

Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

Vanessa Ribeiro Brandão

O DRAMA SATÍRICO: GÊNERO HÍBRIDO E INTERTEXTUAL

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO
Estudos Clássicos

LINHA DE PESQUISA
Literatura, História e Memória Cultural

Belo Horizonte

1º semestre de 2012

Vanessa Ribeiro Brandão

O DRAMA SATÍRICO: GÊNERO HÍBRIDO E INTERTEXTUAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Estudos Clássicos

Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro
Barbosa. – UFMG

Belo Horizonte

1º semestre de 2012

B817d

Brandão, Vanessa Ribeiro.

O drama satírico [manuscrito] : gênero híbrido e intertextual /
Vanessa Ribeiro Brandão. – 2012.

130 f., enc. : il., p&b.

Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

Área de concentração: Estudos Clássicos.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 123-129.

1. Teatro grego – História e crítica – Teses. 2. Sileno
(Personagem mitológico) – Teses. 3. Gêneros textuais – Teses. I.
Barbosa, Tereza Virgínia Ribeiro. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 882.09



Dissertação intitulada *O drama satírico: gênero híbrido e intertextual*, de autoria da Mestranda VANESSA RIBEIRO BRANDÃO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Área de Concentração: Estudos Clássicos

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG

Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu - UFC

Profa. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet
Vice-Diretora da Faculdade de Letras da UFMG

Belo Horizonte, 29 de fevereiro de 2012.

AGRADECIMENTOS

À Tereza Virgínia, orientadora em todos os momentos da vida, mãe de nós todos, pela confiança e por todos os tipos de apoio que dela recebi. Agradeço pelas orações, por acreditar neste projeto tanto quanto eu e por acreditar que eu conseguiria finalizá-lo de forma satisfatória.

Ao Caio Teodoro, pela ajuda nas traduções das citações em inglês e pela bibliografia que deu tanto trabalho, além, claro, pela paciência, pelo cuidado e pelo apoio neste momento de fim de curso (e por me animar bastante com a vida acadêmica!).

Ao pastor Marcos Rodrigues, que tanto me incentivou e me ajudou a entender a cultura e a religião grega “pagã” pelo viés religioso e monoteísta hebreu, além da amizade e carinho.

Aos amigos da Faculdade de Letras da área de Clássicas, pela bibliografia, pelas leituras dos artigos e trabalhos, além da companhia nos congressos. Entre eles, destaco Carlos Eduardo, Marina, Andreia, Ana, Flávia, Josi, Ana Cristina, Maria Clara, Ana Luísa, Luísa, Douglas, Thiago, Martim, Alexandre, e os colegas de curso Mirtes, Gustavo, Priscila e Letícia. Aos professores ao longo dessa jornada acadêmica, que desde a graduação têm me acompanhado.

Aos amigos da Faculdade de Letras da área de Literatura e do Português, que me fizeram acreditar que os estudos clássicos podem mesmo ser um “luxo” e que vale a pena tanto trabalho.

À banca: ao professor Jacyntho que me deu tantas ideias antes impensáveis ao projeto e à leitura de gêneros; ao professor Teodoro, por seu questionamento irreverente sobre o fato de “nem sabermos se a tragédia tem a ver com Dioniso”, que preencheu boa parte do primeiro capítulo e reapareceu ao longo de todo o texto; e à professora Ana Pompeu, que se dispôs a vir de longe e que certamente tem muito a acrescentar à minha pesquisa pela sua especialidade em comédia – e por compartilhar comigo o gosto pelo burlesco.

A Deus, por tudo, principalmente por me manter focada nessa empreitada.

RESUMO

Neste trabalho debatemos sobre o drama satírico, um gênero dramático grego híbrido e intertextual, apresentado em concursos teatrais das Grandes Dionisíacas entre os séculos V-II a.C. Sua característica mais evidente, que o diferencia dos outros gêneros da época, é a presença de Sileno e seus filhos, os sátiros, que formam o coro da peça, e são representados como seres metade-homem metade-animal (geralmente bode com rabos de cavalo) com falos eretos animais. Essas criaturas são as responsáveis pela comicidade e também pelo caráter sagrado do gênero, pois, como participam do séquito de Dioniso, são representantes do deus dentro da peça. Primeiramente, preocupamo-nos em explicar a função e origem do drama satírico, depois as suas características distintivas em relação aos outros gêneros. Há também aquelas que o aproximam desses gêneros, como o tom e metro da tragédia, o viés e o tom cômico da comédia e as temáticas campestres que são encontradas nos hinos homéricos e colaboram para a caracterização do drama satírico como um gênero de fronteira, híbrido e intertextual.

Palavras-chaves: drama satírico, gêneros textuais antigos, teatro grego, sátiros, Sileno

ABSTRACT

In this paper we discuss the satyr drama, a hybrid and intertextual Greek drama presented at theater contests in the Great Dionysias between V-II BC centuries. Its most outstanding feature that distinguishes it from other genres from its time is the presence of Silenus and his children, the satyrs, who form the chorus from the plays and are represented as creatures half-man half-animal (usually a goat with horse tail) with animal erect phallus. They are responsible for the humor and also for the sacredness of the genre because they are part of Dionysus cortege and present the god within the play. First we concerned about explaining satyr drama's function and origin, then its distinctive features to the other genres. There are also some features which approximate satyr drama to these genres – as the meter from the tragedy, the tone from the comedy, and rustic themes found in the Homeric hymns – and collaborate to characterize it as a frontier genre, hybrid and intertextual.

