra de Maria de Fátima Silva, embora de escopo mais específico, e, portanto, de espectro mais reduzido, continua sendo uma das poucas referências em vernáculo onde se pode encontrar excertos da comédia ática analisados sob o viés da crítica literária.²⁰

¹⁴ Cf. Silva (1997, p. 3).

¹⁵ Cf. Harvey & Wilkins (2000, p.10).

¹⁶ Cf. KASSEL, R. & COLIN, A. **Poetae Comici Graeci**. Vol. I (Doric comedy), 2001. Vol. II (Agathenor-Aristonymus), 1991. Vol. III.2 (Aristophanes' testimonia and fragments), 1984. Vol. IV (Aristophon-Crbylus), 1983. Vol. V (Damoxenus-Magnes), 1986. Vol. VI.2 (Menander except for papyri), 1998. Vol. VII (Menecrates-Xenophon), 1989. Vol VIII (adespota), 1995. Berlim: de Gruyter.

¹⁷ Cf. KOCK, T. **Comicorum atticorum fragmenta**. Leipzig: Teubner, 1880.

¹⁸ Cf. OLSON, S.D. **Broken Laughter: select fragments of Greek comedy**. UK: Oxford University Press, 2007.

¹⁹ Cf. RUSTEN, J. **The birth of comedy: texts, documents, and art from Athenian comic competitions, 486-280**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011.

²⁰ Cf. SILVA, M. F. S. **Crítica do teatro na comédia antiga**. Coimbra: INIC, 1987.

Se a década de oitenta foi marcada pelos estudos de Kassel-Austin, o decênio seguinte teve como referencial acadêmico o evento *The Rivals of Aristophanes*, realizado em setembro de 1996, pela University of Wales Institute of Classics and Ancient History, o qual rendeu, no início do século, uma publicação de mesmo nome, que reúne mais de uma dezena de artigos de vários estudiosos que apontam a imperatividade de uma releitura das peças aristofânicas à luz dos fragmentos da comédia ática, a fim de reconstruir muito do quadro literário e intelectual perdido pela não correlação com os fragmentos de seus rivais.²¹

Dentro dessa perspectiva, as pesquisas sobre a vida e obra do comediógrafo Cratino se apresentam como uma das linhas de pesquisa mais fecundas nessa primeira década do milênio. Fato esse de que serviu de prenúncio ao já citado artigo de Maria de Fátima Silva, *Cratino: a sombra de um grande poeta*, o qual condiz com às questões levantadas pelos participantes do evento *The Rival of Aristophanes*.

Através desse itinerário entende-se a importância do surgimento de uma publicação como *Cratinus and the art of comedy*, de Emmanuela Bakola. Essa obra permitiu o alargamento dos conhecimentos atinentes à ligação dos textos supérstites de Aristófanes e os iambógrafos do período arcaico, de forma especial Arquíloco de Paros. Antes dessa publicação, a última e ao que se sabe única publicação a respeito do comediógrafo datava da década de quarenta do século XX.

Dessa forma, acreditamos que, com a continuidade desses estudos, dos quais o presente trabalho constitui um importante elo, tenhamos uma visão bem mais ampla do processo de construção de uma poética do cômico e do seu lugar dentro do diálogo entre os gêneros cultivados na antiguidade; e, conseqüentemente, de uma nova leitura das peças de Aristófanes.

Contemplamos na produção de Cratino o recurso frequente ao uso de certas marcas da épica de Homero e da lírica de Arquíloco, que foram adaptadas para a construção de requintadas paródias.²² Mas isso, está bem longe de tornar sua obra um mero pastiche dos seus predecessores dos demais gêneros, pois, o comediógrafo se mostrou capaz de ressignificar muitas dessas marcas, fazendo nelas, importantes inovações:

²¹ Cf. HARVEY, D. & WILKINS, J. (ed.). **The rivals of Aristophanes: studies in Athenian old comedy**. UK: The Classical Press of Wiles, 2000.

²² Cf. Silva (1997, p. 16).

De uma geração nascida na primeira metade do séc. V a. C., Cratino suscitou em torno de si um coro de vozes que associam a sua atividade à definição de um progresso decisivo na história da comédia. E foi como cultor da agressividade no ataque nominal, à maneira dos poetas iâmbicos e em particular de Arquíloco, que Cratino **imprimiu**, na simplicidade do *komos*, **um vigor e objetivo inteiramente novos**.²³

Do mesmo modo, ao nos voltarmos para as onze peças de Aristófanes, veremos que tanto ele quanto Cratino estão inseridos numa complexa rede de ligações com o patrimônio épico e lírico. Assim, acreditamos ser necessária a identificação de um paradigma que possa localizá-los dentro de um diálogo que é bem anterior, e que nos remeta às vozes de Arquíloco e Homero, cujas marcas sejam a chave para o desvelamento da formação de uma estratégia literária do cômico.

Acreditamos que essa cadeia intertextual, como bem percebeu a crítica literária latina, dentro do universo dos estudos clássicos, possui um significado muito maior do que um mero conjunto de alusões e referências. Afirmamos que esse emaranhado de vozes consonantes se encontra disfarçado, encoberto por máscaras *πρόσωποι* (*prósopoi*), dependentes dessas marcas textuais. Esses sinais constituem a base de um complexo sistema composicional, cujo objetivo é dar ao poema seu timbre, que é visível pela expressão plena de sua *persona* poética.

Nossa pesquisa dialoga, assim, com o método de estudo sobre a arte composicional de Homero desenvolvido por Foley, para quem essas marcas, τὰ σήματα (*tá sêmata*), são as menores estruturas que viabilizam a abertura de uma infinidade de referências para a audiência, tornando-a apta a identificá-la nos mais variados contextos.²⁴ Uma necessidade que limita nossa pesquisa, mas não a invalida, consiste na redução do conceito de marcas ao texto escrito; já que, apesar de não podermos contemplar outros extratos como música e performance, tão importantes na poética do mundo antigo, alguns deles, podem ser inferidos através desses sinais.

Dialogamos, também, com alguns dos trabalhos de Paulo de Vasconcellos, os quais nos ajudaram a perceber a importância da *persona* elocutória na produção poética do mundo romano e desenvolver essa mesma análise dentro do universo cultural helênico. Assim, foram suas pesquisas que embasaram nossa preferência pelo termo *persona*, em detrimento de ‘eu lírico’ ou ‘eu poético’, já que essa tensão entre a ficção e realidade expressa pela subjetividade poética encontrou no gênero dramático seu ponto

²³ Cf. Silva (1997, p. 03).

²⁴ Cf. Foley (1999, p. 18).

mais alto. Ela representa, pois, a síntese conclusiva de um extenso teorema formado por essa rede de intertextualidade.²⁵

Um estudo dessas marcas a partir da *persona* poética nos coloca também diante de outra limitação, pois grande parte das apreciações a esse respeito existentes foi construída dentro dos antigos moldes da crítica biográfica, a qual identificava os fatos do texto com acontecimentos reais.²⁶ Isso se mostrou passível de fomentar perigosos equívocos quando, no início do século passado, a própria crítica passou por um processo de reorientação dos seus métodos de análise do discurso literário, o qual possibilitou uma renovação do entendimento da *persona* poética na poesia antiga.

De fato, foi somente após essa superação da crítica biográfica por meio da mudança paradigmática fomentada pelos teóricos do *New Criticism*, que se preparou o terreno para o surgimento de importantes trabalhos na seara dos estudos clássicos na segunda metade do século passado no mundo todo.²⁷

Entretanto, é prudente nos perguntarmos: essa preocupação com a *persona* poética seria uma questão particular do pensar contemporâneo, uma invenção da nossa época; ou, pelo contrário, podemos estendê-la ao complexo conjunto da produção poética da Antiguidade? Esse processo de elaboração e análise seria compatível com a fragmentária poética greco-romana?

Acreditamos que essa pergunta tenha sido satisfatoriamente respondida por Paulo Martins que demonstrou – através do itinerário dessa temática dentro dos estudos clássicos - que as pesquisas mais significativas do último século no Brasil e no mundo estão diretamente ligadas à análise da *persona* poética.²⁸

Entretanto, seu texto se apresenta limitado por dizer respeito somente aos trabalhos dentro do universo romano como: *Sincerity and the Roman Elegists*, de Archibald W. Allen, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, de Francis Cairns, das décadas de cinquenta e setenta, respectivamente, bem como a pesquisa de Paul Veyne – que será um divisor de águas dentro dos estudos da *persona* poética no mundo clássico.

²⁵ Cf. VASCONCELLOS, P. S. **O cancionero de Lésbia**. São Paulo: Hucitec, 1991. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP: Fapesp, 2001. **Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana**. São Paulo: Unesp, 2016.

²⁶ Cf. o trabalho de Snell (1992).

²⁷ Martins (2008, p. 189-204).

²⁸ *Ibidem*, loc. cit.

Essa lacuna pode ser explicada pelo fato das tendências que guiaram os estudos da literatura grega no último século somente terem recebido um novo impulso após a realização dos dois colóquios ocorridos em Seattle e Oxford, respectivamente, que trouxeram diferentes perspectivas para a apreciação do fenômeno do fazer literário, muitos deles essenciais para a compreensão e contextualização de pesquisas imprescindíveis ao âmbito dos estudos clássicos em geral.

Desde os primórdios dos estudos literários, a literatura grega foi considerada de suma importância pelos seus atributos de universalidade e objetividade apontados no período do romantismo alemão por Friedrich Schlegel.²⁹ Esse entendimento teve, com o advento do historicismo, uma nova leitura da cultura grega que passou a ser vista como uma etapa formativa que sedimentou os valores perenes que formaram a percepção estética do ocidente.³⁰

Entretanto, o método historicista mostrou-se propenso ao surgimento da tendência entre confundir o estudo da literatura com a história do fenômeno literário.³¹ O rompimento dessa tensão só teve início com a ampliação dos métodos de pesquisa, dentre os quais surgiram os estudos comparados, nos quais a nossa pesquisa se insere no seu aspecto metodológico.

Nossa reflexão se estenderá por três capítulos abrangendo aspectos pontuais da produção poética do mundo grego arcaico: no primeiro, analisaremos a construção da *persona* poética em Arquíloco, através do reconhecimento e delimitação de suas marcas peculiares, tomando como referência a evolução do gênero iâmbico e da compreensão que dele temos a partir da reflexão dos antigos, como Aristóteles, e do binômio mitocomensalidade.

Entretanto, devido à extensão do *corpus* de seus fragmentos, preferimos fazer um recorte, organizando nossa análise a partir de alguns *tópoi*, pela sua pertinência como ressaltou Curtius³², e pela sua adequação aos estudos arquiloquianos como fez Paula Corrêa.³³ A grande maioria das traduções são de nossa autoria e responsabilidade; e, quando não o forem, será identificada a autoria.

²⁹ Para um maior aprofundamento do tema, cf. SCHLEGEL, F. **Sobre o estudo da poesia grega**. São Paulo: Iluminuras, 2018.

³⁰ Cf. Alsina (1991, p. 25).

³¹ Idem, p. 33 e ss.

³² Cf. Curtius (1979, p. 82-110).

³³ Cf. Corrêa (2003).

Assim, selecionaremos os fragmentos de forma bem livre, independente do metro, procurando agrupá-los sempre que possível dentro de temas como a guerra, o vinho, e os deuses no primeiro capítulo. Essa leitura tem como objetivo como dissemos, identificar as marcas peculiares da poética arquiloquiana, sob um viés diverso dos estudos mais clássicos que se limitaram a uma apreciação de sua poesia relacionando-a somente ao gênero épico.³⁴

Durante esse trajeto pelo campo de batalha arquiloquiano, sempre repleto de deuses, vinho e armas, voltaremos nosso olhar não somente para os modelos da épica homérica e hesiódica, mas propomos uma leitura de seus poemas à luz dos mitos de Dioniso e Deméter, como elo comum da sua lírica e do gênero cômico, de cujos elementos o poeta se apropria para a construção de sua *persona*. Desse modo, buscaremos demonstrar que o culto de Deméter e Dioniso, em virtude de sua presença significativa na poesia de Arquíloco e seu papel no universo da comédia antiga constitui também uma importante marca de sua identidade artística.

Outro aspecto relevante, como bem percebeu Page³⁵, é que, tanto os modelos por ele emulados, bem como sua própria poesia, pertencem a uma realidade na qual a oralidade ainda se sobrepõe ao fenômeno da escrita. Essa tensão será muito importante, como veremos, pois coloca sua estratégia poética dependente de elementos de performance. Desse modo, consideraremos, em nossas leituras, a importância do contexto comensal que parece exercer grande influência na superação dessas barreiras entre oralidade e escrita; e, assim, contribuir para a construção de uma *persona* poética diferenciada da épica.

Somente após esse passo, poderemos provar que a voz de Arquíloco representa um momento importante na base do estabelecimento do uso desse sistema de marcas composicionais no desenvolvimento do gênero cômico, o qual será levado às últimas consequências pelos comediógrafos do período clássico, pois a *persona* poética cômica é construída essencialmente por um exercício de referenciamento e, por isso, constantemente faz com que a atenção da audiência dos poetas se volte para o universo poético a ele anterior, como se deu com a recepção que seu fragmento 120 W teve na poesia de Cratino.

³⁴ Frankel (1973, p. 150).

³⁵ Cf. PAGE, D. *Archilochus and the oral tradition*. In.: *Entretiens sur l'antiquité Classique*. Genebra: Fondation Hardt, 1963.

Por isso, no segundo momento, analisaremos alguns fragmentos supérstites da produção do comediógrafo Cratino, a fim de estabelecer seus elementos composicionais que dialogam com as marcas da poesia de Arquíloco, que ajudaram no desenvolvimento de sua *persona* poética, pois o próprio poeta de Paros é argumento e personagem em uma de suas peças que analisaremos *Archilochoi*. De igual importância para nosso estudo é a peça *Dionisalexandrino*, cujo argumento e fragmentos poderão nos oferecer mais evidências da sua dependência das marcas arquiloquianas.

Entretanto, nosso principal paradigma de estudo serão os fragmentos de sua peça a *Garrafa, Pityne*, a qual representa um momento importante para o comediógrafo, sua última vitória da qual temos registro. Nela, veremos como Cratino transcende o formato arquiloquiano na construção de sua *persona* poética e estabelece os parâmetros necessários que serão levados ao extremo com a comédia aristofânica. Nesse momento, serão de especial importância as pesquisas de Rosen³⁶, Biles e o já citado trabalho de Bakola.³⁷

Assim, a elaboração da *persona* poética em Cratino consolidará o exercício desse diálogo reiterado por gerações de homens e mulheres na construção de seu projeto composicional dramático, sua identidade estética. Dessa forma, nossas considerações sobre a obra *Garrafa* marcarão a transição para nossas reflexões sobre a poética de Aristófanes.

No terceiro capítulo, aplicaremos o mesmo processo desenvolvido no primeiro, mas de forma extensiva, pois, a partir das marcas arquiloquianas isoladas, buscaremos determinar os *tópoi* mais recorrentes em sua obra, suas máscaras. Desse modo, confrontaremos as várias faces da *persona* arquiloquiana com as peças analisadas de Cratino e com alguns excertos da produção de Aristófanes, com ênfase nas comédias *Acarneuses*, *Cavaleiros* e *Paz*. Nesse diálogo, buscaremos verificar a relação dialógica das marcas composicionais, que nesse caso, são fruto de sua lendária rivalidade. Pontualmente, faremos uso de alguns outros excertos de suas peças, como *Aves* e *Rãs*, pois esses textos representam, também, momentos importantes nos quais o comediógrafo atinge sua expressão de máxima transcendência na elaboração da *persona* poética cômica.

³⁶ Cf. *Cratinu's Pityne and the construction of the comic self*. In: David & Wilkins (1998) **The rivals of Aristophanes: studies in Athenian old comedy**, pp. 32-46.

³⁷ Cf. BILES, Zachary P. **Aristophanes and the poetics competition**. UK: Cambridge University Press, 2011, e BAKOLA, Emmanuela. **Cratinus and the art of comedy**. UK: Oxford University Press, 2010.

Arquíloco se encontra no início e fim de nossa pesquisa, no centro do palco de nossa análise, pois é sua voz que se faz presente em cada página de nossa pesquisa. Esse mercenário e poeta conseguiu levar a musa em segurança ao longo dos campos de batalhas até o palco dos grandes festivais dramáticos atenienses, desbravando novos caminhos e consolidando territórios diversos.

Acreditamos, pois, que se deslocarmos nosso olhar ao longo desse caminho heurístico percorrido pela *persona* arquiloquiana – desde suas origens, na poesia iâmbica – poderemos compreender o processo de formação da *persona* poética na comédia antiga, e sua reverberação no mundo helenístico e romano, posteriormente.

2 As marcas da musa arquiloquiana

Trabalhar com a poesia do período arcaico desde sempre constituiu um grande desafio para qualquer pesquisador, pois o desenvolvimento de um estudo científico pressupõe a existência de dados que possam atender aos critérios objetivos por ele adotados. E isso, é muito difícil de se encontrar no espólio poético sobrevivente ao tempo. Talvez quem melhor tenha sintetizado o prazer e as frustrações dos que se dispõem a enveredar pela pesquisa da poesia arcaica tenha sido Ragusa que, ao final de sua dissertação sobre Safo, assim se expressou:

Os que se enredam em sua trama de fios dispersos, descontínuos e remendados e aceitam o desafio de estudá-la, aprendem a conviver com as suas limitações e com as inevitáveis frustrações advindas da falta da letra seguinte, da palavra seguinte, do verso seguinte ou da estrofe seguinte. Por outro lado, cada pequena descoberta – se é que elas são ainda possíveis –, cada breve filete de luz que se vislumbra, cada pequeno caco de lente embaçada que se consegue remover do amontoado de leituras que recobrem os fragmentos, enfim, cada pequeno passo que o trabalho com os textos render terá um inigualável sabor de conquista, de recompensa valorosa, de missão cumprida.³⁸

Os estudos arquiloquianos também não fogem ao contexto descrito pela pesquisadora brasileira. Apesar dos importantes achados do século passado³⁹ e do significativo fragmento⁴⁰ publicado no início do novo milênio, muitas são as lacunas a serem preenchidas dentro do universo da sua fragmentária produção poética.

No que diz respeito aos estudos críticos especializados, foi significativa a publicação do volume totalmente dedicado a Arquíloco, pela Foundation Hardt, contendo sete ensaios que compreendem desde seus aspectos biográficos, até a sua recepção no mundo romano.⁴¹ Essa obra foi, certamente, a primeira grande síntese sobre a poética arquiloquiana publicada em um só trabalho; e, ainda hoje, citada em todos os trabalhos a ela dedicados.

Os estudos da poesia de Arquíloco tiveram um bom impulso no Brasil a partir dos dois mais extensos trabalhos que lhe dedicou Paula da Cunha Corrêa.⁴² A autora analisou, respectivamente, as representações da guerra e o uso de imagens bestiais em sua produção

³⁸ Ragusa (2005, p. 393-94).

³⁹ Referimo-nos ao monumento de Sóstenes, cujo primeiro mármore foi publicado em 1900; e, ao monumento de Mnesípepes, publicado na segunda metade do século passado.

⁴⁰ O fragmento mais recente, que versa sobre a figura de Télefo, descoberto em 2004.

⁴¹ Cf. *Entretiens sur L' Antiquité Classique*. Genève: Foundation Hardt, 1964, Tomo X. Rerefimo-nos ao artigo de J. Pouilloux, *Arquiloque et Thasos: histoire et poésie* pp. 3-27 e ao de Erik Wistrad, *Archilocus and Horace*, pp.257-279.

⁴² Cf. Corrêa (1998) e (2010).

poética, a partir de um método que privilegiou as modernas correntes de crítica literária, afastando-se das desgastantes abordagens biográficas de leitura.

É importante ressaltar a ampla fortuna crítica que foi sistematicamente disposta pela autora em ambas as obras, dando ao pesquisador condições de ter uma visão panorâmica das principais questões que cercaram o estudo do *corpus* arquiloquiano ao longo dos séculos, e, principalmente, no estabelecimento de seu texto. Entretanto, as discussões empreendidas limitam-se ao mundo arcaico, tendo Homero e Hesíodo como principais referenciais, não polemizando com os estudos contemporâneos sobre o gênero cômico.

Essa ausência impede um diálogo com aqueles que constituíram a primeira grande onda de recepção da poesia invectiva de Arquíloco e que estão na base na imagem do poeta que foi construída. Sincopar essas vozes, ou mesmo, restringi-las ao período arcaico tornam incompleto nosso entendimento de parte do núcleo pulsante da própria poesia cômica, perdendo-se uma chave de leitura do amplo jogo intertextual nela presente.

Dessa forma, vemos que os estudos sobre a poesia do poeta de Paros ainda são muito reduzidos no Brasil, não havendo nenhuma tradução que contemple integralmente o *corpus* de sua produção. Entretanto, podemos encontrar em Portugal, uma tradução da mais recente edição crítica⁴³, que traz, inclusive, o mais novo fragmento, constituído por D. Obbink, a partir do Papiro Oxirrinco LXIX, 4708 o qual ficou de fora da já citada edição.⁴⁴ Sobre esse último acréscimo ao patrimônio arquiloquiano, já contamos com a publicação de um artigo e de, pelo menos, duas traduções bastante recente realizados no Brasil.⁴⁵

Esse quadro dos estudos arquiloquianos no Brasil nos coloca diante da necessidade de não apenas oferecer uma pesquisa a ser somada ao conjunto das já existentes, mas de propor uma contribuição que se apresente em conformidade aos novos trabalhos sobre o gênero cômico iniciados no final da década de noventa e já mencionados na introdução.

Assim, propomos um estudo da obra de Arquíloco através de um diálogo entre gêneros antigos, pois acreditamos que como representante da poesia iâmbica, cuja influência na comédia ática é inquestionável, uma análise de sua produção à luz da intertextualidade com a obra de Cratino e Aristófanes, alguns dos melhores comediógrafos, dos quais temos partes significativas da obra, poderá enriquecer tanto os estudos da lírica arcaica quanto da comédia antiga.

⁴³ Cf. WEST, M. L. *Iambi et elegi graeci ante alexandrum cantati*. UK: Oxford, 1989.

⁴⁴ Cf. ARQUÍLOCO. *Fragmentos poéticos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

⁴⁵ Cf. Brunhara & Rosa (2018, p. 49-63).

Entretanto, o desenvolvimento de tal diálogo pressupõe um direcionamento que nos permita, dentro de um espectro tão amplo, determinar critérios que nos ajudem a identificar uma correspondência entre as marcas da poesia de Arquíloco com as das comédias de Cratino e Aristófanes. Mas o que poderia servir de eixo comum, capaz de abranger dois gêneros tão distintos como a poesia iâmbica e a poesia dramática, revelando uma identidade na diferença?

Acreditamos que o iambo seja o denominador comum dessa equação. De fato, atribui-se a Arquíloco o protagonismo no uso desse metro na poesia lírica. Além disso, dentre todos os metros presentes na poesia dramática, o metro iâmbico é aquele que melhor correspondeu às necessidades da comédia. Estabelecemos, assim, o eixo central de nosso estudo, o iambo, o qual surge como aspecto formal de representação nos âmbitos festivos público e privado.

Encontramos, nesse universo iâmbico, duas marcas que nos servirão como paradigmas vetoriais em nossa apreciação: as tradições mitológicas de Dioniso e Deméter, ambas consideradas inseridas no universo comensal, ao qual se encontram incorporadas. A importância desse binômio, como bem explica Torre, reside no fato de ele estar na base do nascimento do próprio iambo.⁴⁶

Esse diálogo entre o mítico e o comensal constituirá, como veremos, a força motriz que levará sua marca ao gênero cômico, já que a comédia estava fortemente presente nos festivais religiosos na Ática, contendo inúmeras cenas repletas de elementos comensais. Assim, essa chave temática possibilitará que nós tenhamos uma nova leitura da poesia de Arquíloco, ampliando seus horizontes quase sempre limitados pela crítica ao diálogo com a épica.

Realizaremos, então, uma leitura da poesia de Arquíloco à luz dos mitos de Dioniso e Deméter, tão presentes ao longo de sua vida e produção. Em primeiro lugar, no que diz respeito à amplitude dos elementos dionisíacos na sua poesia, incluindo seu alcance e versatilidade, veremos como essas se adaptam às marcas dos diferentes gêneros nos seus variados âmbitos, pois, como apresentou Eudoro de Sousa, Dioniso é um deus multifacetado:

Deus do **elemento líquido**, que, perseguido por Licurgo homérico, se lança no mar, depósito imenso e inesgotável do princípio que, como seiva ou **sangue** ou **sêmem**, [...]; “**deus da árvore**”, [...]; **deus do vinho**, que liberta as almas das tristes cadeias da individualização; **deus maninômenos**, **enlouquecido e enlouquecedor**, que se compraz no tumulto das Mênades e

⁴⁶ Torre (2002, p. 07).

das Bacantes, - **deus das mulheres** que, percorrendo desvairadas uma terra toda ela convertida em seio ubérrimo, donde brotam o **leite** e o **mel**, [...]; **deus macho caprino** ou **taurino**, que sofre na própria carne [...]; em suma, **deus trágico**, por excelência, **deus das contradições** implícitas em uma realidade indomada pela *philantropia* e pela *humanitas*.⁴⁷

Do mesmo modo, o mito de Deméter constitui um aspecto relevante e ainda não devidamente considerado nos estudos da poesia arquiloquiana. O episódio da escrava Iambé que consegue quebrar o luto da deusa, fazendo-a rir, está na base da história da iambografia, e, conseqüentemente, Arquíloco, como o primeiro cultor do gênero, não podia esquivar-se de imprimir algumas dessas marcas eleusinas em seus versos. Outro fato importante, diz respeito ao depoimento de Pausânias⁴⁸, o qual narra que foi durante a fundação de uma colônia de Paros, em Tassos, por Telesicles, que sua mulher Cleobeia, bisavó do poeta, levou consigo os mistérios eleusinos para lá, com seus diversos rituais. Por fim, a reverberação dos extratos mitológicos de Deméter ainda é bem presente e explícita em algumas das mais conhecidas comédias aristofânicas, como *Tesmoforiantes* (de 411 a.C.) e *Rãs* (de 405 a.C.).

Assim, consideraremos em nossa análise dessa poesia as marcas dionisíaco-eleusinas, bem como todas as suas possibilidades temáticas inseridas em seu espaço de performance: os ambientes de comensalidade, cuja estrutura completa nosso quadro analítico, pois como um fenômeno também profundamente arraigado à vida religiosa grega, preserva muitos dos seus rituais de comensalidade. Por conta disso, sua abordagem necessita de um método colaborativo entre vários campos do conhecimento. Além disso, a história do simpósio oferece uma visão do passado clássico, refletindo tanto sua antiga percepção do mundo quanto seus atuais interesses.⁴⁹

Desse modo, definimos como *corpus* inicial de nosso eixo paradigmático as indicações presentes no Monumento de Mnesíepes, bem como dos fragmentos 120W, 215W e 194W, pois neles é possível identificar diretamente elementos de um discurso dionisíaco na poesia de Arquíloco.⁵⁰ Esse tônus dionisíaco é que dará ao poeta condições de superar a tradição que o antecede e ser recepcionado pela que lhe seguiu.

A Musa de Arquíloco ri da épica através de sua *persona* poética em qualquer um dos variados metros por ele cultivados, seja nos seus fragmentos elegíacos ou nos iâmbicos. Apesar de estar sobrecarregada de fórmulas prontas e lugares comuns ao gênero épico, esses

⁴⁷ Cf. Sousa (1973, 20-21), grifo nosso.

⁴⁸ Cf. PAUSÂNIAS. *Descripción da Grecia*. Madrid: Gredos, 1994, X. 28, 3.

⁴⁹ Cf. Oswyn (1999, p. 03-04).

⁵⁰ Torre (2002, p. 20-21).

elementos não lhe servem mais para expressar os anseios de sua *persona*. Ela quer uma nova voz.

Se, de fato, a Musa começou a rir discretamente no campo de batalha - ridicularizando o disforme Tersites ou o andar claudicante de Hefesto – foi com Arquíloco que esse riso ultrapassou o sítio da amuralhada Ílio, marchando até os umbrais de Cratino e Aristófanes, pois embora não possamos creditar o caráter de jocoso ao conteúdo de muitos dos seus fragmentos, é incontestável que muitos deles reverberaram no firmamento cômico.

Surge, assim, um último elemento que acreditamos fechar esse processo de transposição da tradição épico-arcaica para a iâmbico-cômica: as representações da guerra. Esse aspecto não pode ser desprezado, pois consiste no substrato material do qual se valeu Arquíloco no processo de definição de sua *persona* poética; e, dele se valeram igualmente os comediógrafos para representar tanto o contexto competitivo no qual estavam inseridos quanto a presença constante dos conflitos oriundos da contenda entre Atenas e Esparta.

A guerra, como nos diz Hanson, aparece como o tópico central de praticamente toda a literatura grega. Não poderia haver lírica sem hoplitas, escudos, armas de bronze, esquadra de navios. Não poderíamos, igualmente, pensar artimanhas descritas nas tramas de peças como *Lisístrata* ou *Acarnenses*, sem o contexto marcial. Justifica-se, assim, a sentença de Heráclito que nos diz que a Guerra é o pai de todas as coisas.⁵¹

Mas, se o rompimento do cerco épico foi um desafio para a *persona* poética arquiloquiana, a transposição da barreira do aristofanocentrismo constitui um desafio para os novos estudos sobre o gênero cômico, os quais precisam colocar um poeta de tantas vozes como Aristófanes a dialogar com seus rivais e contemporâneos como Cratino.

Nesse primeiro capítulo, procuraremos, então, através das reminiscências dos elementos dionisíacos, comensais dos seus versos, identificar as marcas que ajudaram o poeta de Paros na construção de sua *persona* poética, cuja espantosa simplicidade e objetividade serão fundamentais na elaboração das *personae* cratiniana e aristofânica na comédia ática.

2.1 A marca iâmbica

Ao darmos início ao nosso estudo de Arquíloco no que diz respeito à construção de um discurso que mostre suas principais contribuições ao gênero iâmbico, o rompimento de seus limites, e, por fim, o desencadeamento de um lento - e ainda

⁵¹ Hanson (1999, p. 18-19).

obsuro - processo de convergência cultural que deu origem à comédia ática, deparamo-nos com um primeiro, e não menos complexo desafio: a compreensão de iambo.

Assim, será necessário que façamos uma análise do que sobre o gênero iâmbico nos diz o principal tratado que, no mundo antigo, contemplou o campo dos elementos constituintes da poesia e estabeleceu a primeira grande síntese que sobre ela possuímos: Περὶ Ποιητικῆς (*Perí Poietikês*), a *Poética* de Aristóteles, e, de forma suplementar, outras obras de sua autoria que, tangencialmente, abordam diretamente essa questão, como Τέχνη Ῥητορικῆ (*Téchne Rhetoriké*), a *Retórica*, ou, indiretamente, fornecem-lhe esclarecimentos sobre elementos a ela pertinentes como Πολιτικά (*Politiká*), a *Política*, e Ἠθικὰ Νικομαχεῖα (*Ethiká Nichomacheía*) a *Ética a Nicômaco*.

Não podemos desprezar as considerações sobre Arquíloco presentes nos vv. 79-82 de sua *Arte Poética*, pois o seu principal emulador do período alexandrino lhe concede um espaço bem mais proeminente em seus versos do que Aristóteles em suas anotações.

Estabelecido esse *corpus*, identificaremos com mais segurança os objetivos perseguidos em sua exposição que justifiquem o silêncio que o estagirita reserva a Arquíloco no tratado sobre a arte poética, pois é no mínimo estranho que um poeta do seu calibre, que gozou do reconhecimento dos seus contemporâneos e cuja obra teve ampla recepção nos períodos subsequentes, não tenha merecido um espaço igualmente proeminente nas reflexões sobre o fazer poético do estagirita, que conhecia tão bem sua produção.

Na realidade, tanto Aristóteles, quanto os integrantes de sua escola, desenvolveram um amplo estudo dos poetas da poesia arcaica e clássica, inclusive de Arquíloco. Infelizmente, a maioria das obras que versaram sobre essa temática específica ou se perderam ou chegaram em condições muito fragmentárias, sendo desconhecidas do grande público não especializado.

Nas antigas listas de obras atribuídas a Aristóteles pode ser encontrada uma obra que certamente deveria abordar mais diretamente os problemas de crítica textual da poesia arquiloquiana em diálogo com outros autores: Ἀπορήματα Ἀρχιλόχου Εὐριπίδου Χοιρίλου ἐν βιβλίῳ γ' (*Aporémata Archilóchou Euripíδου Choiríλου em biblíois g*) *Dificuldades da obra de Arquíloco, Eurípides e Cirilo em três livros*. O conteúdo dessa obra pode ser inferido a partir do disposto em outra, de título semelhante: Ἀπορήματα Ὀμηρικὰ (*Aporémata Homeriká*) *Dificuldades na obra de Homero*. Entretanto, a vida e

a obra de Arquíloco devem ter sido, certamente, objeto de sua investigação no seu tratado intitulado *Sobre os poetas*, infelizmente perdido.⁵²

Se Arquíloco foi objeto de uma obra específica de Aristóteles, o gênero iâmbico por ele cultivado e pelo qual mais destaque alcançou no mundo antigo, igualmente deve ter despertado a atenção do Estagirita. Assim, acreditamos que para compreendermos o processo de formação do cômico e sua relação com o gênero iâmbico, devemos ter em mente o seu lugar na obra de Aristóteles, considerando o papel de Arquíloco como um dos seus principais expoentes.

Isso se torna difícil, em virtude da mutilação sofrida pelo tratado reservado à poética, cuja segunda parte, que tratava da comédia, e, certamente dos demais gêneros do risível, como o iâmbico, foi perdida. Assim, para nossa construção da evolução da comédia a partir do gênero iâmbico, faz-se necessário que ampliemos nosso olhar para outras obras do estagirita, buscando uma suplementação para nossos argumentos.

2.1.1 Considerações sobre o iambo na Retórica

Dessa forma, iniciamos nossa reflexão com uma passagem da *Retórica*, na qual Aristóteles discute alguns aspectos sobre a adequação dos metros aos discursos.⁵³ Esse trecho é duplamente importante para nossa reflexão pois, além de nos transmitir alguns dos primeiros testemunhos de versos em metro iâmbico de Arquíloco, ele aborda aspectos da funcionalidade da *persona* poética no discurso.

O contexto que envolve esse passo discute os efeitos da inserção de uma *persona* na construção de um entimema, que é uma espécie de silogismo retórico, para a obtenção de um efeito chistoso no discurso. O estagirita demonstra, a partir dos fragmentos de Arquíloco, que algumas vezes um orador pode se utilizar da voz de um interlocutor, de uma *persona*, para expressar algo de si mesmo ou de outro destinatário.

εἰς δὲ τὸ ἦθος, ἐπειδὴ ἔνια περὶ αὐτοῦ λέγειν ἢ ἐπίφθονον ἢ μακρολογίαν ἢ ἀντιλογίαν ἔχει, καὶ περὶ ἄλλου ἢ λοιδορίαν ἢ ἀγροικίαν, ἕτερον χρῆ λέγοντα ποιεῖν, ὅπερ Ἴσοκράτης ποιεῖ ἐν τῷ Φιλίππῳ καὶ ἐν τῇ Ἀντιδόσει, καὶ ὡς Ἀρχίλοχος **ψέγει** ποιεῖ γὰρ τὸν πατέρα λέγοντα περὶ τῆς θυγατρὸς ἐν τῷ **ιάμβῳ**

⁵² Rostein (2010, p. 67).

⁵³ Cf. Aristóteles (2012), III, 18b 24ss, nossa tradução.

χρημάτων δ' ἄελπτον οὐθέν ἐστιν οὐδ' ἀπόμοτον, (122W)

καὶ τὸν Χάρωνα τὸν τέκτονα ἐν τῷ ἰάμβῳ οὗ ἀρχὴ

οὗ μοι τὰ Γύγεω. (19W)

e, sobre o caráter, uma vez que falar a respeito de si mesmo, é odioso ou prolixo ou contraditório, também [para falar] sobre outro, injurioso ou grosseiro, é preciso que outro fale, como fez Isócrates em [seus discursos sobre] Felipe e Antidosis, e como Arquíloco faz censurar; pois, ele fez um pai dizer a respeito de sua filha em metro iâmbico:

Do uso de dinheiro não há nada inesperado nem descabido,

E o carpinteiro Caronte em [metro] iâmbico, cujo princípio [é]

Não [quero] as coisas de Giges.

Curiosamente, somente o segundo verso, que corresponde ao fragmento 19W, está escrito em metro iâmbico. O primeiro, 122W, está em tetrâmetros trocaicos. Entretanto, o objetivo da análise de Aristóteles é o fato de Arquíloco construir um discurso de vituperação, como o comprova o verbo ψέγειν presente na passagem, a partir de outro interlocutor, de uma *persona*. Dessa forma, mais importante do que o uso do metro iâmbico em Arquíloco, para o Estagirita, é o seu modo de expressão quando insere a injúria dentro da argumentação para construir um discurso de vituperação. E, em que consistiria isso?

Na disposição dessa estrutura, o poeta desenvolve uma reflexão em duas etapas, a primeira parte expressa de forma séria e reflexiva, e que, em seu final, sofre uma mudança de tom a partir da revelação do destinatário, o que lhe confere um efeito risível. Assim, o recurso da invectiva, o ato de vituperar, ψεύγειν, sofre um processo de amenização que o torna mais refinado, sofisticado, a partir da disposição de seus elementos estruturais.

Esse modelo de invectiva mais estilizado marcou profundamente o gênero iâmbico, transcendendo o período clássico e adentrando a produção dos alexandrinos, como demonstra Rostein a partir da exemplificação de poemas de Horácio e Calímaco, dentre os quais analisaremos o primeiro, logo abaixo, mais detalhadamente e que se utilizou da mesma técnica:

Assim, parece que Horácio usa uma técnica similar em seu segundo Epodo, onde o leitor descobre ao final que a *persona* era o banqueiro Alfius. Antes de Horácio, Calímaco fez algo similar talvez de forma mais sofisticada. Ao final de seu segundo Iambo, não somente Esopo

é mencionado como a fonte da fábula, mas inclusive sua infeliz morte, causada pelo seu criticismo em relação aos Delficos.⁵⁴

O segundo epodo de Horácio tem início de forma epicurista e exortativa, apresentando uma *persona* poética, que não é relevada até o termo do poema. Esse misterioso interlocutor nos apresenta longamente uma exortação à simplicidade de vida a partir dos valores cultuados por aqueles que, em épocas mais antigas, buscavam apenas o que lhes era necessário:

*Beatus ille qui procul negotiis,
ut prisca gens mortalium
paterna rura bobus exercet suis,
solutus omni fenore,
neque excitatur clássico miles truci
neque horret iratum mare,
forumque uitat et superba ciuium
potentiorum limina.*

Feliz quem, dos negócios alongado,
como aqueles mortais de priscas era,
os pátrios campos, com seus bois, cultiva
livre de toda a usura; não se assusta,
como o soldado, com minaz trombeta;
não teme o mar irado; evita o foro
e dos magnates os soberbos paços.⁵⁵

E, assim seguindo durante toda a exposição, o leitor vai construindo, gradativamente, uma imagem da *persona* poética, que acredita ser a máscara por trás de alguém que seja a personificação desses valores. Entretanto, Horácio cria o efeito de surpresa, quebrando o tom sério do discurso, com a revelação dessa misteriosa personagem, um banqueiro chamado Alfio, que era muito conhecido em sua época e que representava a antítese dos valores colocados na boca da sua *persona* construída pelo poeta.⁵⁶

*Haec ubi locutus fenerator Alfius,
iam iam futurus rusticus,*

⁵⁴ Rostein (2010, p. 64): To be sure, Horace uses a similar technique in his second Epode, where the reader discovers at the end that the speaker was the banker Alfius. Before Horace, Callimachus did something similar, perhaps in a more sophisticated manner. At the end of his second Iambos not only is Aesop mentioned as the source of the fable, but so too his unhappy death, caused by his criticism for the Delphians. (Nossa tradução).

⁵⁵ O texto latino consolidado aqui utilizado, bem como sua tradução, foram retirados da coletânea organizada por Anna Lia Amaral de Almeida Prado, em nossas referências: Horácio (2003).

⁵⁶ Alguns, como Moralejo, acreditam que esse Alfio seja o mesmo citado por Columela, em seu *Dos trabalhos do campo*, 17, 2.

*omnem redegit idibus pecuniam,
quaerit kalendis ponere.*

Tendo falado assim, Álfio, o usuário,
já prestes a fazer-se camponês,
todo o dinheiro recolheu, nos idos,
e procura empregá-lo, nas calendas.

Apesar de não podermos afirmar que Horácio tinha Arquíloco em mente quando compunha seu texto aqui mencionado, não há como negar que o recurso utilizado no fragmento 19 W, citado por Aristóteles como modelo basilar de invectiva estilizada foi a base para a construção de seu poema. Dessa forma, é possível entender a importância da discussão contida na primeira epístola de Horácio,⁵⁷ que é para nós um referencial sobre a recepção de Arquíloco no mundo romano, e, sobre a qual, Wistrand tratou com muita propriedade, apresentando os limites dos estudos entre as proximidades e os distanciamentos de ambos os poetas.⁵⁸

Entendemos que o objetivo de Aristóteles ao escolher os dois versos de Arquíloco como exemplo do modelo era apresentar sua compreensão de ψόγος (*psógos*), palavra que podemos traduzir por vituperação. Assim, o estagirita destaca dois elementos como dignos de atenção: a forma e o efeito alcançado. Primeiramente, o leitor é deixado em suspense pela formalidade do início do verso, para ao final, ser surpreendido pela revelação de *persona* dramática, inserida no contexto da narrativa.⁵⁹

Assim, Aristóteles, na *Retórica*, considera a pertinência do metro iâmbico nos discursos atrelado a questões de cunho pragmático, isto é, seu uso está relacionado ao seu efeito de surpresa, obtido por manter em segredo a identidade da *persona*, como demonstrou Rostein. Entretanto, a autora não procura construir uma compreensão de *persona* poética na poesia arcaica, ou dar o protagonismo que ela mereceria dentro dessa reflexão, deixando-a vinculada apenas aos aspectos sintático-estruturais do discurso.

Acreditamos que esses dados iniciais já contenham elementos que irão influir diretamente no objetivo de nossa pesquisa. Por ora, prossigamos nossa análise da compreensão de iambo em Aristóteles e vejamos se ela nos reserva novos dados que fortaleçam nossa argumentação.

⁵⁷ Cf. Horacio (2008), *Epist. I*, 19,24.

⁵⁸ Cf. Wistrand (1964, p. 257-279).

⁵⁹ Rostein (2010, p. 65).

2.1.2 Aspectos ético-políticos do iambo

O gênero iâmbico, como um fenômeno cultural cujo alcance transcende o campo poético, não deixou de ser considerado pelo estagirita em seu tratado sobre a *Política*. Aristóteles segue, assim, os passos de Platão, pois ao refletir sobre os efeitos dos vários tipos de discurso mimético na educação da juventude e dos cidadãos em geral, reconhece que ele, enquanto uma forma de μίμησις (*mímesis*) é capaz de influir na formação de caráter das pessoas.

