UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

FELIPE CAMPOS DE AZEVEDO

**O fracasso de *Nuvens* e a rivalidade poética na comédia grega antiga
(versão corrigida)**

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

**O fracasso de *Nuvens* e a rivalidade poética na comédia grega antiga
(versão corrigida)**

Felipe Campos de Azevedo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Adriane da Silva Duarte

São Paulo

2018

Para Maria, Marcelo e Melissa

Agradecimentos

A Profª. Drª. Adriane Duarte, primeiramente, por ter me acolhido desde a graduação e incentivado um projeto de Iniciação Científica, que teve continuidade com essa pesquisa atual.

Ao Prof. Dr. Christian Werner, que recomendou bibliografias fundamentais para que esse projeto se tornasse viável, sempre de forma espontânea, ao que devo dizer que foi de gentileza impar da sua parte.

Ao Prof. Dr. José Marcos Macedo, por esclarecer algumas passagens em que precisei do aporte da linguística histórica, sempre o fazendo de forma solícita e com palavras de incentivo ao estudo da literatura que se valesse de dados linguísticos.

Ao Prof. Dr. Breno Sebastianni, Profª Dra. Lucia Sano e ao Profº Dr. Henrique Cairus, com os quais aprendi muito ao longo das matérias da pós-graduação, sobretudo ajudando a relacionar o discurso cômico com outros gêneros, como a historiografia, o romance grego, a épica e o *corpus* hipocrático.

Ao Prof. Dr. Fernando Rodrigues e a Profª. Drª. Cristina Agostini, que contribuíram com sugestões valiosas na banca de qualificação.

Ao Prof. Dr. Alexandre Hasegawa, pelo curso sobre a sátira latina, com a qual trabalhei no primeiro capítulo em conexão com a criação das personas poéticas.

Ao Prof Dr. Daniel Lopes, pelo curso sobre o *Protágoras* de Platão, onde examinou as suas relações dramáticas com a comédia antiga, e forneceu também bibliografia sobre o assunto.

A todos os membros do *Grupo de Estudos do Teatro Antigo*, com o qual pude aprender mais sobre os gêneros dramáticos como um todo, e ainda pude com eles compartilhar um seminário sobre Cratino, do qual muitos frutos foram incorporados a essa dissertação. É desnecessário dizer que todos os argumentos e os possíveis erros desse trabalho são minha total responsabilidade, sem nada dever aos acima citados.

Ao Pedro Barbieri, que é provavelmente a pessoa que mais emprestou seus ouvidos e tempo a discutir comigo o trabalho - não só essa dissertação, como artigos e outros materiais que dessa pesquisa decorreram.

Ao Rafael Semedo, que compartilhou comigo de banquetes no Bandeirão da Química, regados a discussões sobre Homero e Aristófanes.

Ao meu irmão Lucas, pelo carinho dado desde a infância e pelos bons exemplos de aplicação aos estudos que me guiram para chegar até esse momento.

A minha companheira Melissa, presença diária e indispensável da minha vida, que me acompanhou durante todo esse processo e me apoiou nos momentos mais difíceis.

Aos meus pais, Maria Silva e Marcelo, aos quais devo todo o resto, mas sobretudo o gosto pela literatura, graças a primeira, e pela filosofia, graças ao último.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2015/13107-3, cujos recursos foram imprescindíveis para o desenvolvimento da pesquisa, sobretudo pela aquisição de material recente sem o qual esse estudo seria inviável.

“Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado”.

Machado de Assis, “Um homem célebre”, *Várias Histórias*.

Resumo:

O presente trabalho tem em vista um estudo sobre a derrota na primeira apresentação de *Nuvens* de Aristófanes, em 423 a. C., e as relações de competição e rivalidade entre os poetas cômicos inferidas pelo discurso sobre o fracasso na revisão da mesma peça. Atentarei especialmente para a parábase de *Nuvens*, conjugada com as parábases das peças anteriores, como *Acarnenses* (425 a. C.) *Cavaleiros* (424 a. C.), e posteriores, como *Vespas* (422 a. C.) e *Paz* (421 a. C.). Entendo que essa investigação é significativa para a compreensão não apenas da poética aristofânica, mas também para o exame da obra fragmentária de outros autores cômicos, como Cratino e Êupolis.

Palavras-Chave: Comédia antiga, Poética, Aristófanes, Cratino, Êupolis.

Abstract:

The present work aims at a study on the defeat in the first presentation of Aristophanes' *Clouds*, in 423 a. C., and the relations of competition and rivalry between the comic poets inferred by the discourse on failure in the revision of the same play. I will pay special attention to the parabasis of *Clouds*, in conjunction with the parabasis of the previous plays, such as *Acharnians* (425 BC), *Knights* (424 BC), and later ones, like *Wasps* (422 BC) and *Peace* (421 BC). I understand that this research is significant for the understanding not only of aristophanic poetics, but also for the examination of the fragmentary work of other comic authors, such as Cratinus and Eupolis.

Key-words: Old Comedy, Poetics, Aristophanes, Cratinus, Eupolis.

Abreviações

A) Edições Críticas, Dicionários, Revistas e Obras de Referência

AJP	<i>The American Journal of Philology</i>
CCJ	<i>The Cambridge Classical Journal</i>
CQ	<i>The Classical Quarterly</i>
D–K	H. Diels and W. Kranz, <i>Die Fragmente der Vorsokratiker</i> , vols. i–iii, 6th edn. (Berlin 1951–2)
FGrHist	F. Jacoby, <i>Fragmente der griechischen Historiker</i> (Berlin and Leiden 1923–58)
GRBS	<i>Greek, Roman and Byzantine Studies</i>
HSCP	<i>Harvard Studies in Classical Philology</i>
IG	<i>Inscriptiones Graecae</i> (Berlin 1873–)
K–A	R. Kassel and C. Austin, <i>Poetae Comici Graeci</i> , vols. i, ii, iii/2, iv, v, vi/1, vii, viii (Berlin 1983–)
Kock	T. Kock, <i>Comicorum Atticorum Fragmenta</i> , 3 vols (Leipzig 1880–8)
Koster	W. J. W. Koster, <i>Scholia in Aristophanem</i> , Pars I: fasc. IA. Prolegomena de comoedia (Groningen 1975)
LSJ	H. G. Liddell and R. Scott, <i>A Greek–English Lexicon</i> , 9th edn., rev. H. Stuart-Jones (Oxford, 1940; suppl. 1968, 1996)
PAA	J. S. Traill, <i>Persons of Ancient Athens</i> (Toronto 1994–)
PMG	D. L. Page (ed.), <i>Poetae Melici Graeci</i> (Oxford 1962)
POxy	<i>The Oxyrhynchus Papyri</i> (London, 1898–).
QUCC	<i>Quaderni Urbinati di Cultura Classica</i>
TrGF	B. Snell, R. Kannicht, and S. Radt (eds.), <i>Tragicorum Graecorum Fragmenta</i> , vols. i–v (Göttingen 1971–2009)
West	M. L. West (ed.), <i>Iambi et Elegi Graeci</i> , vols. i–ii, 2nd edn (Oxford 1989–92)
ZPE	<i>Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik</i>

B) Abreviações das peças de Aristófanes

<i>Acarn.</i>	<i>Acarnenses</i>
<i>Cav.</i>	<i>Cavaleiros</i>
<i>Nuv.</i>	<i>Nuvens</i>
<i>Vesp.</i>	<i>Vespas</i>
<i>Av.</i>	<i>Aves</i>
<i>Tesm.</i>	<i>Tesmoforiantes</i>
<i>Lis.</i>	<i>Lisístrata</i>
<i>Plut.</i>	<i>Plutos</i>
<i>Ass.</i>	<i>Assembleia de mulheres</i>

Sumário

Introdução	10
1 – Rivalidade cômica e persona poética (425-423 a. C.)	22
1.1 A imagem de Cratino em <i>Cavaleiros</i> e a resposta de <i>Pytine</i>	23
1.2 Cratino e a poética da intoxicação	29
2 – Censura ao público e reafirmação de Aristófanes (422-421 a. C.)	42
2.1 A alegoria poética de <i>Vespas</i>	43
2.2 A parábase de <i>Vespas</i> e o discurso sobre a derrota	45
2.3 A morte de Cratino em <i>Paz</i> e a construção de uma nova arte cômica ...	53
3 – A segunda versão de <i>Nuvens</i>: novo cenário e velhas questões (420-418 a. C) ...	56
3.1 A revisão da peça	57
3.2 A primeira parábase e os novos rivais	60
3.3 Êupolis e Aristófanes: colaboração e competição	68
3.4 <i>Autolykos</i> , as palestras e a reescrita	75
3.5 O conflito político e poético em <i>Marikas</i>	80
3.6 A comédia intelectual de <i>Kolakes</i>	85
3.7 O campo e a cidade, o professor e o aluno em <i>Aiges</i>	93
3.8 Repertório comum e possibilidades de leitura	97
Conclusão	99
Referências	111
Anexo I – Lista de Vitórias nas Dionisiacas (IG II² 2325c)	126
Anexo II – Lista de Vitórias nas Leneias (IG II² 2325E)	128

Introdução

Moderação e urbanidade na expressão, eis o melhor meio de convencer; não há outro que seja tão eficaz. Se a delicadeza das maneiras é um dever de todo homem que vive entre homens, com mais razão é o dever do crítico, e o crítico deve ser delicado por excelência. Como sua obrigação é dizer a verdade, e dizê-la ao que há mais suscetível nesse mundo, que é a vaidade do poetas, cumpre-lhe, a ele sobretudo, não esquecer nunca esse dever.

(M. de Assis, “O ideal do crítico”, p. 16-17)¹

Embora não vitoriosa no concurso dramático em que foi apresentada (423 a. C.)², *Nuvenus* sempre figurou com destaque na obra de Aristófanes, até mais que algumas obras vencedoras em outros concursos, e foi vista diversas vezes como uma peça de exceção por muitos motivos, entre os quais: 1) a questão da reescrita da peça (atestada também em obras de seus rivais, como a peça *Autolykos*, de Êupolis)³; 2) a temática da educação sofística (tema de comédias de outros poetas, como Êupolis e Platão cômico)⁴; e 3) a presença emblemática de Sócrates (o que também ocorre em outra comédia, de Amípsias, intitulada *Konnos*, apresentada no mesmo concurso dramático de 423)⁵. As concessões feitas entre parênteses mostram que a alegada excepcionalidade desta peça e de seu autor talvez não fosse necessariamente tão excepcional assim, já que o exame dos fragmentos e testemunhos restantes dos rivais de Aristófanes mostra afinidades em relação às temáticas abordadas e às formas de composição, o que nem sempre ficou claro devido ao legado textual recebido da comédia antiga, tendo Aristófanes como único expoente do gênero com peças preservadas integralmente.

Tendo em mente esse panorama, pareceu-me válido empreender mais um estudo dessa obra canônica não pelo viés da excepcionalidade e da visão idiossincrática de Sócrates, mas para notar justamente o que ela revela sobre o que era comum ao contexto

¹ Machado de Assis, J. M. “O ideal do Crítico”. In: *Crítica Literária*. São Paulo: W. M. Jackson, 1962. Todas as citações ao texto machadiano, quando não indicado previamente, seguem essa mesma edição.

² Daqui em diante todas as datas utilizadas nesse trabalho, quando não constar um prévio aviso, se supõe a. C.

³ A aproximação de *Nuvenus* e do *Autolykos* de Êupolis é feita por Marshall (2012, p. 66) e Storey (2003, p. 81-94). A versão de *Nuvenus* que possuímos não é o texto de 423, data de sua primeira apresentação, mas uma versão posterior, que não se sabe se foi ou não representada em sua forma retrabalhada (Dover, 1968). Essa questão será explorada mais amplamente no capítulo 3, com o apoio de outras visões críticas (e. g. Rosen, 2006, p. 411; Hubbard 1986, 182-197; Kopff, 1990, p.318-329; Storey 1993, p. 71-94, Casanova, 2014, *passim*).

⁴ Êupolis fr. 156-180 K-A; Platão cômico 145-6 K-A.

⁵ Amípsias fr. 7-10 K-A. E ainda em Êupolis fr. 395 K-A e 386 K-A; Teleclides fr. 41 K-A; Cálías fr. 15 K-A.

poético em que ela foi produzida. Seguindo na trilha da pesquisa anteriormente desenvolvida na Iniciação Científica, a temática da educação retórica será utilizada para constatar como alguns termos lá empregados revelam em certa medida um vocabulário poético que estava em voga naquele momento, e que fazia parte do repertório agonístico comum da comédia antiga. Deste amplo vocabulário, o trabalho dará ênfase às noções de sutileza (*leptotes*), inteligência (*dexiotes*), urbanidade (*asteiotes*), originalidade (*kainotes*), sabedoria (*sophia*), entre outras proclamadas frequentemente pelos poetas, seja de forma a afirmar sua própria obra, seja de forma a depreciar a de seus rivais.

A escolha pelo estudo das questões retóricas na obra, como dito, foi alvo do meu projeto de Iniciação Científica, que se ateve apenas ao prólogo da peça. Esse trabalho desenvolveu-se para o estudo das questões poéticas que a peça pode revelar, sobretudo pelo intenso intertexto que ela apresenta com alguns rivais da época, alguns deles citados explicitamente na parábase, entre os quais Êupolis, Frínico, Hermipo; e ainda outros, indiretamente, como Cratino e Platão cômico. Assim o exame da parábase será central não somente por indicar diretamente algumas referências que se deve ter em mente para (tentar) desvendar o significado da obra, mas também porque nela se revela como se dá a relação do autor com o público e com o contexto competitivo em que as peças se inseriam. Nessa abordagem, que poderia ser definida como uma *poética da competição* (*poetics of competition*)⁶, temos uma possibilidade de, ao analisar o emprego de certos termos, extrair um vocabulário que pode ajudar a entender a produção cômica da época, do último quarto do século V a. C., mas sobretudo a produção da fase inicial da carreira de Aristófanes⁷, período do qual datam cinco das onze peças que restaram integralmente (*Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Nuvens*⁸, *Vespas* e *Paz*) além de fragmentos consideráveis das suas duas primeiras comédias (*Comensais* e *Babilônios*), e que é sem dúvida o período mais bem atestado da comédia grega antiga.⁹

Sendo um pouco mais preciso, caberá a este estudo abarcar a discussão recente sobre a comédia antiga que centra suas atenções na inter-relação entre os poetas, objeto

⁶ Utilizando o termo cunhado por Biles (2011) e que remonta a uma tradição agonística da poesia arcaica.

⁷ Sobre a segunda metade da década de 420, embora essa divisão cronológica de décadas não fosse adotada na antiguidade, nesse caso ela é útil para delimitar esse período específico.

⁸ Trata-se aqui de *Nuvens I*, e não a peça reescrita, que seria posterior à década de vinte, mas dificilmente mais distante que 417 (cf. cap. 1).

⁹ Especialmente por estas peças representarem uma sequência ininterrupta de peças apresentadas em cada ano, pelo menos desde *Acarnenses* de 425 até *Paz* de 421, fato sem paralelo com o restante da carreira do autor, cujas demais peças caracterizam fases distintas da produção. Desse período também são provavelmente, seguindo a datação de Storey (2003), várias das produções de Êupolis, e que apresentam temáticas parecidas com as comédias de Aristófanes, como: *Aiges*, *Marikas*, *Autolykos* e *Kolakes*.

de estudo que emerge com uma força renovadora no final dos anos 80, fundamentalmente devido à edição de Kassel e Austin dos fragmentos cômicos gregos (PCG- *Poetae Comici Graecae*), cujo primeiro volume seria publicado em 1983. Nesse sentido, deve-se proceder antes de tudo a uma revisão dessa bibliografia recente, podendo-se partir do resumo feito por Simone Betta, de 2002, que faz um balanço (pessimista) da produção acadêmica sobre outros poetas cômicos além de Aristófanes até aquele momento. Betta (2002, p. 141) nota que:

Se hoje um estudante universitário quisesse ter uma ideia suficientemente aprofundada da comédia grega do século V, não poderia deixar de recorrer a algumas seções de trabalhos genéricos sobre comédia grega desatualizados, ou tentar pescar aqui e ali algumas notícias derivadas de obras dedicadas à figura de Aristófanes. Da mesma forma, se ele quer estudar de forma não superficial a linguagem e o estilo da comédia antiga, teria à disposição muitos comentários mais ou menos modernos dedicados às onze comédias de Aristófanes, mas teria trabalho para encontrar qualquer coisa abrangente sobre seus contemporâneos.¹⁰

Apesar do cenário parecer totalmente dominado pela produção de estudos sobre a obra de Aristófanes, como se disse, a partir do final da década de 80 podemos notar uma série de produções que tentam abarcar e dar sentidos aos fragmentos dispersos que nos restaram de seus rivais¹¹ – sempre em relação e comparação com Aristófanes. Dentre esses títulos Betta (2002) cita, sobretudo em língua italiana, ao melhor estilo “Amici Miei”¹², a obra de Totaro sobre o poeta Amípsias, (in Tessere. *Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, 1998, pp. 133-194); a de Imperio sobre Cálias (in Tessere, op. cit. pp. 195-254); a de Bonano a respeito de Crates (*Studi su Cratete comico*, 1972). Além dessas obras sobre poetas específicos também são recordadas algumas mais genéricas, como a de Conti Bizzarro (*Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*, 1999) e Pellegrino (*Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'Archaia*, 2000). Mas segundo o autor, dessa vez ao estilo “Parenti Serpenti”, é sobretudo a produção em língua anglófona, como o artigo de Malcom Heath (*Aristophanes and his*

¹⁰ “Se oggi uno studente universitario volesse farsi un'idea sufficientemente approfondita della commedia greca del V secolo, non potrebbe far altro che rivolgersi ad alcune sezioni di lavori complessivi ormai datati sul teatro comico greco oppure cercare di pescare qua e là qualche notizia ricavandola da opere dedicate alla figura di Aristofane; analogamente, se egli volesse studiare in modo non superficiale la lingua e lo stile della commedia antica, avrebbe a disposizione numerosissimi commenti più o meno moderni dedicati alle undici commedie di Aristofane, ma farebbe fatica a trovare qualcosa di esauriente sui suoi contemporanei.”

¹¹ Além dos fragmentos do próprio Aristófanes, fonte abundante de material complementar.

¹² De Mario Monicelli, mestre da comédia italiana.

Rivals, 1990) e o volume organizado por Harvey e Wilkins (*The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, 2000), que lançará uma luz mais profunda aos estudos da comédia antiga como um todo, relacionando-os entre si, com numerosos estudos sobre Cratino e Êupolis, além de alguns sobre poetas mais obscuros, como Ferecrates, Hermipo e Estratis.¹³

Poderíamos acrescentar resumidamente, seguindo Storey (2011), mais alguns títulos fundamentais publicados nas últimas décadas, sobretudo em língua inglesa, e dedicados à comédia antiga de forma mais abrangente, dando ênfase aos que tratam dos dois poetas que compõem a tríade cômica com Aristófanes: Cratino e Êupolis. O próprio Storey publicou um livro inteiro dedicado ao último (*Eupolis, the poet of old comedy*, 2003), além de artigos importantes, como “Dating and Re-Dating Eupolis” (1990) e “Notus est omnibus Eupolis” (1993). Ainda sobre Êupolis, houve uma acirrada discussão sobre a polêmica de plágio ou de uma possível colaboração com Aristófanes, com as diferentes posições defendidas por Haliwell (“Authorial Collaboration In the Athenian Comic Theatre”, 1989) e Sidwell (“Authorial Collaboration? Aristophanes’ Knights and Eupolis”, 1993). E dessa relação obscura, mas intrincada, entre os poetas temos ainda o estudo de Kyriakidi (*Aristophanes und Eupolis*, 2007), esmiuçando a polêmica entre os dois autores, visto por vezes como companheiros de um mesmo ideal poético, ou ainda como antagonistas com agendas políticas diametralmente distintas. A bibliografia sobre Êupolis e Aristófanes também contempla a questão da datação e revisão do texto de *Nuvens*, na qual um ponto fundamental é a citação à obra *Marikas* de Êupolis, datada de 421, portanto dois anos depois da produção original de 423, deixando clara a revisão, ao menos da parábase da peça. Sobre esse assunto o mesmo Storey escreveu um artigo sobre a datação da peça revista (“The Dates of Aristophanes’ *Clouds* II and Eupolis’ *Baptai*: A Reply to E. C. Kopff”, 1993), que como o próprio título deixa claro, é uma resposta a Kopf (“The Date of Aristophanes *Nubes* II”, 1990) – os artigos trazem ainda outra peça de Êupolis, *Baptai*, como argumento importante para a discussão.

Já sobre Cratino, e também constantemente em contraste a Aristófanes, temos recentemente algumas publicações relevantes como as de Biles (“Intertextual biography in the rivalry of Cratinus and Aristophanes”, 2002; e “Exchanging Metaphors in Cratinus and Aristophanes”, 2014), que exploram o atrito gerado no confronto entre duas gerações

¹³ Que se faça menção também do texto, não citado por Beta, de Redfield, “Drama and community: Aristophanes and some of his rivals”, in Winkler, J.J.; Zeitlin, F. (ed.) *Nothing to do with Dionysos?* Princeton, PUP, 1990, 314-35.

de poetas, com amplo foco na discussão propriamente poética entre os autores e as *personae* adotadas em suas obras. A questão das *personae* poéticas é tema também do ensaio de Bakola (“The drunk, the reformer and the teacher: Agonistic poetics and the construction of persona in the comic poets of the fifth century”, 2008), que inclui uma provável caricatura de Cratino, Aristófanes e Êupolis, detendo-se sobretudo sobre a conhecida polêmica entre Aristófanes e Cratino, além de um livro da mesma autora dedicado integralmente ao poeta (*Cratinus and his art*, 2010). A rivalidade entre Cratino e Aristófanes talvez seja um dos temas mais estudados da relação entre os poetas, como mostram, além dos estudos de Biles e Bakola, os estudos de Ruffel (“A total write-off. Aristophanes, Cratinus, and the rhetoric of comic competition”, 2002), Rosen (“Cratinus Pytine and the construction of comic self”, 2002) e Sidwell (“Poetic Rivalry and the caricature of comic poets: Cratinus’ PYTNE and Aristophanes’ WASPS”, 1995), explorando sobretudo os testemunhos da obra *Pytine*, primeira colocada nas Dionisiacas de 423, e importante documento para apreciarmos as questões metapoéticas na comédia, e que será explorado adiante nessa Introdução (e tratado especialmente no primeiro capítulo).

Mais recentemente pode-se ver nos últimos anos uma produção crescente de obras mais gerais sobre a comédia antiga que complementam os estudos já citados por Betta, como Heath (*Aristophanes and his Rivals*, 1990) e Wilkins and Harvey (*The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, 2000), aos quais se poderia acrescentar o estudo de Sommerstein intitulado “Old comedy and old comedians” (in: *Talking about Laughter_ And Other Studies in Greek Comedy*, 2009), juntamente com os primeiros capítulos do *Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy* (2014) editado por Fontaine e Scafuro, com uma seção considerável sobre os poetas da comédia antiga (especialmente o cap. 4, de Storey, sobre Cratino, Hermipo, Teleclides, Crates e Ferecrates; e o cap. 5, de Telò, sobre Êupolis, Estratis e Platão cômico).

Além desses, vale destacar, embora mais introdutório, o trabalho organizado por Revermann (*The Cambridge Companion to Greek Comedy*, 2014), que não trata extensivamente dos poetas da comédia antiga como um todo, mas que contém um relevante capítulo sobre a comédia siciliana de Epicarmo (cap. 4, de Bosher); e o volume organizado por Dobrov (*Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, 2010), que conta com importantes comentários também de fontes extraliterárias, como a iconografia (no cap. 3, de Green), e um suporte para se lidar com os textos de tratadistas antigos sobre a comédia, reunidos nos *Prolegomena* organizados por Koster (1975), explorados

sobretudo no primeiro capítulo escrito pelo mesmo organizador do volume, Dobrov.¹⁴. Ainda de caráter mais geral, a organização de fragmentos selecionados por temas, feita por Olson (*Broken Laughter: Selected fragments of Greek Comedy*, 2007), é de extrema valia para uma busca mais precisa de fragmentos específicos, e conta com comentário filológico e métrico de cada passagem. E vale comentar também sobre mais dois títulos de caráter geral: a reunião de estudos de Marshall e Kovacs (*No Laughing Matter: Studies in Athenian Comedy*, 2012), com um estudo específico sobre Êupolis e Aristófanes e sobre a questão da reperformance de *Nuven*s, que será bem útil para o estudo aqui proposto; e o livro de Rusten (*The Birth of Comedy*, 2011), que conta com inúmeras traduções de fragmentos dos poetas das primeiras gerações da comédia antiga e é um bom guia cronológico para se iniciar no estudo do gênero.

Por fim caberia comentar aqui apenas algumas outras publicações que se relacionam mais diretamente com o tema dessa pesquisa, e que são voltadas sobretudo para questões poéticas, tangenciando sempre as políticas, como são os casos de obras como a de Silk (*Aristophanes and the Definition of Comedy*, 2000), que embora voltada mais para as obras de Aristófanes, toca em questões importantes da teoria literária e da constituição do gênero cômico de forma mais abrangente, universal e atemporal – com diversas comparações com a comédia ocidental até o século XX. Mais centrada no contexto ateniense é a obra de Wright (*The Comedian as Critic: Greek Old Comedy and Poetics*, 2012), centrada sobretudo com a crítica interna feita pelos poetas às obras de seus rivais e deles próprios. Preocupada com questões poéticas e sobretudo competitivas dos festivais dramáticos, a obra de Biles (*Aristophanes and the Poetics of Competition*, 2011) conta com uma releitura importante da parábase de *Nuven*s com vista a um exame mais preciso das referências dadas pelo poeta, para além de uma comparação entre o procedimento da rescrita com a palinódia de Estesícoro. Sobre intertextualidade na parábase, tema dos meus segundo e terceiro capítulos, é fundamental destacar a obra de Hubbard (*The Mask of Comedy*, 1991), e um estudo abrangente, em português, sobre todas as parábases de Aristófanes pode ser encontrado em Duarte (*O dono da voz e a voz do dono*, 2000). Por fim, mais recente que todos esses é o livro de Telò (*Aristophanes and the Cloak of Comedy*, 2016), que tem como escopo *Vespas* e *Nuven*s, tratando sobretudo

¹⁴ Nesse capítulo pode-se encontrar outra boa revisão bibliográfica sobre os estudos acerca da comédia antiga, e nova, de um ponto de vista mais otimista do que de Betta (2002), que destaca além das obras mais teóricas elencadas acima, edições críticas importantes lançadas nos últimos tempos, como a publicação de Wilson na coleção de Oxford (2007) e a finalização da edição dos escólios de Aristófanes de Groningen com a publicação do último fascículo da coleção em 2007 (além das obras sobre Menandro de Arnott).

de questões de estabelecimento de cânone e de estética a partir de Aristófanes e da preservação que foram feitas de suas obras no período alexandrino em detrimento de seus rivais.

É no âmbito desses estudos sobre poética, intertextualidade e cânone cômico que o presente trabalho se insere, partindo da análise do texto de *Nuvens*, principalmente da parábase, naquilo que ela revela desse ambiente competitivo e, sobretudo, quanto à crítica interna do próprio fazer poético de cada autor, qualificado diversas vezes como engenhoso (*dexios*) e sábio (*sophos*). A escolha destes termos fica mais clara quando olhamos, a princípio, apenas para uma parte da parábase (vv. 518-527), quando o coro proclama (na voz do poeta?):

Espectadores, vou dizer livremente
a verdade, por Dioniso, aquele que me criou.
Assim, tomara que eu possa vencer e ser considerado sábio,
já que, considerando que vocês são espectadores inteligentes,
e que esta é a mais sábia das minhas comédias,
julguei-os dignos de prová-la primeiro, essa que me deu
o maior trabalho! Mas depois me afastei, por homens vulgares
derrotado, não sendo digno disso.
Então por isso os censuro,
os sábios, pelos quais eu empreendi esse trabalho.
Mas nunca abandonarei, por vontade própria, os inteligentes.
(ARISTÓFANES, *Nuvens* vv. 518-527)¹⁵

É difícil identificar as intenções genuínas do autor quando dirige essas palavras ao público¹⁶, mas sem dúvida ele tem em vista a derrota sofrida em 423 a. C pela primeira versão dessa peça. O que se pode notar de fato é a valorização da sabedoria (*sophia*) e da engenhosidade (*dexia*) como qualidades atribuídas à plateia e ao poeta – mas, a princípio, não se sabe se de forma irônica ou não. Vemos o uso de *dexios* mais aplicado ao público (v. 521, 527), enquanto o autor proclama sua obra como a mais sábia (*sophostata*, v.522) de suas comédias, esperando por isso ser considerado um sábio (v. 520). A relação entre *sophia* e *dexia* na comédia é abordada por Wright pelo viés da polissemia dos termos, que não eram vistos naquele momento do século V necessariamente como algo elogioso,

¹⁵ Tradução de minha autoria.

¹⁶ A intenção de um autor por traz de sua obra é sempre difícil de ser afirmada, mas nesse caso o registro cômico, com suas paródias e ironias, dificulta ainda mais essa tarefa, e mais ainda devido a intertextualidade muitas vezes perdida pelo caráter fragmentário da obra de seus rivais – o que não inviabiliza algumas hipóteses que podemos tirar a partir destes fragmentos.

como é comum interpretá-los na tradição poética arcaica, como se vê em Solon¹⁷, Arquíloco¹⁸, Teógnis¹⁹ e outros. Segundo Wright (2012, p. 25):

Sabedoria ou conhecimento, em um sentido amplo, já eram a muito tempo vistos como atributos característicos de poetas, cuja função, como já vimos, pode ser pensada para incluir um papel explicitamente didático ou moralizante. Mas, nas últimas décadas do século quinto, *sophos* e *dexios* parecem ter alterado sutilmente seus significados, de modo a denotar, entre outras coisas, um novo tipo de inteligência ou sofisticação - o tipo de qualidade, de fato, encarnado pelos sofistas (cujo nome implica uma abundância de sabedoria, *sophia*).²⁰

Com essa mudança do status da sabedoria, de algo relativo à tradição, para uma nova tendência de sofisticação do pensamento, não está implicado no escopo desse trabalho examinar as consequências que essa visão teve de forma mais ampla com os chamados sofistas nem as suas características na poesia arcaica, mas apenas a implicação dessa nova visão dentro do gênero cômico e como essas qualidades estavam imbrincadas nos jogos de *personae* adotados entre os poetas, aplicados dentro das obras ao próprio autor e a seus rivais. Para Wright é justamente pela polissemia do termo que a comédia antiga se apropria dele tão frequentemente, para qualificar ou desqualificar uma obra literária (Wright, 2012: 25):

A esperteza é uma fonte de excelência em literatura? Talvez ela possa ser, mas não o é de forma invariável. Na verdade, 'esperteza' acaba por ser altamente apropriado e termo característico para o comediante utilizar, precisamente porque combina significados positivos e negativos simultaneamente.²¹

Isso implica em tentar reconhecer naqueles que Aristófanes chama de engenhosos (*dexioi*, v. 521), ou seu oposto, de vulgares (*phortikoi*, v. 525), a persona que era característica daquele poeta, quer fosse atribuída por um outro, quer por si mesmo. Um exemplo mais claro disso pode ser visto justamente na disputa travada em 423 entre

¹⁷ Fr 13 West

¹⁸ Fr. 1 West

¹⁹ 772

²⁰ “Wisdom or knowledge, in a broad sense, had long been seen as characteristic attributes of poets, whose function, as we have already seen, might be thought to include an explicit didactic or moralizing role. But in the last few decades of the fifth century, *sophos* and *dexios* seem to have subtly altered their meanings, so as to denote, among other things, a new sort of wit or sophistication – the sort of quality, in fact, embodied by the sophists (whose very name implies an abundance of *sophia*).”.

²¹ “Is cleverness a source of excellence in literature? Perhaps it can be, but it is not invariable so. In fact, ‘cleverness’ turns out to be highly appropriate and characteristic term for the comedian to use, precisely because it combines positive and negative meanings simultaneously.”.

Nuvens, de Aristófanes, e *Pytine*, de Cratino, vencedora das Grandes Dionisiacas daquele ano (Hip. II Dover). Dos fragmentos que nos restaram desta obra podemos ver uma resposta direta de Cratino à acusação feita a ele em *Cavaleiros* (424), quando Aristófanes o descreve como um alcoólatra em fim de carreira (*Cav.* vv. 526-36), devido a sua idade e seus excessos. Como resposta a essa caracterização, Cratino não irá negá-la, mas assumi-la e ver justamente nela, na inspiração derivada da bebida, o seu trunfo.

A questão das *personae* poéticas na comédia antiga é fundamental para tentar localizar os alvos das invectivas em uma peça cômica, e este tema é abordado por Bakola (2008), em um artigo no qual ela delineia traços de uma possível persona para cada um dos três principais comediógrafos atenienses, segundo a maior parte dos testemunhos que temos. Dentro da tríade estabelecida, tendo Aristófanes, Cratino e Êupolis em oposição à tríade trágica, Bakola reconhece em Cratino a persona do bêbado (*drunk*), enquanto deixaria para Aristófanes a de reformador (*reformer*) do gênero e para Êupolis a de professor (*teacher*), devido a uma suposta função didática que este assumiria. O reconhecimento de determinados ataques feitos em cada comédia de Aristófanes depende diretamente da identificação destes alvos, e sobretudo quanto à polêmica de Aristófanes com Cratino, bem registrada em *Acarñenses* e *Cavaleiros*, vemos que as posições de cada um não dizem respeito apenas a fatos biográficos, como o alcoolismo de Cratino, mas servem como metáforas de suas próprias criações poéticas. Desta feita o caráter bebedor de um implica também em uma descrição de suas características como autor, chegando a ser comparado, por ele mesmo, a uma torrente de um rio (fr. 198 KA), por sua força bruta e seu caráter indomável. De forma muito semelhante foi também Êsquilo descrito por Aristófanes em *Rãs* (vv. 1004-1005), o que foi notado por alguns críticos como uma referência direta de Aristófanes à persona de Cratino, construída pelo próprio autor anos antes, em sua obra *Pytine* – no caso de Êsquilo não pelo alcoolismo desenfreado, mas por assim como Cratino pertencer a uma geração mais velha de poetas, e sobretudo pelo estilo soberbo e inspirado do tragediógrafo comparado com seus rivais mais novos, como Eurípides, mais técnico e sofisticado, valendo esse paralelo também para as gerações cômicas.

A referência a esta obra de Cratino, que venceu Aristófanes na escolha dos juízes, será fundamental para se entender o ambiente altamente intertextual e metapoético que vigorava na comédia do início do último quarto do século V a. C. Basta dizer apenas, para ilustrar esse contexto metapoético, que *Pytine* colocou em cena uma comédia em que o protagonista era o seu próprio autor, Cratino, e do qual a esposa era nada mais nada menos

que a própria Comédia. E como se não fosse o bastante essa antropomorfização do gênero cômico, durante a peça “Cratino”, o personagem/autor, abandona a sua grande paixão em lugar de outra igualmente sedutora, a Bebedeira (*Methe*). Isso mostra uma das mais evidentes relações intertextuais entre os autores, remetendo diretamente à acusação feita um ano antes por Aristófanes, em *Cavaleiros* (424), chamando Cratino de beerrão, e que esse vício estava destruindo sua carreira dramática – simbolizada na separação entre Cratino e a Comédia. Ironicamente o autor “decadente” venceria o autor dessa crítica no ano seguinte, em 423, contra aquela que Aristófanes considerava “a mais sábia” (*sophostata*, v. 522) das suas comédias. Infelizmente não sabemos se a relação entre Cratino e a Comédia se reestabelece no decorrer da peça, o que parece possível (fr. 200 KA), simbolizando que ele ainda estava na ativa em sua profissão. Alguns fragmentos ainda mostram que nesta obra temos personagens pedindo e dando conselhos de como compor uma comédia, quando um deles diz, talvez a própria Comédia (fr. 208 KA): “Coloque ele em um episódio! / Clístenes seria risível jogando dados”²².

Heath (1990, p. 151) ressalta a farsa metalinguística criada em cena, e comenta: “essa ideia é estonteante: o comediógrafo está sendo aconselhado pela Comédia sobre como escrever uma comédia dentro de uma comédia”²³, e termina dizendo (HEATH, 1990, p. 151): “de todas as comédias perdidas essa é a que eu mais gostaria de ter lido”²⁴. Independentemente do gosto pessoal de cada crítico, essa peça é invariavelmente uma parte central nos estudos sobre metateatralidade e intertextualidade na comédia antiga, e por esse motivo será tratada em detalhes no primeiro capítulo.

Se em Cratino temos a imagem do poeta ligado à bebida e a seu caráter insaciável, em Aristófanes temos na imagem do reformista uma pista de sua posição em relação a supostas mudanças temáticas e estilísticas no gênero. Quanto a essa definição de Bakola para a persona de Aristófanes, se a esmiuçarmos, veremos que está no cerne da sua argumentação a questão da posição assumida pelo autor neste debate caloroso sobre as questões genéricas da comédia, que parece permanecer na obra de Aristófanes desde suas primeiras produções até o final do século V a. C., com sua maior contribuição em termos de “teoria literária”, *Rãs*, colocando em palco uma disputa entre os principais autores trágicos. Bakola mostra como o centro desta questão está justamente nos termos aqui

²² γράφ' αὐτὸν

ἐν ἐπεισοδίῳ. γελοῖος ἔσται Κλεισθένης κυβεύων.

²³ “The conception is stunning: the comedian is being advised by Comedy on writing a comedy in a comedy”.

²⁴ “Of all lost comedies, this is the one I would most like to read”.

investigados, ou seja, a questão do que, ou quem, é *dexiotes* (sofisticado), *kainotes* (original) e a questão da disputa pela sabedoria (*sophia*). Nas palavras da autora (BAKOLA, 2008, p. 8):

Apesar de sua adesão aos valores mais velhos, Aristófanes não é resistente às novas ideias críticas. Pelo contrário, enquanto ele constrói os aspectos morais e sociais de sua persona evocando posturas de poetas líricos arcaicos, ele também os forma com ideias crítico-literárias de seu próprio tempo. Em particular, ele faz reivindicações persistentes de que sua reforma do gênero é em grande parte devida à sua habilidade com as palavras, à sua sofisticação e inovação [...]. As palavras-chaves nessas reivindicações repetidas são *dexios* (inteligente, sofisticado, espirituoso, marcante), *kainos* (inovador, original) e *sophos* (sábio, especializado, artisticamente excelente).²⁵

Outro estudo que destaca a importância destes conceitos, relacionados ao conhecimento e destreza do poeta, é o de Silk (2000, p. 45-46), que resume as principais aspirações poéticas de Aristófanes a três: originalidade (*kainos*), sofisticação (*dexios*) e seriedade (*spoudaios*). O mesmo autor ainda tenta estender essas características para além de Aristófanes (SILK, 2000, p. 45): “A própria comédia de Aristófanes é todas essas coisas, e (por vez implícita ou explicitamente) a comédia, em geral, deve ser também”²⁶. Deixando de lado a mais controversa dessas afirmações, que seria a reivindicação de um teor sério (*spoudaios*) da comédia, sobretudo em relação à tragédia²⁷, é possível ver nas outras duas características a mesma preocupação com a engenhosidade e a originalidade de sua obra, sendo tomado nesse ponto de vista o testemunho da parábase como uma afirmação direta do autor, e não como um jogo metapoético e polifônico de diferentes agentes representados naquela parábase – posição esta, de Silk, que não é consensual nos estudos da comédia antiga.

Quaisquer que sejam as abordagens dos críticos em relação à parábase, e às obras cômicas, estas são questões centrais para o estudioso do gênero. Devido a esta centralidade das questões poéticas, exploradas sobretudo nas últimas décadas, o presente estudo pretende examinar no *corpus* da comédia antiga, sobretudo das comédias de

²⁵ “In spite of his adherence to the older values, Aristophanes is not resistant to the new critical ideas. On the contrary, while he constructs the moral and social aspects of his persona by evoking postures of archaic lyric poets, he also informs them with literary-critical ideas of his own time. In particular, he makes persistent claims that his reform of the genre is largely due to his cleverness with words, sophistication and innovation [...]. The key words in these repeated claims are *dexios* (clever, sophisticated, witty, striking), *kainos* (innovative, original) and *sophos* (wise, skilled, artistically excellent).”

²⁶ “Aristophanes’ own comedy is all of these things, and (it is implicit or sometime explicit) comedy in general should be too.”

²⁷ O que invariavelmente é justificado pela criação do termo *trygoidia* em *Acarnenses* e a defesa da comédia pelas coisas justas (*ta dikaia*).

Aristófanes dos anos 420s e os fragmentos dos demais autores desse período, a ocorrência destes termos tentando relacioná-los com estas pesquisas desenvolvidas ultimamente, sem adotar *a priori* nem uma leitura biografista da obra, com Silk (2000), nem uma leitura metapoética específica e paracômica, como Sidwell (2009), mas buscando vislumbrar o maior número possível de interpretações para estes usos, como bem destaca Wright (2012), e tentando descobrir o que parece ser um repertório comum de certos *topoi*, como sugerido por Heath (1990), utilizados por vários poetas em relação uns aos outros.

Ao poder rastrear estes usos localizados da rivalidade cômica pretende-se compor, juntamente com traduções contextualizadas de alguns fragmentos, um quadro minimamente geral em que se possa examinar mais a fundo estas questões obscurecidas pelo nosso legado textual aristofanocêntrico. A estruturação do presente trabalho tem uma divisão tripartite, com o primeiro capítulo dedicado a uma análise da disputa poética entre Aristófanes e Cratino, através sobretudo do exame de passagens de *Cavaleiros* que satirizam o rival mais velho e sua sucessiva resposta em *Pytine*, com a afirmação de seus valores poéticos. O segundo capítulo pretende fazer um apanhado histórico das comédias que sucederam a primeira apresentação de *Nuvens*, sobretudo o testemunho da parábase de *Vespas* sobre a derrota do ano anterior e a afirmação da “morte” de Cratino em *Paz*. Por fim, no terceiro capítulo se encontra a parte mais substancial, com uma análise detida da parábase de *Nuvens* com vistas a explorar esse material e os testemunhos históricos que essa passagem nos legou através do processo de reescrita, além de um exame com a rivalidade principal de Aristófanes nesse segundo momento de sua carreira, com Êupolis, sobre o qual comentaremos ao examinar algumas de suas obras do mesmo período do século V a. C.

