

# Homero, o cômico: o estilo poético do *Margites*

## *Homer, the Comedian: Poetic Style in Margites*

**Tadeu Bruno da Costa Andrade**

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Salvador | BA | BR

tadeucostaandrade@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0009-0004-1730-2176>

**Resumo:** Em sua história da poesia, Aristóteles dá grande importância a um poema hoje obscuro, o *Margites*, que atribui a Homero. Para o filósofo, o poema era um ponto de virada na poesia baixa, tendo-a dotado de caráter dramático e trocado a maledicência generalizada pelo ridículo. Ainda que o poema só tenha restado em testemunhos e fragmentos, sua poética cômica se revela tanto no argumento, em que estabelece interessante relação com a teoria do enredo de Aristóteles, como no seu uso da métrica e da dicção tradicional da épica arcaica. Ao mesmo tempo que dota uma narrativa baixa de um estilo incongruentemente elevado, o *Margites* parece manipular as expectativas tradicionais ligadas às fórmulas dos poemas heroicos.

**Palavras-chave:** comédia grega antiga; Aristóteles; poesia épica.

**Abstract:** In his history of poetry, Aristotle extols a nowadays obscure poem: the *Margites*, attributed to Homer. From his point of view, the poem had been a turning point in the development of low style poetry, given its dramatic character and its focus on the ridiculous instead of general criticism. The poem exists only as testimonia and fragments, but its comic poetics shows up both in its plot (which interestingly relates to Aristotle's poetic theory), and its use of metre and traditional epic phrasing. While telling a low story in an inadequately high style, *Margites* plays with traditional expectations connected to epic formulas.

**Keywords:** Ancient Greek comedy; Aristotle; epic poetry.



## Introdução

Aristóteles confere a Homero um lugar especial em sua poética. A *Iliada* e a *Odisseia* são vistos como poemas modelares; ademais, por sua dramaticidade, antecipam a tragédia, o tema central do tratado. Contudo, há um terceiro poema elogiado e destacado pelo filósofo, que igualmente atribui a Homero: o *Margites*. Trata-se de um poema humorístico, em que Aristóteles identifica o precursor da comédia. A obra não teve a mesma fortuna das outras duas: não sobreviveu à Antiguidade em sua inteireza, legando-nos somente alguns breves fragmentos em citações e achados papiráceos, além de um conjunto de testemunhos a seu respeito.<sup>1</sup> Apesar do destaque que lhe dá a *Poética* (e a admiração que lhe conferia Calímaco mais tarde)<sup>2</sup> a composição, cuja autoria homérica foi questionada, ao menos desde o período imperial romano,<sup>3</sup> também não recebeu extensos comentários como suas irmãs. Consequentemente, conhecemos pouquíssimo a seu respeito.

Este artigo é uma breve apreciação poética do *Margites*, analisando os testemunhos e fragmentos restantes do poema. Descrevo as características formais do poema. Para tanto, emprego o instrumental da poética e da retórica greco-latinas (em especial a *Poética* e a *Retórica* de Aristóteles). O objetivo é localizar o poema no pensamento e na prática poético-literários da Antiguidade, a partir de perspectivas influentes no período. Ademais, como um componente importante da composição arcaica, a dicção formular, já era em parte estranha à teoria poética antiga sobrevivente, lanço mão da bibliografia moderna voltada ao tema, de perspectiva oralista.<sup>4</sup> Ela nos dá instrumentos para analisar e interpretar o papel poético do fraseado tradicional.

Na primeira seção, comento o passo em que a *Poética* menciona o *Margites*, destacando seu papel no desenvolvimento da poesia baixa. Na seção seguinte, a partir das informações sobreviventes, comento como a obra se relaciona à teoria aristotélica do enredo (*μῦθος*) e do caráter (*ἥθος*), tal como demonstradas no que sobreviveu da *Poética*. Na terceira parte, por fim, faço um exame poético da elocução dos fragmentos sobreviventes, com enfoque no emprego desviante e humorístico que o *Margites* dá à formularidade da épica.

## O *Margites* na *Poética* de Aristóteles

No princípio da *Poética*, Aristóteles, expõe uma genealogia da poesia (1448b-1449a).<sup>5</sup> Isto é, elabora, de forma esquemática, uma história da origem da técnica e do desenvolvimento dos seus gêneros. Segundo ele, a poesia teria nascido de uma propensão humana à mimese. Num

<sup>1</sup> Sobre a transmissão textual do *Margites*, ver Gostoli (2007, p. 25 ss.).

<sup>2</sup> Como indica Harpócrates na entrada *Μαργίτης* do *Léxico* p. 198. 11-15 Dind.

<sup>3</sup> Não me ocupo da questão da autoria, pouco importante para o presente artigo, focado em aspectos intratextuais. Sobre o tema, com revisão bibliográfica a respeito, ver Gostoli (2007, p. 16 ss). Note-se, ademais, que a Antiguidade atribuiu a Homero outros poemas de natureza cômica e paródica: o *Epicíclides* e a *Batracomiomaquia* (Buzelli, 2019, p. lli s.).

<sup>4</sup> Para revisões bibliográficas do tema, consultar Edwards (1986, 1988) e Malta (2015).

<sup>5</sup> As citações de obras antigas seguem as normas dos estudos greco-latinos, nos quais, em vez da paginação da edição moderna, as obras são citadas de acordo com a numeração (de cantos, livros, versos, parágrafos ou linhas) usada na edição do texto no idioma original.

estado inicial, a partir de improvisos, a poesia teria se dividido em dois tipos principais de mimese: de um lado, surgiram elogios (ἐγκώμια) e hinos (ᾠμοί), dedicados às ações belas (καλός); de outro, maledicências (ψόγοι), voltadas a ações de pessoas baixas (φαύλων; 1448b). Com o tempo, elogios e hinos deram lugar à epopeia e, enfim, à tragédia; as maledicências, por sua vez, ao iambo e à comédia (1449a). O iambo, assim, ocupa um lugar fundamental na história aristotélica da poesia. No entanto, Aristóteles se distingue dos demais comentários antigos por suas omissões e seus enfoques atípicos em seu tratamento do iambo.