ἐπεὶ δὲ τὸ λέγειν τι τῶν τοιούτων ἐξορίζομεν, φανερόν ὅτι καὶ τὸ θεωρεῖν ἢ γραφὰς ἢ λόγους ἀσχήμονας. ἐπιμελὲς μὲν οὖν ἔστω τοῖς ἄρχουσι μηθέν, μήτε ἄγαλμα μήτε γραφήν, εἶναι τοιούτων πράξεων μίμησιν, εἰ μὴ παρά τισι θεοῖς τοιούτοις οἷς καὶ τὸν τωθασμὸν ἀποδίδωσιν ὁ νόμος. πρὸς δὲ τούτους ἀφήσιν ὁ νόμος τοὺς τὴν ἡλικίαν ἔχοντας ἔτι τὴν ἰκνουμένην καὶ ὑπὲρ αὐτῶν καὶ τέκνων καὶ γυναικῶν τιμαλφεῖν τοὺς θεοὺς· τοὺς δὲ νεωτέρους οὐτ' ἰάμβων οὔτε κωμωδίας θεατὰς εἰστέον, πρὶν ἢ τὴν ἡλικίαν λάβωσιν ἐν ἧ καὶ κατακλίσεως ὑπάρξει κοινωνεῖν ἥδε καὶ μέθης, καὶ τῆς ἀπὸ τῶν τοιούτων γιγνομένης βλάβης ἀπαθεῖς ἢ παιδεία ποιήσει πάντως.⁶⁰

E visto que banimos dizer qualquer palavra dessas, é claro que também banimos a contemplação de pinturas ou descrições vergonhosas. Portanto, haja cuidado entre os magistrados para que nenhuma estátua nem pintura seja a imitação de nenhuma das ações desse tipo, a não ser junto a **alguns deuses com esses atributos**, para os quais **também a lei consente o deboche**. E, além disso, **a lei permite ainda aos que têm a idade apropriada** ir cultuar os deuses e honras em seus próprios nomes, dos filhos e das mulheres. **E com relação aos mais jovens, a lei deve estabelecer que não assistam a espetáculos de iambos e comédias antes que alcancem a idade apropriada em que já poderão sentar-se em lugares comuns e beber**; a educação os fará completamente livres do dano nascido das influências ruins dessas imitações.

A partir do texto, vemos que os ramos da poesia lá mencionados e discutidos estão relacionados com atividades externas ao fenômeno do poético, como os festivais cívicos atenienses – claramente definidos em lei - e com o culto dos deuses – igualmente autorizados pela lei. Aristóteles reconhece que há instâncias apropriadas para a representação dos iambos e das comédias, cujos requisitos são de duas ordens: legal e étario.

Ao final do passo, o estagirita nos dá algumas indicações das circunstâncias de performance da poesia iâmbica e das comédias. Estas seriam executadas em lugares

⁶⁰ Cf. Aristóteles (2019), 1336b 12-23. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. (Grifo nosso).

públicos onde os jovens, já na idade permitida, sentar-se-iam para se confraternizar com os demais de seu grupo.

A *Ética a Nicômaco* é um tratado que muito contribui com as discussões sobre o gênero iâmbico que serão desenvolvidas na *Poética*, principalmente pela reflexão, em 1113a 25-26, de categorias como σπουδαῖοι (*spondaiōi*), as coisas sérias; e φαῦλοι (*phaūloi*), as coisas vulgares, que se relacionam, complementando uma passagem anterior, em 1110a 31, com ἐπαινετός (*epainetós*), o louvor; e com ψεκτός (*psektós*), a censura, respectivamente.

[...] τῷ μὲν οὖν σπουδαίῳ τὸ κατ' ἀλήθειαν εἶναι τῷ δὲ φαύλῳ τὸ τυχόν, ὡσπερ καὶ ἐπὶ τῶν σωμάτων τοῖς μὲν εὖ διακειμένοις ὑγιεινά ἐστι τὰ κατ' ἀλήθειαν τοιαῦτα ὄντα, τοῖς δ' ἐπινόσοις ἕτερα, ὁμοίως δὲ καὶ πικρὰ καὶ γλυκέα καὶ θερμὰ καὶ βαρέα καὶ τῶν ἄλλων ἕκαστα.⁶¹

[...] e, em conformidade com isso, que aquilo que é verdadeiramente um objeto de aspiração o é para o homem bom, enquanto qualquer coisa casual o pode ser para o homem mau (como no caso de nossos corpos, aquele alimento que é verdadeiramente saudável o é para os corpos que se acham em condições satisfatórias [e saudável], enquanto para aqueles que se acham [debilitados ou] enfermos, outros alimentos se revelam saudáveis, o mesmo sucedendo com coisas amargas e doces, quentes ou pesadas, ...).

[...] ὡς γὰρ ἐπὶ τὸ πολὺ ἐστι τὰ μὲν προσδοκώμενα λυπηρά, ἃ δ' ἀναγκάζονται αἰσχροῦ, ὅθεν ἔπαινοι καὶ ψόγοι γίνονται περὶ τοῦ ἀναγκασθέντος ἢ μή.

[...] uma vez que na maioria dos nossos dilemas a pena da ameaça é dolorosa e a ação à qual nos forçamos é desonrosa, razão pela qual o **louvor** e a **censura** são conferidos em função de cedermos ou não a compulsão.

Assim, Aristóteles divide o caráter das ações em sérias e vulgares, em que as primeiras são dignas de louvor, enquanto as outras de censura. O estagirita mantém seu propósito pragmático de análise, que será decalcado para o âmbito literário, como veremos a seguir, em sua abordagem mimética na *Poética*.

⁶¹ Cf. Aristóteles (2013), 1336b 12-23. Tradução de Edson Bini. (Grifo nosso).

2.1.3 O gênero iâmbico na *Poética*

Se pretendermos entender a conceituação de iambo no pensamento de Aristóteles, devemos ter em mente que, apesar de sua tentativa de operacionalizar as informações que detinha sobre a história da literatura, os dados por ele coletados possuem limites e nem sempre são confiáveis. Desse modo, sua compreensão a respeito da criação e das mudanças de produtos culturais extremamente complexos é lacunosa.

Assim, devemos aceitar o fato de que o tratado sobre a arte poética talvez não seja capaz de nos fornecer uma visão sistemática sobre o gênero iâmbico, pois a sua produção, consolidada até a época de Aristóteles, e por ele conhecida, não continha elementos marcantes, capazes de delimitar suas fronteiras diante dos outros grandes gêneros existentes e por ele mais amplamente estudados na *Poética*.

Aristóteles tem como ponto de partida os gêneros, os quais são considerados como entidades mutáveis através dos tempos. Essa mudança é operada por dois modos: ou de forma espontânea ou por ação de agentes externos, no caso, os poetas, que são os últimos responsáveis pelas escolhas entre as várias entidades nas suas formas puras ou numa cadeia de continuidade.

Segundo Rostein, Aristóteles desenvolve suas considerações a partir de duas modalidades de explicação: uma teórica, de matiz dedutiva, que infere o processo a partir de um resultado; e outra, empírica, indutiva, a qual tenta reconstruir o problema gerador a partir dos diversos elementos existentes.⁶² Dessa forma, será a explicação oferecida por cada uma delas que oferecerá elementos para a determinação do lugar ocupado pelo iambo em seu pensamento.

A abordagem teórica desenvolve-se de 1448b 24 a 1449a 6 e tem como fundamento uma busca pelo conhecimento das causas αἰτίαι (*aitíai*), tentando identificá-las a partir da causalidade entre vários eventos, numa linha cronológica desde o seu princípio. Assim, Aristóteles concebe a poesia em dois grandes ramos sem, todavia, demonstrar os caminhos que o levam a essa operação, cujo resultado é, para ele, uma premissa geral.

A poesia é estratificada em duas modalidades: de louvor e de censura. Essas categorias, como vimos no passo anterior, foram extraídas das reflexões éticas do filósofo, que as aplica agora no reino da poesia. Sua abordagem assume um viés

⁶² Cf. Rostein (2010, p. 80-85).

eminentemente antropológico, pois ele se utiliza de elementos ligados à segmentação do caráter das ações humanas.

Na abordagem teórica, Aristóteles assume, deliberadamente, uma atitude que, segundo Rostein, determinará o seu silêncio sobre Arquíloco no tratado da Poética. O estagirita atribui a Homero o protagonismo nas duas grandes vertentes da poesia, a séria que é marcada pela gravidade *σπουδαῖον* (*spoudaíon*); e a cômica que é identificada pelo risível *γελοῖον* (*geloíon*).

Esses dois grandes ramos da poesia obedecem a uma evolução em três etapas, cujo critério é de ordem teleológica, ou seja, cada gênero responde a um fim: primeiramente teríamos os hinos e encômios, como formas de discursos elevados; e os *ψόγοι* (*psógoi*), como tipo de discurso de vituperação; em seguida, dois tipos deles advindos, a épica e os iambos; e, por fim, a tragédia e a comédia, respectivamente. Essa primeira parte da abordagem de Aristóteles é, portanto, articulada de forma analógica, não oferecendo nenhuma explicação de como esses eventos - os iambos e a comédia - ocorrem.

Na apreciação empírica, o estagirita nos oferece uma explicação dos gêneros poéticos através da combinação de uma explicação biológica e de fatos históricos. Ele procura demonstrar o surgimento e o desenvolvimento dos gêneros a partir de ações de agentes específicos, os poetas, e da influência de alguns institutos cívicos, como os festivais.

O método biológico de apreciação é marcado pelo termo *ἠϋξήθη* (*euxéthe*), forma passiva de crescer, desenvolver-se, que sugere que os gêneros poéticos constituem um fenômeno novo, fora de algo pré-existente e que está em constante transformação. Infelizmente, essa visão, segundo Rostein não é a mais adequada, pois sugere a ideia de uma ascensão e de um declínio. Segundo ela, o critério teleológico ainda permanece o mais apropriado, pois a perspectiva se desloca, sendo que o gênero tem um fim a ser obtido, caso consiga, ele permanece e continua passando por um processo de desenvolvimento.⁶³

É justamente pelo critério teleológico que podemos compreender a razão do porquê do lugar mitigado que o gênero iâmbico, e conseqüentemente, Arquíloco, ocupam no tratado poético de Aristóteles, pois, se o sucesso de um gênero depende de sua capacidade de corresponder a um determinado fim, podemos inferir, segundo o

⁶³ Cf. Rostein (2010, p. 83).

estagirita que a comédia se mostrou muito mais apropriada aos objetivos do risível, e por isso passou a ocupar com a tragédia o protagonismo de sua reflexão; já os iambos, como pertencentes ao conjunto mais amplo da poesia jocosa acabaram, naturalmente, sendo suplantados, e por isso, com um espaço reduzido no texto.

2.1.4 A noção de iambos em Arquíloco

A centralidade de Arquíloco para a construção de nossa noção de iambo e do seu papel no desenvolvimento da *persona* poética no gênero cômico é tamanha que a primeira ocorrência de *iambos*, antes do século V a.C., é encontrada unicamente na literatura arcaica em um fragmento de sua lavra, o 215 W, o qual aparece em um comentário de uma obra que discute a *Ilíada*, sobre a qual o bizantino Tzetzes⁶⁴ realiza um diálogo entre os dois poemas, conforme veremos abaixo, no texto consolidado por West:

Fr. 215 W

Tzetz. *Alleg. Hom.* Ω 125-134 sqq.

ποιεῖ ὄπερ καὶ ὕστερον Ἀρχίλοχος ἐκεῖνος·
σφῆς ἀδελφῆς γὰρ σύζυγον πνιγέντα τῇ θαλάσσει
περιπαθῶς ᾠδύρετο, γράφειν μὴ θέλων ὄλως·
λέγων πρὸς τοὺς βιάζοντας συγγράμμασιν ἐγκύπτειν·

‘καὶ μ’ οὐτ’ ἰάμβων οὔτε τερπωλέων μέλει.’

Ele fez [aquilo] que Arquíloco mesmo, depois [fez] pois, quando o marido de sua irmã afogou-se no mar, com todo seu ser, lamentou-se, não desejando compor dizendo aos que o pressionavam a escrever:

E, a mim, não me preocupa nem os iambos nem os prazeres

Quae sequuntur v. ad fr. 11.

A presença do termo ἰάμβων (*iámbon*) nesse fragmento de Arquíloco tem aqui, como dissemos, sua única ocorrência literária anterior ao século V a.C. Tzetzes faz uma comparação entre o pesar de Aquiles pela morte de Pátroclo, e a dor de que o poeta foi acometido pela morte de seu cunhado num naufrágio. O texto foi escrito em trímetros iâmbicos e expressa a resposta que o poeta teria dado aos que pediam que ele

⁶⁴ Foi um poeta e gramático bizantino que viveu em Constantinopla no século XII. Devemos a ele um grande número de informações valiosas sobre a literatura grega antiga.

escrevesse um discurso descrevendo seu luto. Seu conteúdo é extremamente precioso para o estudo dos gêneros poéticos antigos, pois, todas as principais hipóteses discutidas contemporaneamente foram fundadas nesse fragmento.⁶⁵

Apesar de sua diminuta extensão, esse fragmento reuniu grandes esforços dos estudiosos no sentido de, através dele, determinar a natureza do termo iambo no que seria sua mais antiga ocorrência. Primeiramente, as discussões se mostraram inclinadas a desconsiderar ἰάμβων como referente apenas aos aspectos formais da composição, ou seja, seu metro poético.

Nesse sentido, Dover levantou a suposição de que o termo de modo algum estaria relacionado com o metro no qual os poemas eram compostos, mas agregaria como elemento comum o caráter da ocasião para o qual foram compostos:

Eu concebi, a partir do caráter em comum de suas elegias e iampos (ἰάμβοι) que não há razões para acreditarmos que Arquíloco os considerava como gêneros distintos. Isso lhes deixava em aberto a possibilidade de que ele usasse a palavra ἰάμβοι com referência a **todos os poemas por ele compostos**, cuja **característica em comum** não era o metro de sua linguagem, mas **o tipo de ocasião** para a qual eles eram compostos, **seu contexto social**.⁶⁶

Posteriormente, West recepcionou e ampliou o entendimento de Dover, pois, para ele, ἰάμβων, nesse contexto estaria relacionado diretamente com o termo *τερπωλαί* (*terpolai*); e, dessa forma indicava algum tipo de festividade pública, cuja adesão poderia fazer com que a audiência considerasse que a *persona* poética não estaria sofrendo com a perda do seu parente. Dessa forma, segundo West esse fragmento transcende qualquer questão de metro, apontando para sua ocasião de performance:

[...] O termo ἰάμβοι em si, aparece aqui **relacionado a τερπωλαί**, festividade, e a algo que Arquíloco teria tido algum interesse caso não estivesse sofrendo. **Esses termos são muito mais que somente elementos versificados, eles são uma ocasião**. Os seus poemas que

⁶⁵ Cf. Rostein (2010, p. 151).

⁶⁶ Cf. Dover (1963, p. 189): I drew from the community of ethos between the elegiacs and ἰάμβοι of Archilochos: no grounds for believing that he regarded the as different genres. It also leaves open the possibility that he used the word ἰάμβοι with reference to all the forms of poem which he composed, their common characteristic being not their metre or language but the type of occasion for which they were composed - their 'social context. (Nossa tradução e grifos).

conhecemos como iambos devem ter sido assim chamados porque eles eram associados com tais ocasiões.⁶⁷

Diante da impossibilidade de se determinar a especificidade dessa ocasião, Brown achou melhor considerar a relação entre os dois termos de forma mais aberta, permitindo que *ιάμβων* possa ser entendido como uma modalidade genérica de canções que eram performatizadas em eventos variados chamados divertimentos.⁶⁸

Rostein ainda nos informa que, mais recentemente, Kantzios preferiu considerar o termo como um sinônimo genérico para poesia, pois, como explicou Bowie, ele se mostra adequado a um espectro muito amplo de possibilidades interpretativas por dois motivos principais: ele não se refere necessariamente à expressão: οὔτ' *ιάμβων* οὔτε *τερπωλέων*/ nem de iambos nem de prazeres; pois essa não consistiria em uma disjunção entre elementos similares ou distintos.⁶⁹

Como constatamos a partir da evolução das discussões apresentadas por Rostein, relativas ao entendimento desse passo em Arquíloco, o fragmento 215W ocupa um lugar importante para o estabelecimento dos limites de compreensão do gênero iâmbico no nebuloso período entre os séculos VII e VI, bem como das releituras que dele farão os comediógrafos no período clássico e, posteriormente, os alexandrinos. Contudo, acreditamos que esse fragmento traz consigo marcas peculiares da construção de uma *persona* poética que demonstra uma considerável autonomia, principalmente se submetermos esse fragmento a uma leitura de cunho metapoético, tendo a voz dessa *persona* como chave de interpretação.

Assim, voltemos a nossa análise do fragmento 215 W, e procuremos superar as discussões mais tradicionais sobre a relevância do termo *ιάμβων* com *τερπωλαί*, apontada por Kantzios, e tentemos conferir-lhe uma visão mais dentro da perspectiva dramática, relendo-a como a expressão de uma fração de segundos dentro de uma cena de uma peça teatral.

No texto em análise, podemos inferir a presença de alguns interlocutores, desconhecidos para nós, cuja voz não escutamos, mas que Tzetzes também parece ter percebido. Eles tentam convencer a *persona* poética arquiloquiana a que expresse seu

⁶⁷ Cf. West (1974, p. 25): [...] *ἴαμβοι* are here something **that goes with *τερπωλαί***, festivity and something that Archilochus might be taking an interest in if he were not grieving. **They are surely more than just verses, they are an occasion.** The poems of his that were known as iambi must have been so called because they were associated with such occasions. (Nossa tradução e grifos).

⁶⁸ Cf. Rostein (2010, p. 152).

⁶⁹ Cf. Idem.

luto, vivido pelo afogamento de seu cunhado, ao qual o bizantino compara com o episódio no qual Aquiles chora a morte de Pátroclo.

Tzetzes parece entender que os interlocutores sustentavam a tese de que a verossimilhança de um poema precisaria encontrar suas raízes na vida real do poeta, expressando os sentimentos vividos por ele durante a ação do destino em sua vida. A resposta da *persona* poética é, entretanto, contundente e propõe uma antítese aos interlocutores. Ela demonstra não estar preocupada com esse tipo de questão a qual ele demonstra ser tão irrelevante quanto a própria precisão do termo *ιάμβων*.

Uma peça importante nesse quebra-cabeça pode ser fornecida ainda por Tzetzes, a partir de sua leitura do fragmento 11 W, composto em metro elegíaco, e que o Bizantino tomou como pertencente ao mesmo contexto de 215 W. Embora sua visão se mantenha limitada a uma leitura de cunho lexical, perceberemos que esse fragmento dentro de nossa perspectiva é bem mais rico em possibilidades:

Plut. *quomodo aud. poet.* 12 p. 33ab

πάλιν ὁ Ἀρχίλοχος οὐκ ἐπαινεῖται λυπούμενος μὲν ἐπὶ τῷ ἀνδρὶ τῆς ἀδελφῆς διεφθαρμένῳ κατὰ θάλασσαν, οἴνω δὲ καὶ παιδιᾷ πρὸς τὴν λύπην μάχεσθαι διανοοῦμενος. αἰτίαν μέντοι λόγον ἔχουσαν εἴρηκεν·

Geralmente, Arquíloco não se responsabiliza, lamentando-se pela morte do cunhado no mar, como tampouco pelo rapaz que, tem em mente lutar contra a tristeza por meio do vinho. Certamente, ele ligou a palavra à culpa

οὔτε τι γὰρ κλαίων ἰήσομαι, οὔτε κάκιον
θήσω **τερπωλᾶς** καὶ θαλίας ἐφέπων.

pois nada curarei chorando, nem nada pior
darei buscando prazeres e opulentas satisfações.

Se partíssemos da perspectiva lexical, apenas procurando as correspondências do uso dos principais termos presentes nesse fragmento com o gênero épico, com o qual dialoga, chegaríamos a mesma conclusão de Page, e como ele estaríamos diante de uma aporia:

Todas as palavras são atestadas (embora algumas delas raramente) na épica: *κακίων* está circunscrito ao contexto da *Odisseia* (com a prosódia *κακῖ-*) a não ser que a variante em *Il* 9.601 seja aceita. *τερπωλή* ocorre na *Odisseia* 18.37, *θαλίαι* em *Od.* 2. 603 (singular em

Il. 9. 143, 285). **Não há nada aqui que não possa ser colocado na boca de um dos heróis homéricos.**⁷⁰

Entretanto, um poeta reconhecidamente inovador como Arquíloco, certamente devia deixar marcas no seu discurso, sinais esses possíveis de serem reconhecidos por sua audiência e que, de certa forma lhe concedessem voz própria, diversa da épica; pois, certamente, não teria sobrevivido ao processo de seleção que os alexandrinos impuseram aos poetas do passado.

Em seu artigo, Page discute amplamente a importância dessa consciência que o estudioso da poesia arcaica precisa ter, principalmente com poetas como Arquíloco, considerando sua produção como um momento de transição entre a literatura oral e a escrita. Assim, o reconhecimento dessas marcas - que não necessariamente precisariam ser escritas - daria à audiência condições de extrair seu sentido mais pleno.

Arquíloco parece construir uma *persona* poética sempre em diálogo com a épica, intensificando o poder de seus iambos através de imagens presentes no mundo homérico que seriam facilmente reconhecíveis pela sua audiência e ampliariam a força de suas palavras. No caso do fragmento 11 W, acreditamos que o vocábulo *τερπωλάς* seja a ponte que daria condições à audiência a entrar no contexto cômico do poema.

Esse termo, como notou Page, acima, é um *hápax* dentro dos poemas homéricos, estando presente em um dos momentos mais engraçados da *Odisseia*, na famosa contenda entre os mendigos, na qual Odisseu enfrenta seu rival – Iro – pelas migalhas dos pretendentes, e que se desenvolve no canto XVIII, vv. 36-39:

ὦ φίλοι, οὐ μὲν πῶ τι πάρος τοιοῦτον ἐτύχθη,
οἷην τερπωλῆν θεὸς ἤγαγεν ἐς τόδε δῶμα.
ὁ ξεῖνός τε καὶ Ἴρος ἐρίζετον ἀλλήλουιν
χερσὶ μαχέσασσθαι· ἀλλὰ ξθνελάσσομεν ὄκα.

Amigos, por certo **antes não ocorreu algo semelhante,**
Nunca tal deleite o deus conduziu a esta casa:
O estrangeiro e Iro estão brigando entre si,
Vão combater a socos; rápido, vamos incitá-los.⁷¹

⁷⁰ Cf. Page (1963, p. 135): The words are all attested (albeit some of them seldom) in the Epic: *κακίων* is confined to the *Odyssey* (with the prosody *κακῖ-*), unless the variant is accepted in *Il.* 9. 601. *τερπωλή* recurs in *Od.* 18. 37, *θαλίαι* in *Od.* 2. 603 (singular in *Il.* 9. 143, 285). **There is nothing here that could not be said in these words by a Homeric hero.** (Nossa tradução e grifos)

⁷¹ Utilizamos-nos da tradução de Christian Werner, por ser a mais recente em língua portuguesa do Brasil e que, a nosso ver, maior fluência concede ao discurso. Homero (2014). (Grifos nossos).

Poderíamos conceber um grande jogo metapoético, no qual a *persona* poética do fragmento 11 W estaria vivenciando também uma experiência de contenda – uma disputa entre rapsodos, talvez - e ela quisesse afirmar a dificuldade e, portanto, o valor de seu embate ao relembrar à audiência as palavras de Antínoo sobre o combate dos dois mendigos. Assim, os deuses nunca concederam um duelo poético como esse que agora concede para o deleite (τερπωλάς) dos presentes, comparável somente ao proporcionado por Homero.

Esse deleite aqui expresso no fragmento 11W liga-se, portanto, a uma expressão do cômico, em Homero, do risível, do ψόγος, pois é de se esperar a vituperação em uma luta de mendigos. Mas esse efeito só é possível a partir de uma *persona* que potencializa o espaço do gênero iâmbico, dando-lhe contornos dramáticos, o que será a base da formação da comédia ática, tão bem explorada pela sua primeira geração com Cratino e Aristófanes.

2.2 A marca mitológica: Deméter e Dioniso

Acreditamos que para uma compreensão da construção da *persona* poética na poesia de Arquíloco se deva considerar também uma abordagem dos mitos de Deméter e Dioniso, pois a influência dessas duas tradições mitológicas que estão presentes na Comédia Ática, em geral, encontra-se igualmente na produção daquele que é considerado o primeiro e o maior de todos os cultores do gênero iâmbico. Assim, perscrutaremos a existência de um núcleo mitológico materialmente latente na poética arquiloquiana que tenha deixado marcas capazes de contribuir com a ascensão de uma *persona* poética, a qual será recepcionada pelos comediógrafos do período clássico.

Essas duas tradições míticas possuem uma infinidade de ritos e festas solenes a elas intrinsecamente ligadas, nas quais os poetas arcaicos foram buscar muito do material necessário para a construção de suas obras. Esses discursos – o mitológico e o poético – formal e materialmente tão diferentes, obedecem a lógicas distintas, possuindo cada um o seu objetivo a ser alcançado. Assim, entendemos que a mistura desses elementos deva ter constituído um amálgama precioso nas mãos dos poetas do período arcaico sem o qual seria impensável um poeta como Arquíloco.

Os estudos que contemplam aos problemas atinentes ao mito e aos cultos em geral, dividem-se basicamente em duas escolas: a Escola Etnográfica, cujo ponto de partida para descobrir o conteúdo originário das crenças tem sido a forma de pensar dos

povos primitivos (suas necessidades mais simples), valendo-se dos referenciais analíticos oriundos da antropologia e da etnografia; e a Escola Filológica, cujo referencial de análise está centrado na cultura grega, seu povo, costumes e forma de pensar, cujo principal representante foi Wilamowitz.⁷²

Estabelecemos um diálogo entre essas duas principais abordagens analíticas do mito naquilo que forem essenciais para compreendermos tanto suas origens e desdobramentos ritualísticos como também sua recepção pela poesia arcaica e reverberação no período clássico, a partir da leitura que dele fizeram os alexandrinos, pois, como afirma Torre, é inegável que os chamados gêneros poéticos da Grécia antiga, são, em sua maioria, fenômenos inseparáveis das diversas tradições e contextos religiosos.⁷³

Aqui, valemo-nos do método de análise desenvolvido pela corrente filosófica helenística estoica, a qual se utiliza de uma abordagem etimológica e que parte do princípio de que as palavras estão diretamente conectadas com as realidades expressas por seus nomes. Apesar de seus limites, essa corrente contribuiu com os estudos sobre a relação entre os mitos e os gêneros literários como também abriu novas possibilidades interpretativas da poesia do mundo antigo.

Encontramos na obra supérstite de Arquíloco vários fragmentos onde se faz presente de forma mais direta uma referência aos mitos de Deméter e Dioniso. Outros versos, apesar de tratarem de temáticas variadas podem ser lidos dentro do viés de ambas as tradições mitológicas.

Considerando esse duplo eixo, como proposta de abertura da leitura de alguns fragmentos, daremos início a nossa investigação, a partir dos poemas que estão diretamente inseridos no universo de Deméter e Dioniso, tentando verificar os diferentes extratos interpretativos para cada um deles separadamente para, ao final desse momento, aplicarmos nossa chave de leitura a outros fragmentos para confirmar a pertinência de nossa análise.

2.2.1 Deméter na poesia supérstite de Arquíloco a partir da leitura dos fragmentos 169 W, 322 W e 324 W

⁷² Para mais detalhes dessa discussão Otto (1997, p. 13 e ss).

⁷³ Torre (2002, p.13).

O mito de Deméter reverberou amplamente na literatura grega e romana. Suas ocorrências são abundantes em ambos. No universo grego, talvez o relato mais conhecido seja a narrativa contida nos *Hinos Homéricos*. Entretanto, há outros autores, como Clemente de Alexandria, que, em sua *Exortação aos Gregos*, oferece-nos variações que enriquecem nossa percepção sobre a deusa da agricultura.⁷⁴

O critério que utilizamos para seleção dos relatos paradigmáticos, tanto no caso de Deméter quanto no de Dioniso, não está ligado ao fato de os seus autores serem gregos ou latinos, ou à antiguidade da narrativa, pois esses aspectos são muito relativos quando procuramos adentrar núcleos mitológicos, como bem explicou Graves:

Elementos míticos genuínos, entretanto, podem estar embutidos nas histórias menos promissoras, ao passo que a versão mais completa ou mais esclarecedora de um determinado mito é raramente fornecida por qualquer autor. Além disso, quando se busca sua forma original, é um engano supor que, quanto mais antiga for a fonte escrita maior será sua fidedignidade.⁷⁵

Abordaremos duas versões do mito de Deméter, ambas desenvolvem um episódio por vias diferentes, os quais ajudarão a ampliar nossa visão sobre o jogo pelo qual se desenvolve a *persona* poética na poesia de Arquíloco, principalmente como foi apresentado por Aristóteles, em sua leitura do fragmento 19 W na *Retórica*, que vimos no ponto anterior. Referimo-nos ao papel desempenhado por duas personagens que, embora distintas, atuam de forma complementar: são elas, as servas Iámbe e Baubó.

Deixaremos, portanto, de fora de nosso *corpus* de análise outras narrativas demetrianas de mitógrafos menores, bem como as contidas em vários dos poemas de Ovídio, como *Metamorfoses* e *Fastos*, apesar de sua qualidade, por apenas repetirem algumas das informações presentes nos textos paradigmáticos.⁷⁶

Antes de adentrarmos nas narrativas, situaremos os textos que abordaremos quanto a circulação e autoria em breves linhas, fornecendo algumas indicações bibliográficas especializadas para um posterior aprofundamento. Começamos pela tradição homérica, da qual Ordep Serra apresenta, sumariamente, alguns dados sobre a circulação dessas narrativas, dentre as quais, está, em seu conjunto, o *Hino a Deméter*:

⁷⁴ Cf. Apolodoro, *Bibliotheca*: I. 1,5; 5,1,3; 6, 1; II. ,1,3; 5,12; III. 6,8; 12,1; 14,7;

⁷⁵ Cf. Graves (2018, p. 27).

⁷⁶ Podemos citar como alguns dos outros mitógrafos que abordaram as tradições sobre Deméter, além de Apolodoro, Aneo Cornuto, *Revisão das tradições teológicas dos gregos*: 28, 52 e 57; Eratóstenes: *Catasterismos*: 28, 52 e 57; Anônimo Vaticano: *Histórias incríveis*; entre outros. Pode-se encontrar todas essas obras na edição organizada por Guerra (2009).

Segundo se presume, de uma compilação feita no século V de nossa era, atribuída ao neoplatônico Proclo, derivam as duas famílias de manuscritos medievais (perto de uma trintena, na maioria do século XV) em que esses poemas nos chegaram, aí copiados juntamente com diversos textos antigos. Quase todos se filiam a um códice (hoje perdido) trazido de Constantinopla por Giovanni Arispa. No documento de que este códice derivou, Proclo haveria reunido hinos de sua autoria aos de uma série ligada ao nome de Homero e a outros poemas: os *Hinos Órficos*, a *Argonáutica Órfica* e os *Hinos de Calímaco*. Por suposto, a edição de Proclo gerou ainda outra descendência, a que se deve o conhecimento do poema aqui apresentado: o único manuscrito medieval que contém o *Hino Homérico a Deméter*, ou seja, o antigamente chamado Codex Mosquensis [...].⁷⁷

Em virtude de sua extensão, cerca de quinhentos versos, apresentaremos uma breve síntese do relato homérico, analisando a parte os aspectos que consideramos mais atinentes ao nosso argumento sobre a poesia arquiloquiana.

O segundo hino da coletânea atribuída a Homero, como vimos, tem Deméter como sua protagonista. Nessa narrativa, a Deusa tem sua filha Perséfone raptada por Hades, o qual recebeu autorização de Zeus para desposá-la no submundo. Após dar-se conta da ausência de sua filha, a deusa sai, desconsolada, pelo mundo, portando uma tocha durante nove dias a procurá-la. Através de Hélio, filho de Hipérion, o qual ouvira os gritos da jovem, vem a saber que ela já se encontra nos íferos. Irada com essa situação, Deméter abandona o Olimpo, enluta-se, e se nega a continuar a permitir a fertilidade da terra, exilando-se em Elêusis, na corte do rei Celeu, onde assume a forma de uma velha. Lá, a deusa é acolhida pelas filhas do rei que lhe oferecem a função de ama do filho de Metanira, Demofonte. Assim, Deméter se submete a viver entre os mortais. Mesmo diante de uma boa recepção, a Deusa mantém uma rotina de jejum e luto, que intriga seus anfitriões e que só será quebrada pela intervenção da criada Iámbe (Ἰάμβη).

É justamente a partir desse episódio que iniciaremos nossa reflexão sobre a importância das tradições referentes a Deméter para a compreensão das origens do gênero iâmbico, bem como da construção da *persona* poética na poesia de Arquíloco, pois acreditamos que a transformação operada na deusa, a troca da máscara da dor pela do riso, constitui, além de um importante elemento do próprio gênero iâmbico, uma das marcas arquiloquianas que será retomada pela comédia Ática com muita força.

⁷⁷ Cf. Serra (2009).

A importância do papel desempenhado pela criada Iámbe também foi percebida pela corrente de estudos etimológicos fomentada pela escola estoicista, que nela se baseou para tentar definir uma origem para o termo iambo. Entretanto, como apontou Rostein, uma das principais contribuições desses estudos foi demonstrar que narrativas de origem, baseadas em etimologias, cristalizam percepções genéricas que, no caso da Iámbe de Elêusis apresenta os elementos de zombaria e insinua os aspectos pertinentes aos rituais.⁷⁸

O gesto de “sentar” faz oposição ao de “levantar-se”, o que entendemos como uma expressão de ações metapoéticas. Dentro dessa mesma linha de raciocínio, podemos entender a “tristeza” como uma representação da guerra e o “riso” do deleite comensal.

Entendemos que algumas das atitudes desempenhadas por Iámbe são construídas como representações narrativas de etapas dos rituais diretamente ligados a Deméter:

O culto pertence, como um todo, à categoria das criações monumentais do espírito humano. Para entendê-lo a partir de uma perspectiva mais adequada, temos que situá-lo ao lado da arquitetura, das artes plásticas, da poesia e da música, artes que um dia estiveram ao serviço divino.⁷⁹

Vejamos, portanto, cada uma delas. Em primeiro lugar, Iámbe consegue fazer com que Deméter aceite sentar-se no $\pi\eta\kappa\tau\acute{o}\nu \ \acute{\epsilon}\delta\omicron\varsigma$, (*pektón hédos*), um sólido banco, v.196; em seguida, faz a deusa mudar sua tristeza em riso, e ter ânimo propício, $\tau\rho\acute{\epsilon}\psi\alpha\tau\omicron \ \pi\acute{o}\tau\eta\iota\alpha\nu \ \acute{\alpha}\gamma\eta\nu \ \mu\epsilon\iota\delta\eta\sigma\alpha\iota \ \gamma\epsilon\lambda\acute{\alpha}\sigma\alpha\iota \ \tau\epsilon \ \kappa\alpha\iota \ \acute{\iota}\lambda\alpha\omicron\nu \ \sigma\chi\epsilon\acute{\iota}\nu \ \theta\tilde{\upsilon}\mu\omicron\nu$, v. 203-204; e, por fim, quebra o jejum de Deméter, fazendo que ela aceite beber o $\kappa\upsilon\kappa\epsilon\tilde{\omega}$, (*kykeô*), uma bebida ou mistura, v. 210;⁸⁰

A partir da estratificação das ações engendradas por Iámbe, percebemos uma metaforização de vários elementos que compõe os ritos ligados aos mistérios eleusinos que desencadearam um bom número de festivais. Seguindo a classificação de Torre, podemos indicar como as principais festas do calendário consagradas à deusa da agricultura as seguintes:⁸¹

⁷⁸ Rostein (2010, p. 124).

⁷⁹ Otto (1997, p. 21).

⁸⁰ Seguimos o texto e estudo consolidado *in*: Homero (2010, p. 227-325).

⁸¹ Torre (2002, p.17-18).

- a) A celebração dos mistérios eleusinos, durante os quais havia uma procissão na qual o ato de insultar γεφυρίζω (*gephyrízo*) era realizado por pessoas mascaradas contra personalidades importantes a partir de uma ponte próxima da cidade;
- b) A festa das Tesmofórias na qual o ato de gesticular obscenamente era praticado, variando de acordo com o local em que ela se dava;
- c) A festa chamada στήνια (*sténia*), realizada em Atenas e que era anterior três dias às Tesmofórias, era concluída com a troca de insultos entre indivíduos de ambos os sexos;
- d) Havia também uma festa conhecida como ἁλώα, (*Halóa*), a qual era realizada em Elêusis, onde os gestos obscenos eram observados com a exibição de órgãos sexuais masculinos e femininos;
- e) A festa de Deméter Μύσια (*Mýsia*), realizada em Pelene, onde havia a troca de insultos em honra da deusa;
- f) Por fim, em Egina, havia uma festa em honra de Dâmia e Auxesia, na qual se organizavam coros femininos que dirigiam insultos exclusivamente às mulheres;

Curiosamente, alguns desses elementos se mostram persistentes em muitas dessas festividades ligadas à deusa como a linguagem e os gestos obscenos, tecnicamente denominados de αἰσχρολογία (*aiskhrología*) e σκῶμμα (*skômma*), respectivamente.

Importante ressaltar, também, a ligação da deusa com a cidade de Paros, cujo culto de Deméter, como vimos, fora trazido pelos ancestrais de Arquíloco, segundo o relato de Pausânias. Isso faz com que as tradições e ritos pertinentes a Deméter tornem-se próximos do poeta, que, em Paros, granjeou sua fama. Vejamos os últimos versos do hino a Deméter:⁸²

ἀλλ' ἄγ' Ἐλευσίνοσ θυοέσσης δῆμον ἔχουσαι
καὶ Πάρον ἀμφιρύτην Ἄντρονά τε πετρήεντα,
πότνια ἀγλαόδωρ' ὠρηφόρε Διοῖ ἄνασσα,
αὐτὴ καὶ κούρη περικαλλῆσ Περσεφόνεια,

Vamos, vós que tendes a perfumada região de Elêusis,
Paros banhada pelas ondas e Antrona pedregosa –

⁸² Cf. Homero (2010, p. 228-267): vv. 490-493.

Tu, Deo, soberana de esplêndidos dons, senhora trazedora das Estações, e tua filha, belíssima Perséfone –

A segunda tradição que abordaremos, ao lado da narrativa homérica, é o testemunho de Clemente de Alexandria, que em sua obra Προτρέπτικός πρὸς Ἑλληνας, *Exortação aos Gregos*, nos apresenta uma variante sutil do mito:

[3] καὶ δὴ (οὐ γὰρ ἀνήσω μὴ οὐχὶ εἰπεῖν) ξενίασασα ἡ Βαυβὼ τὴν Δηὼ ὀρέγει κυκεῶνα αὐτῇ· τῆς δὲ ἀναινομένης λαβεῖν καὶ πιεῖν οὐκ ἐθελούσης (πενθήρης γὰρ ἦν) περιαλγῆς ἡ Βαυβὼ γενομένη, ὡς ὑπεροραθεῖσα δῆθεν, ἀναστέλλεται τὰ αἰδοῖα καὶ ἐπιδεικνύει τῇ θεῷ· ἢ δὲ τέρπεται τῇ ὄψει ἡ Δηὼ καὶ μόλις ποτὲ δέχεται τὸ, ἡσθεῖσα τῷ θεάματι.

[3]. Então (pois eu não cessarei de falar), Baubó, que acolhe Deméter, oferece-lhe o *cíceon*, mas a deusa desdenha da taça e não deseja beber o líquido (pois está desolada); Baubó, a partir de então, fica aflita, como que se sentindo menosprezada, e, levantando suas vestes, mostra à deusa suas partes pudicas. Com essa cena, Deméter se alegra e, encantada com o espetáculo, não com pouco esforço, enfim, aceita a bebida.⁸³

Do conjunto de ações desempenhadas por Iámbe no hino homérico, duas estão presentes na narrativa de Clemente de Alexandria: o oferecimento do κίκεον (*kíkeon*), a bebida; e a transformação do ânimo da deusa que quebra seu luto, sorrindo. Ficou de fora o convite para sentar-se no banco.

Entretanto, o relato do padre da igreja insere outra personagem Baubó para interagir com Deméter. Ela difere de Iámbe pelo seu caráter lacônico, quase como uma personagem de cinema mudo. Essa serva mostra, sem dizer absolutamente nada, sua genitália τὰ αἰδοῖα, aqui traduzido como partes pudendas, para a Deusa, surpreendendo-a ao ponto de fazê-la rir, desconstruindo a seriedade da própria narrativa.

Vemos aqui uma verdadeira peripécia, na qual podemos vislumbrar o mesmo efeito de estranhamento provocado pela revelação do interlocutor arquioloquiano em 19 W, como apontado por Aristóteles e que analisamos no passo anterior. Esse desnudamento da genitália parece funcionar como algo feito para o palco, mais voltado para o espetáculo, aproximando a tradição demetrianas da dionisíaca como percebeu Vernant:

Na segunda versão, Baubó, substituindo Iambe, recorre aos mesmos procedimentos, no campo visual; troca as palavras pelo espetáculo, mostra a coisa em vez de dizê-la. Ao exhibir seu sexo sem rodeios,

⁸³Cf. Clemente de Alexandria (2013, p. 48-49). Tradução de Rita Codá.

imprimindo-lhe uma espécie de movimento, Baubó faz surgir nele o rosto sorridente de um menino, Íaco, cujo nome evoca o grito lançado pelos mistas (*iákho, iakhé*), mas que pode ser aproximado também de *Khoîros*, o bácoro e igualmente, é claro, o sexo feminino.⁸⁴

O mito de Deméter incorpora duas dimensões do risível: a primeira composta de elementos discursivos; e, a segunda por elementos gestuais. Ambos, quando transpostos para o mundo da poesia, oferecem-nos uma gama de possibilidades expressivas, principalmente no âmbito da cultura grega naturalmente voltada para a dimensão visual como forma de transmissão da verdade, proclamada pelo poeta, um dos *mestres da verdade*, sendo bastante proverbial a passagem de Heródoto em que diz: “Os ouvidos são menos crédulos do que os olhos.”⁸⁵

Munidos desses dados, podemos agora verificar a importância da tradição mitológica de Deméter a partir dos elementos constituintes de seu culto e dos principais rituais a ela dedicados para a construção de sua *persona* poética de Arquíloco e, posteriormente, para o gênero cômico. Assim, daremos início com a apresentação e tradução de dois fragmentos que trazem a própria Deméter em seu texto, o 169 W e 322 W, respectivamente.

Fragmento 169 W

Hephaestion. Encheiridion. 8. 7⁸⁶

Δήμετρί τε χεῖρας ἀνέξων

Erguendo as mãos para Deméter

Apesar de extremamente curto, acreditamos que esse fragmento reúne alguns importantes elementos que nos ajudarão a desconstruir a imagem tradicional que temos de Arquíloco, como o poeta exclusivamente voltado para a crítica mordaz de personagens e acontecimentos a ele contemporâneos. Dessa forma, teremos mais oportunidade de ver com outros olhos a sua produção, marcadamente repleta de riqueza e diversidade.