Capítulo 1 - Rivalidade cômica e Persona Poética (425-423 a. C.)

As musas, privadas de um farol seguro, correm os riscos de naufragar nos mares sempre desconhecidos da publicidade. O erro produzirá o erro; amortecidos os nobres estímulos, abatidas as legítimas ambições, só um tribunal será acatado, e esse, se é o mais numeroso, é também o menos decisivo. O poeta oscilará entre as sentenças mal concebidas do crítico, e os arrestos caprichosos da opinião; nenhuma luz, nenhum conselho, nada lhe mostrará o caminho que deve seguir, - e a morte próxima será o prêmio definitivo das suas fadigas e das suas lutas. (M. de Assis, “O ideal do crítico”, p. 11)

Tendo em vista o estudo das relações intertextuais entre Aristófanes e seus rivais tomando a parábase de *Nuvenus* como *corpus* principal, seria absolutamente necessário recorrer às obras imediatamente anteriores à aqui estudada²⁸, para constatar o grau de importância que as disputas poéticas representam na composição cômica do final do século V a. C. Mais especificamente, me refiro à sequência quase ininterrupta de peças representadas anualmente que temos preservadas de *Acarnenses*, em 425 até *Paz* em 421, passando por *Cavaleiros* (424) e *Vespas* (422) nesse intervalo. O fato de possuímos apenas a reescrita de *Nuvenus*, e não a peça que se encaixaria nessa sequência em 423, pode ser interpretado não apenas como uma quebra nessa sequência de obras, mas de forma mais otimista como um testemunho fundamental para se entender as mudanças encontradas no discurso do autor após sua derrota para Cratino, tema abordado explicitamente tanto na parábase de *Vespas* como de *Nuvenus*. Partindo dessa perspectiva histórica e cronológica das obras, é interessante resgatar a disputa entre Aristófanes e Cratino que pode ser notada desde *Acarnenses*, passando por *Cavaleiros*, até encontrar uma resposta à altura de seu rival com a obra *Pytine*. Já mencionei na Introdução as linhas gerais dessa contenda, mas aprofundarei a discussão sobre os estilos poéticos representados nas obras citadas, para depois contrastá-los com a defesa de Aristófanes nas parábases de *Vespas* (cap. 2) e *Nuvenus* (cap. 3).

²⁸ Nesse caso anteriores e posteriores à primeira versão de *Nuvenus*, que seria como um divisor de águas entre as vitórias e o tom confiante de *Acarnenses* e *Cavaleiros* e a dicção amarga encontrada em *Vespas* e *Paz*, ainda remoendo essa derrota.

1. A imagem de Cratino em *Cavaleiros* e a resposta de *Pytine*

O ponto inicial para traçar essa disputa já bem consolidada na crítica recente sobre a comédia grega²⁹ é costumeiramente o escólio ao verso 400 de *Cavaleiros* (= test. ii K-A), que contém um breve resumo dessa peça de Cratino, devido à menção feita ao autor nessa passagem como um velho incontinente (*Cav.* 400): “Se não é ódio o que sinto por ti, seja eu cobertor em casa de Cratino (Εἴ σε μὴ μισῶ, γενοίμην ἐν Κρατίνου κώδιον.)”.³⁰

Comentando essa acusação de Aristófanes a Cratino, através de um de seus personagens, de que era preferível ser um cobertor na casa daquele poeta, se ele realmente não odiasse Cléon, o escoliasta aborda pontos importantes sobre o enredo da peça (*Pytine* test. ii K-A):

Ele [Aristófanes] ataca Cratino por ser um bêbado e um incontinente. Cratino era um poeta da comédia antiga, mais velho que Aristófanes e dentre os mais notáveis. [Aristófanes] diz então: “talvez eu me torne um cobertor na casa de Cratino, e então ele mijaria em mim, se eu não te odiar”. Me parece então que aquele [Cratino] ficou ofendido, e mesmo depois de ter parado de competir e compor, ele voltou a compor uma peça, *Pytine*, que tem a si próprio como tema e sua bebedeira, usando a seguinte disposição: Cratino imagina que a Comédia é sua esposa, mas que ela quer se divorciar e registrou uma queixa contra ele por maus tratos. Alguns dos amigos de Cratino aparecem e imploram que ele não faça nada impetuosamente, mas que pergunte a ela a causa da sua raiva. Ela o culpa porque ele não compõe mais comédias, mas dedica seu tempo à bebedeira.

ὥς ἐνουρητὴν δὲ καὶ μέθυσον διαβάλλει τὸν Κρατῖνον. ὁ δὲ Κρατῖνος καὶ αὐτὸς ἀρχαίας κωμωδίας ποιητής, πρεσβύτερος Ἀριστοφάνους, τῶν εὐδοκίμων ἄγαν. γενοίμην οὖν, φησὶν, εἰς τὴν οἰκίαν Κρατίνου κώδιον, ὥστε μου κατουρεῖν ἐκεῖνον, εἰ μὴ σε μισῶ. ὅπερ μοι δοκεῖ παροξυνθεῖς ἐκεῖνος, καίτοι τοῦ ἀγωνίζεσθαι ἀποστὰς καὶ συγγράφειν, πάλιν γράφει δρᾶμα, τὴν Πυτίνην, εἰς αὐτόν τε καὶ τὴν μέθην, οἰκονομία τε κεχρημένον τοιαύτη. τὴν Κωμωδίαν ὁ Κρατῖνος ἐπλάσατο αὐτοῦ εἶναι γυναῖκα καὶ ἀφίστασθαι τοῦ συνοικεσίου τοῦ σὺν αὐτῷ θέλειν, καὶ κακώσεως αὐτῷ δίκην λαγχάνειν, φίλους δὲ παρατυχόντας τοῦ Κρατίνου δεῖσθαι μηδὲν προπετὲς ποιῆσαι καὶ τῆς ἐχθρας ἀνερωτᾶν τὴν αἰτίαν, τὴν δὲ μέμφεσθαι αὐτῷ ὅτι μὴ κωμωδοίῃ μηκέτι, σχολάζοι δὲ τῇ μέθῃ.³¹

²⁹ Sidwell (1995), Rosen (2000), Biles (2002) e (2011), Ruffel (2002), Bakola (2008) e (2010, p. 59-63), Heath (1990, p. 150-51), Olson (2007, p. 80-87).

³⁰ Tradução de Maria de Fatima de Souza e Silva (2000, p. 51).

³¹ Quando não indicado, as traduções são sempre de minha autoria.

Apesar de alguns equívocos evidentes quanto à aposentadoria do poeta e à volta à ativa³², fica claro do que temos de informação nesse escólio que a peça de Cratino foi composta como uma resposta às ofensas sofridas um ano antes em *Cavaleiros* (424). Mais que isso, o escólio desvela boa parte do enredo da peça, como a relação inicial do poeta com sua esposa, a personificação do próprio gênero em que compõe. Ainda é acrescentada a informação da ruptura do casal em termos legais, com a apresentação de uma queixa por maus tratos (*kakosis*) da parte da sua mulher. Outra informação importante é a menção aos “amigos de Cratino” que teriam intercedido em favor dele - e alguns críticos os tomam pelos coreutas. Por fim, a última sentença traz a informação do motivo do desentendimento, já que o poeta não dedica mais seu tempo à sua profissão, e ao mesmo tempo à sua esposa, a Comédia, trocadas pela bebedeira - que pode ser entendida ainda como uma outra personagem, Bebedeira (*Methe*), nesse caso a responsável por um adultério.

É de se notar a princípio, antes de examinar a crítica mais clara feita em *Cavaleiros*, que em *Acarnenses* um aspecto da autocaracterização de Cratino em sua peça já aparecesse destacado por Aristófanes: a infidelidade, ou melhor, seu caráter adúltero (*Acarn.* v. 849, *moichon*). Em uma passagem lírica, o coro felicita o protagonista Diceópolis por não ter mais que passear pela ágora e encontrar com figuras detestáveis, como o sicofanta Ctésias ou o covarde Cleônimo, e acrescenta a esses impostores o próprio Cratino (vv. 848-49):

Estás livre de esbarrar na praça com Cratino, nas suas passeatas,
e que ele venha ao seu encontro com eternos cabelos cortados...à
galã, com uma navalha.

οὐδ' ἐντυχὼν ἐν τὰγορᾷ πρόσσεισί σοι βαδίζων

Κρατῖνος ἀεὶ κεκαρμένος μοιχὼν μιᾷ μαχαίρᾳ.³³

³² Cratino competiu em 425 (*Acarn.* Hip. I. 38–9) e 424 (*Cav.* Hip. II. 21–2), e, portanto, é difícil que ele tivesse voltado de uma aposentadoria em 423 tendo competido nos dois anos anteriores. Cf. Biles (2002, p. 171).

³³ Tradução de Maria de Fatima de Souza e Silva (1988, p. 76).

A tradução é bastante livre ao traduzir μοιχὼν por “galã”, mas o sentido mais exato seria mesmo de “adúltero”. É curioso que o poeta seja descrito ao mesmo tempo como “adúltero” e como “incontinente”, devido à ligação etimológica entre os termos μοιχὼν (adúltero) e ὀμείχω (urinar), se de fato a etimologia é justa para a raiz *h₁meiǵh- e se a “lei de Saussure-Hirt” ou “Saussure Effect” (#HRO- > RO-) se aplica. A etimologia do verbo ὀμείχω parece segura com exemplos em outras línguas indo-europeias, como o sânscrito “méhati”, o avesta “maezaiti”, ambos com sentido de “urinar”, e talvez ainda a forma latina “mixi”, perfeito de “meio” (cf. Beekes, 2010, p. 1076; cf. Chantreine, 1968, p. 797). Cf. van Beek (2011, p. 137), que embora não confie na etimologia, fornece um exemplo da expressão em holandês “naast de pot

Com esse cenário inicial parece bem clara a ligação de *Pytine* com a acusação feita por Aristófanes em *Cavaleiros*, um ano antes, em 424, e talvez ainda com *Acarnenses* já em 425. No entanto, mais do que a menção a Cratino como adúltero (*Acarn.* vv. 848-53) ou como incontinente (*Cav.* v. 400), é na parábase dessa mesma peça que a caracterização do poeta da geração anterior se faz mais clara³⁴. Na parábase Cratino é caracterizado como um poeta velho e decadente, e esse seu estado atual estaria ligado diretamente ao seu vício (*Cav.* vv. 526-536):

Depois lembrava-se do caso de Cratino, antes tão aplaudido, como um rio correndo por planícies sem escolhos, derrubando do seu posto, para os arrastar consigo, carvalhos, plátanos e rivais cortados pela raiz. Nos banquetes não se cantava outra coisa, era só “Doro de sandálias de...sicofanta” ou “artífices de hinos bem modelados”, de tal maneira ele estava então em voga. Agora, porém, que vós os vedes tresler, não querem saber dele para nada, nem da sua lira de cavilhas soltas, cordas bambas e juntas esgaçadas. Um homem daquela idade anda por aí armado em Conas, uma coroa murcha na cabeça, morto de sede; quando, graças às vitórias do passado, devia beber no Pritaneu, e ao invés de dizer disparates, assistir ao teatro, com todo esplendor, ao lado de Dioniso.

εἶτα Κρατίνου μεμνημένος, ὃς πολλῷ ρεύσας ποτ' ἐπαίνῳ
διὰ τῶν ἀφελῶν πεδίων ἔρρει, καὶ τῆς στάσεως παρασύρων
ἐφόρει τὰς δρῦς καὶ τὰς πλατάνους καὶ τοὺς ἐχθροὺς προθελύμνους·
ᾄσαι δ' οὐκ ἦν ἐν συμποσίῳ πλήν· <Δωροῖ συκοπέδιλε>,
καὶ <τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων>· οὕτως ἦνθησεν ἐκεῖνος.
Νυνὶ δ' ὑμεῖς αὐτὸν ὀρώντες παραληροῦντ' οὐκ ἐλεεῖτε,
ἐκπιπτουσῶν τῶν ἡλέκτρων καὶ τοῦ τόνου οὐκέτ' ἐνότος
τῶν θ' ἀρμονιῶν διαχασκουσῶν· ἀλλὰ γέρων ὦν περιέρρει,
ὥσπερ Κοννᾶς, στέφανον μὲν ἔχων αὔον, δίψη δ' ἀπολωλώς,
ὄν χρῆν διὰ τὰς προτέρας νίκας πίνειν ἐν τῷ πρυτανεῖῳ,
καὶ μὴ ληρεῖν, ἀλλὰ θεᾶσθαι λιπαρὸν παρὰ τῷ Διονύσῳ.³⁵

Essa descrição do poeta decadente que outrora foi vitorioso pode parecer a princípio condescendente com o rival mais velho, que inclusive é visto como merecedor de benesses, como beber no Pritaneu às custas da cidade ou um assento privilegiado ao

pissen”, que significa literalmente “to piss beside the toilet” e é usada para casos de traição, como a expressão “mijar fora do penico” em português – outras possibilidades para a semântica podem ser aduzidas, dependendo da imaginação de cada um, e dentre elas se destaca o caráter não fertilizante da urina, e por isso associado ao adultério, do qual não seria gerada uma prole legítima. O uso de ὀμείχω para “urinar” não aparece na comédia, mas fica implícito pela passagem de *Cavaleiros* (v.400) e explicitado pelo escólio que esclarece que Cratino estaria sendo descrito como incontinente – usando, contudo, o verbo κατουρεῖν para o ato de urinar, ou o termo ἐνουρητήν para a incontinência.

³⁴ Cf. Sidwell (1995, p. 59-60).

³⁵ Tradução de Maria de Fatima de Souza e Silva (2000, p. 52).

lado do próprio deus do teatro, Dioniso (v. 536). No entanto, como notado por Hubbard (1991, p. 75) essa aparente comiseração só faz ressaltar a decadência e o alcoolismo do rival, então um nome consagrado, cujas derrotas do passado recente foram para o próprio Aristófanes, até então um poeta apenas no início de sua carreira, que ainda se valia de um *didaskalos* para produzir suas peças³⁶. Contribui ainda para uma visão negativa do rival a comparação com os outros dois comediógrafos que teriam sido também injustiçados pelo público ao atingirem uma idade elevada, tal qual Magnes (v. 520)³⁷ e Crates (v. 537)³⁸, os dois já há muito ausentes dos palcos – e a menção de Cratino entre esses autores reforça a ideia de que a carreira deste já deveria ter chegado a seu fim, sem precisar se expor ao ridículo ao perder para um poeta estreante como Aristófanes.

Nesse sentido é comum a aceitação pela crítica do ponto de vista do escoliasta de que Cratino teria composto *Pytine* como uma resposta a *Cavaleiros*. Mas outros críticos como Bakola (2010, cap. 1) e Biles (2002, p. 170-177) tentam remontar a associação de Cratino com a bebida e o caráter dionisiaco não como uma caricatura feita pelo rival, mas como uma *persona* criada pelo próprio poeta de forma programática para a identificação da sua poesia. Nesse sentido *Pytine* seria mais do que uma resposta às derrotas sofridas, e uma possível forma de se reabilitar de sua decadência, mas sim uma afirmação dos valores essenciais de sua poesia, dispersos por sua obra, e concentrados nesta sua autobiografia cômica.³⁹

Assim como o escólio ao verso 400 de *Cavaleiros* traz informações importantes sobre *Pytine*, também o escólio ao verso 526 (= fr. 198 K-A) traz uma outra informação, sobretudo quanto à metáfora do rio desgovernado usada por Aristófanes, citada acima:

Parece-me que o próprio Aristófanes pegou essa metáfora das coisas grandiosas que Cratino disse sobre si mesmo; pois Cratino elogia a si mesmo em *Pytine* dessa forma:

³⁶ A questão do uso de nomes de um outro *didaskalos* nas primeiras produções de Aristófanes é tema importante da parábase de *Vespas* e *Nuvens*, e como tal será tratado nas seções dedicadas a essas obras.

³⁷ Conferir no anexo I (IG ii2 2325c) o grande número de vitórias atestada para esse poeta nos festivais das Dionisiacas, ficando dúvida a afirmação de ser injustiçado pelo público.

³⁸ É curiosa nessa passagem a forma como Crates é descrito, em oposição a Cratino, como um poeta de “ideias mais urbanas” (v. 539, ἀστειοτάτας ἐπινοίας) e que em oposição ao excesso de Cratino se caracterizava por um estilo excessivamente econômico e sóbrio (σικκρᾶς δαπάνης); cf. Telò (2016, p. 40); Wrigth (2012, 131-32); Ruffel (2002, p. 147); Hubbard (2007, p. 499), este último assimilando o estilo descrito de Crates a uma poética calimaquiiana, e como reflexo das próprias aspirações de Aristófanes. Note-se também o papel de destaque na evolução da composição da trama das comédias dado a Crates por Aristóteles (*Poet.* 1449b5-9), e como esse é dito como tendo rejeitado o estilo jâmbico, mais um ponto de distanciamento de Cratino e seu principal modelo.

³⁹ O estudo mais completo sobre a obra de Cratino é o de Bakola (2010), o qual é fruto da germinação de ideias desses outros autores já citados que trataram do tema da disputa com Aristófanes.

Senhor Apolo, a corrente das suas palavras
 jorrando das nascentes, com doze fontes para a sua boca,
 é como um Ilisso na sua garganta. O que eu posso dizer?
 Se alguém não colocar uma tampa na sua boca,
 ele vai inundar tudo com a sua poesia.

δοκεῖ δέ μοι Ἀριστοφανὴς ἀφ' ὧν εἶτε Κρατῖνος περὶ αὐτοῦ
 μεγαληγορῶ, ἀπὸ τούτων καὶ αὐτὸς τὴν τροπὴν εἰληφέναι· ὁ γὰρ
 Κρατῖνος οὕτω πως ἑαυτὸν ἐπῆνεσεν ἐν τῇ Πυτίνῃ·
 ἄναξ Ἄπολλον, τῶν ἐπῶν τῶν ρευμάτων.
 καναχοῦσι πηγαί, δωδεκάκρουνον τὸ στόμα,
 Ἴλισός ἐν τῇ φάρυγι· τί ἂν εἴποιμ' ἔτι;
 εἰ μὴ γὰρ ἐπιβύσει τις αὐτοῦ τὸ στόμα,
 ἅπαντα ταῦτα κατακλύσει ποιήμασιν.⁴⁰

Essa citação contém um dos fragmentos de *Pytine* (fr. 198 K-A), que descreve o caráter do autor como uma fonte inesgotável, que inundaria o palco com sua poesia se não fosse detido. O fato de o escoliasta comentar que Aristófanes teria usurpado essa metáfora de Cratino não pode ser entendido como tomado da peça citada por ele, já que *Pytine* é posterior a *Cavaleiros*. Nesse caso ou há um equívoco cronológico (com a inversão das apropriações), ou, como sugere Rosen (2000, p. 30-31), o escoliasta não diz que essa imagem foi tirada de *Pytine*, mas que esse é apenas um exemplo do uso dessa metáfora na obra cratineana, entre outros que ele poderia ter citado⁴¹. De qualquer forma é dito explicitamente que a metáfora é de autoria do próprio Cratino, e Aristófanes teria se apropriado dela. A apropriação sem dúvida tende à depreciação, como sugere o verso que diz “se alguém não colocar uma tampa na sua boca”, e é comparada por Rosen (2000, p. 31) à descrição que Horácio faz de Lucílio em suas *Sátiras* (1.4.21, 1.10.50) com um rio enlameado: “ele admirava a paixão e a força de Lucílio, mas considerava seu estilo torrencial prolixo e pouco refinado”.⁴²

De fato, a imagética usada por Horácio em suas sátiras em relação a Lucílio, também um poeta de uma geração anterior, lembra em muito a forma como Aristófanes descreve Cratino⁴³, e além das passagens citadas por Rosen se poderia acrescentar outra, que vai no mesmo sentido (Horácio, *Sátiras* 10.1.1-3):

É verdade que eu disse que os seus versos fluem sem cadência.

⁴⁰ Fr. 198 K-A

⁴¹ Para Rosen (2000, p. 31) essa imagem seria uma espécie de *sphragis* que equivaleria a uma assinatura poética do autor.

⁴² “he admired Lucilius’ passion and power, but found his torrencial style prolix and unrefined”.

⁴³ E próxima também é a descrição de Pseudo-Longino da poesia de Arquíloco como uma torrente (*De Subl.* 33. 5)

Mas quem é um admirador tão estúpido de Lucílio
que não reconheça? Aqui mesmo, como uma grande torrente
tendo invadido a cidade, ele foi louvado nessa obra.

Nempe inconposito dixi pede currere versus
Lucili. quis tam Lucili fautor inepte est,
ut non hoc fateatur? at idem, quod sale multo
urbem defricuit, charta laudatur eadem.

A relação entre Horácio e Lucílio pode ser vista como paralela à de Aristófanes e Cratino não só pela forma como o poeta mais velho é descrito em termos estilísticos, mas também na reverência que o poeta mais novo teria para com seu companheiro de gênero – o que é mais facilmente reconhecível na relação entre os latinos, já que Horácio admite durante suas sátiras a dívida com Lucílio. No caso dos comediógrafos gregos a relação de competição nos festivais faria com que as críticas pesassem mais do que os elogios, já que ambos competiam pelos mesmos prêmios. Mas em *Rãs* (vv. 354-57), quando Cratino há muito já havia se retirado dos palcos, podemos encontrar um testemunho de reconhecimento do poeta mais novo àquele que tem a primazia quando o assunto é sua relação privilegiada com o deus do teatro⁴⁴. Dessa forma, no momento em que o coro dirige uma prece a Dioniso, Cratino é louvado com um epíteto comum ao deus:

Calar o bico e escafeder-se do coral é a ordem
a quem ignore sua linguagem, pensamento impuro,
a quem jamais dançou ou viu o ritual das musas,
nem se iniciou no linguajar de Cratino taurófago.

Εὐφημεῖν χρὴ καξίστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν,
ὅστις ἄπειρος τοιῶνδε λόγων ἢ γνώμην μὴ καθαρεύει,
ἢ γενναίων ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν μήτ' ἐχόρευσεν,
μηδὲ Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης Βακχεῖ' ἐτελέσθη⁴⁵

Como nota Ruffel (2002, p. 163) ao comentar essa passagem, Aristófanes estaria aqui reconhecendo o legado de seu antecessor e sua relação privilegiada com uma poética dionisiaca, independentemente da rivalidade ferrenha que os dois travaram décadas antes:

É um fio condutor comum na intertextualidade cômica que qualquer que seja o abuso pessoal ou críticas das técnicas dos rivais, o significado ideológico do gênero nunca é questionado - apenas a capacidade dos rivais como expoentes do mesmo e, assim, sua contribuição para a

⁴⁴ Assim como já fora sugerido em *Cavaleiros* que o poeta merecia um assento ao lado de Dioniso, mas naquele caso de forma mais irônica do que laudatória, como comentado, já que naquele momento ainda concorriam nos mesmos concursos.

⁴⁵ Trad. de Trajano Vieira (2014, p. 39).

polis. Mas, para tudo o que aconteceria [...] de 424/3 em diante claramente é Cratino que mantém a guarda sobre assuntos relacionados ao vinho, Dioniso, e a sátira política.⁴⁶

No entanto, antes dessa reverência feita em *Rãs* a relação com o rival continuaria a crítica em *Vespas* e *Paz*, como veremos no próximo capítulo.⁴⁷ Mas antes disso, para compreender melhor a *persona* poética criada por Cratino, é preciso entendê-la em relação a outros modelos literários, e conjugando as imagens líquidas vistas acima como associadas ao estilo cratineano, podemos ver a associação desse estilo não somente a Lucílio, seu herdeiro, mas em relação a Arquíloco, seu antecessor, como notado no vocabulário utilizado por Pseudo-Longino (*Do sublime* 33.5):

E que dizer de Eratóstenes na *Erígone*? Esse poemeto é irrepreensível de ponta a ponta. Será ele, por isso, poeta superior a Arquíloco, que enxurrava muitos versos mal arrumados, e ao seu jorro de inspiração divina, que seria desprazível ter de sujeitar a normas.

Ἐρατοσθένης ἐν τῇ Ἑριγόνῃ (διὰ πάντων γὰρ ἀμώμητον τὸ ποιημάτιον) Ἀρχιλόχου πολλὰ καὶ ἀνοικονόμητα παρασύροντος, κάκεινῃς τῆς ἐκβολῆς τοῦ δαιμονίου πνεύματος ἦν ὑπὸ νόμον τάξαι δύσκολον, ἄρα δὴ μείζων ποιητής;⁴⁸

A seguir tentarei rastrear, por meio dos estudos recentes que tratam desse assunto, a assimilação de Cratino a Arquíloco e uma poética dionisiaca, e a influência dessa associação para as respostas subsequentes de Aristófanes em suas obras posteriores.

2.2 Cratino e a poética da intoxicação

As críticas e os elogios feitos por Aristófanes para qualificar a obra do rival remetem muito, como vimos, às formas com que o próprio Cratino se autodescreve em termos poéticos. Em *Pytine* podemos encontrar mais elementos caracterizadores desse estilo poético, do qual o mais evidente e famoso é o fr. 203 K-A, encontrado em um epigrama helenístico (*AP* 13.29): “Não criarás nada sábio bebendo água (ὕδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἄν τέκοι σοφόν.)”. A atribuição desse fragmento a *Pytine* é motivo de discussão e

⁴⁶ It is a common thread in comic intertextuality that whatever the personal abuse or the criticisms of rivals' techniques, the ideological significance of the genre is never questioned - only the ability of rivals as exponents of it and thus their contribution to the polis. But for all that [...] from 424/3 onwards it is clearly Cratinus who has the lock on wine, Dionysus, and political satire.

⁴⁷ cf. Biles, 2014, pp. 3-12.

⁴⁸ Trad. Jaime Bruna, 1997, p. 103, 33.2)

disputa, e como argumenta Biles (2002), o uso da bebida como forma de inspiração poética não se restringe a essa obra, e pode ser encontrado também em outras peças do autor, como se verá adiante. O epigrama que contém esse verso de Cratino é provavelmente de autoria de Asclepiades⁴⁹, e pode ser tomado ainda mais um verso desse epigrama como citação direta de versos do poeta cômico, mas preferi seguir o texto que está impresso em Kassel e Austin, que considera apenas o segundo verso do epigrama como citação direta. Apesar da autoria ou não dos dois primeiros versos, o epigrama é revelador mais uma vez do caráter incontrolável do poeta (*AP* 13.29):

“O vinho é um cavalo rápido para um poeta gracioso,
e não criarás nada sábio bebendo água”.
Isso, Dioniso, é o que Cratino dizia, e ele tinha o cheiro
não de apenas um odre, mas fedia como um barril inteiro.
Assim ele irrompeu em sua grandeza sob as guirlandas,
e manteve a testa pintada de amarelo com hera, como você.

“οἶνός τοι χαρίεντι πέλει ταχὺς ἵππος ἀοιδῶ
ὔδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἂν τέκοις σοφόν.”
τοῦτ’ ἔλεγεν, Διόνυσσε, καὶ ἔπνεεν οὐχ ἑνὸς ἀσκοῦ
Κρατῖνος, ἀλλὰ παντὸς ὠδώδει πίθου.
τοιγὰρ ὑπὸ στεφάνοις μέγας ἔβρυν, εἶχε δὲ κισσῶ
μέτωπον ὥσπερ καὶ σὺ κεκροκωμένον.⁵⁰

A noção da inspiração poética ligada ao vinho, e sobretudo ao uso excessivo dele, remonta inevitavelmente a uma referência importante do poeta cômico, Arquíloco, como ressaltado diversas vezes pela crítica, sempre citando como ilustração o fr. 120 West⁵¹:

Eu sei como iniciar uma música para o senhor Dioniso,
um ditirambo, depois da mente estar em transe com o vinho.

ὥς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον οἶνω συγκεραυνωθείς φρένας.⁵²

Seria então útil para contrastarmos com a persona criada por Aristófanes, a qual temos mais acesso devido ao seu legado textual, analisar essa caracterização conflitante

⁴⁹ Cf. Sens, A. (2011).

⁵⁰ Tradução de minha autoria.

⁵¹ Relação explorada a fundo por Biles (2002) e Rosen (2000), e posteriormente a eles expandida por Bakola (2010).

⁵² Tradução de minha autoria.

criada pelo seu rival, jogando luz aos assuntos que pretendo tratar quanto ao estilo poético (aparentemente) defendido por Aristófanes em *Nuvens*. Para tanto é necessário examinar essa caracterização precedente de Cratino ligado à imagem do vinho e de Dioniso, e por extensão à tradição jâmbica e a Arquíloco.⁵³ Como defendido por Rosen (1988)⁵⁴ a ligação entre a comédia e a tradição jâmbica é traço característico do gênero, mas especificamente Cratino pretende associar-se mais diretamente com essa tradição, da mesma forma que colocar-se como marido da própria Comédia denota uma relação especial que ele reivindica com o gênero, sendo os outros no máximo uma espécie de amante ilegítimo.⁵⁵

Essa mesma associação privilegiada de Cratino com Dioniso e com o vinho, por oposição ao consumo de água, é feita também por Horácio em suas *Epístolas* (1.19):

Douto Mecenas, se acreditas no velho Cratino,
nenhuma canção pode ser valiosa nem duradoura
dentre as escritas por aqueles que bebem água.

Prisco si credis, Maecenas docte, Kratino,
nulla placere diu nec vivere carmina possunt
quae scribuntur aquae potioribus.⁵⁶

Embora a polêmica helenística dos poetas associados à água e dos poetas associados ao vinho seja uma contenda muito posterior à época da comédia ateniense, e talvez até posterior ao tempo de Calímaco, com a qual ela foi associada primordialmente⁵⁷, é inquestionável em *Pytine* a ligação do poeta/personagem com a bebida e a inspiração derivada dela como uma forma de afirmação poética⁵⁸. E embora a reconstrução da obra seja problemática em muitos sentidos, como em sabermos se a sua reconciliação com a Comédia ocorre ao final da peça, muitas hipóteses levantadas tentam

⁵³ Bakola (2010, p. 77) distingue a ligação especial com Arquíloco e, não com Hipônax devido a maior inserção no âmbito da *polis* do primeiro, em oposição ao âmbito mais privado do segundo.

⁵⁴ A extensão e profundidade dessa ligação genérica é discutida e discutível, e contra os argumentos de Rosen, cf. sobretudo Bowie (2002). O próprio Rosen faz um balanço da questão e das posições defendidas por ele em um recente texto (Rosen, 2014). No entanto, a ligação próxima entre os gêneros já é notada desde Aristóteles (*Poet.* 1449a2-6), diferenciando os poetas com pendor épico, que enveredavam pela tragédia, e os poetas com traços jâmbicos, que seguiriam pela comédia.

⁵⁵ A imagem do gênero como uma mulher já aparece em Aristófanes em *Cavaleiros* (vv. 515-17), mas sem um laço legal com o poeta, como em *Pytine*, sugerindo antes a imagem de uma cortesã.

⁵⁶ Tradução de minha autoria.

⁵⁷ Cf. Knox (1985, pp. 107-119).

⁵⁸ O que pode ser visto em diversos fragmentos além do resumo que temos do escoliasta de *Cavaleiros*. Sobretudo nos fr. 196 K-A, 197 K-A, 199 K-A, 201 K-A e 203 K-A.

projetar um sentido sobre aquilo que sabemos, na maior parte das vezes, do próprio Aristófanes.

As lacunas deixadas pelos fragmentos podem ser parcialmente preenchidas por hipóteses retiradas de um possível enredo da peça, e uma parte importante nessa definição do rumo da trama, para uma reabilitação do vício ou um aprofundamento dele, é dada em uma cena em que os recipientes utilizados para a ingestão da bebida, como taças e garrafas, são brutalmente quebrados (fr. 199 K-A):

De que forma, mas de que forma alguém
poderia fazer ele parar de beber, de beber tanto?
Eu sei! Vou quebrar os seus jarros,
e esfaquear as suas ânforas como um raio luminoso⁵⁹,
junto com todos os outros recipientes que ele usa para beber,
e ele não terá mais nem um saleiro para beber o seu vinho.

πῶς τις αὐτόν, πῶς τις ἄν
ἀπὸ τοῦ πότου παύσειε, τοῦ λίαν πότου;
ἐγὼ δα. συντρίψω γὰρ αὐτοῦ τοὺς χόας,
καὶ τοὺς καδίσκους συγκεραυνώσω σποδῶν,
καὶ τᾶλλα πάντ' ἀγγεῖα τὰ περὶ τὸν πότον,
κοῦδ' ὀξύβαφον οἰνηρὸν ἔτι κεκτήσεται.⁶⁰

Essa passagem é fundamental na argumentação de Rosen (2000) contra um enredo que tendesse à uma reabilitação do poeta, como a destruição de seus utensílios poderia sugerir uma etapa forçada do processo de separação da bebida. Segundo Rosen (2000, p.29), mesmo admitindo que temos acesso a apenas poucos fragmentos, essa passagem evidenciaria que o autor não estaria disposto a uma reabilitação⁶¹, mas antes aproveitaria a crítica feita a ele para, ironicamente, aprofundar a imagem negativa criada dele mesmo, apropriando-a para fins cômicos de autodepreciação:

Pelo menos neste momento da peça, ao invés de construir um caso para contrariar a imagem de si mesmo como um velho bêbado, Cratino está de fato jogando com a ideia como um todo, apropriando-se de todas as qualidades negativas atribuídas a ele e refinando-as em um narrativa dramática com uma marca autobiográfica.⁶²

⁵⁹ *sunkeraunoun*, antes de Cratino só atestado em Arquiloco, e no período clássico em Eurípides (*Bac.* 1103), e note-se a associação de Dioniso com o raio na mesma peça (*Eur. Bacantes* vv. 594-99).

⁶⁰ Tradução de minha autoria.

⁶¹ Como as leituras mais tradicionais dessa obra costumavam inferir (cf. Norwood, 1931, p. 117).

⁶² “At least at this point in the play, rather than building a case to counteract the image of himself as an old drunk, Cratinus is in fact playing up to the whole idea, raffishly appropriating all the negative qualities ascribed to him and refining them into a dramatic narrative with an autobiographical patina.”

Essa visão adotada por Rosen (2000), e já antecipada em parte por Sidwell (1995), é mais bem explorada e aprofundada por Biles (2002)⁶³, com uma visão mais ampla sobre a rivalidade entre os poetas, não restrita especificamente a *Pytine*, mas da qual é absolutamente impossível escapar. Biles cita os dois críticos comentados anteriormente como pontos fora da curva na análise dessa obra, e aprofundando a discussão sobre o tema ele traz alguns elementos importantes para a caracterização da persona poética de Cratino construída com base nessa rivalidade com Aristófanes.

Biles começa por retomar a associação de Cratino com o vinho como ligada à tradição jâmbica, e especificamente Arquíloco, que é bem documentada não apenas pelo fr. 203 K-A, mas também em tratadistas antigos sobre a comédia, como em Platônio (Koster p. 6 = test. 17 K-A), que diz que o poeta emulava Arquíloco:

Cratino, o poeta da Comédia Antiga é áspero em seus insultos; ele está, ao fim e ao cabo, emulando Arquíloco. Diferente de Aristófanes, ele não insufla charme nas suas piadas, aliviando assim a vulgaridade das suas críticas.

Κρατῖνος ὁ τῆς παλαιᾶς κομωιδίας ποιητής, αὐτηρὸς μὲν ταῖς λοιδορίαις ἐστίν, ἅτε δὴ κατὰ τὰς Ἀρχιλόχου ζηλώσεις. οὐ γὰρ ὥσπερ Ἀριστοφάνης ἐπιτρέχειν τὴν χάριν τοῖς σκώμμασι ποιεῖ, τὸ φορτικὸν τῆς ἐπιτιμήσεως διὰ ταύτης ἀναιρῶν.⁶⁴

A associação do poeta da comédia antiga com o vinho parece então não ser apenas parte de uma imagem negativa criada por seus rivais, como pode se notar pelo tom laudatório com que Horácio se refere a Cratino como um mentor para o estilo poético que o romano iria adotar, derivando sua inspiração das mesmas práticas alcoólicas do comediógrafo (*Sátiras* I.4). Partindo dessa premissa, Biles (2002) tenta rastrear outros elementos da obra cratineana que revelem essa associação dionisiaca da sua poesia, mas fazendo a ressalva da dificuldade de tal tarefa direcionada a um *corpus* de poesia dramática e ainda fragmentária, dizendo que: “sem uma indicação clara de uma declaração parabática ou programática, ninguém pode atribuir com confiança nenhum desses fragmentos a uma afirmação sobre a poesia de Cratino”⁶⁵. Mas, apesar da ressalva,

⁶³ Embora Biles não concorde exatamente com esse simples aprofundamento da auto depreciação do poeta para fins cômicos, vendo na persona criada uma afirmação positiva de seus valores poéticos. Mas concordam os autores em não enxergarem uma possível reabilitação do vício como forma de retratação do poeta.

⁶⁴ Tradução de minha autoria.

⁶⁵ “Without overt indications of a parabolic or programmatic statement, one cannot attribute any of them to an assertion about Cratinus poetry with any confidence”.

o crítico tenta localizar outros motivos ligados ao vinho e a Dioniso dispersos por sua obra.⁶⁶

Um exemplo claro é o fr. 38, atribuído à peça *Didascalai*⁶⁷, que como o título sugere deveria conter um alto teor metateatral, assim como *Pytine*, e neste fragmento é feita uma menção ao *thriambos*, que segundo Hesíquio (π 4455) seria uma forma de ditirambo (fr. 38 K-A): “Quando você foi desprezado por jorrar seus belos *thriambos* (ὅτε σὺ τοὺς καλοὺς θριάμβους ἀναρύτους' ἀπηχθάνου.)”.⁶⁸

Não apenas o *thriambos* é equiparado ao ditirambo como uma espécie de hino em louvor a Dioniso, mas também pela métrica, que sugere uma passagem parabática, pode-se concluir, como Biles, que o próprio Cratino equipararia sua comédia a um hino dionisíaco. A relação do ditirambo com o consumo de vinho e o culto dionisíaco já aparece muito antes na história do gênero cômico em Epicarmo, em termos muito parecidos ao já examinados no fr. 203 de Cratino e mais uma vez ligado ao ditirambo (Epicarmo fr. 155 K-A): “Não existe ditirambo quando você bebe água (οὐκ ἔστι διθύραμβος ὅκχ' ὕδωρ πείεις.)”.⁶⁹

Outro indicio ainda presente no fr. 38 K-A é o uso do verbo *aneurein* ligado aos ditirambos, que poderia sugerir mais uma metáfora ligada ao vinho como inspiração, como se pode constatar no seu uso em outros contextos cômicos (Ferecrates fr. 147 K-A) e sobretudo em Platão, no *Fedro* (253 a6), quando é usado o mesmo verbo de forma metafórica para se referir à inspiração advinda de um deus. Embora a caracterização de cantos como o ditirambo seja problemática devido ao seu legado textual, assim como o *corpus* cômico, é clara pelo menos essa associação do canto com Dioniso e com o vinho⁷⁰, mas além disso com uma certa violência da linguagem, que mais uma vez se adequa a essa persona do poeta cômico como seguidor de Arquíloco.⁷¹

⁶⁶ A inspiração poética do vinho remonta até os poemas homéricos (*Od.* 14 vv. 462–66), mas nessa mesma passagem é feita a ressalva do poder embriagante do vinho como problemático para o momento da performance do canto poético. A associação completamente positiva de seus efeitos é registrada em Arquíloco e Cratino por essas fontes posteriores citadas aqui, como as sátiras de Horácio, e ainda Pérsio (*Sátiras* 1.123-25), ou poetas helenísticos possivelmente engajados em uma polêmica com Calímaco.

⁶⁷ A atribuição a *Disdascalia* feita por K-A e seguida por Biles nem sempre foi consenso, sendo por vezes atribuído a peça *Boukoloi*, como por Pickard-Cambridge (1927, p. 15 n. 1).

⁶⁸ Tradução de minha autoria.

⁶⁹ Tradução de minha autoria.

⁷⁰ Cf. Ford (2013, p. 313-331).

⁷¹ Em Aristóteles (*Poet.* 1449a9-14) o ditirambo é ligado especificamente com as origens da tragédia, enquanto a comédia teria sua derivação dos cantos fálicos.

As relações com Arquíloco não se restringem a questões temáticas, como mostra o fr. 211 K-A, retirado do escólio ao v. 603 de *Paz*, o qual diz que Cratino tomou emprestado um verso de *Pytine* de uma obra de Arquíloco: “Pobres cidadãos, prestem atenção às minhas palavras (ὦ λιπερνῆτες πολῖται, τὰμα δὴ ξυνίετε.)”.⁷² Esse verso é usado também por Êupolis (fr. 392 K-A)⁷³ e assim como em *Paz* ele introduz uma declaração de alguém (do poeta?) sobre si mesmo. Com base nisso é coerente pensar que esse verso se encontrasse em um momento da peça tal qual uma parábase ou um discurso de defesa em um *agon*, onde o autor deixaria implícita, pela citação, a sua associação com o seu modelo literário.