Tratemos primeiro das omissões. Quando, no restante da Antiguidade, fala-se do iambo como gênero, destacam-se sempre os nomes de três poetas arcaicos: Arquíloco de Paros (séc. VII a.C.), Hipônax de Éfeso (séc. VI a.C.) e (menos frequentemente) Semônides de Amorgos (séc. VII a.C.).<sup>6</sup> Seus poemas só sobreviveram até a modernidade na forma de fragmentos (citações por outros autores ou achados papiráceos) ou testemunhos a seu respeito. Por mais que diferissem em *persona* e temas (contraste-se, por exemplo, o aristocrático eu de Arquíloco, com o de Hipônax, que assume o papel de um mendicante), os três autores tinham algo comum entre si: a maledicência.<sup>7</sup> Eram conhecidos por poemas baixos invectivos, voltados contra alvos particulares e gerais. Célebres no período clássico, mencionaram Arquíloco e Hipônax, por exemplo, Píndaro (*Olímpicas*, 9.1; *Píticas*, 2.55), Aristófanes (*Rãs*, 661) e Heráclito (fr. 42, Diels-Kranz). Aristóteles, por sua vez, cita na *Retórica* (1398b; 1418b) e na *Política* (1328a) ao menos aquele que, aos olhos da maior parte dos antigos, era o poeta iâmbico por excelência: Arquíloco. A *Poética*, todavia, não menciona sequer uma vez Arquíloco, Semônides ou Hipônax. Se é correta a leitura majoritária do fim de um manuscrito sobrevivente do tratado (o *codex Riccardianus* 46; Else, 1970, p. 116; Whalley, 1997, p. 138), assim como falou extensamente da tragédia e da epopeia, Aristóteles teria dedicado outra parte aos iampos e à comédia (1462b). Nessa parte perdida, talvez tenha falado de Arquíloco e seus pares, mas não há nenhum indício.

Se Aristóteles se destaca por omitir autores que conhecia e eram amplamente reconhecidos como autoridades do gênero iâmbico, ainda mais curioso é o enfoque que escolhe. Como exemplo de iambo, cita o *Margites*, poema de fortuna muito mais modesta na Antiguidade do que os três iambógrafos canônicos. Desde o período clássico, temos pouquíssimas menções a ele.<sup>8</sup> E por que, afinal, Aristóteles o cita? Em sua história dos gêneros poéticos, diz:

Assim como Homero é um poeta especial quanto aos temas sérios (não somente porque compunha bem as mimeses, mas também porque as fazia dramáticas), ele também foi o primeiro a sugerir a forma da comédia, não dramatizando a maledicência, mas o ridículo – o *Margites* está em relação [à comédia] como a *Ilíada* e a *Odisseia* em relação à tragédia (*Poética*, 1448b; tradução própria).<sup>9</sup>

Embora a interpretação do trecho seja incerta, é possível distinguir os principais contornos do argumento. Trata-se de um paralelo entre duas contribuições de Homero para poe-

<sup>6</sup> Por exemplo em Horácio, *Epodos* 6.11-14, com o comentário de Pseudo-Acrão ao trecho (1.404 Keller); Ovídio, *Íbis*, 521-24. Sobre a formação do cânone iâmbico, ver Rotstein (2010).

<sup>7</sup> Sobre a diversidade e pontos comuns do iambo arcaico, ver Carey (2010).

<sup>8</sup> Sobre a recepção do *Margites* na Antiguidade, ver Gostoli (2007, pp. 16 ss.) e Abrantes (2018).

<sup>9</sup> Ὡςπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν, οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας: ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥςπερ Ἰλιάς καὶ Ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωδίας.

sia: assim como teve um papel ao dar à poesia séria a excelência e seu caráter dramático (isto é, ao inserir discursos diretos, emprestando sua voz às personagens), o poeta foi inovador nos gêneros baixos, dramatizando, em vez da maledicência, o ridículo. Nos gêneros poéticos sérios, a contribuição é dupla: a qualidade técnica e a dramatização. Nos gêneros baixos, contudo, o fraseado não deixa entrever se a inovação homérica é dupla (ou seja, se o poeta teria tornado os gêneros baixos mais dramáticos e, ademais, mudado o foco da maledicência ao ridículo) ou única (isto é, os iambógrafos anteriores já dramatizavam, mas não imitavam o ridículo). De qualquer forma, aos olhos de Aristóteles, o *Margites* é inovador, caracterizando-se como obra-ponte entre o iambo arcaico e a comédia.<sup>10</sup>

Infelizmente, Aristóteles não nos dá mais detalhes sobre o poema e sua relação com os demais gêneros poéticos. Contudo, se delonga sobre dois tópicos essenciais na sua breve consideração do *Margites*: o ridículo e a maledicência.<sup>11</sup> Ao caracterizar a comédia, Aristóteles diz:

Como dissemos, a comédia é a mimese de [ações] mais baixas [φαυλοτέρων], contudo não relativamente a toda forma de vileza [κακίαν], mas somente à parte do feio [αἰσχροῦ] que é o ridículo [γελοῖον]. Pois o ridículo é um erro [ἀμάρτημα] e uma feiura [αἴσχος] indolor e inócua, como [se evidencia] imediatamente na máscara ridícula, que é feia e distorcida, mas sem dor (*Poética*, 1449a; tradução própria).<sup>12</sup>

Ou seja, assim como a tragédia, a comédia se caracteriza por um erro (ἀμαρτία, ἀμάρτημα). No entanto, esse erro deve estar relacionado a um tipo específico de αἴσχος (termo pejorativo que pode ter sentido físico ou moral: feiura, vergonha). Deve-se tratar de um ato vergonhoso, mas que não implica dor, dano ou sofrimento. Por um lado, essa característica diferencia a comédia da tragédia, cujo enredo tem entre suas partes o πάθος (“sofrimento”, 1452b), caracterizado como ação nociva (φθαρτική) e dolorosa (όδυνερά).<sup>13</sup> Por outro lado, sugere a diferença entre a comédia e o iambo – e o papel inovador do *Margites*. Antes deste poema, fica pressuposto, o iambo compunha maledicências dedicadas a todo tipo de vício, incluindo os destrutivos. Isso condiz com os fragmentos e os testemunhos de Arquíloco e Hipônax. Ambos compuseram poemas sobre violência e morte e teriam levado o alvo de seus escárnios ao suicídio (ainda que não saibamos o quanto essas anedotas derivam dos próprios poemas). Como veremos, nada disso havia no *Margites*, que trata da ignorância e inocência de seu protagonista.

No que diz respeito à maledicência, Aristóteles também identifica outras mudanças fundamentais no desenvolvimento da comédia. Para ele, Crates foi essencial no desdobramento da comédia ática (1449b): “Dentre os [poetas] atenienses, Crates foi o primeiro a, começando a abandonar o feitiço iâmbico [ιαμβικῆς ιδέας], compor discursos [λόγους] e enre-

<sup>10</sup> A esse respeito, ver Gazoni (2006, p. 46, n. 102) e Destrée (2010).

<sup>11</sup> Ver as leituras de Oliva Neto (2003), Gazoni (2006, p. 46, n. 102) e Destrée (2010) que pressupõem dois tipos de riso: danoso e inofensivo. A aproximação se deve ao contraste entre duas maneiras de rir contrapostas na *Ética* a *Nicomáco* (1128b-1128b). Aristóteles, contudo, não confronta dois tipos de riso, mas identifica o ridículo como espécie do vitupério. Com efeito, é possível falar mal de alguém sem que o resultado seja o riso, sobretudo quando se trata de matéria grave. Whalley (1997, p. 62) também não vê dois tipos de riso, opõe o ridículo aos outros sentimentos negativos contidos no iambo.