Através das breves palavras do fragmento 169, reconheceremos algumas marcas peculiares, cuja matéria e forma constituem o amálgama de muitas outras

⁸⁴ Cf. Vernant (1991, p. 43).

⁸⁵ Cf. Heródoto (2015): I, 8.

⁸⁶ Hephaestion foi um metricista que viveu por volta de 130-169 d.C., autor do tratado Περὶ μέτρων (*Perí métron*) Sobre os metros [poéticos], que possuía cerca de 48 livros que foram, posteriormente, reduzidos a um ἐγγχειρίδιον (encheirídion), manual. Para mais informações cf. Hornblower, S. & Spawforth (2012).

construções supérstites, que, apesar de possuírem elementos épicos, conseguem se exprimir numa voz própria, através de uma ativa *persona* poética.

Inicialmente, esse fragmento consegue lançar a audiência do poeta de Paros em um contexto ritualístico, repleto de religiosidade, na medida em que traz logo na posição anafórica o nome da deusa Deméter, cujo mito está relacionado, como vimos acima, aos importantes festivais, sendo o relativo aos Mistérios de Elêusis o mais insigne de todos.

Outro aspecto relevante para os estudos da poesia cultivada por Arquíloco levantado pela presença reiterada de Deméter nesse fragmento é sua possível relação direta com a origem do espírito iâmbico, que se mostra cada vez mais voltadas a dissociar a noção do gênero dos seus critérios métricos, voltando-se para a ocasião de performance.

Essas diferentes maneiras de figuração do divino pelos gregos, como notou Vernant, dão ensejo a uma série de relações simbólicas, que estabelecem vínculos com o público, que é remetido a tipos específicos de divindades com formas próprias de culto e adoração.⁸⁷ Acreditamos que esse liame também seja transferido pela *persona* poética e, por isso, sua voz possa assumir um poder de amplitude bem maior do que um simples recurso estilístico.

O verso se encontra escrito em tetrâmetros trocaicos e traz, em sua breve extensão, a descrição de uma ação gestual, ‘erguer as mãos’, o que sugere um elemento ritual para um momento de oração, súplica ou louvor. Assim, a *persona* poética aparece representada erguendo as suas mãos para Deméter, como se estivesse orando para a divindade. Esse piedoso quadro contrasta bastante com a imagem do poeta que foi confeccionada ao longo do tempo, e não constitui um caso isolado em sua produção como bem demonstra o fragmento 322 W, abaixo:

Fragmento 322 W

Δήμητρος ἀγνῆς καὶ Κόρης τὴν πανήγυρτιν σέβων

Da pura Deméter e de Core, respeitando a solenidade.

⁸⁷ Cf. Vernant (1991).

Apesar de West⁸⁸ localizar esse fragmento no rol dos textos espúrios de Arquíloco, é inegável a semelhança da estrutura entre os dois fragmentos. Independente das questões que envolvem autoria, esse fragmento segue o mesmo estilo composicional arquiloquiano, mantendo Deméter na primeira posição, com a novidade de que temos a menção do nome da filha da deusa. Entretanto, segue-se a mesma estrutura com um participio ao final do verso, expressando uma ação ritualística bem enfatizada, antecedido por um substantivo πανήγυριν, no acusativo, que nos coloca diretamente dentro de uma solenidade dedicada às duas deusas.

Dentro desse mesmo conjunto de fragmentos espúrios, temos ainda o fragmento 324 W, que consiste num hino dedicado a Hércules que, segundo um escoliasta, foi consagrado, anteriormente, a Deméter, em agradecimento por uma vitória que Arquíloco teria alcançado em uma competição. Esse fragmento reverberou com muita intensidade na Antiguidade, sendo tanto recepcionado como de Arquíloco por Píndaro, como utilizado por Aristófanes em algumas de suas comédias.

Fragmento 324 W

τήνελλα καλλίνικε
χαῖρε ἄναξ Ἡράκλεις,
αὐτός τε καϊόλαος, αἰχμητὰ δύο.

Trá-lá-lá o feliz vencedor
Salve soberano Hércules,
Ele e Iolau, dois guerreiros.

Apesar de não possuir no seu texto nenhuma alusão aos elementos mitológicos demetrianos, esse poema encerra um componente extremamente vinculado com a função ritualística. Referimo-nos ao termo *τήνελλα* (*ténella*), forjado a partir da descrição do som da vibração das cordas de uma lira, sua onomatopeia, que era acompanhada por uma tríplice aclamação, como explicam os escólios abaixo:

Eratosthenis doctrina

Schol. ad loc., i. 268. 14-23 Dr.

Ἐρατοσθένης δέ (241 F 44) φησι μὴ ἐπινίκιον εἶναι τὸ Ἀρχιλόχου μέλος ἀλλ' ὕμνον εἰς Ἡρακλέα· “τριπλόον” δὲ (οὐ διὰ τὸ ἐκ τριῶν στροφῶν συγκεῖσθαι ἀλλὰ) διὰ τὸ τρίς ἐφθυμνιάζεσθαι τὸ “καλλίνικε”. περὶ δὲ τοῦ “τήνελλα” Ἐρατοσθένης φησὶν ὅτι ὅτε ὁ

⁸⁸ Como também Lasserre-Bonnard (1968).

αὐλητῆς ἢ ὁ κιθαριστῆς μὴ παρῆν, ὁ ἔξαρχος αὐτὸ μεταλαβὼν ἔλεγεν ἔξω τοῦ μέλους, ὁ δὲ τῶν κωμαστῶν χορὸς ἐπέβαλλε τὸ “καλλίνικε”, καὶ οὕτω συνειρόμενον γέγονε τὸ “τήνελλα καλλίνικε”, ἢ δὲ ἀρχὴ τοῦ μέλους ἐστίν· “ὦ καλλίνικε χαῖρε ἄναξ Ἡράκλειε”.

Ora, Eratósthenes diz que esse epinício não é um canto de Arquíloco, mas um hino para Hércules: e “triplo” não porque ele se estendesse por três estrofes, mas porque **ele invocasse três vezes o “καλλίνικε” (feliz vencedor). E, sobre “τήνελλα”, (trá-lá-lá), Eratósthenes diz que quando o citarista não estava presente, o próprio corifeu dizia, participando de fora do canto**, e o coro dos foliões executava o “καλλίνικε”, (feliz vencedor), e dessa forma, unindo-os, surge o “τήνελλα καλλίνικε” (trá-lá-lá, feliz vencedor), e o princípio da canção é: ‘ó feliz vencedor, salve senhor Hércules’.

Conforme a descrição de Eratóstenes, o contexto que marcou a composição desse verso é extremamente voltado para a descrição de um episódio festivo, no qual, a ausência de um instrumentista não invalidava a comemoração. O próprio poeta supria o ruído do instrumento por meio da onomatopeia enquanto o público marcava o andamento com a tríplice aclamação. Não estamos certamente em um ritual religioso, mas de cunho social.

Vejamos outro escólio citado por West, no qual o escoliasta insere um elemento extra, o qual destacamos e que reforça nosso argumento:

Cf. p. 267. 1-12 + 268. 2-5 (codd. BCDEQ)

ὁ Ἀρχίλοχος, πρὸ τούτων τῶν λυρικῶν γενόμενος, θελήσας ὕμνον ἀναβαλέσθαι εἰς Ἡρακλέα ἐν τῇ Ὀλυμπία, ἀπορήσας κιθαρωδοῦ διὰ τινος λέξεως μιμήσασθαι τὸν ρυθμὸν καὶ τὸν ἦχον τῆς κιθάρας ἐπεχείρησε. συντάξας οὖν τοῦτο τὸ “τήνελλα”, οὕτω τὰ ἐξῆς ἀνεβάλλετο. καὶ αὐτὸς μὲν τὸν ἦχον τῆς κιθάρας ὑποκρινόμενος ἔλεγεν ἐν μέσῳ τὸ “τήνελλα”, καὶ <ὁ χορὸς> τὰ ἐπίλοιπα, οἷον “καλλίνικε χαῖρε ἄναξ Ἡράκλειε”, καὶ εἴ τι ἕτερον, οἷον “αὐτός τε καὶ Ἴολαος, αἰχμητὰ δύο”. {τήνελλα} τὸ λοιπὸν οἱ ἀποροῦντες κιθαρωδοῦ τούτῳ τῷ κόμματι ἐχρῶντο, τρις αὐτὸ ἐπιφωνοῦντες. κεκράτηκεν οὖν ἐπὶ πάντων νικηφόρων παρ’ αὐτὸν τὸν καιρὸν τῆς νίκης ἐπάδουσαι τὸ κόμμα [...] ἔθος δὲ ἦν κωμάζειν τὴν νίκην ἐσπέρας τοῖς νικηφόροις μετὰ αὐλητοῦ· μὴ παρόντος δὲ αὐλητοῦ εἰς τῶν ἐταίρων ἀνακρουόμενος ἔλεγε “τήνελλα καλλίνικε”.

Arquíloco, surgindo antes desses poetas líricos, desejou dedicar um hino para Hércules em Olímpia, tendo se achado sem um citarista, tentou algo através do qual, literalmente, representasse o ritmo e o som da cítara. Enquanto ele mesmo dizia, **no centro**, respondendo, o ruído da cítara, o “τήνελλα”, ‘trá-lá-lá’, o <coro> [dizia] o restante, quer dizer “καλλίνικε χαῖρε ἄναξ Ἡράκλειε” ‘feliz vencedor, salve senhor Hércules’, também se algum deles [dissesse], por exemplo, “αὐτός τε καὶ Ἴολαος, αἰχμητὰ δύο” ‘ele mesmo e Iolau, dois guerreiros’. O restante dos que se achavam sem citarista, valiam-se, na procissão, desse {τήνελλα} ‘trá-lá-lá’, proclamando-o três vezes.

Então, triunfou sobre todos os vencedores justamente na hora em que a procissão se punha a cantar a vitória [...] Ora, era costume comemorar a vitória durante a tarde com os vencedores por meio de um flautista: e, não havendo um flautista dentre os companheiros dizia, preludiando, “τήνελλα καλλίνικε” ‘trá-lá-lá, feliz vencedor’.

Nesse outro passo, apesar da semelhança com o anterior, o escoliasta descreve com mais precisão a cena, inserindo a figura do poeta recitador no centro do grupo. Aqui ele demonstra ter um lugar pré-determinado para sua performance, o que retira o caráter de improvisado e marca uma convenção que se tornou bastante popular. A popularidade desse fragmento é confirmada pelo epinício de Píndaro, que nele viu a marca de Arquíloco:

Olímpica IX - A Efarmosto de Opunte, vencedor na luta [466 a.C.]⁸⁹

τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος φωνᾶεν Ὀλυμπίαι, χαλλίνικος ὁ τριπλῶος
χεχλαδῶς, ἄρκεσε Κρόνιον παρ’ ὄχθον ἀγεμονεῦσαι κωμάζοντι φίλοις
Ἐφαρμόσται σὺν ἐταίροις.

O canto de Arquíloco entoado em Olímpia, este triplo canto de vitória, bastou para conduzir, junto da colina de Cronos, Efarmosto, que acompanhou o cortejo processional com seus queridos companheiros.

Aristarchi doctrina

Schol. Pind. Ol. 9. 3, i. 269. 11-12 Dr.

“τριπλῶος” δὲ ἦτοι ὁ τρις ἐπαδόμενος, ἢ τρίστροφος ὢν κατὰ Ἀρίσταρχον.

Ora, tríplice, certamente, por ele ser três vezes cantado ou por ter três estrofes, segundo Aristarco.

Ib. p. 268. 5-10 + 12-14

τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος, ὃ τοῖς νικῶσι τὰ Ὀλύμπια ἐπήδετο, ἦν τρίστροφον, κοινῶς δυνάμενον ἀρμόζειν ἐπὶ παντὸς νικηφόρου διὰ τὸ κατὰ τῆς πράξεως αὐτῆς ψιλὸν ἔχειν τὸν λόγον, μήτε δὲ ὄνομα μήτε ἰδίωμα ἀγωνίσματος. ἐφουμίφ δὲ ἐχρῶντο τούτῳ, “τήνελλα καλλίνικε”. ... τὸ δὲ “τριπλῶος” ὅτι τρις ἐπεκελάδουν τὸ “καλλίνικε”· οὐ καθόλου δὲ τρις, ἀλλ’ ὅτι τριπλῆν ἔχει τὴν στροφὴν καὶ πάλιν ἀναλαμβάνεται.

O canto de Arquíloco, que era entoado por aqueles que ganharam os jogos olímpicos, tinha três estrofes, podendo, publicamente, ser executado à parte após todos os vencedores ter a palavra, segundo essa prática, mas sem nomear ou destacar os competidores. E, por isso, valiam-se dessa proclamação, “τήνελλα καλλίνικε” (trá-lá-á, feliz vencedor). ... E, tríplice porque três vezes invocava o “καλλίνικε”

⁸⁹ A tradução da estrofe da *Olímpica IX* utilizada é de Onelley-Peçanha (2016).

(feliz vencedor); não três ao todo, mas porque tinha uma tríplice estrofe que era frequentemente retomada.

Schol. Pind. Nem. 3. I, iii. 41. 16-20 Dr.

τὸ τήνελλα μίμησις ἐστὶ φωνῆς κρούματος αὐτοῦ ποιᾶς, ἀπὸ τοῦ ἐφυμνίου ὃ εἶπεν Ἀρχίλοχος εἰς τὸν Ἡρακλέα μετὰ τὸν μέγιστον τῶν ἄθλων αὐτοῦ (μετὰ τὸν ἄθλον αὐτοῦ V, γεγιστῶν ἄθλων αὐτοῦ R: correxī)· “τήνελλα - δύω”. **δοκεῖ δὲ πρῶτος Ἀρχίλοχος νικήσας ἐν Πάρῳ τὸν Δῆμητρος ὕμνον ἑαυτῷ τοῦτο ἐπιπεφωνηκέναι.**

O trá-lá-lá é uma imitação do som da ação de tocar produzida por ele, daquele hino que Arquíloco fez para Hércules após a maior de todas as suas vitórias (após sua vitória, V, a última que obteve, R): ‘trá-lá-lá’ – introduz. **Parece que Arquíloco, primeiramente, tendo vencido em Paros, dedicou esse hino para Deméter, de sua própria lavra.**

Apesar de helenistas do porte de Lassard-Bonner e Martin L. West não acreditarem, como vimos acima, na legitimidade da autoria desse fragmento⁹⁰, não podemos ignorar que ele detém marcas arquiloquianas, como reconheceu, talvez equivocadamente, Píndaro. Voltaremos ao fragmento 324 W quando discutirmos a construção da *persona* poética na comédia aristofânica.

Como vimos, a presença de Deméter é bem marcante na poesia de Arquíloco. Se considerarmos os fragmentos 169 W e 322 W, veremos que sua estrutura composicional é muito bem definida, conferindo aos versos uma estrutura ritualística marcante e perfeitamente adequada para ser reconhecida por sua audiência.

Vejamos se a presença das tradições dionisíacas na poesia arquiloquiana são tão presentes quanto os elementos demetrianos, para tentarmos agregar novos componentes nesse processo de interferência do mítico e do religioso da produção de Arquíloco e do amadurecimento do gênero iâmbico.

⁹⁰ Cf. West (1971, p. 139). O classicista aponta dois aspectos que contribuem contra a autoria de Arquíloco para esse fragmento: em primeiro lugar o metro, pois os dímetros nele presentes são mais livres e sua estrutura está na base de várias estrofes eólicas; e, em segundo lugar o dialeto, pois embora seja atestado um paralelismo em Arquíloco no uso do digama em ἄναξ, o dual αἰχμητά não, pois seu uso já era obsoleto no dialeto jônico de seu tempo.

2.2.2 *Dioniso na poesia supérstite de Arquíloco a partir da leitura dos fragmentos 120 W, 194 W e 251 W*

A presença dos elementos do culto a Dioniso é marcante na produção de Arquíloco e seu estudo no ajuda a desconstruir alguns vícios históricos como a tentação de reconstruir a biografia dos poetas a partir de seus poemas,⁹¹ pois se levarmos em conta alguns registros de seus contemporâneos veremos como são discrepantes quanto a esse quesito.

Segundo uma inscrição, o poeta de Paros teria composto um canto dionisíaco, pelo qual teria sido denunciado e julgado por impiedade, e, do qual alguns fragmentos sobreviveram.⁹² Entretanto, outros dos seus contemporâneos nos deixaram anedotas que o apresentam como um vate escolhido e protegido pelos deuses, principalmente por Dioniso e Demeter. O poeta é retratado por eles como um homem piedoso e detentor de forte amor a sua terra. Esses relatos nos mostram um Arquíloco bem diferente das imagens presentes em sua poesia.

No caso em questão, o próprio deus não teria se ofendido com o canto, muito pelo contrário. Revoltado com a punição do poeta, Dioniso fez cair uma peste sobre a região, atingindo inclusive os genitais dos próprios cidadãos, que ao buscarem socorro junto a Pítia receberam o seguinte oráculo:

Por que mediante injustos juízos e com violência
Viestes a Pítia para pedir a solução dessa peste?
Não será propício a vós Dioniso
Até que honreis Arquíloco, o servidor das Musas.⁹³

A discussão sobre a presença das tradições relativas ao culto de Dioniso na poesia de Arquíloco, bem como sua contribuição para o desenvolvimento dos elementos formadores de sua *persona* poética e no que ela contribuiu para o seu estabelecimento na comédia Ática, implica necessariamente uma análise de parte do texto presente no *Monumento de Mnesíepes*, fragmento 251 W, bem como dos fragmentos 120 W, e 194

⁹¹ Cf. Vasconcellos (2016, p.31). Eliano é um exemplo desse biografismo ingênuo, pois reconstruiu a imagem de Arquíloco a partir de seus poemas, como um adúltero, libidinoso e soberbo; enfim, como um homem que disse sobre si mesmo as piores coisas.

⁹² Cf. West (1971). Fragmento 251.

⁹³ Cf. Torre (2002, p.81).

W, que podem ampliar nossa visão sobre a relação entre o dionisíaco e a poesia arquiloquiana.

Foi denominado *Monumento de Mnesíepes* um conjunto de placas de mármore descobertos por um agricultor de Paros no final da primeira metade do século passado. A importância desse achado reside no fato de ele ter contribuído para consolidar a primeira evidência textual sobre a existência de um templo dedicado ao culto de Arquíloco, bem como do controverso episódio vivido pelo poeta quando ele introduziu, durante um festival dedicado a Ártemis, um culto a Dioniso, tendo realizado uma performance inovadora, que impressionou os presentes.

Apesar de bastante deteriorado, acreditamos que o texto presente na Coluna III da primeira placa, que recebeu o número 251 na classificação de West, pode fornecer elementos reveladores no que diz respeito ao processo de construção da *persona* poética arquiloquiana. Acompanhemos a tentativa de reconstituição de seu conteúdo a partir da visão de Clay, para depois fazermos uma análise mais pormenorizada de alguns de seus vocábulos bastante reveladores:⁹⁴

Telesicles tinha retornado de Delfos no momento em que um festival de Ártemis estava sendo celebrado em Paros. Ele pergunta se há a necessidade desse culto em sua casa. Vinho, ao menos, parece estar disponível em abundância. **Arquíloco desenvolveu, subitamente, a [imagem] de um poeta tomado pela inspiração de sua nova lira e do poder da poesia. Ele improvisou um novo tipo de poesia e música e ensinamento para alguns de seus companheiros.** Esta poesia, da qual Mnesíepes cita cinco linhas, ofendeu alguns presentes ao festival de Ártemis. Esses que se ofenderam levaram o poeta a julgamento, no qual ele foi condenado por sua ofensa. Por causa desse tratamento dado a Arquíloco, os homens de Paros foram vítimas de uma punição, tornando-se impotentes. Procurando ajuda para seus sofrimentos, eles enviaram alguns outros até Delfos. O Deus os censurou com uma resposta indignada de quatro linhas e declarou que eles não encontrariam cura até que honrassem o poeta ultrajado.

⁹⁴ Cf. Clay (2001, p.102): Telesikles has returned from Delphi at the moment when a festival of Artemis was being celebrated on Paros. He asks if there are the necessities (evidently for this cult) at home. Wine at least seems to be available and perhaps abundant. Archilochos has suddenly developed into a poet in full possession of his new lyre and poetic powers. He improvises a novel kind of poetry and music and teaches this to some of his companions. This poetry, of which Mnesiepes cites five lines, offends some of the festival audience. The offended parties bring the poet to trial; he is found guilty of an offense. For their treatment of Archilochos, the men of Paros are visited with the punishment of impotence. Seeking relief, they send still another delegation to Delphi. The god greets them with an indignant four line response and declares that they can find no cure for what ails them until they honor the poet Archilochos. (Nossa tradução e grifos)

Vemos aqui, que o poeta surpreendeu os presentes durante sua performance por assumir uma imagem de alguém que foi possesso, inspirado, pelo poder da poesia – e, certamente, pela ação do abundante vinho. Assim, o relato de Mnesíepes parece nos retratar um quadro de construção de uma *persona* poética, não somente através de uma voz que serve de canal para suas palavras, mas que repercute por todo o ser do poeta, dando ao discurso uma afetação que parece ter chocando sua audiência.

Essa improvisação de Arquíloco surge como uma ação transformadora do modelo usual de performance. Apesar de não termos como visualizar sua execução, fica bem claro que ela assumiu uma dimensão transgressora, assimilando, assim, ao seu fazer poético um espírito dionisíaco, como afirma Clay:

A lenda de Arquíloco registrada em Paros diz respeito a introdução de uma nova forma de poesia para os cultos locais – repleta de iambos, invectivas chocantes e obscenidades. **Esses elementos estavam conectados com o culto de Dioniso.**⁹⁵

A própria narrativa de Mnesíepes corrobora esse aspecto, pois mostra o culto dionisíaco sendo instituído durante um festival dedicado à Deusa Ártemis, invadindo o espaço sagrado de outra divindade, fato esse que deve ter sido escandaloso, haja vista o julgamento e a condenação aos quais o poeta foi submetido.

A fundação de um culto divino por um poeta não é um fato isolado na história, pois é possível ser encontrada em outras vidas de artistas consagrados como Píndaro e Sófocles. Entretanto, não temos notícias de que sua instituição tenha assumido um aspecto transgressor ou polêmico como o foi no caso de Arquíloco.⁹⁶

Vejam agora o fragmento em si, o qual é composto por uma parte narrativa - que procura dar a contextualização do episódio - e que é intercalado pelo poema que teria sido recitado durante o festival. Procuraremos enfatizar apenas os elementos atinentes à poesia iâmbica, bem como ao mito e culto de Dioniso.

Fragmento 251 W

Mnesiepes, *De Archilocho* (SEG 15. 517) A (E1) III 16-42

⁹⁵ Cf. Clay (2001, p. 105): The Parian legend of Archilochos concerns the introduction of a new form of poetry to the cults of Paros – that of the iamb and the shocking invective and obscenity connected with the cult of Dionysos. (Nossa tradução e grifos).

⁹⁶ Cf. Idem, op. cit., p. 104.

ἐν ἀρχῇ[ῖ - - -] τεῖ δ' ἑορ[τεῖ - - -] παρ' ἡμῖν [- - -] φασιν Ἀρ[χίλοχον -
 - - (αὐτο-)]σχεδιάσ[αι - - -] τινὰς τῶν π[ολιτῶν - - -] διδάξαντα [- - -]
 παραδεδομ[έν - - -] κεκοσμημέ[ν - - - κή]ρυκος εἰς π[- - -] ἐλησενωι
 [- - -] καὶ συνακολο[υθ - - -]των καὶ ἄλλω[ν - - -]ασθέντων ταμ[- - -]
]ρα τοὺς ἐταίρου[ς - - -]

ὁ Διόνυσος τ[

οὐλαστυαζ[

ὄμφακες α[

σῦκα μελ[

Οἴφολίωι ἐρ[

λεχθέντων [δὲ τούτων - - -] ὡς κακῶς ἀκ[ούοντας - - -]
ἰαμβικότερο[ν - - -] οὐ κατανοησ[- - -] καρπῶν ἦν τα[- - -]εν τα[- - -]
 ῥηθέντα εἰς τῆ[ν - - -]εν τεῖ κρίσει, κτλ.

Apenas pedaços das cinco linhas do poema sobreviveram e, por isso, qualquer tradução de seu conteúdo se torna extremamente arriscada. Entretanto, alguns termos nos lançam diante de questões que tocam diretamente o cerne de nossa discussão. São eles:

- a) **ὁ Διόνυσος** (*Dionysos*): o nome do Deus, aqui no nominativo;
- b) **οὐλαί** (*oulaí*): grãos de cevada. Clay nos informa que era comum que grãos de cevada não moídos fossem usados durante o sacrifício. Eles eram misturados com sal e atirados na vítima sacrificial que era atirada no fogo sobre o altar. Eles também eram importantes no culto de Deméter. A forma verbal que aparece no fragmento é um termo presente na épica homérica *Il.* 1. 449-59 e *Od.* 3. 441-442;⁹⁷
- c) **ὄμφακες** (*ómphakes*): uvas verdes. Esse termo pode conter uma conotação sexual, pois pode fazer referência aos seios pequenos e duros de uma moça na puberdade, como atestado em Alceu 119,6 e no Cântico dos Cânticos 7,8. Entretanto, preferimos seguir Clay que acredita que o termo faça remissão ao culto de Dioniso Ὀμφακίτης, (Omphakítes) que era realizado na Lacônia;⁹⁸

⁹⁷ Cf. Clay (2001, p. 107).

⁹⁸ Cf. Idem, p. 108.

- d) **σῦκα** (*syka*): figos. O termo deve ser também possivelmente relacionado a um culto específico de Dioniso Συκίτης, (*Sykítes*) da figueira;
- e) **οἰφώλιος** (*oiphólíos*): um epíteto que traz o sentido de luxurioso no texto. Possui tanto a forma verbal como adverbial e tem aqui sua primeira ocorrência;

Diante desse universo vocabular é fácil entender o escândalo que a performance desse poema desencadeou na audiência, principalmente se considerarmos o fato de que a região celebrava um festival de Ártemis, deusa ligada a castidade. Nesse contexto, Mnesíepes se utiliza do advérbio *ιαμβικώτερον* (*iambikóteron*), para expressar que essa poesia era mais acintosa do que era permitido.

A importância dessas poucas linhas reside no fato de nos colocarem dentro de um conjunto lexical relativo aos rituais dionisiacos além de ser uma importante chave de leitura para outros de seus versos, revelando possíveis ligações que ajudam a conhecer um pouco mais do espírito arquiloquiano. Vejamos, agora, outros dois fragmentos diretamente ligados ao Deus Dioniso.

Fr. 120 W

Ath, 628 a

Φιλόχορος δέ (328 F 172) φησιν ὡς οἱ παλαιοὶ {σπένδοντες} οὐκ αἰεὶ διθυραμβοῦσιν, ἀλλ' ὅταν σπένδωσι, τὸν μὲν Διόνυσον ἐν οἴνῳ καὶ μέθῃ, τὸν δ' Ἀπόλλωνα μεθ' ἡσυχίας καὶ τάξεως μέλποντες. Ἀρχίλοχος γοῶν φησιν·

Ora, Filóchoro disse que os antigos {celebrantes} não usam de fazer ditirambos sempre, mas só quando celebram Dioniso com vinho e embriaguez, mas [celebram] Apolo cantando ordenadamente e com silêncio. Arquíloco, efetivamente, diz:

ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον οἴνῳι συγκεραυνῶθεις φρένας.

Darei início a um belo canto do senhor Dioniso,
um ditirambo que conheço, pois o pensamento, pelo vinho, está a fulgurar.

O fragmento 120 W contém o mais antigo registro do vocábulo ditirambo de que temos notícia. Isso o mantém dentro do campo poético dionisiaco, já que os ditirambos seriam cantos compostos em honra do filho de Sêmele. Contudo, sua importância vai muito além, pois ele inaugura um tópos na poesia: a relação entre a

inspiração poética e a mania dionisíaca, que consiste na vinculação do engenho do poeta ao efeito intoxicante do vinho, tornando-o entusiasmado, no sentido pleno da palavra. Esse uso é reiterado no fragmento 194 W, abaixo:

Fr. 194 W

Grammaticus ap. Nauck, *Lexicon Vindob.* p. 269.6 (de vocibus modo in -εία in -ία exeuntibus)

βακχεία, καὶ

ἔξωθεν ἕκαστος
ἔπινεν, ἐν δὲ Βακχίῃ,

Ἀρχίλοχος.

O furor báquico, também

lá fora cada um
bebia, e dentro o Bacanal,

Arquíloco

Essa questão será retomada no segundo capítulo com mais atenção quando formos analisar a influência da *persona* poética de Arquíloco na construção da *persona* de Cratino. Assim, por ora, o fato mais importante é que a partir do caráter menádico da tradição dionisíaca, o poeta criou uma das suas máscaras mais poderosas: o artista embriagado, aquele cujo engenho depende da ação do vinho.

O uso dessa máscara é amplamente atestado no mundo contemporâneo, principalmente se levarmos em conta alguns dos mais conhecidos personagens criados pelos humoristas cearenses, como Coalhada e Tavares, alter egos de Chico Anísio, João Cana Brava, de Tom Cavalcante e o saudoso Espanta Jesus.

Analisemos agora o terceiro ponto que consideramos relevante para o estabelecimento da tríade de elementos que compõe a *persona* poética arquiloquiana: as marcas do caráter simposial de sua poesia.

2.3 A marca comensal

Como vimos no primeiro ponto desse capítulo, Dover sugeriu, em seu famoso artigo, que o tema não era o critério mais importante para o estabelecimento de um metro poético, pois era possível encontrar diversos materiais vazados em diferentes

arranjos. E, mais a frente, foi seguido por West que ampliou sua hipótese ao mesmo tempo em que ampliou esse argumento, estabelecendo para essa relação (tema-metro), um termo médio: a ocasião de performance.

Na análise da terceira marca arquioloquiana, daremos desenvolvimento a nossa abordagem contemplando as relações entre a *persona* poética e os ‘principais níveis’ sobre os quais são constituídos os elementos de performance da poesia de Arquíloco, bem como da poética em geral. Dizemos ‘principais níveis’ pois compreendemos que essa questão envolve pelo menos dois estamentos bastante distintos, mas amplamente relacionados: o lugar de representação dessa poesia (público ou privado) e de como ela era representada, seu *modus faciendi* (cantada ou recitada).

Desse modo, trabalhar com elementos de tal especificidade podem tornar difíceis a construção de uma visão sistêmica - principalmente se levarmos em conta a escassez de registros seja no âmbito literário, estatutário ou pictórico – bem como limitar muito do nosso entendimento sobre a riqueza e expressividade performática do mundo antigo, as quais estão - senão perdidas - repletas de lacunas. Isso, contudo, não constitui uma barreira intransponível, mas tem um caráter positivo de se tornar uma instância demarcadora dos limites que pairam sobre qualquer investigação sobre algum aspecto atinente ao mundo antigo.

Assim, partiremos de uma categoria que tem uma estreita relação com a poesia arcaica, sendo ao mesmo tempo espaço de apresentação e um dos *tópos* mais frequentes na literatura do mundo antigo: o banquete; e, a partir dele, discutiremos alguns elementos que, com o tempo, vieram a se tornar marcas da *persona* poética arquioloquiana que, posteriormente, será resgatada pelos comediógrafos da primeira fase do drama ático.⁹⁹

2.3.1 A pluralidade de espaços de comensalidade no mundo grego

O mundo grego possuía dois institutos que marcaram a singularidade do seu espírito: a *pólis* e a consciência de cidadania.¹⁰⁰ A autonomia de cada um dos núcleos constituintes do território, bem como o protagonismo de cada cidadão - o qual era considerado um agente ativo e responsável pelo bem-estar da coletividade - dotaram a

⁹⁹ Cf. Murray (1999, p.20).

¹⁰⁰ Cf. Reale & Antiseri (2003, p. 249-250).

Grécia de uma consciência democrática bem distinta dos demais povos seus contemporâneos.¹⁰¹ Esse binômio estava na base da educação do homem como faz prova os esforços de Platão na edificação de seu modelo ideal de estado descritos na *República*.¹⁰²

Isso confere ao processo de educação do homem o grego um movimento cíclico, diluindo as fronteiras entre o público e o privado, fato esse comprovável nos numerosos tipos de reuniões de comensalidade existentes, alguns públicos - integrantes do calendário oficial - e outros particulares, mas não desvinculados da vida pública da cidade. Desse modo, acreditamos que o banquete representa uma categoria chave que servirá de base para sistematizar nossa reflexão sobre poesia e performance.

No primeiro caso, dos banquetes privados, temos espaços caracterizados pela formalidade, com etapas e regras bem definidas a serem cumpridas pelos convivas, como acontecia durante os festivais dedicados aos deuses, as celebrações cívicas ou, posteriormente, os teatros. No que diz respeito ao âmbito privado, temos os simpósios e os *komoi*, acerca dos quais ainda sabemos pouco, pois os únicos registros de que dispomos são – além dos registros literários - as reconstituições feitas nos sítios arqueológicos e as representações pictográficas dos vasos e afrescos. Esse cenário tem sido modificado gradualmente a partir da década de setenta do século passado, quando os banquetes privados, principalmente o simpósio, passaram a ser alvo da atenção de alguns pesquisadores.¹⁰³ Infelizmente, as pesquisas sobre o komos ainda não se encontram no mesmo nível que as do simpósio, apesar de sua importância no estudo da comédia ática, como observa Pütz:

Vários tipos de komoi são representados nas peças: celebrações repletas de alegria, seus opositores violentos, komos religiosos, e suas paródias. Zombaria própria do contexto komástico é empregada em muitas dessas passagens, mas também em outros momentos das comédias. Há muitas pesquisas modernas sobre o simpósio, mas o komos não tem recebido muita atenção nos anos recentes, e sua conexão com as celebrações presentes na comédia ainda não tem sido estudada pelos trabalhos existentes.¹⁰⁴

¹⁰¹ Essa visão expressa principalmente por Jaeger é considerada romanceada atualmente. Alguns estudiosos, como Canfora, consideram a democracia ateniense como uma visão mítica da civilização grega. Para mais detalhes cf. Canfora (2015, p. 95-179).

¹⁰² Cf. Jaeger (1995, p. 3 ss).

¹⁰³ Cf. Murray (1999, p.3).

¹⁰⁴ Cf. Pütz (2003, p. 6): Several kinds of komoi are depicted in the plays: cheerful celebrations, their violent opposites, religious komoi, and their parodies. Komastic mockery is employed in most of these passages, but also elsewhere in the comedies. (Nossa tradução).

Entretanto, um fato concreto de que dispomos, é de que era nesses banquetes que uma parte considerável da poesia arcaica foi criada para ser cantada. Prova disso são os *syssitia*, onde foram executados muitos dos poemas de Tirteu, Terpandro e, possivelmente de Alcman; os banquetes principescos, nos quais foram apresentadas obras de Simônides, Píndaro e Baquírides; os *komoí* e os *symposia*, onde brilharam Sólon e Arquíloco.¹⁰⁵

Além disso, podemos inferir que, em um ambiente doméstico, apesar das convenções sociais existentes, a informalidade era bem maior se compararmos com a do grupo anterior, pois essas reuniões eram formadas por grupos de tamanhos variáveis, compostos por convivas detentores de certas afinidades. Desse modo, a liberdade do artista devia ser bem maior.

Diante da diversidade dos elementos que constituem cada uma das ocasiões de banquete - como o tamanho das salas de reuniões, número de leitos nela dispostos, tamanho e posição de cada um deles, além do número de cantores e instrumentistas - deixaremos para comentá-las dentro das discussões, e somente quando a elas forem pertinentes.¹⁰⁶

Desse modo, limitaremos nosso campo de investigação ao domínio do simpósio e do komos pelo papel que representam como espaço e tema da poesia arcaica, pois foi nesse ambiente através da partilha dos dons das Musas e das dádivas de Dioniso e Deméter, que os convivas adensavam seus laços fraternais e cultivavam a consciência de sua pertença ao corpo cívico através de acalorados debates, cujo conteúdo era extremamente variável. Muitos dos traços dessas cenas de interiores devem ter chegado até nós através da poesia arcaica, a qual deixa, frequentemente, transparecer um conjunto de marcas simposiais e komásticas distribuídas ao longo dos recursos estilísticos disponíveis aos poetas, velados por um universo simbólico que era bem familiar ao homem grego, mas que às vezes escapa a nossa compreensão. É nesse sentido que afirmamos a importância do simpósio e do komos para uma melhor identificação dos elementos de performance da poesia de Arquíloco, na medida em que a voz de sua *persona*, certamente de estar repleta de marcas, tanto na linguagem quanto no conteúdo, nem sempre fáceis de perceber, mas que podem nos permitir ter uma experiência de imersão no que teria sido seu ambiente de performance.

¹⁰⁵ Cf. Murray (1999, p.20-21).

¹⁰⁶ Para um maior aprofundamento de cada um desses aspectos, recomendamos a segunda e terceira partes da edição de Murray (1999, p. 37-134).

Uma definição de ambas essas modalidades de comensalidade nos é fornecida por Pütz:

Um simpósio é formalmente uma reunião em que se bebe, usualmente localizada após um *deipnon*, jantar, e é frequentemente seguida por um *komos*. Um simpósio aristocrático é normalmente realizado em uma sala especial, o *ἀνδρῶν* (*andrón*). Várias pessoas se acomodam em sete ou onze *klinae*, uma espécie de divã. Algumas vezes mais convivas podem estar presentes. Geralmente, todos os convidados são homens. As mulheres presentes são, frequentemente, escravas e hetairas, as quais aparecem em tais eventos e fornecem entretenimento. O simpósio usualmente segue um conjunto de protocolos que consideram questões de ordem prática como a mistura do vinho, a condução de jogos, e o comportamento dos convivas em geral. Depois do simpósio, frequentemente, toma lugar um *komos*, que consiste numa procissão de foliões, cujo espírito pode ir do digno e alegre ao selvagem ou até violento. Os *komoi* podem ter um caráter mais espontâneo que os simpósios (ao menos esses que são privativamente organizados). Eles são usualmente menos rigorosamente regulamentados.¹⁰⁷

Dessa forma, analisaremos a relação entre a poesia arcaica em geral, o simpósio e o *komos* para, em seguida, tentar identificar até que ponto suas marcas se fazem presentes na *persona* arquiloquiana. Tomaremos como ponto de partida a leitura de dois de seus fragmentos supérstites, em metro elegíaco, tentado sempre agregar os dados que constatamos nas leituras anteriores a fim de confirmarmos sua validade. Durante nossa discussão abordaremos transversalmente algumas passagens da comédia aristofânica em virtude de ser base para a consolidação do texto de um dos fragmentos de Arquíloco.

Acreditamos que a *persona* poética diante de um público mais restrito e num ambiente mais informal teria uma maior amplitude de voz e poderia alçar voos mais ousados e transgredir convenções. O que talvez fosse mais difícil num âmbito público, como nos festivais religiosos e nas representações teatrais, pois o público e o espaço destoam grandemente, como denotam alguns testemunhos presentes em conhecidas passagens de Aristófanes, em *Nuvens* (vv. 520 ss.) e *Rãs* (prólogo), as quais

¹⁰⁷ Cf. Pütz (2003, p. 1): A symposium is a formal drinking-party which usually takes place after a *deipnon* and is frequently followed by a *komos*. An aristocratic symposium is normally held in a special room, the *avaprov*. As many persons as fit on seven or eleven *klinae*, or sometimes more, could be present. Generally, all of the guests are men; only female slaves and *hetaerae* appear in accounts of such events and are present to provide entertainment. The symposium usually follows a set of protocols concerning practical issues such as the mixing of wine, the conduct of games, and the guests' behaviour in general. Afterwards a *komos* often takes place, i.e. a procession of revellers, the spirit of which can range from the dignified and cheerful to the wild or even violent. *Komoi*, at least those which are privately organised, may have a more spontaneous character than symposia and they usually follow less tightly regulated procedures. (Nossa tradução).

relatam as muitas vezes que os poetas não conseguiram desenvolver uma linguagem capaz de acompanhar a sensibilidade do público, claramente descrito como instável e muito exigente, sendo por ele rejeitado; ou quando eles exauriam o gênero pela utilização de fórmulas previsíveis, engessando-o e desgastando-o.¹⁰⁸

2.3.2 *Algumas considerações sobre a comensalidade e a performance da poesia do período arcaico*

Qual relação poderíamos estabelecer entre a poesia arcaica e o seu espaço de representação? Qual seu papel dentro desse espaço? Seria ela somente um entretenimento que compunha parte dos prazeres partilhados? Comentamos nesse capítulo que as marcas de algumas reuniões de comensalidade, como o simpósio estão impressas em muitos dos fragmentos supérstites da poesia de Arquíloco, algumas vezes de forma bem explícita, outras de uma maneira mais velada. Tentaremos investigar, agora, até que ponto esse espaço, que se tornou um *leitmotiv* da poética do mundo antigo, tem algo mais para nos oferecer do que apenas um entretenimento.

Vimos que no mundo grego as fronteiras entre o público e privado eram indistintas na medida em que o cidadão e a pólis estavam ligados numa espécie de simbiose, onde um existia para o outro. Desse modo, a amplitude dessa relação ultrapassava os limites dessa dicotomia, e se reproduzia em muitos campos da cultura grega. A comensalidade não poderia, portanto, constituir uma exceção à essa regra. Nesse sentido, bem percebeu Slater¹⁰⁹, o qual viu nesse espaço comensal um microcosmo do mundo político, construindo essa hipótese a partir de sua leitura da terceira elegia de Sólon conhecida como *Eunomia*, na qual o poeta nos diz:

οὐ γὰρ ἐπίστανται κατέχειν κόρον οὐδὲ παροῦσα
εὐφροσύνας κοσμεῖν **δαιτὸς** ἐν ἡσυχίῃ. (vv.8-9)

[...] pois não sabem conter a insolência
nem moderar na paz **do banquete** as alegrias do momento.¹¹⁰

¹⁰⁸ Cf. Infelizmente, o mercado brasileiro ainda carece de traduções para Aristófanes. Algumas de suas peças não possuem tradução em língua portuguesa do Brasil, sendo disponível, por vezes, somente nas edições de Portugal. Recomendamos em língua portuguesa do Brasil as traduções das duas peças feitas por Junito Brandão, in.: ARISTÓFANES. *Nuvens*. Rio de Janeiro: Editora Grifo, 1976, e *Rãs*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1986.

¹⁰⁹ Cf. Murray (1999, p.21).

¹¹⁰ Cf. Barros (1999). Texto e tradução da autora, e grifos nosso.

Sólon considera a má administração do Estado como fruto da incapacidade dos gestores, cujas raízes residem em seu caráter perverso. O poeta os equipara aos anfitriões que se mostram incapazes de organizar adequadamente uma reunião comensal. O mau político é colocado no mesmo patamar de um mau anfitrião, cuja incapacidade estraga a experiência lúdica de seus convivas, ofendendo-os. De modo geral, um banquete ideal é visto como um reflexo do que deveria ser o funcionamento de um bom governo, no qual a ordem estabelecida *κοσμεῖν* (*kosmeîn*) aparece como consequência do uso da virtude da ponderação *εὐφροσύνας* (*euphrosýnas*).