Keywords: satyr drama, Ancient text genres, Greek theater, satyrs, Silenus

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – <i>Vaso Pronomos</i>	51
FIGURA 2 – Desenho do <i>Vaso Pronomos</i>	58

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	6
INTRODUÇÃO.....	8
1 O GÊNERO DRAMA SATÍRICO.....	10
1.1 OS GÊNEROS ANTIGOS	14
1.1.1 Categorização e criação de novos gêneros	17
1.2 A ORIGEM DO DRAMA SATÍRICO	19
1.2.1 Árion.....	22
1.2.2 Práquinas	23
1.2.3 Zenóbio, Camaleão e o conflito ‘Nada a ver com Dioniso’	24
1.2.4 Fim da tetralogia trágica, fim do drama satírico?.....	26
2 ASPECTOS DO DRAMA SATÍRICO	30
2.1 O ESPAÇO E O TEMA	31
2.1.1 O espaço	32
2.1.2 Cativo e servidão	36
2.1.3 Trapaça e fraude	39
2.1.4 Sexo	40
2.1.5 Invenções e criações fabulosas / magia e o miraculoso.....	42
2.1.6 O cuidado com bebês-deuses ou heróis.....	44
2.1.7 Outros	45
2.1.8 Mesmo tema das tragédias antecedentes?	46
2.2 O CORO E OS PERSONAGENS	50
2.2.1 Vaso Pronomos.....	51
2.2.2. O coro de sátiros	59
2.2.3 Personagens mitológicos	73
2.3. A LINGUAGEM	76
2.3.1 Jonismos e homerismos	78
2.3.2 Diminutivos, vulgarismos e coloquialismos.....	81
2.3.3 Acumulações verbais.....	84
3 AS PEÇAS MAIS COMPLETAS	86
3.1 CICLOPE (KYKLOPS), DE EURÍPIDES.....	87
3.2. RASTREADORES (ICHNEUTAS) DE SÓFOCLES	92
3.3 PUXADORES DE REDE (DIKTYOULKOI) DE ÉSQUILO.....	96
4 O DRAMA SATÍRICO E OUTROS GÊNEROS	101
4.1 Drama satírico e tragédia.....	103
4.2 Drama satírico e comédia	107
4.3 Drama satírico e os hinos homéricos.....	109
A TÍTULO DE CONCLUSÃO	121
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

É com imenso prazer que apresentamos este trabalho sobre drama satírico. O tema já tem permeado nossa pesquisa e nossa vida acadêmica há alguns anos, dificultando-a, muitas vezes, pela falta de bibliografia nacional sobre o assunto. Acontece que “apesar da sua popularidade duradoura, o drama satírico é muito menos documentado que a tragédia e a comédia” (SEIDENSTICKER, 2005, p. 44)¹ e Aristóteles sequer o menciona. Ainda, como corpus do estudo de drama satírico, há apenas um texto que chegou até nós completo, o *Ciclope* de Eurípides. Também de Eurípides temos *Alceste*, mas ele apresenta polêmicas quanto à sua categorização genérica, de forma que o definimos como pós-satírico e, por isso, não vai ser tratado nesta dissertação. E os outros textos de drama satírico são compostos essencialmente de fragmentos, alguns deteriorados demais. Talvez por isso que o drama satírico seja tão pouco estudado no Brasil

No entanto as pesquisas na Europa e América do Norte são vigorosas e tomam novos rumos atualmente. Esse é, aliás, um dos motivadores na escolha da pesquisa: se há tão pouco material sobre o drama satírico aqui, seria interessante aproveitar a renovação nos estudos lá fora para produzir algo novo, e de preferência bem brasileiro.

Afinal, tanto tempo de pesquisa (apesar de às vezes parecer insuficiente) mostrou-nos que os brasileiros têm muito a contribuir para um novo entendimento da cultura grega (que parece ter mais semelhanças com a irreverência brasileira do que se pensa), fato difícil de perceber devido aos estudos anteriores a que temos acesso, que leem e entendem a cultura grega a partir do viés francês, alemão ou inglês. Tudo parece muito erudito e formal, quase que inimaginável, diferente demais do que vivemos. O Mundo Antigo parece muito preto e branco, com alvas estátuas e colunas, seriedade e morbidez na literatura e teatro. A partir dos estudos de drama satírico, pesquisar o riso, o burlesco e suas categorias, aquele imaginário que tínhamos do Mundo Antigo parece não fazer mais sentido e tudo isso que temos visto até então parece não ter “nada a ver com Dioniso”.

Com aquela impressão antiga, como entender o deus do teatro que se veste de fúccia², festivais religiosos marcados pelo riso e pelo sexo, deuses que pedem ajuda a sátiros³, que

¹ “Despite its lasting popularity satyr-play is far more poorly documented than tragedy or comedy”.

² Dioniso, nas *Rãs*, de Aristófanes.

³ Apolo, em *Rastreadores*, de Sófocles.

enganam Ulisses⁴ e Sileno que diverte Perseu com seu falo?⁵ São muitos elementos escatológicos e, principalmente, muito riso para uma cultura que chegou tão séria até nós.

Tantas impressões e tantas descobertas foram divididas em cinco capítulos. No primeiro, há um panorama geral sobre o drama satírico, sua origem (e seu possível fim) e uma leve discussão sobre a dificuldade da crítica moderna em lidar com os gêneros antigos. No segundo, trabalhamos os aspectos do gênero: os temas mais comuns, o coro de sátiros junto aos personagens mitológicos e Sileno, o espaço em que se passa o drama e o vocabulário utilizado. Em seguida, no terceiro capítulo, apresentaremos as peças de drama satírico mais completas. Então fechamos a pesquisa com o quarto capítulo, comparando o drama satírico à tragédia, à comédia e à épica e com as conclusões a partir de todo o estudo, que corresponde ao quinto.

Esta pesquisa é apenas um pontapé inicial – de quem se pretende agora um iniciado no drama satírico – e para quem se interessa pela cultura grega de forma geral e principalmente pelo drama satírico, mas não tem nenhum conhecimento sobre o gênero, que foi desenhado a partir de uma coleta de estudos de autores diversos, e, por isso, se apresenta como novidade na literatura sobre o tema no Brasil. Para aprofundar o estudo, vale a pena conferir as referências que constam ao final e observar estudos novos que têm saído, e que, esperamos, estejam acessíveis ao estudante brasileiro. Nossas reflexões pessoais, tímidas ainda, têm o mérito de ser o olhar de um brasileiro que se debruça contente sobre os fragmentos do riso grego. Boa leitura e “Evoé!”.

⁴ Odisseu, em *Ciclope*, de Eurípides.