<sup>12</sup> Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἴπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόνον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημα τι καὶ αἴσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

<sup>13</sup> Também Gazoni (2006, p. 46, n. 102) vê aqui a oposição fundamental entre tragédia e comédia.

dos [μύθους] universais [καθόλου].<sup>14</sup> A formulação não nos permite saber se se atribuem uma ou mais inovações a Crates, isto é, se abandonar o caráter iâmbico se reduz à adoção de tramas universais ou se implica outras mudanças. Contudo, que essa mudança era essencial na distinção entre iambo e comédia, sugere-o outro trecho. Ao diferenciar poesia de história, Aristóteles diz que esta narra o que de fato aconteceu (τὰ γενόμενα), o particular (καθ' ἑκάστων), enquanto aquela apresenta o que poderia acontecer (οἷα ἂν γένοιτο), o universal (καθόλου). Para aclarar a diferença, Aristóteles aduz o contraste entre iambo e comédia:

Isto está claro na comédia, pois [os poetas cômicos], ao compor o enredo [μῦθον] por meio do que é provável [διὰ τῶν εἰκώτων], dão [às personagens] nomes quaisquer e não fazem como os poetas iâmbicos, que compõem a respeito de uma pessoa em particular [τὸν καθ' ἑκάστων] (*Poética*, 1451b; tradução própria).<sup>15</sup>

Assim, outra distinção entre comédia e iambo é que este fala de pessoas particulares com nomes próprios (hoje diríamos, “personagens históricas”) enquanto aquela trata de personagens com nomes inventados (“personagens ficcionais”). Atesta-se a diferença nos resquícios dos iambógrafos e do *Margites*. Arquíloco e Hipônax (e, segundo testemunhos, também Semônides) falam sobre e dirigem-se a contemporâneos, enquanto o *Margites* trata de uma personagem inventada, com nome abertamente ficcional, como veremos abaixo.

Assim, no que diz respeito ao papel do *Margites* na genealogia aristotélica da poesia, a obra se destaca por dois elementos encontrados na comédia e ausentes no iambo sobrevivente: mimetiza o ridículo de forma dramática e compõe enredos universais. Vejamos agora os demais testemunhos do poema e verifiquemos em que medida complementam o quadro apresentado pela *Poética*.

## Caráter e enredo

De acordo com os testemunhos, *Margites* seria o herói do poema epônimo, caracterizado por suas singulares estupidez e pusilanimidade. Sua estupidez se manifesta na sua total inépcia, ora fraseada como um desconhecimento total de técnicas (frs. 3 e 4, Gostoli), ora como um conhecimento deficitário em todas as áreas (fr. 2, Gostoli). No entanto, as fontes enfatizam dois pontos da sua tolice, ambos relativos ao casamento, ao sexo e à procriação. Diz-se que não sabia se o pai ou a mãe o tinham parido. Afirmar um escólio ao discurso *Contra Ctesifonte* de Ésquines (160): “Dizem que *Margites* foi um homem que, já tendo muitos anos, não sabia quem o havia parido, o pai ou a mãe, e não tinha intercurso com sua esposa. Dizia temer que ela o acusasse perante a sogra”.<sup>16</sup> Quanto à incapacidade sexual da personagem, um comentário de Eustácio de Tessalônica à *Odisseia* detalha:

<sup>14</sup> Τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἱαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

<sup>15</sup> Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἱαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἑκάστων ποιοῦσιν.

<sup>16</sup> Μαργίτην φησὶν ἄνθρωπον γεγονέναι, ὃς ἐτῶν πολλῶν γενόμενος οὐκ ᾔδει, ὅστις αὐτὸν ἔτεκεν, πότερον ὁ πατήρ ἢ ἡ μήτηρ, τῇ δὲ γαμετῇ οὐκ ἐχρήτο· δεδιέναι γὰρ ἔλεγε μὴ διαβάλλοι αὐτὸν πρὸς τὴν μητέρα.

Também conhecemos o tolo Margites, [cujo nome vem de] μαργαίνειν, isto é, “ser tolo”. O autor que compôs o *Margites* atribuído a Homero narra que a personagem nasceu de pais extraordinariamente abastados e que, depois de casar-se, não teve com a noiva antes que ela o convencesse de que estava ferida nas partes baixas. Ela diz-lhe que remédio algum a curaria, a não ser que a genitália masculina se encaixasse ali. Assim, ele se aproxima dela por causa de um tratamento médico (*Comentários à Odisseia*, p. 1669, 48-50, tradução própria).<sup>17</sup>

Do pouco que sabemos do enredo, confirma-se o juízo de Aristóteles. O *Margites* não narra os feitos de grandes heróis (de “homens melhores do que nós”, *Poética*, 1448a), mas de alguém profundamente tolo, ao ponto de ignorar algo que quase todos os adultos sabem. Além disso, o erro do protagonista adequa-se à definição aristotélica de ridículo: é um vício inócuo, que não resulta em dor ou sofrimento. Além disso, como indica a *Poética*, o poema parece incluir, além da voz do narrador, discursos diretos, isto é, trata-se de uma narração com elementos dramáticos, tal como a *Ilíada* e a *Odisseia*. Por fim, a obra não trata dos feitos de pessoa existente, de alguém em particular, mas de feitos possíveis de uma personagem inventada, cujo nome, criado, é a tradução de seu caráter.

Todavia, não precisamos nos limitar a verificar o que Aristóteles explicitamente diz a respeito do poema. Pode-se também, a partir das informações disponíveis, observar como o *Margites* dialoga com as reflexões da *Poética* acerca do enredo (μῦθος), que o filósofo considera parte principal da tragédia (1450a) e, pela importância que dá à imitação das ações em todos os gêneros, da poesia como um todo. A análise mais minuciosa do enredo, de suas variantes e técnicas, se restringe à tragédia. Contudo, muito do que Aristóteles diz a respeito desse gênero se aplica aos demais, como ele próprio demonstra ao comentar brevemente a estrutura da epopeia (1459a-1460b). Vê-se que suas categorias se aplicam bem ao *Margites*.

Segundo a *Poética*, o enredo trágico consiste na passagem da infelicidade à felicidade ou no contrário (1451a). Preferencialmente, a ação deve ser una, conectada por uma sequência de probabilidade e necessidade que torne desnecessário mencionar qualquer evento anterior ou posterior (1450b-1451a). A mudança de fortunas se dá por recursos típicos (1452a-b): o sofrimento (πάθος), o reconhecimento (ἀναγνώρισις) e a reviravolta (περιπέτεια). A finalidade da tragédia (1449b, 1453b) é causar seu prazer próprio, que advém de gerar medo (φόβος) e piedade (ἔλεος) no espectador, de maneira a depurar essas emoções (gerar sua κάθαρσις). Idealmente, para que isso ocorra, a trama se deve dar entre personagens elevadas, das estirpes conhecidas e com laços familiares entre si (1453b). O herói trágico deve ser virtuoso, embora não em excesso, e deve cometer um erro (ἁμαρτία) que leva ao desfecho (1452b-1453a).