Na poesia arcaica há um conjunto de palavras usadas, em geral, para expressar a ideia de banquete. Encontramos uma delas (no nominativo e no genitivo) nos versos de Sólon: *δαῖς*, *δαιτὸς* (*daîs*, *daitós*). Podemos encontrar algumas outras a partir da leitura de Píndaro: *ξενία* (*ksenía*), *δειπνον* (*deîpnon*), *θαλία* (*thalía*), *ἔρανος* (*éranos*) e *συμπόσιον* (*sympóсион*). Desse conjunto, emergem três grandes grupos, compostos por *δαῖς*, *ξενία* e *συμπόσιον*. Vemos, assim, como esses dois poetas constituem um importante testemunho da importância e complexidade da comensalidade no mundo arcaico. Veremos, primeiramente, o uso que Píndaro faz de cada um desses vocábulos, para, em seguida, tentarmos aplicá-los ao nosso argumento:

- a) **δαῖς** (*daîs*): o termo tem forte carga religiosa, pois se refere às refeições sagradas, realizadas entre os deuses no Olimpo ou aos sacrifícios a eles oferecidos. Há ocorrência desse uso em *Ol.* 14.9; *Nem.* 1.72. Esse termo, assim como *θαλία* (*thalía*), está relacionado a âmbitos coletivos, onde grupos - como os integrantes da urbe, os *astoi*, ou a própria cidade – unem-se numa ação conjunta, como pode ser visto em *Isthm.* 4.61; *Ol.* 7.94; *Pyth.* 5.77; *Pean* 1.8, respectivamente;
- b) **ξενία** (*ksenía*): termo referente aos atos de hospitalidade e, portanto, aos atos humanos de boa acolhida devida a todos por lei divina, como em *Phyt.* 4.30. Deve-se ter em mente que o instituto da *ξενία* é representado de muitas formas na lírica pindárica, constituindo assim, uma das instituições fundamentais da vida social arcaica;
- c) **συμπόσιον** (*sympóсион*): nesse grupo, reúnem-se várias modalidades comensais, como o simpósio propriamente dito, (*Isth.* 6.1; *Ol.* 7.5; *Pyth.* 4.294; *Nem.* 9.18); o *deipnon* (*Pyth.* 9.19; *Encomium* 7) e o *komos* (*Isth.*

2.30) que eram espaços de prazer, lugares onde há consumo de vinho, marcados pela presença de objetos especificamente a ele ligados, como uso de taças e crateras;

Vimos, primeiramente, que Sólon usa *δαῖς* (*daís*) - termo que traz o sentido de comensalidade divina - para mostrar que o estado deve procurar reproduzir entre seus cidadãos os mesmos princípios de harmonia vivenciados pelos deuses no Olimpo, que são visíveis nas reuniões de comensalidade. Entretanto, o poeta legislador pertence a uma etapa da poesia arcaica que, como Píndaro, está já bem próxima do classicismo. Vejamos como Arquíloco desenvolve essa temática, material e formalmente, a partir de alguns de seus fragmentos, e como sua *persona* poética se manifesta em relação à dos demais poetas.

Outro aspecto que devemos analisar além do espaço, mas a ele ligado, consiste na execução dessa poética da comensalidade, de como ela era executada, performatizada. Arquíloco trabalhou com temas e metros diversos e, portanto, variadas deveriam ser as formas de sua execução. Acreditamos que dentre os vários elementos de performance, a música represente um aspecto que mereça ser discutido, pois o poeta apesar de não pertencer ao conjunto dos que compuseram poesia mélica, deu importantes contribuições no campo da música, como atestam alguns tratadistas da antiguidade.

A reputação de Arquíloco como músico remonta ao testemunho de Glaucus de Régium que, em sua obra *περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν καὶ μουσικῶν* (*perí tōn archaíōn poiētōn kaí mousikōn*), *Sobre os antigos poetas e músicos*, escrita por volta do final do século V a.C., atribui ao poeta importantes inovações no campo musical. Essas invenções são citadas pelo autor do tratado sobre a música, atribuído por alguns a Plutarco:¹¹¹

Portanto, Arquíloco inventou um novo sistema rítmico além do trímetros, através da combinação de ritmos de diferentes gêneros e a declamação acompanhada com o uso de instrumentos [...] Eles dizem que Arquíloco introduziu uma mistura na [performance] dos iambos, sendo alguns recitados e outros cantados, ambos com

¹¹¹ Rostein (2010, p. 231): Further, Archilochus invented a new rhythmical system, that of the trimeter, the combination of rhythms of different genera, and the declamation with its instrumental accompaniment; [...] they say that Archilochus introduced for iambics the mixed recitation of some and singing of others, both to an accompaniment, and that the tragic poets followed him in this [...]

acompanhamento musical, no que foi seguido pelos poetas trágicos [...].

Esse fato torna-se curioso pelo fato de que Arquíloco não foi um poeta mélico, mas sua poesia, com o passar do tempo, parece ter sido executada com acompanhamento musical. Isso certamente se deu em virtude do contexto da comensalidade, cujas modalidades do simpósio e do *komos*, por seu caráter mais informal, davam uma liberdade que acreditamos permitia aos declamadores e músicos experimentações que logo deviam de cair no gosto da audiência.

2.4 Identificação das marcas arquiloquianas a partir da análise de alguns de seus fragmentos elegíacos

Diante dos dados coletados, faremos agora, a aplicação de nossa tríplice chave de leitura arquiloquiana em alguns de seus fragmentos mais representativos e que mais reverberaram nos comentadores e em outros gêneros como é o caso da comédia Ática. Acreditamos que esse exercício apontará novas possibilidades que, além de reforçarem nossa hipótese, abrirão novas questões.

2.4.1 A presença da épica na formação da persona poética de Arquíloco a partir da análise do fragmento 1W e 3 W.

O fragmento 1W de Arquíloco teve ampla difusão no mundo antigo, pois muitos autores utilizaram-no para refletir sobre aspectos variados.¹¹² Dentre os testemunhos que nos chegaram, o mais antigo é o de Plutarco, no *Fócion*, no qual constata, no caráter dos homens públicos de seu tempo, a indissociação entre as competências militares e retóricas. Relembra, então, os varões ilustres do passado que, segundo Arquíloco, conseguiam conjugar ambas as faculdades.¹¹³

Seguindo o texto de Plutarco¹¹⁴ temos:

Plut. *Phocion* 7.6

¹¹² Além de Plutarco e Ateneu, esse fragmento foi citado também por Temísio, sofista do século IV a.C. Também aparece em duas ocorrências na Antologia Palatina, através de imitações. Foi utilizado por Nicéforo Basilakis, em Constantinopla, no século IV d.C.; e, finalmente, por Teodoro Pródromo, no século XII d.C.

¹¹³ Cf. Corrêa (1998, p. 78-79).

¹¹⁴ Cf. West (1971), nossa tradução.

καὶ γὰρ τῶν ἀνδρῶν ἐκείνων ἕκαστος ἐφαίνετο κατὰ τὸν Ἀρχίλοχον “ἀμφοτέρων, θεράπων - ἐπιστάμενος”, καὶ τὴν θεὸν ἑώρα πολεμικὴν θ’ ἅμα καὶ πολιτικὴν οὖσαν καὶ προσαγορευομένην.

[...] pois, também cada um daqueles homens, mostrava-se, segundo Arquíloco “de ambas as formas: [como] um servidor – conhecedor”, e via que a deusa da guerra, era, simultaneamente, política e oradora.

Apesar de sua importância, grande parte dos editores acredita que Plutarco cita Arquíloco indiretamente e, por isso, a maioria das edições modernas prefere o texto de Ateneu para o estabelecimento do dístico arquiloquiano.¹¹⁵

Ath. *Deipn.* 14. 627c

Ἀρχίλοχος γοῦν ἀγαθὸς ὢν ποιητῆς πρῶτον ἐκαυχέσατο τῷ δύνασθαι μετέχειν τῶν πολιτικῶν ἀγώνων, δεύτερον δὲ ἐμνήσθη τῶν τῶν περὶ τὴν ποιητικὴν ὑπαρχόντων αὐτῷ, λέγων·

εἰμὶ δ’ ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίῳ ἄνακτος
καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος,

Nestas condições, Arquíloco, bom poeta que era, primeiro vangloriou-se de poder participar das contendas políticas, e, depois, de ser lembrado acerca de sua predisposição à poesia, dizendo:

E eu sou servo do senhor Eniálio,
e das Musas, [sou] conhecedor do amável dom.

Em nossa tradução do fragmento 1 W, optamos por colocar a conjunção ‘e’ em posição anafórica, elidindo com o pronome pessoal, mantendo a assonância em *e-o* com *Eniálio*, na tentativa de reproduzir o mesmo efeito do original: εἰμὶ δ’ ἐγὼ e Ἐνυαλίῳ.

No que diz respeito à estrutura do primeiro verso, ela não constitui nenhum ineditismo, sendo uma fórmula de apresentação bastante conhecida. Assim, podemos encontrar construções idênticas já na poesia homérica, como nas passagens da *Odisseia* e do *Hino Homérico a Apolo*, respectivamente dispostas abaixo:

εἰμὶ δ’ ἐγὼ θυγάτηρ μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο,¹¹⁶
E eu sou filha do magnânimo Alcínoo, (VI, 196)

εἰμὶ δ’ ἐγὼ Διὸς υἱός, Ἀπόλλων δ’ εὔχομαι εἶναι,¹¹⁷
E eu sou filho de Zeus, Apolo, me glorio de ser, (VI, 480)

¹¹⁵ Para um maior detalhamento sobre o processo de definição do texto do fragmento 1 W, cf. Corrêa (1998, p. 79-86).

¹¹⁶ Cf. West (2006), grifos nossos.

¹¹⁷ Cf. Idem.

O uso da partícula enclítica δέ no início do verso não funciona como um conectivo. Aqui, ele denota uma função assertiva, dando uma maior evidência ao sujeito. Essa correlação é estabelecida por μέν/ καὶ, na sequência do poema, como explica bem Denniston.¹¹⁸

Apesar de θεράπων poder ser traduzido por ‘servo’ ou ‘servidor’, seu sentido mais preciso, nesse contexto, seria o de ajudante d’armas, ou mesmo de escudeiro. Na *Ilíada*, o termo aparece como um atributo de Pátroclo que é θεράπων Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος/ escudeiro de Aquiles Pelida.¹¹⁹ Entretanto, é possível encontrar, em outros passos, a reincidência de uma estrutura análoga para estabelecer o vínculo dos heróis com o Ares.¹²⁰

A *persona* poética se mostra como um escudeiro do deus da guerra, do soberano Eniálio, Ἐνυαλίῳ ἄνακτος, em que a escolha do epíteto e o uso do genitivo épico (-οιο) estabelecem um diálogo entre gêneros, pois aqui, o verso elegíaco se apropria de um elemento homérico o uso do genitivo épico para formar um epíteto como em muitos passos da *Ilíada*.¹²¹

Essa servidão de cunho militar/religioso é posta logo após a fórmula de apresentação, fechando o primeiro verso do dístico que é predominantemente de estilo homérico. Ao optar por Eniálio para apresentar uma máscara bélica da *persona* poética, Arquíloco também se aproxima das tradições espartanas, já que na Lacônia os efebos tinham o costume de sacrificar a Eniálio, como explica Brandão, fazendo essa tradição parte de seu ἦθος (*êthos*), seu caráter militar¹²²

A *persona* poética não se revela por inteiro, ela cria para a audiência a impressão de que o contexto marcial será a base temática da exposição de forma semelhante ao que vimos em 19 W. Entretanto, essa ilusão é quebrada no verso seguinte, sempre se utilizando, como bem destacou Fränkel, de uma linguagem que, embora simples e direta, desafia qualquer tradução.¹²³

O segundo verso tem início com a expressão καὶ Μουσέων, dando-nos a impressão de que a *persona* poética é, simultaneamente, serva do senhor Eniálio e das

¹¹⁸ Cf. Denniston (1954, p.162-163).

¹¹⁹ Cf. West (2000, XVI, 653).

¹²⁰ Cf. II.110, VII.382, XV.733, XVIII.79, XIX.47.

¹²¹ Cf. II, 373, Πριάμοιο ἄνακτος, XIII, 758, Ἐλένοιο ἄνακτος, e XV, 214, Ἡφαίστοιο ἄνακτος.

¹²² Cf. Brandão (2015, p. 43).

¹²³ Cf. Frankel (1973, p. 135).

Musas. Essa fórmula ‘servo das Musas’ nos afasta da épica homérica, pois como explica Corrêa não há incidência dela na *Iliada* e na *Odisseia*.¹²⁴

Na realidade, o que encontramos na *Iliada* é a expressão servo diligente, ὀτρηρὸν θεράποντε (otrérō theráponte), em I, 321; e, na *Odisseia*, servos diligentes, ὀτρηροὶ θεράποντες (otreroí therápontes), em I, 109. Entretanto, nenhuma dessas ocorrências diz respeito ou está relacionada à ação das Musas. Essa vinculação é presente na *Teogonia*, em posição anafórica Μουσάων θεράπων (Mousáon therápon).¹²⁵ Assim, o segundo dístico do poema de Arquíloco parece dialogar, na segunda parte do poema, com outra tradição épica, a hesiódica.

Apoiamos nosso argumento nos critérios da crítica filológica estabelecidos por Morgan, em sua obra *Ovid's Art of Imitation*.¹²⁶ De acordo com o filólogo, ocorrências como: similaridade na escolha das palavras, sua posição nos versos, anomalias métricas, desenvolvimento estrutural de uma passagem peculiar, e qualquer outra evidência concreta que possa ser ligada a um autor anterior, são indícios de presunção de que haja uma alusão por parte do autor posterior.

Além dos aspectos de cunho alusivo entre Arquíloco e Hesíodo, devemos também notar mais uma vez a presença do mito que emerge do uso da expressão ‘dom das Musas’, com o qual a *persona* torna presente a descrição da vocação do poeta descrita na *Teogonia*.¹²⁷ Percebemos, então, que quando Arquíloco dialoga com a épica, os extratos mitológicos são muito importantes para o estabelecimento da *persona* poética.

Aqui, entretanto, há uma diferença em relação ao modelo com o qual dialoga, pois, conforme aponta Corrêa, em Arquíloco, a *persona* se mostra experiente no que diz respeito ao *amável dom das Musas*. Ela detém o ‘now how’, não sendo meramente ouvinte como na composição hesiódica, o que lhe dá uma maior autoridade.¹²⁸

O dístico arquiloquiano se comporta, dessa forma, como uma moeda, que em um dos lados nos mostra Homero e, no outro, Hesíodo. Assim, em nossa tradução, mantivemos a expressão ‘e das Musas’ iniciando o verso, com o intuito de marcar a alusão à *Teogonia* e, ao mesmo tempo, recriar a ambiguidade que perdura em toda a extensão do poema.

¹²⁴ Cf. Corrêa (1998, p. 89).

¹²⁵ Cf. Hesíodo (2013, v. 99).

¹²⁶ Cf. Hinds (1998, p. 26).

¹²⁷ Cf. Hesíodo (2013, vv. 22-28).

¹²⁸ Cf. Corrêa (1998, p. 91).

Essa expressão, *servo diligente das Musas* também é usada por Aristófanes, em sua peça *Aves* (414 a.C.), na qual o comediógrafo brinca, explicando, no próprio verso, que essa ocorrência é uma alusão a Homero. Entretanto, não há essa expressão na poesia homérica. Seguem, abaixo, os versos 909-910:

μουσαῶν θεράπων ὄτρηρός,
κατὰ τὸν Ὅμηρον.¹²⁹

das Musas sou um servo diligente,
segundo Homero.

Qual será a relação homérica encontrada por Aristófanes nessa passagem? Segundo Duarte, o comediógrafo constrói o verso através de uma sobreposição de textos, na qual ele introduz elementos retirados dos hinos.¹³⁰ Já Silva acredita que há uma metáfora, os versos não teriam sido citados dos poemas homéricos, mas o próprio Homero seria o servo diligente das Musas por excelência.¹³¹

West acredita que essa expressão tenha se tornado uma espécie de jargão humorístico na época de Aristófanes, tornando-se assim, um lugar comum para os autores do gênero cômico.¹³² Portanto, a ocorrência dessa expressão numa comédia aristofânica é importante na medida em que o comediógrafo pode estar a dialogar com Arquíloco fazendo presente a mesma relação jocosa que ele fez.

A metade final do segundo dístico traz dois elementos importantes: o destaque para o caráter ‘amável’ do dom das Musas e o particípio ἐπιστάμενος que é o segundo predicativo do sujeito do verbo εἶμι. Segundo Fränkel, uma das marcas do processo composicional de Arquíloco é a apresentação gradual do pensamento, o que confere uma maior precisão na identificação dos elementos de força no poema. Assim, o poeta elenca os elementos conforme uma ordem de importância crescente.¹³³

Dessa forma, ao localizar ‘o conhecimento do amável dom das Musas’ como segundo atributo da *persona* poética, Arquíloco destaca seu grau de importância dentro do jogo de sua apresentação, pois sabemos que a posse de dois atributos simultâneos e complementares, como a guerra e a poesia a um personagem não era algo estranho na literatura anterior ao poeta de Paros, pois, na *Ilíada*, quando Agamêmnon envia uma embaixada para tentar apaziguar a ira de Aquiles, essa o encontra sentado

¹²⁹ Cf. Aristófanes (2000).

¹³⁰ Cf. Loc. cit., p. 250.

¹³¹ Cf. Silva (1989, p. 132).

¹³² Cf. Hesíodo (1966, p. 188).

¹³³ Cf. Frankel (1973, p. 79-86).

junto a praia tocando em sua lira as canções de glória. Essa imagem, por si, apresenta em Homero a união dos dois atributos enfatizados no dístico de Arquíloco. E, na Odisseia, não se pode esquecer a figura do próprio Odisseu, ele mesmo um guerreiro que desempenha as funções de aedo para contar por várias vezes, suas peripécias.¹³⁴

Desse modo podemos nos perguntar: Se o dístico elegíaco de Arquíloco é composto por elementos comuns ao patrimônio arcaico, principalmente à tradição épica homérica e hesiódica, no que consistiria a marca do seu fazer poético? Ele estaria contribuindo de alguma forma na construção de um processo composicional diferenciado? E, em caso positivo, qual seria o aspecto mais relevante para o fenômeno da poética da antiguidade?

Acreditamos que a importância desse fragmento resida no cuidado que o autor demonstra ter, durante toda sua elaboração, na seleção e distribuição do material para a construção de uma *persona* poética viva, autônoma, que gera instabilidade, ambiguidade em sua audiência. Esse efeito pode ser comparado ao que, nos tempos modernos, representou o amaneiramento dos elementos do classicismo, e que, posteriormente foi chamado por Jakobson de uma qualidade da função poética da linguagem.

O fragmento 3 W foi transmitido por Plutarco na *Vida de Teseu* e nos dá algumas informações sobre a Eubéia. Essa ilha é formada por altos picos e repleta de bosques, e, conforme explica Jardé¹³⁵, é separada da Grécia central pelo estreito Euripo, onde fica Aúlida, lugar onde a expedição de Agamêmnon se reuniu antes de partir para Tróia.¹³⁶

Acredita-se que o poema apresente um quadro da guerra no vale de Lelanto, entre duas cidades da Eubéia, Cálcis e Erétria, que aconteceu no final do século VIII a.C., e da qual o poeta pode ter sido contemporâneo, como demonstram algumas de suas mais recentes edições.¹³⁷

Plut. *Thes.* 5.2-3

οἱ δ' Ἄβαντες ἐκείραντο πρῶτοι τὸν τρόπον τοῦτον ... ὄντες πολεμικοὶ καὶ ἀγγέμαχοι καὶ μάλιστα δὴ πάντων εἰς χεῖρας ὠθεῖσθαι τοῖς ἐναντίοις μεμαθηκότες, ὡς μαρτυρεῖ καὶ Ἀρχίλοχος ἐν τούτοις·

¹³⁴ Cf. II IX.

¹³⁵ Jardé (1977).

¹³⁶ Cf. Loc. cit., p. 4.

¹³⁷ Cf. Arquíloco (2008, p. 56) e Torre (2002, p. 115), respectivamente.

οὔτοι πόλλ' ἐπὶ τόξα τανύσσεται, οὐδε θαμειαὶ
σφενδόναι, εὐτ' ἄν δὴ μῶλον Ἄρης συνάγηι
ἐν πεδίῳ· ξιφέων δὲ πολύστονον ἔσεται ἔργον·
ταύτης γὰρ κείνοι δάμονές εἰσι μάχης
δεσπότηι Εὐβοίης δουρικλυτοί.

Os abantinos foram os primeiros que se raspam dessa maneira, eram guerreiros e combatentes de frente e, acima de tudo, aprenderam, efetivamente, a se preocupar com as mãos dos que estão diante deles, como testemunha Arquíloco nessas palavras:

Certamente **não** haverá muitos arcos distendidos, **nem** numerosas fundas disparadas, quando, efetivamente, Ares impingir a provação da batalha na planície;
ora, das dolorosas espadas será o trabalho;
pois, dessa guerra, os atravessadores são
os senhores da Eubeia, ilustres pelas lanças. (Grifos nossos)

Os abantinos são os habitantes da Eubéia, conforme é atestado pela *Ilíada*: οἱ δ' Εὐβοίαν ἔχον μένεα πνείοντες Ἄβαντες/ os abantinos da Eubéia que tem ânimo belicoso.¹³⁸ A narrativa de Plutarco sublinha o fato de esse povo ter o hábito de raspar a cabeça, de forma a não correr o risco de serem pegos pelo cabelo num combate frontal, pois são peritos no confronto mano a mano.

No primeiro verso do fragmento 3 W, temos a ocorrência do acusativo plural de τὸ τόξον que merece nossa atenção, pois essa é a primeira arma citada na *Ilíada*¹³⁹ quando, na abertura do poema, a comitiva liderada por Crises para suplicar a libertação de sua filha, que fora feita espólio de batalha, é repelida pelos Atréides, o sacerdote suplica a Apolo que vingue seu ultraje com seu arco.

Eis que surge o filho de Leto, o deus da poesia, trazendo consigo sua arma, com a qual espalha tanto a peste quanto a cura. Ele nos é apresentado nos seguintes termos: τόξ' ὅμοισιν ἔχων ἀμφοιρέφεια τε φαρέτρην/ tendo nas espáduas o arco e a aljava cheia.

Temos, ainda, no primeiro verso o uso de um recurso estilístico recorrente na poesia arquiloquiana, o priamel, ou *recusatio*, que é marcado pela reiteração de partículas negativas para afirmar um fato. Aqui, a *persona* nos diz, justamente o contrário do que nega, pois durante a batalha, muitos serão os arcos e fundas a realizar os trabalhos de Ares.¹⁴⁰

¹³⁸ Cf. *Il.* II, 535.

¹³⁹ Cf. *Il.* I, 45.

¹⁴⁰ Cf. Race (1982, p. 57).

A outra arma é a funda, ἡ σφενδόνη (*sphendónē*), representada, no verso, pelo infinitivo do verbo σφενδονάω (*sphendonáo*). Ambas as armas, a funda e o arco, são mecanismos de arremesso, que permitem ao guerreiro manter-se numa posição de maior segurança num combate. E, por isso, não muito apreciadas dentro do contexto homérico, o qual privilegiava o combate frontal entre os combatentes.

A *persona* poética anuncia que não haverá muitos arcos sendo disparados, nem muitas fundas arremessadas quando Ares desencadear a provação da guerra, pois essa, especificamente, será travada pelas espadas dos senhores da Eubéia, seus intermediadores, aqui traduzido por atravessadores para dar o duplo sentido de mediação e perfuração.

Entretanto, o fragmento é fechado com um epíteto que traz um estranhamento para o leitor, pois, se os abantinos se destacam no combate corpo a corpo, por que a *persona* poética os identifica como δουρικλυτοί (*douriklytoí*), gloriosos pela lança? Seria esse mais um ‘fecho de ouro’ arquiloquiano?

Essa contradição fica mais evidente pela colocação no centro do fragmento das espadas ξιφέων (*ksiphéon*), que serão as protagonistas das obras da guerra. Se Ares é o senhor da planície onde o conflito se desencadeia, os guerreiros com espadas são seus ceifadores, os obreiros dos ἔργα (*érğa*).

Acreditamos que o núcleo do efeito do poema esteja no fato – bem destacado por Plutarco - de que os senhores da Eubéia, raspam os cabelos, e, assim, opõem-se aos guerreiros gregos de Homero, famosos pelo epíteto da bela cabeleira. Aquiles é dominado por Atena exatamente da forma como os abantinos se preocupavam no combate. Na *Ilíada*, vemos que a Deusa: “στῆ δ’ ὀπισθεν, ξανθῆς δὲ κόμης ἔλε Πηλείωνα/ E se põe atrás, e agarra o louro cabelo do filho de Peleu.”¹⁴¹

A *persona* poética está localizada na Eubéia, próximo a Aúlida, região que foi decisiva para o início da campanha de Agamêmnon. Assim, estaria marcando o que talvez seja uma nova direção na condução do estilo épico, a partir da representação do seu modelo de guerreiro, bem diverso do homérico.

A menção de atributos como os longos cabelos é aqui uma ressignificação do estilo épico. Longe de representar motivo de orgulho ou nobreza, os epítetos se apresentam como um recurso desgastado, inadequados para uma representação consistente da vida no campo de batalha. A *persona* constrói uma fina ironia, bem

¹⁴¹ Cf. *Il.* I, 197.

representada pela inadequação do epíteto ao final do fragmento δουρικλυτοί (*douriklytoí*).

Resumindo, vimos, através um estudo do fragmento 1 W algumas marcas importantes que, fazendo-se presentes, ajudaram Arquíloco a criar uma *persona* que inova por criar efeitos de tensão e ambiguidade na linguagem. Não estamos diante de um mero copiador das tradições arcaicas presentes em Homero e Hesíodo.

2.4.2 *A fusão das tradições mitológicas de Dioniso e Deméter em Arquíloco a partir de uma análise do fragmento 2 W.*

O fragmento 2W tem sua difusão, principalmente, a partir de uma tradução de Dionísio Petávio, um editor e tradutor das cartas de Sinésio, de 1620. Além dele, há um escólio de Híbbrias, escrito entre os séculos V ou VI a.C., que registra esse famoso dístico de Arquíloco, como apresenta Corrêa.¹⁴²

O texto apresenta uma *persona* poética constituída por um soldado que, durante sua vigília, bebe tranquilamente reclinado em sua lança; quando, na realidade, deveria estar numa atitude vigilante. Desse modo, a atitude da *persona* sugere para nós um caráter lírico, opondo-se a vigilância que marcaria uma ação de cunho épico. Nesse cenário ele elenca dois elementos que estão relacionados com os mitos de Deméter e Dioniso. Assim, canta a *persona*:

Ἀρχίλοχος τὸν Νάξιον τῷ νέκταρι παραβάλλει· ὅς καὶ πού φησιν·

ἐν δορὶ μὲν μοι μᾶζα μεμαγμένη, ἐν δορὶ δ' οἶνος
Ἴσμαρικός· πίνω δ' ἐν δορὶ κεκλιμένος.

Arquíloco confia no vinho de Náxos, o qual, provavelmente, também diz:

No dardo, meu pão amassado, no dardo o vinho
Ismárico. Ora, bebo no dardo reclinado.

Esse recorte irreverente da vida militar, impressiona por destoar da tradição elegíaca marcial de Calino e Tirteu ao mesmo tempo em que apresenta a fusão de elementos de âmbitos distintos: mitológico e marcial, ambos unidos através de uma *persona* poética de um maior potencial interpretativo.

¹⁴² Cf. Corrêa (1998, p.93).

O vocábulo *δορί* (*dorí*) aparece três vezes no poema: na primeira posição - tanto no hexâmetro quanto no pentâmetro - como também se mostra na porção mesárquica do verso. Em todas as ocorrências ela está precedida pela preposição *ἐν*, o que lhe agrega valor locativo, apesar da dificuldade de concordância com o particípio *κεκλιμένος* na terceira oração.¹⁴³

Em nossa tradução, optamos por traduzir o vocábulo *δορῖ* (*dorí*) como dardo, ao invés de lança, como comumente o termo é traduzido, para tentar manter a assonância em *a-o* com os vocábulos: pão/ amassado/ Ismárico/ reclinado, que, no original, se dá com *o-i*: *δορὶ/ μου/ οἶνος/ Ἴσμαρικός*. E, da mesma forma, optando por dardo, também salvamos a aliteração com o *δ* e o *ρ* do vocábulo original *δορί*.

No segundo verso do dístico, o poeta optou por alocar o vocábulo *δορί* ao longo de toda sua extensão. Essa reiteração do aspecto material de temática militar ganha densidade através do estranhamento causado pela presença do pão e do vinho que parecem destoar do quadro.

A *persona* poética se refere ao dardo como a base do seu sustento, que, no exercício de sua profissão, utiliza-o para adquirir os víveres necessários a sua subsistência (se considerarmos a locução como tendo valor instrumental); mas, caso entendamos esse dativo como um locativo, estaremos dando ao dardo o sentido de ponto de apoio, suporte, no qual ele tanto usa para deposita suas provisões como para se apoiar.

O segundo elemento presente, *μᾶζα μεμαγμένη* (*māza memagméne*), o pão amassado, é um alimento austero, fruto do beneficiamento do trigo. O termo grego denota um tipo simples, próprio para a alimentação sóbria que um soldado deve ter. O poeta o apresenta ligado à lança, que está a garanti-lo e defendê-lo, como um núcleo ao redor do qual orbita.

O terceiro integrante dessa cena é o vinho, *οἶνος* (*oînos*), o alimento líquido, fruto também da ação industriosa do homem sobre a cultura da uva. Entretanto, essa bebida, diferentemente da austeridade do pão, apresenta um qualificativo nobiliárquico: *Ismárico*. Esse termo alude ao vinho utilizado por Odisseu para escapar do Ciclope:¹⁴⁴

[...] ἀτὰρ αἶγεον ἄσκον ἔχον μέλανος οἴνοιο
ἠδέος, ὅν μοι ἔδωκε Μάρων, Εὐάνθεος υἱός,

¹⁴³ Para mais dados sobre a polêmica em torno da função do dativo, bem como da transitividade do verbo *κλίνομαι* Cf. Corrêa (1998, p. 93-101).

¹⁴⁴ Cf. *Od.* IX, 196-98.

ἰρεὺς Απόλλωνος, ὃς Ἴσμαρον ἀμφιβεβήκει,

[...] então, um odre de pele de cabra contendo negro vinho
um mimo, que me deu Maron, filho de Evânteo,
sacerdote de Apolo, que protege **Ísmaro**, (Grifo nosso)

A *persona* poética sorve a nobre bebida reclinada no cabo da lança que aqui tem uma função muito maior e diversa do que apenas a de uso militar, ou mesmo a de um registro chistoso de local de repouso. Propomos que o vocábulo *δοπί* seja entendido como uma representação da poesia épica, como também notou Corrêa:

A árdua e austera vida militar apresenta-se no primeiro verso com a gravidade e circunstância que caracterizam a frase nominal. Há também certa nobreza e orgulho guerreiro na anáfora *en dori*, pois a lança é um emblema de coragem e de valores heroicos. Aqueles que, com suas lanças, iam à frente da falange eram os que maior risco corriam.¹⁴⁵

Um primeiro ponto a ser aprofundado da observação acima diz respeito à construção do primeiro verso. Arquíloco elabora uma frase nominal, na qual apresenta sua visão da essência do que significa ser um soldado. Ele não está interessado em exemplificar seu campo de ação, mas o significado profundo da *persona* poética, que o individualiza.

Segundo os apontamentos de Benveniste, o emprego da frase nominal estaria circunscrito a dois aspectos: “liga-se sempre ao discurso direto” e “serve sempre a asserções de caráter geral, na verdade sentenciosas.”¹⁴⁶ Essa construção aproxima o tom do verso arquiloquiano ao discurso homérico, pois, ainda segundo o mesmo autor: “Não há nenhuma dificuldade para nos assegurarmos de que em Homero a frase nominal aparece somente em discursos, não nas partes narrativas ou descritivas, e que exprime asserções de valor permanente, não situações ocasionais.”¹⁴⁷

Assim, *δοπί*, em primeira posição, está fazendo presente o eco da poderosa voz de Homero. Arquíloco se utiliza de fortes pinceladas das construções comuns da épica, como vimos na discussão do fragmento 1 W, para dar vida a sua *persona* poética. A lança é o suporte da construção desse personagem, seu esqueleto.

O elemento mitológico aparece aqui como um dado fundamental para a formação da *persona* poética, ocupando um lugar de destaque em todo o dístico. Através desse verso, vemos como desde a poesia arcaica, o mito representa um

¹⁴⁵ Cf. Corrêa (1998, p. 178).

¹⁴⁶ Cf. Benveniste (1991, p. 102-03).

¹⁴⁷ Cf. Loc. cit, p. 179.

elemento de grande importância no fazer poético grego, principalmente no que diz respeito à construção da *persona* poética na poesia dramática. Não foi por acaso que Aristóteles o identificou, na *Poética*,¹⁴⁸ como o princípio e a alma da tragédia.

Acreditamos que o μᾶζα μεμαγμένη, o pão amassado, complementa essa representação da épica, inserindo a audiência no universo mítico do produto dos trabalhos de Deméter, ἔργα Δημήτερος, (*erga Deméteros*) através do ἀκτήν (*aktén*), o grão, ou a farinha, que aparece duas vezes em *Trabalhos e os Dias* de Hesíodo.¹⁴⁹ O trigo é um dom da natureza que necessita do trabalho do homem para virar pão, assim como a poesia é um dom das Musas que exige esforço do poeta para limar o verso.

Isso nos coloca em harmonia com o fragmento 1W, pois o guardião das coisas do senhor Eníalio (δορί) também detém consigo a sabedoria operante que transforma, pelo amável dom das Musas, a palavra, em verso. Desse modo, Arquíloco parece construir, a partir da inserção dos elementos míticos, uma metáfora do próprio fazer poético, que exige que o poeta saiba recepcionar a tradição (a épica) e aperfeiçoá-la, dando-lhe nova forma (o pão amassado metáfora do verso limado) capaz de sustentá-lo, ou seja, de corresponder às exigências da sua audiência.

O vinho Ismárico, conhecido e famoso pela qualidade à época do poeta, completaria o cenário, introduzindo um elemento dionisiaco e a indicação do lugar de performance da obra, o simpósio. A própria posição do soldado, reclinado sobre a lança, parece representar a posição dos simposiastas, que comem deitados em leitos. Esse fato inesperado traria o efeito amaneirado e cômico do dístico.

Vimos, desse modo, como os fragmentos 1 W e 2 W se complementam através da fusão da temática marcial e dos extratos mitológicos na construção da *persona* poética em Arquíloco. Agora, verificaremos se as tradições míticas referentes a Deméter e Dioniso representam um aspecto peculiar na poesia arquiloquiana e, em caso positivo, até que ponto estão envolvidos no delineamento de sua voz.

¹⁴⁸ 1450b: Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας. Assim então, o mito seria o princípio e alma da tragédia. Nossa tradução.

¹⁴⁹ Cf. Hesíodo (2013), vv. 32 e 466.

2.4.3 *As representações de comensalidade na poesia de Arquíloco a partir de uma leitura do fragmento 4 W e 5 W*

Esses dois fragmentos foram escolhidos por conterem representações das duas principais formas de comensalidade que estamos discutindo: o simpósio e o *komos*, ligando Arquíloco diretamente à comédia ática. Desse modo, enquanto no fragmento 4 W nos depararemos com muitas marcas visivelmente simposiais como a copa para a mistura do vinho, o fragmento 5 W cria com ele um contraponto na medida em que será recepcionado por Aristófanes, na comédia ática, para representar a organização de um *komos* com o qual finaliza sua peça *Paz*.

Tais indicações, tornam a leitura dos fragmentos 4 W e 5 W importantes na medida em que contém marcas seminais na construção de uma categoria fundamental da poética do cômico que são as cenas de comensalidade, cujas raízes chegaram até a contemporaneidade, cruzando as fronteiras de outros gêneros, como é caso do cinema, que as incorporou com algumas poucas modificações ainda nos seus primórdios.

Tendo consciência disso, fica mais fácil compreender porque nos filmes, os banquetes de comensalidade foram representados em jantares de casamento ou em outras refeições solenes, nas quais seu ápice era marcado pela desconstrução da formalidade através do lançamento de tortas, que atingiam com perfeição a cara dos protagonistas, marcando um tipo de comédia denominada pastelão. Nesses filmes, em que brilharam pioneiros como Chaplin e do Gordo e o Magro, a *persona* poética não tinha voz, mas sua força estava na intensidade das risadas que encantaram gerações.

2.4.4 *Análise do fragmento 4 W: a força da caneca*

O fragmento 4W apresenta o que parece ser um nauta inserido em um contexto de vigília naval. O único registro desses versos era, até o início do século XX, Ateneu. Isso mudou, todavia, com a descoberta do Papiro Oxirrinco 854, em 1908. Desde então, conseguiu-se estabelecer parte dos primeiros quatro versos. Mesmo assim, o texto de Ateneu ainda contém a parte mais substancial do poema. Vejamos no que os versos de Arquíloco podem nos informar sobre o seu estilo composicional e a construção de sua *persona* poética.

Ath., *Deipn.* 11, 483d

ἀλλ' ἄγε σὺν κώθωνι θοῆς διὰ σέλματα νηὸς
φοῖτα καὶ κοίλων πώματ' ἄφελκε κάδων,
ἄγρει δ' οἶνον ἐρυθρὸν ἀπὸ τρυγός· οὐδὲ γὰρ ἡμεῖς
νηφέμεν ἐν φυλακῇ τῆδε δυνησόμεθα.

mas, eia, tu, com a copa, rapidamente pelo convés do navio
vai várias vezes e dos côncavos vasos arranca a tampa,
e toma o vinho rubro da borra; pois nenhum de nós
poderemos estar sóbrios nesta vigília,

P. Oxy. 854

... ξεινοὶ . [
4-5]
δείπνον δ' οὐ[
οὔτ' ἐμοὶ ωσαῖ[

... estrangeiros ...
um jantar ...
nem para mim ...

O objetivo de Ateneu era – a partir do registro do termo *kóthon* em um verso de Arquíloco – enriquecer a sua descrição dessa típica caneca de uso militar de origem espartana, muito funcional durante campanhas, pois permitia que o guerreiro conseguisse beber a água sem misturá-la com os detritos ou quaisquer tipos de impurezas, protegendo sua saúde de doenças oportunistas do campo de batalha.¹⁵⁰

Ath. 483d

μνημονεύει αὐτοῦ (τοῦ κώθωνος) καὶ Ἀρχίλοχος ἐν ἐλεγείοις ὡς ποτηρίου, οὕτως· “ἀλλ' ἄγε -δυνησόμεθα”, ὡς τῆς κύλικος λεγομένης κώθωνος.

Arquíloco se recorda dela (da grande copa) em suas elegias como uma taça, assim: “mas, vem, - poderemos”, como se falasse da taça de bebida.

No texto, a *persona* poética ordena que alguém (uma segunda personagem sem voz, marcada pelo pronome pessoal σὺν no acusativo) vá até onde o vinho está guardado (os côncavos vasos), abra suas tampas e encha o *kóthon* (a caneca) a fim de que nenhum dos presentes permaneça sóbrio durante a vigília. A imperatividade do

¹⁵⁰ Cf. Corrêa (1998, p. 105).

comando é marcada, compassadamente, através de uma série de imperativos coordenados: φοίτα, (*phoíta*) - vai várias vezes; ἄφελκε (*áphelke*) – arranca; e ἄγρει (*ágrei*) – toma, ordena. Esse ritmo criado pelo encadeamento dos comandos sucessivos dá ao poema um efeito de agilidade, pois imaginamos o atendente realizando cada uma das ações em sequência no menor tempo possível, como se a tripulação estivesse prestes a entrar em combate.

Aqui surge, entretanto, uma marca de subversão, pois, as armas das quais a tripulação se vale, não são lanças ou escudos, mas sim uma caneca κώθωνι (*kóthoni*) municida por vinho. Igualmente, as falanges de que precisará romper são os bancos do convés do navio διὰ σέλματα νηὸς (*diá sélmata neós*) que o separam dos vasos de vinho. Não haverá, nessa luta, corpos esfacelados, pois somente as tampas serão arrancadas πώματ' ἄφελκε (*pómat' áphelke*) dos côncavos vasos κοίλων κάδων (*koílon kádon*); e, da mesma forma, não presenciaremos derramamento de sangue, pois somente o vinho rubro οἶνον ἐρυθρὸν (*oînon erythón*) jorrará em abundância.

Os paralelos com a épica homérica se fazem presentes, mas são completamente subvertidos pela *persona* poética arquiloquiana que consegue transformar a guerra em paz. Ela mescla a linguagem marcial – os verbos no imperativo – com os elementos de caráter comensal e dionisíaco - o vinho rubro e o kóthon – da mesma forma como, no banquete simposial, o vinho era colocado em uma cratera para ser misturado com água. Analisemos mais atentamente esses elementos, para isolarmos melhor o efeito de suas marcas composicionais.

Apesar de não encontrarmos ocorrência nos poemas homéricos do *kóthon* - aqui o núcleo da ação - outros elementos podem ser identificados, reforçando a cadeia alusiva entre os dois poetas¹⁵¹: o uso anafórico de φοίτα no hexâmetro está presente nos poemas homéricos, com a diferença de tempo como em:

Ἄρης δ' ἐν παλάμησι πελώριον ἔγχος ἐνώμα,
φοίτα δ' ἄλλοτε μὲν πρόσθ' Ἴεκτορος, ἄλλοτ' ὀπισθε.¹⁵²

Mas Ares, nas palmas das mãos, uma lança colossal tendo,
ia e vinha, uma vez a frente de Heitor, outra por atrás.

De fato, enquanto no fragmento de Arquíloco o verbo φοιτάω (*phoitáo*) foi usado no imperativo, no exemplo de Homero ele aparece no tempo imperfeito, embora a

¹⁵¹ Segundo os critérios de Morgan, já apresentados quando da análise do fragmento 1 W.

¹⁵² Cf. *Il* V, 595; IX,10 e XIII, 760; e, na *Od.* XI, 539.

construção seja muito similar e expresse a ideia de um movimento repetitivo de um personagem.

A forma imperativa ἄγρει (*ágrei*), que aparece também como primeiro termo no poema de Arquíloco pode ser encontrada na mesma disposição em Homero, como em: ἄγρει μάν οἱ ἔπορσον Ἀθηναίην ἀγελείην/ toma, efetivamente, incita contra ele Atena predadora.¹⁵³ Assim, o paralelismo com a épica homérica estabelece-se, principalmente, no uso das formas no imperativo, fato esse reforçado pela mesma disposição dos termos nos versos.

A expressão οἶνον ἐρυθρὸν (*oînon erythrón*) também possui paralelo com a tradição homérica, pois embora ela não esteja presente na *Ilíada*, ela possui muitas ocorrências na *Odisseia* (sempre em forma de epístrofe), mas no hino a Deméter ela pode ser encontrada exatamente na mesma posição.¹⁵⁴

Assim, a estrutura do poema nos revela muito mais do que simplesmente um quadro paródico decalcado da descrição de um combate épico. O que temos aqui quase uma cena pensada para performance. Arquíloco parece nos preparar para toda a agilidade da comédia aristofânica, onde os escravos correm de um lado para outro pegando objetos de palco. A sua *persona* poética atua como diretor de cena.