Indo mais afundo nessa pesquisa dos modelos literários do poeta, Bakola (2010) traz em seu livro dedicado integralmente a Cratino mais elementos no sentido da construção da persona dionisiaca. Um exemplo que não figura em seus antecessores é retirado da peça *Boukoloí*, que como o próprio nome da peça parece sugerir, guarda uma relação com cultos dionisiacos. Para além do que o significado mais usual de “pastor de bois”, o termo *boukolos* também é usado, como nota Bakola (2010, p. 43) para designar os “iniciados no culto dionisiaco em forma de touros”⁷⁴, uso que pode se encontrar em Eurípides (*Antíope* fr. 203 TrGF) e Aristófanes (*Vespas* 9-10).⁷⁵ Essa peça ainda apresentaria mais questões sobre voz poética do autor, como uma queixa do poeta ao arconte por não lhe ter sido concedido um coro no ano anterior, ao qual ele dedicaria um ditirambo em reprovação (fr. 20 K-A = Hsch. π 4455):

Cratino em *Boukoloí* começa com um ditirambo, já que ele não recebeu um coro do arconte ao qual ele requisitou.

Κρατῖνος ἀπὸ <δι>θυράμβου ἐν Βουκόλοις ἀρξάμενος ἐπειδὴ χορὸν οὐκ ἔλαβεν τοῦ ἄρχοντος.⁷⁶

⁷² Tradução de minha autoria.

⁷³ Em Êupolis fr. 392 K-A o verso representa o início da parábase e trata de questões metapoéticas, assim como *Pytine*.

⁷⁴ “worshippers (or initiates) of Dionysus in bull-form”.

⁷⁵ Esse sentido do termo pode ser encontrado também nos *Hinos Órficos* (1.10), como me foi alertado pelo meu colega Pedro Barbieri.

⁷⁶ Tradução de minha autoria.

Outra peça de Cratino analisada por Bakola na composição da figura do autor⁷⁷ é *Nomoi*, que traria mais uma disputa do poeta com os governantes da época, se na anterior com o arconte, nesse caso de *Nomoi* com o polemarcha, que é comparado por Cratino a Licambes (Cratino fr. 138 K-A = Hsch. λ 1371)⁷⁸. A associação com o personagem famoso por ser o inimigo (*echthros*) de Arquíloco em seus jambos é comparada por Bakola (2010, p. 59) com outras disputas de comediógrafos com autoridades da época, tais quais Cléon para Aristófanes (em *Cavaleiros*) ou Hipérbolo para Êupolis (em *Marikas*), sugerindo que esse polemarcha fosse o mesmo que o comentado em *Boukolos* (fr. 20 K-A) por não ter concedido um coro ao poeta.⁷⁹

Por fim, a ligação mais explícita com a tradição jâmbica pode ser percebida justamente na peça *Archilochoi*, que traz, além do título, mais material para a construção da persona poética de Cratino – e a datação dessa obra varia do ano de 449 até o período entre 435-423, dependendo da identificação de alguns *komodoumenoi* presentes nessa peça (cf. BIANCHI, 2016, p. 18-20). Nessa peça teríamos um confronto poético, à maneira do que encontramos em *Rãs*⁸⁰, nesse caso entre Arquíloco, defendendo o gênero jâmbico, em oposição a Homero e Hesíodo, representando o gênero épico⁸¹. Dessa disputa, provavelmente travada no *agon*, temos um fragmento que ajuda a imaginar essa possível cena (fr. 6 K-A):

Você viu as coisas que a salmoura de Tassos está rosnando?

⁷⁷ Além das aqui citadas a autora extrai afirmações, possivelmente autorais, em outras peças como *Plutoi* (fr. 171 K-A), provavelmente produzida nas Leneias de 429. A peça traria o confronto de gerações entre os deuses olímpicos e os Titãs em mais uma possível analogia das sucessões poéticas. Outra peça analisada é *Cheirones* (fr. 255 K-A): Nessa peça o coro seria formado por centauros, dentre eles Quiron, e o poeta comentaria que teria terminado a sua peça em dois anos, o que a autora relaciona com os comentários da parábase de *Nuvenis* sobre o trabalho duro do poeta ao compor.

⁷⁸ Λυκαμβίς ἀρχή· ὁ Κρατῖνος ἐν Νόμοις, τὸν πολήμαρχον δηλῶντι πρὸς ὁ<ι> ἀπεγράφοντο τὰς τοῦ ἀπροστασίου δίκας. Λυκαμβίδα δὲ εἶπε τὴν ἀρχήν.

⁷⁹ Haveria segundo a autora, recordando a hipótese de Rosen (1988, p. 48 n. 43), mais um nível na sátira do poeta ao oficial, que estaria no próprio termo *polemarchon*, em um composto de *pólemos* (guerra) e o verbo *archomai* (começar), indicando que o governante teria iniciado uma guerra contra o poeta.

⁸⁰ Em *Rãs* Aristófanes teria se servido inclusive dessa peça de Cratino como importante intertexto para sua obra e para a composição da disputa entre Ésquilo e Eurípides, espelhada na disputa entre Homero e Arquíloco criada por Cratino. Outra peça possivelmente influenciada por *Archilochoi* de Cratino é a obra *Gerytades* de Aristófanes, onde também encontramos uma disputa entre poetas, nesse caso líricos, tendo assim como *Rãs* a presença de uma *katabasis* até o Hades – outro elemento que poderia estar presente na obra de Cratino, devido ao paralelo cerrado com essas peças aristofânicas (cf. Bianchi, 2016, p. 18).

⁸¹ Outras possibilidades de leitura dessa peça estão disponíveis no comentário de Bianchi (2016, p. 14-20), e dentre outras opções para o enredo se pode supor Hesíodo não como companheiro de Homero, mas como um terceiro elemento, à maneira de Sófocles em *Rãs*; ou ainda é possível pensar em mais um elemento para a disputa, somando com Arquíloco, Homero e Hesíodo quatro disputantes (proposta de Meineke *FCG* II.1), o que é rejeitado por outros por questões cênicas, já que Cratino é mencionado como tendo estabelecido em três o número de atores nas exibições de comédia (test. 19 K-A).

Como foi ágil, fina e imediata sua resposta.
O cego parece não ter falado para um surdo-mudo.

εἶδες τὴν Θασίαν ἄλμην οἷ' ἄττα βαῦζει,
ὥς εὖ καὶ ταχέως ἀπετείσατο καὶ παραχρήμα;
οὐ μὲν τοι παρὰ κωφὸν ὁ τυφλὸς ἔοικε λαλῆσαι⁸²

Se depreende das informações acima que os litigantes são no caso Arquíloco, a salmoura (*halmen*)⁸³ de Tassos⁸⁴ e Homero, o cego (*typhlos*), e que o poeta jâmbico tem a sua fala depois do épico, já que ele responde ao que o cego tinha dito – e segundo o padrão estabelecido em *Rãs* ou ainda no *Certame entre Homero e Hesíodo*, outro importante intertexto da peça, o defensor que falasse por último venceria o confronto, como é de se esperar na comédia que tem ligações mais estreitas com o gênero jâmbico. Já a presença de Hesíodo é comentada por Diógenes Laercio (*Vida dos Filósofos Ilustres*, 1.12) como o par de Homero nessa peça:

Sábios são também chamados de sofistas. E não somente esses, mas também os poetas são chamados de sofistas, como Cratino em *Archilochoi* elogia Homero e Hesíodo e seus seguidores os chamando assim.

οἱ δὲ σοφοὶ καὶ σοφισταὶ ἐκαλοῦντο· καὶ οὐ μόνον, ἀλλὰ καὶ οἱ ποιηταὶ σοφισταί, καθὰ καὶ Κρατῖνος ἐν Ἀρχιλόχοι τοὺς περὶ Ὅμηρος καὶ Ἡσίοδον ἐπαινῶν οὕτως καλεῖ.⁸⁵

É sugerido que Hesíodo viria em socorro de Homero na disputa, assim como os chamados de seus “seguidores” (τοὺς περὶ Ὅμηρος καὶ Ἡσίοδον), e esses formariam um semi-coro em suporte aos poetas épicos, contraposto por outro semi-coro em apoio a Arquíloco (o que ajudaria a entender o plural do título como os “seguidores” do poeta, *Archilochoi*). O resultado final com a vitória de Arquíloco é esperado⁸⁶ não só pela sequência das falas, como comentado, mas também por outro fator: o papel cívico da poesia na polis. Assim como no *Certame entre Homero e Hesíodo*, o primeiro é derrotado por que a cidade se beneficiaria mais de um poeta que advogasse pela paz em vez da

⁸² Tradução de minha autoria.

⁸³ A salmoura evoca o uso do sal para purificação e limpeza, e no registro satírico se encontra algo semelhante em Pérsio (*Sátiras* 1.1).

⁸⁴ A cidade natal do poeta é evidentemente Paros, mas em Tassos o poeta viveu parte de sua vida.

⁸⁵ Tradução de minha autoria.

⁸⁶ Embora outros argumentem que o par Homero e Hesíodo, como descritos em Diógenes, não poderia sair perdedor de uma disputa, e num suposto agon a força da tradição épica sobressairia (cf. Kugelmeier, 1996, p. 181-185 *apud* Bianchi, 2016, p. 17)

guerra, assim também em *Rãs* é justificada a vitória de Ésquilo para reestabelecer o caráter ateniense de tempos vitoriosos.⁸⁷

Chama a atenção, entretanto, que diferentemente do *Certame entre Homero e Hesíodo*, em que cada qual representa estilos totalmente opostos, tanto poéticos como ideológicos, no caso da peça de Cratino eles representam juntos uma mesma tradição, o que já era largamente percebido na antiguidade, como os fundadores da religião grega e como sábios (*sophoi*)⁸⁸. Assim como já eram percebidos também criticamente por uma série de problemas que concerniam à sua representação dos deuses e à ética guerreira apregoadas nos poemas homéricos.⁸⁹ Essa face negativa de Homero deve ter aparecido na fala de seu adversário no *agon*, assim como é de se especular que Arquíloco tenha recebido igualmente as suas críticas da outra parte, da qual se pode esperar uma menção à atitude oposta em relação a guerra expressa na sua atitude de se desfazer do escudo e sua posterior fuga (fr. 5 W), já satirizada por Aristófanes (*Paz* v. 1295-1301).⁹⁰ Mas ao mesmo tempo a atitude do poeta contra Licambes sugere uma defesa dos valores tradicionais e a manutenção da ordem da polis. E deve ter sido nesse sentido que Cratino se apropriou da imagem do autor jâmbico em defesa do bem comum, sendo essa violência da linguagem necessária para punir os infratores da ordem social estabelecida.⁹¹

As conclusões de Bakola sobre essa peça são esclarecedoras, e do material coletado por ela e examinado acima ela faz um bom fecho para essa discussão preliminar:

Archilochoi, então, poderia ter representado o próprio posicionamento de Cratino na polaridade antiga entre louvor e acusação, sugerindo que a poesia de acusação era de mais valor a pólis do que a poesia de louvor. Entre outras coisas, isso poderia ter sido justificado com base na asserção de que o jâmbico e a comédia têm a preocupação com o 'aqui' e 'agora', uma vez que tratam de pessoas reais e são desenvolvidos para resolver problemas sociais específicos; a épica, por outro lado, pode ser percebida como mais individual, uma vez que está ligada ao passado e às terras míticas. Se Cratino estava realmente preocupado com este

⁸⁷ Outro fragmento dessa peça parece se referir indiretamente aos benefícios da cidade de Atenas não apenas referente a diferentes tipos de poesia, mas também através da disputa com Posidon e Atena pela patronagem da cidade (fr. 7 K-A).

⁸⁸ Herod. 2.53.2-3; Plat. *Ion* 531^a5-531b2. A associação dos poetas antigos com os sofistas é marcante também no diálogo platônico *Protágoras*, no qual é feita a genealogia desses, clamando o protagonista que Homero e Hesíodo eram sofistas, mas naquele tempo ainda não podiam admiti-lo, como ele, Protágoras, professava naquele momento do século V.

⁸⁹ Xenófanes (B 11, 12, 14, 16 D-K); Heráclito (A 22, B 40, B 56-7, B 104-6 D-K).

⁹⁰ Outras críticas mais antigas a Arquíloco podem ser encontradas em Píndaro (*Pit.* 2.52-6), sobretudo quando a sua violência da linguagem. Mas também em Aristófanes pode se perceber uma deferência com o gênero da qual a comédia teria a sua origem (*Vespas* v. 1029-1037, *Rãs* v. 703-5)

⁹¹ Cf. Bakola (2010, p. 77).

aspecto da poesia jâmbica, então não seria a totalidade da tradição jâmbica que ele defendeu em *Archilochoi*, mas especificamente a vertente do jambo que fez das invectivas algo de interesse público, como representado mais claramente por Arquiloco (mas não, por exemplo, por Hipônax).⁹²

Essa associação deliberada do poeta com seus modelos e sua representação em cena de uma autobiografia poética (em *Pytine*) parece ter servido a Aristófanes como uma boa deixa para se apropriar da imagem criada pelo próprio Cratino e exagerá-la em seu proveito. Segundo Biles (2002, p. 177) essa biografia cênica criada pelos poetas atingiu um grau tão elevado nesse período que muitas vezes foi tomada como fonte verídica para a tradição biográfica antiga.⁹³ Para o autor, embora os fatos representados não se refiram necessariamente a acontecimentos das vidas dos autores, a criação dessas personas poéticas e sua compreensão na análise das peças é ponto fundamental para analisar a relação de competição entre os poetas desse ponto de vista que Biles define como uma *poética das competições* (2002, p. 177):

Este ponto sobre Aristófanes e meu raciocínio sobre Cratino sugerem uma abordagem para as biografias cênicas que considera esse fenômeno em conexão profunda com a concorrência no teatro. Poetas cômicos provavelmente adotavam uma persona em grande parte para promover e sustentar as suas aspirações literárias, com base na qual poderiam justificar seu desejo de ganhar o concurso. Embora sempre exista um exagero neste tipo de biografia, a teoria supõe uma base literária fundamental a partir da qual um poeta poderia desenvolver livremente suas qualidades para efeito puramente cômico.⁹⁴

No entanto, esse cenário competitivo, não só dos festivais em que as peças concorriam, mas devido, sobretudo, a essa rivalidade individualizada nas *personae*

⁹² “*Archilochoi* then, might have represented Cratinus’ own positioning within the ancient polarity of praise and blame, suggesting that poetry of blame was of more value to the polis than poetry of praise. Among other things, this could have been justified on the basis that iambs and comedy concern the ‘here’ and ‘now’, since they are about real people and designed to address specific social issues; epic, on the other hand, can be perceived as detached, since it is tied to the past and to mythical lands. If Cratinus was indeed concerned with this aspect of iambic poetry, then it would have not been the entirety of the iambic tradition that he defended in *Archilochoi*, but specifically the strand of iambs which makes invective a matter of public concern, as represented most clearly by Archilochus (but not, for example, by Hipponax)”.

⁹³ O caso mais notório, e até cômico, nesse sentido talvez seja a morte de Êupolis afogado por Alcebiades, por ter ridicularizado o estrategista ateniense em sua obra *Baptai*, que significa justamente *Os afogados* (cf. Storey, 2003, p. 94-111).

⁹⁴ “This point about Aristophanes and my reasoning on Cratinus suggest an approach to stage biography that considers this phenomenon in close connection with competition in the theater. Comic poets likely adopted a persona in large part to advertise and support their literary aspirations, on the basis of which they could justify their wish to win the contest. While there is always going to be exaggeration involved in this kind of biography, the theory supposes a literary critical basis from which a poet could freely develop qualities for purely comic effect.”

poéticas criadas em cena, não se restringe aos ataques feitos por Aristófanes, mas também suas características e aspirações a uma poesia sofisticada e seu intertexto com Eurípides provavelmente serviram aos outros poetas como forma de atacá-lo. O exemplo mais claro dessa crítica a Aristófanes é o fr. 342 K-A de Cratino⁹⁵:

“Quem é você?”, um espectador esperto perguntaria,
um discursador sutil, perseguidor de máximas, euripidaristofanizador.

τίς δὲ σύ; κομψός τις ἔροιτο θεατής.
ὑπολεπτολόγος, γνωμοδιώκτης, εὐριπιδαριστοφανίζων.⁹⁶

Esse fragmento pode ser visto como uma resposta de Cratino ao estilo de Aristófanes e a sua obsessão pela poesia de Eurípides, exemplificado pelo composto entre os nomes dos autores.⁹⁷ No entanto a leitura do fragmento é complicada, já que o segundo verso poderia ser interpretado não como qualificações do espectador que pergunta, mas o próprio conteúdo da pergunta em si – ou seja, colocando a ênfase do segundo verso naquele que estaria sendo inquirido, e não no mesmo que faz a pergunta. Preferi, contudo, adotar a forma mais usual de traduzi-lo⁹⁸, tomando os adjetivos do segundo verso como caracterização do espectador, devido sobretudo à proximidade semântica do adjetivo *kompso* que acompanha o espectador com as qualidades listadas a baixo (*hypoleptologos* e *gnomodioktes*), parecendo fazer mais sentido a opção de colocá-los qualificando o mesmo que faz a pergunta.

O’Sullivan (2006, pp. 163-169) argumenta que esse fragmento não mereceu a atenção necessária dos críticos já mencionados aqui –Sidwell, Ruffel, Rosen entre

⁹⁵ Localizado por Kassel-Austin entre os fragmentos de peça não identificada, mas é sugerido por alguns como também pertencente a *Pytine*. No entanto O’Sullivan (2006) sugere uma data posterior, por encontrar nesse fragmento uma parodia direta de *Nuvenus*.

⁹⁶ Tradução de minha autoria.

⁹⁷ Bakola (2010, p. 24-29) sugere que a ligação entre Aristófanes e Eurípides reforçaria a ligação do próprio Cratino com Ésquilo, como a autora comenta com riqueza de detalhes (cf. Cap. 2). Além disso, o uso de composto com nomes de poeta parecia ser também praxe entre os comediógrafos antigos, como e. g. o composto *Χοιριλεκφαντίδες* fr. 342 K-A, também unindo um tragediógrafo, Corilo, e um comediógrafo, Ecfantides; outro possível composto pode ser encontrado em Êupolis (fr. 17, 18), *Προδαμος*, nesse caso não com poetas, mas com outros tipos de intelectuais: um sofista, Pródico, e um músico, Damon (cf. Storey, 2003, p. 324).

⁹⁸ Cf. Storey (2011), Bakola (2010), Biles (2012).

outros⁹⁹ –e que o vocabulário usado é o mesmo a que Aristófanes lança mão para desqualificar seus alvos nas suas peças. Assim, segundo O’Sullivan, a poesia de Aristófanes estaria sendo vista por Cratino de um ponto de vista crítico, como intelectualista e sofisticada. O primeiro termo utilizado, κομψός, é utilizado em duas peças para qualificar Eurípides (*Tesm.* v. 93, *Cav.* V. 18), assim como para o tipo de educação proferida por Sócrates no Pensatório (*Nuv.* 649, 1031). Da mesma forma os outros dois adjetivos podem ser encontrados em Aristófanes aplicados às mesmas figuras, o segundo (*hypoleptologos*) pode ser encontrado, sem o prefixo¹⁰⁰, para se referir novamente a Eurípides (*Rãs* v. 828) e também à educação sofisticada (*Nuven*s v. 320, v. 1496) – e mais que isso, aparte o *hápax* encontrado nesse fragmento de Cratino, das cinco ocorrências do composto no sec. V, quatro delas são encontradas em Aristófanes. Já o último desses adjetivos (*gnomodioketes*), traduzido como “perseguidor de máximas”, é assim como o anterior um *hápax*, mas o primeiro termo desse composto, *gnom-*, pode ser mais uma vez encontrado com frequência na obra aristofânica para se referir ao contexto intelectualista da Atenas da época, sobretudo em *Nuven*s (v. 321), e nesse caso curiosamente no mesmo verso em que encontramos um dos usos de *leptologos*.

O uso desses termos e a questão das personas poéticas será examinado nos próximos capítulos para tentar desvendar o sentido das afirmações do poeta nas parábases das peças que sucederam o fracasso de *Nuven*s. Assim, depois dessa demonstração explícita feita por Cratino em *Pytine* de como os autores poderiam figurar em cena representando estas *personae*, é interessante notar também como ela volta a ser desenvolvida, de forma mais velada, em *Vespas*, no ano seguinte, em 422 (cap. 2), para posteriormente analisarmos as implicações desses embates poéticos na revisão de *Nuven*s (cap. 3).

⁹⁹ O autor se vale da comparação com estudos até o momento da publicação desse artigo (2006), mas posteriormente a essa data esse fragmento obteve atenção especial de alguns estudiosos como Bakola (2010) e Wrigth (2012).

¹⁰⁰ O’Sullivan (2006, p. 165) analisa o uso do prefixo de forma diferente como ele costuma ser traduzido, sendo tomado pela maioria dos críticos com um intensificador, traduzido normalmente por “rather too subtle” LSJ s. v. ὑπολεπτολόγος, ou “over-subtle-speechifier” (Ruffel, 2002). Mas segundo o próprio LSJ o significado desse prefixo em compostos não é usualmente esse, mas de três tipos: “under”, “a little” e “secretly”. Para esse crítico é o terceiro significado que se aplicaria melhor nesse fragmento, sendo assim Aristófanes não seria “extremamente sutil”, mas “disfarçadamente” ou “secretamente sutil”.

Capítulo 2 - Censura ao público e reafirmação de Aristófanes (422-421 a. C.)

A tolerância é ainda uma virtude do crítico. A intolerância é cega, e a cegueira é um elemento do erro; o conselho e a moderação podem corrigir e encaminhar as inteligências; mas intolerância nada produz que tenha as condições de fecundo e duradouro.

(M. de Assis, “O ideal do crítico”, p. 15)

A sequência anual¹⁰¹ de peças de Aristófanes preservadas integralmente a partir de *Acarnenses* (425) e seguida por *Cavaleiros* (424) é interrompida pelo fato de não possuímos a versão original de *Nuvens* apresentada em 423, mas apenas a sua rescrita posterior. No entanto, temos a partir de 422 mais duas peças consecutivas de Aristófanes, *Vespas* (422) e *Paz* (421), nas quais também podemos encontrar elementos importantes na discussão poética presente nas obras já comentadas. Quanto à relação entre Aristófanes e Cratino temos nessas duas comédias testemunhos importantes sobre o rival, como a enunciação de sua morte em *Paz* (vv. 700-703)¹⁰². Mas é sobretudo em *Vespas* que o poeta vetusto parece ter exercido maior influência, embora não nomeado em nenhum momento, muito devido à derrota sofrida por *Nuvens* um ano antes. A parábase de *Vespas* falará explicitamente sobre esse tema, mas em outros momentos da obra a presença de Cratino pode ser sentida através de um dos personagens, Filocléon, também um idoso incontrolável e alucinado. Já na parábase de *Paz* encontramos mais uma referência aos rivais que coaduna com o que vimos no primeiro capítulo quanto ao estilo grosseiro criticado por Aristófanes, ao mesmo tempo em que constrói a imagem da sua poesia como o oposto da desses, a saber como uma construção sólida e feita com base em recursos artísticos duradouros. Começo com uma visão geral sobre *Vespas*, para comentar em mais detalhe a parábase completa dessa peça.

¹⁰¹ O que não significa a preservação de todas as peças desse período, já que restaram o texto integral de algumas peças apresentadas em um dos festivais dramáticos atenienses, mas não no outro. No entanto, apenas o fato de ter sido preservada pelo menos uma peça de cada ano já é um fato que ajuda a medir de perto a evolução dessas disputas, que não podem ser captadas da mesma forma nas peças de 410s e 400s, já que há considerável intervalo de tempo entre as que foram preservadas nesse período.

¹⁰² Mais provável uma menção a uma morte simbólica, com o fim da carreira do autor em 423, o que mais uma vez entra na conta dos dados biográficos levantados pelos antigos, extraídos das próprias obras dramáticas.

2.1 A alegoria poética de *Vespas*

A associação de Cratino com Filocléon é largamente argumentada por Sidwell (1995), seguindo a sua teoria da paracomédia, de que Aristófanes escrevesse a sua obra *como se fosse o rival*, e sendo a fonte principal do humor a distorção dos ideais do outro poeta¹⁰³. Já Biles (2011) também analisa essa mesma relação entre o personagem de Filocléon e Cratino mas de outro ponto de vista, e incluindo elementos que não foram notados antes por Sidwell. Esclarecedor é o quadro de associações elaborado por Biles (2011, p. 157-58) e citado a baixo¹⁰⁴, ajudando a cortar alguns caminhos nessa discussão que tangencia nosso objetivo principal, que é o exame da parábase dessa obra relacionado a sua parábase-irmã em *Nuvenis*. Neste quadro a coluna da esquerda mostra as passagens de *Pytine* e as características de Cratino que seriam incorporadas, no lado direito, as qualidades do personagem Filocléon.¹⁰⁵

a. Briga doméstica devido a um comportamento incorrigível; bebedeira de Cratino (Σ Eq. 400; fr. 193, 194, 195, 196).	a. Vício de Filocléon em julgar que conduz ao conflito do pai com o filho
b. Tentativa inicial de remediar a situação (falha); Comédia, a esposa, ameaça com o divórcio. (Σ Eq. 400; fr. 194).	b. Filocléon é aprisionado por Bdelicléon, seu filho (136–229).
c. Coro do párodo traz aliados para o herói sitiado; os amigos de Cratino prevalecem sobre a Comédia para frear seu ímpeto de divorciar-se legalmente (Σ Eq. 400).	c. Amigos de Filocléon e colegas jurados tentam libertar Filocléon e atacam aqueles que o prenderam (esp. 317– 462).
d. Antagonista vence o agon; Comédia presumivelmente vence e consegue o apoio dos amigos de Cratino (Σ Eq. 400; fr. 199)	d. Bdelicléon vence e consegue o apoio dos jurados (esp. 725–35).

¹⁰³ Um exemplo é a leitura do autor da parábase de *Acarnenses*, que seria tomada como uma paródia ao poeta Êupolis, identificado com o protagonista Diceópolis pela terminação do nome de ambos, entre outros fatores. No entanto, as teorias de Sidwell trazem implicações bastante contestadas, tendo montado um sistema complexo de alusões que nem sempre podem ser argumentados solidamente – sobretudo por falta de material considerável sobre os demais poetas cômicos. Mas a visão paracômica desenvolvida por ele pode ser utilizada sem ser preciso se prender ao sistema de alusões montado pelo autor, sendo possível encontrar outros ecos que não sejam propriamente uma paródia de determinado autor ou obra do começo ao fim.

¹⁰⁴ O quadro utilizado é da versão mais recente do texto de Biles (2011), que é uma reescrita do texto que foi mais utilizado como base (Biles, 2002) no cap. 1.

¹⁰⁵ Em Sidwell (1995) a conjectura é que Filocléon representa Cratino, mas que Bdelicléon fosse relacionado a Êupolis, e não a Aristófanes.

e. Herói se arrepende em face das oposições: Cratino fr. 200.	e. Filocléon se arrepende tacitamente (743–97)
f. Segunda tentativa de reformar o herói com a ênfase na sua doença através de seus utensílios; implica ao menos em parte a tentativa de destruir a parafernália que Cratino utiliza para beber (fr. 199; cf. fr. 202).	f. Cena do julgamento doméstico (798–1008).
g. Reeducação do herói por seu reformador; Comédia ajuda Cratino a compor suas peças. (fr. 208, 209).	g. Bdelicléon ensina Filocléon os hábitos da sociedade sofisticada (1122–264).
h. Peça culmina ironicamente na rebelião do herói contra seu reformador e reafirmação de sua natureza original; Cratino volta à composição poética através da inspiração alcoólica.	h. Filocléon se revela ainda mais difícil de controlar, transformando seu comportamento natural em um novo contexto, ao substituir o vício anterior pelos banquetes (esp. 1450–61).

O primeiro item, por exemplo, relembra a contenda entre Cratino e a Comédia por conta do seu alcoolismo que é paralelo ao vício de Filocléon em servir de jurado nos tribunais e o desentendimento com o filho, que pretende curar os vícios do pai, papel que, em *Pytine*, é exercido pela esposa de Cratino. A sequência de eventos descritos e suas referências continuam com o desentendimento entre os personagens, no caso de *Pytine* com pedido de divórcio da Comédia, já em *Vespas* com o aprisionamento de Filocléon; ou ainda com o recurso da ajuda prestada por terceiros ao protagonista, com os amigos de Cratino intercedendo em seu favor e os amigos de Filocléon o ajudando a escapar de seu cativeiro; e o final da peça traria, na perspectiva defendida por Biles, uma rebelião do protagonista e uma reafirmação da sua natureza irascível, tanto de Cratino e sua inspiração pelo vinho, como de Filocléon que ressurge com uma força incontrollável em seu desejo de julgar. Sem dúvida alguma essa identificação dos personagens com as personas poéticas de seus rivais, e também de si mesmos, parecia de fato estar em voga desde *Cavaleiros* com a associação de Aristófanes com o Salsicheiro e a do Paflagônio com Cratino, permeada pela figura de Cléon¹⁰⁶. Se ao longo da peça essas várias referências podem ser percebidas, na parábase esse engajamento com o ambiente competitivo fica mais claro ainda.

¹⁰⁶ Inclusive com uma associação política entre Cratino e Cléon, ambos desafetos de Aristófanes, como esmiuçado melhor por Telò (2016), Hubbard (1991) e Bakola (2010).

2.2 A parábase de *Vespas* e o discurso sobre a derrota

Embora os estudos citados demonstrem como as referências metapoéticas estão espalhadas por todas as partes da obra, e a acumulação de seus sentidos traz um panorama mais completo para a compreensão do fenômeno intertextual, é sobretudo na parábase que se concentra a expressão mais clara (embora não transparente) das ideias desenvolvidas pelo autor ao longo da peça. E talvez mais que pensar na parábase como um lugar privilegiado em que a voz do autor se faz ouvir mais nitidamente, talvez seja interessante pensá-la como uma espécie de prefácio à obra, em que se anuncia ao público a forma como ela deve ser compreendida, apreciada e sobretudo julgada por seus méritos, sempre em contraste com o demérito dos rivais. Essa ideia da parábase como prólogo é desenvolvida por Telò (2016, p. 11-12) e tem implicância em uma forma de leitura dialógica, em o que foi visto antes da parábase pode ser modificado a partir das informações que vem depois dessa cena:

A parábase funciona, em muitos sentidos, como um prefácio...os prefácios tendenciosamente dotam os trabalhos que eles introduzem os seus leitores com uma intenção retrospectiva; esse enquadramento *post-factum* inevitavelmente condiciona a aproximação do leitor do texto como um todo. Prefácios aglutinam três diferentes dimensões temporais: o primeiro encontro do leitor com o texto como um objeto *presente*, a visão do autor do seu texto como um produto terminado e assim como resultado de uma intencionalidade *passada*, e a manipulação do autor da sua sobrevivência *futura*. Localizada no meio da peça, a parábase partilha com o prefácio as duas perspectivas autorais, o que é essencial para a reconstrução do que chamo discurso proto-canônico. (grifos do autor).¹⁰⁷

Aproveitando essa característica de prefácio que a parábase carrega¹⁰⁸, o autor justifica o começo de sua análise a partir dessa parte, a qual dará sustentação justamente ao exame das peças aqui estudadas, *Vespas* e *Nuvenus*, segundo aquilo que ele denomina de “discurso proto-canônico”.¹⁰⁹ Esse discurso se configura, para Telò através da forma

¹⁰⁷ “The parabasis works, in many respects, as a preface... prefates tendentiously endow the literary works to which they introduce their readers with a retrospective intention; this post-factum framing inevitable condition the reader’s approach to the whole text. Prefaces conflagrate three distinct temporal dimensions: the reader’s first encounter with the text as a present object, the author’s view of his text as a finished product and thus as a result of a past intentionality, and the author’s manipulation of his future survival. Located in the middle of a play, the parabasis arguably shares with the preface the two authorial perspectives, which are essential to the reconstruction of what I call proto-canonical discourse”.

¹⁰⁸ Já comentada também por Duarte (2000, p. 136) no caso da revisão de *Nuvenus*.

¹⁰⁹ A estrutura do meu trabalho segue essa estrutura de Telò, assim como a dele segue as leituras anteriores de Sidwell e Biles sobre estas peças. Como não tive acesso a obra de Telò ao fazer o meu projeto, foi maior

como Aristófanes investe em refazer a sua imagem perante ao público depois da derrota de *Nuven*s para *Pytine*, e como essa autoqualificação do poeta foi tomada pelos críticos alexandrinos de forma a obscurecer o legado de seus rivais dentro do cânone cômico. No meu caso, como Telò, também começarei pela parábase, embora ela seja ao mesmo tempo o fim da minha análise, que não se pretende exaustiva sobre *Vespas* mas recairá principalmente sobre *Nuven*s.

Para uma melhor apreciação dessa passagem, e posterior contraste com a parábase de *Nuven*s, cito na íntegra os anapestos (1015-1050):

Então agora, meu povo, preste atenção, se amam o que é puro.
 Censurar os espectadores é o desejo do poeta agora.
 Foi vítima de injustiça gratuita, diz ele, após tê-los beneficiado muitas vezes,
 Algumas, não às claras, mas ajudando secretamente outros poetas,
 Imitando o tom oracular e o pensamento de Euricles,
 Entrando em ventres alheios, ali verteu muitos gracejos,
 E, depois disso, já às claras, arriscando-se por sua conta,
 Não em bocas alheias, mas nas de suas próprias musas pondo o freio.
 Enaltecido grandemente e honrado como ninguém jamais em vosso meio,
 Diz ele, o sucesso não lhe subiu à cabeça, nem se encheu de orgulho
 E nem foi às palestras atrás de diversão. E, se um amante
 O instou a colocar em uma comédia um jovem favorito, hoje desafeto,
 Diz que jamais foi convencido por ninguém, mantendo um raciocínio equilibrado,
 Para não mostrar as musas, das quais se serve, como alcoviteiras.
 E quando começou a ensaiar coros pela primeira vez, diz ele, não investiu contra homens comuns,
 Mas, com um ardor de Héracles, atacou os mais importantes
 E ousadamente se engajou, de imediato, desde o início, contra aquele mesmo, o de dentes afiados,
 De cujos olhos, olhos de Cina, brilhavam os olhos mais terríveis,
 Enquanto cem cabeças de bajuladores lamentando-se em roda lambiam-lhe
 A cabeça, e tinha a voz de uma torrente que gera destruição,
 Cheiro de foca, testículos imundos de Lâmia, ânus de camelo.
 Ao ver tal aparição, diz ele, por medo, não se deixou subornar,
 Mas por vocês ainda hoje combate. E diz que, depois dele,
 Atacou ano passado os calafrios e as febres
 Que asfixiam nossos pais à noite e sufocam os avôs,
 E, reclinando-se sobre seus leitos, sobre aqueles que, dentre vocês, estavam sossegados,
 Impingiam juramentos, citações judiciais e testemunhos,
 De modo que muitos pulavam da cama assustados, em busca do polemarca.
 Após ter achado um tal defensor de males e purificador desta terra,

a influência nesse sentido dos textos anteriores a ele, embora as suas análises mais materiais da experiência dramática (o que ele denomina de *affects*) acrescente pontos relevantes não tratados pelos demais.

Vocês o traíram ano passado quando semeou os mais novos
pensamentos
Que, por não terem compreendido claramente, apequenaram;
Entretanto ele, libando muitas e muitas vezes, jura por Dioniso
Que ninguém jamais escutou versos cômicos melhores do que esses.
Não ter compreendido isso de imediato é motivo de vergonha para
vocês,
Enquanto o poeta em nada é menos considerado pelos sábios
Se, ultrapassando seus adversários, viu quebrar o seu invento.

νῦν αὖτε, λεῶ, προσέχετε τὸν νοῦν, εἴπερ καθαρὸν τι φιλεῖτε. 1015
μέμψασθαι γὰρ τοῖσι θεαταῖς ὁ ποιητὴς νῦν ἐπιθυμεῖ.
ἀδikeῖσθαι γάρ φησιν πρότερος πόλλ' αὐτοὺς εὖ πεποιηκῶς·
τὰ μὲν οὐ φανερῶς ἀλλ' ἐπικουρῶν κρύβδην ἐτέροισι ποιηταῖς,
μιμησάμενος τὴν Εὐρυκλέους μαντείαν καὶ διάνοιαν,
εἰς ἄλλοτρίας γαστέρας ἐνδὺς κωμωδικὰ πολλὰ χέασθαι, 1020
μετὰ τοῦτο δὲ καὶ φανερῶς ἤδη κινδυνεύων καθ' ἐαυτόν,
οὐκ ἄλλοτρίων ἀλλ' οἰκείων μουσῶν στόμαθ' ἠνιοχήσας.
ἄρθεις δὲ μέγας καὶ τιμηθεὶς ὥς οὐδεὶς πώποτ' ἐν ὑμῖν,
οὐκ ἐκτελέσαι φησὶν ἐπαρθεῖς, οὐδ' ὀγκῶσαι τὸ φρόνημα,
οὐδὲ παλαιίστρας περικωμάζειν πειρῶν· οὐδ', εἴ τις ἐραστής 1025
κωμωδεῖσθαι παιδίχ' ἐαυτοῦ μισῶν ἔσπευσε πρὸς αὐτόν,
οὐδενὶ πώποτέ φησι πιθέσθαι, γνώμην τιν' ἔχων ἐπεικῆ,
ἵνα τὰς μούσας αἴσιν χρῆται μὴ προαγωγὸς ἀποφήνη
οὐδ', ὅτε πρῶτόν γ' ἤρξε διδάσκειν, ἀνθρώποις φήσ' ἐπιθέσθαι,
ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργὴν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπιχειρεῖν, 1030
θρασέως ξυστὰς εὐθὺς ἀπ' ἀρχῆς αὐτῷ τῷ καρχαρόδοντι,
οὐ δεινόταται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτίνες ἔλαμπον,
ἐκατόν δὲ κύκλῳ κεφαλαὶ κολάκων οἰμωξομένων ἐλιχμῶντο
περὶ τὴν κεφαλὴν, φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας,
φώκης δ' ὁσμήν, Λαμίας δ' ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου. 1035
τοιοῦτον ἰδὼν τέρας οὐ φησιν δείσας καταδωροδοκῆσαι,
ἀλλ' ὑπὲρ ὑμῶν ἔτι καὶ νυνὶ πολεμεῖ. φησὶν τε μετ' αὐτοῦ
τοῖς ἠπιάλοις ἐπιχειρῆσαι πέρυσιν καὶ τοῖς πυρετοῖσιν,
οἱ τοὺς πατέρας τ' ἤγchon νύκτωρ καὶ τοὺς ἀπάππους ἀπέπνιγον,
κατακλινόμενοι τ' ἐπὶ ταῖς κοίταις ἐπὶ τοῖσιν ἀπράγμοσιν ὑμῶν 1040
ἀντωμοσίας καὶ προσκλήσεις καὶ μαρτυρίας συνεκόλλων,
ὥστ' ἀναπηδᾶν δειμαίνοντας πολλοὺς ὥς τὸν πολέμαρχον.
τοιόνδ' εὐρόντες ἀλεξίκακον τῆς χώρας τῆσδε καθαρτὴν
πέρυσιν καταπρούδοτε καινοτάτας σπείραντ' αὐτὸν διανοίας,
ἃς ὑπὸ τοῦ μὴ γινῶναι καθαρῶς ὑμεῖς ἐποιήσατ' ἀναλδεῖς. 1045
καίτοι σπένδων πόλλ' ἐπὶ πολλοῖς ὄμνυσιν τὸν Διόνυσον
μὴ πώποτ' ἀμείνον' ἔπη τούτων κωμωδικὰ μηδέν' ἀκοῦσαι.
τοῦτο μὲν οὖν ἐσθ' ὑμῖν αἰσχρὸν τοῖς μὴ γνοῦσιν παραχρῆμα·
ὁ δὲ ποιητὴς οὐδὲν χείρων παρὰ τοῖσι σοφοῖς νενόμισται,
εἰ παρελαύνων τοὺς ἀντιπάλους τὴν ἐπίνοιαν ξυνέτριψεν. ¹¹⁰ 1050

A parábase começa com uma censura aos espectadores, ao mesmo tempo que com um autoelogio ao poeta, por sua “fala franca”. Essa reprimenda ao público, que o injustiçou (*adikeisthai*, v. 1017), só pode ser entendida como uma referência à derrota de

¹¹⁰ Tradução de Duarte (2000, pp. 248-49).

Nuvens no ano anterior, como explicitado pelo duplo uso do advérbio (v. 1038 e 1044) – não apenas para *Pytine* de Cratino, mas também para *Konnos* de Amípsias, que ficou com o segundo lugar (peça que merecerá um breve comentário no terceiro capítulo). No entanto a crítica ao público não é feita de forma a ofendê-lo gratuitamente, mas como uma forma de aconselhá-lo e ensiná-lo a julgar melhor as peças a que assiste, como indica a sua imagem de um Héracles “defensor do mal” (*alexikakon*, v. 1043) e “purificador” (*katharten*, v. 1043)¹¹¹. O papel do poeta como “professor” (*didaskalos*) do público está nessa passagem intimamente relacionado com o outro sentido do termo, o de “produtor”, o que é referido na sequência com a colaboração com outros poetas, e mais claramente quando fala do início da sua carreira autoral, ou seja, quando passa a concorrer com as peças em seu nome (ὅτε πρῶτόν γ' ἤρξε διδάσκειν, v. 1029).

Assim como a crítica ao público assume um tom mais paternal¹¹², assim também ele se refere aos seus rivais como parceiros, a quem ajudou, embora não de forma explícita (v. 1018), a compor suas comédias no passado.¹¹³ A afirmação de colaboração na obra de rivais no passado é evidenciada pela comparação com as profecias de Euricles (v. 1019), que o fazia através da ventriloquia, ou seja, pela voz de um outro.¹¹⁴ No entanto, mais do que a questão da colaboração com outros poetas, a reflexão sobre a autoria aqui se deve mais à questão da produção das obras e ao fato de que Aristófanes, até *Cavaleiros*, não tinha seu nome como produtor de suas primeiras comédias.¹¹⁵ E mais do que isso, como é notado por Duarte (2000, p. 115), no mesmo concurso em que Aristófanes produziu *Vespas* ele também teria sido o autor de outra comédia, produzida por Filonides, chamada *Proagon* – que inclusive foi a vencedora do concurso, tendo *Vespas* ficado com o segundo lugar (Hip. I Wilson), configurando portando uma dupla reviravolta do autor. Nesse sentido Duarte (2000, p. 115) conclui que “a alegação de modéstia do poeta revela-se falsa, servindo na verdade para alardear a paternidade da comédia concorrente”.