Bom, o pouco que sabemos do *Margites* deixa claro que seu enredo se adequa bem aos critérios aristotélicos. Aparentemente, temos um enredo que apresenta uma ação una e completa, em que uma personagem passa da infelicidade à felicidade (da incapacidade à capacidade de consumir o casamento mediante o sexo). Essa mudança de fortunas se dá por uma reviravolta, causada por um reconhecimento: Margites aprende que deve se unir a sua

<sup>17</sup> Οὕτως ἔγνωμεν καὶ τὸν ἄφρονα Μαργίτην τὸν ἀπὸ τοῦ μαργαίνειν ὃ ἐστὶ μωραίνειν. ὃν ὁ ποιήσας τὸν ἐπιγραφόμενον Ὅμηρου Μαργίτην ὑποτίθεται εὐπόρων μὲν εἰς ὑπερβολὴν γονέων φῦναι, γήμαντα δὲ μὴ συμπεσεῖν τῇ νύμφῃ ἕως ἀναπισθεῖσα ἐκείνη τετραυματίσθαι τὰ κάτω ἐσκήψατο. φάρμακόν τε μὴδὲν ὠφελήσῃν ἔφη, πλὴν εἰ τὸ ἀνδρεῖον αἰδοῖον ἐκεῖ ἐφαρμοσθεῖη. καὶ οὕτω θεραπείας χάριν ἐκεῖνος ἐπλησίασεν. Hesíquio (M 269, Schmidt = 267, Latte) acrescenta que, para convencer Margites, a esposa afirma que foi ferida na vagina por um escorpião.

esposa. Por fim, essa mudança parece se dar por meios totalmente verossímeis e esperados (estamos longe das soluções absurdas da comédia aristofânica). Apesar dessas semelhanças, há importantes diferenças em relação à tragédia.

Primeiramente, embora, segundo testemunhos, se origine de uma família abastada, o herói é uma figura viciosa, que se destaca por sua ignorância, que o leva a um erro indolor: a incapacidade de fazer sexo com a esposa. No entanto, não parece conter outro vício além deste. Margites tem um senso de pudor perante a sogra (o que o impede de se aproximar sexualmente da esposa) e só é convencido a deixá-lo de lado em nome do altruísmo (quando a mulher o convence de que o sexo é a única maneira de curar seu suposto ferimento). Assim, como o herói trágico, é virtuoso, mas não inteiramente, ao ponto de cometer um erro. Margites é virtuoso, porém apresenta um erro fundamental e anódino: a ignorância. Consequentemente, a trama não apresenta um *πάθος* trágico (que é doloroso e destrutivo), mas o ridículo (*γελοῖον*, que é indolor e inofensivo). Em segundo lugar, o reconhecimento é enganoso: o aprendizado de Margites é um engodo de sua esposa; o que o conduz à boa fortuna, portanto, não é o conhecimento, mas o engano. Enquanto o efeito trágico advém de aproximar o que é conhecido por personagens e audiência (no final de *Édipo Rei*, por exemplo, o herói sabe tanto sobre si quanto nós já sabíamos no princípio), o ridículo do *Margites* está na permanência dessa cisão entre os dois: embora tenha um final feliz, o herói nunca fica sabendo realmente por que sua fortuna mudou.

Isso nos leva a questionar sobre as emoções suscitadas pela trama. Enquanto a tragédia gera medo (a perspectiva de que algo terrível possa nos ocorrer) e piedade (o sofrimento perante o sofrimento de alguém que não o merece), quais poderiam ser as emoções suscitadas como a trama que reconstruímos do *Margites*? Para continuar em termos aristotélicos, podemos lançar mão do mais extenso tratamento que o filósofo dá às emoções: o livro II da *Retórica* (1377b ss.). Ali, discutem-se não somente as paixões suscitadas pelo sofrimento, o medo e a piedade, mas de seus opostos, ligados ao que acontece de bom a nós ou aos outros: a confiança (*θαρρεῖν*) e a indignação (*νεμεσᾶν*). Uma vez que o final de *Margites* é feliz, pode se tratar dessas paixões.

Sobre a confiança, Aristóteles diz:

Uma vez que já está de algum modo claro o que são o medo e as coisas temíveis e em que disposição cada um teme, a partir disto é evidente o que é confiar e a respeito de que as pessoas são confiantes e sob qual disposição são confiantes. A confiança é, pois, o oposto <do medo, e o confiante é o contrário do> temeroso, de forma que ela é a esperança, acompanhada de imaginação, da proximidade do que é salutar e da inexistência ou do afastamento do que é temível (*Retórica*, 1383a; tradução própria).<sup>18</sup>

De fato, o enredo de *Margites* parece inspirar este sentimento. Apesar da profunda ignorância do herói, tudo corre bem. Há um sentimento de segurança: a felicidade do casamento, ainda que ameaçada pela estupidez da personagem, está assegurada.

No entanto, a trama não parece suscitar o contrário que a *Retórica* designa para a piedade a indignação (1386b): “O oposto de apiedar-se é sobretudo o que chamam indignar-se.

<sup>18</sup> Ἐπεὶ δὲ περὶ φόβου φανερόν τί ἐστίν, καὶ τῶν φοβερῶν, καὶ ὡς ἕκαστοι ἔχοντες δεδίασι, φανερόν ἐκ τούτων καὶ τὸ θαρρεῖν τί ἐστί, καὶ περὶ ποῖα θαρραλέοι εἰσὶ καὶ πῶς διακείμενοι θαρραλέοι εἰσὶν· τό τε γὰρ θάρσος

De certo modo e, de forma apropriada ao mesmo caráter, opõe-se ao sofrer pelas infelicidades imerecidas o sofrer pelas felicidades imerecidas”.<sup>19</sup> Como vimos, apesar de sua falha ridícula, o herói tem caráter virtuoso. Sua felicidade não é, assim, imerecida. Dessa maneira, o enredo do *Margites* não parece gerar nem piedade (por seu teor anódino), nem indignação (pela felicidade merecida do protagonista). Contudo, Aristóteles indica um outro oposto da piedade, que talvez se adeque ao presente caso:

Quem sofre pelos que padecem indignamente, sentirá prazer ou não sofrerá pelos malsucedidos em situação contrária. Dessa forma, quando se punem parricidas e assassinos, nenhum homem bom sofre. É preciso que se alegre por tais acontecimentos e, do mesmo modo, por aqueles que são bem-sucedidos por mérito. Ambas as coisas são justas e alegram quem é virtuoso, pois é necessário que espere que o que ocorreu ao seu semelhante também lhe ocorra (*Retórica*, 1368b; tradução própria).<sup>20</sup>