É possível identificar pequenos arranjos que rearticulam os elementos épicos utilizados, distanciando-os do modelo com o qual dialogam, embora sua ligação ainda seja intensa, pois tanto a épica quanto a poesia de Arquíloco ainda têm raízes fortemente marcadas pela oralidade, como bem expressou Page, que percebeu que a novidade do espírito arquiloquiano vai se dando, gradativamente, na medida em que o poeta vai fazendo a transição da sua forma de compor, inserindo nela elementos peculiares de escrita.¹⁵⁵

No que diz respeito aos elementos agregados pela descoberta do Papiro Oxirrinco 854, dois deles são bem pertinentes ao universo do banquete a ξεινία (*kseinía*), o estrangeiro enquanto detentor dos direitos de hospitalidade e δεῖπνον (*deîpnon*), o jantar. Sua presença mostra que Arquíloco tem uma tendência a reiterar os termos que guiam a ação da *persona* poética, que criam o cenário por ela habitado.

Há, também, um efeito criado pelo uso advérbio οὐδὲ na afirmação final de que os marinheiros não poderão manter-se sóbrios durante a vigília. Esse jogo de negar para

¹⁵³ Cf. *Il* V, 765.

¹⁵⁴ Cf. Corrêa (1998, p. 108).

¹⁵⁵ Cf. Page (1963).

afirmar consiste no priameo - uma construção que é padrão em Arquíloco. Esse aspecto foi identificado por Fränkel, que nos diz:

O modo de pensar e sentir em Arquíloco está subordinado à imperatividade dual do mundo arcaico, a qual permite que sua poesia se manifeste por uma tensão de elementos diametralmente opostos, em que uns atraem e outros repelem. Entretanto, o discurso nunca vacila entre os extremos como ocorre no mundo arcaico. O poema tem seu curso bem definido, de um ponto ao outro, partindo do seu início até o seu objetivo final.¹⁵⁶

O estilo de Arquíloco consegue inovar tanto a épica com a qual dialoga bem como ampliar os demais os gêneros por ele cultivados como o elegíaco e o iâmbico. O poeta que ainda se encontra imerso em um contexto composicional marcado por elementos de oralidade, consegue imprimir na voz de sua *persona* poética uma liberdade amparada pelos elementos performáticos, espaço e tema simposial, que subvertem o registro.

2.4.5 *Análise do fragmento 5 W: a subversão da guerra*

O fragmento 5 W é um dos mais conhecidos da lavra de Arquíloco. Numerosos e díspares são seus testemunhos; e, por isso, o processo de estabelecimento da redação final do texto como hoje se conhece na maioria das edições críticas, não foi nada tranquilo. Desse modo, não pretendemos reproduzir ou alongar os debates já existentes, pois isso se afasta do nosso escopo.¹⁵⁷ Preferimos realizar nossa análise diretamente do texto já estabelecido na edição mais recente da poesia arquiloquiana.

Fragmento 5 W

ἀσπίδι μὲν Σαίων τις ἀγάλλεται, ἦν παρὰ θάμνῳ,
ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων·
αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα. τί μοι μέλει ἀσπίς ἐκείνη;
ἔρρέτω· ἐξ᾽αὐτῆς κτήσομαι οὐ κακίῳ.

Um Saio se ufana pelo escudo que, junto a um arbusto,
arma sem falha, deixei, não querendo;

¹⁵⁶ Cf. Frankael (1973, p. 150): Archilochus' world of thought and feeling is subject to the archaic law of polarity. The vigorous movement which permeates his poetry is sometimes evoked by the tension of diametric opposites, of which the one repels and the other attracts. But the discourse never wavers this way and that between the two, as elsewhere in archaic poetry: the poem takes its one single course from here to there; from the beginning it drives steadily toward its goal. (Nossa tradução).

¹⁵⁷ Para uma visão de todos os testemunhos e da polêmica entre os editores Cf. Corrêa (1998, p. 112-127).

salvei-me, contudo. Que me importa aquele escudo?
Vá-se: outro não pior conseguirei

No primeiro verso, a *persona* poética narra um episódio marcial peculiar: a perda do escudo no campo de batalha. Ao relatar esse fato, ela expressa uma indefinição - através do uso do adjetivo interrogativo *τις* (*tis*) - sobre a identidade do atual possuidor de seu equipamento. Assim, o sujeito do verbo ufanar aparece como um certo Saio, um inimigo, habitante da Trácia. Da mesma forma como no fragmento 4 W vemos aqui a presença de um personagem sem voz, que serve, entretanto, para dar carga emotiva ao discurso da *persona* poética.

No primeiro verso, isso é confirmado pela disposição central do verbo *ἀγάλλω* (*agállō*), que está na voz média, que ao mesmo tempo em que localiza nele o interesse da ação, reserva-lhe, formalmente, a posição central, o núcleo do hexâmetro. A escolha desse verbo confirma mais uma vez que grande parte do material de que o poeta se utiliza, é proveniente do patrimônio homérico, que constitui o pano de fundo de sua *mimesis*. Essa estratégia expressiva se mostra alicerçada pela referencialidade e tradição.

O verbo *ἀγάλλω* tem ocorrência em duas passagens da *Ilíada*, onde aparece em posição distinta da que encontramos no fragmento 5 W, na transição do final de um verso para o início de outro, mantendo, entretanto, o mesmo contexto:

[...] τεύχεα δ' Ἕκτωρ
αὐτὸς ἔχων ὅμοισιν ἀγάλλεται Αἰαχίδαο.¹⁵⁸

[...] as armas, porém, Heitor,
o próprio, tendo sobre os ombros, ufana-se de Aquiles.

[...] τὰ μὲν κορυθαίολος Ἕκτωρ
αὐτὸς ἔχων ὅμοισιν ἀγάλλεται' [...] ¹⁵⁹

[..] e elas, o vibrante Heitor,
ele mesmo, tendo sobre os ombros, ufana-se. [...]

Mas qual o modelo o poeta tinha em mente para sua composição? Se buscarmos uma resposta dentre aqueles que não concordam com os estudos filológicos tradicionais, teremos como resposta que o poeta poderia ter nenhum, e o que chamamos

¹⁵⁸ Cf. *Il.*, XVII, 472-73.

¹⁵⁹ Cf. *Il.* XVIII, 130-31.

alusão ser apenas um mero produto da vida cultural, social e linguística grega e, em última instância, humana. Entretanto, acreditamos que a semelhança entre esses episódios é relevante; e o fato de o rival também ser inominado e qualificado pelo adjetivo indefinido τῖς (*tis*) reforça o elemento paródico se comparado com o paradigma homérico.

De posse desses dados, verificamos a presença de marcas bem conhecidas e já discutidas como a paródia da tradição épica e dos costumes de guerra. Entretanto, esse fragmento parece oferecer ter seu centro vital localizado diretamente não nas palavras, mas no seu lugar de performance, fortemente vinculado nos rituais de comensalidade. Essa terceira via parece ter sido a responsável pela sua permanência na memória coletiva da cultura grega e helenística.

Desse modo, é a leveza de sua performance nos salões de comensalidade que garante sua recepção na comédia ática como procuraremos demonstrar posteriormente. Por ora, ele demonstra para nós, juntamente com o fragmento 4W a impossibilidade de se desvincular a poesia arcaica do seu lugar de representação.

3 A *persona* poética de Cratino

No primeiro capítulo, demonstramos que há, atualmente, um verdadeiro renascimento no que diz respeito ao interesse pelo estudo dos fragmentos supérstites dos comediógrafos gregos. Esse fato modificou consideravelmente o cenário do mercado acadêmico que, até bem pouco tempo, era dominado majoritariamente pelas novas edições, traduções e comentários das comédias de Aristófanes. Entretanto, essa polarização dos estudiosos criou o que se chamou, pejorativamente, aristofanocentrismo, pois se deixou de fora desse círculo todo um importante material cujo valor era questionado pelo seu caráter fragmentário.

Em virtude de um excessivo rigor científico, deixaram-se de lado todos os ‘rivais de Aristófanes’ (expressão que ficou consagrada após a publicação que serviu de divisor de águas nos estudos da Comédia Ática),¹⁶⁰ e com isso suprimiu-se uma visão dialógica da produção cômica, um dos seus mais refinados recursos técnicos que demonstrava a complexidade e sofisticação da arte de se fazer poesia no mundo antigo. E, dentre tantas vozes que foram preteridas, estava a do comediógrafo Cratino que, agora, parece ter sido merecidamente redescoberto como objeto de importantes pesquisas que tanto nos deram um maior conhecimento desse grande cômico, como ampliou nossa perspectiva de leitura dos textos aristofânicos.

Durante os primeiros três quartos do século, a tendência dos estudos publicados resumia-se a edição e tradução dos fragmentos supérstites de Cratino, podendo-se encontrar raríssimos trabalhos que tinham o objetivo de fazer uma leitura mais aberta desses textos. Forma essa de abordagem que só foi consolidada após o congresso que gerou a publicação dos *Rivais de Aristófanes*.

Nosso trabalho se insere dentro dessa perspectiva discursivo-comparativa do comediógrafo ateniense, fazendo uma releitura de alguns de seus fragmentos. Entretanto, faz-se mister que assumamos em nossa empreitada a mesma postura do deus Jano, que é representado de forma bifronte, olhando para a frente e para trás. Dessa forma, manteremos parte de nossa análise voltada para a poesia arcaica de Arquíloco, poeta que emula transpondo-o para o gênero dramático e a outra porção para Aristófanes, o grande rival com quem dialoga no auge da carreira e que dará um desenvolvimento transcendental a suas conquistas.

¹⁶⁰ Cf. Harvey & Wilkins (2000).

Trabalhos mais recentes apontam a possibilidade de se construir um itinerário poético entre a produção de Arquíloco e a primeira geração da comédia Ática. Desse modo, partindo de uma leitura comparativa do fragmento 120 W – o qual nos apresenta a metáfora de liquidez dos versos – podemos encontrar uma ressonância temática muito forte com o fragmento 38 de Cratino – de sua peça *Didaskaliai* – a qual reverberará na parábase de *Cavaleiros* de Aristófanes. Senão vejamos:

O fragmento 120 W de Arquíloco nos evoca o que seria um hino em honra de Dioniso:

ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον οἴῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας

Darei início a um belo canto do senhor Dioniso,
um ditirambo que conheço, pois o pensamento, pelo vinho, está a
fulgurar.¹⁶¹

Observarmos que há alguns elementos chave a partir do qual podemos identificar certas marcas já discutidas: Dioniso, e, por decorrência o seu culto, o ditirambo e o vinho. Vejamos como essa mesma temática é trabalhada em Cratino:

ὅτε σὺ τοὺς καλοὺς θριάμβους ἀναρύπτουσ' ἀπεχθάνου (Fr. 38).

Quando tu eras desprezado, embora escorressem belos ditirambos.

A expressividade desse verso se apresenta no uso do verbo ἀναρύπτω (*anarypto*), que significa retirar algo líquido com uma concha, de ocorrência bastante rara, e, aqui, no particípio feminino ἀναρύπτουσ', coloca-nos diante da fluidez fazer poético como o vinho que é retirado da cratera com uma concha.

Outro termo que não pode ser ignorado é θριάμβους (*thiambous*), acusativo plural de θριάμβος (*thriambos*). Verificando sua ocorrência no léxico organizado por Liddell-Scott, vemos que esse termo é a denominação de um hino dedicado ao deus Dioniso, e cantado nos seus festivais e procissões, ou, ocasionalmente, um epíteto da própria divindade.¹⁶² O léxico etimológico de Chantraine aponta que esse termo está na origem da expressão latina *trimpallis*, relativa aos triunfos, eventos relativos à

¹⁶¹ Nossa tradução.

¹⁶² Cf. Liddell & Scott (1996).

celebração de uma grande vitória.¹⁶³ Estariam os comediógrafos, ao utilizarem essa palavra e seus derivados, suplicando ao Deus uma vitória?

O comediógrafo Cratino, por sua vez foi retratado por Aristófanes como um poeta bêbado, senil e decadente, nos anapestos de *Cavaleiros*¹⁶⁴, (526-536), de 424 a.C.

εἶτα Κρατίνου μεμνημένος, ὃς πολλῶ **ρέυσας** ποτ' ἐπαίνῳ
διὰ τῶν ἀφελῶν πεδίων **ἔρρει**, καὶ τῆς στάσεως **παρασύρων**
ἐφόρει τὰς δρυῖς καὶ τὰς πλατάνους καὶ τοὺς ἐχθροὺς προθελύμους:
ἄσαι δ' οὐκ ἦν ἐν ξυμποσίῳ πλήν 'Δωροῖ συκοπέδιλε,
καὶ 'τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων:' οὕτως ἦνθησεν ἐκεῖνος.
νυνὶ δ' ὑμεῖς αὐτὸν ὀρῶντες παραληροῦντ' οὐκ ἐλεεῖτε,
ἐκπιπτουσῶν τῶν ἠλέκτρων καὶ τοῦ τόνου οὐκέτ' ἐνότος
τῶν θ' ἁρμονιῶν διαχασκουσῶν: ἀλλὰ γέρων ὦν περιέρρει,
ὥσπερ Κοννάς, **στέφανον** μὲν **ἔχων αἶον δίψη** δ' **ἀπολωλώς**,
ὄν χρῆν διὰ τὰς προτέρας νίκας **πίνειν ἐν τῷ πρυτανείῳ**,
καὶ μὴ ληρεῖν ἀλλὰ θεᾶσθαι λιπαρὸν παρὰ τῷ Διονύσῳ.

[...] então, de Cratino lembrado, que muito fez **fluir** aplauso pelas lisas planícies **escorria**, e do solo **arrastando** consigo carregava os carvalhos, os plátanos e os rivais arrancados pela raiz; cantar não era no simpósio se não “Dom de sandália delatar”, e “artesão de hinos bem moldados”; assim floresceu ele. Mas agora vendo-o tresloucado vocês não têm piedade, soltando-se as cavilhas e a distensão não mais havendo e as juntas entreabrindo-se; mas sendo velho perambula, como Conas, portando uma **coroa seca** e **pela sede** destruído, quem devia pelas vitórias anteriores **beber no Pritaneu**, e não tagarelar mas brilhante assistir ao teatro com Dioniso. (grifo nosso)

Por que Aristófanes, ao retratar Cratino se utiliza de um vocabulário cujos verbos nos remetem a ação do elemento líquido, como fluir, escorrer, arrastar, beber, bem como por palavras ligadas a esse campo semântico, como seca e sede? Em que momento podemos afirmar que a *persona* poética de Cratino estaria ligada ao elemento líquido?

Há um fragmento preservado da comédia *Pytine*, de 423, que parece oferecer uma resposta e no qual a *persona* cratiniana nos diz que:

ὑδὼρ δὲ πίνων οὐδὲν ἂν τέκοις σοφόν

Ora, água bebendo, nada poderia produzir de sábio.¹⁶⁵

¹⁶³ Cf. Chantraine (1999).

¹⁶⁴ Nossa tradução em consórcio com o grupo GECA, coordenado pela Dra. Ana Maria César Pompeu.

¹⁶⁵ Nossa tradução.

Arquíloco, Cratino e Aristófanes parecem dialogar através de um requintado sistema de alusões. Esse duelo intertextual entre ambos os comediógrafos e o poeta de Paros não é um fato isolado, mas a continuação e provavelmente o clímax de um diálogo em contexto de rivalidade cômica o qual tem sua origem na própria reivindicação poética de Cratino sobre suas peças anteriores.¹⁶⁶

Alguns testemunhos corroboram a reverberação do fragmento 120 W de Arquíloco na origem dessa contenda entre Cratino e Aristófanes: Patônio (Prolegômenos II), Calímaco (no fragmento 554 Pf.) e Horácio (na epístola I. 19. 1-3).

Calcado nesses indícios, voltaremos nossos esforços para os elementos arquiloquianos presentes na *persona* poética de Cratino, cuja relação com a produção do poeta de Paros foi fundamental para o desenvolvimento de sua própria voz como bem expressou Silva:

De uma geração nascida na primeira metade do séc. V a.C., Cratino suscitou em torno de si um coro de vozes que associam a sua atividade à definição de um progresso decisivo na história da comédia. E foi como cultor da agressividade no ataque nominal, à maneira dos poetas iâmbicos e em particular de Arquíloco, que Cratino imprimiu, na simplicidade do komos, um vigor e objetivo inteiramente novos.¹⁶⁷

Considerando esse caráter de novidade, buscaremos entender como o poeta reelabora as marcas do discurso de Arquíloco para dar corpo a sua própria voz. Verificaremos se essas marcas se manifestam dentro dos mesmos paradigmas arquiloquianos já contemplados no primeiro momento de nossa pesquisa, a saber o iambo – enquanto forma poética – e as tradições mitológicas atinentes ao deus Dioniso e Deméter – enquanto conteúdo metafórico.

Optamos por usar como textos paradigmáticos os fragmentos da comédia *APXIAOXOI* (*Os Partidários de Arquíloco*) e *ΔYONISAAEΞANAΠOΣ* (*Dioniso-Alexandre*).¹⁶⁸ Acreditamos que a apreciação desses textos - embora tenhamos consciência dos limites a eles impostos pelo seu caráter fragmentário - possa demonstrar através das soluções criativas encontradas por Cratino na construção de sua *persona* poética - a influência marcante da linguagem arquiloquiana, cujas marcas, como vimos, imprimem um impulso elocutório que deu à voz do poeta uma densidade maior.

¹⁶⁶ Cf. Bakola (2010, p. 17).

¹⁶⁷ Cf. Silva (1997, p. 4).

¹⁶⁸ Até onde sabemos, nossa pesquisa será o primeiro trabalho a oferecer uma tradução em vernáculo de algumas peças de Cratino.

Cratino dominou a arte do ataque pessoal, mas soube mostrar que a comédia tinha muito mais possibilidades expressivas do que somente o uso da vituperação de pessoas da comunidade. Isso pode ser visto nos fragmentos das obras do final de sua carreira cujo grau de complexidade e sofisticação elocutória levam às últimas consequências as marcas arquiloquianas. Dessa forma, traduziremos e analisaremos o texto da peça *ΠΥΤΙΝΗ (A Garrafa)*, peça que representa o ponto alto no diálogo intertextual com as comédias aristofânicas e o ponto alto da *persona* poética de Cratino buscando contemplar as aproximações e distanciamentos entre as vozes desses dois representantes do riso do mundo antigo.

3.1 Aspectos gerais da vida e obra de Cratino

Dentro do obscuro panorama da Comédia Ática primeva, Cratino é o primeiro nome do qual os fragmentos supérstites nos permitem recolher dados suficientes para uma caracterização mais substancial. Hoje, o conjunto de seus fragmentos viabiliza a reconstituição do enredo de algumas de suas peças e a formulação de perguntas que, apesar de não poderem ser respondidas, alimentam o mundo da pesquisa da poesia dramática.

A primeira data de que temos menção ao seu nome é a que registra, possivelmente, sua primeira vitória em 453 a.C. Entretanto, a maior parte de seu material datável pertence a período bem posterior, circundando os primeiros anos da Guerra do Peloponeso e a queda de Péricles. Isso faz de Cratino, como bem diz Rusten alguém que, mesmo sendo o mais antigo dentro do cânone dos três grandes, permanece em plena atividade, sendo um rival dos outros dois.¹⁶⁹

Devemos ao seu maior rival, Aristófanes, o testemunho da data aproximada de sua morte, numa passagem da peça *Paz*, de 421, quando a própria deusa da Paz interpela Hermes para que faça com que Trigeu lhe informe o paradeiro de Cratino:

Ἑρμῆς

τί δαί; Κρατῖνος ὁ σοφὸς ἔστιν;

O quê? E Cratino, o sábio, ainda vive?

Τρυγαῖος

¹⁶⁹ Rusten (2011, p. 173).

ἀπέθανεν

ὄθ' οἱ Λάκωνες ἐνέβαλον.

Morreu,

Quando da invasão dos Lacedemônios.

Dentro do seu repertório, temos registrado pela Suda 21 títulos. Entretanto, atualmente, temos atestados 29 títulos pertencentes a Cratino que lhe granjearam, pelo menos 09 vitórias certas (03 nas Lenéias e 06 nas Grandes Dionísias).¹⁷⁰ Sendo que suas peças mais famosas foram, provavelmente *A Garrafa*, *Dioniso-Alexandre*, *Os Plutos*, dentre outros.¹⁷¹

A riqueza de seus temas e estilo visíveis no conjunto fragmentário de que temos notícia é surpreendente. Podemos encontrar como uma de suas tônicas a sátira política de matiz extremamente áspera envolvendo o par Péricles e Aspásia. Essa predileção por ambos, aliada ao resgate de motivos mitológicos nos rendeu um conjunto de neologismos fruto da combinação de palavras a antigos epítetos da épica, tal qual fizera Arquíloco, como bem notou Silva:

É o caso, por exemplo, do uso de *πρεσβυγενής* (Il. 11.249) aplicado a Cronos no fr. 258 K. – A.; ou para o Zeus-Péricles, *σχινοκέφαλος* (fr. 73 K.-A.), ‘cabeça de cebola’, ou *κεφαλεγερέτα* ‘amontoador de cabeças’ (fr. 258 K.-A.), deturpação do epíteto homérico do deus supremo, *νεφεληγερέτα* ‘amontoador de nuvens’ (cf. Il. 1.430, *Od.* 12.61; Hes. *Th.* 187). Do mesmo modo, Hera-Aspásia usam epítetos reveladores: *βοῶπις*, a deusa, ‘de olhos grandes’ como os dos bovinos (cf. Il. 1. 551), *κυνῶπις* (fr. 259 K.-A.).¹⁷²

Dessa forma, ao mesmo tempo em que ridiculariza um aspecto físico de Péricles (o tamanho de sua cabeça), o comediógrafo também o critica ferozmente pela sua responsabilidade com os problemas enfrentados pela cidade e pela interferência de sua concubina nos assuntos da pólis. Conseqüentemente, se considerarmos que Cratino foi buscar na linguagem épica elementos contrastantes para a elaboração de nomes compostos cujos termos não poderiam ser mais contrastantes, podemos ver nessa passagem a criação de uma estratégia poética que apresenta os discursos dos oradores

¹⁷⁰ Entre os quais podem se destacar pelo conjunto dos fragmentos *Arquílocos*, *Dioniso-Alexandre*, *Mulheres da Trácia*, *Nemesis*, *Odisseus*, *A Garrafa*, *Os habitantes de Serinphos*, *Quírones*, *As Estações*, *As Cleobulinas*, *Os Vaqueiros*, *As Fugitivas*, *As Eumenides*, *As Leis*, *Os Curiosos*, *Os Plutos*, *Pylae*,

¹⁷¹ Cf. Rusten (2011, p. 173).

¹⁷² Silva (1997, p. 12).

como ineficazes para solucionar os problemas da pólis. Entretanto, não temos como verificar se esse estratagema correspondia a um fato concreto na sociedade ateniense.

Do mesmo modo, podemos apenas especular sobre o sentido do resgate de elementos temáticos do discurso mitológico. Seria essa retomada a expressão de uma crítica do teatro às aporias inerentes ao discurso filosófico, que se mostrava incapaz de ajudar uma cidade que vivenciava uma crise aparentemente sem prazo para findar?

A importância da voz de Cratino nos é suficientemente atestada por Aristófanes que, na parábase de *Cavaleiros* constrói o retrato de um artista cujo poder elocutório tanto é similar a um caudal avassalador que arrasta atrás de si todos os demais como goza de uma popularidade privilegiada na medida em que seus versos se encontram vivos nos cantos simposiásticos. É essa mesma *persona* que irá para o centro do palco em *A Garrafa*, e mostrará que ainda detém o domínio da arte que o fez imortal, granjeando uma vitória no final da carreira.

É curioso o fato de que a linguagem de Cratino foi considerada mais dura do que a de Aristófanes. Coisa que também acontecerá com o segundo quando comparado a Menandro pela crítica alexandrina.¹⁷³ E o comediógrafo parece ter sempre o coro como um elemento de muita importância dentro de suas tramas, haja vista a quantidade de peças que nos chegaram cujos títulos estão no plural: *Os partidários de Arquílocos*, *Os Plutos*, *Os Odisseus*, *Os Vaqueiros*, dentre outros.

Embora outros comediógrafos como Epicarmo e Callias tenham utilizado o mesmo recurso, em Cratino ele parece ter um significado bem mais profundo, como bem ressaltou Rusten, pois ao dar um caráter coletivo ao seu texto, o comediógrafo poderia indicar que o coro ocuparia o papel de personagem principal, ele seria a *persona* por excelência.¹⁷⁴

3.2 Os elementos formadores da *persona* poética de Cratino a partir dos *Seguidores de Arquílocos*

Durante nossa leitura dos fragmentos de Arquíloco, vimos que a construção de sua *persona* poética pressupôs, necessariamente, uma apropriação e um remanejamento da linguagem poética épica. Assim, o poeta fez excessivo uso do

¹⁷³ Para mais informações, remetemos o leitor à leitura de Plutarco (2017, p. 113).

¹⁷⁴ Rusten (2011, p. 173).

genitivo épico, epítetos, verbos e locuções que dispôs, sintaticamente, em posições análogas aos poemas homéricos e hesiódicos que constituíram, em sua poesia, uma nova voz.

Dessa forma, a abundância desses elementos e o estranhamento por eles causado pelo seu arranjo deram a sua poesia um efeito de novidade. O protagonismo poético de Arquíloco diante de sua geração equipara-se, ressalvadas suas especificidades, ao papel das duas grandes referências épicas da antiguidade. Cratino parece ter percebido essa relação ao trazer para o palco, em sua peça *Seguidores de Arquíloco*, uma ampla reflexão sobre esse diálogo estabelecido entre o poeta de Paros e seus dois antecessores épicos.

Como já discutimos algumas vezes, o caráter fragmentário da produção dos demais cômicos da antiguidade é hoje reconhecido como um importante material para a compreensão das lacunas deixadas pelo aristofanocentrismo. Dessa forma, muitas vezes trabalharemos em nossa pesquisa no espinhoso campo do hipotético, principalmente no que diz respeito ao estabelecimento do tempo da representação e da trama de algumas peças.

Isso não quer dizer que abandonamos em nossa pesquisa os parâmetros elementares da cientificidade, mas sim que devolvemos a ela – diante de toda admiração e estranhamento causados pela arte – a capacidade de indagar exaustivamente as causas na busca de respostas que – longe de conclusivas – fomentam uma abertura de reflexão e evitam o dogmatismo tão nocivo no mundo acadêmico.

O estabelecimento da trama dos *Seguidores de Arquíloco*, peça que teria sido representada entre 435 e 422 a.C., não constitui uma tarefa fácil dentro da pesquisa da obra de Cratino, pois chegaram até nós menos de vinte fragmentos dessa peça. Entretanto, todas as hipóteses para seu enredo se mostram extremamente interessantes, dando a essa história aquele sabor encorpado próprio de que se utiliza da ‘salsa de Tassos’ como ingrediente principal.

Silva nos apresenta a hipótese de Körte e Edmonds, na qual os estudiosos acreditam que um grupo de cultores da poesia épica ascenderiam diretamente do Hades para estabelecer uma contenda com o poeta.¹⁷⁵ Essa hipótese é reforçada pelo conteúdo do fragmento 2, de Cratino, comentado na antiguidade no *Strómata* de Clemente de

¹⁷⁵ Silva (1987, p. 15).

Alexandria,¹⁷⁶ bem como nas *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, de Diógenes Laércio.

2

οἷον σοφιστῶν σμῆνος ἀνεδιφήσατε.

... que enxame de sofistas estais a mexer!

O contexto empregado por Clemente se aproxima de nossa discussão ao nos colocar em um cenário de contenda entre duas formas de percepção da sabedoria a partir da divergência entre o paradigma da cultura helênica e a cristã. Diz o apologeta da fé:

Clem. Alex. Strom. I 24, 1-2

οἱ Ἕλληνες ... τοὺς περὶ ὀτιοῦν πολυπράγμονας σοφοὺς ἅμα καὶ σοφιστὰς παρωνύμως κεκλήκασι. Κρατῖνος γοῦν ἐν τοῖς Ἀρχιλόχοις ποιητὰς καταλέξας ἔφη·

Os gregos ... a esses que eram versados em muitas questões também chamaram sofistas. Com justeza, Cratino assim chamou os poetas nos *Seguidores de Arquílocos* ao dizer o mesmo;

A hipótese de Pretagostini, também apresentada por Silva, tem como base a leitura que fez Diógenes Laércio¹⁷⁷ desse mesmo fragmento, na qual declara que o enxame de sofistas seria um coro formado pelos seguidores do estilo épico cultuado por Homero e Hesíodo.¹⁷⁸

οἷον ἀλλὰ καὶ ποιηταὶ σοφισταί, κατὰ καὶ Κρατῖνος ἐν Ἀρχιλόχοις τοὺς περὶ Ὅμηρον καὶ Ἡσίοδον ἐπαινῶν οὕτως καλεῖ.

mas também aos poetas sofistas - Cratino, ao elogiar Homero e Hesíodo em sua peça *Arquílocos*, dá-lhes esse nome.

Dessa forma, Cratino teria inserido, possivelmente, um outro semicoro de poetas satíricos para dar um contraponto agonístico em sua peça, tal como fará Aristófanes anos mais tarde em *Rãs*.

¹⁷⁶ Clemente de Alexandria (150-215) nos deixou uma trilogia composta por *Exortação aos Gregos*, o *Pedagogo* e *Strómata*.

¹⁷⁷ Cf. Lértios (1977, p. 15).

¹⁷⁸ Cf. Silva (1987, p. 16).

Entretanto, preferimos a hipótese de Pickard-Cambridge que, estabelecendo uma relação entre os fragmentos 2, 6 e 7, acredita que a contenda seria estabelecida por um semicoro composto por seguidores de Homero e Hesíodo e um outro formado por poetas seguidores do estilo arquiloquiano. Esse entendimento foi o que justificou nossa opção por traduzir o título da peça por *Seguidores de Arquíloco*:

6

εἶδες **τὴν Θασίαν ἄλμην** οἷ' ἄττα βαύζει,
ὡς εὖ καὶ ταχέως ἀπετίσατο καὶ παραχρῆμα,
οὐ μέντοι παρὰ κωφὸν **ὁ τυφλὸς** ἔοικε λαλῆσαι.

vês as coisas das quais, **a salmoura de Tassos** está a alardear
como bem e acertada imediatamente pagará
dificilmente **um cego** sairá falando algo obtuso

Os termos sublinhados aparecem como epítetos que dariam ao ouvinte o reconhecimento imediato da obra das pessoas envolvidas nesse *agón*, Arquíloco e Homero. Esse fragmento é importante para nos apresentar o caráter agonístico da trama dessa peça, como bem percebeu Pickard-Cambridge. E Bakola nos informa, discretamente, de que nesse embate o iambógrafo teria se apresentado antes de Homero.¹⁷⁹

Mas, se levarmos em conta o que nos informa Diógenes Laércio sobre a presença de Hesíodo, como podemos conciliar esse entendimento com seu testemunho? Uma tentativa de conciliação seria imaginar como o fez Bakola que durante o certame Homero teria recorrido a Hesíodo para auxiliá-lo diante das dificuldades. O poeta de Ascra estaria presente como uma espécie de βωμολόχος (*bomolochos*) uma espécie de pândego.¹⁸⁰

7

ἔνθα **Διὸς** μεγάλου **θαῖκοι πεσσοί τε** καλοῦνται.

Ali mesmo, são convocados para o tabuleiro do Grande Zeus.

Esse fragmento reforça o aspecto ideológico da seleção do material feita por Cratino, evidenciando sua preocupação com os assuntos pertinentes ao bem estar da cidade, pois a expressão em destaque com base nos testemunhos de Phócio e Hesíquios

¹⁷⁹ Cf. Bakola (2010, p. 71).

¹⁸⁰ Loc. cit, p. 72.

corresponde ao lugar do embate travado pela deusa Atena e Posídon pelo patronato da cidade de Atenas, no qual a deusa obteve a vitória.

Se o poeta cômico começa a ter consciência do seu papel de educador da pólis seria natural que ele levasse ao palco vários elementos sistematizados que dessem a sua audiência um fácil reconhecimento das tensões presentes em suas vidas e através do humor apresentasse possíveis soluções de efeito catártico. Isso tudo apresentado no teatro de Dioniso granjearia ao poeta a tão almejada vitória e o reconhecimento de seus concidadãos.

Cratino parece entender que o coração de sua arte não poderia ser contido pela forma tradicional como era constituída a *persona* poética até então. Ele teria que dar a sua voz uma densidade maior que lhe permitisse causar um estranhamento, uma novidade dentro do gênero que procurava aprimorar. E, acreditamos que seu êxito nessa peça é coroado pelo nome do mestre que mais o influenciou no título como bem entendeu Silva:

Cratino parece prestar homenagem a um poeta que considerava como um mestre. Entre o azedume de Arquíloco e o espírito satírico que domina na comédia existe o mesmo objetivo denunciador e construtivo, depurador da sociedade através de uma crítica azeda e sarcástica.¹⁸¹

Os testemunhos que nos chegaram também reiteram a predileção de Cratino por Arquíloco, do qual teria decalcado sua identidade poética:

Κρατῖνος ὁ τῆς παλαιᾶς κωμωδίας ποιητής, ἅτε δὴ κατὰ τὰς Ἀρχιλόγου ζηλώσεις αὐστηρὸς μὲν ταῖς λοιδορίαις ἐστίν· ... γυμνῆ κεφαλῇ τίθησι τὰς βλασφημίας κατὰ τῶν ἀμαρτανόντων ... (Platon. Diff. Charact. (Proleg. De com. 2) p. 6 Koster = test. 17. 1-6)

Cratino, o poeta da comédia antiga, segundo sua emulação de Arquíloco é cáustico em seu abuso, ..., ele deixa de cabeça descoberta aqueles que dizem tolices pelos seus próprios erros.

Entretanto, precisamos entender a razão da escolha de Arquíloco por Cratino. Quem melhor parece responder essa questão é Bakola, que nos explica que o processo da construção da *persona* poética cratiniana dependia diretamente tanto das questões concernentes ao processo de inspiração poética refletidas nas obras dos poetas

¹⁸¹ Cf. Silva (1987, p. 16-17).

do período arcaico¹⁸², como também de estar atualizado com os problemas que cercavam a crítica literária no século V. a.C. para criar a sua identidade literária e, assim, sobressair-se dos seus rivais no agressivo mundo das competições dramáticas da Ática.

Nós podemos observar a relação dessa estratégia literária de auto-apresentação dos poetas cômicos a partir de outro ponto de vista, especialmente focado na dimensão agonística. Cada poeta apresentava sua persona de forma competitiva, distintamente e superior dos seus rivais.¹⁸³

Dessa forma, esse processo de auto-apresentação implica na seleção de um material poético dentro do conjunto disponível. Entretanto, essa estratégia tem como critérios aspectos não somente de ordem literária, mas também questões ideológicas, que apresentam o posicionamento do artista diante das grandes preocupações da *pólis*. A ideologia presente na Comédia Ática é um fator que tem raízes intrincadas na própria formação do estado como bem foi debatido por David Konstan quando nos diz:

Onde uma sociedade é erguida por tensões e desigualdades de classe, gênero e status, sua ideologia será complexa e instável, e os textos literários trarão sinais dessa tensão que envolve esses materiais refratários em uma composição unificada. Restam fissuras, lacunas ou deslizamentos que são índices dos diversos valores com os quais o texto opera.¹⁸⁴

Dessa forma, vemos que essa estratégia literária de inserir na sua trama elementos das questões do mundo real, não é algo propriamente inédito e limitado ao gênero cultivado por Cratino. O fazer literário do mundo antigo foi elevado sobre pilares de uma compreensão peculiar dos critérios de veracidade, termo esse que deve ser entendido enquanto *ἀλήθεια*. Isso pode ser percebido já na *Teogonia* de Hesíodo¹⁸⁵ e perdurará até o período alexandrino em várias obras de Luciano de Samósata.¹⁸⁶

¹⁸² Cf. Bakola (2010, p. 65).

¹⁸³ Op. cit.: We can look at the relationship of the comic poets' self-presentation strategies to literary criticism from another point of view, by focusing specifically on their agonistic dimension. Each poet competitively presented his persona as distinct from and superior to those of his rivals. (Nossa tradução).

¹⁸⁴ Cf. Konstan (1995, p. 5): Where society is riven by tensions and inequalities of class, gender, and status, its ideology will be complex and unstable, and literary texts will betray signs of the strain involved in forging such refractory materials into a unified composition. There remain fissures, gaps, or slips that are indices of the diverse values with which the text operates. (Nossa tradução).

¹⁸⁵ Cf. *Th.* 26-8 e *Od.* 19.203.

¹⁸⁶ Cf. *A história verdadeira, Como se deve escrever a história*, entre outros textos.

Pode-se afirmar, também, que tudo na peça conflui para uma representação da maturidade que o próprio gênero cômico teria atingido naquela época. Isso seria metaforizado pela presença de nomes tão eminentes nos dois semicoros. Dessa forma, os poetas envolvidos são apresentados como uma metonímia da própria comédia. Algo, certamente, muito mais difícil de comprovar com base em tão escassos fragmentos.¹⁸⁷

A presença de Arquíloco para nós é especialmente sugestiva para reiterar duas de suas marcas que parecem ter sido bem caras a Cratino: em primeiro lugar a poesia iâmbica cujo caráter invectivo estaria muito mais próximo da comédia do que a gravidade do tônus épico;¹⁸⁸ e, em segundo, a presença do Deus Dioniso que reitera o papel da religião dentro da vida da pólis, se considerarmos a seriedade com que o poeta de Paros inseriu em sua produção as tradições míticas concernentes a Deméter e Dioniso conforme apresentamos na primeira parte.

A própria presença de Homero e Hesíodo é bem sugestiva nesse sentido, pois se levarmos em conta o testemunho de Heródoto, ambos seriam os responsáveis por estabelecer a origem e o papel de cada divindade no Panteão sagrado. Ambos serão objeto de crítica por parte de Xenófanes e Platão que os acusam de ter dado aos deuses características antropomórficas, atribuindo-lhes vícios humanos, totalmente incompatíveis com seus ideais de perfeição e imortalidade.

Vejamos no apêndice ao final da pesquisa, na íntegra, os fragmentos supérstites dos *Seguidores de Arquíloco* aqui elencados seguindo a ordem da mais recente edição crítica de que dispomos (Austin-Kassel) sobre essa interessante criação do comediógrafo Cratino que demonstra um momento decisivo de apropriação das marcas arquiloquianas na formação de sua *persona* poética. E, acima de tudo, um resgate dos valores da poesia iâmbica no fazer cômico.

3.3 Os elementos formadores da *persona* poética de Cratino a partir de *Dionisalexandriano*

A produção de Cratino estava inserida dentro da dinâmica do riso no mundo antigo, e, como tal, não poderia deixar de contemplar um dos materiais seminais não só

¹⁸⁷ Silva (1987, p. 17).

¹⁸⁸ Aproximando-se assim do que diz Aristóteles em sua *Poética* (1449a): Quando a tragédia e a comédia surgiram, cada poeta se atrelou, em função de sua própria natureza, a esta ou àquela modalidade de poesia: uns se tornaram produtores de comédias, em vez de poemas iâmbicos; outros, de tragédias, em vez de epopeias, pois estas formas são mais complexas e estimadas do que aquelas outras.

para a comédia, mas para todo o fazer poético da antiguidade: o mito. Dessa forma, não é de surpreender o fato de podermos encontrar, ao longo de sua carreira, um texto como o de *Dionisalexandriano*.¹⁸⁹

Nessa comédia podemos encontrar a conjugação de uma série de elementos que, como bem compreendeu Bakola, tornam esse trecho fronteiro com outros gêneros como o drama satírico. São eles: o mito como tema principal do enredo, o tratamento desse mesmo substrato mitológico de forma burlesca e a presença de sátiros.¹⁹⁰

Uma das descobertas mais importantes no que diz respeito à definição da trama dessa obra foi o Papiro Oxyrrinco 663, publicado, pela primeira vez, em 1904, e aqui traduzido em sua integralidade. Esse documento nos oferece a possibilidade de contemplar a forma como o velho comediógrafo articulava seu material e os limites do próprio gênero, como podemos ver abaixo:

ΔΥΟΝΙΣΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Dionisalexandriano

Hipótese para a trama de Dionisalexandriano
(POxy 663; texto editado por K-A, iv. 140)

col. I

.....] ζητ ()
.....] παν
.....] αυτον μη
..... κ]ρίσιν ὁ Ἑρμ(ῆς)
ἀπέρχ]εται κ(αὶ) οὗτοι
μ(έν) πρ(ὸς) τοὺς θεατάς
τινα π(ερί) ὑμῶν ποιή(σεως)
διαλέγονται κ(αὶ)
παραφανέντα τὸν
Διόνυσον ἐπισκώ(πτουσι) (καὶ)
χλευάζου(σιν)· ὁ δ(ὲ) πα-
ραγενομένων <
> αὐτῶ
παρὰ μ(έν) Ἥρα[ς] τυραννίδο (ς)
ἀκινήτου, πα[ρ]ὰ δ' Ἀθηνᾶς
εὐψυχί(ας) κ(α)τ(ὰ) πόλεμο(ν), τῆς
δ' Ἀφροδί(της) κάλλιστό(ν) τε κ(αὶ)
ἐπέραστον αὐτὸν ὑπάρ-
χειν, κρίνει ταύτην νικᾶν.
μ(ε)τ(ὰ) δ(ὲ) ταῦ(τα) πλεύσας εἰς

¹⁸⁹ Outras comédias de matiz mitológico foram *Nêmesis* e *Plutoi*. Entretanto, o mito se encontra presente pontualmente em outros textos como fonte subsidiária.

¹⁹⁰ Cf. Bakola (2010, p. 89).

Λακεδαίμο(να) (καί) τήν Ἑλένην
ἐξαγαγὼν ἐπανέρχεται
εἰς τήν Ἴδην. ἀκού(ει) δ(ὲ) με-
τ' ὀλίγον τοὺς Ἀχαιοὺς πυρ-
πολ] εἶν τήν χά(ραν) (καί) [ζητεῖν

procura ...

...

ele não ...

juízo, Hermes

parte e esses

uns da parte dos espectadores

fazendo algo a respeito de vossos (filhos?)

dizendo e

manifestando-se

Dioniso eles o observam

zombando e injuriando-o

e ele, tendo se apresentado <

> para ele

de sua parte, Hera [oferece] um domínio

inquebrantável, de sua parte Atena [oferece]

disposição para a guerra, e

de sua parte Afrodite [oferece] a beleza e

o poder de ser amado, e

essa ele escolhe como vitoriosa.