Após a menção da primeira produção em seu nome o poeta passa a recordar o material das peças por ele apresentadas nos anos anteriores, já que “quando começou a produzir suas obras” (v. 1029) ele não atacou pessoas comuns, mas “os mais importantes” (*megistoi*, v. 1030), lembrando seu ataque a Cléon em suas obras anteriores. Outras

¹¹¹ cf. Platter (2007, p. 92-100).

¹¹² Telò (2016) usa a imagem psicanalítica do filho paternal (*paternal son*) para qualificar a posição de Aristófanes frente ao público, desenhada a partir da própria caracterização de personagens como Bdelicleon, que tenta salvar o pai da insanidade.

¹¹³ Sobre a colaboração de poetas com seus rivais cf. Halliwell (1990); *contra* Sidwell (1994).

¹¹⁴ Cf. Platão *Sofista* 252c; Plutarco, *Moralia* 414c

¹¹⁵ Como é explicitado na parábase de *Cavaleiros*, e voltará a ser mencionado na parábase de *Nuvens*.

referências ajudam a caracterizar a sua primeira produção como *Cavaleiros*, com a descrição do político como um monstro “de dentes afiados” (v. 1031), ou como uma prostituta “com o olhar de Cina” (v. 1032), ou ainda com a “voz de uma torrente” (v. 1034). É, portanto, a mesma caracterização que encontramos do Paflagônio em *Cavaleiros*, que se prostitui para o Demos e tem uma aparência monstruosa (*Cav.* v. 1029) que lembra um “cão com dentes afiados” (*Cav.* v. 1017), ou ainda uma referência à figura de Cléon em *Acarnenses*, cuja voz “estrondava como o Cicloboro” (*Ac.* 381).¹¹⁶

Na sequência da rememoração de suas produções o poeta diz que depois do monstro (v. 1037), no ano passado (*perysin*) – mais uma marca temporal – ele investiu contra as “febres” (*epialois*) e os “calafrios” (*pyretoisin*), os quais “asfixiam nossos pais à noite e sufocam os avôs” (οἱ τοὺς πατέρας τ' ἤγχιον νύκτωρ καὶ τοὺς πάππους ἀπέπνιγον, v. 1039). Essa referência é sem dúvida menos transparente do que as anteriores em relação à peça a que ela pretende aludir, mas a marcação temporal clara do ano anterior ajuda a estabelecer *Nuvenus* como o referente dessa afirmação¹¹⁷. Como sugere Duarte (2000, p. 116), é inevitável não pensar no monólogo de abertura, quando Estrepsiades está deitado em estado agitado (febril?) e não consegue dormir por causa da insônia e das preocupações geradas pelo seu filho¹¹⁸ – na mesma linha do confronto de gerações estabelecida em *Vespas*. Talvez mais alguns indícios da ligação com *Nuvenus* sejam a referência às “citações judiciais e testemunhos” (ἀντωμοσίας καὶ προσκλήσεις καὶ μαρτυρίας συνεκόλλων, v. 1041), que recordam as cobranças sofridas por Estrepsiades por seus credores (vv. 1222-1303) e a ameaça que fazem de processá-los e apresentarem testemunhas (v. 1297) – e que é também um dos temas remanescentes de *Nuvenus* da própria peça em que a parábase está inserida, com toda a trama construída ao redor dos

¹¹⁶ A aproximação de Cléon com a figura do cão se dá também em *Vespas* na cena do julgamento doméstico, em que um dos cachorros chamado Labes é assemelhado ao general Laques, enquanto o outro cão estaria associado a Cléon. Uma possibilidade muito atraente de leitura jaz na comparação da figura de Tifon com Cléon em *Cavaleiros*, que pode ser estendida ainda a imagem do rival Cratino, ao partilhar as características monstruosas de Cléon e de Tifon, como visto no primeiro capítulo. Essa proposta pode ser encontrada em um artigo de Telò (2014, p. 25-44), no qual explora o relato de Hesíodo da disputa entre Zeus e Tifon (sobretudo *Teogonia*, vv. 829-835), aproximando esta da disputa cômica entre Aristófanes e Cratino, paralela em muitos pontos ao relato mítico, como no confronto de gerações, no combate do caos contra a ordem, e da harmonia vocálica das Musas versus a voz estridente do monstro titânico.

¹¹⁷ Embora alguns sugiram uma referência a peça apresentada nas Leneias de 423 a. C., e não nas Dionisiacas do mesmo ano, quando foi apresentada *Nuvenus*.

¹¹⁸ No entanto a exegese dessa passagem sobre as febres e calafrios gerou uma série de possíveis interpretações, como de Sidwell (2005, p. 73-74), que a conecta com os discípulos de Sócrates e sua aparência pálida; ou ainda Rufell (2011, p. 283 n. 81), com parasitas. A seguir comentarei ainda a interpretação de Telò (2016, p. 34) que se refere a uma cena imediatamente após a parábase e que relaciona a febre e os calafrios com os mantos dos personagens (que é o ponto central de sua análise, como indica já o título do livro, *Aristophanes and the cloak of comedy*, Chicago, 2016).

julgamentos. A questão da produção das obras e a importância desses eventos para a afirmação da persona poética do autor serão ainda mais explícitos quando se comparar o que é dito na parábase de *Vespas* com a parábase revista de *Nuvenus*.

Para além da questão da produção de suas próprias obras, o autor continua a censura ao público iniciada no começo da fala do coro quando ele afirma explicitamente que foi traído no ano anterior por ter apresentado seus “novos pensamentos” (*kainotatas dianoias*, v. 1044), mas que o público não foi capaz de compreendê-los (v. 1045). Essa será a principal queixa do poeta pela derrota sofrida no ano anterior, já que até aquele momento “ninguém jamais escutou versos cômicos melhores do que esses” (v. 1047) – o que será reforçado na parábase revista de *Nuvenus*, ao dizer que “essa é a mais sábia das minhas comédias” (*Nuvenus* v. 522). O argumento da inovação será tão importante para o poeta na sua apologia quanto o da sofisticação, e Duarte (2000, p. 117) aponta que esse argumento, que se repetira a exaustão na carreira do autor, aparece nesse momento pela primeira vez formulado explicitamente:

O argumento da novidade, que faz aqui sua estreia, será recorrente na parábase aristofânica e, de certa forma, é adequado à persona do poeta jovem que desafia a geração passada, sejam seus adversários como n' *Os cavaleiros*, ou o seu público conservador como n' *As vespas*.

O fato de o público não ter compreendido seu caráter inovador é descrito como uma “vergonha” (*aischron*), ao mesmo tempo em que o poeta não perde a autoestima, já que nem por isso ele é “menos considerado pelos sábios” (ὁ δὲ ποιητὴς οὐδὲν χείρων παρὰ τοῖσι σοφοῖς νενόμισται), ou seja, por aqueles no público que teriam um gosto apurado o suficiente para não se contentar com a vulgaridade (*phalakra*) dos seus adversários. E o *pnigos* que vem na sequência da passagem citada acima reforça a valorização da inovação na imagem do marmelo, que, como destaca Duarte (2000, p. 117), “mantém o ar perfumado e livre de mofo”, e ainda um termo chave que aparecerá frequentemente na parábase de *Nuvenus*:

Enfiem-nos em baús
junto com marmelos. E, quando fizerem isso,
durante o ano suas vestes
exalarão habilidade.

ἐσβάλλετέ τ' εἰς τὰς κιβωτοὺς μετὰ τῶν μύλων.
κἄν ταῦτα ποιῇθ', ὑμῖν δι' ἔτους
τῶν ἱματίων

ὀζήσει δεξιότητος.¹¹⁹

Note-se aqui não apenas a imagem da natureza, por meio do marmelo, como destacada por Duarte (2000), mas também a metáfora do vestuário, central para Telô (2016), já que são as “vestes” (*himation*) do poeta que exalarão “habilidade” (*dexiotetos*). As tais vestes referidas dão bem o tom da metáfora já que ela não é uma veste qualquer, como um *tribon*, mas um *himation*. Aproveitando essa imagem das vestimentas, Telô (2016) desenvolve largamente a simbologia da roupa em Aristófanes, sobretudo em *Vespas* e *Nuvens*, notando que ela tem uma importância relevante na discussão poética travada, sobretudo durante a parábase, mas dispersa por toda a obra. Para ficar em um exemplo restrito e conectado ao que vimos antes nesse trecho analisado, em uma das cenas imediatamente seguintes à parábase temos na imagem da troca do manto de Filocléon, a pedido do filho, uma pista. Nessa cena o filho ordena ao pai que retire o seu manto rústico, um *tribon*, em troca de um produto importado, persa, como a *chlaina*. Mas Filocléon, assim como o público, parece não ter o gosto apurado para o que há de mais refinado, já que ele acha isso “uma coisa horrível” (v. 1136) e o filho precisa explicar do que se trata (v. 1137-1140):

Bdelicléon: Alguns chamam isso de manto persa, outros de *kaunakes*.
 Filocléon: Eu achava que era uma pele de cabra de Timetida.
 Bdelicléon: Isso não me espanta. Já que você não foi jamais a Sardis.
 Pois se tivesse ido conheceria. Como não foi não conhece.

{Bδ.} οἱ μὲν καλοῦσι Περσίδ', οἱ δὲ καυνάκην.
 {Φι.} ἐγὼ δὲ σισύραν ῥόμην Θυμαίτιδα.
 {Bδ.} κοῦ θαῦμά γ'· ἐς Σάρδεις γὰρ οὐκ ἐλήλυθας.
 ἔγνωσ γὰρ ἄν' νῦν δ' οὐχὶ γινώσκεις.¹²⁰

A incompreensão do novo vestuário sofisticado que é oferecido pelo filho ressoa em muito o discurso da parábase que acabara de terminar, já que assim como Filocléon os espectadores não estavam preparados para as inovações e sutilezas que Aristófanes (diz que)¹²¹ acrescentou ao gênero, mas que por isso mesmo foi recusado e vencido no

¹¹⁹ Trad. Duarte (2010, p. 249).

¹²⁰ Tradução de minha autoria.

¹²¹ O uso do discurso reportado nessa passagem é marcante (cf. φησι vv. 1017, 1024, 1027, 1029, 1036, 1037), e segundo Platter (2007, p. 99) o coro parece assumir com isso uma posição de distanciamento das afirmações feitas pelo poeta, ao mesmo tempo em que Aristófanes parece ter mais liberdade ao não ter que dirigir essas censuras diretamente ao público, evitando assim um confronto direto com seus juízes. Note-se ainda como esses usos do verbo φησι se concentram em negações de proposições atribuídas ao poeta: primeiro “ele diz que foi injustiçado” (v. 1017, ἀδικεῖσθαι γάρ φησιν); na sequência ele nega a acusação de que tenha se tornado arrogante devido a seus sucessos passados (v. 1024, οὐκ ἐκτελέσαι φησὶν ἐπαρθεῖς).

concurso do ano anterior. A leitura de Telò desvela várias camadas de sentido dessa cena e de outras, mas fundamentalmente essa aproximação, nesse momento, entre o velho rabugento e o público, enquanto o filho tem o papel terapêutico e purificador do pai, através dos mantos, assim como Aristófanes se descreve na parábase como um Hércules “defensor do mal” e “purificador”. Os ecos verbais dessa passagem com a fala do coro ainda vão mais além, pois assim como Bdelicléon acusa a falta de conhecimento (οὐχὶ γινώσκεις, v. 1140) do pai como motivo da recusa a usar mantos novos, da mesma forma o público é censurado por não ter o conhecimento necessário para compreender o poeta (μὴ γνοῦσιν, v. 1048).¹²² Assim, essa cena pós-parabática funciona como um fecho aos argumentos utilizados na parábase, e segundo Telò (2016, p. 40) ela complementa as afirmações feitas anteriormente sobre a sabedoria e a habilidade do poeta:

Assim, a cena da vestimenta completa e distingue as nuances da série de qualidades que definem o valor da peça mal sucedida de Aristófanes na parábase de *Vespas*: não apenas sua *dexiotes* e *kainotes* ('novidade'), mas também seu meticuloso labor poético, para colocar ao serviço do bem-estar do público.¹²³

A disputa entre pai e filho, assim como entre poeta e público, poderia ser comentada a exaustão tomando diversas passagens de *Vespas* além da parábase, mas como o escopo principal desse trabalho é o exame de *Nuvens*, preferi fazer neste segundo capítulo uma leitura mais panorâmica da obra, centrando em algumas afirmações da parábase que se repetirão quase na mesma formulação na parábase da peça revista de *Nuvens*, assim como podem ser sentidas também em alguns momentos de *Paz*. Assim como em *Vespas* o confronto de gerações e o embate entre o novo e o velho é fundamental para a caracterização dos personagens e da defesa do poeta, assim também em *Nuvens* a disputa entre pai e filho mais uma vez está presente, mas alguns alvos do poeta parecem ser diferentes dos identificados em suas comédias anteriores como *Acarnenses*, *Cavaleiros* e *Vespas*. Isso talvez seja devido ao período tardio da reescrita da peça, com a emergência de novos rivais nos palcos cômicos, já que como Aristófanes diz em *Paz*, Cratino já teria não só se aposentado, mas inclusive morrido (vv. 700-703). Seja esse fato biográfico ou mais uma anedota biográfica tomada a sério pelos tratadistas antigos, é

¹²² Comparar a qualificação do poeta como esforçado com a crítica a Crates em *Cavaleiros* (v. 538-39) por preguiça (*aponos*).

¹²³ “Thus, the dressing scene completes and nuances the set of qualities defining the value of Aristophanes’ unsuccessful play in the parabasis of *Wasps*: not only *dexiotes* and *kainotes* (‘novelty’), but also painstaking poetic toil, all put to the service of the audience well-being”.

curioso o motivo apontado para a morte do rival, e que ressoa em muito o que vemos em *Pytine*.

2.3 A morte de Cratino em *Paz* e a construção de uma nova arte cômica

Antes de examinar a passagem em que Aristófanes conta sobre a morte do rival, gostaria apenas de comentar um trecho da parábase de *Paz* que trata em perspectiva os temas abordados até aqui. Em um dado momento dessa parábase o coro descreve como Aristófanes construiu por meio de sua arte uma nova comédia livre da vulgaridade a que o público estava acostumado, usando para isso a imagem da construção de um monumento (vv. 748-53):

Eliminando defeitos desse tipo, grosserias e bufonarias vulgares,
crio para nós uma grande arte e, ao construir, fortificou-a
com grandes versos, pensamentos e gracejos que não são da feira,
sem citar em suas comédias homenzinhos comuns nem mulheres,
mas com um ardor de Héracles, atacava os mais importantes
tendo atravessado o mau cheiro dos couros e as ameaças enlameadas.

Τοιαῦτ' ἀφελὼν κακὰ καὶ φόρτον καὶ βωμολοχεύματ' ἀγεννῇ
ἐπόησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν κἀπύργωσ' οἰκοδομήσας
ἔπεσιν μεγάλους καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις,
οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμῳδῶν οὐδὲ γυναῖκας,
ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργὴν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπεχείρει,
διαβάς βυρσῶν ὀσμὰς δεινὰς κἀπειλὰς βορβοροθύμους.¹²⁴

Nessa comédia apresentada em 421, Aristófanes já está mais distante do fracasso de *Nuvens* em 423, do qual ele parece se reabilitar no ano seguinte com a peça *Proagon* (cf. item 2.2), embora o vocabulário utilizado para descrever seus concorrentes nessa passagem possa ser conjugado com a sua descrição de Cratino vista anteriormente. A qualificação de vulgares (*phortoi*) e as piadas típicas dos ambientes públicos (*agora*) serão novamente combatidas pelo poeta que se descreve como o defensor do público, mais uma vez assemelhado à figura purificadora de Héracles (v. 752). Não só o ataque aos rivais se repete quase literalmente nessa passagem, mas também aos inimigos políticos, não aqueles peixes pequenos, mas os mais importantes (*megistoi*), como Cléon, representado pelo “mau cheiro dos couros”, devido a sua origem no comércio e curtição do couro, e nem a morte desse no ano anterior em Anfípolis o impede de continuar a

¹²⁴ Tradução de Duarte (2000, p. 257).

atacá-lo. Os versos seguintes aos citados acima são ainda mais repetitivos, já que neles encontramos a descrição de Cléon já costumeira, com seus “dentes afiados” (v. 754) e um “olhar de Cina” (v. 755). Mais interessante é como são qualificados os defensores do político, sobretudo por terem a voz de uma “torrente” (*charadra*, v. 756), e que com sua força bruta tem o poder de “destruição” (*olethron*, v. 756). Nesse momento é impossível não pensar novamente em Cratino, ao comparar a sua autodescrição em *Pytine* (fr. 198), como uma torrente imparável que inunda os palcos, aqui destorcida como uma característica grosseira da sua poesia, como já teria sido na parábase de *Cavaleiros* com imagem do rio que arrasta árvores e rivais. Essa imagem de uma poesia destrutiva é justamente o oposto da proposta por Aristófanes, que compara sua produção a uma fortificação, construída sobre bases sólidas.

No entanto, nesse momento parece que são outros rivais que o poeta teria em mente com as acusações, pensando no ambiente competitivo da época. Dentre os mais prováveis estariam especificamente Êupolis e Leucon, os quais competiriam com ele nesse concurso da Dionisiácas, que seria vencido por Êupolis com a peça *Kolakes* (comentada, dentre outras do autor, no cap. 3). Outro motivo para se pensar assim é declaração da morte de Cratino em *Paz* (v. 700-703), que apesar de soar mais como uma morte simbólica, pode significar ao menos que a carreira dele estivesse acabada, e assim não fosse mais um problema com o qual se preocupar:

Hermes: E o sábio Cratino? Está vivo?
 Trigeu: Ele morreu quando os espartanos invadiram...
 Hermes: Mas morreu do quê?
 Trigeu: Do quê? Ele simplesmente partiu. Pois não suportou
 ver uma garrafa (*pithon*) cheia de vinho ser quebrada.

{EP.} Τί δαὶ Κρατῖνος ὁ σοφός; Ἔστιν;
 {TP.} Ἀπέθανεν,
 ὅθ' οἱ Λάκωνες ἐνέβαλον.
 {EP.} Τί παθών;
 {TP.} Ὅτι;
 ὠρακιάσας· οὐ γὰρ ἐξηγέσχετο
 ἰδὼν πίθον καταγνύμενον οἴνου πλέων.¹²⁵

O eco do motivo apontado para a morte de Cratino com o fr. 199 K-A de *Pytine* é evidente, com a série de recipientes usados para a ingestão do vinho sendo quebrados, e mais curioso ainda é o objeto mencionado aqui, um *pithos*, uma provável alusão ao título

¹²⁵ Tradução de minha autoria.

da obra que o teria derrotado em 423 a. C.¹²⁶ Parece então que depois de *Paz*, de 421 a. C., Cratino não será mais o competidor contra o qual Aristófanes terá que lutar, e dessa forma é compreensível e esperado que novos rivais assumam a posição do antigo nas disputas com o poeta. Entre estes novos rivais três deles são citados explicitamente na parábase de *Nuvens* (vv. 555-560): Êupolis, Frínico, Hermipo. A crítica aos concorrentes aparece delineada a partir de um ponto já discutido na parábase de *Vespas*, a saber, a questão da originalidade de Aristófanes em oposição à repetição e à apropriação de material alheio feita por seus rivais. Dentre estes três citados nominalmente é sobretudo Êupolis que parece assumir o lugar de Cratino como rival direto de Aristófanes, e neste terceiro capítulo pretendo examinar a parábase das *Nuvens* no que ela contribui para a afirmação do poeta de seu caráter inovador e sofisticado, mas, sobretudo, usá-la como um ponto de partida para tratar dessa nova rivalidade com o terceiro elemento da tríade cômica, Êupolis. Com isso terei de fugir um pouco da discussão especificamente de *Nuvens* para dar atenção a alguns pontos importantes da carreira do autor e de sua relação com Aristófanes.

¹²⁶ Não se trata de uma relação etimológica entre os termos *πυτίνη* e *πίθος*, sendo a última já atestada em micênico (*qe-to*) para se referir a objetos que se guardavam bebida, tendo o sentido de “grand jarre de terre contenant toutes sortes de provision, vin, hulle, etc” (cf. Chantraine, 1999, p. 900). Já o primeiro termo, *πυτίνη*, é de difícil reconhecimento, mas igualmente se refere a uma espécie de garrafa (LSJ, s. v. *πυτίνη*: “flask covered with plaited osier”), e pode ser relacionado com *βυτίνη*, da qual *πυτίνη* seria a forma ática com consoante surda, e poderia ser como muitos nomes de objetos uma palavra estrangeira, tomada por via de empréstimo, e portanto não indo-europeia (cf. Chantraine, 1999, p. 203). No entanto, a sonoridade e a função de ambas relembram imediatamente a temática da bebedeira atestada em *Pytine* e especificamente essa cena aludida com a quebra dos recipientes, sendo ironicamente inquebrável o utensílio que dá nome a peça, *pytine*, já que era feito de um tecido trançado, diferentemente do objeto referido por Aristófanes, *pithos*, feito de cerâmica. Outra oposição notável entre os termos está no fato que o o pequeno utensílio, *pytine*, é um objeto rústico confeccionado por prisioneiros, enquanto o grande jarro, *pithos*, tem uma significância quase sagrada, como atesta o ritual que leva seu nome, a *pithusia*, realizado justamente durante o festival das Lenéias, onde foram apresentadas muitas dessas peças aqui tratadas.

Capítulo 3 – A segunda versão de *Nuvens*: novo cenário e velhas questões (420-414)

Se a tudo isso juntarmos uma última virtude, a virtude da perseverança, teremos completado o ideal do crítico.
(M. de Assis, O ideal do crítico, p. 17)

Neste terceiro capítulo se examinará em algumas passagens de *Nuvens* como são trabalhados os temas das disputas poéticas entre seus competidores nesse novo momento, após a aposentadoria de Cratino, o maior nome da geração anterior, que precisava de um novo poeta para preencher a lacuna deixada por ele. Sem dúvida é sobre a parábase que mais se deve debruçar aquele que pretende apreender as “opiniões” que Aristófanes emite sobre seus rivais e sobre a sua própria obra. Mas a parábase reescrita parece ter um caráter ainda mais especial, como é destacado por Ruffel (2002, p. 138) o papel proeminente da parábase de *Nuvens* no debate sobre as disputas na comédia antiga:

A rivalidade entre os poetas cômicos permanece uma das grandes lacunas no nosso entendimento da comédia antiga. Nós perdemos uma compreensão real tanto da pressão competitiva quanto das implicações da interpretação da audiência. Nada ilustra melhor esse fato do que as várias respostas de Aristófanes ao terceiro lugar obtido por *Nuvens* nas Dionisiacas de 424/3 a. C. As reclamações desse fracasso na parábase revista dessa peça continua a servir como base para a nossa história literária.¹²⁷

Acrescentando-se à análise desta parte fixa da comédia, pinçarei em alguns episódios aquilo que se referir ou tangenciar o tema aqui proposto, assim como me valerei de comparação e aproximações com obras de outros poetas cômicos que perpassam essa mesma preocupação, sobretudo Êupolis, ao qual a última parte desse capítulo se dedica, examinando algumas peças escolhidas dentre as produzidas no mesmo período tratado nos capítulos anteriores, ou seja o último quarto do século V a. C. Começo com o exame textual da peça, ao relembrar que se trata de uma obra reescrita, o que tem implicações fundamentais para o exame aqui proposto, já que para traçar os rumos dessas disputas é necessário sempre atentar para as datas precisas de cada peça.

¹²⁷ “The rivalry between comic poets remains one of the great gaps in our understanding of Old Comedy. We have lost a real sense both of the attendant competitive pressures and the implications for audience interpretation. Nothing illustrates this better than Aristophanes’ various responses to the third place of *Clouds* at the Dionysia of 424/3 B.C. The complaints that feature in the revised parabasis of that play continue to serve as the basis for our literary histories.”

3.1 A reescrita da peça

Como a premissa desse trabalho é o estudo das relações intertextuais entre os comediógrafos, é fundamental para tanto estar atento às modificações sofridas na peça com a sua reescrita, que pode ser atestada sobretudo pelo exame da parábase, parte claramente alterada em relação à obra de 423, e na qual se encontra inclusive uma menção à derrota sofrida pela primeira versão no concurso dramático que participou. A questão da reescrita da peça há muito tempo vem sendo debatida, quer por aqueles que sugerem uma reperformance da peça, quer pelos que são céticos a esse respeito, ou ainda pelos que advogam em favor da atribuição da circulação de uma versão escrita da peça revista. Aproveitando uma das leituras mais recentes sobre o tema, feita por Marshall (2012), podemos a partir dela retomar visões mais tradicionais e estabelecidas, como a de Dover (1968), sem pretender fazer um histórico completo da discussão, mas ressaltando apenas o que interessa para o exame aqui proposto, ou seja, as relações intertextuais que a parábase estabelece.

Marshall (2012) destaca as principais fontes de constatação dessa reescrita, dentre as quais estão: 1) uma das Hipóteses da peça (Dover I = Wilson 6), que diz que a peça “era a mesma que a anterior, mas revisada em detalhes”; 2) um escólio ao verso 553, que fala sobre como Calímaco encontrou uma incongruência na referência que a peça faz a obra *Marikas*, de Êupolis, produzida em 421, portanto depois da estreia de *Nuvenus*, 423, ao que Erastóstenes corrige, ao dizer que a peça era uma segunda versão; e 3) ainda outra Hipótese (Dover II = Wilson V), que diz que a primeira versão dataria do arcontado de Isarques, em 424/23, e a segunda dataria do arcontado de Amínias, em 423/22. Para Dover (1968), o ponto central da datação de segunda peça não vem das hipóteses, mas da data do ostracismo de Hipérbolo, que teria ocorrido entre 417 e 415, e que seria uma possível data limite para a reescrita da peça, já que segundo o autor seria improvável as referências a esta figura pública após o seu banimento.¹²⁸

Já Kopf (1990) contesta a argumentação de Dover, sustentando que não seria impossível menções feitas a alguns personagens da época após o seu ostracismo, e acrescenta ainda as referências a outros dois alvos cômicos (*komoudomenoi*): Diágoras de Melos e Filoxeno de Citera, um filósofo e um poeta lírico, que ajudariam a datar a peça para uma data mais recente, c. 414-13, do que a proposta por Dover, c. 418. Está fora do

¹²⁸ Para contrastar com essa afirmação veja-se o catálogo de figuras proeminentes ridicularizadas na comédia antiga (*komoudomenoi*) feito por Sommerstein (1996).

escopo deste trabalho uma análise sobre cada *komoudomenoi* representado em *Nuvens*, mas as sugestões de Kopf e outros serão utilizadas ao longo do exame da parábase para tecer relações históricas relevantes para o estudo. Por fim, há que se comentar a resposta dada por Storey (1993) a Kopff, que argumenta contra a datação proposta por aquele, e recoloca a reescrita de novo na primeira metade da década de 410s, analisando sobretudo o (suposto) paralelo com outra obra de Êupolis, chamada *Baptai*. Estas abordagens serão tratadas panoramicamente adiante, mas vejamos primeiro as implicações mais palpáveis das Hipóteses.

A Hipótese I (Dover = Wilson VI) traz algumas informações relevantes, como o fato de ter sido modificada em partes, e explica melhor como essa revisão teria se dado:

Este [texto] é o mesmo que o primeiro. No entanto foi revisado em algumas partes, como se o poeta quisesse produzi-lo de novo, mas por alguma razão ou outra não o fez. Em geral, a modificação foi feita em toda parte, com algumas coisas sendo omitidas, outras inseridas, tendo sido modificada não só a ordem mas também as partes dialogadas. As principais revisões foram feitas nestas partes: a mudança do coro na parábase; onde fala o discurso justo para o injusto; e, por fim, onde é queimada a escola de Sócrates.

Τοῦτο ταὐτόν ἐστι τῷ προτερῷ, διεσκεύασται δὲ ἐπὶ μέρους, ὥς ἂν δὴ ἀναδιδάξαι μὲν αὐτὸ τοῦ ποιητοῦ προτυμηθέντος, οὐκέτι δὲ τοῦτο δι ἦν ποτε αἰτίαν ποιήσαντος. Καθόλου μὲν οὖν σχεδὸν παρὰ πᾶν μέρος γεγενημένη <ή> διόρθωσις <...>. Τὰ μὲν γὰρ περιήρεται, τὰ δὲ παραπέπλεκται καὶ ἐν τῇ τάξει καὶ ἐν τῇ τῶν προσώπων διαλλαγῇ μετεσχημάτισται, ἃ δὲ ὀλοσχερῇ τῆς διασκευῆς τοιαῦτα ὄντα τετύχηκεν. αὐτικά ἢ παράβασις τοῦ χοροῦ ἡμειπται, καὶ ὅπου ὁ δίκαιος λόγος πρὸς τὸν ἄδικον λαλεῖ, καὶ τελευταῖον ὅπου καίεται ἡ διατριβὴ Σωκράτους.¹²⁹

As constatações sobre a hipótese I (Dover = VI Wilson) deixam transparecer que a modificação foi feita pelo menos em três momentos da peça: a parábase, o agon e desfecho da peça com o incêndio do Pensatório. Essas informações geralmente são levadas em consideração pelos estudiosos, sendo evidente a partir da própria peça que a parábase é reescrita, e sendo aceito usualmente que o final macabro não pertenceria à primeira versão. Já a modificação do *agon*, segundo a hipótese só a parte do Discurso Fraco¹³⁰, é mais duvidosa, sobretudo pelo fato de a mudança nas falas de um personagem

¹²⁹ Tradução de minha autoria.

¹³⁰ A hipótese se refere ao personagem como *adikos* logos, e por isso mantive na tradução “Discurso Injusto”. No corpo do texto sigo a edição de Wilson (2007a), que utiliza o nome *hetton logon* (Discurso Fraco)

impactar nas respostas do outro. Uma boa leitura do *agon* como uma parte completamente reescrita é feita por Biles (2011, cap. 4), coordenando o que encontramos na parábase sobre as afirmações de Aristófanes sobre seu fracasso na primeira versão e o que encontramos nas possíveis modificações no *agon*. Cabe nesse momento apenas comentar que o *agon* parece sim ter sofrido uma reescrita considerável, podendo-se encontrar ecos de alguns aspectos da derrota da primeira versão e da construção da *persona* do poeta, marcada após 423 por um tom mais ressentido e da afirmação de sua sabedoria perante um público que o rejeitou.¹³¹

Já na Hipótese II (Dover = Wilson V) as informações obtidas são importantes pelo registro das obras que concorrem com *Nuven*s naquele concurso:

A primeira versão de *Nuven*s foi apresentada na cidade, no arcontado de Isarques, quando Cratino ganhou com *Pytine* e Amípsias com *Connos*. Por causa disso, Aristófanes achou necessário censurar os espectadores quando produziu a segunda versão de *Nuven*s. No entanto, ele não teve muita sorte e nos [concursos] seguintes não representou a segunda versão de *Nuven*s. A segunda versão de *Nuven*s foi feita durante o arcontado de Amínias.

Αἱ πρῶται Νεφέλαι ἐδιδάχθησαν ἐν ἄστει ἐπὶ ἄρχοντος Ἰσάρχου, ὅτε Κρατίνος μὲν ἐνίκᾳ Πυτίνῃ, Ἀμιψίας δὲ Κόννῳ. διόπερ Ἀριστοφάνης ἀπορριφθεὶς παραλόγως ᾤθη δεῖν ἀναδιδάξαι τὰς Νεφέλας τὰς δευτέρας καταμέμφεσθαι τὸ θέατρον. ἀτυχῶν δὲ πολὺ μᾶλλον καὶ ἐν τοῖς ἔπειτα οὐκέτι τὴν διασκευὴν εἰσήγαγεν. αἱ δὲ δευτέραι Νεφέλαι ἐπὶ Ἀμεινίου ἄρχοντος.¹³²

A datação dessa hipótese para o texto revisto já no ano seguinte, 422, é claramente equivocada, justamente pela evidência dada pelo escólio ao verso 553, da incompatibilidade de datação com a peça citada de Êupolis, *Marikas*, de 421. Mais relevante nessa hipótese, entretanto, é a menção às obras que venceram *Nuven*s nas Dionisiacas de 423, nas quais já nos debruçamos no primeiro capítulo, sobretudo quanto a *Pytine* de Cratino. Quanto à peça *Konnos*, de Amípsias, algumas observações serão tecidas a seguir, ao examinarmos alguns fragmentos de Êupolis que se referem a Sócrates, que podem ser comparados com essa peça de Amípsias (fr. 9 K-A.), devido ao fato de o mesmo personagem aparecer em duas comédias apresentadas no mesmo concurso.

¹³¹ Para uma análise específica das três partes mencionadas na hipótese como modificadas da versão original, cf. Casanova (2014). Esse texto já havia sido publicado anteriormente (2000), mas só consegui o acesso a ele através da reunião de Ferez (2014).

¹³² Tradução de minha autoria.

O que de mais seguro se tem a partir das hipóteses, segundo Marshall (2012) é que 1) havia pelo menos duas versões de *Nuvens* em circulação, sendo uma claramente revisada em alguns pontos (parábase, *agon* e o final, com o incêndio do Pensatório); e 2) que há apenas uma entrada na Didascália, que diz respeito à produção de 423, na qual ficou com o terceiro lugar, sem nenhuma entrada correspondente a uma segunda apresentação – o que não necessariamente significa que a peça não teve uma *reperformance*, como defende Marshall, em oposição a Dover, Rosen¹³³ e outros¹³⁴. Outras informações retiradas da peça ajudam a tentar uma datação dessa segunda versão, mas nenhuma dessas referências é tão certa quanto o fato de ter sido reescrita após *Marikas*, e, portanto, no mínimo depois de 421.

Voltaremos a questão do legado textual de *Nuvens* e da revisão da obra a seguir, ao comparar as afirmações de Aristófanes na parábase em relação aos seus rivais, sobretudo quando à falta de originalidade destes. Para tal, uma comparação com a obra *Autolykos* de Êupolis é de extrema valia para documentar esse processo de reescrita de peças na antiguidade. Ainda uma outra peça de Êupolis ajuda a esclarecer questões da datação da segunda versão de *Nuvens*, como é o caso de *Baptai*, utilizada no argumento de Kopf e Storey, já citados. Para o primeiro a peça de Êupolis é exemplo de uma possibilidade de ridicularização de um alvo (*komoudomenos*) após o seu ostracismo, como é o caso da obra de Êupolis quanto a Alcebiades. Isso traz implicações para os que tentam limitar a data da reescrita ao banimento de Hipérbolo, como Dover (1968). Vejamos primeiramente a parábase de *Nuvens*, composta ironicamente de versos chamados eupolideus, em uma parte dedicada ao escárnio de seus rivais, para posteriormente nos debruçarmos sobre as obras de Êupolis que ajudam a jogar luz sobre partes obscuras dos textos tratados.

3.2 A primeira parábase e os novos rivais

Na peça analisada com mais detalhe neste estudo, *Nuvens*, não temos apenas uma parábase, mas duas. A primeira se dá, como de costume, por volta da metade da obra¹³⁵,

¹³³ Rosen (1997, p. 401), inclusive, defende que o escólio ao verso 553 “is the most compelling evidence to suggest that the revised *Clouds* was not, in fact, performed”.

¹³⁴ Cf. Duarte (2000, p. 132), que elenca as principais posições sobre os defensores de uma circulação apenas escrita da peça, como Willamovitz-Moellendorf (1975, p. 170) e Dover (1988:xxx), e os defensores de que ela se prestaria a uma reapresentação, como Hubbard (1991, p. 105-106, n. 4) e Russo (1994, p. 97-109). Nenhuma dessas, porém, defende a hipótese de uma *reperformance*, tal qual Marshall (2012).

¹³⁵ É estranha, no entanto, a posição da parábase antes do *agon*, que como nota Duarte (2000, p. 137) isso traz uma implicação importante para a sua leitura, a saber: a não identificação do herói cômico com o poeta,

e começa com uma menção direta aos espectadores e uma reflexão sobre a derrota da peça no concurso que foi apresentada pela primeira vez, em 423 (vv. 518-27):

Espectadores, vou dizer-vos livremente
a verdade, por Dioniso, aquele que me criou.
Assim, tomara que eu possa vencer e ser considerado sábio,
já que, considerando que vocês são espectadores inteligentes,
e que esta é a mais sábia das minhas comédias,
Julguei-os dignos de prová-la primeiro, essa que me deu
o maior trabalho! Mas depois me afastei, por homens vulgares
derrotado, não sendo digno disso.
Então por isso os censuro,
os sábios, pelos quais eu empreendi esse trabalho.
Mas nunca abandonarei, por vontade própria, os inteligentes.

ὦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως
τάληθι, νῆ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με.
οὔτω νικήσαιμι τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφὸς
ὥς ὑμᾶς ἡγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιούς
καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμωδιῶν
πρώτους ἡξίωσ' ἀναγεῦσ' ὑμᾶς, ἢ παρέσχε μοι
ἔργον πλεῖστον· εἴτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν
ἡττηθεὶς οὐκ ἄξιός ὢν. ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέμφομαι
τοῖς σοφοῖς, ὧν οὔνεκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματευόμην.
ἀλλ' οὐδ' ὥς ὑμῶν ποθ' ἐκὼν προδώσω τοὺς δεξιούς¹³⁶

Essa passagem já foi comentada brevemente na Introdução, mas é sobretudo nela que encontramos elementos fundamentais da caracterização do estilo proclamado pelo autor de si mesmo e de seus rivais. Partindo do início, temos primeiro uma ruptura da ilusão dramática, característica típica dessa estrutura da comédia, e uma invocação aos espectadores (*theomenoi*, v. 518), que são em parte responsabilizados pela derrota (v. 525, ὑμῖν μέμφομαι), e em parte louvados como inteligentes (v. 521, ὥς ὑμᾶς ἡγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιούς). Essa censura inicial aos espectadores recupera a ideia central da parábase de *Vespas*, quando o poeta faz a mesma censura (usando o mesmo verbo *memphomai*, *Vespas* v. 1016) aos espectadores. Mais que isso, nesta parábase o poeta reafirma a sua convicção de que essa é a “mais sabia” (v. 522, *sofostata*) das suas comédias, assim como já dissera no calor do momento que “jamais alguém escutou melhores versos” (*Vespas* v. 1047) do que aqueles que foram rejeitados pelo público. E

o que costumava ocorrer em suas obras anteriores, quando na parábase o herói costumava exibir a sua vitória conquistada no agon precedente. Nesse caso isso aprofunda a separação entre autor e herói cômico, que como se verá será um problema ao longo da parábase.

¹³⁶ Tradução de minha autoria.

não só a qualidade da obra rejeitada é motivo de orgulho, mas também a sua originalidade será louvada, assim como fora antes (*Vespas* v. 1044).

Esse início pode ser entendido não apenas pelas referências exógenas à própria peça e inseridas dentro dessa sequência competitiva delineadas desde as primeiras produções do poeta, mas pode também ser concebida em relação com a própria trama da peça em que ela está inserida¹³⁷. Como nota Duarte (2000, p. 140) a posição do poeta frente ao público é paralela à situação vivida por Estrepsíades e Sócrates ao longo da peça, com a incompreensão do primeiro dos métodos inovadores utilizados pelo segundo. A exaltação do “novo” na parábase pode ser claramente contrastada com o que vemos no Pensatório nas falas de Sócrates, do Argumento Injusto e de Fidípides depois do seu aprendizado (vv. 480, 896, 1031, 1397, 1399, 1423). Assim como encontramos nas demais peças já comentadas, os personagens cômicos a todo momento evocam algumas características, seja dos poetas, seja do público, como no caso de Demos em *Cavaleiros*, e Filocléon em *Vespas*. Assim também, em *Nuvens*, Estrepsíades seria um bom modelo para representar o público ao qual o poeta censura por sua ignorância dos novos métodos científicos e dos novos padrões artísticos. No entanto essa relação aqui é mais complicada que nos casos anteriores, quando o poeta, via de regra, se via relacionado com o discurso do protagonista e com sua consequente vitória, através de uma reviravolta, ao final da peça. Nesse sentido a análise do *agon* e do desfecho da peça pode ajudar em alguns pontos duvidosos encontrados na parábase.

Na sequência dessa censura inicial ao público, o poeta faz um *flashback* da sua carreira, lembrando a boa recepção de suas peças anteriores junto ao público (vv. 528-533):

Pois, desde que neste lugar, de homens de que também é doce falar,
escutaram as melhores coisas o Virtuoso e o Insensato,
eu, por ser ainda jovem e não poder parir,
abandonei-os, e uma outra garota, o recebendo, adotou,
e vocês o alimentaram e educaram nobremente.
Desde então tenho de vocês provas confiáveis de sua opinião.

ἐξ ὅτου γὰρ ἐνθάδ' ὑπ' ἀνδρῶν, οὓς ἡδὺ καὶ λέγειν,
ὁ σῶφρων τε χὼ καταπύγων ἄριστ' ἡκουσάτην,
κἀγὼ, παρθένος γὰρ ἔτ' ἦν κοῦκ ἐξῆν πῶ μοι τεκεῖν,
ἐξέθηκα, παῖς δ' ἑτέρα τις λαβοῦσ' ἀνείλετο,
ὕμεις δ' ἐξεθρέψατε γενναίως κἀπαιδεύσατε,

¹³⁷ Embora se faça a ressalva da reescrita desse trecho específico e um possível descompasso com outras partes da obra que seriam originais. Cf. Casanova (2014).