Para que a história de *Margites* pudesse suscitar alegria pelo sucesso alheio, o espectador teria que considerá-lo um igual, o que não é o caso: embora virtuoso, o herói está abaixo do que se considerava mediano. Resta o contrário: de alguma forma, *Margites* gera a alegria por um sofrimento merecido. Embora o final da narrativa seja feliz, seu transcurso é a situação incômoda e ridícula, inofensiva que seja, que *Margites* sofre por sua estupidez. Dessa maneira, podemos compará-lo com as tragédias em que, apesar do sofrimento do percurso, as personagens encontram um final feliz, como, por exemplo, a *Helena* de Eurípides. No entanto, enquanto, em *Helena*, o medo e a piedade iniciais se transformam em confiança e alegria pelo êxito merecido; em *Margites* o público nunca parece de fato ameaçado: há um sentimento constante de confiança. A mudança se deve ao que sente pelo herói: de uma alegria que vem do mal merecido por sua estupidez, sobrevém a alegria do bem merecido por sua virtude.<sup>21</sup>

## Elocução: métrica e formularidade

Analisado o enredo e seu herói em termos gerais, passemos a apreciar a elocução dos fragmentos restantes. Depois de breve comentário sobre o vocabulário e a sintaxe dos textos, comentarei seus dois aspectos mais peculiares: a métrica e o uso de expressões tradicionais, as chamadas fórmulas. Comentarei apenas os fragmentos preservados em fontes indiretas (preservados em citações de outros autores antigos), que nos apresentam versos completos.

---

τὸ ἐναντίον τῷ <φόβῳ, καὶ τὸ θαρραλέον τῷ> φοβερῷ, ὥστε μετὰ φαντασίας ἢ ἐλπίς τῶν σωτηρίων ὡς ἐγγὺς ὄντων, τῶν δὲ φοβερῶν <ὡς> ἢ μὴ ὄντων ἢ πόρρω ὄντων.

<sup>19</sup> Ἀντίκειται δὲ τῷ ἐλεεῖν μάλιστα μὲν ὁ καλοῦσι νεμεσᾶν· τῷ γὰρ λυπεῖσθαι ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις κακοπραγαίαις ἀντικείμενόν ἐστι τρόπον τινὰ καὶ ἀπὸ τοῦ αὐτοῦ ἥθους τὸ λυπεῖσθαι ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις εὐπραγαίαις.

<sup>20</sup> Ὁ μὲν γὰρ λυπούμενος ἐπὶ τοῖς ἀναξίως κακοπραγοῦσιν ἡσθήσεται ἢ ἄλυπος ἔσται ἐπὶ τοῖς ἐναντίως κακοπραγοῦσιν, οἷον τοὺς πατραλοίας καὶ μαιφόνους, ὅταν τύχῃσι τιμωρίας, οὐδεὶς ἂν λυπηθεῖ χρηστός· δεῖ γὰρ χαίρειν ἐπὶ τοῖς τοιούτοις, ὡς δ' αὐτῶς καὶ ἐπὶ τοῖς εὖ πράττουσι κατ' ἀξίαν· ἄμφω γὰρ δίκαια, καὶ ποιεῖ χαίρειν τὸν ἐπιεικῆ· ἀνάγκη γὰρ ἐλπίζειν ὑπάρξαι ἂν ἄπερ τῷ ὁμοίῳ, καὶ αὐτῷ.

<sup>21</sup> Para uma discussão análoga, referente aos efeitos da comédia de acordo com os critérios de Aristóteles, ver Golden (1987, p. 170) e Duarte (2003).



Os três fragmentos papiráceos atribuídos pelos estudiosos ao *Margites* (frs. 9-11, Gostoli) estão bastante danificados, tornando-se difícil reconstruir o estilo e a narrativa.

Os fragmentos abaixo são acompanhados de tradução, para facilitar a leitura do comentário seguinte. Por motivos de espaço, só atentarei ao contexto da citação quando relevante para as formas textuais. A numeração e o texto seguem a edição de Gostoli. A tradução, enfim, é em prosa, respeitando a divisão em versos para facilitar a conferência e representar visualmente, em português, a divisão rítmica do original.

## Fr. 1

Os versos parecem apresentar o aedo que canta o poema, configurando uma narrativa enquadada. Pode tratar-se do começo do poema ou de um encerramento no formato *sphragís* (“selo”, um trecho em que o poeta real ou presumido “assina” o poema).<sup>22</sup> Se não se refere ao cantor do próprio poema, os versos podem referir-se a uma personagem, tal como Demódoco e Fêmio na Odisseia (Gostoli, 2007, p. 72).

ἦλθέ τις ἐς Κολοφῶνα γέρων καὶ θεῖος ἀοιδός,  
Μουσάων θεράπων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος,  
φίληις ἔχων ἐν χερσὶν εὐφθογγὸν λύρην.

Veio a Colofão um velho e divino cantor,  
serviçal das Musas e de Apolo atinge-ao-longe,  
tendo nas mãos queridas a lira belo-som.  
(*Margites*, fr. 1 Gostoli; tradução própria).

## Frs. 2, 3 e 5

Todos esses fragmentos parecem caracterizar *Margites*, apontando sua estupidez. O fr. 4 é o mais curioso, uma vez que, além de diferir pelo metro (é um trímetro iâmbico) também é atribuído a Arquíloco (fr. 117, West).

### Fr. 2

πόλλν ἠπίστατο ἔργα, κακῶς δ' ἠπίστατο πάντα.  
Conhecia muitos afazeres, mas conhecia todos mal.

### Fr. 3

τὸν δ' οὐτ' ἄρ σκαπτῆρα θεοὶ θέσαν οὐτ' ἀροτῆρα  
οὐτ' ἄλλως τι σοφόν· πάσης δ' ἡμάρτανε τέχνης.

Dele nem escavador fizeram os deuses, nem arador,  
nem sábio em qualquer outra coisa. Carecia de toda técnica.

<sup>22</sup> Como no *Hino Homérico* a Apolo 172-173 em que a canção é atribuída ao aedo cego de Quios (i.e. Homero); ver Gostoli 2007, p. 72.

Fr. 5

πόλλ' οἶδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχῖνος ἐν μέγα.

Muitas coisas sabe a raposa, mas o ouriço uma só, grandiosa.

(*Margites*, frs. 2, 3 e 5 Gostoli; tradução própria).

Nesses fragmentos, explicitamente atribuídos ao *Margites*, vê-se uma elocução consistente. O dialeto é jônico, correspondendo, nos hexâmetros, à *Kunstsprache* homérica e hesiódica, com seus arcaísmos morfológicos (tais como ausência de aumento em verbos no passado e o genitivo feminino plural em –άων) e léxicos (em palavras como ἀροτῆρα, “lavrador”, não atestada em prosa e o verbo ἀμαρτάνω com o sentido de “carecer”). Nos trímetros iâmbicos, a morfologia e o léxico parecem menos arcaizantes, seguindo o dialeto poético que encontramos nos iambógrafos Semônides e Arquíloco (com cujo fr. 117, como vimos, o *Margites* compartilha o verso do fr. 5).