⁵ Bebê Perseu, que ri da “cabeça vermelha” de Sileno, em *Puxadores de rede*, de Ésquilo.

1 O GÊNERO DRAMA SATÍRICO

“(...) *disfarces comicamente grotescos de mitos tradicionais.*”⁶

O drama satírico é uma das formas poéticas do gênero teatral grego da Antiguidade. Outras manifestações contemporâneas a ele e que se pode mencionar para o conjunto da produção dramática da Grécia Antiga são a comédia e a tragédia. As três características que diferenciam o drama satírico dos outros dramas são “o tema mítico, o tratamento burlesco deste e, claro, a presença dos sátiros” (BAKOLA, 2004, p. 7).⁷

Acredita-se que o drama satírico surgiu no século VI a.C., os fragmentos mais tardios que já foram encontrados pertencem ao século III a.C. e ainda há registros de competições século II a.C., o que nos permite concluir que ele durou até pelo menos essa época. Porém a fase mais importante do gênero foi o século V a.C., quando os dramas satíricos passaram a ter o formato que conhecemos hoje e eram apresentados nas Grandes Dionísias, festivais em honra a Dioniso que aconteciam em Atenas, na época que, para nós, hoje, seria equivalente ao fim do mês de março e início de abril (SLATER, 2005, p. 83; DEBNAR, 2005, p. 3).

Nessas festividades, “junto às tragédias e aos dramas satíricos, ainda, havia performances de ditirambos e comédias” (PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, e CSAPO & SLATER, 1995, citados por SEIDENSTICKER, 2005, p. 38).⁸

Em contraste com a comédia, que começou a fazer parte do programa do festival apenas vinte anos depois, dramas satíricos não foram apresentados sozinhos por cerca de cento e cinquenta anos, sendo sempre ligados à tragédia. Foi a partir do fim do século em diante que cada tragediógrafo aceito na competição teve que produzir não apenas três tragédias, mas também um drama satírico, para provir um desfecho feliz (SEIDENSTICKER, 2005, p. 44).⁹

⁶ “(...) comically grotesque travesties of traditional myths” (SUTTON, 1980, p. 134). Afirmação sobre o que seriam os dramas satíricos.

⁷ “(i) its mythic theme, (ii) the burlesque treatment of this theme and, of course, (iii) the presence of satyrs”

⁸ “(...) in addition to the tragedies and satyr-plays, however, there were also performances of dithyrambs and comedies.”

⁹ “In contrast to comedy, which became part of the festival program some twenty years later, satyr plays were not performed on their own for about 150 years, but were always connected to tragedy. From the end of the sixth century on each tragedian admitted to the tragedy competition had to produce not only three tragedies but also a satyr-play to serve as a cheerful epilogue.”

Assim, “os três últimos dias com performances das três tetralogias trágicas eram indubitavelmente o ponto alto” (SEIDENSTICKER, 2005, p. 38),¹⁰ quando “era esperado que os dramaturgos competissem com tetralogias com três tragédias seguido de um drama satírico” (SUTTON, 1980, p. 134).¹¹ “No festival de Leneaia, [outro festival em honra ao deus do teatro em que ocorriam competições] a tragédia era apresentada junto à – e na sombra da – comédia” (PICKARD-CAMBRIDGE, 1988, CSAPO & SLATER, 1995, citados por SEIDENSTICKER, 2005, p. 38)¹² e os dramas satíricos não eram apresentados (SEAFORD, 1984, p. 2).

Burlesco e cômico, o drama satírico era marcado pela presença do coro de sátiros, e de seu pai Sileno (que serão abordados mais detalhadamente no próximo capítulo), que com seus falos eretos e seus vícios, divertiam o público, e garantiam o “desfecho feliz”, como reforça o poeta latino:

Quem concorreu com uma tragédia ao prêmio barato dum bode, pouco depois também pôs em cena, despidos, os agrestes sátiros e rudemente, sem abandono da gravidade, tentou o cômico, porque tinha de ser retido por atrações e novidades agradáveis um espectador que acabava de sacrificar, avinhado e desmoderado (HORÁCIO, v. 220-224; tradução de Jaime Bruna, 1997).¹³

Como se pode perceber, Horácio admite uma relação íntima entre o drama satírico e a tragédia e parece estar ciente de que ele foi escrito por tragediógrafos para ser apresentado após suas tragédias. Mas evidências muito fragmentadas permitem detectarmos uma mudança gradual, a qual permitiu a separação dos dois gêneros (SEAFORD, 1984, p. 21), como será detalhado na última seção deste capítulo.

Ainda sobre o comentário do poeta latino, parece que uma das funções do drama satírico seria “controlar o espectador que fez os rituais e estava bêbado e confuso” (SEAFORD, 1984, p. 26).¹⁴ Além disso,

tal passagem foi parafraseada no século IV A.D. pelo gramático Diomedes como ‘ut spectator inter res tragicas seriusque satyrorum iocis et lusibus delectaretur’ e quase da mesma forma por Marius Victorinus, que usou, em vez de *delectaretur*, *relaxetur*. Essa pequena diferença indica que o

¹⁰ “At the City or Great Dionysia the final three days, with performances of three tragic tetralogies, were undoubtedly the high point (...)”

¹¹ “Playwrights were expected to compete with tetralogies consisting of three tragedies followed by a satyr play.”

¹² “At the Leneaia tragedy stood alongside – and in the shadow of – comedy”.

¹³ “carmine qui tragico vilem certavit ob hircum, mox etiam agrestis Satyros nudavit et asper incolumi gravitate iocum temptavit eo quod inlecebris erat et grata novitate morandus spectator functusque sacris et potus et exlex.”