ἐκ τούτου μοι πιστὰ παρ' ὑμῶν γνώμης ἔσθ' ὄρκια.¹³⁸

A referência espacial dada no primeiro verso diz respeito ao concurso em que a obra foi apresentada (*enthade*, v. 528) e faz menção à boa recepção que ele teve neste mesmo teatro com uma de suas peças anteriores, *Convivas*, na qual figuravam como personagens o Virtuoso e o Insensato¹³⁹. A rememoração da sua carreira nesse ponto da parábase evidencia mais uma similaridade estrutural e temática com a parábase de *Vespas*, que também faz um histórico das obras do autor e sua recepção junto ao público (v. 1020 ssq.). No entanto, diferentemente de *Vespas*, em que o poeta só menciona as obras produzidas em seu nome a partir de *Cavaleiros*, aqui o poeta relembra uma peça do período em que ainda usava outro *didaskalos* para produzir as suas obras, seja Calístrato ou Filonides, que produziram obras de Aristófanes no início da sua carreira.¹⁴⁰ A imagem usada para se referir às obras em que o poeta não aparecia como produtor nominalmente é a de uma jovem mãe que deve expor a sua criança (vv.530-32). Com outra imagem o poeta se refere também em *Vespas* às obras que ele entregou a outros, dessa vez por meio da imagem do ventríloquo e das habilidades de Euricles (v. 1019), dando a entender que sua voz estava por trás de comédias produzidas com outros nomes – mas nesse caso sem citar explicitamente nenhuma delas, como faz em *Nuvens* com a peça *Daitales*, referida por meio de seus personagens.

A menção a esses dois personagens, para além do formalismo comum do catálogo de peças precedentes do poeta, pode ecoar mais uma vez na relação conturbada entre poeta e público. Nessa peça teríamos um confronto de gerações esboçado na oposição entre esses dois personagens e a forma distinta de educação que cada um recebera de seu pai. Esses personagens equivaleriam ao Discurso Fraco e o Forte em *Nuvens*, cada qual representando a nova educação (sofística) e a antiga (tradicional). Através dessa alusão o poeta recorda a boa recepção que suas obras precedentes obtiveram do público, que o agraciou como primeiro lugar em 425 com *Acarnenses* e em 424 com *Cavaleiros*. Mais do que essa boa lembrança, os nomes dos personagens parecem evocar a posição do poeta e do público, o primeiro como o Virtuoso, segundo a forma como o poeta descreve na sequência a sua obra, “de natureza sensata” (v. 537, σῶφρων ἐστὶ φύσει) – restando ao

¹³⁸ Tradução de minha autoria.

¹³⁹ Para uma análise dessa obra cf. Norwood (1963, p. 276-282)

¹⁴⁰ cf. Sommerstein (2001, p. 219). Os produtores foram usados não apenas no início da sua carreira, mas também já na maturidade do poeta voltariam a fazê-lo (como em *Lisístrata* e *Rãs*).

público o papel do Insensato, o qual ele já desempenhou em *Vespas*, por “ignorar” a qualidade do poeta.¹⁴¹

Depois dessa breve volta ao passado o autor retoma o tempo presente falando dessa sua nova obra¹⁴², que foi preterida no concurso dramático, mas que é elogiada por sua originalidade e inteligência (vv. 533-48):

Agora então, como aquela Electra, esta comédia
veio em busca, caso se possa encontrar, de espectadores tão sábios.
Pois reconhecerá, se o vir, o cabelo do seu irmão.
Vejam como ela é de natureza sensata! Ela que primeiro
veio sem ter costurado um couro pendurado,
vermelho na ponta, grosso, para o riso das crianças.
Nem fez piada com os carecas, nem dançou o “cordax”.
Nem um velho, que declama versos, com um bastão
golpeia o que está presente, escondendo piadas indecentes.
Nem entra em cena com tochas, nem grita “io” “io”,
Mas ela veio confiando em si mesma e nos seus versos.
E eu, sendo um poeta, não me vanglorio,
nem busco enganar-vos apresentando duas ou três vezes as mesmas
coisas,
mas sou sempre imaginativo, introduzindo ideias novas,
em nada parecidas umas com as outras e todas inteligentes.

νῦν οὖν Ἡλέκτραν κατ' ἐκείνην ἥδ' ἡ κωμωδία
ζητοῦσ' ἦλθ', ἣν που 'πιτύχη θεαταῖς οὕτω σοφοῖς.
γνώσεται γάρ, ἥνπερ ἴδῃ, τὰδελφοῦ τὸν βόστρυχον.
ὥς δὲ σώφρων ἐστὶ φύσει σκέψασθ', ἥτις πρῶτα μὲν
οὐδὲν ἦλθε ῥαψαμένη σκύτινον καθειμένον
ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου, παχύ, τοῖς παιδίοις ἴν' ἢ γέλως·
οὐδ' ἔσκωπεν τοὺς φαλακροὺς, οὐδὲ κόρδαχ' εἴκυσεν·
οὐδὲ πρεσβύτης ὁ λέγων τᾶπη τῇ βακτηρίᾳ
τύπτει τὸν παρόντ', ἀφανίζων πονηρὰ σκώμματα·
οὐδ' εἰσῆξε δᾶδας ἔχουσ' οὐδ' “ἰοῦ ἰοῦ” βοᾷ·
ἀλλ' αὐτῇ καὶ τοῖς ἔπεσιν πιστεύουσ' ἐλήλυθεν.
κἀγὼ μὲν τοιοῦτος ἀνὴρ ὢν ποιητὴς οὐ κομῶ,
οὐδ' ὑμᾶς ζητῶ 'ξαπατᾶν δις καὶ τρίς ταῦτ' εἰσάγων,
ἀλλ' αἰεὶ καινὰς ἰδέας εἰσφέρων σοφίζομαι
οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιᾶς.¹⁴³

A menção direta a Electra e ao reconhecimento (*anagnorisis*) do irmão Orestes pelo cacho de cabelo se refere a uma das peças da trilogia de Ésquilo, nesse caso

¹⁴¹ Cf. Duarte (2000, p. 143) que dá ênfase na questão da descrição da natureza (*physis*) abordada aqui.

¹⁴² A constante mudança dos tempos verbais nessa parábase causa alguns problemas de interpretação, como quando avaliar se uma informação se refere à peça original (geralmente referida com tempos secundários) e a referência à peça reescrita (possivelmente aludida no tempo do presente). Cf. Hubbard (1991).

¹⁴³ Tradução de minha autoria.

especificamente às *Coéforas*, na qual Electra encontra um cacho de cabelo do irmão no túmulo do pai. Se nessa imagem a comédia apresentada é equiparada a Electra, como nota Duarte (2000, p. 142) o público passa então a assumir a função do irmão, Orestes, transitando entre a imagem anterior do pai adotivo e a do irmão vingativo, o que segundo a estudiosa não deixa de fazer uma menção à primeira apresentação, não reconhecida pelos espectadores.

Para além do intertexto com a tragédia é sobre tudo nas características louvadas neste trecho que se encontra grande parte da autocaracterização do autor, embora não se deva levá-las literalmente, já que se pode encontrar inúmeras contradições dentro das obras quanto ao que é dito aqui.¹⁴⁴ A primeira característica louvada é a sensatez (*sophron*), já que esta comédia não traz em seus personagens o falo de couro amarrado (v. 538), nem faz piadas com carecas (v. 540), nem traz ao palco danças obscenas como o *kordax* (v. 540), ou cenas desgastadas como um velho com um bastão (v. 541) ou alguém gritando “io,io” (v. 543). Nesse caso, diferentemente dos outros, é difícil outra possibilidade de interpretação para essa passagem que não seja irônica, já que a mesma peça em que se insere essa reprimenda tem em seus primeiros versos Estrepsíades a gritar “io,io” (v. 1) e termina com o mesmo personagem com tochas na mão pronto a botar fogo no Pensatório (vv. 1490-93). Para ser mais preciso, todos os tipos de humor censurados nessa passagem podem encontrar ainda um exemplar nessa mesma obra¹⁴⁵, como a piada com carecas feita com Sócrates e a pulga que pousa na sua cabeça (vv. 146-47; 171-73), ou do velho com bastão, exemplificado na cena que Sócrates ameaça Estrepsíades (vv. 492-97) ou que o último bate no seu agiota (vv. 1296-1302).

Uma outra possibilidade seria entender que na primeira versão da peça não estivessem presentes estes elementos e por isso mesmo o público a teria rejeitado, dado seu gosto por esse tipo de humor. No entanto, o tom irônico parece imperar no discurso que se segue sobre seus rivais e como estes se apropriavam de material alheio para compor as suas comédias (vv. 549-62):

Eu que, quando Cléon era poderoso, o atingi no estomago,
e não ousei atingi-lo de novo, quando estava caído,
Enquanto eles, por que Hipérbolo uma vez recebeu um ataque,
sempre pisoteiam o coitado e sua mãe.

¹⁴⁴ Cf. Sidwell (2009, p. 7-30), Wrigth (2012, p. 14), Duarte (2000, p. 143-44).

¹⁴⁵ Mas veja-se também o mesmo tipo de reprimenda feita nos primeiros versos de *Rãs* e o uso recorrente dos mesmos recursos criticados anteriormente. Cf. Wrigth (2012, p. 100-102), para um levantamento preciso do uso desse humor grosseiro em *Rãs* - com mais de oitenta exemplos ao longo de apenas uma peça.

Primeiro Êupolis o colocou no seu *Maricas*,
 Ao virar do avesso os nossos *Cavaleiros* de forma maldosa, o malvado,
 ao colocar uma velha bêbada por causa do “cordax”, a que
 Frínico criou há algum tempo, a que a baleia ia devorar.
 Então Hermípio fez o seu [compôs algo contra] Hipérbolo,
 Agora todos os outros atacam esse Hipérbolo,
 imitando minhas imagens das enguias.
 Assim, quem quer que ria dessas coisas, não se alegre com as minhas.
 Mas se tem diversão comigo e com minhas invenções,
 parecerão ter bom senso em outros momentos também.

ὅς μέγιστον ὄντα Κλέων' ἔπαισ' εἰς τὴν γαστέρα
 κοῦκ ἐτόλμησ' αὐθις ἐπεμπεδῆσ' αὐτῷ κειμένῳ.
 οὔτοι δ', ὡς ἅπαξ παρέδωκεν λαβὴν Ὑπέρβολος,
 τοῦτον δεῖλαιον κολετρῶσ' αἰεὶ καὶ τὴν μητέρα.
 Εὐπολὶς μὲν τὸν Μαρικᾶν πρῶτιστον παρὲλκυσεν
 ἐκστρέψας τοὺς ἡμετέρους Ἰππέας κακὸς κακῶς,
 προσθεὶς αὐτῷ γραῦν μεθύσιν τοῦ κόρδακος οὔνεχ', ἦν
 Φρύνιχος πάλαι πεπόηχ', ἦν τὸ κῆτος ἦσθιεν.
 εἴθ' Ἑρμιππος αὐθις ἐποίησεν εἰς Ὑπέρβολον,
 ἄλλοι τ' ἤδη πάντες ἐρείδουσιν εἰς Ὑπέρβολον,
 τὰς εἰκοὺς τῶν ἐγγέλεων τὰς ἐμὰς μιμούμενοι.
 ὅστις οὖν τοῦτοισι γελᾷ, τοῖς ἐμοῖς μὴ χαιρέτω.
 ἦν δ' ἐμοὶ καὶ τοῖσιν ἐμοῖς εὐφραίνεσθ' εὐρήμασιν,
 εἰς τὰς ὥρας τὰς ἐτέρας εὖ φρονεῖν δοκίσετε.¹⁴⁶

As informações “históricas” contidas nestes versos recordam uma disputa antiga do poeta com Cléon, que já vinha desde o concurso de 426 com *Babilônios*, continuando nos anos seguintes, com *Acarnenses* em 425 e *Cavaleiros* em 424. Mas a passagem mostra também que ele não era o único a “golpear” os políticos da época, já que ele cita explicitamente Êupolis, Frinico e Hermipo como autores que usaram e abusaram das sátiras a Hipérbolo. No entanto, Aristófanes proclama uma clara diferença entre a sua prática e a de seus rivais, já que ele golpeou Cléon “quando este era poderoso” – o que remonta a *Babilônios*, de 426 -, enquanto os demais se aproveitam do enfraquecimento dessas pessoas públicas para tripudiarem delas. O mesmo tipo de afirmação já aparecia na parábase de *Vespas*, quando o poeta afirmava que “não investiu contra homens comuns”, mas “com um ardor de Héracles, atacou os mais importantes” (v. 1030). Segundo o poeta, depois que ele ousou atacar essas figuras públicas os demais poetas o imitaram e fizeram o mesmo, à exaustão e sem criatividade. Não apenas apropriam as estratégias de composição do autor, com a escolha de um alvo político, mas chegam inclusive a se apropriar das suas próprias imagens, imitando a sua metáfora das enguias

¹⁴⁶ Tradução de minha autoria.

(v. 559, *enchelys*). Essa imagem (*eikos*) já fora utilizada por Aristófanes em *Cavaleiros* para se referir a Cléon, e ao que parece baseado nos hábitos desse peixe, que vivia em águas turvas (v. 864 ss.):

Salsicheiro: Estás como os pescadores de enguias. Quando o lago está parado não pescam nada. Mas, se remexem a lama de baixo para cima, fartam-se de pescar. Tu também pega sempre qualquer coisa, ao virar a cidade do avesso. Ora, responde-me só essa pergunta: já alguma vez deste ao Povo – tu que te dizes amigo dele – um pedacinho de couro lá da sua loja, para concertar os sapatos?

{ΑΛ.} Ὅπερ γὰρ οἱ τὰς ἐγγέλεις θηρώμενοι πέπονθας.
Ὅταν μὲν ἡ λίμνη καταστῇ, λαμβάνουσιν οὐδέν·
ἐὰν δ' ἄνω τε καὶ κάτω τὸν βόρβορον κυκῶσιν,
αἰροῦσιν· καὶ σὺ λαμβάνεις, ἣν τὴν πόλιν ταραττῆς.
Ἐν δ' εἰπέ μοι τοσουτονί· σκύτῃ τοσαῦτα πωλῶν
ἔδωκας ἤδη τουτῶι κάττυμα παρὰ σεαυτοῦ
ταῖς ἐμβάσιν φάσκων φιλεῖν;¹⁴⁷

A primeira camada da imagem é evidentemente a comparação com os pescadores, que precisam remexer a água para que, retirada a areia do fundo, consigam obter seu alimento, assim como Cléon “vira do avesso” a cidade, causando um tumulto que só a ele beneficia, deixando a população entregue a guerras e necessidades. Da mesma forma, em uma segunda camada, o político pode ser associado também ao peixe, que vive nas profundezas e só é encontrado ao se retirar a poeira que o cobre, função exercida por Aristófanes ao colocar em evidência as práticas nebulosas utilizadas por Cléon para manipular a população – representada nessa peça pelo personagem Demos (Povo). E poderíamos propor ainda uma terceira leitura, ao associar mais uma vez Cléon a Cratino, o qual também se associa às imagens aquíferas (Cratino fr. 198 K-A), como a da torrente descontrolada que arrasta árvores e rivais (*Cav.* v. 400 ss.), e da mesma forma turvam as águas límpidas da comédia temperante (*sophron*) de Aristófanes.

Mas Cratino não está presente entre os vários nomes acusados na parábase de *Nuvens* de roubarem imagens e enredos do poeta, mas são outros os acusados de “virarem do avesso” (*ekstrepsas*) as suas obras. De todas essas apropriações indevidas reclama por Aristófanes uma peça específica é nomeada como tendo usurpado material de sua autoria: *Marikas*, de Êupolis, que “virou do avesso” (*ekstrepsas*) o seu *Cavaleiros*. Sobre a relação com essa peça e com Êupolis em geral vale fazer um apanhado do que temos

¹⁴⁷ Tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva (2000, p. 64).

disponível de informações sobre essa polêmica da colaboração entre os poetas ou desse material comum de que eles se valiam – dependendo da abordagem adotada. Darei atenção especial a essa comédia de Êupolis na sequência, assim como algumas outras que interessam a essa discussão, mas começo por fazer um apanhado inicial na relação conflituosa entre os rivais.

3. 3 Aristófanes e Êupolis: colaboração ou competição

A menção direta a *Marikas* nessa parábase revela algumas facetas da relação entre estes dois autores que parecem ecoar o que foi visto na primeira parte desse trabalho (e da carreira de Aristófanes) em relação a Cratino. Na verdade, a rivalidade de Aristófanes com Êupolis é muito mais longa do que a com o rival da geração anterior, que competiu com Aristófanes por no máximo meia década (427-423), desde a estreia de Aristófanes no final da década de vinte, ainda sob nome de outro produtor, até a vitória de *Pytine* em 423.¹⁴⁸ No caso de Êupolis a rivalidade se estende por mais de uma década¹⁴⁹, e os trabalhos de Storey (2003) e Olson (2014 e 2016), além de outras colaborações da crítica atual, são importantes para que se tenham hoje maiores condições de examinar a ocorrência de temas e estruturas semelhantes entre os dois poetas, mesmo que de forma vaga por meio de hipóteses criadas a partir dos fragmentos. Tentarei então aproveitar alguns destes fragmentos que me parecem mais relevantes para contribuir sobre a discussão da inovação poética e do gosto do público vista nas parábases analisadas.

Partindo da acusação feita na parábase de *Nuven*s (de que houve usurpação de material da parte de Êupolis em *Marikas*), muito já se debateu sobre a polêmica envolvendo colaboração ou plágio entre autores. Entre os que defendem o ponto de vista da colaboração estão Halliwell (1980) e Mastromarco (1979) e se baseiam para isso em uma leitura diferente da feita aqui (cap. 2) da parábase de *Vespas*. Os argumentos partem da premissa de que Aristófanes, ao rememorar o seu início enquanto comediógrafo nas parábases discutidas aqui, estaria dividindo a sua carreira não em duas fases distintas - uma com a qual ele contava com um produtor, e outra em que assumia nominalmente a sua autoria – mas em três fases: 1) uma em que ele colaboraria na obra de outros poetas,

¹⁴⁸ Apenas alguns críticos postulam a carreira de Cratino até 422, como Bakola (2010), ou no máximo 421.

¹⁴⁹ Embora os confrontos diretos entre os autores em competições só sejam atestados com segurança em duas oportunidades: em 425 L (Aristófanes com *Acarnenses* e Êupolis com *Noumeniai*) e 421 D (Aristófanes com *Paz* e Êupolis com *Kolakes*).

que a produziam nominalmente, antes de 427, visto nas afirmações da parábase de *Vespas* (vv. 1018-20) em que o poeta diz que habitava “ventres alheios” (εἰς ἀλλοτρίας γαστέρας) e colaborava “secretamente” (οὐ φανερώς); 2) um segundo momento (vv. 1421-28) em que o poeta “corria o risco por si mesmo” (κινδυνεύων καθ’ ἑαυτόν), do que se depreenderia suas produções de 427-425, feitas ainda sob a produção de um outro *didaskalos*; 3) e por fim o momento em que ele “começou a produzir”, a partir de 424, com a menção na sequência ao tema e enredo, supostamente, de *Cavaleiros* e *Nuvenus* (vv. 1029-50).

Seguindo essa nova divisão da carreira de Aristófanes poderia se pensar que as colaborações aludidas pelo poeta nas parábase pertencessem a essa fase da carreira do autor, anterior a 427 e às produções feitas sob outro nome, e como nota Storey (2003, p. 280-81) as peças de estreia de Êupolis datadas de 429-427 seriam boas opções para encaixar a colaboração de um poeta principiante junto a outro de sua geração¹⁵⁰, o que pode ser reforçado por algumas similaridades que estas obras de Êupolis revelam com o material que conhecemos de Aristófanes.¹⁵¹ Grande parte da crítica, a qual Storey define como “romântica” (*romantic*), vê na acusação de plágio de *Nuvenus* um momento de ruptura entre a colaboração e a amizade entre os autores, para entrar em um momento posterior de conflito e disputa.

Essas conjecturas sobre a colaboração entre Aristófanes e Êupolis, entretanto, não aparecem pela primeira vez nessa passagem da reescrita de *Nuvenus*, dado que na já comentada *Pytine* de Cratino (fr. 213 = Σ *Cavaleiros* v. 531a) encontramos uma acusação direta a Aristófanes por ter usado material de Êupolis:

Escutando isso Cratino escreveu a sua obra *Pytine*, mostrando que ele não era um insano, na qual ele ataca Aristófanes por usar material de Êupolis.

¹⁵⁰ Frínico é outro nome sugerido, que provavelmente tem sua estreia também em 429. Um fato instigante chama a atenção para Frínico, que é o fato que Aristófanes acusar Êupolis de ter retirado a figura de uma mulher bêbada da obra de Frínico, na mesma passagem em que Aristófanes fala sobre a apropriação de Êupolis em *Marikas*.

¹⁵¹ As relações colaborativas entre os poetas levantadas por Halliwell e Mastromarco não são unanimidades, sendo contestadas sobretudo por Sidwell (1993). Storey (1993, p. 281), que embora não adote totalmente a hipótese da colaboração, ponderando com as reflexões de Heath (1990) sobre um “acervo comum”, levanta a ideia de que a relações entre os poetas sejam antes amigáveis do que invejosas, fazendo um paralelo com disputas artísticas modernas: “We are perhaps too quick to see the ancient poets in the same light as we view modern television comedies, which jealously guard their situations and plotlines, and adopt a combative stance; perhaps we should look rather to popular music where performers often write for and with one another and yet zealously compete for their Grammy awards”.

ταῦτα ἀκούσας ὁ Κρατῖνος ἔγραψε τὴν Πυτίνην, δεικνὺς ὅτι οὐκ ἐλήρησεν ἐν ἧ κακῶς λέγει τὸν Ἀριστοφάνην ὡς τὰ Εὐπόλιδος λέγοντα.¹⁵²

Se Aristófanes por um lado é acusado de usar material alheio em suas obras já antes de 423, é possível que a acusação do plágio de *Marikas* esteja inserida no mesmo tom irônico sobre as inovações usadas na parábase de *Nuvenus*, ou ainda que as acusações sugerissem não de fato uma postura agressiva em relação aos rivais, mas antes uma colaboração entre eles. Dentre as principais peças de evidência desse debate está também a resposta de Êupolis dada em sua obra *Baptai* (fr. 89 = Σ *Nuvenus* v. 554a):

E sobre aquele *Cavaleiros*,
no qual trabalhei com o careca, eu o ofereci como um presente.

κάκείνους τοὺς Ἰππέας
συνεποίησα τῷ φαλακρῷ τούτῳ κάδωρησάμην.¹⁵³

De toda essa discussão sobre colaboração entre os poetas¹⁵⁴, a menção a *Marikas* em *Nuvenus* parece a mais convincente pela ênfase colocada no pronome de primeira pessoa do plural utilizado (v. 545, τοὺς ἡμετέρους Ἰππέας), em uma parábase dominada pelo uso da primeira pessoa do singular (vv. 549, 550, 560) – o que chama a atenção sobretudo se comparada com outras parábases, como a de *Vespas* aqui tratada e que é toda feita através do discurso reportado na terceira pessoa. No entanto, é forçoso notar que a maioria das evidências para essa argumentação vem de material retirado de parábases, e como vimos em *Nuvenus* é complicado tomar essas informações do poeta literalmente. Storey (2003, p. 283) faz também essa comparação, ao tratar da forma como o público receberia essas “acusações”, dizendo que o leitor dessas passagens deve ter precaução ao tirar conclusões precipitadas sobre o fenômeno da colaboração:

Devemos considerar também a reação do público quanto à reivindicação de Êupolis em *Baptai*. Isso não seria novidade para eles; era parte da batalha em curso que mudava e desenvolvia-se a cada nova comédia. Grande parte do efeito dependeria da novidade e a reivindicação de Êupolis para tal colaboração seria outra peça do conflito. Críticos anteriores acreditaram muito nas evidências de parábases e criaram uma tradição de colaboração e biografias de poetas

¹⁵² Tradução de minha autoria.

¹⁵³ Tradução de minha autoria.

¹⁵⁴ Vários outros exemplos são levantados por Halliwell (1990) em relação a outros autores além de Êupolis e Aristófanes.

nos 420s e 410s, na qual estes dois amigos trabalharam juntos no ataque a Cléon em 424 e, em seguida, se separaram após a apropriação feita por Êupolis de *Cavaleiros* em sua peça *Marikas*.¹⁵⁵

Por fim, ainda sobre o ambiente combativo fora dos palcos, vale examinar melhor o que é dito sobre a peça *Marikas* na parábase de *Nuvenus*, a saber, que Êupolis “arrastou” (*pareilkusen*) para o palco a obra de Aristófanes, e depois a “virou do avesso” (*ekstrepsas*). Como notado por Telò (2016, p. 134-135), o vocabulário ali utilizado para se referir ao rival provém novamente das metáforas das vestimentas, já que “virar do avesso” a peça do rival tem como referente a imagem do manto, já discutida no capítulo 2 sobre *Vespas*, e à qual voltaremos ao tratar da peça *Kolakes*.¹⁵⁶ No entanto outro tipo de vocabulário técnico é utilizado nessa peça, e ele provém do âmbito dos combates atléticos, tomando como metáfora das disputas poéticas a luta conhecida como pancrácio. O mesmo crítico (TELÒ, 2016, p. 148) nota que, em diversas passagens em que o vocabulário dos combates é utilizado, parece haver em um segundo plano uma alegoria das lutas entre os poetas, e, no caso da revisão *Nuvenus*, a alusão seria especialmente a Êupolis. Esses usos podem ser encontrados também em alguns episódios, como na passagem em que Fidípides, ao retornar da escola de Sócrates, convence seu pai de que este merece apanhar, com o uso de termos como *ephla* e *espodei* (v. 1376). Mas sem ter necessariamente que sair do âmbito da parábase, podemos notar que o vocabulário dos combates aparece sempre associado a um tipo de comédia classificada como vulgar (*phortikos*). Por exemplo quando ele diz que Hipérbolo foi “golpeado” (*paredoken laben* v. 551) por outros poetas, como Êupolis em *Marikas*, que teria o político como centro do seu enredo, a maneira do que Aristófanes fez com Cléon em *Cavaleiros*. Quanto a esse último, Aristófanes diz que não o atacou novamente (*authis epempedesai*) quando ele estava caído, diferente do que faziam seus rivais (v. 550). Outro poeta ligado a esses

¹⁵⁵ “We should consider also the reaction of the audience to Eupolis’ claim in *Baptai*. This would not have been ‘news’ to them; it was part of the ongoing battle that changed and developed with each new comedy. Much of the effect would depend on novelty and Eupolis’ claim to collaboration would be another such exchange in the conflict. Earlier critics trusted rather too much in the evidence of parabases and fashioned a tradition of collaboration and a biography of the poets in the 420s and 410s, whereby these two friends worked together on the attack on Kleon in 424 and then fell out over Eupolis’ appropriation of *Knights* in his *Marikas*”.

¹⁵⁶ Sobre o verbo *ekstrepsas* (virar do avesso) usado em sentido figurado nessa passagem em relação à apropriação de *Cavaleiros* por parte de Êupolis, Olson (2016, p. 121), em seu comentário para a coleção *Fragmenta Comica*, também nota essa relação com o vocabulário das roupas e comenta que essa interpretação é sustentada pelo sentido do termo explicado pelo Σ v. 88 de *Nuvenus*: “although not referring to this passage, [Σ 88 *Nuvenus*] identifies the image of ‘turning inside out’ as having properly to do with clothing, the idea being that one could wear e. g. a tunic one way around and then, when it got dirt, reverse it”.

ataques é Hermipo, que “fez novamente uma peça contra Hipérbolo” (v. 557), e levava a população a se “encarniçar” (*ereidousin*) contra ele.

A análise de Telò leva a cabo o exame dessa relação conflituosa entre poetas e a relação de Aristófanes com seus rivais através do mito de Electra aludido na parábase. Fazendo uma leitura intratextual, ele coordena parábase e demais partes da obra, mostrando como o conflito entre Fidípides e Estrepsíades é paralelo ao conflito, aludido na parábase, entre Electra e Clitemnestra, especificamente como delineado na obra de Eurípides. A terceira margem dessa comparação seria a relação entre Aristófanes e seus rivais, que fazem com o gênero cômico o mesmo que a esposa vingativa faz ao marido Agamennon. Nessa leitura Aristófanes apareceria como o salvador paterno (*paternal son*, na terminologia psicanalítica), já prefigurada na parábase de *Vespas* quando o poeta se compara a um Héracles protetor do mal (*alexikakos*). Já o público seria concebido à imagem e semelhança de Filocléon, um velho insano que precisa ser curado pelo filho de seus vícios, como a plateia precisa da cura para a doença infligida pelos outros poetas, como Cratino, cuja poesia teria efeito entorpecente semelhante ao do vinho. Sem pretender empreender uma leitura paratrágica da comédia, que está sem dúvida implicada, prefiro comparar o uso desse vocabulário atlético das lutas e sua relação com o ambiente das palestras, que é tema de outras alusões a Êupolis na obra de Aristófanes.

Duas passagens em específico fazem referência ao ambiente das palestras com relação a Êupolis: a primeira na parábase de *Vespas*, já comentada anteriormente, mas que merece mais algumas considerações; e a segunda na parábase de *Paz*, analisada adiante. Começando por *Vespas*, na parábase dessa peça é dito que o poeta, depois de ser agraciado com vitórias sucessivas nos festivais, “não andava pelas palestras atrás de meninos” (v. 125). O escólio a esta passagem (Σ *Vespas* 125bc = Êupolis fr. 65 K-A) esclarece que a alusão é devida à peça *Autolykos*, de Êupolis, na qual teria acusado Aristófanes de se exibir para os jovens, se aproveitando de sua fama como poeta:

Pelo fato de Êupolis ter dito tais coisas na sua peça *Autolykos*, que ele [Aristófanes] “cruzava as palestras muito orgulhoso de si mesmo por sua vitória, se exibindo para os jovens”.

δι' Εὐπολιν ἐν Αὐτολύκῳ δὲ τοιαῦτά φησιν, ὅτι "περιήει τὰς παλαίστρας σεμνυνόμενος καὶ τοῖς παισὶν ἑαυτὸν δῆλον ποιῶν τῆς νίκης ἕνεκα".¹⁵⁷

¹⁵⁷ Tradução de minha autoria.

Outra passagem digna de nota é retirada da parábase de *Paz*, que vai no mesmo sentido da anterior, quando o poeta diz que “não vagueava pelas palestras tentando seduzir os jovens” (vv. 762-763). Mais uma vez o escoliasta (Σ *Paz* v. 763bc) esclarece o teor dessa afirmação apontando para o rival:

Cheios de si por causa de suas vitórias, eles estavam acostumados a ir atrás de meninos. Isso é direcionado a Êupolis e seus seguidores por serem amantes de garotos e por circularem pelas palestras.

εἰώθασι γὰρ παιδεραστεῖν ἀμβρυσάμενοι τῇ νίκῃ. αἰνίττεται δὲ εἰς Εὐπολιν καὶ τοὺς περὶ αὐτὸν ὡς παίδων ἐρῶντας καὶ παλαιίστρας περιερχομένους.¹⁵⁸

Como bem observado por Storey (2003, p. 288) com relação a essas passagens, parece haver de fato alguma polêmica entre os autores quanto à temática da pederastia, recorrente em duas peças de anos consecutivos, *Vespas* (422) e *Paz* (421). Mas não exatamente a relação sugerida pelo escoliasta da primeira passagem, ao dizer que em *Vespas* estaria Aristófanes respondendo ao que Êupolis teria dito em sua peça *Autolikos*, já que essa última é posterior à produção daquela¹⁵⁹. Mas sem dúvida é possível traçar uma relação da peça *Autolykos* com essas passagens de Aristófanes, já que esta peça traz no título o nome de um atleta jovem e famoso por suas conquistas esportivas e também por ter como amante o aristocrata Cálias, figura habitual do gênero cômico. Storey (2003, p. 290) comenta que a alusão de *Vespas* talvez fosse direcionada não a Êupolis, mas a Cratino, já que essa era a primeira aparição de Aristófanes nos palcos depois da derrota de *Nuvenus*, e naquele concurso Êupolis não teria competido contra Aristófanes. E ainda, como visto no primeiro capítulo, em *Pytine* o próprio Cratino parece descrever um vinho fresco como um jovem rapaz (fr. 195 K-A), assim como a pederastia parecia ser um dos traços do rival mais velho em *Cavaleiros* e *Acarñenses*.

No entanto, como visto no testemunho em *Paz*, de 421 a. C., Cratino teria falecido ou pelo menos se aposentado a esta altura, sendo mais viável que na reescrita de *Nuvenus* a alusão fosse feita a rivais na ativa, tal qual Êupolis, como acredita Telò (2016, p. 140-44), que propõe ainda uma equiparação entre Êupolis e Sócrates em *Nuvenus*. Vale a pena a seguir dedicar uma atenção maior a algumas peças de Êupolis que ajudariam a entender

¹⁵⁸ Tradução de minha autoria.

¹⁵⁹ O equívoco na ordem do fluxo de informações é uma constante nos escólios, como pudemos notar no primeiro capítulo com a inversão da apropriação de material entre *Pytine* e *Cavaleiros*, ao comentar que em *Cavaleiros* (424) Aristófanes se remetesse a *Pytine* (423), que é anterior a ela.

a referência feita ao rival na parábase de *Nuvenus*, percorrendo um caminho semelhante com o feito com Cratino na primeira parte desse trabalho.

Tentando encontrar esse paralelo entre a rivalidade anterior de Aristófanes com Cratino e a nova rivalidade criada com Êupolis, Bakola (2008, p. 25) mostra que em *Autolykos* Êupolis talvez estive respondendo às alusões feitas a ele nas obras precedentes de Aristófanes, *Vespas* (422) e *Paz* (421), nas quais encontramos as polêmicas em torno das palestras:

Como uma forma de responder à zombaria de Aristófanes na competição do ano anterior, a peça *Autolykos* de Êupolis apresenta notáveis semelhanças com *Pytine* de Cratino e sugere que Êupolis poderia ter deliberadamente feito alusão à estratégia utilizada por seu rival mais velho em 423. A semelhança mais marcante entre *Pytine* e *Autolykos* é que em ambas o 'poeta' é ficcionalizado e transformado em um personagem, sendo apresentado (pelo menos a princípio) em uma luz de autodepreciação, jogando assim com a zombaria de Aristófanes.¹⁶⁰

A possibilidade de que o poeta aparece como personagem, assim como Cratino em *Vespas*, é levantada pela primeira vez por Kaibel (1889, p. 40-42), cuja hipótese é seguida por Storey (2003, p. 87-89) e endossado aqui por Bakola (2008, p. 25) – embora os testemunhos de *Autolykos* não sejam tão convincentes a respeito da presença do poeta nos palcos como são os de *Pytine*. Essa polêmica estaria presente ainda, segundo Bakola, em *Marikas*, a peça aludida na parábase de *Nuvenus*, provavelmente de 421. Mesmo sem a mesma clareza que podemos constatar na rivalidade de Cratino de Aristófanes, tentarei a seguir examinar algumas produções de Êupolis para constatar até onde podemos encontrar traços de rivalidade entre os poetas, e até que ponto podemos observar o compartilhamento de um repertório temático entre eles.¹⁶¹

¹⁶⁰ “As a way of responding to Aristophanes’ mockery in the previous year’s competition, Eupolis’ *Autolykos* displays remarkable similarities to Cratinus’ *Pytine* and suggests that Eupolis might have deliberately alluded to the strategy used by his older rival in 423. The most striking similarity between *Pytine* and *Autolykos* is that in both plays the ‘poet’ is fictionalized and turned into a character, and is presented (at least at first) in a self-deprecating light, thus playing up to Aristophanes’ mockery.”

¹⁶¹ Para uma compreensão melhor das obras de Êupolis que serão citadas na sequência é bem útil a datação aproximada feita por Storey (2003, p. 66), e em que festival teria sido apresentada (L para Leneias e D para Dionisiacas):

429-L or -D *Prospaltioi* (or possibly Heilotes)

428 or 427 *Heilotes* (or possibly Prospaltioi)

426-L *Chrysoun Genos*

425-L *Noumeniai*

424-D *Aiges*

422-D *Poleis*

421-L *Marikas*

3.4 As palestras e a reescrita em *Autolykos*

Numa tentativa de ser didático, apresentarei algumas peças de Êupolis que trazem material muito semelhante ao que encontramos na sequência inicial da carreira de Aristófanes. Nota-se a semelhança entre os autores em comédias políticas direcionadas a um alvo específico, como é o caso de *Cavaleiros*, que mira em Cléon, e de *Marikas*, em Hipérbolo; ou ainda em um tipo de comédia voltada para a crítica à intelectualidade ateniense, como é o caso de *Nuvens* e, provavelmente, de *Kolakes* e *Aiges* de Êupolis – todas essas já foram comentadas brevemente em algum momento do trabalho, mas que agora serão examinadas mais atentamente em busca de subsídios para comparação com as obras de Aristófanes. Começo por *Autolykos*, peça comentada acima, por tratar do tema das palestras e dos ginásios que parecem simbolizar um ponto comum na relação entre os poetas, mas também por um fator de histórico textual, que a aproxima de *Nuvens*, a saber, o fato de ter sofrido uma reescrita. Começo por este ponto, para abordar adiante alguns fragmentos da obra.

Para uma melhor compreensão desse fenômeno da reescrita de peças na antiguidade, e sobretudo nesse período do século V a. C., um paralelo de *Nuvens* com a peça *Autolykos* de Êupolis é esclarecedor. A datação da obra é ponto fundamental, e parte de duas informações, uma de um escoliasta de Platão (Σ *Apologia* 19c = Êupolis Fr. 62 K-A) que diz que em *Autolykos* o comediógrafo ridiculariza a estátua da Paz de Aristófanes, referente à obra homônima de 421, e, portanto, posterior a essa data. Eis o texto do escólio: “Aristófanes é ridicularizado por ter erigido uma estátua colossal da Paz. Na peça *Autolykos* de Êupolis”.¹⁶²

Outra informação ajuda a datar essa peça de forma mais precisa, já que é dito por Ateneu (216c-d) que a peça concorreu no arcontado de Aristion (421/420) – e como para 421 atestam-se com mais segurança duas peças de Êupolis, *Kolakes* e *Marikas*, para as

421-D *Kolakes*

420-L or -D *Autolykos I*

419 or 418 *Autolykos II*

417-L or -D *Demoi*

416-L or -D *Baptai*

415-L or -D *Taxiarchoi*

414-412 *Astrateutoi*

414-412 *Philoï*

¹⁶² κωμωδεῖται δὲ καὶ <ὅτι> τὸ τῆς εἰρήνης κολοσσικὸν ἐξῆρεν ἄγαλμα. Εὐπολὶς Αὐτολύκῳ.

Dionisiacas e as Leneias respectivamente, Storey (2003, p. 81) diz que se pode afirmar com certa tranquilidade o ano de 420 como o da primeira apresentação.

A datação ainda depende da informação do vencedor no pancrácio nas Panateneias, um certo Autólico, ao qual o título aludiria¹⁶³, constando duas vitórias associadas a esse mesmo nome em Xenofonte (*Banq.* 1.2), em 426 e 422. Segundo Storey (2003, p. 82) seria possível uma data para a primeira versão em 425 e se referindo a vitória de 426 do mesmo atleta, no entanto é mais viável pensar na vitória de 422 como inspiradora da obra, necessariamente posterior a 421, como citado a cima por conta de *Marikas* e *Kolakes*, portanto a partir de 420 (e sobretudo se for precisa a informação do escoliasta, cuja menção à estátua da Paz só poderia ser posterior a 421).

Já a reescrita da peça conta com algumas fontes a respeito, algumas genéricas como o *Suda* (d756 = test. xiv), que diz que “Êupolis, de Atenas, o poeta cômico, escreveu várias comédias e revisou algumas (Εὐπολὶς, Ἀθηναῖος, κωμικός, ἔγραψε τόσα καὶ ἄλλα διασκευαζόμενος.)”¹⁶⁴. Mais preciso é testemunho de Galeno (*Comentário sobre a obra “Acerca das doenças agudas” de Hipócrates* 1.4 = test. ii K-A) que fala sobre um “segundo *Autolykos*” e dá informações sobre esse processo de reescrita ao comentar especificamente o termo *epidieskeuasthai*:

Com tal termo (*epidieskeuasthai*), diz-se de uma obra que, tendo sido escrita uma primeira vez, foi reescrita. Essa tem o mesmo enredo e a maior parte do mesmo texto, mas teria algumas partes removidas do original, algumas acrescentadas, e algumas revisadas. Se é preciso um exemplo para ficar mais claro, tem-se o segundo *Autolykos* de Êupolis revisado de uma primeira versão.

Ἐπιδισκευάσθαι λέγεται βιβλίον ἐπὶ τῷ προτέρῳ γεγραμμένῳ τὸ δεύτερον γραφέν, ὅταν τὴν πόθεσιν ἔχον τὴν αὐτὴν καὶ τὰς πλείστας τῶν ῥήσεων τὰς αὐτὰς τινὰ μὲν ἀφηρημένα τῶν ἐκ τοῦ προτέρου συγγράμματος ἔχη, τινὰ δὲ προσκείμενα, τινὰ δ' ὑπηλλαγμένα· παράδειγμα δ' εἰ βούλει τοῦτου σαφηνείας ἕνεκα, τὸν δεύτερον Αὐτόλυκον <Εὐπόλιδος> ἔχεις ἐκ τοῦ προτέρου διεσκευασμένον.¹⁶⁵

¹⁶³ Existe também a possibilidade de uma referência ao personagem mítico de mesmo nome, avô de Odisseu, e que teria sido tema de um drama satírico de Eurípides (cf. Storey, 2003, p. 85). No entanto é largamente aceito tratar-se de um atleta de mesmo nome ter ganhado as Olimpíadas em duas oportunidades e ser famoso por ser um dos amantes de Cálias (*Banq.* 1.2), e a relação desses com os sofistas como visto no *Protágoras* de Platão. A figura de Cálias também aparece na comédia *Kolakes* de Êupolis ligada à figura dos sofistas e de Sócrates, como se verá adiante.