Como na *Ilíada* e na *Odisseia* (no iambo arcaico), a sintaxe é predominantemente paratática. Subordinações, contudo, aparecem no fr. 1, em duas formas comuns na poesia do período: orações participiais e apostos. Como em Homero, esse acúmulo parece enfatizar a caracterização da personagem e sua importância narrativa antes de uma ação (Il. 1.101-104):<sup>23</sup> τοῖσι δ' ἀνέστη ἦρωες Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων | ἄχνύμενος (“entre eles levantou-se | o herói Atrida, Agamêmnon de amplo poder, | doendo-se”).

Consideremos agora o metro. Segundo Hefestião (*Isagogé* 4; 12.b; *Sobre os poemas* 3, 4) e Mário Victorino (*Grammatici Latini* VI, pp. 67, 31-68, 16; p. 79, 8-13; p. 133, 30-33, Keil), o poema misturava hexâmetros dactílicos e trímetros iâmbicos em proporção irregular. O único fragmento a preservar a mistura é o 1, em que dois hexâmetros dactílicos são seguidos de um trímetro iâmbico. Dos demais fragmentos, a maioria é hexamétrica, sendo apenas o fr. 4 iâmbico.

Os hexâmetros seguem todas as normas arcaicas típicas. Além das cesuras, respeitam-se as normas prosódicas do verso épico, tais como a manutenção de hiato antes de palavras que um dia contiveram a consoante digama (frs. 1.2; 2) e a correção épica (a abreviação de vogal longa ou ditongo antes de outra vogal, fr. 1.2). Os iambs também seguem as cesuras tradicionais e, como é tendência no período arcaico, não resolvem as sílabas longas em duas breves.<sup>24</sup>

Fenômeno intimamente ligado à métrica é o uso de fórmulas. Trata-se de frases tradicionais da epopeia hexamétrica, que recorrem em dados contextos métricos para designar determinados significados. A natureza deste fraseado tradicional foi amplamente estudada ao longo do séc. XX e XXI pelos estudiosos da perspectiva oralista, com múltiplos pontos de vista formulados. A posição original de Parry, o primeiro a estudar minuciosamente essas estruturas, é que a fórmula é “um grupo de palavras empregado regularmente sob as mesmas condições métricas para expressar determinada ideia essencial” (1971, p. 272, tradução própria).<sup>25</sup> Isto é, para Parry, só eram propriamente fórmulas as repetições das mesmas palavras em mesmo contexto métrico. De fato, expressões desse tipo (em especial as fórmulas compostas de nomes e epítetos) são extremamente frequentes em Homero e nos demais

<sup>23</sup> Como são numerosas as referências à *Ilíada* e à *Odisseia*, para facilitar a leitura, daqui em diante, mencionaremos seus títulos em abreviação: respectivamente *Il.* e *Od.*

<sup>24</sup> Sobre o hexâmetro dactílico e o trímetro iâmbico arcaicos, ver West, 1982, p. 35 ss.

<sup>25</sup> a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea.

poetas hexamétricos. No entanto, os investigadores subsequentes notaram que havia outras formas de reiterações: assim, havia também fórmulas com estrutura semântica diversa, mas mesma estrutura sintática e métrica (como estudado sobretudo por Hoekstra (1965)) e, em sentido oposto, reiterações léxicas em contextos métricos diversos (Hainsworth, 1968). Por outro lado, enquanto Parry via nas fórmulas uma função meramente métrico-composicional; outros estudiosos passaram a identificá-las como portadoras de significados tradicionais, participando na tessitura narrativa e poética (Sacks, 1989; Foley, 1999; Kelly, 2007). Na análise abaixo, considerarei todo o espectro da formulariedade na poesia arcaica.

Todos os versos supracitados do *Margites* contam com ao menos uma expressão formular. Assim, o fr. 1 conta com a conjunção substantivo e epíteto θεῖος ἀοιδός (“divino aedo”), que encerra versos na *Odisseia* para se referir ao poeta Demódoco (4.17; 8.87, 539; 13.27). No verso seguinte, Μουσάων θεράπων (“servo das Musas”) é uma fórmula presente em Hesíodo (*Teogonia*, 99 s.) e num hino homérico (32.19), em ambos os casos em princípio de verso e precedidos, no fim do hexâmetro anterior, por alguma forma da palavra ἀοιδός (“aedo”). Já ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος (“Apolo atinge-ao-longe”) é fórmula frequente para se referir ao deus e aparece em fim de verso em *Il.* 1.14, 373 e no *Hino Homérico a Hermes*,<sup>18</sup>. Embora não repita exatamente a forma, o verso 2 encontra um eco próximo num verso que aparece de forma ligeiramente distinta na *Teogonia* e no *Hino Homérico às Musas e a Apolo*):

ἐκ γὰρ τοι Μουσέων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος  
ἄνδρες ἀοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθονὶ καὶ κιθαρισταί

pois das Musas e de Apolo atinge-ao-longe  
vêm os homens aedos à terra, e os citaristas.  
(*Teogonia* 94-95; tradução própria).

No fr. 2, é formular a frase πόλλ' ἠπίστατο ἔργα (“conhecia muitos afazeres”), aparecendo, em forma levemente distinta na *Ilíada* (23.705; πολλὰ δ' ἠπίστατο ἔργα), para designar as habilidades de uma mulher escravizada, posta como prêmio de uma competição de luta. Por sua vez, κακῶς δ[έ] (“mas mal...”) é expressão que aparece mais de uma vez no início do segundo hemistíquio do verso para introduzir um contraponto (*Il.* 9.324; *Od.* 18.168; 23.56). Enfim, ἠπίστατο πάντα (“sabia todos”) encontra um similar na *Ilíada*:

Μηριόνης δὲ Φέρεκλον ἐνήρατο, τέκτονος υἱὸν  
Ἀρμονίδεω, ὃς χερσὶν ἐπίστατο δαίδαλα πάντα  
τεύχειν· ἔξοχα γὰρ μιν ἐφίλατο Παλλὰς Ἀθήνη·

E Meríones matou Féreclo, filho do carpinteiro  
Harmônides, que com as mãos sabia todos os artifícios  
fabricar, pois extraordinariamente o amava Palas Atena.  
(*Il.* 5.60; tradução própria).

O fr. 3, apresenta as fórmulas δ' οὐτ' ἄρ (“também não”), que Homero emprega para negativas enfáticas (*Il.* 5.89, 532; 6.352; *Od.* 13.207) e θεοὶ θέσαν (“os deuses puseram/tornaram”), frequente na épica para designar intervenções divinas (*Il.* 9.637; *Od.* 11.274, 555;

23.11). Formas similares, embora não idênticas, encontram οὐτ' ἄλλως τι σοφόν (“nem outra coisa sábia”) na *Ilíada*:

οὐτ' ἔμεγ' Ἀτρεΐδην Ἀγαμέμνονα πεισέμεν οἶω  
οὐτ' ἄλλους Δαναούς, ἐπεὶ οὐκ ἄρα τις χάρις ἦεν  
μάρνασθαι δηϊοσιν ἐπὶ ἀνδράσι νωλεμές αἰεὶ.