¹⁴ “Satyr-plays were to detain the spectator who had performed the rituals and was drunk and disorderly.”

propósito do drama satírico seria, segundo Schlegel, ‘o relaxamento mental após a gravidade penetrante da tragédia’. Essa análise nunca foi desafiada (SEAFORD, 1984, p. 26).¹⁵

É unanimidade entre os teóricos modernos de drama satírico que a principal função do gênero, nas Grandes Dionísias, era o “alívio cômico”, como é reforçado por Seidensticker, mas Seaford discorda:

A evidência existente da teoria antiga (...) concorda na definição do objetivo do drama satírico como entretenimento (*delectatio, diachusis*) e relaxamento (*relaxatio*). A crítica moderna desde A. W. Schlegel (1966, 128-29 [1826]) também tem enfatizado que a libertação e o relaxamento emocional resultam do desfecho alegre e tem considerado o alívio cômico como a função mais importante do drama satírico dentro da tetralogia (SEIDENSTICKER, 2005, p. 48).¹⁶

De fato não existe nenhuma evidência de que a plateia era, ou esperava ser, afetada pelo drama satírico dessa forma. É uma inferência plausível da natureza das peças. Mas não pode constituir uma resposta satisfatória ao porquê de os tragediógrafos escreverem dramas satíricos (SEAFORD, 1984, p. 26).¹⁷

O fato de não haver evidências de que era mesmo essa a função do drama satírico não descarta tal hipótese. Entretanto não podemos deixar de questionar por que o alívio cômico não poderia ser função da comédia, uma vez que este gênero também trabalha o burlesco e o risível.

Essa questão tem a vantagem adicional de explicar a natureza e o desenvolvimento específicos do gênero. No drama satírico, de acordo com Horácio, a tragédia, *incolumi gravitate*, não pode descer ao nível da comédia. Os heróis e deuses que eram vistos na tragédia não podem reaparecer, no drama satírico, *obscurae tabernae* (227-229) como uma matrona que tem que dançar entre os sátiros em um festival, (231-233), a tragédia deve preservar sua dignidade entre os sátiros, que são superiores na

¹⁵ “This passage was paraphrased in the fourth century AD by the grammarian Diomedes as ‘ut spectator inter res tragicas seriasque satyrorum iocis et lusibus delectaretur’ and by Marius Victorinus in much the same way. Victorinus however has not *delectaretur* but *relaxetur*; and this tiny shift of sense prefigures the observation of A. W. Schlegel that the purpose of satyric drama was ‘mental relaxation after the engrossing severity of tragedy’. This view has never been challenged.”

¹⁶ The surviving evidence from ancient theory (...) agrees in defining the aim of satyr-play as one of entertainment (*delectatio, diachusis*) and relaxation (*relaxatio*). Modern criticism since A. W. Schlegel (1966, 128-29 [1826]) has also emphasized the liberation and emotional relaxation that results from the light-hearted epilogue and has regarded comic relief as the most important function of the satyr-play within the tetralogy.”

¹⁷ “There is in fact no evidence that the audience was, or expected to be, affected by satyric drama in this way. It is a plausible inference from the nature of the plays. But it cannot constitute a satisfactory answer to the question why tragedians wrote satyr-plays.”

dicção aos personagens baixos e urbanos da comédia (231-239, 244-245) (SEAFORD, 1984, p. 28).¹⁸

O tom satírico é superior ao cômico, e harmoniza-se no drama satírico com a expressão trágica (SEAFORD, 1984, p. 29).¹⁹ Mesmo assim, é inegável seu viés cômico, o que, de alguma forma, aproxima-o da comédia, mas sem distanciar-se do mito, principal componente da tragédia. Como confirma Adrados,

(...) são muitos os elementos formais que são comuns [entre a comédia e a tragédia], muitas também as diferenças da ação, inclusive do carácter do protagonista, o herói. E há um gênero de transição, o drama satírico, em que se colocam juntamente heróis e sátiros (1983, p. 14).²⁰

Trata-se, portanto, de um gênero intertextual, porque retoma mitos e ensinamentos antigos já relatados em textos trágicos e épicos, fazendo referência a vários outros textos; e híbrido, pois mistura personagens nobres e baixos, principalmente se comparados aos outros tipos de dramas.²¹ Infelizmente, “dos trezentos dramas satíricos que foram apresentados na Grande Dionísia no século V a.C., apenas um, o *Ciclope* de Eurípides, sobreviveu” (SEIDENSTICKER, 2005, p. 44)²² e vários fragmentos. Destes, os mais significativos são o *Rastreadores (Ichneutai)*, de Sófocles, e o *Puxadores de rede (Diktyulkoi)*, de Ésquilo, todos do século V a.C. Por isso, nesta pesquisa, daremos ênfase ao gênero nessa época, baseando-nos nessas peças para análise e estudo do drama satírico.

Antes de aprofundarmos no gênero em questão, vale a pena fazer uma leve abordagem a respeito da categorização de gêneros antigos. São poucas as referências ao drama satírico por teóricos antigos, se comparados aos outros gêneros mais famosos, principalmente os dramáticos, mas são suficientes para divergências e questões que serão discutidas ao longo do trabalho. Por isso, é importante refletir sobre a categorização de gêneros na antiguidade e como a crítica moderna lida com ela.

¹⁸ “This account has the additional advantage of explaining the specific nature and development of the genre. In satyric drama, according to Horace, the tragedian, *incolumi gravitate*, must not sink to the level of comedy. The gods and heroes whom we have seen in the tragedies must not reappear, in the satyr-play, in *obscurae tabernae* (227-229) like a matron who has to dance among satyrs at a festival (231-233), tragedy must preserve her dignity among the satyrs, who are themselves superior in utterance to the low, urban characters of comedy (231-9, 244-5).”

¹⁹ “satyric utterance is superior to comic, and consorts in the satyr-play with tragic utterance.”

²⁰ “(...) son muchos los elementos formales que les son comunes, muchos también los rasgos de la acción e incluso del carácter del protagonista, el héroe. Y hay un género de transición, el drama satírico, en que intervienen juntamente héroes e sátiros.”

²¹ Isso não significa que os outros gêneros também não sejam híbridos e intertextuais.

²² “Of the three hundred satyr-plays that were performed at the City Dionysia in the fifth century, only one, Euripides’ Cyclops, has survived.”