¹⁶⁴ Tradução de minha autoria.

¹⁶⁵ Tradução de minha autoria.

O depoimento de Galeno a respeito da revisão de *Autolykos* é muito parecido com o que encontramos na Hipótese I (Dover) de *Nuven*s vista anteriormente, similaridade já notada por Storey (2003) e Marshall (2012), no que diz respeito a modificações de partes específicas, de acréscimos e omissões da versão original. Outras fontes documentam a reescrita dessa peça, mas nada a princípio evidencia uma segunda produção da obra explicitamente, embora Storey (2003, p. 82-84) demonstre uma convicção de que essa não só é a única peça reescrita por Êupolis (apesar do testemunho do *Suda* já citado) como também teria sido a única a ser reapresentada. No entanto a convicção deste não é a mesma no caso de uma segunda apresentação de *Nuven*s, embora Marshall (2012) demonstre que os casos das duas peças são extremamente similares, portanto a pressuposição da reperformance de uma implicaria na possibilidade de uma segunda performance da outra.

Além da similaridade do processo de reescrita da peça, a temática da obra também traz uma notável semelhança com o que vimos até aqui sobre os processos de alusão a outros poetas nas peças de Aristófanes. O tema da inovação, propagandeada por Aristófanes sobre sua produção em oposição à falta de originalidade dos rivais, parece ser tratado também nessa peça como mostra o fr. 60 K-A, através da nostalgia, classificada como hipócrita no segundo verso, de um passado melhor¹⁶⁶:

A: Infeliz, que vive impiedosamente com suas novas ideias...

B: Como? Logo você, que já lambeu as bordas de tantos pratos?

{A.} ἐπὶ καινότερας ἰδέας ἀσεβῶν βίον, ὃ μοχθηρός, ἔτριβες.

{B.} πῶς ὃ πολλῶν ἤδη λοπάδων τοὺς ἄμβωνας περιλείξας;¹⁶⁷

Segundo a leitura de Storey (2003, p. 87), que retoma uma hipótese de Kaibel (1889, p. 40-2), essa fala seria proferida por dois escravos que retratavam justamente os poetas Êupolis e Aristófanes. Essa hipótese é baseada, em parte, em um testemunho sobre

¹⁶⁶ Ao comentar o *topos* comum da nostalgia e da decadência em Êupolis, Olson (2008, p. 181) dá alguns exemplos exóticos de como essa forma de julgamento persiste até os nossos dias: “and perhaps in all societies in all times, as fans of the allegedly decadent and depraved Elvis Presley condemn the Rolling Stones without ever really listening to them, and their children in turn condemn Eminem without ever really listening to him, and so on and on for ever”.

¹⁶⁷ Tradução de minha autoria.

Êupolis (test. xii K-A = Eliano, *Da natureza animal* 10.41), no qual ele fala sobre um cachorro que teria sido dado ao poeta e que o acompanhou até a morte:

Augeas de Eleusis certa vez deu um presente para o poeta cômico Êupolis um jovem cão molossiano, e Êupolis o chamou de Augeas devido ao homem que o presenteou. Mimado em sua criação e mantido por Êupolis por muito tempo, Augeas, o cão, veio a amar muito seu dono. Certa vez um jovem companheiro de escravidão, de nome Efialtes, estava roubando algumas peças de Êupolis, mas o ladrão não pode escapar, pois o cão o viu, atacou e o mordeu violentamente até mata-lo. Posteriormente Êupolis faleceu em Egina, e lá foi enterrado. O cão uivava e chorava como fazem os cães ao se lamentarem, e assim, odiando sua vida, passou fome e dor até morrer na tumba de seu senhor e mestre. Esse lugar é chamado de Lamentação do Cão em memória desse sofrimento.

Εὐπόλιδι τῷ τῆς κωμωδίας ποιητῇ δίδωσι δῶρον Αὐγέας ὁ Ἐλευσίνιος σκύλακα ἰδεῖν ὥραϊον, Μολοττὸν τὸ γένος, καὶ καλεῖ τοῦτον ὁ Εὐπολις ὁμωνύμως τῷ δωρησαμένῳ αὐτόν. κολακευθεὶς οὖν ταῖς τροφαῖς, καὶ ἐκ τῆς συνηθείας ὑπαχθεὶς τῆς μακροτέρας, ἐφίλει τὸν δεσπότην ὁ Αὐγέας ὁ κύων. καὶ ποτε ὁμόδουλος αὐτῷ νεανίας, ὄνομα Ἐφιάλτης, ὑφαίρειται δράματά τινα τοῦ Εὐπόλιδος, καὶ οὐκ ἔλαθε κλέπτων, ἀλλὰ εἶδεν αὐτὸν ὁ κύων, καὶ ἐμπεσὼν ἀφειδέστατα δάκνων ἀπέκτεινεν. χρόνῳ δὲ ὕστερον ἐν Αἰγίνῃ τὸν βίον ὁ Εὐπολις κατέστρεψε, καὶ ἐτάφη ἐνταῦθα· ὁ δὲ κύων ὠρυόμενός τε καὶ θρηγῶν τὸν τῶν κυνῶν θρήνον, εἶτα μέντοι λύπη καὶ λιμῷ ἑαυτὸν ἐκτῆξας ἀπέθανεν ἐπὶ τῷ τροφεῖ καὶ δεσπότη, μισήσας τὸν βίον ὁ κύων. καὶ ὃ γε τόπος καλεῖται μνήμη τοῦ τότε πάθους Κυνὸς Θρηῆνος.¹⁶⁸

A triste história do cachorro Augeas é conjugada com um testemunho do retórico Valério Apsines (*Retórica*, 3) sobre uma determinada peça em que Êupolis era acusado de *xenia* e vendido como escravo a Lykon:

Em denúncias esta técnica irá funcionar para você, apresentando o que você quer como se rejeitasse, p. e., como esta situação: Êupolis foi condenado por *xenia* e vendido em uma venda pública; Lykon o comprou e entregou seu filho a ele. Êupolis denuncia a si mesmo: "Não para ganhar a liberdade para mim mesmo eu vim, nem para ser libertado desta escravidão, como talvez um de vocês poderia supor ao ouvir, mas para pedir a morte".

Ἐν ταῖς προσαγγελίαις ἀρμόσει σοι ἐκεῖνο τὸ θεώρημα, ὅταν ὁ βούλει ὥς ἀναιρῶν τιθῆς, οἷον ὥς ἐπ' ἐκείνης τῆς ὑποθέσεως· Εὐπολις ἀλοὺς ξενίας δημοσία ἐπράθη. πριάμενος αὐτὸν ὁ Λύκων ἐγχειρίζει τὸν παῖδα, ὁ δὲ ἑαυτὸν προσαγγέλλει... Ἐν ταῖς προσαγγελίαις ἀρμόσει σοι ἐκεῖνο τὸ

¹⁶⁸ Tradução de minha autoria.

θεώρημα, ὅταν ὁ βούλει ὡς ἀναιρῶν τιθῆς, οἷον ὡς ἐπ'ἐκείνης τῆς ὑποθέσεως· Εὐπολὶς ἀλοῦς ξενίας δημοσίᾳ ἐπράθη. πριάμενος αὐτὸν ὁ Λύκων ἐγχειρίζει τὸν παῖδα, ὁ δὲ ἑαυτὸν προσαγγέλλει.¹⁶⁹

Unindo os dois testemunhos, Kaibel propunha que nessa peça Êupolis e Efialtes eram caracterizados como escravos de Lykon, e mesmo rejeitando a própria hipótese posteriormente, Storey a retoma e aprofunda. O crítico (Storey, 2003, p. 87) nota alguns termos chave utilizados no relato do retórico Apsines como *hypoteseos* (enredo), vendo nesse termo um tipo de vocabulário muito utilizado em cenas da comédia como parábases, mas sobretudo no prólogo, voltado a fornecer informações para a audiência sobre o desenvolvimento do drama, como se pode ver sobretudo em *Cavaleiros*, *Vespas* e *Paz*. Já a possibilidade da presença de Êupolis numa peça do próprio autor é comparada com o que ocorrera em *Pytine* com Cratino ou em *Acarnenses* e *Vespas*, menos diretamente, através da assimilação de Aristófanes a seus personagens Diceópolis ou Bdelicléon. Storey (2003, p. 88) desenvolve a hipótese relacionando outras peças de Aristófanes por meio de temáticas próximas desenvolvidas entre os poetas:

Nós podemos, creio eu, ir mais longe. Kaibel pensou que a história de Efialtes e Êupolis em Élio refletia um julgamento entre dois comediógrafos retratados como escravos no *Autolykos* de Êupolis. Eu imaginaria um *agon* formal entre Êupolis e outro poeta cômico sobre a tutela de *Autolykos*; os paralelos com *Nuvens* e *Rãs* serão óbvios aqui, além do humor gerado pela incongruência de ter um comediógrafo como professor.¹⁷⁰

Outros fragmentos mostram um engajamento entre a obra dos dois, já que nesta mesma peça Êupolis ridiculariza a estátua da Paz de Aristófanes (fr. 62), e também seu hábito de andar pelos ginásios com meninos (fr. 65), como visto acima. A acusação de impiedade (*asebon*) também reverbera a fala do Discurso Fraco no *agon* de *Nuvens*, assim como no cultivo de novos deuses por parte de Sócrates. Já a metáfora usada sobre lambar “as bordas de tantos pratos” utiliza o vocabulário gastronômico para se referir ao aproveitamento das sobras, que ficavam nas bordas dos pratos, do material alheio para a própria composição – assim como a imagem da comida é utilizada por Aristófanes em

¹⁶⁹ Tradução de minha autoria.

¹⁷⁰ “We can, I think, go further. Kaibel thought that the story of Ephialtes and Eupolis in Aelian reflected a trial in Eupolis’ *Autolykos* between two comedians depicted as slaves. I would imagine a formal *agon* between Eupolis and another comic poet over the tutorship of *Autolykos*; the parallels with *Clouds* and *Frogs* will be obvious here, and the humour that of the incongruity of having a comedian as teacher”.

Cavaleiros para se referir à obra de Crates, que anuncia ao público um banquete, mas os deixava voltar para casa de barriga vazia – como visto no primeiro capítulo.

Por fim, o título da obra traz, além da menção ao jovem atleta, uma lembrança de um personagem mítico, o avô de Odisseu, cujas façanhas são marcadas por roubos notáveis, como o as armas que Odisseu vestia, legadas pelo avo Autólico, que as roubou de Amíntor (*Iliada* X, vv. 266-273), ou ainda a passagem em se conta o episódio da escolha do nome de Odisseu, dado pelo avo Autólico, que “superava a todos em truques” (*Odisseia* XIX, 395-96), dom que herdou de seu pai Hermes. Esse personagem mítico foi tema de um drama satírico de Eurípides e a polêmica de apropriação alheia contida em *Autolykos* é sugestiva para uma relação com o herói mítico do furto (cf. Storey, 2003, p. 85). A relação entre furto e plágio ficará mais clara ao examinarmos a figura de Sócrates nos fragmentos de Êupolis, em que o filósofo é comumente associado a esse tipo de prática, relacionada à sua carência de recursos. Mas antes, explorando ainda o tema da relação entre professor e discípulo na comédia, vejamos o que se pode retirar dos fragmentos de *Marikas*, peça datada do ano anterior à primeira versão de *Autolykos*.

3.4 Disputas políticas e poéticas em *Marikas*

Volto à peça de Êupolis que é citada explicitamente em *Nuvens* por Aristófanes, *Marikas*¹⁷¹, cuja proximidade com as comédias aristofânicas continua marcante por alguns aspectos. A mais saliente similaridade é o caráter propriamente político da obra, na qual Hipérbolo desempenharia o mesmo papel que Cléon em *Cavaleiros*. A primazia no ataque a personagens públicos da época é mais um critério utilizado por Aristófanes para ressaltar a sua própria originalidade, e é razoável propor que o mesmo valesse para os demais poetas que buscavam por afirmar o seu valor. Nesse sentido, examinando alguns fragmentos da obra de Êupolis e, também, de outros poetas, como Platão cômico e Hermipo, também atacados na parábase de *Nuvens*, fica evidente que Aristófanes não foi o único a usar do artifício do escárnio contra Cléon, o que não se pode afirmar como verdadeiro ou falso é se as suas alegações de primazia nesse sentido são seguras¹⁷². Um

¹⁷¹ O título da peça provém de palavra estrangeira, como notado já entre os antigos, por Hesíquio (μ 283), que diz que a palavra é um nome bárbaro para um escravo jovem. Hoje sabemos que o termo tem filiação com outras línguas indoeuropeias, como o indo-iraniano *maryaka-* (cf. Chartreine, p. 667); ou ainda o persa antigo *marika-*, que continha o sentido de “jovem” mas também de “servo” (cf. Storey, 2003, p. 198).

¹⁷² Storey (2003) acredita firmemente que *Cavaleiros* inaugura esse tipo de prática, não a sátira pontual, como já aparece desde as origens do gênero, mas uma comédia do tipo demagógica, em que o personagem central e a trama se constroem integralmente em volta do tema político e de um indivíduo específico.

exemplo bem evidente da autoprocamação da originalidade nesse tipo de ataques pode ser encontrado em Platão cômico (115 K-A), que enfatiza o fato de ter sido o primeiro a travar um combate com o general: “Pois eu fui o primeiro a iniciar uma guerra contra Cléon (ὁς πρῶτα μὲν Κλέωνι πόλεμον ἤράμην.)”.¹⁷³

É de se notar que Cléon tenha sido atacado por tantos poetas diferentes, mas Hipérbolo, personagem central de *Marikas*, também figura em várias das comédias de Aristófanes e outros comediógrafos (Cratino fr. 209 K-A; Platão cômico, fr. 182.7), sempre representado como um líder populista e que ascendeu socialmente através do comércio de lamparinas (cf. *Nuvens* v. 1065; *Paz* v. 1065; *Cavaleiros* vv. 73840), assim como Cléon também estava associado às camadas populares e ao comércio, no caso deste último na produção de couro. Parece então, diferentemente do que sugerido por Bakola e comentado no primeiro capítulo, que os poetas não tinham apenas um adversário (*ekhthros*), no modelo do que fora Licambes para Arquíloco, mas trabalhavam num campo mais amplo de atuação. O próprio Êupolis, além de ataques a Hipérbolo e Cléon¹⁷⁴, dedicou uma obra especialmente contra Alcebíades, *Baptai*.¹⁷⁵

Sobre essa peça, além da sátira direcionada ao demagogo, encontramos outras similaridades com o enredo de *Cavaleiros*. A primeira delas é a possível presença de um rival de Hipérbolo (como era o Salsicheiro para o Paflagônio). Dentre os candidatos a rival, um nome importante aparece na peça que pode preencher essa informação: Nícias, que como se sabe por Tucídides (8.73.3) foi um dos responsáveis pelo ostracismo de Hipérbolo, e que aparece como acusado de receber propina no fr. 193 K-A¹⁷⁶. O famoso general conhecido pela paz acordada com Esparta no ano de 421, que inclusive levou o nome de “Paz de Nícias”, aparece em um fragmento sugestivo, no qual um personagem sabatina outro, ao mesmo tempo em que o acusa de cúmplice de traição:

A: Então, à quanto tempo você se reuniu com Nícias?

B: Eu jamais o vi, exceto recentemente, em pé na ágora.

A: O homem admite que ele tenha visto Nícias!

Por que razão ele o veria, se não estivesse envolvido em alguma traição?

CORO (de homens humildes): Vocês ouviram, companheiros,

¹⁷³ Tradução de minha autoria.

¹⁷⁴ Fr. 316 K-A.

¹⁷⁵ Embora a presença de Alcebíades talvez fosse pontual e não contínua durante a trama, funcionando mais nas cenas chamadas de “intrusas” (*intruder scenes*), que vinham ao final da comédia e continham passagens rápidas com personagens típicos como um bajulador (*kolakes*) ou um impostor (*alazon*). Alcebíades poderia então figurar como uma dessas personagens típicas e não como figura principal da trama.

¹⁷⁶ Outra possibilidade de postulante a rival de Hipérbolo é Pisandro, que aparece no fr. 195 K-A. cf. Olson (2016, p. 128).

como Nícias foi pego no pulo?
 CORO (de homens ricos): Então vocês, seus tolos,
 acusariam esse homem excelente de alguma maldade?

{A.} πόσου χρόνου γὰρ συγγεγένησαι Νικία;
 {B.} οὐδ' εἶδον, εἰ μὴ 'ναγχος ἐστὼτ' ἐν ἀγορᾷ.
 {A.} ἀνὴρ ὁμολογεῖ Νικίαν ἐορακέναι.
 καίτοι τί παθὼν ἂν εἶδεν, εἰ μὴ προϋδίδου;
 {Χο. πενήτων} ἠκούσατ', ὦ ξυνήλικες,
 ἐπ' αὐτοφώρῳ Νικίαν εἰλημμένον;
 {Χο. πλουσίων} ὑμεῖς γάρ, ὦ φρενοβλαβεῖς,
 λάβοιτ' ἂν ἄνδρ' ἄριστον ἐν κακῷ τινι;¹⁷⁷

A fonte desse fragmento, Plutarco (*Nícias*, 4.3), enumera ao longo da passagem outros poetas cômicos que teriam composto essa imagem de Nícias como um comandante pouco confiável e sujeito a traições, dentre eles Teleclides (fr. 44 K-A) e Frínico (fr. 62 K-A), além do próprio Aristófanes (*Cavaleiros*, v. 358). Porém, o que importa para minha leitura são as comparações com *Cavaleiros*, devido às acusações de Aristófanes feitas em *Nuvens*, e nesse sentido a figura de um rival de Hipérbolo/Marikas construída a partir de um político aristocrata se distancia da composição do rival de Cléon/Paflagônio na figura do Salsicheiro, que se destaca por atitudes ainda mais vis que seu antagonista, assim como sua origem é tão precária quanto a do curtidor de couro. Outra diferença marcante é a divisão do coro em dois, um representando os homens humildes (*peneton*) e outro representando os aristocratas (*plousion*), enquanto em Aristófanes o que temos é apenas um coro, justamente composto pelas nobres figuras do título.

Outro ponto de aproximação entre as obras jaz na figura do senhor (*despotes*) que governa seu escravo, se no caso de *Cavaleiros* é o Paflagônio que se coloca na posição subserviente frente ao seu senhor Demos, a personificação do povo ateniense, em *Marikas* é o protagonista da peça que parece servir de escravo a um outro (fr. 192. 150 K-A). Uma das sugestões de assimilação de uma figura ao senhor de *Marikas* é levantada por Cassio (1985), que propõe que o *despotes* fosse caracterizado como o rei persa, e nesse caso Hipérbolo seria uma espécie de jovem componente da corte do Grande Rei, na qual a peça se passaria, leitura que se apoia no material linguístico já discutido que é assimilado à língua persa antiga, assim como uma menção aos persas no fr. 192.43 K-A, além de uma paródia dos *Persas* (v. 65) de Ésquilo¹⁷⁸. No entanto essa conjectura não encontra apoio

¹⁷⁷ Tradução de minha autoria.

¹⁷⁸ A leitura de Cassio (1985) se baseia sobretudo na semântica da palavra *marika*, como já notado acima de origem no persa antigo *marika*-. O autor acrescenta uma valiosa discussão acerca do termo incluindo outros paralelos linguísticos, como no sânscrito *marya* (“jeune homme, amoureux”) e no avesta *mairya*

suficiente nos fragmentos, que como nota Storey (2011, p. 149) apresentam na sua maioria um cenário centrado em Atenas.

Apesar de todo esse cenário preenchido por personagens públicas, *Marikas* não parece tratar apenas de questões políticas, assim como *Cavaleiros* carrega por tras da temática da demagogia um intenso diálogo poético com seus rivais (conforme tratado no capítulo 1). Nesse sentido possuímos de *Marikas* uma série de fragmentos danificados, mas numerosos, sobre os quais se podem tatear algumas hipóteses. Esses fragmentos pertencem na sua maioria a um comentário à obra de Êupolis encontrado em um papiro (P. Oxy. 2741). Toda essa documentação é reunida no fr. 192 K-A, e desses o fr. 192. 7-12 traz uma possibilidade de leitura conjunta com o que vimos na parábase de *Vespas*, na caracterização do poeta como um curandeiro dos males do povo:

A doença foi recorrente em nós. <a doença> foi recorrente...voltando tornou-o pior...atacou...enfraquecido ele diz que está de volta ao trabalho duro...¹⁷⁹

μας πάλι[ν νοσ]ήματα ὑποτροπάζει
ὑποτροπά[ζ χ]εῖρον διατιθέασιν
επα]νερχομέ[] καταλαμβάνουσιν
].[]μενα[]].[] αυτον τ[.]ο
]ον[]].[]π.[]δ[]ησθηκυ[ι]νυν πάλιν
]φησ[ι] καταπ[ο]υεῖσθαι συ[μ]βησε[(*lemmata* em negrito)

As menções à doença (*nosemata*) e à retomada do trabalho podem ser entendidas como uma possibilidade metateatral, como se o público, e o poeta mesmo estivessem em convalescença das derrotas passadas, mas ele que estava de volta às disputas. Segundo Bakola (2008, p. 22-23), nessas falas do coro, localizadas por ela no párodo da peça apresentada em 421, haveria uma resposta direta a *Vespas*, do ano anterior, em que Aristófanes se define como “defensor contra o mal” (*alexikakos*), mas, mais que isso, Êupolis estaria nesse momento aproveitando a deixa para caracterizar a sua própria persona poética: “Êupolis dá uma resposta não somente à sua própria sátira em *Vespas*, mas também à retórica autoelogiosa de Aristófanes” (BAKOLA, 2008, p. 23).

(“junne homme”) – quanto ao significado no avesta Benveniste (169, p. 247 *apud*. Cassio, op. cit., p. 39) destaca seu sentido negativo “en iranien, *marya* a pris um sens défavorable: ce um jeune homme trop audacieux, um jeune guerrier folgueux, destructeur, et meme um brigand”. É nesse sentido já comentado de “escravo”, que carrega em muitas línguas (como o grego παῖς) significados próximos aos termos para jovens, aqueles sem liberdade política, que o autor se concentra para compor um quadro de abuso sobre o personagem. O retrato de Marikas/Hipérbolo como escravo é comentado no corpo do texto, mas as notas linguísticas podem ajudar a clarificar essa ideia do personagem como um servo de seu *despotes*.

¹⁷⁹ Tradução de minha autoria, seguindo as indicação de Bakola (2008).

A sequência do comentário (fr.192.13-19 K-A) deixa mais claras as intenções do poeta, que se apresentaria ao público em um papel já visto em Aristófanes, a saber, como aquele que ensina ao público:

Você foi enganado por algum tempo. Um grande negócio... “você foi enganado por algum tempo” é uma metáfora para o ensino nas escolas...

πολὺν πολλοῦ χρόνον καὶ τόν[δ'] ἀφεῖ[σθε]
].τι[.]παμπ[.]υν· ἡ δὲ μ[ετα]φ[ορὰ
 ἀπὸ τῶν γ]ραμματοδιδ[α]σκάλων .[
].τι· ἡ δὲ μ[ετ]αφορὰ ἀπ[ὸ τῶ]ν γραμ-
 ματοδιδασκά]λων "πολὺν χρόνον ἀφεῖσθε"¹⁸⁰

Como explicado pelo comentário, nessa passagem é usada uma metáfora sobre a função dos professores, e como argumenta Bakola, o que está em jogo é que o poeta diria à audiência que ela tinha sido enganada, mas que deveria retornar à escola e aprender com ele (fr. 192.18-19 K-A): “

Mas que vocês apaguem isso...
 significa “limpar as tabuletas”.

]σὺ γοῦν ἀλλ' ἐξάλειφετε τοῦτο δ'
]ν ἐστίν· "λέαινε τὰς δέλτους".¹⁸¹

A imagem do poeta como professor da população não é apenas uma resposta a Aristófanes, mas se escora numa tradição mais longa, proveniente da poesia arcaica e já presente em Hesíodo (*Trabalhos e Dias*) e Píndaro (*Píticas* 2.72.3), assim como na tradição filosófica, com Heráclito (B57 DK) e Xenófanes (B10 DK). Nesse sentido pode-se entender melhor as acusações de Aristófanes a Êupolis em *Vespas* e *Paz* como um sedutor de jovens nos ginásios, o que deve estar associado a essa persona do poeta como professor.

¹⁸⁰ Tradução de minha autoria.

¹⁸¹ Tradução de minha autoria.

A temática dos professores e discípulos parece ser mais do que uma casualidade na obra do poeta, e a defesa da persona professoral do autor se escora ainda em outra obra do poeta situada no mesmo ano de *Marikas*, provavelmente 421 a. C., que é *Kolakes*, essa, sim, datada com mais segurança (Hip. III Wilson). Alguns fragmentos comentados a seguir são considerados por Kassel e Austin como pertencentes a essa peça, enquanto outros são conjecturas baseadas em outros estudos sobre o tema.

3.5 A comédia intelectual em *Kolakes*¹⁸²

Deixando de lado a questão da colaboração ou plágio entre os poetas, a relação entre eles pode ser vista ainda do ponto de vista da análise de um repertório de temas e lugares-comuns que eram utilizados nesse período (Heath, 1990), o que pode ser notado pela ligação estabelecida pelos poetas nas peças que sucedem a primeira apresentação de *Nuvens* em 423. Se até *Cavaleiros* uma faceta comum entre os poetas está configurada no tipo de comédia chamada de “demagógica”, por seu ataque aos políticos da época, a sequência de peças de Aristófanes seguida por *Vespas*, *Paz* e *Nuvens II* mostra uma série de elementos comuns partilhados pelos poetas em outros terrenos. Entre essas similaridades estaria um tipo de comédia cujos temas se relacionam com as disputas de gerações e com a vida intelectual ateniense, bastante agitada daquele período, como sugerem as viagens de Górgias e Protágoras a Atenas¹⁸³.

A primeira informação a se destacar sobre essa peça é a data de sua apresentação, a qual pode ser aferida com segurança pela hipótese de *Paz* (Wilson III), que a localiza no ano de 421 a. C., no festival das Dionisiacas, ficando com o primeiro lugar, à frente de Aristófanes com *Paz*. Quanto a matéria da obra sabemos que o drama se desenvolve na casa de Cálias, personagem já comentado como amante de Autólico na peça homônima de Êupolis, mas sobre o qual possuímos mais informações que são relevantes para o enredo de *Kolakes*, que dão conta de uma figura proeminente da época, cuja riqueza foi ganha por herança paterna, o tornando um dos homens mais ricos de Atenas (Isócrates 16.31). Cálias se torna uma figura proeminente justamente após a morte do pai, Hipônico, no final dos anos vinte do século V a. C. (Lísias 19.48), fato mencionado como tendo acontecido pouco antes da apresentação dessa peça. A imagem de Cálias no *Protágoras*

¹⁸² Algumas partes desse tópico já foram tratadas por mim em um artigo (cf. Azevedo, 2014).

¹⁸³ Cf. Untersteiner (2002, p. 32 [trad. para o português da obra original de 1949]) que situa a segunda visita do sofista a Atenas entre 423 e 422 a. C.

de Platão também evidencia sua proximidade com os sofistas e a intelectualidade ateniense, e alguns personagens presentes no diálogo platônico aparecem também nessa peça, como o próprio Protágoras, assim como possivelmente Sócrates. A questão central é como e em que momento estes personagens apareceriam, se é que de fato figuravam em cena ou eram apenas aludidos como convidados de um banquete, ao molde do que vemos em *Vespas* (1301-21) com uma espécie de *guest-list* (cf. OLSON, 2016 p. 34).

Sobre Sócrates comentarei adiante alguns fragmentos colocados por Kassel Austin entre os de peça desconhecida, mas que alguns comentadores acreditam, com argumentos, se tratarem de partes dessa mesma peça. Antes disso vejamos os fragmentos que tratam de outro alvo importante, o sofista Protágoras, e assim como sua participação no diálogo platônico sugere, talvez ele aparecesse nessa peça não como um personagem secundário, mas com a mesma proeminência que Platão dá a este, como o convidado mais ilustre dentre todos que frequentam sua casa – o que faz Storey (2003, p. 184) compará-lo com a função exercida por Sócrates em *Nuvens*.¹⁸⁴

Dentre os fragmentos que tratam do sofista, um deles (fr. 157 K-A) parece de fato descrever Protágoras em luzes próximas do que vemos Sócrates em *Nuvens*, com seu interesse pelos “assuntos celestes” (*ta meteora*):

Lá dentro está Protágoras de Teos,
o *aliterios* que fica falando besteiras
sobre os assuntos celestes, mas que come aquilo que vem da terra.

ἔνδον μὲν ἐστὶ Πρωταγόρας ὁ Τήσιος
ὅς ἀλαζονεύεται μὲν ἀλιτήριος
περὶ τῶν μετεώρων, τὰ δὲ χαμᾶθεν ἐσθίει¹⁸⁵

A oposição entre o pensamento elevado, dedicados a assuntos distantes da realidade humana, e os frutos da terra, de onde se tira sua subsistência, é um dos eixos sobre os quais se constrói o enredo de *Nuvens*, e nesse sentido a comparação feita de Sócrates com Tales na mesma peça também vem a calhar, lembrando a passagem citada por Platão no *Teeteto* (174a-b), na qual o filósofo de Mileto caiu em um buraco quando, olhando para o céu, examinava os astros. Em Aristófanes, o que ocorre é algo um pouco mais escatológico, já que quando Sócrates examinava os astros, com a boca aberta, uma

¹⁸⁴ É complicado, contudo, o fato de tomar o testemunho de Platão no *Protágoras* como subsídio para essa classificação, como ressalta Olson (2016).

¹⁸⁵ Tradução de minha autoria.

lagartixa defeca nela (*Nuvens* vv. 171-73), o que o traz de volta aos aspectos mais materiais e mundano. Outro ponto importante desse fragmento é o termo *aliterios*, que caracteriza Protágoras como um dos bajuladores de Cálias ao qual o título alude, o que o diferenciaria do personagem Socrático conforme encontrado não só em Aristófanes, mas também em Êupolis (fr. 385 e 396 K-A) e Amípsias (fr. 9 K-A), neste último inclusive ao dizer que o filósofo se recusava a ser um bajulador.

Ainda existem alguns outros fragmentos de *Kolakes* que tratam de figuras proeminentes da época como Alcebíades (fr. 171 K-A), ou ainda um dos fragmentos mais extensos que possuímos que traz a fala de um desses adulares (*kolakes*) típicos, descrevendo seus hábitos e costumes (fr. 172 K-A). Mas para resumir a questão, e centrar naquilo que interessa mais imediatamente aqui, vale dizer que embora os fragmentos tragam informações valiosas sobre o contexto intelectual da Atenas da época, é, contudo, difícil compor um enredo para a peça, devido à dificuldade de identificar a que parte da ação eles pertence e até mesmo quem seriam os interlocutores de tais diálogos. No entanto isso não foi um problema para alguns críticos tentarem compor hipóteses de como o drama se desenvolveria. Storey (2003), por exemplo, tenta recompor um tipo de comédia que não teria seu alvo em questões políticas, mas sociais, enquanto Napolitano (2012) tenta encontrar paralelos com *Marikas* e supor um certo ar orientalizante, no caso persa, no ricaço Cálias, assim como Protágoras representaria um arquétipo da sofisticação jônica. No entanto, como dito, estas questões estão fora do escopo aqui tratado, e podem ser encontradas de forma resumida no comentário de Olson (2016, p. 35-40).

Como o cerne desse estudo é a derrota de *Nuvens*, não poderia deixar de ser notado o fato de Sócrates figurar (como personagem ou apenas citado) em algumas das comédias de Êupolis, o que se pode constatar dos fr. 395 K-A e fr. 386 K-A – e sobretudo ao analisar o tipo de linguagem aí empregada para se comparar com o que encontramos em Aristófanes. Embora a identificação dos fragmentos não seja claramente dada, algumas conjecturas os situariam sobretudo entre as peças dos anos de 424-20, em obras como *Kolakes*, *Aiges* e *Autolykos*, ou ainda em algumas já do período de 410s, como *Baptai* e *Demoi*. Dentre essas, a mais provável para contar com a presença do filósofo é *Kolakes*, que como visto possui um ambiente propício para uma cena de simpósio, da qual poderia derivar o fr. 395 K-A:

Sócrates, recebendo o direito, e enquanto cantava

Estesícoro acompanhado da lira, roubou um decantador de vinho.

δεξάμενος δὲ Σωκράτης τὴν ἐπιδέξι' <ᾄδων>
 Στεσιχόρου πρὸς τὴν λύραν οἰνοχόμεν ἔκλεψεν.¹⁸⁶

É curiosa a associação de Sócrates aqui à tradição da poesia arcaica, já que em *Nuvens* o que vemos é a proximidade de suas práticas com o que há de mais moderno e inovador, e nesse sentido mais próximo da poesia de Eurípides do que da de Estesícoro, como se nota pelo gosto adquirido por Fidípides no Pensatório contrário ao gosto do pai por poetas como Simônides (*Nuvens*, v. 1356).¹⁸⁷

Outro fato notável desse fragmento é a menção ao roubo, por parte de Sócrates, de um objeto, o decantador, que lembra de imediato uma passagem relatada por um de seus discípulos em *Nuvens* (vv. 177-79), quando o filósofo, impelido pela fome e falta de recursos, rouba um manto (*himation*) que estava na palestra. Esse fato reforça a caracterização de Sócrates como um miserável e que dependia de seus anfitriões para satisfazer suas necessidades alimentícias, um claro exagero, se comparado a forma humilde como o filósofo é retratado em Platão, em oposição a seu maior interesse pelas ideias abstratas do que pelos bens materiais, o que se vê ainda no outro fragmento de Êupolis que trata de Sócrates (fr. 386 K-A):

Eu também odeio Sócrates,
 aquele mendigo tagarela,
 o qual pensa sobre todas as coisas,
 mas sobre onde arranjar o que comer,
 isso ele negligencia.

μισῶ δὲ καὶ τὸν Σωκράτην,
 τὸν πτωχὸν ἀδολέσχην,
 ὃς τᾶλλα μὲν πεφρόντικεν,
 ὁπόθεν δὲ καταφαγεῖν ἔχει
 τούτου κατημέληκεν.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Tradução de minha autoria.

¹⁸⁷ No entanto, segundo o depoimento de Platão, Sócrates parece admirar Estesícoro, ao citar a sua palinódia no diálogo *Fedro*, como modelo do discurso que deve recompor em honra do amor.

¹⁸⁸ Tradução de minha autoria.

Nesse fragmento, mais uma vez, aparece uma imagem de Sócrates como alguém pobre, uma espécie de mendigo (*ptochon*) e tagarela (*adoleschen*), que em vez de arranjar o que comer (*kataphagein*) se preocupa apenas em pensar (*pephrontiken*) sobre coisas inúteis. No plano mais amplo está a visão que os poetas cômicos tinham de Sócrates, como um pobre tagarela e faminto, mas ao atentar aos termos específicos que são usados para se referir a ele podemos encontrar algumas semelhanças mais específicas com o que vemos em *Nuven*. À primeira vista nos confrontamos de novo com um derivado do radical φροντ-, o mesmo que dá nome ao Pensatório, nesse caso no verbo *pephrontiken*, no perfeito, novamente denotando o apreço do filósofo pelas atividades da mente, e a sua atitude oposta com as questões do corpo, como sua alimentação, a qual ele negligencia (*katemeleken*) – o que coaduna, neste caso, com a visão platônica, com hierarquia estabelecida nos diálogos entre mente e corpo, e do elogio da pobreza por parte do filósofo. Mas além deste verbo, encontramos outro termo que diz muito a respeito de como Sócrates é visto, especialmente pela comédia, e nesse caso de forma oposta pela filosofia: o adjetivo *adoleschen*. Essa característica de Sócrates, que remete à sua tagarelice (*adoleschia*), é referida também por Aristófanes em *Nuven* (v. 1480, v. 1485). Em uma dessas passagens, Estrepsiades diz que ele teria “enlouquecido com a tagarelice” (παρανοήσαντος ἀδολεσχία), a saber, a de Sócrates e seus discípulos. Já em outro passo o mesmo personagem se propõe a “pôr fogo na casa dos tagarelas” (ἐμπιμπράναι τὴν οἰκίαν τῶν ἀδολεσχῶν), ou seja, no Pensatório.

Por estas duas passagens de Êupolis, de obra não localizada, podemos ver uma imagem negativa do filósofo como alguém preocupado em pensar questões abstratas, mas que se esquece das necessidades mais básicas do ser humano, como conseguir o que comer. Essa característica de Sócrates é, no entanto, diretamente rebatida por Platão (*Fed.* 70b-c), quando ele diz que “nem mesmo um poeta cômico diria agora que eu estou tagarelado (*adoleschon*) e falando de coisas que não me dizem respeito”. Os próprios escoliastas e comentadores antigos notam essa referência direta, pelo uso do verbo *adoleschon*, o que, inclusive, fez com que esse fragmento de Êupolis sobreviesse, através do comentário de Asclépio, *Sobre a Metafísica de Aristóteles*, e também o de Olimpíodoro, *Sobre o Fédon de Platão*, além do de Próclo, *Sobre o Parmênides de Platão*. Nota-se então que a crítica feita à comédia na *Apologia* (19c) não se dirigia unicamente a Aristófanes, embora ele tenha sido o único nomeado naquele momento.

A questão da localização desses fragmentos dentre as obras de Êupolis é mais um ponto interessante para a análise aqui esboçada, já que a cronologia dos eventos tem sido

usada para entendermos melhor os contextos dessas produções. Segundo Storey (2003, p. 325), apesar da métrica do fragmento (um dímeter jâmbico) ser paralela ao que encontramos na parábase da peça *Demoi* (fr. 99.1-21), o contexto mais provável para esse fragmento também é a peça *Kolakes*, que como o nome sugere (e algumas informações dos escólios) seria composta por um coro de parasitas, os quais profeririam essa sentença contra Sócrates na parábase, por não compreenderem seu estilo de vida espartano.

Nessa peça podemos encontrar ainda um exemplo da fala de um desses parasitas (fr. 172 K-A), e como ela pode ser contrastada com as passagens acima:

Sobre o modo de vida que levam os adúladores, para vocês falaremos: saibam que somos homens finos em todas as coisas. Primeiro temos um escravo para nos atender, que é de outro, sem dúvida, mas que é um pouco meu também. Eu tenho também estes dois mantos graciosos, e, usando sempre um deles, eu me dirijo para a ágora. Se lá eu encontro algum homem trouxa, cheio da grana, imediatamente eu o cerco. E se o rico trouxa diz alguma coisa, eu o elogio muito, parecendo que me maravilhei e me alegrei com seus discursos. Em seguida vamos jantar, cada um de nós em um lugar diferente para comer, onde é preciso ser agradável ao falar, ou o adúlador é posto da porta pra fora. Ouvi dizer que isso aconteceu com Acestor, o liberto: ele contou uma piada obscena, e o escravo o enxotou porta afora, levando por uma coleira e o jogou na vala.

ἀλλὰ δίαίταν ἦν ἔχουσ' οἱ κόλακες πρὸς ὑμᾶς
λέξομεν· ἀλλ' ἀκούσαθ' ὥς ἐσμέν ἅπαντα κομψοὶ
ἄνδρες· ὅτοισι πρῶτα μὲν παῖς ἀκόλουθός ἐστιν
ἀλλότριος τὰ πολλά, μικρὸν δέ τι κάμὸν αὐτοῦ.
ἱματίῳ δέ μοι δὺ' ἐστὸν χαρίεντε τούτῳ,
οἷν μεταλαμβάνων ἀεὶ θάτερον ἐξελαύνω
εἰς ἀγοράν. ἐκεῖ δ' ἐπειδὴν κατίδω τιν' ἄνδρα
ἡλίθιον, πλουτοῦντα δ', εὐθὺς περὶ τοῦτον εἰμί.
κἂν τι τύχη λέγων ὁ πλούταξ, πάνυ τοῦτ' ἐπαινῶ,
καὶ καταπλήττομαι δοκῶν τοῖσι λόγοισι χαίρειν.
εἴτ' ἐπὶ δεῖπνον ἐρχόμεσθ' ἄλλυδις ἄλλος ἡμῶν
μᾶζαν ἐπ' ἀλλόφυλον, οὗ δεῖ χαρίεντα πολλὰ
τὸν κόλακ' εὐθέως λέγειν, ἢ ἑκφέρεται θύραζε.
οἶδα δ' Ἀκέστορ' αὐτὸ τὸν στιγματίαν παθόντα·
σκῶμμα γὰρ εἶπ' ἀσελγές, εἴτ' αὐτὸν ὁ παῖς θύραζε
ἐξαγαγὼν ἔχοντα κλοιὸν παρέδωκεν Οἶνεϊ¹⁸⁹

¹⁸⁹ Tradução de minha autoria.

É curiosa essa autodescrição do parasita por uma série de fatores, mas especificamente, se comparado à figura de Sócrates, vemos uma clara distinção feita no modo de se vestir, já que o parasita é descrito usando “mantos graciosos” (*himation*), enquanto Sócrates trajava um manto humilde (*tribon*). Além disso, diferente de Sócrates, que não se preocupa “onde encontrar comida”, o único objetivo do parasita é achar um homem rico que possa lhe oferecer comida e bebida em troca de elogios falsos.