E depois dessas coisas,

tendo navegado

para a Lacedemônia

tendo retirado Helena, leva-a de volta

ao monte Ida. Ele escuta, depois,

aos poucos, os Aqueus quei-

mando a região e procurando

Através da leitura da primeira coluna do papiro Oxyrrinco 663, podemos identificar alguns elementos para a construção da *persona* poética cratiniana em *Dionisalexandrino*. Em primeiro lugar, temos determinação de um recorte do universo mitológico do ciclo troiano a partir do relato do julgamento para eleger a mais bela dentre as três grandes deusas, Hera, Atena e Afrodite. Cada uma oferecendo dons especiais para ganhar a predileção do juiz.

Entretanto, Cratino insere um elemento de humor, que dá ao texto um tratamento burlesco. Aqui não temos mais o nobre Alexandre (Páris), filho de Príamo como juiz, mas sim, Dioniso que assume sua identidade através de um disfarce, que é facilmente desmascarado pelos Sátiros (ou pelos outros interlocutores identificados somente por οὔτο) que, vendo-o, escarnecem de sua aparência.

Depois de avaliar os dons oferecidos pelas deusas, Dioniso declara Afrodite a mais bela, recebe Helena e a leva para Lacedemônia. Entretanto, logo é percebido pelos Aqueus que o perseguem. Esconde a filha de Leda em um cesto e se metamorfoseia num carneiro, tentando ocultar-se. Vejamos, a segunda coluna do argumento de *Dionisalexandriano*:

col. II

ΔΙΟΝΥΣ[ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
 Η [
 ΚΡΑΤ[ΕΙΝΟΥ

Dionisalexandriano de Cratino

τὸν Ἀλέξανδ(ρον). τὴν μ(ὲν) οὖν Ἑλένη(ν)
 εἰς τάλαρρον ὡς τά[χιστα
 κρύψας, ἑαυτὸν δ' εἰς κριὸ[ν
 μ(ε)τ(α)σκευάσας ὑπομένει
 τὸ μέλλον. παραγενό-
 μενος δ' Ἀλέξανδ(ρος) κ(αὶ) φωρά-
 σας ἑκάτερο(ν) ἄγειν ἐπὶ τὰς
 ναῦς πρ(ο)στίττει ὡς παραδώσων
 τοῖς Ἀχαιοῖ(ς). ὀκνούσης δ(ὲ) τῆς
 Ἑλένη(ς) ταύτην μ(ὲν) οἰκτεῖρας
 ὡς γυναῖχ' ἕξων ἐπικατέχ(ει),
 τὸν δ(ὲ) Δίονυσ(ον) ὡς παραδοθη-
 ὄμενο(ν) ἀποστέλλει, συν-
 ακολουθ(οῦσι) δ' οἱ σάτυ(ροι) παρακαλοῦν-
 τές τε κ(αὶ) οὐκ ἄν προδώσειν
 αὐτὸν φάσκοντες. κωμω-
 δεῖται δ' ἐν τῷ δράματι Πε-
 ρικλῆς μάλα πιθανῶς δι'
 ἐμφάσεως ὡς ἐπαγηχῶς
 τοῖς Ἀθηναίοις τὸν πόλεμον

(ele) Alexandre. Assim, Helena,
dentro de um cesto, o mais rapidamente possível
tendo escondido, ele mesmo [transforma-se] num carneiro
e, tendo examinado, aguarda o que
está prestes a acontecer. Chegando
Alexandre, e tendo descoberto ambos, leva-os
até as naus para oferecê-los aos
Aqueus. Mas, em relação a Helena, hesita e
lamentando-se
como sua mulher, impede de sair,
enquanto Dioniso ele entrega, enviando-o,
acompanha-o, os sátiros, chamando-o
e dizendo para que não o entregassem.
Nessa peça, é satirizado Pé-
ricles muito possivelmente,

por ter levado os
Atenienses para a guerra.

Com esses dados, vemos que Cratino a princípio parece ter uma atitude extremamente tradicional no que diz respeito à seleção e desenvolvimento do material mitológico. Entretanto, ele agrega um elemento de novidade ao seu uso, pois se utiliza de Dioniso para dar ao mito um sentido totalmente novo. Dessa forma, tomando o deus do teatro como elemento de estranhamento, Cratino constrói um Alexandre quase de forma maneirista, carregando suas pinceladas com o objetivo de dar a essa *persona* o poder de ridicularizar exponencialmente um conhecido personagem da vida pública da Atenas em que ele viveu: Péricles.

A invectiva pessoal tão acre de Arquíloco recebe aqui não uma amenização, mas sim uma ampliação de seu poder de denúncia na medida em que é construída dentro de um discurso importante como o mitológico. Dessa forma, tal como Páris fora o culpado pela desgraça de Tróia, Péricles é representado como o responsável por lançar Atenas em um conflito que poderá leva-la, irremediavelmente, a ruína.

Não discutiremos aqui as questões pertinentes à proximidade dessa comédia ao drama satírico, pois Bakola analisa em sua pesquisa todas as possibilidades pertinentes a essa hipótese. Entretanto, para nós, o importante é que a *persona* cratiniana em *Dionisalexandriano* possui uma maleabilidade que parece transcender o tradicional fazer poético cômico, podendo adaptar-se a outros gêneros da antiguidade, não perdendo a sua força e audácia conquistadas desde os tempos de Arquíloco.

3.4 Os elementos formadores da *persona* poética de Cratino a partir d'A Garrafa

Segundo o testemunho da hipótese sobre o argumento das *Nuvens*¹⁹¹, Cratino venceu Aristófanes nas Grandes Dionisias com sua peça *A Garrafa* em 423 a.C., obtendo o primeiro lugar:

Αἱ πρῶται Νεφέλαι ἐδιδάχθησαν ἐν ἄστει ἐπὶ ἄρχοντος Ἰσάρχου, ὅτε Κρατῖνος μὲν ἐνίκᾳ Πυτίνῃ, Ἀμειψίας δὲ Κόννοι.

As primeiras *Nuvens* foram representadas na urbe durante o arcontado de Isarco, no qual Cratino venceu com Pytine enquanto Ameipsias com Connus [ficou em segundo].

¹⁹¹ Cf. Rusten (2011, p. 203).

Essa derrota foi bastante dura para o comediógrafo, pois na sua segunda parábese, de 417 a.C., ainda registrou seu recentimento para com os atenienses por não terem compreendido seu trabalho, como bem nos informa Duarte:

Dentre as parábases aristofânicas, a d'*As Nuvens* é a que traz mais dificuldades ao estudioso, a começar pelas particularidades de sua composição. Embora a peça tenha competido nas Grandes Dionisias de 423 a.C., situando-se cronologicamente entre *Os Cavaleiros* e *As Vespas*, a versão que possuímos é posterior, datando de algum momento entre 420 e 417 a.C. A datação é possível, em grande parte, graças às informações contidas nos anapestos, inteiramente remodelados, que mencionam o fracasso d'*As Nuvens* no concurso em questão e reafirmam as qualidades do comediógrafo.¹⁹²

Desse modo, *A Garrafa* parece nos informar de que o velho comediógrafo ainda pode surpreender seu jovem rival, mostrando-lhe que dominava como ninguém a arte a qual dedicou sua vida. Entretanto, após esse certame que representou seu canto de cisne, as informações de que dispomos sobre Cratino se perdem nas areias do tempo. Entretanto, dispomos de uma boa quantidade de fragmentos e informações sobre *A Garrafa* que acreditamos nos ajudarão a recolher elementos importantes para comprovar as marcas arquiloquianas na construção de sua *persona* poética.

O argumento da peça no fornece algumas indicações relevantes para o desenvolvimento de nossa pesquisa:

ὄπερ μοι δοκεῖ παροξυνθεῖς ἐκεῖνος, καίτοι τοῦ ἀγωνίζεσθαι ἀποστάς καὶ συγγράφειν, πάλιν γράφει δράμα, τὴν Πυτίνην, εἰς αὐτόν τε καὶ τὴν μέθην, οἰκονομίαι τε κεχρημένον τοιαύτη. τὴν Κωμωιδίαν ὁ Κρατῖνος ἐπλάσατο αὐτοῦ εἶναι γυναῖκα καὶ ἀπίστασθαι τοῦ συνοικεσίου τοῦ σὺν αὐτῶι θέλειν, καὶ κακώσεως αὐτῶι δίκην λαγχάνειν, φίλους δὲ παρατυχόντας τοῦ Κρατίνου δεῖσθαι μηδὲν προπετεῖς ποιῆσαι, καὶ τῆς ἔχθρας ἀνερωτᾶν τὴν αἰτίαν, τὴν δὲ μέμφεσθαι αὐτῶι ὅτι μὴ κωμωιδοίη ἢ μηκέτι σχολάζειν: μὴ κωμωιδεῖ μηκέτι, μηδὲ συγγράφει, σχολάζει τῇ μέθῃ.

Parece-me irritante que, embora ele tenha se aposentado da competição e da escrita, ele escreveu uma peça [mais uma vez], *A Garrafa*, sobre si mesmo e sua embriaguez, que empregava o seguinte argumento: Cratino fingiu que a Comédia era sua esposa, mas queria se divorciar dele, movendo uma ação contra ele por maus-tratos. Mas os amigos de Cratino apareceram e imploraram para que ela não fizesse nada precipitado, e perguntaram o motivo de sua hostilidade. Ela criticou o fato de que ele não escreveu mais comédias, mas perdeu tempo com sua embriaguez.

¹⁹² Cf. Duarte (2000, p. 132).

O argumento nos oferece uma descrição da trama da peça, de onde se sobressaem dois importantes elementos constituintes da ação: primeiramente a representação da Comédia como esposa, trazendo para o palco a temática de uma *persona* poética vivendo uma frustração amorosa; e, em segundo lugar, a descrição da complexa relação do comediógrafo e o vinho, já satirizada por Aristófanes em *Cavaleiros*, desenvolvendo uma reflexão sobre o difícil equilíbrio entre o ato de compor e a embriaguez.

Esses dois motes nos apresentam, através de uma delicada tônica metapoética, algumas questões que não pertencem propriamente ao período clássico, pois ambas já se manifestavam com muita força na poética arcaica de Arquíloco de Paros como marcas indeléveis de sua lira. Dessa forma a importância d'A *Garrafa* é dúplice na medida em que representa, por um lado, a consagração de uma carreira de sucesso manifestada por uma *persona* cuja voz não se envergonha de apresentar suas raízes arcaicas e, por outro, demonstra que essas encontram compatibilidade com o novo gênero que as performatiza.

A leitura dos dois primeiros fragmentos supérstites, 193 e 194, colocam-nos diante de uma *persona* ressentida, frustrada cujo orgulho ferido de mulher nos distancia da temática política e nos coloca dentro da vida privada de um casal que tem problemas como qualquer outro. Entretanto, esse tema de baixo registro é dignificado na medida em que sua *persona* é a própria poesia cômica que reflete sobre o fazer poético cratiniano.

193 (181)

Escólio sobre o verso 400 dos *Cavaleiros* de Aristófanes.

ἀλλ' ἐπανατρέψαι βούλομαι σου τὸν λόγον.
πρότερον ἐκεῖνος πρὸς ἑτέραν γυναῖκ' ἔχων
τὸν νοῦν κακὰς εἶποι πρὸς ἑτέραν· ἀλλ'
ἅμα μὲν τὸ γῆρας, ἅμα δὲ μοι δοκεῖ
οὐδέποτε' αὐτοῦ πρότερον.

Mas eu desejo retornar para a história.
Antes, ele para outras mulheres tendo
sua atenção, disse-lhes coisas más. Mas
isso é passado, pois não há para mim
necessidade dele como antes.

194 (182)

Comentário de Porfírio sobre a *Ilíada*, V, 533.

γυνή δ' ἐκείνου πρότερον ἦ, νῦν δ' οὐκέτι.

E, antes eu era mulher dele, agora não mais.

Já o fragmento seguinte, 195, no qual Atheneu discute sobre o vinho Mendeano, permite que vejamos uma outra *persona*, agora uma espécie de *alter ego* do poeta, obcecado pela bebida, tecendo-lhe elogios que seriam mais apropriados para sua esposa, tal qual Filocléon fará com a urna n'As *Vespas*, de Aristófanes. Não há como deixar de lembrar a predileção arquiloquiana pelo vinho Ismárico imortalizado no fragmento 2 W cuja origem o poeta fez questão por determinar no seu dístico.

195 (183)

Atheneu (I. 29) falando sobre o vinho proveniente de Mende.

νῦν δ' ἦν ἰδη Μενδαῖον ἠβῶντ' ἀρτίως
οἰνίσκον, ἔπεται κάκολουθεῖ καὶ λέγει,
οἶμ' ὡς ἀπαλὸς καὶ λευκός. ἄρ' οἴσει τρία;

E, agora, se ele vê a vinha Mendeana florescendo sutilmente,
Persegue-a, acompanha-a e diz,
Ai de mim, como é delicada e branca. Acaso dará três?

Dois outros fragmentos, o 198 e 199 dialogam diretamente com os elementos de origem fluvial retratados por Aristófanes na parábase de Cavaleiros. Entretanto, como aprofundaremos no último capítulo, a descrição da *persona* cratiniana a partir de elementos aquosos encontra no fragmento 120 W senão sua origem – pois Homero já trabalhara com esse tema na personificação dos rios na *Ilíada* – certamente sua inserção num contexto intertextual mais amplo.

198 (186)

Escólio sobre o verso 526 dos *Cavaleiros* de Aristófanes.

ἄναξ Ἄπολλον, τῶν ἐπῶν τῶν ρευμάτων.
καναχοῦσι πηγαί, δωδεκάκρουνον τὸ στόμα,
Ἴλισός ἐν τῇ φάρυγι· τί ἂν εἶπομι' ἔτι;
εἰ μὴ γὰρ ἐπιβύσει τις αὐτοῦ τὸ στόμα,
ἅπαντα ταῦτα κατακλύσει ποιήμασιν.

Senhor Apolo! Que fluidez de palavras!
As águas correm, sua boca tem doze córregos,
[como se tivesse] o rio de Ilissus em sua garganta. O que mais dirá?
Pois, se alguém não parar sua boca,

ele irá inundar todos os lugares com sua poesia.

199 (187)

Atheneu (I. 29) falando sobre a ‘sobra de vinagre’.

πῶς τις αὐτόν, πῶς τις ἄν
ἀπὸ τοῦ πότου παύσειε, τοῦ λίαν πότου;
ἐγῶδα. συντρίψω γὰρ αὐτοῦ τοὺς χόας,
καὶ τοὺς καδίσκους συγκεραυνώσω σποδῶν,
καὶ τᾶλλα πάντ’ ἀγγεῖα τὰ περὶ τὸν πότον,
κούδ’ ὀξύβαφον οἴνηρόν ἔτι κεκτήσεται.

Como alguém, como alguém
poderia pará-lo, esse caudal incontrolável?
Eu o sei. Eu irei quebrar suas tramas
e fulminar sua garrafinha em pedacinhos
e todas as outras garrafas em que bebe;
ele não terá mais nem sobra de vinagre.

Não podemos deixar de fazer referência ao fragmento 211 o qual parodia o verso arquiloquiano contido em 109 W. Isso reforça a presença de Arquíloco no campo de batalha cratiniano d’A *Garrafa*, pois o velho comediógrafo parece valer-se, através de sua *persona* daquele que foi seu maior modelo para combater o arrogante Aristófanes.

211 (198)

Escólio sobre o verso 603 d’A Paz de Aristófanes.

ὦ λιπερνῆτες πολῖται, τὰμὰ δὴ ξυνίετε ῥήματα.

Ó cidadãos covardes, compreendais minhas palavras

Vimos, assim, como a leitura de três conjuntos de fragmentos de peças de Cratino parecem confirmar a presença das marcas arquiloquianas na construção de sua *persona* poética que servirá, como procuraremos verificar, de base para o desenvolvimento da *persona* transcendental aristofânica.

4 A presença das marcas de Arquíloco na construção da *persona* poética transcendental aristofânica

Na primeira parte de nossa pesquisa, analisamos a poesia de Arquíloco sobre vários aspectos: quanto a sua inserção no gênero iambográfico, sua relação com os ritos atinentes aos mitos de Deméter e Dioniso; e, por fim, em relação ao lugar de performance e aos ritos de comensalidade, elementos esses essenciais para a construção de sua representação. Todos esses elementos submetidos a uma criteriosa análise tiveram como resultado a comprovação de que podemos identificar algumas importantes marcas não só na poética de Arquíloco como na literatura antiga em geral. E, no nosso caso específico, esse instrumental foi canalizado para dar voz a uma *persona* poética original em relação ao gênero épico com o qual dialogava.

Defendemos que esse poeta – que se encontra inserido no nascedouro da tradição do gênero iambográfico – foi um autor seminal no que diz respeito ao desenvolvimento dos elementos que tornaram possível o desenvolvimento da *persona* poética cômica. A pervivência e as contribuições de sua obra para a literatura antiga justificam o fato de ela cada vez mais ser objeto de novos estudos acadêmicos fornecendo chaves para a abertura de muitas leituras de outros autores. Certamente, o poeta de Paros foi o principal representante de uma nova forma de sentir o mundo como apresentou Snell.¹⁹³

Ao longo de nossa análise até aqui, vimos que a noção de iampos, na qual Arquíloco está inserido, não nasceu pronta, mas foi resultado de um lento processo que teve seu início por volta do final do período clássico e foi consolidada ao longo do período alexandrino, com as reflexões de Aristóteles. Essa tentativa de determinação do gênero, que foi tão cara aos alexandrinos, ainda exige do mundo contemporâneo um relativo esforço para responder a questões complexas como bem provou o trabalho de Rostein.¹⁹⁴

Vimos também que a poesia de Arquíloco, assim como todas as manifestações culturais do período arcaico, não pode ser desvinculada do mito e dos ritos do universo da religião grega a ele atinente. Partindo desse pressuposto, isolamos duas influências bem presentes nos fragmentos supérstites: referimo-nos aos mitos de Deméter e de Dioniso cujos aspectos rituais ofereceram-nos elementos que

¹⁹³ Cf. Snell (1992, p. 81-119).

¹⁹⁴ Cf. Rostein (2010).

demonstraram a existência de marcas poderosas na formação da *persona* poética arquiloquiana.

Por fim, analisamos a influência das diversas ocasiões de performance dessa poesia. Apesar dos desafios desse campo - cujos testemunhos de que dispomos são mais escassos e traiçoeiros do que os próprios fragmentos da poesia de Arquíloco - conseguimos encontrar no conjunto dos ritos de comensalidade, dos quais se sobressaem os simpósios e os *kómoi*, uma via propícia para se demonstrar o desenvolvimento de uma poderosa marca que completou nosso sistema paradigmático.

Juntamente com o estudo das marcas comensais, também consideramos a importância da presença do acompanhamento musical na performance da poesia arquiloquiana nos períodos clássico e alexandrino, sempre tendo em mente que Arquíloco não foi considerado pela posteridade como um poeta mélico, embora os antigos reconheçam sua sensibilidade e conhecimento musical, registrando algumas de suas inovações no campo das formas musicais.

Esses três grandes eixos constituem, portanto, as marcas substanciais da poética de Arquíloco, que acreditamos serem seminais para a compreensão de sua *persona* poética e que, posteriormente, foram essenciais para a construção da *persona* cômica na comédia Ática.

Nesse terceiro momento de nossa pesquisa, gostaríamos de considerar a riqueza de temas presente na poesia arquiloquiana e sua reverberação nas peças e fragmentos supérstites de Cratino e Aristófanes, pois os dados que obtivemos nos dão indícios de que alguns desses temas são oriundos de certos *tópoi* – espaços literários – que nutriram essa *persona* poética cômica dando-lhe sua máscara definitiva.

Isso nos leva a crer que haja um grupo básico de *tópoi*, consolidados por Arquíloco e que deram ensejo a formação de um conjunto de máscaras elocutórias criadas pelos comediógrafos. E esse universo de vozes que, soando em diferentes timbres, sem perder sua harmonia, homens como Cratino e Aristófanes conseguiram orquestrar brilhantemente. Acreditamos que esse jogo de mascaramento da *persona* poética tenha nos legado um grupo de personagens paradigmáticos típicos da comédia ática e recepcionados ao longo do teatro do mundo helenístico.

Desse modo, finalizaremos nossa análise da pervivência da *persona* arquiloquiana na comédia ática através da contemplação de três *tópoi* bastante frequente em sua poesia. Assim, reservaremos um especial interesse para a tópica do mundo invertido e manifestação do impossível, do guerreiro ideal, e do amante frustrado.

Desse modo, iniciamos esse terceiro momento de nossa pesquisa analisando algumas dessas máscaras utilizadas pela *persona* poética que se tornaram referenciais para o estabelecimento da obra de muitos poetas posteriores. Esses tipos criados por Arquíloco encontraram no gênero cômico, em todos os seus estágios (antigo, médio e novo), e, principalmente, pela recepção que lhes deram tanto o poeta cômico Cratino – que parece retirar de sua obra elementos substanciais para a construção de sua voz – quanto pela sua recepção e desenvolvimento dessa voz por Aristófanes – que a levou às últimas consequências – um lugar privilegiado de representação.

Acreditamos que, muito embora a comédia pós-aristofânica (médica e nova) indique um redirecionamento de seus artifícios para agradar a um novo tipo de audiência, não resta dúvida de que sem as suas raízes arcaicas e clássicas através das suas diversas marcas ela não poderia ser pensada.¹⁹⁵

Dois conceitos nortearão subsidiariamente toda essa parte, a saber: o de *tópos* - desde sua retomada pelos estudos clássicos após o trabalho de Curtius, *Literatura Europeia e Idade Média latina* – o qual vem sendo aprofundado por diversos autores, dentre os quais nos remeteremos ao trabalho de Francis Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, no qual o autor se utiliza do conceito de tópica para o estudo da poesia grega e romana, e que acreditamos nos ajudará a identificar e compreender a importância dos principais *tópoi* trabalhados por Arquíloco, procurando relacioná-los para uma melhor compreensão do seu processo de construção de suas várias *personae* que dão ao conjunto de sua obra supérstite a base de sua identidade poética.

Os estudos sobre os *tópoi* tiveram uma retomada na metade do século passado. Esse ressurgimento teve como ponto fulcral as considerações de Curtius, em seu trabalho paradigmático, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, no qual o autor discute a dificuldade em se despertar o interesse do homem moderno para essa matéria. Ele apresenta a tópica como integrante do sistema retórico, dentro do qual funciona como um “celeiro de provisões”, verdadeiro fundamento de toda a literatura europeia.¹⁹⁶

Como integrante da retórica, a tópica se apresenta bem determinada e distribuída ao longo das principais partes que compõem o discurso, como no exórdio. Entretanto, Curtius nos adverte que nem todos os *tópoi* constituem uma derivação dos

¹⁹⁵ Cf. Hunter (2010).

¹⁹⁶ Cf. Curtius (1979, p. 82).

gêneros retóricos, tendo, muitos deles - e isso é um dado extremamente relevante para nossa pesquisa - origem na própria poesia para, só depois, ser neles integrados. Isso se dá pelo fato de que os *tópoi* são independentes do tempo e expressam relações primitivas, bem anteriores a cristalização dos modos retóricos.¹⁹⁷

A consciência e importância da tópica nos estudos clássicos por Curtius apresenta um posicionamento bastante inovador ao apresentá-la como uma nova disposição da alma do ocidente, que tem, gradativamente, migrado de um sistema narrativo e sistemático para uma tópica histórica, como fazem prova os motivos do menino encanecido e da jovem anciã.¹⁹⁸

Já, segundo Cairns, é possível identificar duas ordens de elementos na leitura de um poema antigo: os primários que podem ser pessoas, situação, função, entre outros; e os secundários, entre os quais se localizam os *tópoi*, os lugares comuns, os quais podem ser definidos como as menores divisões do material de qualquer gênero, úteis para fins analíticos.¹⁹⁹

Os *tópoi* vêm a funcionar, portanto, como importantes instrumentos de ampliação das possibilidades criativas dos escritores, pois, a partir da combinação aleatória de motivos diferentes, podem-se obter efeitos totalmente novos mesmo dentro de estruturas de gênero bem rígidas. Não podemos saber até que ponto os antigos tinham consciência desse fato, mas podemos supor que esse artifício foi satisfatoriamente desenvolvido na poesia arquiloquiana, haja vista o esforço gradativo que realizou para encontrar sua voz e emular a forte influência da épica, assumindo, assim, novas formas de expressão.

Desse modo, acreditamos que, mesmo diante de uma poesia fragmentária como a de Arquíloco – onde é frequente a mescla de estilos – a fusão de temáticas distintas seja outra marca importante de sua poética, cuja expressão suprema se manifesta na sua *persona*, cuja variedade de máscaras consegue o efeito de fazer do menor dístico um átomo dramático.

Já o conceito de representação é importante para nós, pois parte do princípio da tensão existente entre literatura e história (suas proximidades e distanciamentos)

¹⁹⁷ Cf. Curtius (1979, p. 83).

¹⁹⁸ Explica Curtius que era bem comum na literatura expressão de respeito pela velhice e de louvor pela juventude. Entretanto, no final da Antiguidade, tentou-se encontrar um equilíbrio entre ambos os polos. Nasce assim o *tópos* do menino encanecido e da jovem anciã. Cf. Op. cit., p. 86.

¹⁹⁹ Cf. Cairns (1972, p. 98-124).

desenvolvido por Roger Chartier em algumas de suas pesquisas²⁰⁰. Apesar de seus estudos estarem mais voltados para as mudanças ocorridas na passagem da Idade Média para a Idade Moderna e para o estabelecimento do livro como novo paradigma de representação cultural, acreditamos que eles são perfeitamente compatíveis para uma nova leitura de Arquíloco já que sua produção se encontra em um momento no qual a literatura oral estava sendo substituída paulatinamente pela palavra escrita, ocupando assim uma posição limítrofe compatível com alguns posicionamentos de Chartier.

Apesar de os *tópoi* constituírem uma importante ferramenta na construção de muitos dos textos seminais da literatura ocidental, seu estudo não pode ser desvinculado dos aspectos históricos que lhes fomentaram a existência. Daí a importância de considerá-los não como meros instrumentos conferidores de um caráter de literalidade, mas sim como representações de eventos fundamentais que em algum momento se cristalizaram na tessitura poética. Essas marcas representativas foram bem percebidas nos estudos de Roger Chartier pelos seus seguidores.

Contudo, reconheça-se de imediato que o próprio Chartier sempre demonstrou uma sensibilidade especial para as especificidades do discurso literário. Em sua vasta bibliografia, a literatura nunca é reduzida à mera função de documento, como se poderia esperar de uma historiografia de corte tradicional.²⁰¹

Desse modo, para ele, é possível vislumbrar na manifestação fenomenológica do texto literário, marcas, elementos constituintes de seu contexto, que revelam indícios de como a obra foi transmitida e de como foi recepcionada tanto pelos seus contemporâneos assim como pelos pósteros. Essas marcas representativas que temos estudado vêm conferir à produção de Arquíloco um elemento de vinculação com sua época que foi extremamente importante para a elaboração de novos métodos composicionais, não mais totalmente baseados na articulação de formas da oralidade, mas de uma poesia que é pensada dentro da configuração escrita. Conjugaremos, assim, em nossa abordagem de algumas das *personae* de Arquíloco com sua pervivência na poesia de Cratino e Aristófanes esses dois aspectos: o tópico e o representativo.

Estabelecidos os nossos referenciais teóricos para essa parte da pesquisa, faremos uso da mesma metodologia que aplicamos no passo anterior, com a diferença de que aplicaremos aos fragmentos da lavra de Arquíloco um diálogo direto com o

²⁰⁰ Cf. Chartier (2005).

²⁰¹ Cf. Chartier (2011, p. 09).

gênero cômico a partir de alguns fragmentos de Cratino e excertos da obra de Aristófanes, dentro do conjunto dos *tópoi* que elencamos como paradigma. Acreditamos que essa análise comparativa da poesia arquiloquiana à luz de sua recepção pela comédia ática nos ajudará a confirmar nossa hipótese.

Como já dissemos, intentaremos nossa análise circunscrevendo-a em um conjunto de três *tópoi*: o mundo invertido e a realização do impossível (fr. 6 W e 122 W), o guerreiro ideal (fr. 114 W), e do amante frustrado (fragmento 197 W). Esse conjunto não esgota a riqueza temática do universo arquiloquiano. Entretanto, ele manifesta aspectos que foram bem recepcionados pela sua audiência e que ajudaram a construir as várias representações do poeta que foram desenvolvidas por seus contemporâneos, fazendo dele mesmo uma máscara.

4.1 O mundo invertido e a manifestação do impossível

A temática marcial é uma das mais recorrentes no corpus supérstite de Arquíloco. O colorido das cenas descritas e a densidade do seu conteúdo faz dessa poesia uma amostra de como os elementos tópicos-representativos estão presentes e harmonicamente conjugados em sua obra. O poeta não se limita somente a descrever uma ação, ou narrar um incidente de forma chistosa, ele transcende os modelos com os quais dialoga, trazendo novas combinações de elementos pré-existentes para a construção de uma *persona* bem elaborada que abrange tudo o que é relacionado com o combate no mundo arcaico como procurou demonstrar Corrêa que, apesar da atualidade de seu trabalho, manteve sua perspectiva restrita ao universo da fortuna crítica desenvolvida no mundo antigo. Contudo, os dados obtidos por ela permitem que compreendamos algumas questões importantes que os críticos da antiguidade perceberam na obra de Arquíloco e que podem ajudar na construção de um caminho que nos permita refletir sobre o seu papel no desenvolvimento do gênero cômico que tanto deve a sua poesia.²⁰²

Iniciaremos, pois, de modo particular, nossa análise de um dos *tópoi* mais tradicionais da antiguidade: o mundo às avessas e a realização do impossível, os quais têm como provável origem Arquíloco, a partir do fragmento 6 W e do seu difundido poema do eclipse, fragmento 122 W.

²⁰² Cf. Corrêa (1998).

No entanto, o princípio básico formal da “seriação das coisas impossíveis” (ἀδύνατα, *impossibilia*) é de origem antiga. Parece que surge pela primeira vez em Arquíloco. O eclipse do sol, de 6 de abril de 648, sugerira-lhe o pensamento de que nada mais era impossível, pois Zeus obscurecera o sol. Não admiraria se os animais do campo trocassem o seu alimento com os golfinhos.²⁰³

Façamos, a partir de agora, uma leitura dentro de nossa perspectiva tópico-representativa, para podermos ver como ele cria uma máscara subversiva pela qual consegue condensar a dor e a crueza do combate com a graça e o chiste do humor, dando assim um tom sempre enigmático aos seus versos. Isso pode ser exemplificado pelo fragmento 6 W, no qual o escoliasta de Sófocles procura explicar um verso da *Electra*.

4.1.1 Análise do fragmento 6 W: o riso no inferno

Schol. Soph. El. 96,

“φοῖνιος Ἄρης οὐκ ἐξένισεν”

“O cruento Ares não acolheu”

ἀντὶ τοῦ οὐκ ἀπέκτεινεν. “ξένια γὰρ Ἄρεως τραύματ’ <ἐστὶ> καὶ φόνου”. καὶ Ἀρχίλοχος·

É preferível não morrer, pois o acolhimento de Ares é danoso e cruento, pois também Arquíloco [disse];

ξείνια δυσμενέσιν λυγρὰ χαρίζομενοι,

Aos inimigos de guerra, regozijando-se, com os funestos **dons de hospitalidade**.

Quae repetit Suda s. vv. ἐξένισεν (u. 307. I Adler) et ξένια καὶ ξενίζω (iii. 493. I).

Conforme nos informa Page, Arquíloco pertence a um momento especial na história da poesia, caracterizado pela transição dos antigos paradigmas composicionais do mundo da oralidade, repleto de fórmulas e epítetos que eram repassados entre os poetas e o da escrita, que exigia do poeta um processo de articulação da língua bem

²⁰³ Corrêa (1998, p. 99).

mais elaborado.²⁰⁴ Este verso, da forma como chegou até nós, está escrito totalmente em linguagem épica. Todos os seus termos, se tomados isoladamente, foram articulados dentro de uma perspectiva de composição oral, utilizando-se de vocábulos e locuções extraídas do universo homérico.²⁰⁵

Entretanto, mesmo quando trabalha dentro do modo composicional da oralidade, reaproveitando material de outros poetas, Arquíloco consegue imprimir seu estilo, dando a voz de sua *persona* poética a capacidade de em uma única linha fazer convergir dois elementos absolutamente antagônicos, gerando efeitos que deviam surpreender sua audiência.

No fragmento 6 W isso pode ser observado logo no início do verso, no qual aparece em posição inicial o vocábulo ξείνια. Esse termo expressa um elaborado instituto da cultura grega, pelo qual devia ser concedido ao estrangeiro as honras da hospitalidade em honra da figura de Zeus hospitaleiro. Dentro desse contexto, todo aquele que se encontrasse em terras estranhas deveria ser bem recebido e alimentado. E, aquele que negasse essa prática incorria num dos mais odiosos atos de impiedade aos olhos dos deuses, estando sujeito a ser alvo da vingança divina.

Mas ao centro do verso, o poeta coloca em posição mesárquica, o adjetivo λυγρὰ, que pode ser traduzido por funestos e que faz referência ao substantivo ξείνια, completando a ideia que a *persona* poética procura exprimir. Assim, para os inimigos de guerra que chegam ao Hades, os δυσμενέσιν, mesmo as honras de hospitalidade serão revestidas de um caráter pernicioso, diferenciando-se do que acontece ao estrangeiro que vive sob o sol.

O efeito chistoso do quadro é conferido pelo participio χαριζόμενοι, os que se regozijam, ou regozijando-se com os tristes dons. Desse modo, Arquíloco apresenta a morte pela guerra como algo capaz de inverter a lógica vigente. O Hades é representado como um universo invertido, que reflete o mundo superior, subvertendo-o, mesmo nas suas mais sagradas instituições como é o caso aqui do instituto da ξείνια. O fragmento 6 W expressa, desse modo toda a potencialidade da tópica representativa arquiloquiana.

O *tópos* do mundo invertido reaparecerá com muita força no final do período clássico, principalmente na comédia ática, constituindo um dos seus principais materiais. Os comediógrafos parecem ter tido grande predileção por inserir suas tramas

²⁰⁴ Page (1963).

²⁰⁵ Idem, p. 136.

em mundos paralelos. A poderosa Atena será inúmeras vezes representada subversivamente, e suas grandes questões serão discutidas abertamente no palco do teatro de Dioniso, tal como o fez Aristófanes em *Rãs*, criando uma representação de sua amada cidade no Hades.

Nesse novo mundo, a *persona* poética encontra novos horizontes pelos quais é potencializada. O palco constrói um espaço que amplifica sua voz, dando-lhe uma concretude que a poesia arcaica não podia oferecer. A presença de dois ou três atores, dialogando, revestidos da máscara deformada do riso e treinados para elaborados artifícios vocais, deveria conferir ao texto uma densidade dificilmente conseguida apenas pela performance de um único rapsodo.

Podemos, ainda, pontualmente, encontrar a mesma tópica na produção de Arquíloco em outro conhecido fragmento, 122 W, quando o poeta, diante de um eclipse do sol declara que nada é impossível.

χρημάτων ἄελπτον οὐδέν ἐστιν οὐδ' ἀπόμοτον
οὐδὲ θαυμάσιον, ἐπειδὴ Ζεὺς πατὴρ Ὀλυμπίων
ἐκ μεσαμβρίας ἔθηκε νύκτ', ἀποκρύψας φάος
ἡλίου λάμποντος, ὕγρὸν δ' ἦλθ' ἐπ' ἀνθρώπους δέος.

Dentre todas as coisas, nada pode ser [considerado] inesperado ou improvável, desde que Zeus, pais dos olímpianos, fez do meio-dia noite, tendo ocultado a luz do brilhante sol, trazendo o úmido medo aos homens.

Segundo Curtius, o poeta de Paros encontrará correspondência no *tópos* das coisas impossíveis com mais força nos dois últimos trabalhos de Aristófanes, principalmente na sua fase de transição para a forma média do gênero, com suas peças *Assembleia de Mulheres* (de 393 a.C), e *Pluto* (de 388 a.C).²⁰⁶ Parece, pois, que depois da queda de Atenas em 404, nada poderia parecer mais às avessas para o poeta do que um parlamento constituído unicamente por mulheres e a restituição da vista ao deus responsável por dispensar a riqueza entre os homens.

Desse modo, com Curtius temos a indicação de que Arquíloco e Aristófanes estão ligados pela tópica do ἀδύνατος. Entretanto, o autor não nos apresenta, através de um conceito bem definido, no que consiste essa categoria, definindo-a tautologicamente, pela exemplificação, através de um sistema bem delimitado.

²⁰⁶ Ibidem, p.100.

4.2 O soldado fanfarrão

Mas para Arquíloco, a guerra não se limita apenas ao universo do campo de batalha, ela é feita principalmente de protagonistas, e por isso, o tema-representação do guerreiro ideal talvez constitua o principal legado de Arquíloco para o gênero cômico, pois a figura do *miles gloriosus* ou soldado fanfarrão constitui, desde Aristófanes até Plauto um dos grandes *tópoi* da comédia.

Assim, propomos uma análise do fragmento 114 W (no qual a *persona* poética descreve aquilo que acredita ser os atributos necessários para um soldado eficiente) para, em seguida, dialogarmos com essa mesma tópica-representativa na comédia aristofânica. Dentre as várias personagens do universo das comédias supérstites, tomaremos a representação de Lâmaco, presente na mais antiga peça de Aristófanes que nos chegou, *Acarnenses* de 425 a.C. Desse modo, poderemos ter um contraponto da visão clássica de um tema arcaico.

4.2.1 Análise do fragmento 114 W: lutar ou comer

O fragmento 114 W é, possivelmente uma das passagens mais populares de Arquíloco, tendo caído no gosto de muitos autores que dela se valeram em seus comentários e releituras. Esse poema fica atrás, em popularidade, somente do fragmento 5 W que retrata a perda do escudo e que tanto imortalizou Arquíloco. As principais referências que dele nos chegaram foram os registros de Díon Crisóstomo, Galeno, dois escoliastas e Póllux. Atualmente, a definição dos quatro versos não constitui objeto de polêmica entre os estudiosos, muito embora o poema não apareça completo em nenhuma dos testemunhos supérstites como nos informa Corrêa.²⁰⁷

Ainda segundo a mesma autora, a grande parte das leituras desse fragmento pode ser estratificada em três grandes grupos: primeiramente, naqueles que veem nesses versos uma oposição direta à concepção de bravura homérica, na qual os atributos externos refletiam os internos; em seguida, nos que procuram mostrar que não há uma discrepância tão grande assim entre Homero e Arquíloco, levando-se em conta algumas passagens da *Odisseia*; e, por fim, um grupo de autores que defendem a independência

²⁰⁷ Cf. Corrêa (2003, p. 137).

da lírica em relação à épica.²⁰⁸ Vejamos pois, o conteúdo dos versos arquiloquianos desse fragmento para, a partir das marcas nele presentes, verificarmos os elementos da *persona* poética que reverberam na formação do eu cômico na comédia ática.

οὐ φιλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον
οὐδὲ βοστρύχοισι γαῦρον οὐδ' ὑπεξυρημένον,
ἀλλὰ μοι μικρὸς τις εἴη καὶ περὶ κνήμας ἰδεῖν
ῥοικός. ἀσφαλέως βεβηκῶς ποσσὶ, καρδίης πλέως.

Não prefiro um grande general nem de passada larga
nem com cachos exuberantes, nem bem barbeado,
mas prefiro ver um que seja pequeno e com pernas
tortas. Fincado sobre os pés, repleto de ímpeto.

A leitura do fragmento nos revela uma série de peculiaridades: primeiramente, podemos perceber que cada um dos versos tem início com partículas ou expressões que denotam a afirmação pela negação. E, no caso de οὐδὲ, a redundante repetição por três vezes num espaço dos dois primeiros versos. Isso já nos indica que a ideia contida no dístico inicial será a combatida pela *persona* poética. Desse modo, οὐ (*ou*), οὐδὲ (*allá*), ἀλλὰ e ῥοικός (*roikós*) nos colocam num universo de contrastes, que é reforçado pela presença alternante de termos antonímicos como μέγαν e μικρός.

A *persona* poética coloca no último verso um conjunto de locuções que resumem o que parece ser para ela as duas principais qualidades de um guerreiro: a firmeza ἀσφαλέως βεβηκῶς (*asphaléos bebekós*) e o ânimo καρδίης πλέως (*kardíes pléos*). As pernas tortas, ou cambaias do guerreiro arquiloquiano não denotam um sinal da maldição divina como em Édipo, mas sim, a estrutura física perfeita para os trabalhos de Ares, e é, justamente, a palavra ῥοικός (*roikós*) que abre o último verso, que será completado em sua estrutura arquetônica por πλέως, (*pléos*) a abundância.

Arquíloco parece não ter predileção pela subversão de ideias, mas pela construção de conceitos empiricamente verdadeiros. O testemunho de Galeno ao refletir sobre o termo ῥοικός é, para nós, o indício da forte concretude conceitual presente nesses versos. Isso também reforça o que foi apresentado por Page, quando afirma que em Arquíloco presenciamos uma transição de técnica composicional na qual não presenciamos uma mera rearticulação de termos épicos, mas sim, um processo bem mais complexo no qual a escrita já se sobrepõe à oralidade.

²⁰⁸ Idem, p. 141-44.

Estamos na transição de dois mundos literários não diversos, mas complementares, nos quais o cuidado com o delineamento de conceitos parece ser bem mais prioritário. Não é de estranhar que justamente entre os séculos VII e VI, época em que Arquíloco desenvolveu sua produção, acompanhamos também o surgimento gradual do discurso filosófico que paulatinamente irá preponderar sobre o paradigma mitológico.

Arquíloco não constitui um caso de inovação somente por se valer de exemplos anti-heróicos, o próprio Homero já se valera deles quando nos apresentou na *Iliada* a inadequação do belo Páris para o tema bélico e, na *Odisseia*, a superioridade do intelecto de Odisseu que contrasta com sua pequena estatura. A sua novidade do estilo arquiloquiano se dá pelo fato de o poeta inserir tais traços, marcas, em outra dimensão de gênero que se torna evidente pela oposição ao modelo que emula, no caso, Homero.

De fato, a intervenção dos deuses ao retirar Páris do campo de batalha e leva-lo diretamente para o leito de Helena parece constituir uma forte crítica ao uso desse personagem para temas graves como a épica. Homero arranca o filho de Príamo da glória do combate pessoal com Menelau e o lança nos braços da filha de Leda, no domínio de Afrodite, lugar poético onde sua beleza parece ser mais bem aproveitada.

Esse aspecto foi trabalhado, como vimos por Cratino em *Dionisalexandriano*, comédia na qual todos os vícios de Páris são ampliados na figura do deus Dioniso que põe em destaque todos os seus elementos de comicidade. Desse modo, acreditamos que essa peça contenha um forte indício de recepção da *persona* poética arquiloquiana presente no fragmento 114 W que dá continuidade ao caráter representativo desse tema homérico que será consagrado por Aristófanes em sua peça *Acarnenses*. Vejamos, pois, o tratamento desse tema do *miles gloriosus* no texto aristofânico.

4.2.2 Uma releitura de *Acarnenses*: Arquíloco e Cratino chegam à casa de Lâmaco

O primeiro verso que insere Lâmaco no contexto de *Acarnenses* parece dialogar com Cratino na medida em que apresenta o nome do general expresso no plural, Λάμαχοι, fazendo referência ao hábito do comediógrafo em dar títulos no plural para suas peças:

Acarnenses (1070)

Ἄγγελος Α

ἰὸ πόνου τε καὶ μάχαι καὶ Λάμαχοι.