1.1 OS GÊNEROS ANTIGOS

Mas a prática dos escritores antigos era mais sofisticada que qualquer coisa que a teoria clássica poderia explicar (...).²³

Como a própria epígrafe assinala, é complicado, por causa de uma sofisticação intrínseca, classificar os gêneros antigos e atribuir-lhes características específicas, uma vez que a nossa teoria do clássico e do antigo é bem posterior às obras e aos autores. Acrescente-se que essa distância temporal é também cultural e de percepção estética e artística. Afinal, nossos autores clássicos não se preocupavam em se encaixar no formato de texto que hoje atribuímos aos gêneros, mas se empenhavam em fazer o melhor dentro do que hoje consideramos um padrão específico, do qual, na verdade, pouco sabemos. Aliás, tudo o que sabemos é aquilo que os teóricos antigos deixaram para nós – e dessas teorias chegamos até a desconfiar, a fim de que o que entendemos hoje faça sentido. Todavia, para sistematizar e organizar, há de se criar classificações e formulações de conceitos. Elas parecem facilitar os estudos e atestar o conhecimento de um elemento ou outro. Como afirma Farrel,

o que parece claro, afinal, é que (independentemente da razão), geração após geração pensava que a ideia de gênero como essência ou receita era o contraponto perfeito para uma poética que estava mais preocupada em provocar indeterminação do que com a pureza de qualquer tipo (2003, p. 396).²⁴

Porém, o que o estudo sobre gêneros antigos nos ensinou foi a convivência com a indeterminação, o fragmentado, o que a pós-modernidade aceita e até mesmo adota como concepção. Há diferentes moldes, e diferentes modelos, por isso muitas possibilidades, muitas escolhas. Para comprovar isso, uma citação aristotélica:

Sófocles seria um imitador igual a Homero, uma vez que os dois representam homens virtuosos, e igual a Aristófanes, porque ambos imitam pessoas em movimento, em atuação. Daí resulta que alguns dizem que as

²³ “But the practice of ancient writers was much more sophisticated than anything that classical theory could account for (...)” (FARREL, 2003, p. 383).

²⁴ “What seems clear, however, is that (for whatever reason), generation after generation found the idea of genre as essence or recipe to be the perfect foil for a poetics that was more concerned with teasing indeterminacy than with purity of any kind.”

suas obras se chamam *dramas* por imitarem os homens em ação (*Poética*, 1448a 26-29; tradução de Ana Maria Valente, 2007).²⁵

Aristóteles compara Sófocles a Homero e a Aristófanes. Segundo a categorização comum, Sófocles escreve tragédias, Homero, textos épicos e Aristófanes, comédias. Poderíamos dizer que a grande questão nessa comparação é o objeto dela. Sófocles se iguala a Homero pela “representação de homens virtuosos” e a Aristófanes porque ambos “imitam pessoas em movimento”. No entanto, quando ele afirma que “suas obras se chama dramas”, ele se refere aos três, o que é reforçado pelo comentário de Farrel:

[p]or exemplo, Aristóteles discute a *Ilíada* e a *Odisseia* como poema trágico não por elas compartilharem características formais óbvias com as peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípidés, uma vez que não compartilham mesmo, mas por sua comparável seriedade de perspectiva e de nobreza de caráter (2002, p. 385).²⁶

A diferença nas classificações acontece pela escolha do seu aspecto central. Nesse caso específico, as obras foram classificadas pelo caráter dos poetas, o qual definia o caráter de sua poesia. Tal categorização era muito comum na antiguidade, conforme explicitado tanto por Platão, na *República* (394e-395b) quanto por Aristóteles, na *Poética* (1448b) (FARREL, 2003, p. 383). Segundo Scullion, essa ligação entre épica e tragédia pode estar relacionada à origem desta, uma vez que, “no curso das discussões de origens, emerge que Aristóteles considerava o épico o mais importante precursor da tragédia, já que os dois compartilham características significativas comuns de conteúdo, tom e construção (1449b 16-20)” (2005, p. 26).²⁷

No entanto, Farrel mostra que, além da categorização genérica a partir do caráter do poeta, é também importante a feita a partir do metro (2003, p. 383), uma vez que “metros individuais são mais adequados a diferentes ideias e temas” (2003, p. 385).²⁸ Um exemplo disso, como veremos adiante, é a classificação aristotélica dos versos na *Poética*, em que o

²⁵ “ὥστε τῆ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητὴς Ὀμήρῳ Σοφοκλεῖς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῆ δὲ Ἀριστοφάνει, πρᾶττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας.”

²⁶ “For instance, Aristotle discusses the *Iliad* and the *Odyssey* as tragic poetry not because they share overt formal characteristics with the plays of Aeschylus, Sophocles, and Euripides, since they do not, but on the basis of their comparable seriousness of outlook and nobility of character (*Poetics*, 1448b).”

²⁷ “In the course of his discussion of origins it emerges that Aristotle considered epic the most important precursor of tragedy, since the two share significant common features of content, tone, and construction (1449b 16-20).”

²⁸ “Individual meters are better suited to different themes and ideas”.

tetrâmetro é mais próximo da dança e o iambo é o mais coloquial, por isso usado em diálogos – logo, em textos dramáticos – etc. (1449a 23-28). Scullion completa ao afirmar que

a herança épica da tragédia é muito mais importante que a herança do ditirambo, mas a épica não pode dar conta do componente coral da tragédia. O ditirambo pode não só fazer isso, mas também fixar a tragédia em um específico meio ateniense em que ela se tornou realidade (2005, p. 26).²⁹

Pelo que vimos, pode haver algumas diferenças na classificação dos gêneros devido à escolha do elemento-chave para essa categorização, o que pode gerar discrepâncias. Entretanto, elas são facilmente resolvidas pelo apontamento do tipo de classificação que está definindo aquela obra como isto ou aquilo, uma vez que os “teóricos antigos e críticos não reconhecem a ambiguidade de gêneros como uma questão. Todos eles dividem certa confiança de que os poemas seguramente pertencem a um ou a outro gênero” (FARREL, 2003, p. 386).³⁰ Essa segurança e confiança não são compartilhadas pelos teóricos modernos, que, além disso, têm dificuldade em administrar a ocorrência de contradições nas teorias e categorizações de gênero:

[a] teoria moderna do discurso tem um pequeno problema em explicar a presença de elementos supostamente antitéticos dentro de poemas de um mesmo gênero. A teoria antiga, por outro lado, era incapaz até de reconhecer elementos dissonantes como exceções de uma regra geral. Os poetas antigos não eram mais articulados em seus comentários sobre essas dissonâncias, mas eram mais cuidadosos com eles do que eram os críticos (FARREL, 2003, p. 388).³¹

O não-reconhecimento dos teóricos antigos das dificuldades em tratar as questões e problemas nas teorias de gênero, ou, quem sabe, sua indiferença em fazê-lo, não impediu que suas obras tivessem algumas particularidades que para nós, hoje, são objeto de estudo. Como não temos o auxílio dos teóricos clássicos nessa questão, muitos teóricos modernos criaram soluções novas, como inventar novos gêneros, novas nomenclaturas para classificar as obras que apresentam uma classificação problemática. Um exemplo disso é a peça *Alceste*, de

²⁹ “Tragedy’s inheritance from epic is vastly more important to him than that from dithyramb, but epic cannot account for tragedy’s choral component. Dithyramb not only can do that, but can also anchor tragedy in the specific Athenian milieu in which it came to fruition.”

³⁰ “Ancient theorists and critics do not recognize generic ambiguity as an issue. They all share a certain confidence that poems do indeed belong unambiguously to one genre or another.”

³¹ “Modern discourse theory has a little trouble accounting for the presence of supposedly antithetical elements within poems of a given genre. Ancient theory, however, was incapable even of recognizing such dissonant elements as exceptions to a general rule. Ancient practitioners were no more articulate in their comments on these dissonances, but they were more attentive to them than were the critics.”

Eurípides, apresentada no ano 438 a.C., depois da trilogia trágica *As cretenses*, *Alcméon em Sófis* e *Télefo*. Apesar da falta do coro de sátiros e de Sileno, muitos teóricos a reconhecem como drama satírico, como Ambrose (2005) e Storey (2005), porém outros estudiosos denominam um novo gênero que é atribuído apenas a essa obra, chamando-a de “pós-satírico” (EIRE 2000, p. 93; SEAFORD, 1984, p. 2; SUTTON, 1980, p. 134).

1.1.1 Categorização e criação de novos gêneros

Não só a teorização de gênero moderna, mas também a teorização clássica aristotélica e platônica é posterior às obras poéticas que são seus modelos. A questão é se os limites e padrões de gênero já existiam e se eram tão importantes como nos parecem hoje.

As evidências dos períodos antigos de que os poetas escreveram com esse autoconhecimento de gênero são bastante escassas. Ainda nos períodos arcaico e clássico da literatura grega, podemos observar um nível mais alto de autoconsciência de gênero que a teoria clássica nos levaria a imaginar (FARREL, 2003, p. 388).³²

Isso porque esses textos parecem se encaixar mais facilmente aos limites e padrões já conhecidos. Entretanto,

[c]om o tempo, acha-se um senso de aventura ainda maior até, pelo período helenístico e romano, parecer que testar ou até mesmo violar os limites do gênero não era meramente uma consequência inevitável e acidental de se escrever em qualquer gênero, mas um aspecto importante do ofício do poeta (FARREL, 2003, p. 388).³³

A criatividade parece passar a ser valorizada, não necessariamente pelos teóricos, que nem existiam – eram antes críticos descomprometidos que não se inseriam em correntes de estudos, como se vê hoje – mas pelos poetas. Evidentemente, as mudanças e violações de gênero devem ter sido criticadas por outros poetas, estudiosos ou até pelo público, como o

³² “In the earliest periods evidence that the poets wrote with this kind of generic self-awareness is rather scarce. Even in the archaic and classical periods of Greek literature, however, we can observe a higher degree of generic self-consciousness than classical theory would have led us to expect.”

³³ “With time one finds an ever-greater sense of adventure until, by the Hellenistic and Roman periods, it comes to seem that testing and even violating generic boundaries was not merely an inevitable and accidental consequence of writing in any genre, but an important aspect of the poet’s craft.”

caso citado de *Alceste* de Eurípides, ou pode até mesmo gerado outros tipos de mudanças, como novos perfis genéricos.

Knox já coloca que a peculiaridade de *Alceste* se dá porque Eurípides seria um caso à parte ao se considerar os tragediógrafos mais famosos, portanto a falta do coro de sátiros seria uma inovação euripidiana. Storey afirma que duas comédias encenadas no ano seguinte, em 437 a.C. – *Sátiros*, de Kallias, e *Dionisoalexandre*, de Cratino – eram, possivelmente, recheadas com o coro de sátiros em reação à sua ausência no texto de Eurípides (2005, p. 214). O tragediógrafo, ao sair do padrão de gênero drama satírico, deu origem a um novo perfil de gênero cômico, que passou a ser apresentado nos festivais sem dramas satíricos (STOREY, 2005, p. 216). Resumindo,

[a] criação de produtos culturais superiores obedece sempre a umas determinadas tendências: à tipificação de variantes, com a conseqüente criação de ‘gêneros’; à polarização entre estes, que se opõem cada vez mais entre si; à adaptação das unidades elementares umas às outras, formando conjuntos de sentido unitário; ao desenvolvimento de núcleos iniciais a fim de se adaptarem a novos conteúdos demasiadamente implícitos neles. Não cremos que seja uma visão acertada projetar cada gênero em linha reta até a origem própria de cada um no passado, uma imagem indefinida desse totalmente independente; nem aceitar que tenham se agregado elementos independentes e heterogêneos. Os complexos sistemas em que se organizam as unidades elementares, em um momento dado, evoluem devido a pressões internas e podem produzir sistemas diferentes, diante de rupturas ou combinações variadas. Assim, as unidades elementares, ao entrar em conjunto com outras e ao se oporem a outras ainda, podem mudar de conteúdo; e os novos conteúdos podem provocar a evolução da forma (ADRADOS, 1983, p. 16).³⁴