Nesse momento é imperioso trazermos de volta a discussão do segundo capítulo sobre a metáfora têxtil utilizada em *Vespas* para contrastar com as preferências do jovem e sofisticado Bdclcléon do velho e antiquado pai Filocléon, que, segundo Telò (2016), traria na imagem do manto um equivalente ao estilo poético de Aristófanes, sutil como o manto persa (*chlaina*) em oposição a rusticidade de seus rivais, representada pela vestimenta humilde e esgarçada (*tribon*). Já em *Nuvenus* a oposição das roupas continua presente, trocando apenas o manto persa (*chlaina*) por um equivalente, o *himation*, de jaez mais nobre ainda que o velho *tribon*, e que aparece em algumas cenas paradigmáticas de *Nuvenus*. A leitura atenta de Telò desvela uma série de usos programáticos das roupas na obra aristofânica, ao qual eu gostaria apenas de sugerir mais algumas possibilidades de relações ao examinar estes fragmentos de Êupolis, o qual ele identifica como principal alvo de *Nuvenus* e associado a figura de Sócrates.¹⁹⁰

Se voltarmos ao que vemos em *Nuvenus*, temos uma cena muito sugestiva em que o aluno do Pensatório conta um episódio onde seu mestre, por passar fome e precisar arranjar recursos para o almoço, teria roubado o manto em uma palestra, enquanto entretinha os jovens com demonstrações de geometria (vv. 77-79). Outro momento em que as roupas estão envolvidas é quando Estrepsiades faz a iniciação para adentrar no Pensatório, devendo despir o seu manto (vv. 267-268); ou ainda no prólogo da peça,

¹⁹⁰ O uso das roupas como metáfora para o estilo poético de Aristófanes, segundo a leitura de Telò (2016, *passim*) se apoia sobretudo em vestimentas consideradas mais refinadas, como a *chlaina* e o *himation* em oposição às mais simples como o *tribon*. Telò examina também os adjetivos que qualificam essas roupas e que são usados para descrever também as obras dos poetas, e acrescentaria à sua argumentação que um desses adjetivos importantes, que se refere a descrição de algo sutil (*leptós*), um dentre os quais Telò destaca, já estava desde de tempos micênicos associado a um desses tecidos mais finos, como o linho (λίον). Em um dos tablets micênicos de Knossos (KN L 693) encontramos a informação sobre a negociação de tecidos onde se encontra as palavras *linon lepton* (equivalentes de λίον e λεπτός respectivamente) e abaixo a inscrição de um tipo de manto feito desse material, o *khiton*, equivalente às formas grafadas no grego alfabético do primeiro milênio, tais quais χιτών, κιθών, κιτών, χιθών. Segundo Duhoux (2008, p. 267-268), essa palavra significava “túnica” e tem correspondentes no acadiano *kitû*, *kitinnû*, segundo o autor “*linen; lien item or garment*”. O uso desse adjetivo que posteriormente seria proeminente nos estudos de literatura, sobretudo no período helenístico, parece então ter se aplicado já na origem a descrição de objetos materiais e sobretudo de origem têxtil, como o linho, sendo mais um indício de que o uso das vestimentas e seus adjetivos fossem de fato uma possibilidade real de ser assimilada a descrição poética, assim como é o vocabulário gastronômico, arquitetônico, bélico e etc.

quando ele reclama da esposa aristocrata, que desperdiça muita lã na confecção de suas roupas (vv. 53-55). Por fim, no desfecho da obra, Estrepsíades relembra o aluno do roubo do manto (v. 1498), ao ser questionado sobre quem estava colocando fogo no Pensatório, ele responde: “aquele do qual vocês roubaram o manto”.

Os repetidos episódios relacionando Sócrates não só ao roubo explícito, como o manto da palestra, mas também às apropriações forçadas, como o manto de Estrepsíades quando esse entra no Pensatório, sugerem a Telò (2016, p. 142) uma conexão direta entre Sócrates e Êupolis quanto ao fato do poeta também ser descrito, na parábase, como alguém que se apropriou de material alheio para as suas composições:

A reciprocidade entre enredo e parábase une Sócrates e Êupolis como ladrões de mantos. Ao retirar de seu pupilo o *himation*, Sócrates demonstra sua reputação cômica de ladrão. Mas Sócrates não é o único culpado de *lopodusia* (“roubo de roupas”, “furto”)¹⁹¹

A assimilação de Sócrates a Êupolis mais uma vez está ligada ao que se pode ver em *Vespas* e em *Nuvenus*, a saber, os dois, poeta e filósofo, são ameaças ao público, e Aristófanes é o seu defensor (*alexikakos*). O tipo de ameaça que eles representam é paralelo ao perigo representado pela comédia de Cratino, como visto no primeiro capítulo, a saber, um estado embriagado da mente e uma falta de juízo crítico. Telò (2016, p. 142) resume bem esse paralelo entre a imagem de Filocléon em *Vespas* e a de Estrepsíades em *Nuvenus* como representantes da plateia, e a assimilação do manto como um elemento simbólico dos efeitos da poesia. Assim como Sócrates é acusado de furtar os mantos seja de Estrepsíades, seja o episódio contado pelo aluno do roubo em uma palestra, assim também Êupolis é acusado por Aristófanes de “virar do avesso” (*ekstrepsas*)¹⁹² a sua peça *Cavaleiros*:

Em *Vespas*, a interação entre parábase e público produziu a imagem de uma audiência paternal, que escolheu o esfarrapado *tribon* representado por Cratino em vez da protetora *chlaina* (uma espécie de *himation* mais refinado), e assim condenando a si mesmo a um futuro de sufocação. Na segunda versão de *Nuvenus*, a mesma audiência é ligada a um pai exposto pela remoção de seu manto, figurativamente por Êupolis e literalmente por Sócrates, que veste ele mesmo um *tribon*. De fato, na segunda versão de *Nuvenus*, o estilo aristofânico é evocado não por um

¹⁹¹ “The reciprocity between plot and parabasis connects Socrates and Eupolis as cloak stealers. In separating his new pupil from the himation, Socrates acts out his comic reputation as a thief. But Sócrates is not the only one guilty of *lopodusia* (“cloak stealing”, “mugging”).”

¹⁹² Sobre o uso desse termo ver seção 3.3.

personagem (como Bdelicléon em *Vespas*), mas apenas por um objeto (o próprio *himation*). Ao retirar esse objeto, Estrepsiades, atuando como um personagem que representa a plateia, parece se direcionar para o mesmo destino trágico que argumentei para Filocléon em *Vespas*, que assim como a audiência seguiam rumo a comédia infantilizadora de Cratino. Mas a entrada de Estrepsiades no ctônico Pensatório pinta uma audiência que, diferente de Filocléon, percebe as consequências da perda do toque de Aristófanes”.¹⁹³

A possibilidade de estender a crítica de Aristófanes a Cratino também à poesia de Êupolis é tentadora, e Telò argumenta exaustivamente por essa continuidade do combate de Aristófanes a *phortike komoidia* (comédia chula) direcionado a Êupolis. De fato, a crítica feita na parábase de *Nuven*s usa esse termo (*phortikoi*) para se referir aos rivais, mas alguns críticos (cf. STOREY, 2003) supõem que esse termo em *Nuven*s se refere aos rivais da primeira versão no concurso de 423, dentre os quais, segundo as hipóteses, Êupolis não figurava. Apesar das dúvidas que pairam sobre esses textos, a peça *Kolakes* talvez seja dentre as aqui estudadas a que mais disponibiliza material para traçar paralelos com a obra de Aristófanes, e sobretudo com *Nuven*s, devido a atmosfera intelectual de ambas. A seguir mais uma peça, intitulada *Aiges*, contribui para comparações entre os poetas, assim como serve de fecho ao estudo de Êupolis aqui empreendido.

3.6 O campo e a cidade, o professor e o aluno em *Aiges*

Por fim gostaria de terminar essa sequência de obras de Êupolis com a que parece ter sido a única, dentre as examinadas aqui, a ter sido apresentada antes de *Nuven*s, como é o caso da peça *Aiges*. Como sugerido pelo título, a presença um coro de animais, à maneira de *Aves*, é possível, mas outras peças, como *Vespas*, desmentem essa afirmação, pois o coro assume apenas uma forma figurada desses animais que são aludidos no título, assim como o coro de *Nuven*s assemelha-se mais a mulheres do que a entidades naturais, por possuírem narizes, como nota Estrepsiades (v. 343). Seja como for a composição do

¹⁹³ “In *Wasps*, the interaction of parabasis and plot yielded the image of a fatherly audience choosing Cratinus’s ostensibly liberating *tribon* over Aristophanes protective *chlaina* (a refined *himation*) and thus condemning itself to a future of suffocation. In the second *Clouds*, the same audience is linked to a father exposed by the removal of his *himation*, figuratively by Êupolis and literally by Sócrates, who him self wears a *tribon*. In effect, in the second *Clouds*, the aristophanic mode is evoked not by a character (as it was by Bdelycleon in *Wasps*) but only by an object (the *himation* itself). Stripped of this object, Strepsiades as a character suggestive of the audience seems to be headed toward the same tragic destiny that I have argued *Wasps* envisioned for Philocleon and the spectators beset by Cratinus’ infantilizing comedy. But Strepsiades’ terrified entry into chthonic Thinkery pictures an audience that, differently from Philocleon, perceives the consequences of the loss of Aristophanes’ touch.”. A entrada de Estrepsiades no Pensatório é marcada pelo espanto com o aspecto físico dos alunos, descritos como bestas (*teria*).

coro da peça, a temática da natureza pode ser notada em quase todos os fragmentos que dela restaram, como catálogos de árvores, plantas e instruções sobre agricultura (fr. 13 K-A). No entanto, a peça apresenta também a temática já surrada da relação entre professor e aluno, de que *Nuven*s se gaba por sua originalidade, mas que já figurava na obra de Aristófanes desde sua primeira produção, *Convivas*, assim como em outras obras já examinadas aqui, tal qual *Kolakes* com sua reunião de sofistas na casa de Cálias. O mais notável, entretanto, é o tipo de ensinamento que apareceria em cena, como mostra o fr. 17 K-A, retirado do testemunho de Quintiliano (1. 10. 17):

Música e gramática estavam combinadas...que as mesmas pessoas eram professores de ambos os assuntos é evidente não só por Sófron, mas também por Êupolis, no qual Pródamo ensina tanto gramática quanto música.

Grammaticae quondam ac musicae iunctae fuerunt...eosdem utriusque rei praeceptores fuisse cum Sophron ostendit, tum Eupolis, apud quem Prodamus et musicen et litteras docet.¹⁹⁴

A especificidade das matérias tratadas acima é memorável ao recordarmos do início de *Nuven*s e das cenas de ensinamento entre os alunos, Sócrates e Estrepsíades, nas quais encontramos o ensinamento de música e gramática combinados na mesma cena (vv. 638-56), tendo em ambos os assuntos o mesmo professor, como atesta também o fragmento de Êupolis. Dessa polivalência dos professores sofistas é testemunho indelével também os diálogos de Platão, sobretudo o *Protágoras*, no qual a figura de Hípias é sarcasticamente representada como um professor que confunde a cabeça de seus alunos, já que variava entre o ensino de astronomia, geometria e música, aparentemente sem uma metodologia adequada, segundo o próprio Protágoras ao falar de seus colegas (Platão, *Protágoras* 318-d-e)¹⁹⁵.

Outro fragmento de *Aiges* que confirma a presença de um *didaskalos* em cena é o fr. 18 K-A, que traz um professor ensinando um aluno rústico (*agroikos*) a como executar uma dança de forma suave (*malakos*):

¹⁹⁴ Tradução de minha autoria.

¹⁹⁵ É valioso notar no detalhe a forma como Protágoras descreve Hípias nessa passagem (*Protágoras* 318-d-e): “Os demais sofistas abusam dos moços; quando estes já se julgam livres do estudo das artes, a seu mau grado os sofistas os reconduzem para elas, ensinando-lhes cálculo, astronomia, geometria e música – assim falando, lançou um olhar para Hípias –; vindo ele, porém, estudar comigo, não se ocupará senão com o que se propusera a estudar, quando resolveu procurar-me”. Tradução de Carlos Alberto Nunes (2002, p. 62).

Dançar a pírrica: em *Aiges* de Êupolis é ordenado que se execute a dança de Atena de forma suave. Quando um camponês executa a dança de Atena rudemente, o professor ordena que ele faça suavemente.

πιρριχίζων, ἐν δὲ Αἰξίν Εὐπό[ιδος] τὸ μαλακὴν κε[λ]εῦ[ειν] τὴν Ἀθηνᾶν ποιεῖν. σκλη[ρ]ῶς ποιοῦντο[ς] τοῦ ἀγροΐκου τὸ σχῆμα τῆς Ἀθηνᾶς ὁ διδ[ά]σκαλος ἐκέλευσεν μαλακῶς ποεῖν.¹⁹⁶

Nessa passagem fica mais claro que a função do professor Pródamo nessa peça é ensinar os hábitos citadinos a um camponês (*agroikos*), nesse caso a dança de Atena, conhecida também como pírrica. Chama a atenção nesse fragmento o típico desentendimento do aluno rústico das práticas do professor *avant-garde*, como evidenciado em inúmeras cenas de *Nuven*s. Uma delas é quando Estrepsíades pensa que os alunos do Pensatório estão em busca de cebolas, quando os encontra a olhar fixamente para o chão, antes de ser avisado que o que eles estudam é a geografia dos mundos subterrâneos do Tártaro (v. 192). No caso de Êupolis, esse descompasso entre professor e aluno se revela no uso de dois advérbios que se aplicam a forma correta de se executar a dança de Atena, para o professor de forma suave (*malakos*) enquanto o aluno o faz rudemente (*skleros*). Ambos os termos podem ser encontrados em Aristófanes para marcar a mesma dicotomia entre os modos urbanos e os agrários que encontramos no fragmento em questão, sendo marcante o uso de *malakos* em sentido depreciativo nas falas do Discurso Forte em relação à nova educação, como ao descrever os jovens que afinavam a voz de forma suave para seduzirem seus amantes (*Nuven*s v. 979, μαλακὴν φουρασάμενος τὴν φωνήν).

O nome do professor em questão também foi motivo de exegese por parte dos críticos e uma possibilidade levantada é que seja formado por um composto entre os nomes Pródico, o sofista, e Dâmon, o músico, conhecido como o professor de Péricles (Plutarco, *Péricles* 4.1). Esse último inclusive já fora satirizado por Platão cômico (fr. 207 K-A), enquanto o sofista Pródico exerce um papel considerável na discussão gramatical de *Nuven*s (vv. 658-91)¹⁹⁷. A hipótese é aventada levando-se em consideração a reincidência de compostos na comédia que derivam de nomes de poetas, como o caso mais conhecido e examinado aqui no primeiro capítulo entre Aristófanes e Eurípides em Cratino (fr. 342 K-A), ou ainda o exemplo do composto entre o autor trágico Corilo e o cômico Ecfantides (Χοιριλεκφαντίδες, Cratino fr. 342 K-A).

¹⁹⁶ Tradução de minha autoria.

¹⁹⁷ Sobre o papel de Pródico em *Nuven*s cf. Papageorgiu (2004, p. 61-69).

O caso de *Aiges*, provavelmente anterior a primeira versão de *Nuvens*, é apenas um dos motivos que faz Storey (2003, p. 377) terminar o seu livro sobre Êupolis afirmando que a originalidade deste poeta pode ser contraposta àquela reivindicada por Aristófanes, embora o último tenha ficado para a história como o único exemplo e ao mesmo tempo como maior expoente do gênero:

Então nós precisamos prestar atenção às possíveis datas da carreira de Êupolis e notar os momentos em que Aristófanes parece pilhar seu contemporâneo um pouco mais velho. *Aiges* é quase certo anterior à primeira versão de *Nuvens*, contendo um *agroikos*, uma cena de ensino, assim como alguns ecos verbais. *Taxiarchoi* apresenta Dioniso em uma situação fora do comum, e uma cena com remadores que já foi aventada como modelo para *Rãs* [...] Já argumentei ainda que *Demoi* lembra *Aves* tanto na ideia quanto na estrutura, [...] *Poleis* traz Hierocles no palco como um personagem intruso e é muito provavelmente mais antiga que *Paz*, na qual nós vemos essa mesma cena [...] Aristófanes pode, por fim, ter feito tudo melhor e ter ganho o aplauso e o reconhecimento da posteridade, mas em vários momentos eu tenho confiança que Êupolis fez primeiro.¹⁹⁸

Procurei ao longo do exame de alguns fragmentos das peças de Êupolis demonstrar que havia de fato uma similaridade temática entre a obra dos dois autores, sem pretender afirmar com isso a primazia de um ou de outro, mas apenas contrapor as afirmações de Aristófanes nas parábases aqui estudadas aos fragmentos do outro poeta, acusado de plágio e falta de criatividade por seu rival. Os estudos a que recorri para demonstrar essa similaridade e que enveredam pelo lado da rivalidade cômica parecem mostrar que a obra de Êupolis, assim como de Cratino, tem muito a dizer sobre o vemos desenvolvido mais largamente em Aristófanes, e que costumamos chamar de comédia antiga.

¹⁹⁸ O último capítulo do livro de Storey faz um balanço da produção de Êupolis contraposta a de Aristófanes, como procurei fazer com algumas obras ao longo desse trabalho, e acho válido citar na íntegra suas conclusões finais: “Thus we need to pay attention to the possible dates for Eupolis and to notice the places where Aristophanes seems to be plundering his slightly older contemporary. *Aiges* is almost certainly an earlier comedy than the first *Clouds*, containing an *agroikos*, a teacher scene, as well as some verbal echoes. *Taxiarchoi* has Dionysos in a unusual situation, a rowing scene which has been regarded as the model for that in *Frogs* [...]. I have argued that *Demoi* resembled *Birds* in both idea and structure, and in my dating Eupolis’ is the earlier comedy. *Poleis* brings Hierokles on stage as an intruder and is very likely earlier than *Peace*, in which we get the same scene. Sommerstein has made out a case for supposing that some lines in *Knights* were taken from Eupolis’ *Heilotes*, Sidwell that *Knights* itself owes much to *Chrysos Genos*; Eupolis’ first comedy, *Prospaltioi*, with its deme chorus, will have influenced Aristophanes’ *Acharnians*. Zimmermann (2000, p. 79) concludes: ‘perhaps he [Aristophanes] really was the best’. Aristophanes may have done it better and won the applause and recognition of posterity, but on several occasions I am confident that Eupolis did it first”.

3.7 Repertório comum e possibilidades de leituras

Busquei nesse capítulo, a partir da leitura da parábase de *Nuvens*, rastrear algumas motivações que teriam levado Aristófanes a fazer a referência direta ao rival na sua parábase. Aproveitei essa menção para explorar algumas obras específicas de Êupolis e os fragmentos que delas restaram, de modo a tentar compor um quadro mais amplo da rivalidade entre os dois. As peças escolhidas foram *Autolykos*, *Marikas*, *Kolakes* e *Aiges* pelas semelhanças temáticas que elas apresentam com as obras de Aristófanes, mas também por datarem de um período que era o que interessava nesse trabalho, localizado entre a apresentação da primeira versão e a reescrita de *Nuvens*, mais exatamente entre 423 e 418 a. C. (como tratado no item 3.1), independente do ano preciso da reescrita. As leituras propostas dessas peças seguiram, sobretudo, o principal estudo feito sobre Êupolis, a obra de Storey (2003), que traça até hoje os caminhos a serem percorridos pelos estudiosos, os quais tentei incorporar ao longo das análises propostas, como Bakola, Biles e Telò, entre outros críticos com larga produção sobre o tema (vide bibliografia). Somente ao final da pesquisa consegui ter acesso aos dois volumes do comentário de Olson (2014 e 2016) para a coleção *Fragmenta Comica*, que ainda contará com um terceiro volume a ser lançado – dessa obra valiosa pude apenas complementar o texto já quase pronto com algumas notas e citações parciais, mas ele abre ainda mais possibilidades de leituras do que as poucas hipóteses aqui aventadas. Ao fim e ao cabo tentei realizar a empreitada de fazer não apenas as leituras cruzadas das obras do poetas cômicos, procurando como conciliar umas às outras, mas também a complementação de informações sugeridas pelos críticos ao longo dessas últimas décadas que identificaram pouco a pouco novos padrões de leituras para as obras fragmentárias, alterando significativamente também a leitura das peças integrais de Aristófanes. Como Olson comenta em sua introdução à edição que realizou de *Vespas*, ao lado de Biles, ele agradece a longa espera que enfrentou até a publicação por ter podido, nesse meio tempo, entrar em contato com novos estudos que modificaram radicalmente o resultado final– a demora em publicar se deveu ao veto do antigo editor, MacDowell, e só foi possível após o falecimento deste (OLSON-BILES, 2015, p. vii):

Entre os últimos atos acadêmicos importantes de MacDowell, quando informados sobre a proposta [da nova edição de *Vespas*], foi vetá-lo com o argumento de que sua própria edição ainda era totalmente adequada às necessidades dos leitores. A morte de MacDowell no início

de 2010 alterou o panorama, e a nova edição foi aprovada pelos delegados no final desse ano. Eu não sou o menos agradecido a MacDowell por atrasar o trabalho no projeto tempo o bastante para me permitir convidar Zachary Biles para colaborar comigo na nova edição. A minha própria abordagem ao texto cômico desenvolveu-se desde a publicação de *Thesmophoriazusae* (co-editado por Colin Austin) em 2004, principalmente devido ao crescente interesse pela técnica narrativa, por um lado, e uma maior apreciação dos fragmentos cômicos, por outro.¹⁹⁹

Deixando de lado as polêmicas editoriais e o humor negro dos acadêmicos, o reconhecimento da parte de um estudioso renomado no assunto de que há novas perspectivas de estudo recentemente dá bem o tom da profunda mudança causada nos estudos da comédia antiga nos últimos anos. Sobretudo quanto a uma edição de *Vespas*, como visto no capítulo 2, a possibilidade de leitura dessa peça a partir de uma paródia da obra do rival Cratino transforma as possibilidades de leitura não só dessa obra, mas de toda uma sequência de obras de Aristófanes, que seria paralela em vários termos às apresentadas por seus rivais ano a ano. Nesse contexto me pareceu válido empreender uma leitura dos fragmentos de algumas obras de Êupolis que se localizam no mesmo período das obras aqui analisadas, e a partir deles acho que pude levantar algumas questões sobre a apropriação de material alheio ou o uso de um repertório comum a partir do que podemos depreender dos fragmentos.

¹⁹⁹ “Amongst MacDowell’s last significant academic acts, when informed of the proposal, was to veto it on the ground that his own edition was still fully adequate to the needs of the readers. MacDowell’s passing in early 2010 altered matters, and the new edition was approved by the delegates late that year. I am none the less grateful to MacDowell for delaying work on the project long enough to allow me to invite Zachary Biles to collaborate with me on the new edition. My own approach to comic text has developed since publication of *Thesmophoriazusae* (co-edited with Colin Austin) in 2004, mostly due to an increased interest in narrative technique, on the one hand, and a fuller appreciation of the comic fragments, on the other”.

Conclusão

Para que a crítica seja mestra é preciso que seja imparcial - armada contra a insuficiência dos amigos, solícita pelo mérito dos seus adversários - e neste ponto, a melhor lição que eu poderia apresentar aos olhos do crítico, seria aquela expressão de Cícero, quando César mandava levantar as estátuas de Pompeu: “É levantando as estátuas do teu inimigo que tu consolidas as tuas próprias estátuas”. (M. de Assis, “O ideal do crítico”, p. 15)

Ao traçar a cronologia das obras iniciais de Aristófanes e suas relações com outros dos outros poetas de seu tempo, procurei tratar de questões poéticas que julguei relevantes para uma abordagem da peça revista de *Nuvens*. Justamente pelo caráter de peça reescrita é que ela se presta a colocar ênfase nas questões das disputas poéticas, por refletir *a posteriori* sobre os eventos acontecidos em 423, quando teve a sua primeira (e talvez única) apresentação. Não esperava, contudo, esgotar o exame do tema da rivalidade poética proposto nesse trabalho, mas tentar entendê-lo em seu contexto e dentro de uma chave mais irônica do que literal quanto às autoproclamações do poeta nas parábases comentadas.

O caráter inovador, sofisticado e elegante reafirmado pelo poeta em *Vespas* e *Nuvens* pode ser contrastado com diversas passagens de outros poetas que parecem ter essa mesma preocupação (irônica) com o gosto do público pela novidade.²⁰⁰ O gosto do público, inclusive, é o alvo dos poetas em todos os momentos tratados até aqui, e cada comediógrafo parece “puxar a sardinha” (aproveitando o pendor às imagens gastronômicas) para o seu lado, não só nas parábases, de forma mais clara, mas também ao longo da construção dos enredos, como fica mais claro em *Pytine*, dentre todas as obras fragmentárias estudadas aqui.

Nesse sentido, o uso das epígrafes de Machado de Assis ao longo desse estudo procurou enfatizar em algumas sentenças o tema tratado em cada capítulo quanto ao juízo do público, como na Introdução, quando são recomendadas ao crítico a “moderação” e

²⁰⁰ Cf. Wrigth (2012, p. 90): “Even if the comedians did not present *kainotes* in an ambivalent or ironical way, it would be rather difficult to define the concept in relation to the genre of comedy. This is because the defining premise of Greek *komoidia* is that is an inherently secondary, parasitic, intertextual literary form. These comedians (whatever else they may be doing) are nearly always referring to, parodying or reworking some other text, and so the effect of comedy on its audience depends heavily on quotation-spotting, allusion-chasing, name-checking and literary in-jokes of various kinds. Even if the comedians never mentioned *kainotes* at all, criteria such as novelty or originality would perhaps strike us as strange or paradoxical concepts to apply to literature which is so intrinsically derivative”.

“urbanidade na expressão”, por tratar de “assunto tão delicado como a vaidade dos poetas”. Esse tópico é tratado no início em relação à derrota de *Nuven*s e ao ego ferido do poeta, que também clama em suas parábases por qualidades como a “sabedoria” (*sophia*) e a “inteligência” (*dexiotes*)²⁰¹. No primeiro capítulo, é por meio da imagem do julgamento injusto da massa que se dá a aproximação, e da consequente desorientação que provoca no poeta tal tipo de crítica, como ocorre na derrota para *Pytine*. Já no segundo capítulo, quando é aconselhado ao crítico que busque o convencimento a partir da tolerância, a relação se faz com as reflexões de *Vespas* sobre a derrota do ano anterior, acompanhada de uma censura ao público, mas sem fazê-lo de forma arrogante, incluindo até um certo *mea culpa*. Mais clara impossível é a associação da epígrafe do terceiro capítulo, quando é recomendada a perseverança, claramente percebida no processo de reescrita da peça fracassada. Já a epígrafe dessa conclusão procura mostrar como o juízo crítico do poeta se aproxima da citação de Cícero, sobre César, a de que “É levantando as estátuas do teu inimigo que tu consolidas as tuas próprias estátuas”. Ou seja, foi também por meio das referências (depreciativas na sua maioria) às obras dos rivais que Aristófanes conseguiu consolidar a sua obra, materializada na imagem da estátua (objeto esse também envolvido em uma das polêmicas com os rivais, caso da estátua de *Paz*, e na crítica recebida de Êupolis em *Autolykos*).

No entanto, embora as sentenças sejam claras e suas referências nos capítulos obviamente identificáveis, é ambíguo o papel do crítico nesses casos. Afinal, a quem se deve atribuir a função do crítico pensando no ambiente competitivo da época? Aos *juízes* dos festivais, que definiam os resultados dos concursos, e que feriam o ego dos poetas derrotados? Ao *público* como um todo, que não decidia diretamente a colocação das peças, mas para o qual usualmente é dirigida a crítica e os conselhos do poeta, para que sejam melhores apreciadores das obras que lhes são apresentadas? Ou ainda ao próprio *poeta*, que se posiciona nas parábases como o verdadeiro e mais sábio dos críticos, não só do público, mas também das obras de seus rivais e outros poetas, sejam líricos, trágicos ou épicos? Por fim, de forma mais ensimesmada, o papel do crítico poderia se referir a essa primeira pessoa que vos fala, que tenta encontrar alguma forma de examinar criticamente essas obras que nos restaram, que embora não tenha a preocupação de “ferir a vaidade dos poetas”, tem sim a preocupação de “levantar as estátuas”, como na frase de

²⁰¹ Termos mais exatos para as qualidades proferidas por Machado seriam a *sophrosune* (temperança), para a moderação, e o adjetivo *asteios* (urbano), para a tal da “urbanidade da expressão”; tópicos estes que também aparecem repetidas vezes em Aristófanes.

César, daqueles que foram rejeitados pelo tempo. Embora Machado escreva esse texto tendo especificamente em mente os críticos literários que escreviam nos jornais cariocas do final do século XIX, de forma descontextualizada ele pode se aplicar perfeitamente a diversas outras leituras mais universais do papel do crítico em relação à obra estudada, papel esse que parece que já cabia em muitos casos aos comediógrafos atenienses do século V a. C., em uma protocritica literária interna às próprias obras.

Por fim, a escolha de Machado é feita não só por sua obra crítica, mas sobretudo ficcional, e nesse sentido o narrador machadiano pode ser um bom exemplo de como o leitor deve estar atento e desconfiar de tudo que lhe é dito por este. Assim também a voz que se escuta na parábase, seja de Aristófanes, nas leituras mais biográficas (e. g. Sommerstein), seja de seus rivais, como nas leituras mais polêmicas (e. g. Sidwell), deve ser também tomada com a mesma cautela. Não quero aqui comparar explicitamente o cinismo dos narradores machadianos com a parábase aristofânica, mas como Wright bem ressalta em comparação com Oscar Wilde, a ironia deste pode ser aproximada daquele. Como destaca esse último crítico, a herança aristofânica pode ser sentida em grande parte da literatura ocidental, e seu legado pode ser visto, como na obra de Silk (2010), como um dos definidores do que viria a ser considerado o cômico para a literatura universal, assim como um legado de práticas e estratégias para o fazer rir.²⁰²

Nesse sentido o trabalho que foi tentado nessa dissertação foi o de mostrar como essa definição do que é o cômico, e do que é essa arte dramática, pode ser complementada pelos fragmentos que temos de outros poetas para ampliar o leque do que chamamos comédia antiga. Tentei mostrar que em um período determinado do século V a. C., em Atenas, podemos vislumbrar melhor como se travava o combate nos palcos entre os poetas, e mostrando como a sua arte pode ser vista de maneiras distintas por cada autor – claro dentro das limitações rigorosas impostas pelos gêneros antigos, como as partes

²⁰² Embora a comédia nova de Menandro e dos romanos tenha sido o grande modelo literário que fecundou a arte dramática de costumes no ocidente, de Shakespeare a Ibsen, como nota Storey, sendo resgatada em momentos esparsos a essência da comédia antiga (Storey, 2011, p. xxxiv-xxxv): “foi a comédia de Menandro e outros desse período que influenciaram os comediógrafos latinos, Plauto e Terêncio, e que por sua vez influenciaram Shakespeare, Moliere, Gilbert, Oscar Wilde e ainda quase todas as comédias do século XX. [...] Rabelais (sec. XVI) e Swift (sec. XVIII) são algumas vezes qualificados com um espírito aristofânico, mas é somente no final do século XX que nos deparamos com uma contraparte moderna de uma estrutura solta e uma imaginação fantasiosa que caracteriza Aristófanes e a comédia antiga. Um filme de *Monty Python* ou um episódio de *Os Simpsons* é mais próximo da comédia antiga do que qualquer outra obra dos séculos precedentes.”. As series cômicas da TV americana são usadas por muitos críticos como comparação para composição cômica antiga, como no caso de Sidwell, Storey, Olson e outros, e até por isso acho sempre válidas comparações que extrapolem os limites do mundo antigo, claro, sempre que parecer adequado e consciente de seu anacronismo, como tentei fazer nessa conclusão.

definidoras do drama e seus metros. É sobretudo nesse ponto que algumas peças de Aristófanes parecem se aproximar da obra de Machado, seja na sua faceta de crítico, de prosador ou ainda de dramaturgo, com o qual pretendo encerrar esse trabalho ao fazer uma homenagem a uma de suas obras dramáticas, que assim como *Nuvens* parece ter sido uma parte fracassada de sua trajetória. Uma dessas peças dramáticas, e ainda por cima versificada, vem a calhar para complementar um trabalho dedicado a Aristófanes e sobretudo a *Nuvens*.

A peça sugestiva é intitulada *Os deuses de casaca*, apresentada em 28 de dezembro de 1866 no sarau da Arcádia Fluminense, e traz como mote principal a destituição dos deuses olímpicos de seu poder supremo. Nessa comédia em um único ato, e composta em versos alexandrinos, encontramos um procedimento cômico visto ao longo desse estudo, a saber, a personificação de um representante metaliterário, assim como a Comédia em *Pytine* de Cratino, no caso de Machado é o Prólogo que toma a forma de personagem para introduzir a trama. Ao mesmo tempo que apresenta o argumento da peça, ele apresenta a si mesmo como o “Prólogo novo”, que não traja mais a “clâmide severa”, mas “enverga uma casaca, obra de Raunier”. Assim como o prólogo é novo, a peça também o é, e o poeta clama para si qualidades já vistas a exaustão nas parábases aristofânicas (p. 189-90):

O poeta, um tanto audaz quis pôr o engenho a prova.
Em vez de caminhar pela estrada real,
Quis tomar um atalho. Creio que não faz mal
Em caminhar no atalho e por nova maneira.
Muita gente na estrada ergue muita poeira,
E morrer sufocado é morte de mau gosto.
Foi de ânimo tranquilo e tranquilo rosto
À nova inspiração buscar caminho azado,
E trazer para a cena um assunto acabado.²⁰³

O caminho não percorrido usualmente poderia lembrar de imediato outro prólogo, o dos *Aitia* de Calímaco, aos Telquines, mas muito antes dele Aristófanes proclama que sua arte não é a mesma que seus antecessores costumavam praticar, e que um poeta jovem surgia para renovar os rumos do drama. O motivo alegado para a escolha de um novo caminho é notável, já que o excesso de pessoas na mesma estrada “ergue muita poeira”, cuja consequência imediata é a morte por sufocação – a mesma a que alega Filocléon ao

²⁰³ Todas as citações dessa conclusão seguem o texto e a numeração da edição dos Clássicos Jackson: Machado de Assis, J. M. *Teatro*. São Paulo: W. M. Jackson, 1962.

trajar o manto persa (*chlaina*), em uma cena altamente metaliterária, que assim como esse prólogo tem muito a dizer sobre o “gosto” do público. Assim rejeitando as práticas desgastadas, por “nova maneira” e com “nova inspiração” vem o jovem dramaturgo carioca clamar pelo diferente, e que embora venha tratar de um “assunto acabado”, de uma matéria de antanho, a forma como o fará é distinta (p. 191):

Vai começar a peça. É fantástica: um ato,
Sem cordas de surpresa ou vistas de aparato,
Verão do velho Olimpo o pessoal divino
Trajar a prosa chã, falar o alexandrino,
E, de princípio a fim, atar e desatar
Uma intriga pagã.

O velho Olimpo não aparecerá nessa peça como se está acostumado a ele, pelo menos não nos registros elevados como a épica e a tragédia²⁰⁴, mas sim como ele foi concebido com ares mais “seculares” na comédia antiga, sobretudo em *Nuvens*. Se na peça de 423 a. C. o que temos é a nova visão dos homens, que observam de baixo²⁰⁵, sobre as entidades divinas e as forças naturais, o que encontramos nessa pequena obra em um ato, de 1866, é uma visão de dentro do próprio Olimpo, ao olhar para baixo não com desdém, mas com inveja dos humanos. É assim que Júpiter descreve sua atual condição: “Tinha o poder nas mãos e o universo a meus pés. / Hoje, como um mortal, de revés em revés, / Busco por conquistar o posto soberano.” (p. 194).

O rei dos deuses, no entanto, não se dá por vencido, pelo menos não até o final na peça, enquanto seus semelhantes um a um vão desertando de seus postos. O primeiro deles é Cupido, que visita o avô Júpiter e o pai Marte, para despedir-se e avisá-los das novas tendências, já que ser um deus naquele momento era algo fora de moda (p. 201): “Terra-a-terra ando agora. Homem sou; / Da minha divindade o tempo já findou. / Mas, que compensações achei no novo estado! / Sou, onde quer que vá, pedido e requestado”.

O jovem cupido tenta de todas as maneiras convencer o pai, Marte, e o tio, Apolo, da empresa fadada ao fracasso que é tentar reerguer o Olimpo. A Marte tenta seduzir com Vênus, a qual já abdicara da imortalidade e andava pelos salões, assim como Juno em mortal se tornara, de nome Corina. Mercúrio é outro que se junta ao festim dos resistentes, mas quando Cupido lhe conta que Hebe já não habita entre eles, o deus mensageiro hesita.

²⁰⁴ Às quais recebem também suas críticas dos filósofos quanto a essa representação dos deuses (Platão, *República* 390c; Xenófanes fr, 11 DK).

²⁰⁵ Exceto Sócrates, que se eleva da esfera mortal para contemplar os deuses de cima (*Nuvens*, vv. 226-27).

Apolo por sua vez lamenta os poetas de então, que “poetas já não são, são homens: carne e osso / tomaram nesse tempo um ar burguês e insosso” (p. 208). O próprio Apolo baixa a guarda e admite a derrota: “Assim, pois, já que os homens não podem / Aos deuses elevar-se, os deuses se acomodem / Sejam homens também. ” (p. 208).

A inversão dos valores é traço característico de registro cômico, em que convivem num mesmo plano deuses e homens, mas não com os mortais elevando-se de seus postos, mas com os deuses baixando dos seus, como Dioniso em *Rãs* retratado como um glutão, ou ainda em *Dionisalexandros*, de Cratino, se sujeitando ao papel de Paris no rapto de Helena. Pode-se pensar também em *Plutos*, que embora já se afaste de alguns padrões da comédia antiga, também representa um deus em meio aos homens, e mais uma alegoria que se utiliza da personificação, nesse caso da própria Riqueza, e a cegueira causada por ela.

Marte e Mercúrio, já seduzidos por Cupido a encontrarem Vênus e Hebe entre os mortais, são seguidos por Vulcano – que não queria correr o risco de chegar depois de Marte e ocorrer com ele o mesmo que narrou Homero (*Odisseia* VIII). O pai de todos, entretanto, resiste e questiona Apolo o que fará entre os mortais, se será um “pastor de Admeto”, ao que recebe a resposta negativa, será ele “O supremo juiz, o crítico” (p. 224). Marte, por sua vez, abdica das armas, que já não estão em voga, e as troca pelo papel, novos protagonistas das guerras diplomáticas; enquanto Vulcano não mais fabrica o raio potente de Júpiter, mas penas de aço (“Os raios que eu fazia, em penas transformados, / como eles hão de ser ferinos e aguçados”, p. 226). Mercúrio também pleiteia um cargo entre os mortais, e o deus que antes tinha o dom de ludibriar, para a política é aceito (“Sou o deus da eloquência: o emprego é adequado / veras como hei de ser na intriga e no recado”, p. 229).

Diante do abandono total, Júpiter já não consegue mais resistir. Cúpido apela aos amores terrenos que aquele tivera, e como facilmente se transformava de deus em animal para obtê-los: um touro para capturar Europa, um cisne para Leda (p. 230). Os amores humanos de Zeus já haviam servido de tema da peça *Nemesis* de Cratino, na qual os relatos do rapto desta e Leda são conjugados, já que Zeus copula com a primeira em forma de cisne, mas a segunda entrega o fruto, ou melhor o ovo dessa união.²⁰⁶ Os amores de Zeus servem na peça machadiana como paradigma das resoluções divinas, tendo já todos os outros deuses se rendido, faltava, ironicamente, aquele que era o mais suscetível a esses

²⁰⁶ Versão também encontrada nos poemas cíclicos, como a *Cipria*.

prazeres. Mas não é sem resistência que ele cede, mas só após ouvir que a doce Diana pelas ruas vagueia.²⁰⁷

A vitória do Cupido ao final, seduzindo todos os demais deuses aos prazeres mundanos é narrada pelo mesmo ator que inicia a peça na forma de Prólogo, e que se transforma ao final em Epílogo para anunciar a vergonha do autor em compor uma peça de matéria tão ímpia:

Boa Noite. Sou eu, o Epílogo. Mudei
O nome. Abri a peça, a peça fecharei.
O autor, arrependido, oculto, envergonhado,
Manda pedir desculpas ao público ilustrado;
E jura, se cair dessa vez, nunca mais
Meter-se em lutas vãs de numes e mortais.
Pede ainda o poeta um reparo. O poeta
Não comunga per si na palavra indiscreta
De Marte ou de Proteu, de Apolo ou de Cupido.
Cada qual fala aqui como um deus demitido.

Se o Prólogo anuncia a matéria da peça no início como uma nova perspectiva da vida dos deuses, o Epílogo ao fim justifica não ser da mesma opinião daqueles que abandonaram o Olimpo, o que por si só justifica uma aproximação com o desfecho de *Nuvens*, com o incêndio do Pensatório e o arrependimento de Estrepsíades por ter sido levado a desacreditar nos deuses.²⁰⁸ Mais que isso, o depoimento do autor, por meio do seu personagem Epílogo, traz à tona mais um motivo importante: a derrota do poeta frente ao público, não qualquer público, mas aquele ilustrado, ao qual Aristófanes chama de *dexioi* em dois momentos de parábase de *Nuvens* (v. 521, v. 527).

O que tentei resgatar ao recorrer a esse drama machadiano para concluir essa dissertação não foi apenas mostrar que algumas estratégias de composição da comédia antiga são encontradas à exaustão ainda em pleno século XIX, evidenciando a ideia do repertório comum (Heath, 1990), aqui em escala universal, mas acima de todas essas estratégias está o fato do rebaixamento dos personagens representados e da matéria como

²⁰⁷ Os adultérios do deus olímpicos também serviram a Machado na fase mais madura de sua carreira, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, para se referir ao primeiro amor do protagonista: “Gastei trinta dias para ir do rocio grande ao coração de Marcela, não já cavalgando o corcel do cego desejo, mas o asno da paciência, a um tempo manhoso e teimoso. Que em verdade, há dous meios de granjear a vontade das mulheres: o violento, como o touro de Europa, e o insinuativo, como o cisne de Leda e a chuva de ouro de Dânae, três inventos do padre Zeus, que, por estarem fora de moda, aí ficam trocados no cavalo e no asno”.