Nem considero que o Atrida Agamêmnon me convencerá,  
nem os outros Dânaos, já que não houve gratidão  
por eu lutar sem cessar contra homens inimigos.  
(*Il.* 9.315-317; tradução própria).

Ε πάσης δ' ἡμάρτανε τέχνης (“carecia de toda técnica”) na *Ilíada*:

φίλτατος ἔσκε θεοῖσι βροτῶν οἱ ἐν Ἰλίῳ εἰσὶν·  
ὥς γὰρ ἔμοιγ', ἐπεὶ οὐ τι φίλων ἡμάρτανε δώρων.

Era o mais querido pelos deuses dentre os mortais que estão em Ílion.  
Também por mim, já que não negligenciava os queridos presentes.  
(*Il.* 24.68; tradução própria).

É interessante notar que também os trímetros iâmbicos são tomados por frases formulares. Algumas são atestadas na poesia dactílica, como ἔχων ἐν χερσὶν (“tendo em mãos”) em *Il.* 1.14, 374 e εὐφθογγον λύρην (“lira belo-som”) num pentâmetro dactílico de Teógnis (534): χαίρω δ' εὐφθογγον χερσὶ λύρην ὀχέων (“e alegre-me tendo em mãos a lira belo-som”). O sintagma é intercalado por outra palavra; em compensação, a semelhança vocabular com o verso do *Margites* é enorme. Outra correspondência inexacta é a fórmula φίληις ... χερσὶν (“queridas mãos”) que Homero emprega em formas variadas, como φίληισι ... χερσὶν (*Il.* 18.27), χερσὶ φίληισιν (*Od.* 5.462, 482) e χεῖρεσσιν φίληισιν (*Il.* 17.620). Vale, enfim, notar, com Gostoli (2007, p.74) que εὐφθογγον λύρην parece o correspondente iâmbico da fórmula dactílica φόρμιγγα λίγειαν (“claríssima forminge”), comum em final de verso (*Od.* 8.67, 105, 254, 261, 537; 22.332, 23.133). Especialmente semelhante ao verso é *Od.* 2.332: ἔστη δ' ἐν χεῖρεσσιν ἔχων φόρμιγγα λίγειαν (“ficou de pé, tendo em mãos a claríssima forminge”).

Quanto ao fr. 5, é provável que seja proverbial e formular, uma vez que ocorria *ipsis literis* em um epodo de Arquíloco (fr. 117). Contudo, uma vez que a cronologia relativa das duas obras, bem como suas condições de circulação são desconhecidas, também pode tratar-se de citação de qualquer um dos lados.<sup>26</sup>

Portanto, de que, ao menos nos fragmentos sobreviventes, a linguagem formular hexamétrica é prevalente não há dúvidas. Resta questionar o seu papel narrativo e semântico no poema. Se partimos da postura de Foley (1999, p. 22 ss.), as fórmulas integram um idioma tradicional, em que eram fluentes aedos e plateia. Confiante nessa mútua fluência, o poeta jogava com os sentidos tradicionais acumulados, brincando com as expectativas da audiência. Trata-se do que chama “referencialidade tradicional” (*traditional referentiality*). Dessa maneira, a dicção tradicional (bem como as cenas típicas e os padrões de enredo) seriam

<sup>26</sup> Sobre este fragmento e sua relação com Arquíloco, ver, além de Gostoli (2007, p. 77), Corrêa (2010, p. 163-179).

maneiras tradicionalmente estabelecidas de anunciar temas, sugerir desenlaces, caracterizar personagens e cenários etc.

Já que se trata de uma cultura pretérita, não podemos mais acessá-la de maneira mais direta (mediante entrevistas com seus integrantes e etnografias, por exemplo). Assim, para aferir o sentido de uma unidade tradicional, restaria ao estudioso a comparação dos seus usos em diversos contextos dos poemas. Somente mediante essa comparação ele poderia verificar se há algum elemento narrativo pressuposto constantemente associado a determinada fórmula, cena ou tipo de canção. Dessa maneira, Foley (1999, p. 216) pode observar que todas as ocorrências, da frase τοὺς δὲ χλωρὸν δέος ἦρει (“tomou-os o medo verde”) não somente indicam um medo, mas sinalizam cenas em que algo divino ameaça as personagens.

Que dizer da semântica das fórmulas no *Margites*? Num grupo delas, o poema parece completamente de acordo com a tradição épica. No fr. 1, por exemplo, as múltiplas fórmulas utilizadas para caracterizar o aedo, seu instrumento e os deuses que serve têm exatamente o papel de dar destaque ao poeta que encontra na *Odisséia* e nos *Hinos Homéricos*. No entanto, como previsto por Foley em relação à epopeia, o poema parece também jogar com as expectativas tradicionais do público. Depois de dois versos hexâmetros que usam amplamente a linguagem da epopeia de uma forma esperada, o poeta muda o ritmo: insere um trímetro iâmbico. A alteração, no entanto, não impede que ele realoque e transforme fórmulas, o que pode indicar tanto o teor híbrido do poema (heroico e cômico) como o virtuosismo do seu compositor.

No fr. 2, subversão da dicção é ainda mais intensa. Duas fórmulas que, em Homero, enfatizam o saber de artesãos, são aqui usadas justamente para sublinhar a ignorância do protagonista. Ademais essa reversão se dá justamente pela interpolação de outra fórmula, κακῶς δ[έ] (“e mal...”), que introduz contrapontos negativos.

No fr. 3 chama a atenção θεοὶ θέσαν (“os deuses puseram/fizeram”). Como se disse acima, em Homero a fórmula está atrelada a infelicidades de origem divina. No trecho do *Margites*, no entanto, eles designam habilidades e propensões concedidas pelos deuses. No entanto, pela via reversa, o poeta ainda usa o sentido tradicional da fórmula: afinal, a inépcia do herói é uma infelicidade advinda de algo que a divindade **não** lhe concedeu. É difícil, enfim, aferir o sentido tradicional do uso de ἡμάρτανε (“carecia”, “negligenciou”), já que a ocorrência semelhante em Homero é única. No entanto, o trecho ilíadico designa uma boa relação entre Heitor e os deuses, enquanto o fragmento do *Margites* trata do exato oposto.

Em suma, do ponto de vista da elocução, o *Margites* parece jogar com a inadequação e a reversão de expectativas. Ao usar uma linguagem épica e arcaizante para representar uma narrativa baixa, o poema como um todo já é dotado de uma incongruência cômica. Acentua a inadequação a interpolação irregular de trímetros iâmbicos (característicos, como diz o nome, do iambo, que comporta – embora não se resuma a – narrativas baixas) entre os versos heroicos. Contudo, o jogo mais notável que fazem os fragmentos restantes *Margites* é com a dicção épica tradicional. O poema ora a emprega em seu sentido tradicional, ora a manipula para adaptá-la a outro esquema métrico (o trímetro iâmbico), ora subverte a implicação original, revertendo-a.