³⁴ “Y en el hecho también de que la creación de productos culturales superiores obedece siempre a unas determinadas tendencias: tendencias a la tipificación de variantes, con la consiguiente creación de “gêneros”; a la polarización entre éstos, que se oponen cada vez más entre sí; a la adaptación de las unidades elementales unas a otras, formando conjuntos de sentido unitario; al desarrollo de núcleos iniciales para adaptarlos a nuevos contenidos por lo demás implícitos en ellos. No creemos que sea una visión acertada el proyectar cada género en línea recta hasta un origen propio de cada uno en el pasado, una imagen borrosa del mismo totalmente independiente; ni el aceptar que mecánica se hayan agregado elementos independientes y heterogêneos. Los complejos sistemas en que se organizan las unidades elementales en un momento dado evolucionan debido a presiones internas y pueden producir sistemas diferentes, mediante escisiones o combinaciones varias. Por supuesto, las unidades elementales, al entrar en un conjunto con otras y al oponerse a otras aún, pueden cambiar de contenido; y los nuevos contenidos pueden provocar la evolución de la forma.”

1.2 A ORIGEM DO DRAMA SATÍRICO

*No momento em que os sátiros nus e fálicos dançam na ὄρχηστρα, se não antes, o festival do deus e seu mundo mais uma vez se movem diretamente para o centro do teatro.*³⁵

Podlecki caracteriza o drama satírico como um gênero surpreendentemente robusto e de longa duração, com origens obscuras (2005, p. 1). Sabemos que “a criação e a fase anterior do drama satírico estão intimamente relacionadas à origem da tragédia, que é, também, obscura e controversa” (LESKY, 1972 e SEIDENSTICKER, 1999, citados por SEIDENSTICKER, 2005, p. 44).³⁶ Adrados, porém, afirma que

[o] drama satírico teve seu início nas celebrações agrárias e rurais em honra a Dioniso, relacionados à renovação da plantação. São rituais que promovem, de certo modo mágico, a renovação da vida toda depois da morte no inverno: fazem-nos mediante a apresentação de determinados mitos de deuses ou heróis agrários de aspecto vegetal, animal ou humano que triunfam e morrem e ressuscitam, desaparecem e voltam a aparecer, ou que são expulsos ou capturados ou se enfrentam em um *agón* ou combate; normalmente, em união, como seguidores ou companheiros (ADRADOS, 1983, p. 15).³⁷

Assim, “depois do mito de outono da tragédia, o drama satírico apresenta o mito da primavera” (SEIDENSTICKER, 2005, p. 48).³⁸ A interpretação do sacerdote ou do ministro do culto dentro do ritual ou da cerimônia de adoração ao deus é dramática, uma vez que seus gestos e falas podem representar um personagem ou o próprio deus.

Aqui surge a mimesis, o feito de alguém que, mascarado ou não, sente-se como encarnação do deus, do herói ou dos seus companheiros. Há uma grande distância entre o ritual só parcialmente mimético e o antropomórfico, totalmente verbalizado. E, não obstante, é possível encontrar surpreendentes coincidências entre as unidades elementares do teatro e as dos rituais; e,

³⁵ “At the moment when the naked, ithyphallic satyrs dance in the *orchestra*, if not before, the festival god and his world once again move fully into the center of the theater” (SEIDENSTICKER, 2005, p.49).

³⁶ “The creation and early phase of satyr-play is closely connected with the genesis of tragedy and is just as obscure and controversial”

³⁷ “Se trata de rituales que tratan de promover, en cierto modo todavía mágicamente, la renovación de la vida toda tras la muerte invernal: lo hacen mediante la presentación de determinados mitos de dioses o héroes agrarios, de aspecto vegetal, animal o humano, que triunfan y mueren y resucitan, desaparecen y vuelven a aparecerse o que son expulsados o capturados o se enfrentan en un *agón* o combate; normalmente, en unión un *como* de seguidores o acompañantes.”

³⁸ “after tragedy’s myth of autumn, satyr-play presents the myth of spring”

inclusive, entre os conjuntos em que se organizam uma e outra (ADRADOS, 1983, p. 15).³⁹

Há uma “observação comum de que o ritual adquire gradualmente, em muitos lugares, um caráter dramático e de que no teatro permanece rastro do rito” (ADRADOS, 1983, p. 14).⁴⁰ Por isso, acredita-se que o teatro grego, de maneira geral, “tem origem ritual, definitivamente de uma festa agrária” (ADRADOS, 1983, p. 15).⁴¹ Dessa forma, a tragédia, o drama satírico e a comédia nasceram de rituais, sem abandoná-los completamente. São ritos de adoração ao deus que evoluíram de forma a se distanciaram uns dos outros, mas, como já dito antes, não completamente.

Os quatro gêneros [a tragédia, o drama satírico, a comédia e o ditirambo] devem ter nascido no mesmo culto, ou pelo menos em um similar, mas foram aparentemente incorporados ao programa oficial do festival em tempos diferentes (tragédia em 534-533 a.C., ditirambo e drama satírico no fim do século VI a.C., comédia em 486 a.C.), e suas formas literárias desenvolvidas são bem distintas (SEIDENSTICKER, 2005, p. 38).⁴²

Seaford confirma tal hipótese ao afirmar que “notavelmente, os vestígios do drama satírico e do ditirambo mostram traços da origem no ritual místico do *thíasos* dionisiaco” (1984, p. 11).⁴³ Na *Poética* de Aristóteles, não há nada específico sobre a origem ou a formação do drama satírico, porém há uma passagem que gera dúvidas e conflitos:

[p]rimitivamente, usavam o tetrâmetro por a poesia ser satírica e mais próxima da dança, mas, quando apareceu o diálogo, naturalmente encontrou-se o metro apropriado. De fato, o iambo é mais coloquial dos metros. Prova disso é usarmos mais iampos na conversa uns com os outros e raramente – apenas quando fugimos do tom coloquial – os hexâmetros (*Poética*, 1449a 23-28; tradução de Ana Maria Valente, 2007).