Ai penas e combates, seguidoras de Lâmaco

Λάμαχος

τίς ἀμφὶ χαλκοφάλαρα δώματα κτυπεῖ;

Quem assim bate em minha bronzácea casa?

Acreditamos que esse termo pretenda representar a expressão de todas as coisas próprias da guerra, um coletivo para suas agruras e penas e que, por isso, traduzimos como ‘seguidoras de Lâmaco’. Se assim o consideramos estamos clarificando o mesmo uso desse recurso em Cratino, poeta em que abunda essa marca, principalmente nos títulos das peças como *ΑΡΧΙΛΟΧΟΙ*, que preferimos traduzir como *Seguidores de Arquíloco*.

Uma das marcas arquiloquianas também aparece discretamente nesse início de *agón*: o uso de epítetos épicos para descrever a nobreza da casa de Lâmaco: ἀμφὶ χαλκοφάλαρα δώματα (*amphíkhalkopfálara dómata*), bronzácea casa. Desse modo, Aristófanes parece nos oferecer uma apresentação sutil de dois de seus modelos – Arquíloco e Cratino – estabelecendo-os como um pórtico de duas colunas junto a entrada dessa cena.

4.2.3 Os dois banquetes

Em seguida, temos o que parece ser uma determinação do espaço literário desse último *agón* com a construção de uma oposição entre dois universos: a temática bélica representada pelas frias e áridas rotas onde Lâmaco estará coberto de neve *νειφόμενον τὰς ἐσβολάς* (*neifómenon tás esbolás*) e o aconchegante ambiente comunitário dos festivais dos Cângios e das Marmitas, em que a bebida e a comida aparecem em abundância.

Desse modo, temos a construção de um *agón* diferente, pois enquanto Lâmaco é surpreendido por uma convocação repentina para montar guarda em um desfiladeiro coberto de neve, Diceópolis é avisado de que o sacerdote de Dioniso o espera para participar de um lauto banquete que já se encontra preparado, tendo, inclusive, a presença de dançarinas e prostitutas.

Aqui, abundam as marcas arquiloquianas já vistas na primeira parte de nossa pesquisa: o espaço literário é representando por duas festas tradicionais ὑπὸ τοῦς Χοῶς γὰρ καὶ Χύτρους (*hypó toús Khoâs gár kai Khýtrous*) em que abundam refeições fartamente repletas de pratos tradicionais da culinária ateniense e bebidas, que de certa forma põem Deméter em cena; temos a tradição mitológica de Dioniso representada pela presença do seu sacerdote que é quem convoca Diceópolis; e, por fim, ainda é possível encontrarmos uma linguagem repleta de termos do gênero épico, que são satirizados pelo contexto cômico.

Acreditamos que o verso no qual a *persona* poética expressa o lamento de Lâmaco ἰὼ στρατηγοὶ πλείονες ἢ βελτίονες (*ió strategoí pleíones é beltíones*)/ Ai, generais mais numerosos do que melhores) seja uma paráfrase do fragmento 114 W, no qual Arquíloco reflete sobre a condição dos bons generais. Entretanto, no segundo verso do dístico, o valente general se ressentia não pelo fato de eles não cumprirem com seu dever, mas por não permitirem que ele se ausente de seu trabalho para participar dos festivais.

Não há como deixar de lembrar a figura de Cratino na referência da festa dos Cōngios. Esse tradicional festejo tinha como símbolo um copo de dimensões exageradas com o qual eram desenvolvidas inúmeras competições de bebidas.

Não é de surpreender que esse trecho comece e termine com um doloroso lamento expresso pela *persona* poética pela privação do elemento que para Arquíloco e Cratino era essencial para a composição de boa poesia: o vinho.

Acarnenses (1073 - 1094)

Ἄγγελος Α

ἰέναι σ' ἐκέλευον οἱ στρατηγοὶ τήμερον
ταχέως λαβόντα τοὺς λόχους καὶ τοὺς λόφους:
κάπειτα τηρεῖν **νειφόμενον τὰς ἐσβολάς.**
ὑπὸ τοὺς Χοῶς γὰρ καὶ Χύτρους αὐτοῖσί τις
ἤγγειλε ληστὰς ἐμβαλεῖν Βοιωτίους.

Chamei-te para que vá, [por ordem dos] generais hoje rapidamente, levando consigo tropas e penachos para que observes, estando coberto de neve, as rotas, pois, durante a festa dos Cōngios e das Marmitas, alguém informou [que heverá] o cometimento de roubos pelos Beócios.

Λάμαχος

ἰὼ στρατηγοὶ πλείονες ἢ βελτίονες.

οὐ δεινὰ μὴ 'ξεῖναί με μηδ' ἑορτάσαι;

Ai, gerais mais numerosos do que melhores
Não é terrível, de modo algum, celebrar os festivais?

Δικαιοπόλις

ὦ στράτευμα πολεμολαμαχαϊκόν.

Ai exército bélico-lamaquiiano.

Λάμαχος

οἴμοι κακοδαίμων καταγελαῖς ἤδη σύ μου.

Ai de mim, miserável, tu já estás a rir de mim.

Δικαιοπόλις

βούλει μάχεσθαι Γηρυόνη τετραπίλω;

Ele deseja lutar com Gerião tetrapenado?

Λάμαχος

αἰαῖ

οἶαν ὁ κῆρυξ ἀγγελίαν ἠγγειλέ μοι.

Ai ai!

O arauto anunciou-me uma mensagem.

Δικαιοπόλις

αἰαῖ τίνα δ' αὖ μοι προστρέχει τις ἀγγελῶν;

Ai ai, quais notícias [portará] quem se apressa até mim?

Ἄγγελος Β

Δικαιοπόλι.

Diceópolis!

Δικαιοπόλις

τί ἔστιν;

O que há?

Ἄγγελος Β

ἐπὶ δεῖπνον ταχὺ

βάδιζε τὴν κίστην λαβὼν καὶ τὸν χοῦ.

ὁ τοῦ Διονύσου γάρ σ' ἱερεὺς μεταπέμπεται.

ἀλλ' ἐγκόνει: δειπεῖν κατακωλύεις πάλαι.

τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἔστιν παρεσκευασμένα,

κλῖναι τράπεζαι προσκεφάλαια στρώματα
στέφανοι μύρον τραγήμαθ', αἱ πόρνοι πάρα,
ἄμυλοι πλακοῦντες σησαμοῦντες ἴτρια,
ὄρχηστρίδες, τὰ φίλταθ' Ἄρμοδιου, καλαί.
ἀλλ' ὡς τάχιστα σπεῦδε.

Apressa-te para o jantar
Vem, trazendo a cesta e o cōngio.
O sacerdote de Dioniso te convoca.
Mas te apressa! Há muito que tu atrasas o jantar.
Todas as outras coisas estão organizadas:
Leitos, mesas, almofadas, cobertores,
Coroas, perfumes e petiscos; as prostitutas estão perto,
Tortas, bolos de Sésamo, pães de mel,
Dançarinas, belíssimas [canções] Oh querido Armódio! [por
exemplo].
Mas te apressa o mais rapidamente possível!

Λάμαχος

κακοδαίμων ἐγώ.
[...]

Eu sou mesmo um miserável.
[...]

4.2.4 O lamento do servo de Lâmaco

Os versos que correspondem ao lamento do servo de Lâmaco nos oferecem um exemplo de como Aristófanes parece dialogar sutilmente com a tradição que recebera de Arquíloco, pois encontramos diversos elementos épicos: como o epíteto pomposo τὸ μέγα κομπολακύθου (*tó méga kompolakýthou*)/ do grande bufão, as descrições dos ferimentos do tornozelo e da cabeça obtidos em combate, a descrição metonímica da indumentária do guerreiro sintetizada pelas plumas do elmo; todos eles, por sua vez ordenados tragicamente.

Entretanto, a *persona* poética que dá voz ao cativo de guerra que serve a Lâmaco parece realmente não lamentar a sorte de seu amo. Pelo contrário, ele faz questão de detalhar cada pormenor como se sentisse prazer pelo fracasso de seu senhor. E, inseridos nesse excerto, encontramos dois termos ἀσπίδος, δορί, (*aspídos, dorí*) ambos como epístrofe dos versos em que aparecem, e que contêm em si, a assinatura silenciosa daquele que imortalizou a representação cômica da guerra, Arquíloco de Paros.

O escudo de Lâmaco aqui é abandonado pela própria Górgona que o adorna, que desperta assustada com a morte iminente de seu amo. E a lança usada pelo guerreiro arquiloquiano para descansar enquanto come o pão e bebe o vinho de nada serve para seu portador, que tem o tornozelo esmigalhado e a cabeça partida. Não há descanso para esse guerreiro.

O quadro se completa pela sutil presença de Cratino, que parece ser metaforizado pelo riacho ὕδρορρόαν (*hydrorróan*) onde tomba o guerreiro falastrão aristofânico. Ele continua a fluir, correr como o próprio gênero cômico que não permite a cristalização, sempre se atualizando e bebendo novas ideias diretamente da vida dos homens vulgares: servos, soldados e salteadores descritos no texto.

Ao final, temos um paralelo entre duas *personae* que exprimem lamentos diametralmente opostos. De um lado, Lâmaco, gritando de dor, teme mais o escárnio de Diceópolis do que suas próprias agruras, enquanto esse último, gemendo de prazer, se regozija apalpando as cortesãs presentes no banquete. Duas vozes que desenvolvem uma paródia aos trenos presentes na épica.

Acarnenses (1175-1204)

Θεράπων Λαμάχου

ὦ δμῶες οἱ κατ' οἶκόν ἐστε Λαμάχου,
ὔδωρ ὔδωρ ἐν χυτρίδιῳ θερμαίνετε:
ὀθόνια, κηρωτὴν παρασκευάζετε,
ἔρι' οἰσυπηρά, λαμπάδιον περὶ τὸ σφυρόν.
ἀνὴρ τέτρωται χάρακι διαπηδῶν τάφρον,
καὶ τὸ σφυρόν παλίνορρον ἐξεκόκκισεν,
καὶ τῆς κεφαλῆς κατέαγε περὶ λίθῳ πεσῶν,
καὶ Γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τῆς ἀσπίδος.
πτίλον δὲ τὸ μέγα κομπολακύθου πεσὸν
πρὸς ταῖς πέτραισι, δεινὸν ἐξηύδα μέλος:
'ὦ κλεινὸν ὄμμα νῦν πανύστατόν σ' ἰδὼν
λείπω φάος γε τοῦμόν, οὐκέτ' εἰμ' ἐγώ.'
τοσαῦτα λέξας εἰς ὕδρορρόαν πεσῶν
ἀνίσταταί τε καὶ ξυναντᾶ δραπεταῖς
ληστὰς ἐλαύνων καὶ κατασπέρχων **δορί**.
ὁδὶ δὲ καὶ αὐτός: ἀλλ' ἄνοιγε τὴν θύραν.

Oh cativos sob a casa de Lâmaco,
água, aqueçais água numa panela
providenciai bandagem e pomada
compressas e um suporte para o tornozelo,
pois o homem feriu-se em uma estaca, tendo pulado uma vala
e o tornozelo, torcendo, esmigalhou-se,
e a cabeça, tendo caído, esmigalhou-se numa pedra
e acordou a Górgona do escudo

e a pena do grande bufão pendente
em meio as pedras, impressionando-se começou a falar:
‘Ó olho supremo, agora, vendo-te pela última vez,
deixo a luz, e não mais existo.’
E estas coisas tendo dito, tendo caído num riacho,
levanta-se e corre para bater-se com
bandidos, portando e erguendo sua lança.
E aí o temos. Mas abri as portas.

Λάμαχος

ἀτταταῖ ἀτταταῖ
στυγερά τάδε γε κρυερά πάθεα: τάλας ἐγώ.
διόλλυμαι δορός ὑπὸ πολεμίου τυπείς.
ἐκεῖνο δ' οὖν αἰακτὸν ἂν γένοιτο,
Δικαιοπόλις εἴ μ' ἴδοι τετρωμένον
κᾶτ' ἐγχάνοι ταῖς ἐμαῖς τύχαισιν.

Ai, ai, ai, ai
Experimento sofrimentos terríveis e excruciantes.
Pereço por completo sob os golpes do inimigo.
Mas seria lamentável se esse
Diceópolis, vendo-me ferido
então se risse dos meus sofrimentos.

Δικαιοπόλις

ἀτταταῖ ἀτταταῖ
τῶν τιθίων, ὡς σκληρὰ καὶ κυδόνια.
φιλήσατόν με μαλθακῶς ὃ χρυσίω
τὸ περιπεταστὸν κάπιμανδαλωτόν.
*
τὸν γὰρ χοᾶ πρώτος ἐκπέπωκα.

[...]

Ai, ai, ai, ai
que peitinhos! Duros e succulentos!
Oh preciosas! Amem-me suavemente
e cerquem-me com beijos lascivos
*
pois eu esvaziei o copo primeiro.

4.2.5 O hino da vitória

A passagem do hino da vitória aparece no final da peça *Acarnenses*. Esse trecho está diretamente ligado aos extratos mitológicos de Deméter que discutimos em nossa análise das marcas arquiloquianas. Ela nos mostra Diceópolis, após um *agón* figurativo com Lâmaco, entoando duas vezes o refrão *τήνελλα καλλίνικος* (*ténella kallínikos*) dialogando com o coro. Esse ritornelo arquiloquiano reverbera em algumas das principais peças aristofânicas supérstites.

Acarnenses (1226-1234)

Δικαιοπόλις

ὄρατε τουτονὶ κενόν. τήνελλα καλλίνικος.

Olhai esse aí [está] vazio. Trá-lálá, feliz vencedor.

Χορός

τήνελλα δῆτ', εἶπερ καλεῖς γ', ὃ πρέσβυ, καλλίνικος.

Trá-lálá,, efetivamente, se o que [me] dizes é verdade, feliz vencedor ancião.

Δικαιοπόλις

καὶ πρὸς γ' ἄκρατον ἐγγέας ἄμυστιν ἐξέλαψα.

E tendo enchido o copo de vinho puro tomei-o.

Χορός

τήνελλά νυν ὃ **γεννάδα**: χῶρει λαβὼν τὸν ἄσκόν.

Trá-lálá, então, bem-nascido: anda, tu depois de pegar o odre.

Δικαιοπόλις

ἔπεσθέ νυν ἄδοντες ὃ τήνελλα καλλίνικος.

Segui, então, cantando: Trá-la-lá o feliz vencedor.

Χορός

ἀλλ' ἐψόμεσθα σὴν χάριν

Mas te seguiremos no louvor

τήνελλα καλλίνικος ἄδοντες

cantando: Trá-la-lá o feliz vencedor

σὲ καὶ τὸν ἄσκόν.

[para] ti e o odre.

Na peça *Acarnenses* a locução τήνελλα καλλίνικος (*ténella kallínikos*) entoada pelo coro aparece desmembrada em duas partes: no início e no final do verso. A *persona* poética insere o vocativo ὦ πρέσβυ (*ó présby*) no centro do verso, fazendo com que esse tipo de construção crie uma configuração análoga a um abraço. O protagonista é envolvido pela voz poética como se suas palavras o abraçassem, parabenizando-o.

Na segunda ocorrência, observamos a presença de uma variação, καλλίνικος é substituído por γεννώδα (*gennáda*) quebrando a estrutura e surpreendendo as expectativas da audiência, que talvez esperasse o triplo refrão, como apontou o escoliasta. Vemos assim a reverberação da marca arquioloquiana de se utilizar de uma estrutura bem conhecida da audiência, modificando-a no final para causar estranhamento nos ouvintes.

Na terceira referência, o refrão retorna, mas dessa vez ele aparece localizado no centro do verso, entre o acusativo χάριν (*khárin*) louvor, e o particípio ἄδοντες (*aidóntes*) cantando. A *persona* poética praticamente desenvolve um malabarismo com a locução τήνελλα καλλίνικος (*ténella kallínikos*) que passeia ao longo do discurso sendo modificada para criar novos efeitos. Dessa forma, vemos o que consideramos o caráter transcendental da voz aristofânica. Podemos inclusive supor que essa mudança de lugar do refrão, talvez fosse acompanhada por alguma variante performática.

Vejamus como a *persona* poética aristofânica articula esse mesmo substrato em outros momentos da produção do comediógrafo como em *Cavaleiros* e *Aves*:

Cavaleiros (v. 1254)

ὦ χαῖρε καλλίνικε καὶ μέμνησ' ὅτι

Ó salve feliz vencedor e lembra-te de que [...]

Em *Cavaleiros*, peça representada um ano após *Acarnenses*, o personagem do Salsicheiro, após sua vitória no duelo contra o Paflagônio entoava o famoso refrão. Aqui, é curioso o fato de Aristófanes se utilizar dessa expressão pelo segundo ano

consecutivo. Entretanto, longe de desgastar seu texto, o comediógrafo surpreende sua audiência construindo uma nova variação, substituindo o τήνελλα por χαῖρε.

A última peça supérstite na qual verificamos um testemunho do uso da locução τήνελλα καλλίνικος (*ténella kallínikos*) é *Aves*, de 414 a.C. Nessa comédia devemos considerar o fato de que a situação política de Atenas criava um contexto representativo bem diferente das outras duas, pois não havia mais tanta liberdade expressiva para o poeta como bem apresentou Duarte em seu estudo sobre as parábases em Aristófanes.²⁰⁹

Aves (1763)

ἀλαλαί, ἰη Παιών, τήνελλα καλλίνικος, ὃ δαιμόνων ὑπέρτατε

Ai, ai, ai, ié Peã, trá-lá-lá o feliz vencedor, ó divindade suprema.

[Schol. Rav.]

τὸ τήνελλα μίμησις ἐστὶ φωνῆς χρούματος αὐλοῦ ποιᾶς ἀπὸ τοῦ ἐφυμνίου, οὗ εἶπεν Ἀρχίλοχος εἰς τὸν Ἡρακλέα μετὰ τὸν ἄθλον αὐτοῦ.

δοκεῖ πρῶτος Ἀρχίλοχος νικήσας ἐν Πάρῳ τὸν Δῆμητρος ὕμνον ἑαυτῷ τοῦτο ἐπιπεφωνηθέναι

O ‘trá-lá-lá’ é a lembrança do som produzido pela flauta do canto religioso, sobre qual diz-se que é possível que o próprio Arquíloco o tenha proclamado para Hércules depois de um dos seus trabalhos. Parece, primeiro que Arquíloco, tendo vencido em Páros, um hino para Deméter fez esse, para si mesmo.

Apesar de pela primeira vez, dentre as peças supérstites, presenciarmos o emudecimento do poeta na parábase, sua *persona* poética ainda demonstra otimismo suficiente, para retornar ao famoso refrão que, dessa vez, será revestido por uma aura de religiosidade. Acreditamos que isso tenha sido um recurso necessário encontrado por Aristófanes para garantir o mínimo de fluência em seu discurso.

Há um novo combate que, embora exterior ao mundo cômico, incide nele diretamente. A *persona* não se sente mais totalmente segura, mas precisa dar voz aos anseios do espírito humano. A religião aparece como um lugar ainda seguro para se mover nesse novo mundo.

Isso é reforçado pelo comentário do escoliasta, que destaca o conteúdo religioso, que é bem marcante aqui. A expressão τήνελλα καλλίνικος (*ténella kallínikos*)

²⁰⁹ Cf. Duarte (2000).

aparece no centro do verso, antecedida pela palavra ‘Peã’, canto dedicado a Apolo e o vocativo, divindade suprema.

É possível encontrarmos nas peças de Aristófanes passagens substanciais tanto do âmbito simposial como do comástico. Posteriormente, voltaremos a essa discussão quando estivermos discutindo a *persona* poética aristofânica. Entretanto, acreditamos ser útil ter uma visão sinóptica da disposição do simpósio e *kómos* no conjunto de sua produção supérsite. Seguimos a organização tal qual foi definida por Pütz:

As mais óbvias passagens simposiais nas peças de Aristófanes estão em *Nuvens*, 1353-79, *Vespas* 1122-1264 e 1292-1321, e *Lisístrata* 1225ss.; as passagens mais marcadamente komásticas estão nas de casamento e/ ou de celebração de vitórias e no fim de muitas peças, como em *Paz*, 1322ss., *Aves* 1706ss., *Assembleia de Mulheres*, 1149ss. e *Pluto*, 1191ss.; bem como a presença de homens do komos como Diceópolis e Filocleon, em *Acarnenses*, 1198ss. e *Vespas*, 1322-1450, respectivamente; e, por fim, nas representações de procissões fálicas em *Acarnenses*, 237ss.²¹⁰

Curiosamente, enquanto algumas peças como *Cavaleiros* e *Rãs* não abordam diretamente essas questões, contendo apenas algumas indicações sobre o consumo de comida e bebida; outras como *Tesmoforiantes*, pelas especificidades do festival religioso que parodia, não contém nenhum tipo de representação de comensalidade.²¹¹

4.3 O duelo recitativo em *Paz* e o banquete nupcial

Dentre as comédias supérsites de Aristófanes, *Paz*, *Ειρήνη* (*Eiréne*), ocupa, certamente, um lugar especial no que diz respeito a recepção de Arquíloco, pois contém o maior número de alusões diretas de algumas de suas poesias (fragmentos 5W, 119 W e 324 W), bem como referências de outros versos (fragmento 197 W). Ela possui o registro mais antigo de parte do fragmento 5 W de Arquíloco que chegou aos nossos dias.

²¹⁰ Cf. Pütz (2003, p. 4): The most obvious symposium-passages in Aristophanes' plays are Nu. 1353-79, V. 1122-1264 and 1292-1321, and Lys. 1225ff.; the most striking komos-scenes are the wedding- and / or victory-celebrations at the ends of many plays, e.g. Pax 1322ff., Av. 1706ff., also Ee. 1149ff. and Pl. 1191ff., as well as Dicaeopolis' and Philocleon's one-man-komoi at Ach. 1198ff. and V. 1322-1450, and the phallic procession at Ach. 237ff. (Nossa tradução)

²¹¹ Cf. Idem, p. 4 e 5.

Foi a partir de seu texto que os editores consolidaram o estabelecimento dos dois primeiros versos do fragmento 5 W. Desse modo, daremos início a nossa discussão pelo uso que fez Aristófanes dos versos arquiloquianos em sua peça, para depois, compararmos ambas, a peça e a versão final que é mais aceita pelos comentadores de Arquíloco para o fragmento 5 W e, assim, verificarmos em que pontos suas marcas oferecem novos elementos para o desenvolvimento de nossa argumentação.²¹²

Paz:

ΠΑΙΔΙΟΝ Β΄

ἀσπίδι μέεν Σαῖων τις ἀγάλλεται, ἦν παρὰ θάμνω,
ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων –

Τρ. εἰπέ μοι, ὦ πόσθων· εἰς τὸν σαυτοῦ πατέρ’ ἄδεις;

Π.β΄ ψυχὴν δ’ ἐξεσάωσα –

Τρ. κατήσχυνας δὲ τοκῆας.

ἀλλ’ αἰσώμεν· εὖ γὰρ οἶδ’ ἐγὼ σαφῶς
ὅτι ταῦθ’ ὅσ’ ἦσας ἄρτι περὶ τῆς ἀσπίδος
οὐ μὴ ’πιδάθῃ ποτ’, ὧν ἐκείνου τοῦ πατρός.

Rapazinho 2:

Um Saio se ufana pelo escudo que, junto a um arbusto,
arma sem falha, deixei, não querendo; -

Trigeu:

Diz-me, seu fodão: **estás a cantar** para teu pai?

Rapazinho 2:

Mas salvei a vida -

Trigeu:

Sob o opróbio dos genitores.

Mas prossigamos; pois, bem sei, claramente,
que isso tudo que cantaste agora sobre o escudo
não esquecerás de modo algum, sendo aquele teu pai.

O trecho no qual se inserem os versos do poeta de Paros localiza-se na transição do *agón* final para o êxodo da peça, talvez a parte mais feliz do corpo de uma comédia, pois nesse momento havia o canto, comensalidade e a saída processional do elenco. Isso faz com que esses versos nos façam retornar para o âmbito comástico e performático que estamos a discutir.

E isso reforça outro aspecto que merece nossa atenção que é o simbolismo de comensalidade que essa peça traz, ligando-a desde os primeiros versos ao patrimônio

²¹² Nesse caso, nos valem do texto consolidado por Olson (1998), sendo nossa a tradução e os grifos.

da poesia arquiloquiana. Logo na cena de abertura, encontramos dois escravos alimentando um escaravelho com bolos de fezes. Entretanto, a construção do verso que descreve essa refeição de teor escatológico é repleta de reminiscências da *persona* arquiloquiana.

Οικέτης Α

αἶρ' αἶρε μᾶζαν ὡς τάχιστα κανθάρω.

Escravo A

Pega, pega **um bolo** o mais rapidamente possível para o escaravelho.

A *persona* arquiloquiana ganhava com a lança o seu pão μᾶζα (*mâza*), esse de teor bem inferior a outra variedade, o ἄρτος (*ártos*), pão feito de trigo que custava dez óbolos a unidade. O escravo aristofânico ganha sua vida alimentando um escaravelho com bolos de fezes. Aqui parece q testemunhamos uma brincadeira com as agruras que os cultores dos dois gêneros enfrentaram. O mercenário arquiloquiano ainda comia um pão simples, enquanto o poeta cômico sobrevive com um material infinitamente inferior.

É tocante a passagem na qual Trigeu se lamenta por não poder oferecer o ἄρτος a suas filhas, restando-lhe somente outra variedade mais humilde (v. 119-123):

Τρυγαῖος

[...] τὸ δ' ἐτήτυμον ἄχθομαι ὑμῖν,
ήνικ' ἂν αἰτίζητ' ἄρτον πάμπαν με καλοῦσαι,
ἔνδον δ' ἀργυρίου μηδὲ ψακὰς ἢ πάνυ πάμπαν.
ἦν δ' ἐγὼ εὖ πράξας ἔλθω πάλιν, ἔξετ' ἐν ὥρᾳ
κολλύραν μεγάλην καὶ κόνδυλον ὄψον ἐρ' αὐτῆ.

Trigeu

[...] quando vocês me vêm pedir pão, a chamarem-me 'papá', e, em casa, de dinheiro nem migalhas, nem um pataco para amostra. Mas se me saio bem desta, é só eu voltar e, na mesma hora, ali hão-de ter vocês **uma sêmea das grandes**, com um gostinho a ... molho por cima.²¹³

Desse modo, pelo que analisamos até agora, a relação entre a *persona* poética de Arquíloco e a comédia ática adquire uma maior consistência no universo de comensalidade. Não é por acaso que a maioria das referências e descrições

²¹³ Tradução de Maria de Fátima S. Silva, in: Aristófanes (1984).

gastronômicas de que temos testemunhos literários não se encontram na épica ou na lírica, mas sim na comédia antiga, como bem analisou Moreno.²¹⁴

Esse universo aparece como um conjunto muito amplo onde se alocam elementos como o hábito de comprar no mercado, os horários das refeições, os utensílios próprios da cozinha, e, os variados tipos de alimentos típicos que compunham a dieta dos atenienses.²¹⁵

Isso pode ser percebido nas três primeiras comédias supérstites de Aristófanes, *Acarnenses*, *Cavaleiros* e *Paz*, onde encontramos a maior quantidade de ocorrências para os verbos que denotam a ação de comer e beber; como no primeiro caso ἐσθίω, e seus compostos: κατεσθίω, (*katesthío*) παρεσθίω, (*paresthío*) ἐξεσθίω, (*exesthío*) ἀπεσθίω (*apesthío*); τρώγω (*trógo*), e seu composto: παρατρώγω (*paratrógo*); e, no segundo caso, πίνω, e seus compostos: προπίνω, ἐμπίνω e ἐκπίνω.

Em *Paz*, o êxodo é precedido pelo breve episódio da visita das várias embaixadas dos desfavorecidos pela promulgação da paz: o fabricante de foices e os mercadores de armas (artífices de elmos e lanças), categorias essas que tiveram interrompidos seus lucros. Não há como não ficar tentado a ver aqui uma crítica ao gênero épico já que os feitos heroicos, seu principal material, necessitava da existência da guerra. Estaria aqui o comediógrafo apresentando Arquíloco como exemplo de quem conseguiu transcender os paradigmas rígidos da poesia épica? Infelizmente, nunca o saberemos.

O fato é que a localização do momento de enunciação dos versos de Arquíloco, como de qualquer homenageado, servia para introduzir a audiência numa complexa rede de referências, estabelecendo um efeito de diálogo entre o poeta e seu público. Reforça-se assim, o pressuposto de que composição e recepção são duas faces complementares da poesia antiga; e, a sua presença em qualquer análise pode determinar a descoberta de novas possibilidades de leitura dos textos antigos.²¹⁶

Desse modo, vejamos parte do trecho que antecede nossa análise, por sua importância na construção de sentido dos versos de Arquíloco. Anteriormente, Trigueu mostrara a todas as comitivas de insatisfeitos que era possível adaptarem seus ofícios para outras atividades mais oportunas como a agricultura. Para isso, bastaria que

²¹⁴ Cf. Moreno (2017).

²¹⁵ Idem, p. 221.

²¹⁶ Albrecht (1999).

quebrassem suas lanças ao meio, adaptando-as para que servissem de estacas para a plantação:

Τρυγαῖος

εἰ διαπρισθεῖεν δίχα,

λάβοιμι ἄν αὐτ' εἰς χάρακας, ἑκατὸν τῆς δραχμῆς. (1263-64)

Trigeu

Se as dividir em duas,

eu as tomaria para estacas por cem dracmas

A *persona* poética declara aos convivas do banquete de casamento, e por que não de um *kómos* que os limites entre a guerra e a paz é uma questão de medida! Não há como não ver nessa passagem um chiste com a própria criação poética: a poesia marcial escrita em hexâmetros facilmente pode ser convertida em outra forma pela simples ‘quebra’ do metro, mas que no texto é representada pela presença dos opositores tão característicos do *kómos*.

Após a despedida das comitivas de desfavorecidos promotores da guerra, dá-se início a uma espécie de ensaio das poesias que serão declamadas na procissão nupcial na qual será celebrado o casamento de Trigeu com a deusa do outono. O noivo em pessoa acompanha, como faria um corifeu, cada detalhe. A ação parece acontecer numa espécie de coxia, que representa os bastidores de um *kómos*.

O primeiro rapazinho chamado, como descobriremos mais a frente, é o filho de Lâmaco. Segundo Silva, o escoliasta nos informa que o verso citado (v.1270) seria o início dos *Epigoni* de Antímaco, um poeta épico.²¹⁷

Na sequência ele recita um verso da *Ilíada*, III.15 (com correspondência com XIII. 604 e XVI. 462), e, antes de ser expulso por Trigeu, um trecho do *Certame entre Homero e Hesíodo*, (vv.107-108) atribuído ao poeta de Áscara e que parodia o estilo dos dois cultores da épica grega.²¹⁸ Esse ensaio, portanto, invoca muitas vezes ilustres da épica arcaica, e tem como conclusão que esse gênero poético não é apropriado para a celebração das bodas da deusa do outono, representação da fartura de alimentos (outra imagem comástica).²¹⁹

Entra, então, o filho de Cleônimo, que recita esses versos de Arquíloco. Trigeu mostra como essa medida é melhor, mais maleável e propícia ao uso da comédia.

²¹⁷ Cf. Silva (1984).

²¹⁸ Cf. Tradução em (2005, p. 215-224).

²¹⁹ Por uma razão natural: a extensão de um poema épico. Como bem destacou Aristóteles (2015) ao diferir tragédia e epopeia na *Poética*, 1449b9ss.

Prova disso é o efeito paródico criado pelas constantes interrupções da *persona* poética a performance do menino para a inclusão de novas palavras entre os versos, criando uma invectiva contra seu pai, que se destacara na guerra do Peloponeso por sua covardia. Trigeu remete toda a audiência ao universo arquiloquiano marcado pelos iambos, gênero que o tornou célebre em todo o mundo antigo.

A *persona* cômica confere a mistura de elementos épicos e iâmbicos, tão ao gosto do estilo do próprio Arquíloco, criando um jogo complexo, quase estratégico, pelo qual a audiência se sinta instigada a olhar por trás das máscaras dos personagens e ver Lâmaco e Cleônimo, como uma refração poética dos verdadeiros cidadãos.

Nessa refeição cômica não se canta a glória dos heróis e nem os valores guerreiros, mas se celebra algo tão importante como: uma trégua obtida com muita astúcia e fantasia num momento em que Atenas já enfrentava dez anos de conflito, com muitas perdas, inclusive de Péricles, seu grande estrategista. Aqueles que representam os patrocinadores da guerra, vendedores de penachos para elmos, os fabricantes de armas, todos sem exceção mostram-se incapazes de vencer os argumentos do intrépido Trigeu que, tendo alçado voo ao Olimpo com seu escaravelho, venceu em astúcia até o deus dos ladrões, Hermes, conseguindo a paz.

Aristófanes constrói uma encenação de uma representação onde serão cantados poemas, e não declamados, pois o verbo pelo qual ele se dirige ao rapaz é ᾄδεις (*áideis*), tu cantas. Mas, como vimos, Arquíloco não era um poeta mélico, cuja poesia tivesse sido composta para o canto. Entretanto, esse importante registro constitui um testemunho de que, pelo menos no classicismo, ela o era.

As discussões se iniciam a partir do início do terceiro verso, onde Aristófanes se afasta das fontes alexandrinas ao se utilizar do termo ψυχὴν, (*psikén*), vida, como complemento do verbo no aoristo ἐξέσάωσα, (*eksesáosa*), salvei. Editores mais modernos, como West, preferem αὐτὸν (ele mesmo), que era equivalente de ψυχὴν, (*psikén*), vida.²²⁰ Vejamos agora o fragmento 5 W tal qual se apresenta hoje para nós, com os dois últimos versos estabelecidos.

Aristófanes parece ter percebido essa estratégica sutileza que a inserção do indefinido τις trouxe ao poema de Arquíloco, dando instabilidade e estranhamento com a quebra da expectativa da unidade da base épica da composição. Por isso, tenta recriar o efeito fazendo Trigeu se referir indiretamente a identidade do pai do rapazinho que

²²⁰ Cf. Corrêa (2003, p. 113).

está a recitar os versos e que sabemos ser Cleônimo, ao dizer: ὄν ἐκείνου τοῦ πατρός/ sendo aquele teu pai.

Um dos motivos mais comuns na épica era a valorização do rival para aumentar a importância do combate, a imortalidade da vitória; e, no caso de derrota, diminuir a desonra. Assim, estilisticamente, a citação do nome do adversário, bem como de suas qualidades eram aspectos recorrentes a linguagem do gênero.

O comediógrafo pela voz de Trigeu sentencia profeticamente que esse fato – a perda do escudo - jamais será esquecido: οὐ μὴ ἴπιλάθη ποτ’/ não esquecerás de modo algum. Dessa forma, temos uma ampliação de possibilidades para a audiência, a qual poderia estender essa profecia tanto a Arquíloco, quanto ao rapazinho, ou ao nome de seu pai.

Esse fragmento reitera um *tópos* bem reconhecível pela audiência, agregando-lhe pequenas modulações de estilo que somadas ao nosso elenco de marcas composicionais mostram como a tópica e a referencialidade eram estratégias eficientes na poesia antiga. Ele deve ter sido extremamente popular em procissões komásticas, que, certamente, garantiram sua transmissão.

4.4 O amante frustrado

Dentro da dinâmica temática arquiloquiana é bem conhecida da fortuna crítica o seu suposto matrimônio frustrado com Neóbule e o final trágico, quase shakespereano, desse enlace, com o suicídio de toda a sua família. Sem querermos adentrar nas discussões que envolvem a veracidade dessa relação, gostaríamos de refletir um pouco sobre a importância desse campo tópico para a consolidação da *persona* poética arquiloquiana e, por sua vez, da sua recepção pela comédia ática.

Arquíloco construiu uma série de poemas descrevendo a frustração amorosa da *persona* poética. Muito desse material chegou de forma fragmentária com um número maior ou menor de versos. Entretanto, o que nos parece interessante nesse processo foi a utilização de representações animais e mesmo bestiais para caracterizar a figura do amante infiel.²²¹

A comédia ática recebeu essa tópica em peças como Dionisalexandrino de Cratino, na qual o autor satiriza o casal Pércles e Aspázia nas

²²¹ Cf. Corrêa (2010).

personae Dionisalexandriano e Helena e Nuvens de Aristófanes com Estrepsíades e sua esposa. Entretanto, a *persona* arquiloquiana nem sempre é cômica como no fragmento 197, que selecionamos. Esse poema pouco trabalhado, que nos chegou inserido em um comentário do gramático Heféstion, totalmente fora do seu contexto original, apresenta-nos, ao que parece, um lamento profundo por um enlace não realizado.

Fragmento 197 W

Hephaest. Ench. 6.2

Zeũ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἔδαισάμην.

Zeus pai, meu casamento não foi consumado.

A comédia ática parece retratar os problemas amorosos de forma mais leve. Cratino como os fragmentos indicam, consegue a reconciliação entre a sua *persona* e a Comédia n'A *Garrafa* e Aristófanes realiza um matrimônio metafórico entre a alegria e a abundância no final de *Paz*. Entretanto, o mais importante é verificar que a tópica do amante frustrado constitui uma importante base para a criação de uma máscara que anima uma *persona* que receberá um tratamento bem diverso pela posteridade.

Como imaginar na poesia latina as *personae* de Lésbia de Catulo e Cintia de Propércio sem a Neobule de Arquíloco? Vemos que essa máscara, do amante maltratado e frustrado em suas esperanças deu a tópica amorosa um lugar perene na baixa poesia, que conseguiu sair dos festivais de Dioniso e migrar para outros gêneros como a elegia romana, para a qual o amor era visto como uma atitude ridícula, digna dos palcos cômicos.

Em seu desenvolvimento a *persona* poética parece seguir a mesma lógica de toda substância natural. Ela tem uma parte menor, que são as marcas da linguagem que, quando agrupadas ocupam um lugar literário, um *tópos*, que lhe dá uma máscara, uma identidade que, em Arquíloco, foi seminal para o surgimento do humor. Foi o poeta de Paros que conduziu a Musa em segurança pelo campo de batalho até os festivais de Dioniso em Atenas. E, durante esse trajeto, como a fez sorrir!

5 CONCLUSÃO

Desenvolver uma pesquisa foi e sempre será um ato de resistência. Essa máxima se torna ainda mais verdadeira quando tratamos dos estudos clássicos no Brasil. Um trabalho comparativo com outros países nos revela que somos poucos e nossa produção ainda menor. Entretanto, em nenhuma outra área busque-se tanto os ideais de excelência quanto na nossa.

Esse trabalho condensa em cada página essa dialética, pois ele tem como tema autores desconhecidos para a maioria da população brasileira. Some-se isso ao momento histórico no qual vivemos, onde a incerteza é a única constante de que podemos dispor em uma terra onde qualquer pessoa com uma formação incipiente consegue obter mais respaldo dos diversos seguimentos sociais do que toda uma geração acadêmica e obteremos um cenário tão desolador quanto ao enfrentado por Arquíloco.

Não é de se estranhar, portanto que a consolidação, análise e síntese do material bibliográfico suficiente para essa empresa tenha sido tão lento e desgastante, envolvendo quase que frequentemente gastos acima de nossas posses e um tempo para leitura e reflexão de que raramente dispúnhamos. Essa pesquisa não poderia, igualmente, ter sido realizada sem a existência de fortes laços de amizade entre alunos e professores de outras instituições desse extenso país.

Assim, munidos de coragem, demos início ao primeiro momento de nossa pesquisa, com a leitura, seleção e tradução de alguns dos mais conhecidos e importantes fragmentos da lavra arquiloquiana. Durante esse processo, percebemos a existência de elementos reincidentes, que marcavam o texto, dando-lhe um autógrafo, uma identidade. Esse reconhecimento, juntamente com a leitura das obras de Foley e Hinds, nos deram um primeiro impulso na estruturação das marcas arquiloquianas.

Entretanto, a simples existência de sinais (*tá sémata*) não era suficiente para um entendimento mais profundo da poesia arcaica e das complexas relações que ela possui com outros gêneros como o cômico. Desse modo, percebemos que essas marcas estavam ligadas a outros elementos, os *tópoi*, que lhe davam complemento e sustentação para a consolidação de sua voz, de sua *persona* poética. Nesse passo, a análise da produção de Paulo Sérgio de Vasconcellos foi de suma importância para verificarmos que nossa pesquisa encontrara o elemento-chave para realizar uma nova leitura da

produção de Arquíloco, relacionando-a com o gênero que dele sempre dependeu diretamente, a comédia.

Isolamos, então, três marcas da líra arquiloquiiana: o iambo, o mito – nesse caso os de Dioniso e Deméter – e os rituais de comensalidade diretamente ligados ao seu lugar de performance e vimos que esses elementos estavam na base da formação de sua *persona* poética. Para tanto, desenvolvemos após a determinação de cada marca uma pequena aplicação de nossos dados, analisando alguns fragmentos da lavra do poeta dentro dessa chave de leitura. Mas esses sinais estariam no âmago da produção cômica? Seriam eles presentes e relevantes para a formação da *persona* poética dos comediógrafos da primeira geração da comédia atica?

Para respondermos a essas perguntas, fez-se necessário adentrarmos num universo gigantesco e inexplorado, de que dispúnhamos de menos material ainda: a produção do poeta cômico Cratino. De fato, após a leitura das obras de Harvey & Wilkins e Billes, constatamos que a leitura das comédias aristofânicas, embora riquíssimas de diversidade e colorido, não era capazes de oferecer um quadro mais completo da comédia ática. No máximo, poderíamos ter uma visão aristofanocêntrica de realidades que poderiam muito bem ser frequentes à produção de Aristófanes, mas particulares a ele e, portanto, estranhas e inéditas ao universo cômico em geral.

Demos início a análise dos fragmentos de algumas das peças mais representativas da produção de Cratino. Foi assustador verificar que essa pesquisa não poderia ter sido possível há trinta anos, pois nos faltaria tanto a edição de Kassel-Colin com os fragmentos não só de Cratino, mas dos demais poetas cômicos da ática, bem como o trabalho de Bakola que constitui a única pesquisa disponível sobre Cratino desde a década de quarenta do século passado.

Selecionamos três textos que consideramos seminais para uma verificação das marcas arquiloquiianas na epigênese da comédia ática: *Os seguidores de Arquíloco*, *Dionisalexandrino* e a *Garrafa*. O primeiro tem no título sua própria justificação, pois trabalha diretamente com um diálogo entre o poeta de Paros e a épica homérica e hesiódica em contexto de certame. O segundo também tem no título a sua justificativa, pois apresenta o deus Dioniso como protagonista exercendo uma dupla voz, pois se traveste de Alexandre numa sátira a um excerto do ciclo troiano: o rapto de Helena. E, por fim, *A Garrafa* que representa a última vitória e registro da atividade de Cratino. Essa obra também representa um dos mais contundentes casos de diálogo intertextual

entre dois autores da comédia ática de que temos registro, pois constitui uma resposta de Cratino aos ataques que sofrera na comédia *Cavaleiros*, de Aristófanes.