## Considerações finais

Na discussão acima, apreciou-se a poética do pouco que restou do *Margites*, considerado por Aristóteles um dos mais antigos poemas baixos e, em especial, antecessor da comédia. Observamos o poema de dois pontos de vista.

Primeiramente, vimos como ele se relaciona com a teoria do enredo exposta na *Poética* aristotélica, em sua estrutura e nas possíveis paixões que ela estimula. Ao mesmo tempo que parece, pelo pouco que sabemos, respeitar as recomendações aristotélicas sobre unidade e necessidade, o poema de fato mostrou-se como o contrário da tragédia, ao mimetizar um erro ridículo (γελοῖον) em lugar de um erro destrutivo, de um sofrimento (πάθος). Além disso, verificando a discussão sobre as paixões na *Retórica*, vimos que a trama do *Margites* apresenta traços que estimulam paixões bem diferentes da tragédia: confiança e alegria tanto pelo mal merecido (via estupidez) como pelo bem merecido (via disposição virtuosa do herói).

Em seguida, comentou-se a elocução do poema, enfocando a métrica e a manipulação da dicção tradicional (aspecto negligenciado pela poética antiga). Viu-se como retira efeitos cômicos desses recursos de diversos modos: inadequação de tema e dicção, mistura de versos, realocação de fórmulas em esquemas métricos distintos e emprego oscilante da dicção tradicional: ora se aproximando do seu sentido estabelecido, ora subvertendo-a de modo irônico, jogando com as expectativas do público.

## Referências

- ABRANTES, Miguel Carvalho. Porque desapareceu o *Margites*?. *Boletim de Estudos Clássicos*, n. 63, p. 19-28, 2018.
- ACRÃO, PORFIRIÃO. *Acronis et Porphyryonis commentarii in Q. Horatium Flaccum*. Edição de Ferdinandus Hauthal, v. 1, v. 2. Berlin: Springer, 1864.
- ARISTÓFANES. *Rãs*. Tradução, introdução e notas de Tadeu da Costa Andrade. Araçoiaba da Serra: Mnema, 2023;
- ARISTÓTELES. *Aristotelis politica*. Edição de Ross, W.D. Oxford: Clarendon Press, 1957.
- ARISTÓTELES. *Aristotelis ars rhetorica*. Edição de Ross, W.D. Oxford: Clarendon Press, 1959.
- ARISTÓTELES. *Aristotelis de arte poetica liber*. Edição de Kassel, R. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- BUZELLI, José Leonardo Sousa. *Fragmentos de poesia épica e cômica da Grécia Antiga & Vidas de Homero*. Edição e tradução de José Leonardo Sousa Buzelli. Inclui a *Batracomiomaquia*. São Paulo: Odysseus Editora, 2019.
- CAREY, Chris. “Iambos” em Budelmann, F. *Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 149-167.
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Bestiário arcaico: Fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

- DESTRÉE, Pierre. A comédia na *Poética* de Aristóteles. Tradução de José Baracat Jr. *Organon*, Porto Alegre, v. 24, n. 49, p. 69-94, 2010.
- DIELS, Hermann; KRANZ, Walther (org.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, v. 1. Berlin: Weidmann, 1966. [1951].
- DUARTE, Adriane da Silva. A catarse na comédia. *Letras clássicas*, n. 7, p. 11-23, 2003.
- EDWARDS, Mark. Homer and Oral Tradition: The Formula, Part I. *Oral Tradition*, 1/2, p. 171-230, 1986.
- EDWARDS, Mark. Homer and Oral Tradition: The Formula, Part II. *Oral Tradition*, 3/1-2, pp. 11-60, 1988.
- ELSE, Gerald. *Aristotle Poetics*. Tradução e comentário de Gerald Else. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1970.
- EUSTÁCIO. *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Odysseam*. Edição de Stallbaum, G. Leipzig: Weigel, 1:1825; 2:1826, Repr. 1970.
- FOLEY, John Miles. *Homer's Traditional Art*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1999.
- GAZONI, Fernando Maciel. A *Poética* de Aristóteles: tradução e comentários. Orientador: Marco Antônio de Ávila Zingano. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-08012008-101252/pt-br.php>. Acesso em: 25 de janeiro de 2025.
- GOLDEN, Leon. "Comic Pleasure", *Hermes*, 115 (Heft 2), p. 165-174, 1987.
- GOSTOLI, Antonietta. *Margite: Omero*. Tradução, edição e comentário de Antonietta Gostolli. Pisa, Roma: Fabrizio Serra, 2007.
- HAINSWORTH, Bryan. *The Flexibility of the Homeric Formula*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- HARPOCRATES. *Harpocratonis lexicon in decem oratores Atticos*. v. 1. Edição de Dindorf, W. Oxford: Oxford University Press, 1969. [1853].
- HEFESTIÃO. *Hephaestionis enchiridion cum commentariis veteribus*. Edição de Consbruch, M. Leipzig: Teubner, 1971. [1906].
- HESÍODO. *Theogony*. Edição de West, M.L. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- HOEKSTRA, Arie. *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes: Studies in the development of Greek epic diction*. Amsterdam: N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1965.
- HOMERO. *Homeri Ilias*. Edição de Allen, T.W. Oxford: Clarendon Press, 1931. v. 2, v. 3
- HOMERO. *Homeri Odyssea*. Edição de von der Mühl, P. Basel: Helbing & Lichte nhahn, 1962.
- HOMERO. *The Homeric Hymns*. Edição de Allen, T.W., Halliday, W.R., Sikes, E.E. Oxford: Clarendon Press, 1936.
- HORÁCIO. Q. *Horati Flacci: Opera*. Edição de H. W. Garrod. Oxford: Oxford University Press, 1901.
- KEIL, Heinrich. *Grammatici Latini VI*. Edição de Heinrich Keil. Leipzig: Teubner, 1857.
- KELLY, Adrian. *A Referential Commentary and Lexicon to Homer, Iliad VIII*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

MALTA, André. *A musa difusa: Visões da oralidade nos poemas homéricos*. São Paulo: Annablume, 2015.

OLIVA NETO, João Angelo. Riso invectivo vs. riso anódino e as espécies de iambo, comédia e sátira. *Letras Clássicas*, n.7, p. 77-98, 2003.

PARRY, Milman. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Edição de A. Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971.

PÍNDARO. *Pindari carmina cum fragmentis*, pt. 1. Edição de Maehler, H. (post B. Snell) Leipzig: Teubner, 1971.

ROTSTEIN, Andrea. *The Idea of lambos*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SACKS, Richard. *The Traditional Phrase in Homer: Two Studies in Form, Meaning and Interpretation*. Leiden: Brill, 1989.

WEST, Martin. *Lambi et elegi Graeci*. Edição de Martin West. Oxford: Clarendon Press, 1971. v. 1.

WEST, Martin. *Greek Metre*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

WHALLEY, George. *Aristotle's Poetics*. Tradução e comentário de George Whalley. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 1997.