²⁰⁸ Curioso nesse caso é uma das críticas de Machado a época a uma peça que terminava de forma semelhante, com um desfecho sanguinolento, e causou a ele uma péssima impressão (cf. Faria, 2000, p. 109).

um todo. É curioso que não apenas nessa peça “pagã”, como o próprio autor a descreve, encontramos a matéria clássica utilizada como o elemento a ser rebaixado, mas também em seus contos encontramos outros exemplos desse uso: como ao comparar o carro de Apolo a chalaça de praça em que dois namorados se encontram (*Noite de Almirante*), ou ainda ao dizer que a polca, música popular do século XIX, equivalia a *pirrica* antiga (*Presença de Alcebiades*) - dança em honra de Atena que encontramos em *Aíges* de Êupolis, executada também de forma não compatível com seu estatuto elevado, a aproximando assim de uma polca antiga, ou melhor, dos poetas da chamada “nova música”, satirizados sem descanso pelos poetas da comédia antiga. Não é que o autor não reconhecesse o valor da vida comezinha, mas notava de forma ácida como a passagem do tempo acomodava cada qual ao seu lugar, o que Bosi percebe muito bem ao tratar do estilo machadiano (1995, p. 196):

O seu equilíbrio não era o goetheano – dos fortes e dos felizes, destinados a compor hinos de glória à natureza e ao tempo; mas os dos homens que, sensíveis à mesquinhez humana e à sorte precária do indivíduo, aceitam por fim uma e outra como herança inalienável, e fazem dela alimento de sua reflexão cotidiana.

Dentre as tantas metáforas escolhidas por Machado para simbolizar essa atenuação dos valores, é acima de todas a imagem da moda que elege para representar logo no título dessa peça a inversão dos valores clássicos, que assim como vimos em Aristófanes parece ser um ponto fundamental da sua simbologia poética. Assim como os deuses passam a vestir casacas e se tornam humanos, em *Nuvens* o manto rústico (*tribon*) vestido por Estrepsíades é retirado para que ele possa entrar em contato com as novas divindades, através da sua iniciação. Na leitura de Telò (2016) a roupa humilde de Estrepsíades e de Filocléon os condena a um estado febril e sufocante, representante dos efeitos da poesia dos rivais de Aristófanes, enquanto a vestimenta oferecida por Bdelicléon ao pai (a *chlaina*) seria a responsável por trazê-lo conforto e proteção contra seus devaneios, função exercida pela arte catártica de Aristófanes (o *kathartes* e *alexikakos* de *Vespas*, v. 1043). Já em Machado vemos não só a inversão entre terra e céu, entre deuses e homens, mas também as roupas como representantes de cada um desses mundos. O personagem de Cupido diz que é “divino conforme a moda” (p. 200) e Júpiter diz que foi o barulho e o “aparato” dos homens que o atraíram: “Do mundo fascinou-te o rumor, o aparato” (p. 200). Nesse sentido se pode conjugar o motivo da sedução de Cupido pelo mundo mortal em termos semelhantes, já que o que o atraiu foi o “rumor”

da vida terrena (p. 200), rumor esse que fez todos os deuses retirarem a “clâmide severa” para vestir uma “casaca” (p. 201). Da mesma forma é o barulho e a tagarelice de homens como Sócrates (*adoleschia*, *Nuvens* v. 480) e Protágoras (*alazomai*, Êupolis fr. 157 K-A) que atraem jovens como Fidípides, os quais são vistos pela comédia antiga como causadores de transtornos e hábitos de vida degenerados.

Mas será mesmo? Como diz o Epílogo, o autor não precisa comungar das ideias de seus personagens, e a esse propósito explicativo servem também as parábases de *Vespas* e *Nuvens*, das quais tratei no segundo e terceiro capítulos, além de trechos das parábases de *Acarnenses*, *Cavaleiros* e *Paz*. E nesses momentos o poeta não parece se enquadrar como um crítico das novidades, pelo contrário, exaltando a cada passo o valor da originalidade e da invenção. Infelizmente, apesar desses testemunhos, o poeta cômico não pode ser interpretado com a mesma clareza que o escritor brasileiro, do qual dispomos de obra vasta para comparação e acesso a suas ideias literárias.

Do escritor carioca sabemos que no mesmo ano da apresentação dessa peça, em 1866, ele escreveu um artigo no qual condenava o gosto contemporâneo teatral por comédias e musicais estrangeiros, cheios de efeitos burlescos e melodramas. Esse artigo, escrito quando contava vinte e tantos anos, é intitulado “O Teatro Nacional”, no qual trata dos modismos a que estavam sujeitos os palcos cariocas do século XIX. Embora de início sua crítica fosse mais direcionada para o gosto do público pela escola romântica e para a defesa do teatro realista – o que o aproximaria mais de Menandro e a comédia nova do que de Aristófanes e seus antecessores burlescos –, o próprio Machado admite que não é o partidarismo que dirige sua crítica, mas o gosto apurado e a tradição teatral que tem por finalidade educar o público e civilizar a sociedade: “Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito em toda sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admiro e aplaudo o drama em sua forma absoluta de teatro”.²⁰⁹ Assim, se por um lado Machado se afasta de Aristófanes quanto ao gosto mais realista, por outro lado se aproxima ao clamar para a arte dramática uma função social²¹⁰, como a defendida por

²⁰⁹ Machado de Assis, *Crítica Teatral*, p. 159. O estudo de Faria (2001) da obra dramática de Machado foi valioso nessa conclusão, e sobre essa passagem em específico o autor complementa: “Para exercício da crítica [Machado] queria critérios estéticos, como esclarece que o belo não era exclusivo de nenhuma forma dramática, mas do trabalho do artista” (p. 114), e cita a propósito uma reflexão de Machado sobre a tragédia e a comédia: “entendo que o belo pode existir mais revelado em uma forma menos imperfeita, mas não é exclusivo de uma só arte dramática. Encontro-o no verso valente da tragédia, como na frase ligeira e fácil com que a comédia nos fala ao espírito” (Machado de Assis, *Crítica Teatral*, 1962, p. 159).

²¹⁰ Sobre a própria produção dramática de Machado, entretanto, não se pode dizer que alcançou o mesmo os resultados que o mesmo exigia como crítico, já que foi breve e frustrada, talvez até pelo descrédito que tiveram suas primeiras obras, dentre elas *Os deuses de casaca*, obras todas de pouco fôlego, mas de

Aristófanes em *Acarnenses* ao reivindicar que à comédia também pertence a reflexão sobre a justiça (*dike*). Mais que isso, entretanto, a crítica da comédia que se vale de efeitos grosseiros para agradar a audiência é outro ponto em comum entre os autores dispares, embora seja preciso examinar até que ponto se pode levar a sério o comediógrafo grego em suas afirmações parabáticas – diferentemente do brasileiro que condenou por um largo período a produção dramática que entretinha, mas não ensinava.²¹¹

Do poeta antigo, entretanto, apenas nos restam onze peças completas, além de quase um milhar de fragmentos, com os quais procurei fazer nesse estudo um panorama geral de sua carreira e de seu suposto programa poético. Para tal recorri à comparação de Aristófanes com seus rivais, a partir do que ele próprio nos diz sobre eles, complementado por outras fontes que mantiveram fragmentos das obras de Cratino e Êupolis, os dois poetas selecionados para servirem de parâmetro. O que se pode constatar ao fim e ao cabo é algo paradoxal, já que Aristófanes, um poeta cômico que se destina a “virar do avesso” (*ekstrepsas*, para aproveitar a metáfora) o mundo mitológico e heroico da épica e sobretudo da tragédia²¹², acusa seus adversários de serem grosseiros (*phortikoi*) e com isso infantilizarem a audiência (representada em personagens como Demos de *Cavaleiros*, Filocléon de *Vespas* e Estrepsíades de *Nuvens*). É evidente que existe uma diferença entre a condenação do estilo adotado e da matéria escolhida, imposição do próprio gênero, mas também quanto à escolha do repertório decai a crítica de Aristófanes, e como mostra sua própria obra, ao ser comparada às dos rivais, a sua escolha de temas se distancia igualmente do tipo da comédia mítica burlesca representada por Cratino.

Desse suposto paradoxo surge a possibilidade de uma leitura irônica, na qual o combate entre os poetas deve ser considerado relevante, ao mesmo tempo em que se transforma em uma possibilidade a mais de gerar novos efeitos cômicos, assim como todo conteúdo tratado como sério (*spoudaios*) dentro das peças – ao qual me dediquei a estudar - tem em sua finalidade gerar o riso. Ainda nisso a peça *Os deuses de casaca* contribui para essa conclusão, ao mostrar que apesar de toda exegese possível para suas alusões e *topoi* antigos, o que move o enredo é justamente a sujeição dos deuses, até eles, aos

“carácter espirituoso”, como define Quintino Bocaiuva ao amigo em carta sobre outras duas de suas obras dramáticas, intituladas *O caminho da porta* e *O protocolo* (cf. Machado de Assis, Teatro, p. 17-19).

²¹¹ No mesmo texto “O Teatro Nacional” ele mostra toda sua desesperança no futuro do teatro brasileiro, sob as influências do empresariado, que só visava o lucro e não o aprimoramento do gosto do público e define o que via em cena como um “fúnebre espetáculo”.

²¹² Para uma leitura bakhtiniana de Aristófanes e o uso do conceito de “carnavalização” e “inversão cômica” ver Platter, 2007.

prazeres terrenos. E como então poderiam os homens resistirem?²¹³ Deve-se sem dúvida deixar uma margem para não interpretar em excesso, ainda mais em análises que se valem de fragmentos, ao passo que mesmo em obras completas como as de Aristófanes não se pode chegar a um consenso sobre sua interpretação – o que não deixa de gerar inúmeras respostas possíveis, algumas mais prováveis, outras de pura fantasia.

Essa face impenetrável da comédia pode ser distinguida do conceito de obscuridade, já que não é um sentido por trás do literal que se estaria buscando, mas uma recusa deliberada na procura desse sentido. Essa abordagem pode ser encontrada em destaque na obra *Nonsense and Meaning in ancient greek comedy* (2012), de Stephen Kidd, a qual tive acesso apenas ao final de minha redação, mas que ao menos me abriu os olhos para os perigos da ultra-interpretação, ao mesmo tempo em que demonstra isso com uma leitura atenta da comédia antiga em relação com outros gêneros, como o *corpus* hipocrático e os oradores do século IV a. C. – analisando os usos dos verbos que significam “falar coisas sem sentido” (*lerein* e *phlyarein*) nesses contextos e comparando com seus usos cômicos. O centro do estudo são as passagens tratadas pelos críticos ao longo do tempo como puro *non-sense* e, portanto, sem uma interpretação possível ou palpável. Dentre essas estão passagens como as falas que remetem ao persa antigo em *Acarnenses* e foram tomadas pelos críticos de formas extremas, ou como uma sequência de sons sem nenhum sentido, portanto não passível de interpretação, ou pelo contrário como um conteúdo cifrado que corresponde exatamente a algumas palavras do idioma persa. Mas a questão que subjaz à discussão é que não apenas nessas passagens singulares a interpretação estaria sujeita a se render, mas um dos objetivos intrínsecos do gênero seria justamente tornar a análise lógica das cenas algo ininteligível, seja através de um exagero explícito, seja através da introdução de um elemento estranho em uma alegoria, que não pode ser identificado com nenhum elemento externo – mesmo que outros tantos elementos possam ser reconhecidos, o que só reforçaria a tese da confusão voluntária gerada pelo poeta ao colocar pedras no caminho do leitor/espectador. Por meio dos enigmas sem resposta nas peças de Antífanos ou pela personificação das cidades em *Poleis* de Êupolis, o autor mostra como não é apenas o exagero, mas a falta de qualquer

²¹³ O argumento pode ser encontrado, além de outras fontes, na própria produção aristofânica, como em *Nuvens*, nas falas do Discurso Fraco (vv. 1080-1081). Dentre os deuses é sobre tudo Zeus que ficou marcado por seu caráter sexual insaciável, tendo se casado inúmeras vezes, e se envolvido em vários relatos de raptos amorosos, com deusas e mortais. Com o mesmo argumento Helena justifica um adultério na peça *Troianas* de Eurípides (*Helena* vv. 948-50).

possibilidade de sentido que tenta impor ao público uma rendição do ato de interpretar, o que é recomendado para o seu próprio proveito. Para o propósito desse estudo não era possível uma rendição, mas pelo contrário uma imersão nos fragmentos e nos seus menores detalhes, para dali tentar extrair pílulas de sentido que iluminam as peças de Aristófanes. Ao mesmo tempo se pode chegar nessa conclusão a uma visão menos comprometida com o sentido de cada referência aos rivais, mas tomá-las como um deboche de um jovem poeta que hoje, ao contemplar sua vitória tardia, poderia dizer, ao relembrar a imagem de *Nuvens* (v. 559) que o autor clama como sua: ao vencedor, as enguias!²¹⁴

²¹⁴ A frase de Machado, “ao vencedor, as batatas”, embora queira significar outro tipo de conquista, tem como primeira oração a reflexão sobre a derrota: “ao vencido, ódio ou compaixão”. Se houvesse tempo e espaço iria mais longe, ao notar que o romance de onde a frase é extraída, *Quincas Borba*, conta com uma personagem de nome Sofia, a amada do protagonista, que é caracterizada pela ambiguidade das ações, mesma ambiguidade encontrada nas parábases quanto ao significado da sabedoria (*sophia*), e que permanece como a grande questão na interpretação das afirmações do poeta: que tipo de sabedoria ele questiona como modismo, e de que tipo é aquela que reivindica.

Referências

A) Edições Críticas e Comentários

- Austin, C. *Comicorum Graecorum Fragmenta in Papyris Reperta*, Berlin: Walter de Gruyter, 1973.
- Austin, C; Olson, S. D. *Aristophanes - Thesmophoriazusae*. Oxford: OUP, 2004.
- Bagordo, A. *Fragmenta Comica v. 10.9: Aristophanes fr. 590-674*. Heidelberg: Verlag Antike, 2016.
- Bergk. T. *Commentationun de reliquiis comoediae Atticae antiquae libri duo*. Leipzig, 1838.
- Bianchi, F. P. *Fragmenta Comica v. 3.1: Cratino, Einleitung und Fragmenta*. Heidelberg: Verlag Antike, 2016.
- Bianchi, F. P. *Fragmenta Comica v. 3.2: Cratino, Archilochoi - Empipramenoi*. Heidelberg: Verlag Antike, 2016.
- Cavallero, P. (Ed.). *Nubes de Aristófanes*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2008.
- Coulon, V. *Comédies. Tome I: Introduction - Les Acharniens - Les Cavaliers - Les Nuées*. Paris: Les Belles Lettres, 1934.
- Dover, K. J. (Ed.) *Aristophanes' Clouds*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- Edmonds, J. M. *The Fragments of Old Comedy*. Vol. 1. Leiden: E. J. Brill, 1957.
- Guidorizzi, G. *Aristofane - Le nuvole, edizione critica*. Introduzione e traduzione di Dario Del Corno. Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1996.
- Henderson, J. *Aristophanes v. II: Clouds, Wasps, Peace*. Ed. and transl. by Jeffrey Henderson. Cambridge/ MA: Harvard University Press, 1998.
- Kassel, R.; Austin, C. *Poetae Comici Graeci*, vol. i, ii, iii/2, iv, v, vi/1, vii, viii. Berlin: Walter de Gruyter, 1983 - .

- Kock, T. *Comicorum Atticorum Fragmenta* – vol. I. Leipzig: Teubner, 1880.
- Koster, W. J. W. *Scholia in Aristophanem: Pars I: fasc. IA. Prolegomena de comoedia*. Groningen: Bouma's Boekhuis B. V., 1975.
- Mastromarco, G. *Commedie di Aristofane*, vol. 1. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1983.
- Meineke, A. *Fragmenta Comicorum Graecorum*. Berlin: Berolini Typis et impensis G. Reimeri, 1839-1857.
- Merry, W. W (Ed.). *Aristophanes: The Clouds*. Oxford: Clarendon Press, 1879.
- Olson, D. (Ed.). *Fragmenta Comica v. 8. 2: Eupolis frr. 147 -325*. Heidelberg: Verlag Antike, 2016.
- _____. (Ed.). *Fragmenta Comica v. 8. 3: Eupolis frr. 326-497*. Heidelberg: Verlag Antike, 2014.
- Olson, D.; Biles, Z. (Ed.). *Aristophanes - Wasps*. Oxford: OUP, 2015.
- Orth, C. *Fragmenta Comica v. 9.2: Aristomenes - Metagenes*. Heidelberg: Verlag Antike, 2014.
- _____. *Fragmenta Comica v. 1.1: Alkimenes - Kantharos*. Heidelberg: Verlag Antike, 2014.
- _____. *Fragmenta Comica v. 1.2: Leukon - Xenophilos*. Heidelberg: Verlag Antike, 2014.
- Pellegrino. M. *Fragmenta Comica v. 15: Nikophon*. Heidelberg: Verlag Antike, 2013.
- Sommerstein, A. H (Ed.). *The comedies of Aristophanes vol. III: Clouds*. Ed. with Translation and Notes. Warminster: Aris & Phillips Ltd., 1982.
- Storey, I. C. (Ed.). *Fragments of old comedy – Alcaeus to Diocles, Vol. I*. Translated by Ian C. Storey. Cambridge/MA: Harvard University Press, 2011.

_____. (Ed.). *Fragments of old comedy – Diopeithes to Pherecrates, Vol. II*. Translated by Ian C. Storey. Cambridge/MA: Harvard University Press, 2011.

_____. (Ed.). *Fragments of old comedy – Philonicus to Xenophon – Adespota, vol. III*.

Translated by Ian C. Storey. Cambridge/MA: Harvard University Press, 2011.

_____. (Ed.). *Aristophanes Fragments*. Cambridge/MA: Harvard University Press, 2007.

Van Leeuwen, J. *Aristophanis Nubes*. Lugduni Batavarum: Apud A. W. Sijthoff, 1898.

Willems, A. *Aristophane*. Traduction avec notes et commentaires critiques. Paris: Hachette; Bruxelles: Lebègue, 1919.

Wilson, N. G (Ed.). *ARISTOPHANIS FABVLAE – TOMVS I*. Oxford: OUP, 2007.

_____. *Aristophanea – Studies on the text of Aristophanes*. Oxford: OUP, 2007.

B) Textos Críticos

Austin, C. “From Cratinus to Menander”, *QUCC* 63, 1990, pp. 37–48.

Azevedo, F. C. “Tradução comentada do fr. 9 K-A de Amípsias e do fr. 286 K-A de Êupolis”. *Translatio* 9, 2015, pp. 73-78.

Bakola, E. *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford: OUP, 2010.

_____. “The Drunk, the Reformer and the Teacher: Agonistic Poetics and the construction of persona in the Comic Poets of the Fifth Century”. *CCJ* 54, 2008, pp. 1-29.

_____. “Old Comedy Disguised as Satyr Play: A New Reading of Cratinus’ Dionysalexandros”, *ZPE* 154, 2005, pp. 46–58.

Bakola, E.; Prauscello, L.; Telò, M. *Greek Comedy and the Discourse of Genre*. Cambridge: CUP, 2013.

Beta, S. “I rivali di Aristofane”. *QUCC* 70, No. 1, 2002, pp. 141-146.

- _____. "Le donne di Callia (Eupoli, fr. 174 Kassel-Austin)". *QUCC* 51, pp. 93-98.
- _____. *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane: parola positiva e parola negativa nella commedia antica*. Roma: Bollettino di Classici, Supplemento 21/22, 2004.
- Biles, Z. P. "Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes". *AJP*, Vol. 123, No. 2, 2002, pp. 169-204.
- _____. *Aristophanes and the Poetics of Competition*. Cambridge: CUP, 2011.
- _____. "Aristophanes' Victory Dance: Old Poets in the Parabasis of Knights". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* Bd.136, 2001, pp.195-200.
- _____. "Exchanging Metaphors in Cratinus and Aristophanes". In: *Ancient Comedy and Reception - Essays in Honor of Jeffrey Henderson*. Edited by S. Douglas Olson. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Bosi, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- Bowie, A. M. *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*. Cambridge: CUP, 1993.
- _____. "The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, *Acharnians*", *CQ* 32, 1982, pp. 27-40.
- _____. "Myth and Ritual in the Rivals of Aristophanes", in Harvey and Wilkins, *The Rivals of Aristophanes*, London: The Classical Press of Wales, 2000, pp. 317-39.
- _____. "Thinking with Drinking: Wine and the Symposium in Aristophanes", *JHS* 117, 1997, pp. 1-21.
- Campagner, R. *Lessico Agonístico di Aristofane*. Pisa: Edizioni dell'Ateneo, 2001.
- Capra, A. *Agon logon: il Protagora di Platone tra eristica e commedia*. Milano: LED, 2001.
- Carey, C. "Archilochus and Lycambes", *CQ* 36, (1986), pp. 60-7.
- Cassio, A. C. "Old persian Marika-, Eupolis Marikas and Aristophanes Knights". *CQ New Series* 35, 1985, pp. 38-42.

- Cassin, B. *O efeito sofisticado*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz, Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- Chapman, G. A. H., "Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes", *AJP* 104, 1983, pp. 1–23.
- Clayman, D. L. "Callimachus 'Iambi' and 'Aitia'". *ZPE*, Bd. 74, 1988, pp. 277–286.
- Compton-Engle, G. "Aristophanes *Peace* 1265–1304: Food, Poetry, and the Comic Genre", *Classical Philologie* 94, 1999, pp. 324–9.
- Conti-Bizzarro, F. *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*. Napoles: M. D'Auria, 1999.
- Crowther, N. B. "Water and Wine as Symbols of Inspiration". *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 32, Fasc. 1/2, 1979, pp. 1–11.
- Csapo, E. "A Note on the Würzburg Bell-Crater H5697 ("Telephus Travestitus")", *Phoenix* 40, 1986, pp. 379–92.
- _____. "Deep Ambivalence: Notes on a Greek Cockfight", *Phoenix* 47, 1993, pp. 1–28.
- Denniston, J. D. "Technical Terms in Aristophanes", *CQ* 21, 1927, pp. 113–21.
- Dobrov, G. W. "Comedy and the Satyr-Chorus". *Classical World* 100, 2007.
- _____. *Beyond Aristophanes: Transition and Diversity in Greek Comedy*. Atlanta: Scholars Press, 1995.
- _____. "Comedy and the Satyr-Chorus", *Classical World* 100, 2007, pp. 251–65.
- _____. (Ed.). *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*. Leiden: Brill, 2010.
- _____. *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1998.
- Dover, K. J. *Aristophanic comedy*. Berkeley: University of California, 1972. p. 101–120.
- _____. "Lo stile di Aristofane". *QUCC*, No. 9, 1970, pp. 7–23.

Duarte, A. S. *O dono da voz e a voz do dono – a parábase na comédia de Aristófanes*.

São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2000.

_____. “Sócrates, Mestre de Retórica”. In: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia – USP*. São Paulo, N° 14, 2004, pp. 61-66.

Duhoux, Y.; Morpugo Davis, A. *A companion to Linear B: Mycenaean Greek Texts and their World*. Leuven: Peeters, 2008.

Edmonds, J. M. “Il Socrate aristofaneo e l'ironia pratica”. *QUCC*, New Series, Vol. 26, No. 2 (1987), pp. 7-21.

Faria, J. R. *Ideias Teatrais – o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Fisher, N. R. E. “Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes’ *Acharnians*”, *Greece & Rome* 40, 1993, pp. 31–47.

Foley, H. P. “Tragedy and Politics in Aristophanes’ *Acharnians*”, *JHS* 108, 1988, pp. 33–47.

Fontaine, M.; Scafuro, A. C. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford. OUP, 2014.

Ford, A. *The Origins of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

Freydberg, B. *Philosophy and comedy: Aristophanes, logos and eros*. Indiana: Indiana University Press, 2008.

Geissler, P. *Chronologie der Altattischen Komodie*. Berlin: Weidmann, 1925.

Goldhill, S. “Comic inversion and inverted commas: Aristophanes and parody”. In: *The poet's voice. Essays on poetics on greek literature*. Cambridge: CUP, 1991, pp. 167-222.

Green, J. R. “On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens”, *GRBS* 32, 1991, pp. 15–52.

Guthrie, W. K. C. *Os sofistas*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1995.

Halliwell, S. "Authorial Collaboration In the Athenian Comic Theatre". *GRBS* 30, 1989, pp. 515-28.

_____. *Between Ecstasy and Truth - Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford: OUP, 2011.

Handley, E. W. "P.OXY 2806: A Fragment of Cratinus?", *BICS* 29, 1982, pp. 109–17.

_____. "Aristophanes' Rivals". *PCA* 79, 1982, pp.23-25.

Harvey, D. - Wilkins, J. *The Rivals of Aristophanes*. London: The Classical Press of Wales, 2000.

Heath, M. "Aristophanes and His Rivals". *Greece & Rome*, Vol. 37, No. 2, 1990, pp. 143-158.

Henderson, J. *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. New York: OUP, 1991.

Hubbard, T. K. "Attic Comedy and the Development of Theoretical Rhetoric". In: *A companion to Greek rhetoric*. Ed. by Ian Worthington. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

_____. *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

Hunter, R. "Attic comedy in the rhetorical and moralizing traditions". In: *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (Ed. Martin Revermann). Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

_____. "Winged Callimachus". *ZPE*, Bd. 76, 1989.

Irwin, E. "Biography, Fiction, and the Archilochean *ainos*", *JHS* 118, 1998, pp. 177–83.

Kaibel, G. "Kratinos' *Odysses* und Euripides' *Kyklops*", *Hermes* 30, 1895, pp.71–88.

Kanavou, N. *Aristophanes' comedy of names: a study on speaking names in Aristophanes*. Berlin: Hubert & Co, 2011.

- Kennedy, G. "The Earliest Rhetorical Handbooks". *AJP*, Vol. 80, No. 2, 1959, pp. 169-178.
- Kidd, S. *Nonsense and Meaning*. Cambridge: CUP, 2014.
- Knox, P. "Wine, Water, and Callimachean Polemics". *HSCP*, Vol. 89, 1985, pp. 107-119.
- Konstan, D. "Socrates in Aristophanes' Clouds". In: Donald R. Morrison (Ed.). *The Cambridge Companion to Socrates*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- _____. "Poesie politique et rituel dans les Grenouilles d'Aristophane", *Metis* 1, 1986, pp. 291-308.
- Kopff, E. C. "The Date of Aristophanes' Nubes II." *AJP* 111, 1990, pp. 318-29.
- Kurke, L. "Ancient Greek Board Games and How to Play Them", *Classical Philologie* 94, 1999, pp. 247-67.
- Kyriakidi, N. *Aristophanes Und Eupolis*. Berlin: Walter de Gruyter, 2007.
- Lefkowitz, M. "The Poet as Hero: Fifth-Century Autobiography and Subsequent Biographical Fiction", *CQ* 28, 1978, pp. 459-69.
- Luppe, W. "Ein missverstandenes Aristophanesscholion: Kratinos fg. 181 K/E [= 193 K-A]." *Philologus* 112, 1968, pp. 187-95.
- _____. "The Rivalry between Aristophanes and Kratinos". In: Harvey-Wilkins, *The Rivals of Aristophanes*. London: Classical Press of Wales, 2000, pp. 15-20.
- _____. "The Number of Speaking Actors in Old Comedy". *CQ* 44, 1994, pp. 325-35.
- Machado de Assis, J. M. *Crítica Teatral*. São Paulo: W M. Jackson, 1962.
- _____. *Crítica Literária*. São Paulo: W M. Jackson, 1962.
- _____. *Teatro*. São Paulo: W M. Jackson, 1962.
- Major, W. E. "Aristophanes and "Alazoneia": Laughing at the Parabasis of the 'Clouds'". *The Classical World*, Vol. 99, No. 2, 2006, pp. 131-144.

- Marshall, C. W. "Comic Technique and the Fourth Actor", *CQ* 47, 1997, pp. 77–84.
- Marshall, C. W.; Kovacs, G. (Ed.). *No Laughing Matter: Studies in Athenian Comedy*. London: Bristol Classical Press, 2012.
- Miller, H. W. "Repetition of Lines in Aristophanes". *AJP* 65, 1944, pp. 26-36.
- Millis, B. W.; Olson, D. *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens*. Boston/Leiden: Brill, 2012.
- Murphy, C. T. "Aristophanes and the Art of Rhetoric". *HSCP* 49, 1938, pp. 69-113.
- Napolitano, M. "Callia, Alcibiade, Nicia: i *Kolakes* di Eupoli come commedia politica". *SemRom* 1, 2005, pp. 45-66.
- Newiger, H. J. "Elektra in Aristophanes' *Wolken*", *Hermes* 89, 1961, pp. 422–30.
- Norwood, G. *Greek Comedy*. London: Methuen, 1931.
- Nussbaum, M. "Aristophanes and Socrates on learning practical wisdom". In Henderson, J. (Ed.) *Aristophanes. Essays in interpretation. Yale Classical Studies, XLV*. Cambridge: CUP, 1980, pp.45-97.
- Olson, D. (Ed.). *Broken Laughter: Selected fragments of Greek Comedy*. New York: OUP, 2007.
- _____. (Ed.). *Ancient Comedy and Reception - Essays in Honor of Jeffrey Henderson*. Berlin: De Gruyter, 2014.
- _____. "Names and Naming in Aristophanic Comedy", *CQ* 42, 1992, pp. 304–19.
- _____. "Clouds 537-44 and the Original Version of the Play." *Philologus* 138, 1994, pp. 32-37.
- O'Regan, D. E. *Rhetoric, comedy and violence of language in Aristophanes' Clouds*. New York: Oxford University Press, 1992, p. 9-48.
- O'Sullivan, N. *Alcidamas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory*. Stuttgart: Fr. Steiner, 1992.

- _____. "Aristophanes's First Critic: Cratinus fr. 342 K-A". *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement No. 87, GREEK DRAMA III: ESSAYS IN HONOUR OF KEVIN LEE*, 2006, pp. 163-169.
- Papageorgiou, N. "Prodicus and the Agon of the Logoi in Aristophanes' "Clouds". *QUCC*, New Series, Vol. 78, No. 3, 2004, pp. 61-69.
- Parker, L. P. E. *The Songs of Aristophanes*. Oxford: OUP, 1997.
- Pellegrino, M. *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'Archaia*. Bologna: Patron, 2000.
- Perusino, F., *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo: Tre studi su Aristofane*. Urbino: Quattroventi, 1987.
- Pickard-Cambridge, A. W. *Dithyramb, Tragedy, and Comedy*. Oxford: OUP. 1927.
- _____. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2d ed., rev. J. Gould and D. M. Lewis. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- Platter, C. *Aristophanes and the Carnival of Genres*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2007.
- Poe, J. P. "Entrances, Exits, and the Structure of Aristophanic Comedy", *Hermes* 127, 1999, pp. 189–207.
- Poultney, J. W. "Studies in the Syntax of Attic Comedy". *AJP* 84, 1963, pp. 359-76.
- Reale, G. (Ed.). *I Presocratici*. Milano: Bompiani, 2008.
- Reckford, K. J. *Aristophanes old-and-new comedy (Six Essays in Perspective)*. Chapel Hill, The University of North Carolina, 1987.
- Redfield, J. "Drama and community: Aristophanes and some of his rivals". In Winkler, J. J.; Zeitlin, F. (Ed.). *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama in its social context*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pp. 314-336.

- Reeve, C. D. C (Ed.). *The Trial of Socrates*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2002.
- Revermann, M. *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2006a.
- _____. “The Competence of Theatre Audiences in Fifth- and Fourth-Century Athens” *JHS* 126, 2006b, pp. 99–124.
- _____. (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge: CUP, 2014.
- Richardson, N. J. ‘The Contest of Homer and Hesiod and Alcidamas’ *Mouseion*, *CQ* 31, 1981, pp. 1–10.
- Ruffel, I. “A Total Write-off. Aristophanes, Cratinus, and the Rhetoric of Comic Competition”. *QC*, New Series, Vol. 52, No. 1, 2002, pp. 138-163.
- Rosen, R. “Cratinu’s Pytine and the construction of comic self”. In: Harvey, D. and Wilkins, J. *The Rivals of Aristophanes*. London: The Classical Press of Wales, 2000.
- Rossi, L. E. “I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche”. *BICS* 18, 1971, pp. 69–94.
- Russo, C. F. *Aristophanes an author for the stage*. London: Routledge, 1994, p. 90-120.
- Rusten et al. (Ed.). *The Birth of Comedy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011.
- Saxonhause, A. W. *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*. Cambridge: CUP, 2006.
- Scharffenberger, E. W. “Peisaiteros’ “Satyric” Treatment of Iris: Aristophanes *Birds* 1253–6”, *JHS* 115, 1995, pp. 172–3.
- Schiappa, E. *Protagoras and Logos*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003

- _____. *The Beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Segal, E. *The death of comedy*. Cambridge/MA: Harvard University Press, 2001, p. 68-84.
- Segal, C. "Aristophanes' Clouds-Chorus". In Segal, E. (Ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Sidwell, K. *Aristophanes the Democrat: The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian war*. Cambridge: CUP, 2009, p. 165-178.
- _____. "Authorial Collaboration? Aristophanes' Knights and Eupolis". *GRBS* 34, 1993, pp. 365-89.
- _____. "Poetic Rivalry and the Caricature of Comic Poets: Cratinus' Pytine and Aristophanes' Wasps", in A. Griffiths (ed.), *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E.W.Handley*. London: Volume 66 Bulletin supplement - University of London. Institute of Classical Studies, 1995, p. 56-80.
- Silk, M. S. *Aristophanes and the Definition of Comedy*. New York: OUP, 2000.
- _____. "Aristophanic Paratragedy." In: Sommerstein A. H., et al. *Tragedy, Comedy, and the Polis*. Bari: Levante, 1993, pp. 477-504.
- _____. "Aristophanes as a Lyric Poet", *Yale Classical Studies* 31, 1980, pp. 99-151.
- Slater, N.W. "Making the Aristophanic Audience." *AJP* 120 , 1999, pp. 351-68.
- Slings, R. S. "Figures of speech in Aristophanes". In: Willi, A. (ed). *The language of Greek comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 99-110.
- Sommerstein, A. H. "The Politics of Greek comedy". In: *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (Ed. Martin Revermann). Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

- _____. *Talking about Laughter: And Other Studies in Greek Comedy*. Oxford: OUP, 2009.
- _____. "How to Avoid Being a Komodoumenos". *QC* 46, 1996, 327-356.
- _____. *Greek Drama and Dramatists*. Londres: Routledge, 2002.
- _____. "Old Comedians on Old Comedy", *Drama* 1, 1992, pp. 14–33.
- Sprague, R. K. (Ed.). *The Older Sophists*. Columbia: University of South Carolina, 1972.
- Starkie, W. J. M. *The Clouds of Aristophanes*. With Introduction and notes by W. J. M. Starkie. London: Macmillan, 1911.
- Storey, I. C. *Eupolis: Poet of Old Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- _____. "The first poets of Old Comedy". In: Fontaine, M – Scafuro, A. C. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford. Oxford University Press, 2014.
- _____. "The Dates of Aristophanes' Clouds II and Eupolis' Baptai: A Reply to E. C. Kopff". *AJP*, Vol. 114, No. 1, 1993, pp. 71-84.
- _____. "Dating and re-dating Eupolis". *Phoenix*, 1990, p. 1-30.
- Storey, I.; Allan, A. *A Guide to Ancient Greek Drama*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 169-229.
- Taplin, O. "Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis", *JHS* 106, 1986, pp. 163–74.
- Taplin, O. - Porciani, L. "Un'alternativa per la datazione dei "Demi" di Eupoli", *QUCC* 72, 2002, pp. 23–40.
- Telò, M. *Aristophanes and the cloak of comedy*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- _____. "The Last Laugh: Eupolis, Strattis and Plato against Aristophanes". In: Fontaine, M.; Scafuro, A. C. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford. OUP, 2014.

- _____. “Aristophanes vs. Typhon: Co(s)mic Rivalry, Voice and Temporality in Knights”. *Ramus* 43, 2014, p. 25-44.
- Totaro, P. “Cratino, Pluti, fr. 171, vv. 13–15 Kassel-Austin”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari*, 42, 19991, pp. 11–17.
- Untersteiner, M. *A obra dos sofistas – uma interpretação filosófica*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Paulus, 2012.
- Van Beek, L. “The ‘Saussure effect’ in Greek: a reinterpretation of the evidence”. *Journal of Indo-European Studies* 39, 2011.
- West, M. L. “The Contest of Homer and Hesiod”, *CQ* 17, 1967, pp. 433–50.
- _____. *Greek Metre*. Oxford: OUP, 1982.
- _____. *Greek Epic Fragments from the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 2003.
- Whittaker, M. “The Comic Fragments in Their Relation to the Structure of Old Attic Comedy”. *CQ Vol.* 29, No. 3/4, 1935, pp. 181-191.
- Willi. *The languages of Aristophanes – Aspects of Linguistic variation in Classical Attic Greek*. Oxford: OUP, 2003.
- _____. (Ed.). *The language of Greek comedy*. Oxford: OUP, 2002.
- Wilson, A. M. “A Eupolidean Precedent for the Rowing Scene in Aristophanes’ Frogs”, *CQ* 24, 1974, pp. 250–2.
- Wright, M. *The comedian as a critic*. London: Bloomsbury, 2012.
- _____. “Comedy and the Trojan War” *CQ* 57, 2007, pp. 412–31.

C) Traduções de Aristófanes para o português

- Aristófanes. *As aves*. Tradução, introdução e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.

- _____. *As nuvens*. Tradução, introdução e notas de Gilda Maria Reale Starzynski. São Paulo: DIFEL, 1967.
- _____. *As rãs*. Tradução, introdução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. *Os Acarnenses*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Souza e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1998.
- _____. *Os Cavaleiros*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Souza e Silva. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

D) Dicionários

- Beekes, R. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill, 2010.
- Chantraine, P. *Dictionnaire e'tymologique de la langue grecque: Histoire des mots*. Paris: Klincksiek, 1968.
- Liddell H. G.; Scott R. *A Greek-English Lexicon*, 9th edn., rev. H. Stuart-Jones. Oxford, 1940; suppl. 1968, 1996.
- Frisk, H. *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: VerLag, 1960.

Anexo I

Lista de Vitórias nas Dionisiacas (IG II² 2325c)

Reproduzi apenas as duas primeiras colunas da lista de vitórias desse festival, devido a conter o período abordado nesse estudo, que se limita a discussão do corpus cômico até a revisão de *Nuven*, em algum momento dos anos 410s. A imagem é uma reprodução retirada do volume de Millis e Olson (*Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens* 2012, p. 159), que conta ainda com um esquema que preenche as lacunas da pedra com algumas possibilidades de leitura, algumas quase certas, outras discutíveis. Vale destacar que a sequência dos nomes na pedra é organizada segundo a primeira vitória do autor nesse festival, sendo contabilizado ao lado do nome o número total de vitórias. Reproduzo a baixo o esquema proposto para essa parte da inscrição, em duas colunas:

Col. I	Col. II
39–40 [ποιητῶν κωμικῶν]	[Τηλεκλεί]δης III
[- - -]	55 [ca. 9–10]ς I
[- - -]	20 [ca. 10–11]
[- - -]	[- - -]
5/41 [ca. 9–10]II	56 Φερ[εκράτης - - -] (438/7)
42 [ca. 9–10]ς I	Ἑρμ[ιππος - - -] (436/5?)
[- - -]	Ἀρι[στοφάνης - - -] (427/6)
[Μάγνη]ς ΔΙ (473/2 or earlier)	25 Εὐπ[ολις III] (426/5–425/4)
45 [5–6]ας I[.]	60 Κά[νθαρος - - -] (425/4–423/2)
10 [.]νης I	Φρύ[νιχος - - -]
[.]ς I	Ἀμ[ειψίας - - -] (421/0–415/4)
[Εὐφρόν]ιος I (459/8)	Πλά[των - - -]
[Ἐκφαν]τίδης III	30 Φιλ[- - -]
50 [Κρατῖ]νος III	65 Λύκ[ις - - -]
15 [Διο]πείθης II	66 Λεύ[κων - - -]
[Κρά]της III	<i>vacat</i>
[Καλλία]ς II (454/3–447/6)	<i>vacat</i>

Anexo II

Lista de Vitórias nas Leneias (IG II² 2325E)

No caso dessa lista, reproduzo a pedra que conta com as primeiras inscrições, que datam do século V. a.C. até o sec. IV a. C., mas restrinjo a discussão, como antes, apenas a parte que interessa ao *corpus* aqui estudado. A imagem é retirada do mesmo volume de Millis e Olson (2012, p. 178). A disposição das duas primeiras colunas, com nomes que aparecem ao longo desse trabalho, seria a seguinte, segundo as hipóteses dos mesmos.

Col. I	Col. II
116 [Ληναϊκ]α[ἰ πο]ητῶν	127 Πο[λίοχος] I
[κωμικ]ῶν	Με[ταγέν]<η>ς II
[Ξ]ενόφιλος I	20 Θεό[πομπ]ος II
Τηλεκλείδης II	130 Πολ[ύζηλο]ς III
5/120 Ἀριστομένης II	Νικοφ[ῶν - - -]
Κρατῖνος III	Ἀπολ[λοφάνη]ς I
Φερεκράτης II	Ἀμ[ειψίας - - -]
Ἑρμῖππος III	25 Νι[- - -]
Φρύνιχος II	135 Ξεν[ο]φῶν I
10/125 Μυρτίλος I	Φιλύλλιος I
126 [Εὔ]πολις III (430/29–427/6)	Φιλόνικος I
[- - -]	[ca. 8]ς I
[- - -]	30/139 [- - -]
[- - -]	[- - -]
15 [- - -]	[- - -]
[- - -]	[- - -]
[- - -]	[- - -]