Dessa forma, tendo verificado as marcas de Arquíloco em um integrante da primeira geração da comédia ática, passamos ao último momento da nossa pesquisa que consiste em verificar os principais *tópoi* construídos por essas marcas em Arquíloco e a sua reverberação no gênero cômico através das máscaras utilizadas pela *persona* poética na construção de tipos que se tornaram clássicos na sua produção.

Identificamos como principais *tópoi* arquiloquianos o mundo às avessas e a manifestação do impossível, o soldado fanfarrão e o amante frustrado. Desse modo, após uma leitura e análise de outros fragmentos de Arquíloco, procuramos criar um diálogo entre gêneros antigos, fazendo uma releitura das obras analisadas de Cratino e das mais antigas comédias supérstites de Aristófanes, Acarnenses, Cavaleiros e Paz, pela sua unidade já que apresentam todos os elementos formadores do gênero cômico e por serem contemporâneas aos textos cratinianos.

Com isso, fechamos um ciclo que teve como princípio e fim a figura emblemática de Arquíloco de Paros, nosso guia tal qual Virgílio o foi para Dante. Ao seu lado, desbravamos o campo de batalha que marcou sua vida e produção. Durante esse trajeto, muitas vezes extenso e conflituoso, enfrentamos várias baixas: certamente não conseguimos identificar todos os corpos que foram deixados perdidos pela violência a que os séculos submeteram sua produção. Não pudemos também, recolher vários e preciosos despojos por falta de espaço em nossas mãos. E, por isso, tenhamos deixado ao longo do caminho elementos importantes que poderão ser aproveitados por outros soldados que caminham ainda na retaguarda desse cenário de guerra. Entretanto, acreditamos que o mérito desse trabalho é trazer Arquíloco novamente para o centro do palco da produção acadêmica brasileira, na qual temos apenas uma pesquisadora que o trabalha diretamente com apenas dois trabalhos publicados. E, do mesmo modo, fomentar a leitura dos demais comediógrafos, especialmente Cratino, cuja produção é praticamente desconhecida no mundo acadêmico brasileiro.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ALBRECHT, Michael Von. **Roman epic**: an interpretative introduction. Leiden: Mnemosyne, 1999.

ALEXANDRIA, Clemente. **Exortação aos gregos**. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.

ALSINA, J. **Teoría Literaria Griega**. Madrid: Gredos, 1991.

APOLODORO. **Biblioteca**. Madrid: Gredos, 1995.

ARISTÓFANES. **Paz**. Coimbra: INIC, 1984.

_____. **As Rãs**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARISTOPHANES. **Aristophanes Comoediae**, ed. F. W. Hall and W. M. and W. M. Geldart. F. W. Hall and W. M. Gealdart. Oxford: Claredon Press, 1907.

_____. **Peace**, ed. S. Douglas Olson. UK: Oxford, 2006.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Edipro, 2013.

_____. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Política**. São Paulo: Edipro, 2019.

_____. **Retórica**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012.

ARQUÍLOCO. **Fragmentos poéticos**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

BAKOLA, Emmanuela. **Cratinus and the art of comedy**. UK: Oxford University Press, 2010.

BARROS, G. N. M. **Sólon de Atenas**: a cidadania antiga. São Paulo: Humanitas 1999.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

BILES, Zachary P. **Aristophanes and the poetics competition**. UK: Cambridge University Press, 2011.

BRANDÃO, J. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. São Paulo, Editora Vozes, 2015.

BRUNHARA, R. & ROSA, T. K. *O fragmento de Télefo e a fuga em Arquíloco*. In: **Cad. Letras UFF**, Niterói, v. 28, n. 56, 2018.

CAIRNS, F. **Generic composition in greek and roman poetry**. Edimburgh: Edingurgh university press, 1972.

CANFORA, L. **O mundo de Atenas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: Klincksieck, 1999.

CHARTIER, Roger. **A força das representações: história e ficção**. Chapecó: Argos, 2011.

_____. **El mundo como representación: estudos sobre história cultural**. Gedisa: Barcelona, 2005.

CLAY, D. The Scandal of Dionysos on Paros (The Mnesiepes Inscription E1 III), In.: **Prometheus**, n.27, 2001.

CORRÊA, Paula da Cunha. **Armas e Varões: a Guerra na lírica de Arquíloco**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2003.

_____. *O riso γέλῶω na poesia mélica, elegíaca e jâmbica grega do período arcaico ao clássico*. In: **Letras Clássicas**, n. 7, p.99-125, 2002.

_____. **Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

CURTIUS, R. E. **Literatura europeia e idade media latina**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979

DENNISTON, J. D. **The Greek particles**. UK: Oxford University Press, 1954.

DUARTE, A. **O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes**. São Paulo, Humanitas-Fapesp, 2000.

FRÄNKEL, H. **Early greek poetry and philosophy: a history of Greek epic, lyric, and prose to the middle of the fifth century**. UK: Oxford University Press, 1973.

FOLEY, J. M. **Homer's traditional art**. USA: Pennsylvania State Univesity Press, 1999.

GRAVES, R. **Os mitos gregos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GUERRA, J. B. T. **Mitógrafos griegos**. Madrid: Gredos, 2009.

HANSON, V. D. **The wars of the ancient greeks**. London: Cassell, 1999.

- HARVEY, D. & WILKINS, J. (ed.). **The rivals of Aristophanes: studies in athenian old comedy.** UK: The Classical Press of Wiles, 2000.
- HERÓDOTO. **Histórias: Clio.** São Paulo: Edipro, 2015.
- HESÍODO. **Teogonia.** São Paulo: Hedra, 2013
- _____. **Trabalhos e dias.** São Paulo: Hedra, 2013.
- HINDS, Stephen. **Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry.** UK: Cambridge University Press, 1998.
- HOMERO. **Hinos homéricos.** São Paulo: Unesp, 2010.
- _____. **Odisseia.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HORACIO, Q. **Arte poética.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- _____. **Sátiras. Epístolas. Arte poética.** Madrid: Gredos, 2008.
- _____. **Horácio: odes e epodos.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HORNBLOWER, S. & SPAWFORTH, A. **The Oxford Classical Dictionary.** U.K.: Oxford University Press, 2012.
- HUNTER, R. L. **A comédia nova da Grécia e de Roma.** Curitiba: UFPR, 2010.
- JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JARDÉ, A. **A Grécia antiga e a vida grega.** São Paulo: EDUSP, 1977.
- KASSEL, R. & COLIN, A. **Poetae Comici Graeci.** Berlim: de Gruyter, 1983 Vol. IV
- KOCK, T. **Comicorum atticorum fragmenta.** Leipzig: Teubner, 1880.
- KONSTAN, D. **Greek comedy and ideology.** New York. Oxford University Press, 1995.
- LAÉRTIOS, D. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres.** Brasília: Editora UNB, 1977.
- LESKY, A. **História da literatura grega.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. **A greek-english lexicon.** Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MALHADAS, D.; DEZOTTI, M. C. C.; NEVES, M. H. de M. **Dicionário Grego-Português.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. (5 vols)

- MARTINS, P. *Breve história da crítica da literatura latina*. In: **Clássica**, n. 21, 2, pp. 189-204, 2008.
- MORENO, I. R. *Consideraciones generales sobre la gastronomía em Aristófanes. Aspectos léxicos*. In: **Patrimónios alimentares de aquém e além-mar**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume, 2017.
- MONTANARI, F. **The Brill dictionary of ancient greek**. Boston: Harvard University Press, 2013.
- MURRAY, O. **Sympotica: a symposion on the symposion**. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- OLIVEIRA, F. & SILVA, M. F. **O Teatro de Aristófanes**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1991.
- OLSON, S.D. **Broken Laughter: select fragments of Greek comedy**. UK: Oxford University Press, 2007.
- ONELLEY, G. B. e PEÇANHA, S. **As odes olímpicas de Píndaro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- OTTO, W. F. **Dioniso: Mito y Culto**. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- PAGE, D. *Archilochus and the oral tradition*. In: **Entretiens sur l'antiquité Classique**. Genebra: Fondation Hardt, 1963.
- PAUSÂNIAS. **Descripción da Grecia**. Madrid: Gredos, 1994.
- PEREIRA, Isidro. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. Braga: Livraria A. I., 1988.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de História da Cultura Clássica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- PLATÃO. **As Leis**. São Paulo: Edipro, 1999.
- _____. **A república de Platão**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PLUTARCO. **Epítome da comparação de Aristófanes e Menandro**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume, 2017.
- PÜTZ, B. **The symposium and komos in Aristophanes**. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2003.
- RACE, W. H. **The classical priamel from Homer to Boethius**. Leiden: Mnemosyne, 1982.
- RAGUSA, G. **Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

- REALE, G. & ANTISERI, D. **História da filosofia**. São Paulo: Paulus, 2003.
- ROMILLY, Jacqueline de. **Compêndio de literatura grega**. Coimbra: Edições 70, 2011.
- ROSTEIN, A. **The idea of iampos**. UK: Oxford University Press, 2010.
- RUSTEN, J. **The Birth of Comedy**: texts, documents, and art from Athenian comic competitions, 486-280. Saltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011.
- SCHLEGEL, F. **Sobre o estudo da poesia grega**. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- SERRA, O. **Hino homérico II a Deméter**. São Paulo: Odysseus, 2009.
- SILVA, M. F. S. **Crítica do teatro na comédia antiga**. Coimbra: INIC, 1987.
- _____. *Cratino: a sombra de um grande poeta*. In: **HVMANITAS** – Vol. XLIX, pp. 3-23, 1997.
- SNELL, Bruno. **A descoberta do espírito**. Lisboa: Edições 70, 1992.
- SOUSA, E. **Dioniso em Creta e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- TORRANO, J. *O certame Homero-Hesíodo*. In: **Letras Clássicas**, n. 9, 2005, p. 215-224.
- TORRE, E. S. **Yambógrafos griegos**. Madrid: Gredos, 2002.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **O cancionero de Lúbia**. São Paulo: Hucitec, 1991.
- _____. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Fapesp, 2001.
- _____. **Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana**. São Paulo: Unesp, 2016.
- VERNANT, J. P. **A morte nos olhos**: figuração do outro na Grécia antiga. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- WEST, M. L. **Introduction to Greek Metre**. UK: Oxford, 1987.
- _____. **Hesiod: Theogony**. UK: Oxford. 1966.
- _____. **Homeri Ilias**: volumen alterum rhapsodias I-XII et indicem nominum continens. Leipzig: Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 2006.

_____. **Homeri Ilias**: volumen alterum rhapsodias XIII-XXIV et indicem nominum continens. Leipzig: Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 2000

_____. **Iambi et elegi graeci ante alexandrum cantati**. UK: Oxford, 1971.

_____. **Studies in Greek Elegy and Iambus**. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1974.

APÊNDICE A - FRAGMENTOS ARQUILOQUIANOS ELEGÍACOS

Fragmento 1 W

Ath. *Deipn.* 14. 627c

Ἀρχίλοχος γοῦν ἀγαθὸς ὢν ποιητῆς πρῶτον ἐκαυχέσατο τῷ δύνασθαι μετέχειν τῶν πολιτικῶν ἀγώνων, δεύτερον δὲ ἐμνήσθη τῶν τῶν περὶ τὴν ποιητικὴν ὑπαρχόντων αὐτῷ, λέγων·

εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίῳ ἄνακτος
καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος,

Nestas condições, Arquíloco, bom poeta que era, primeiro vangloriou-se de poder participar das contendas políticas, e, depois, de ser lembrado acerca de sua predisposição à poesia, dizendo:

E eu sou servo do senhor Eniálio,
e das Musas, [sou] conhecedor do amável dom.

Fragmento 2 W

Ἀρχίλοχος τὸν Νάξιον τῷ νέκταρι παραβάλλει· ὅς καὶ πού φησιν·

ἐν δορὶ μὲν μοι μᾶζα μεμαγμένη, ἐν δορὶ δ' οἴνος
Ἴσμαρικός· πίνω δ' ἐν δορὶ κεκλιμένος.

Arquíloco confia no vinho de Nákxos, o qual, provavelmente, também diz:

No dardo, meu pão amassado, no dardo o vinho
Ismárico. Ora, bebo no dardo reclinado.

Fragmento 3 W

Plut. *Thes.* 5.2-3

οἱ δ' Ἄβαντες ἐκείραντο πρῶτοι τὸν τρόπον τοῦτον ... ὄντες πολεμικοὶ καὶ ἀγγέμαχοι καὶ μάλιστα δὴ πάντων εἰς χεῖρας ὠθεῖσθαι τοῖς ἐναντίοις μεμαθηκότες, ὡς μαρτυρεῖ καὶ Ἀρχίλοχος ἐν τούτοις·

οὔτοι πόλλ' ἐπὶ τόξα τανύσσεται, οὐδε θαμειαὶ
σφενδόναι, εὖτ' ἂν δὴ μᾶλλον Ἄρης συνάγη
ἐν πεδίῳ· ξιφέων δὲ πολύστονον ἔσσεται ἔργον·
ταύτης γὰρ κείνοι δάμονές εἰσι μάχης
δεσπότης Εὐβοίης δουρικλυτοί.

Os abantinos foram os primeiros que se raspam dessa maneira, eram guerreiros e combatentes de frente e, acima de tudo, aprenderam,

efetivamente, a se preocupar com as mãos dos que estão diante deles, como testemunha Arquíloco nessas palavras:

Certamente não haverá muitos arcos distendidos, nem numerosas fundas disparadas, quando, efetivamente, Ares impingir a provação da batalha na planície;
ora, das dolorosas espadas será o trabalho;
pois, dessa guerra, os atravessadores são os senhores da Eubeia, ilustres pelas lanças.

Fragmento 4 W

Ath., *Deipn.* 11, 483d

ἀλλ' ἄγε σὺν κώθωνι θοῆς διὰ σέλιμα νηὸς
φοῖτα καὶ κοίλων πόματ' ἄφελκε κάδων,
ἄγρει δ' οἶνον ἐρυθρὸν ἀπὸ τρυγός· οὐδὲ γὰρ ἡμεῖς
νηφόμεν ἐν φυλακῆι τῆδε δυνησόμεθα.

mas, eia, tu, com a copa, rapidamente pelo convés do navio
vai várias vezes e dos côncavos vasos arranca a tampa,
e toma o vinho rubro da borra; pois nenhum de nós
poderemos estar sóbrios nesta vigília,

Fragmento 5 W

ἀσπίδι μὲν Σαίων τις ἀγάλλεται, ἦν παρὰ θάμνῳ,
ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων·
αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα. τί μοι μέλει ἀσπίς ἐκείνη;
ἔρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίῳ.

Um Saio se ufana pelo escudo que, junto a um arbusto,
arma sem falha, deixei, não querendo;
salvei-me, contudo. Que me importa aquele escudo?
Vá-se: outro não pior conseguirei

Fragmento 6 W

Schol. Soph. El. 96,

“φοῖνιος Ἄρης οὐκ ἐξένισεν”

“O cruento Ares não acolheu”

ἀντὶ τοῦ οὐκ ἀπέκτεινεν. “ξένια γὰρ Ἄρεως τραύματ' <ἐστὶ> καὶ
φόνοι”. καὶ Ἀρχίλοχος·

É preferível não morrer, pois o acolhimento de Ares é danoso e cruento, pois também Arquíloco [disse];

ξείνια δυσμενέσιν λυγρὰ χαριζόμενοι,

Aos inimigos de guerra concede tristes dons de hospitalidade.

Quae repetit Suda s. vv. ἐξένισεν (u. 307. I Adler) et ξένια καὶ ξενίζω (iii. 493. I).

Fragmento 7 W

Fragmentum monumenti Parii (Sosthenis), ed. Peek, ZPE 59, 1985, 14

Monumento de Paros (Sóstenis)

ἴτω πᾶς ἐπὶ δυσμεν[έας
ἄλκιμον ἦτορ ἔχων καὶ ἀ]μείλιχον ἐν [φρεσὶ θυμόν,
ἀλ]ευάμενος.
πο[λλῶν δ' ἀθυμησάντων πάλιν λέ]γει·
ἐξ ἐλάφων ν[

Avante! Todos contra os inimigos
Tendo coração brioso e ânimo inexorável no peito,
protegendo-se.
E, dos muitos que se acovardam, geralmente se diz:
Jogai fora ...

Fragmento 8 W

Schol. Ap. Rhod. I. 824,

“θεσσάμενοι”

“Suplicando”

ἐξ αἰτήσεως ἀναλαβόντες, αἰτήσαντες· θέσ<σασ>θαι γὰρ τὸ αἰτῆσαι
καὶ ἱκετεῦσαι ... καὶ Ἄρχιλοχος·

Rogou, tendo oferecido votos, pois, suplicar por algo é tanto pedir
como também suplicar ... assim como [fez] Arquíloco:

πολλὰ δ' εὐπλοκάμου πολιτῆς ἀλὸς ἐν πελάγεσσι
θεσσάμενοι γλυκερὸν νόστον

Frequentemente, no alto mar de belos cachos cinzentos
suplicando um doce retorno.

Fragmento 9 W

Plut. *quomodo aud. poet.* 6 p. 23b

(quae praecedunt v. ad fr. 108) ὅταν δὲ τὸν ἄνδρα τῆς ἀδελφῆς
ἠφανισμένον ἐν θαλάσῃ καὶ μὴ τυχόντα νομῖμου ταφῆς θρηνηῶν λέγει
μετρίωτερον ἂν τὴν συμφορὰν ἐνεγκεῖν “εἰ κείνου - ἀμφεπονήθη”
(v.10 sq), τὸ πῦρ οὕτως, οὐ τὸν θεὸν προσηγόρευκε.

E, quando o irmão desse homem apareceu no mar, também não ocorrendo conforme à lei de sepultamento que informa que os lamentos sejam comedidos assim como exigir a ocasião “se essa tiver sido causada, por exemplo, por um incêndio, mas não por um desígnio da divindade.

P. Oxy. 2356 (a)

]ν . . ετοπ[
]ελιπεν [
]ώλεσενα . [
]μένους [
]νοεσσα[
]εα.
]ν φίλον[
]μενος [
]νασικε[
εἰ κείνου κεφαλὴν καὶ χαρίεντα μέλεα [
Ἥφαιστος καθαροῖσιν ἐν εἵμασιν ἀμφεπον ἦθη
]. ασαζ [
]ς· ἀλλάτ[
]η [
]δαπο . [
]ολ .. ν[
]ταρ[
] . (.)[

se de sua cabeça e gratos membros [
Hefesto, em uma mortalha imaculada, tiver envolvido

Fragmento 12 W

Schol. Aesch. Prom. 616,

“δωρεάν”

“presente”

δωρεὰ ἐπὶ συμφορᾶς· καὶ Ἀρχίλοχος·
κρύπτομεν ἀνηρὰ Ποσειδάωνος ἄνακτος δῶρα

sobre um presente do acaso, também [disse] Arquíloco:
escondemos do senhor Poseidon os presentes profanos.

Fragmento 13 W

Stob. 4. 56.30

κῆδεα μὲν στονόεντα Περικλεεσ οὔτε τις ἀστῶν

μεμφόμενος θαλίης τέρψεται οὐδὲ πόλις·
τοίους γὰρ κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
ἔκλυσεν, οἰδαλέους δ' ἄμφ' ὀδύνης ἔχομεν
πνεύμονας. ἀλλὰ θεοὶ γὰρ ἀνηκέστοισι κακοῖσιν
ὦ φίλ' ἐπὶ κρατερὴν τλημοσύνην ἔθεσαν
φάρμακον. ἄλλοτε ἄλλος ἔχει τόδε· νῦν μὲν ἐς ἡμέας
ἐτρέπεθ' αἱματόεν δ' ἔλκος ἀναστένομεν,
ἐξαῦτις δ' ἐτέρους ἐπαμείψεται. ἀλλὰ τάχιστα
τλήτε, γυναικεῖον πένθος ἀπωσάμενοι.

Enquanto nossas honras funestas, Péricles, nenhum dos cidadãos censura, pela alegria nas festas, nem a cidade: pois, esses, sobre os ondas do fragoroso mar se abateram, temos, pela dor, os pulmões inchados. Mas, os deuses, pelos males incuráveis, ó prezado, puseram sobre a taça da adversidade um fármaco. Há para uns e outros isso: agora, enquanto para nós se volta, pranteamos essa ferida sangrenta; e, de pronto desmoronará sobre outros. Mas, especialmente, suporta, afasta-te do luto feminino.

Fragmento 14 W

Orion *etym. col.* 55.22 Sturz

ἐπίρρησις· ὁ ψόγος, καὶ ἡ κακηγορία· ἔνθεν λοιπὸν καὶ ἐπίρρητος
Ἀρχίλοχος ἐν ἐλεγείοις·

A repreensão, a censura e a difamação são o motivo porque Arquíloco é desacreditado de resto nas suas elegias

Αἰσιμίδη, δήμου μὲν ἐπίρρησιν μελεδαίνων
οὐδεὶς ἂν μάλα πόλλ' ἱμερόεντα πάθοι.

Asímides, pela repreensão do povo, preocupando-se,
Ninguém uma grande variedade de desejos experimenta.

Fragmento 15 W

Arist. *Eth. Eudem.* H 2 p. 1236^a33

τούτων (sc. τῶν φιλιῶν) ἡ μὲν διὰ τὸ χρήσιμόν ἐστιν ἡ τῶν πλείστων
φιλία· διὰ τὸ χρήσιμοι εἶναι φιλοῦσιν ἀλλήλους, καὶ μέχρι τούτου,
ὥσπερ ἡ παροιμία·

[sobre] esses amigos, [diz o provérbio] que tanto são úteis como
queridíssimos; ao ponto de - por essa utilidade - amarem-se uns aos
outros, conforme o provérbio:

Γλαῦκ' ἐπίκουρος ἀνὴρ τόσσον φίλος ἔσκε μάχεται,
καὶ “οὐκέτι γινώσκουσιν Ἀθηναῖοι Μεγαρήας” (Adesp. eleg. 5)

Glauco, um homem prestativo, é um grande amigo no combate,

E não mais conhecem os Atenienses de Mégara.

Fragmento 16 W

Stob. I. 6.3

πάντα Τύχη καὶ Μοῖρα Περικλεεὺς ἀνδρὶ δίδωσιν.

Tudo, Péricles, a Ocasão e o Destino dão ao homem.

Fragmento 17 W

Syrianus in *Hermog.*, i. 6.12

καὶ ἐν Μιλήτῳ ὁ θεός· “οὐδὲν ἄνευ καμάτου πέλει ἀνδράσιν εὐπετέες ἔργον” (Os. – Phocyl. 162) · καὶ πάλιν·

e, o Deus que habita em Mileto [disse]: nada sem um trabalho penoso produz para os homens uma obra favorável: assim, geralmente:

πάντα πόνος τεύχει θνητοῖς μελέτη τε βροτεΐη.

O trabalho fornece tudo para os mortais, [assim como] o cuidado do homem

APÊNDICE B - FRAGMENTOS CRATINIANOS

I. ΑΡΧΙΛΟΧΟΙ

OS SEGUIDORES DE ARQUÍLOCO

1 (1)

κάγῳ γὰρ ἠὔχουν Μητρόβιος ὁ γραμματεὺς
σὺν ἀνδρὶ θείῳ καὶ φιλοξενωτάτῳ
καὶ πάντ' ἀρίστῳ τῶν Πανελλήνων πρώτῳ
Κίμωνι λιπαρὸν γῆρας εὐωχούμενος
αἰῶνα πάντα συνδιατρίφειν. ὁ δὲ λιπὼν
βέβηκε πρότερος.

E eu te prometi, gramático Metróbio,
por esse divino varão, amigo de todos os povos
e, dentre todos os melhores chefes da Hélade
com Címon, que continuaria a aproveitar da velhice
todo o tempo a consumir-me. E ele, o primeiro que restou, foi-se.

2 (2)

οἷον σοφιστῶν σμῆνος ἀνεδιφήσατε.

... que enxame de sofistas estais a mexer!

3 (4)

εὔδοντι προκτὸς αἰρεῖ.

O traseiro ergue enquanto dorme.

4 (3)

ἤδη δέλφακες, χοῖροι δὲ τοῖσιν ἄλλοις.

Já os porcos, dançam uns com os outros.

5 (5)

Δωδωναίῳ χυνὶ βωλοκόπῳ, τίτθῃ, γεράνῳ προσεικίως.

Como um cão donense bêbado, é posto, semelhantemente a uma
gralha.

6 (6)

εἶδες τὴν Θασίαν ἄλμην οἷ' ἄττα βαύζει,
ὡς εὖ καὶ ταχέως ἀπετίσατο καὶ παραχρῆμα,
οὐ μέντοι παρὰ κωφὸν ὁ τυφλὸς ἔοικε λαλήσαι.

vês as coisas das quais, a salmoura de Tassos está a alardear
como bem e acertada imediatamente pagará
dificilmente um cego sairá falando algo obtuso

7 (7)

ἔνθα Διὸς μεγάλου θᾶκοι πεσσοί τε καλοῦνται.

Ali mesmo, são convocados para o tabuleiro do Grande Zeus.

8 (8)

ἢ μὲν δὴ πίννησι καὶ ὀστρείοισιν ὁμοίη.

Ela é semelhante aos mexilhões e ostras

9 (2 Dem.)

- ὙἸ εἶτ' ἀμφιετηριζομέναις
ᾧραις τε καὶ χρόνῳ μακρῷ

[...] então, ocorrendo anualmente,
também vês como é um longo tempo

10 (9)

ὠμολίνοις κόμη βρύουσ', ἀτιμίας πλέως.

Numerosas impiedades tais como seu cabelo, onde brotam como linho
rude.

11 (10)

Ἐρασμονίδη Βάθιππε τῶν ἀωρολείων.

Erasmônides Báthippe, dentre os que já têm idade, ainda imberbe.

12 (11)

Schol. Lucian. p. 186 Iacob. ὁ μὲν Καλλίας οὗτος, ὡς Κρατῖνος
Ἀρχιλόχοις φησίν, Ἰππονίκου υἱὸς ἦν, τὸν δῆμον Μελιτεύς, ὡς
Ἀριστοφάνης ᾧραις, πλούσιος καὶ πασχητιῶν καὶ ὑπὸ πορνιδίων
διαφορούμενος καὶ πόλακας τρέφων. εἷς δὲ στιγματίαν αὐτὸν
Κρατῖνος κωμῶδεῖ ὡς ἓνα τῶν κατὰ χρεων ... κωμῶδεῖ δὲ αὐτὸν
Κρατῖνος καὶ ὡς Φώκου γυναῖκα μοιχεύσαντα καὶ τρία τάλαντα δόντα
εἰς τὸ μὴ κριθῆναι.

E esse Cálías, como Cratino disse em *Seguidores de Arquíloco*, era
filho de um condutor de cavalos, do demo de Meliteu, que nas
Estações, de Aristófanes, teve seus bens consumidos por sustentar,

frequentemente, efeminados e prostitutas. E essa marca dele é satirizada por Cratino como um dos seus defeitos ... e o próprio Cratino satiriza também como a esposa de Phóko tendo cometido adultério, deu três talentos para não ser julgada.

13 (12)

Schol. Lucian. p. 139 Iacob. οὔτοι (Κέρκωπες) ἐν Βοιωτία διέτριβον Οἰκαλιεῖς ὄντες γένος, Σίλλος καὶ Τριβαλὸς ὀνομαζόμενοι, ἐπιορκοὶ καὶ ἄργοί, ὡς Κρατῖνος Ἀρχιλόχοις.

E eles, os Cércopes, na Beócia exploraram Oikalieis, que era idoso, seus nomes eram Sillas e Tríbalos, eles eram mentirosos e preguiçosos como [disse] Cratino em *Seguidores de Arquílocos*

16 (14)

Harprocrat. ἰθύφαλλοι· κυρίως ἰθύφαλλος τὸ ἐντεταμένον αἰδοῖον, ὡς Κρατῖνος Ἀρχιλόχοις.

Os seguidores de Príamo, são aqueles que o próprio Deus excita por meio do canto, como disse Cratino em *Seguidores de Arquíloco*

II. ΔΥΟΝΙΣΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

DIONISALEXANDRIANO

Hipótese para a trama de Dionisalexandriano (POxy 663; texto editado por K-A, iv. 140)

Coluna I

.....] ζητ ()
.....] παν
.....] αυτον μη
..... κ]ρίσιν ὁ Ἑρμ(ῆς)
ἀπέρχ]εται κ(αὶ) οὔτοι
μ(έν) πρ(ὸς) τοὺς θεατάς
τινα π(ερὶ) ὑμῶν ποιή(σεως)
διαλέγονται κ(αὶ)
παραφανέντα τὸν
Διόνυσον ἐπισκώ(πτουσι) (καὶ)
χλευάζου(σιν): ὁ δ(ὲ) πα-
ραγενομένων <
> αὐτῶ
παρὰ μ(έν) Ἥρα[ς] τυραννίδο (ς)
ἀκινήτου, πα[ρ]ὰ δ' Ἀθηνᾶς
εὐψυχί(ας) κ(α)τ(ὰ) πόλεμο(ν), τῆς
δ' Ἀφροδί(της) κάλλιστό(ν) τε κ(αὶ)
ἐπέραστον αὐτὸν ὑπάρ-
χειν, κρίνει ταύτην νικᾶν.
μ(ε)τ(ὰ) δ(ὲ) ταῦ(τα) πλεύσας εἰς
Λακεδαίμο(να) (καὶ) τὴν Ἑλένην

ἐξαγαγὼν ἐπανερχετ(αι)
εἰς τὴν Ἴδην. ἀκού(ει) δ(ὲ) με-
τ' ὀλίγον τοὺς Ἀχαιοὺς πυρ-
πολ] εἶν τὴν χῶ(ραν) (καὶ) [ζητεῖν

procura ...

...

ele não ...

juízo, Hermes

parte e esses

uns da parte dos espectadores

fazendo algo a respeito de vossos (filhos?)

dizendo e

manifestando-se

Dioniso eles o observam

zombando e injuriando-o

e ele, tendo se apresentado <

> para ele

de sua parte, Hera [oferece] um domínio
inquebrantável, de sua parte Atena [oferece]
disposição para a guerra, e
de sua parte Afrodite [oferece] a beleza e
o poder de ser amado, e
essa ele escolhe como vitoriosa.

E depois dessas coisas,
tendo navegado
para a Lacedemônia
tendo retirado Helena, leva-a de volta
ao monte Ida. Ele escuta, depois,
aos poucos, os Aqueus quei-
mando a região e procurando

Coluna II

ΔΙΟΝΥΣ[ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Η [

KRAT[EINOY

Dionisalexandrino de Cratino

τὸν Ἀλέξανδ(ρον). τὴν μ(έν) οὖν Ἑλένη(ν)
εἰς τάλαρον ὡς τά[χιστα
κρύψας, ἑαυτὸν δ' εἰς κριὸ[ν
μ(ε)τ(α) σκευάσας ὑπομένει
τὸ μέλλον. παραγενό-
μενος δ' Ἀλέξανδ(ρος) κ(αὶ) φωρά-
σας ἑκάτερο(ν) ἄγειν ἐπὶ τὰς
ναῦς πρ(ος)τάττει ὡς παραδώσων
τοῖς Ἀχαιοῖ(ς). ὀκνούσης δ(ὲ) τῆς
Ἑλένη(ς) ταύτην μ(έν) οἰκτεῖρας
ὡς γυναῖχ' ἕξων ἐπικατέχ(ει),
τὸν δ(ὲ) Διόνυσ(ον) ὡς παραδοθη-
όμενο(ν) ἀποστέλλει, συν-
ακολουθ(οῦσι) δ' οἱ σάτυ(ροι) παρακαλοῦν-

τές τε κ(αι) οὐκ ἄν προδώσειν
αὐ τὸν φάσκοντες. κωμω-
δεῖται δ' ἐν τῷ δράματι Πε-
ρικλῆς μάλα πιθανῶς δι'
ἐμφάσεως ὡς ἐπαγηχῶς
τοῖς Ἀθηναίοις τὸν πόλεμον

(ele) Alexandre. Assim, Helena,
dentro de um cesto, o mais rapidamente possível
tendo escondido, ele mesmo [transforma-se] num carneiro
e, tendo examinado, aguarda o que
está prestes a acontecer. Chegando
Alexandre, e tendo descoberto ambos, leva-os
até as naus para oferecê-los aos
Aqueus. Mas, em relação a Helena, hesita e
lamentando-se
como sua mulher, impede de sair,
enquanto Dioniso ele entrega, enviando-o,
acompanha-o, os sátiros, chamando-o
e dizendo para que não o entregassem.
Nessa peça, é satirizado Pé-
ricles muito possivelmente,
por ter levado os
Atenienses para a guerra.

39

As ferramentas de barbear são pentes, tesouras de corte, e pequenas
facas; por isso, em *Dionisalexandrino* ele diz:

ἔνειςιν ἐνταυθοὶ μάχαιραι κουρίδες,
αἷς χεῖρομεν τὰ πρόβατα καὶ τοὺς ποιμένας.

Temos essas facas de tosar aqui,
Com as quais manejamos o rebanho e os pastores.

40

Asclepiáde mencionou não somente esse tipo de cálice, mas outros
poetas também ... como Cratino em *Dionisalexandrino*:

A. στολὴν δὲ δὴ τίν' εἶχει; τοὔτό μοι φράσον.
B. Θύρσον, κροκωτόν, ποικίλον, καργήσιον.

A. E, efetivamente, ele tinha uma veste? Diga-me isso.
B. Um cálice, de madeira, da cor de açafreão, colorido.

41

εὐθύς γὰρ ἡμῶεις ἀκούων τῶν ἐπῶν
τοὺς προσθίους ὀδόντας

pois francamente tendo escutado dos que disseram
serem os primeiros

42

παραστάδας καὶ πρόθυρα βούλει ποικίλα
queres que pinte os umbrais e a varanda?

43

οὐκ ἄλλὰ βόλιτα χλωρὰ κῶσπωτὴν πατεῖν.
Não, mas andar na vaca fresca e no esterco de carneiro.

44

ἐν σαργάναις ἄζω ταρίχους Ποντικούς
Eu levarei peixe salgado do Ponto em cestos.

45

Escritores áticos imitando o balido dos carneiros não diziam bê, como Cratino em *Dioniso-Alexandre*;

ὁ δ' ἠλίθιος ὥσπερ πρόβατον βῆ βῆ λέγων βαδίζει.
O tolo caminha em círculos fazendo bebé – bebé como um carneiro.

46

† τῶν βδελλολαρύγγων ἀνεπαγγέλτων αὐτῷ φοιτήσας ἐπὶ δεῖπνον.
Dos falastrões penetras que vem costumeiramente jantar com ele.

47

‘Sem-jejum’ é o mesmo que ‘jejum’ em Cratino em sua peça *Dioniso-Alexandre*:

οὐ γάρ τοι σύγε πρῶτος ἄκλητος φοιτᾷς ἐπὶ δεῖπνον ἄνησις;
pois não és o primeiro a aparecer sem convite no jantar, em jejum.

48

O nome é arrancar a lã, se Philemon o utilizou também ... mas isso não poderia ser aceito ao menos se o verbo fosse encontrado em seu antigo uso. E, ainda, Cratino, em *Dioniso-Alexandre*, diz:

νακότιλος ὥσπερ εἰ κωδάριον ἐφαινόμην.
Arrancar a lã eu procurei como um velo.

49

De que eles sabiam a respeito de como guardar gansos, Cratino é uma testemunha, quando diz em *Dioniso-Alexandre*:

χηνοβοσκοί, βουκόλοι

Ganseiros, vaqueiros.

50

κλίνην τὴν παράπυξον

folheados com buxo.

51

ἡ γελόγωλις

Revendedora de alho.

III. ΠΥΤΙΝΗ

A GARRAFA

193 (181)

ἀλλ' ἐπανατρέψαι βούλομαί σου τὸν λόγον.
πρότερον ἐκεῖνος πρὸς ἑτέραν γυναῖκ' ἔχων
τὸν νοῦν κακὰς εἶποι πρὸς ἑτέραν· ἀλλ'
ἅμα μὲν τὸ γῆρας, ἅμα δὲ μοι δοκεῖ
οὐδέποτ' αὐτοῦ πρότερον.

Mas eu desejo retornar para a história.
Antes, ele para outras mulheres tendo
sua atenção, disse-lhes coisas más. Mas
isso é passado, pois não há para mim
necessidade dele como antes.

194 (182)

γυνὴ δ' ἐκείνου πρότερον ἤ, νῦν δ' οὐκέτι.

E, antes eu era mulher dele, agora não mais.

195 (183)

νῦν δ' ἦν ἰδη Μενδαῖον ἠβῶντ' ἀρτίως
οἰνίσκον, ἐπεταὶ κάκολουθεῖ καὶ λέγει,
οἴμ' ὡς ἀπαλὸς καὶ λευκός. ἄρ' οἴσει τρία;

E, agora, se ele vê a vinha Mendeanã florescendo sutilmente,
Persegue-a, acompanha-a e diz,
Ai de mim, como é delicada e branca. Acaso dará três?

184

τὸν δ' ἴσον ἴσῳ φέροντ'· ἐγὼ δ' ἐκτῆγομαι.

E, trazendo, o mesmo pelo mesmo, eu me derreto.

185

τὴν μὲν παρασκευὴν ἴσως γινώσκετε.

Talvez reconheçais as coisas que organizaste.

186

ἄναξ Ἄπολλον, τῶν ἐπῶν τῶν ῥευμάτων.
καναχοῦσι πηγαί, δωδεκάκρουνον τὸ στόμα,
Ἴλισός ἐν τῇ φάρυγι· τί ἂν εἶποιμ' ἔτι;
εἰ μὴ γὰρ ἐπιβύσει τις αὐτοῦ τὸ στόμα,
ἅπαντα ταῦτα κατακλύσει ποιήμασιν.

Senhor Apolo! Que fluidez de palavras!
As águas correm, sua boca tem doze córregos,
[como se tivesse] o rio de Ilissus em sua garganta. O que mais dirá?
Pois, se alguém não parar sua boca,
ele irá inundar todos os lugares com sua poesia.

187

πῶς τις αὐτόν, πῶς τις ἂν
ἀπὸ τοῦ πότου παύσειε, τοῦ λίαν πότου;
ἐγῶδα. συντρίψω γὰρ αὐτοῦ τοὺς χόας,
καὶ τοὺς καδίσκους συγκεραυνώσω σποδῶν,
καὶ τᾶλλα πάντ' ἀγγεῖα τὰ περὶ τὸν πότον,
κούδ' ὀξύβαφον οἴνηρον ἔτι κεκτήσεται.

Como alguém, como alguém
poderia pará-lo, esse caudal incontrollável?
Eu o sei. Eu irei quebrar suas tramas
e fulminar sua garrafinha em pedacinhos
e todas as outras garrafas em que bebe;
ele não terá mais nem sobra de vinagre.

188

ἀτὰρ ἐννοοῦμαι δῆτα τῆς μοχθηρίας
τῆς ἠλιθιότητος τῆς ἐμῆς.

Ainda tenho consciência de que sei das minhas misérias
causada por minha ingratidão.

189

ὄψει γὰρ αὐτὴν ἐντὸς οὐ πολλοῦ χρόνου

παρὰ τοῖσι δεσμώταισι καταπιττουμένην.

Você irá vê-la em pouco tempo
coberta pelos arremessos dos carcereiros.

190

ἄρ' ἀραχνίων μεστήν ἔχεις τὴν γαστέρα.

Acaso tens o estômago repleto de teias de aranha?

191

ἀλλ' οὐδὲ λάχανον οὐδὲν οὐδ' ὀστοῦν ἐτι ὄρᾳ.

Mas nem vegetais nem ossos posso ver ainda.

192

ὡς λεπτός, ἦ δ' ὄς, ἐσθ' ὁ τῆς χορδῆς τόμος.

Como é débil, ele disse, é uma tripa cortada.

193

τοὺς μὲν ἐκ προχοιδίου,
τοὺς δ' ἐκ καδίσκου.

Alguns fora do jarro,
outros fora da garrafa.

194

ἀπὸ ποτέρου τὸν καῦνον ἀριθμήσεις;

Podes contar o caudal de um rio?

195

ληρεῖς ἔχων· γελοῖος ἔσται Κλεισθένης κυβύων
ἐν τῆδε τῆ κάλλους ἀχμῆ.

Continuas falando bobagens, que rias de Clístenes brincando
com a pouca beleza dele

196

Ἵοέρβολον δ' ἀποσβέσας ἐν τοῖς λύχνουσι γράψων.

E, tendo ofuscado Híperbolo em seus candeeiros, escreveu.

197

οὐ δύνανται πάντα ποιῶσαι νεωσοίκων λαχεῖν,

οὐδὲ χάννης.

Não se pode conquistar todos os estaleiros,
Nem mesmo esteira de junco

198

ὧ̃ λιπερνῆτες πολῖται, τὰμὰ δὴ ξυνίετε ῥήματα.

Ó cidadãos covardes, compreendais minhas palavras

199

οἶνός τοι χαρίεντι πέλει ταχὺς ἵππος ἀοιδῶ̃,

O vinho pela alegria que proporciona, torna rápidos cavalos em cantores.

200

ταῦτα ἀκούσας ὁ Κρατῖνος ἔγραψε τὴν Πυτίνην δεικνὺς ὅτι οὐκ ἐλήρησεν, ἐν οἷς κακῶς λέγει τὸν Ἀριστοφάνην ὡς τ][α Εὐπόλιδος λέγοντα.

Cratino, tendo escutado essa coisas, escreveu a *Garrafa* para mostrar que não era caduco, tal qual disse Aristófanes como nos conta Êupolis.

201

ὅτι δὲ (Ἀντιφῶν ὁ Ῥαμνούσιος) ὑπὸ τῶν τριάχοντα ἀπέθανεν ἴστορεῖ καὶ Θεῖπομπος ἐν τῇ πεντεκαιδεκάτῃ τῶν Φιλιππικῶν, ἀλλ' οὗτός γε ἂν εἴη ἕτερος, Λυσιδωνίδου πατρός, οὗ Κρατῖνος ἐν Πυτίνῃ ὡς πονηροῦ μνημονεύει.

Alguns dizem que ele foi morto durante o período dos Trinta ... mas isso poderia ser diverso segundo Antífon, filho de Lisonides, mencionado por Cratino na *Garrafa* como desgraçado.

202

Κρατῖνος Πυτίνῃ (Χαιρεφῶντα σκώπτει) εἰς ἀρχμηρὸν καὶ πένητα.

Cratino, na *Garrafa* (como observa Qerefonte) era pobre e indigente.

203

Λύχων μέντοι πατήρ ἦν Αὐτολύκου, Ἴων γένος, δῆμων Θορίκος, πένης, ὡς Κρατῖνος Πυτίνῃ, Ἀριστοφάνης Σφηξίν.

Lycon era seguramente o pai de Autólico, da estirpe de Híon, cidade da Thorika, pobre, como Cratino disse na *Garrafa*, e Aristófanes na *Esfinge*.

ὁ δὲ ἐμὸν τῆ πινακίδι χηρὸς ἦ μάλθη ... Κρατῖνος δὲ ἐν τῆ Πυτίνη μάλθην ἔφη.

E ele, foi abandonado como uma tabuinha pelos nossos ou misturado como vinho... como Cratino fez uso dessa expressão na *Garrafa*.