³⁹ “Aquí surge la mimesis, el hecho de que alguien, enmascarado o no, se siente como encarnación del dios o el héroe o sus compañeros. Hay larga distancia entre el ritual, sólo parcialmente mimético y antropomórfico, totalmente verbalizado. Y, sin embargo, es posible hallar sorprendentes coincidencias entre las unidades elementales del Teatro y las de los rituales; y, incluso, entre los conjuntos en que se organizan unas y otras.”

⁴⁰ “(...) observación común de que el rito adquire gradualmente en muchos lugares un carácter dramático y de que en el Teatro queda huella del rito (...)”.

⁴¹ “(...) [teatro] derivado en definitiva de la Fiesta agraria.”

⁴² “The four genres may well have come into being in the same or at least a similar cultic context, but they were apparently incorporated into the official festival program at different times (tragedy in 534/33 BCE, dithyramb and satyr-play at the end of the sixth century BCE, comedy in 486 BCE), and their developed literary forms are sharply distinct.”

⁴³ “Notably, the remains of both satyric drama and of dithyramb betray traces of an origin in the mystic ritual of the Dionysiac *thiasos*.”

Ela é usada para explicar a diferença na escolha dos metros, como pode ser percebido, porém ele faz referência ao que foi traduzido por “poesia satírica”, o que alguns estudiosos acreditam ser uma forma primitiva do drama satírico:

[a] última declaração de Lesky sobre esse assunto (1983, p. 1-24, p. 407-12) dita o consenso acadêmico do seu tempo e depois dele. Para ele e para muitos ‘aristotélicos fundamentalistas’ (como devem ser chamados) o *satyrikon* do filósofo deve ser uma forma primitiva do drama satírico. A grande virtude da explicação de Aristóteles, nesse ponto de vista, é que ela é responsável pelo ‘vínculo estreito entre o drama satírico e a tragédia, que é de gênero e aponta para conexões de origem’ (LESKY, 1983, citado por SCULLION, 2005, p. 28).⁴⁴

Ao chamar os teóricos que defendem a ideia de “aristotélicos fundamentalistas”, fica claro que Scullion discorda da informação, tal qual outros teóricos modernos, como Seaford, que assegura que

σατυρικόν aqui não significa ‘drama satírico’, que provavelmente seria expresso por ἐκ τῶν σατυρικῶν, nem apenas ‘rude’, mas ‘como o drama satírico’, tal qual com τραγικόν, que Aristóteles usa para se referir a uma qualidade própria da tragédia (*Retórica* 1406b 8) (1984, p. 11).⁴⁵

Da mesma maneira, Sutton mostra que é complicado acreditar que o drama satírico é um gênero anterior à tragédia, de forma a dar origem a este último (1980, p. 2). Aliás, o estilo dramático de que temos notícia foi instituído por “Árion, que transformou o ditirambo tradicional e de procissão em uma performance afixada de um texto” (*Suda*, citada por SEAFORD, 1984, p. 12).⁴⁶

⁴⁴ “Lesky’s final statement on these matters (1983, p.1-24, p.407-412) sums up the prevailing scholarly consensus down to and beyond his time. For him as for many other Aristotelian fundamentalists (as one might call them) the philosopher’s *satyrikon* must be an early form of satyr-play. The great virtue of Aristotle’s explanation, on this view, is that it accounts for ‘the close bond between the satyr-play and tragedy, which is generic and points to genetic connections’.”

⁴⁵ “σατυρικόν here means neither ‘satyr-play’, which would probably have been expressed by ἐκ τῶν σατυρικῶν, nor merely ‘boisterous’, but ‘satyr-play-like’, just as by τραγικόν Aristotle can mean a quality appropriate to tragedy (*Rhetorica* 1406b 8).”

⁴⁶ “Arion had turned the traditional, processional dithyramb into a stationary performance of a text.”

1.2.1 Árion

Árion era um citarista de Metimna do século VII a.C., descrito por Heródoto (1.23, citado por SCULLION, 2005, p. 26) como “o primeiro homem que conhecemos a compor e nomear o ditirambo e a produzi-lo em Corinto”,⁴⁷ onde habitava, na corte de Periandro (BRANDÃO, 1987, p. 30). Scullion acrescenta que

Proclus (*Chrestomathy* 12) atribui a Aristóteles a ideia de que Árion foi o fundador do ditirambo e ‘o primeiro a liderar um coro circular (*kuklios choros*),’ que é um nome alternativo bem-estabelecido para o ditirambo. (SCULLION, 2005, p. 26).⁴⁸

Segundo Seaford, seus ditirambos em Corinto eram provavelmente performatizados por sátiros (1984, p. 13).⁴⁹ Porém, como já explicitado, além dos ditirambos, Árion criou a apresentação dramática:

no comentário de John the Deacon em *Hermogenes* (RABE, 1908, 150) é contado que ‘Árion de Metimna introduziu a primeira performance de tragédia (*tês de tragoîdias prôton drama*), como Sólon nota em seu trabalho intitulado *Elegias*’. (SCULLION, 2005, p. 26).⁵⁰

O poeta não criou apenas apresentações corais com sátiros, mas também uma performance dramatizada, com um suporte textual, com falas e ações, além da música. Assim, resumindo, de acordo com os teóricos modernos e a *Suda* (a 3886 Adler), Árion

foi o inventor do estilo trágico (*tragikou tropou*), o primeiro a organizar um coro, a fazê-lo cantar um ditirambo, a denominar o que o coro cantava e introduzir sátiros que falavam em versos (traduzido por BRANDÃO, 1987, p. 30 e citado também por SCULLION, 2005, p. 26).

A mistura entre os coros que cantavam em ditirambo, os sátiros que falavam em verso e o estilo trágico são uma fase imediatamente anterior ao drama satírico, que só

⁴⁷ “Some of this evidence has to do with the seventh century citharode Arion of Methymna, described by Herodotus (1.23) as ‘the first man we know of to compose and name dithyramb and produce it at Corinth’.”

⁴⁸ “Proclus (*Chrestomathy* 12) attributes to Aristotle the view that Arion was the founder of dithyramb and ‘first led the circular chorus (*kuklios choros*),’ the latter a well-established alternative name for dithyramb.”

⁴⁹ “Arion’s dithyramb at Corinth was probably performed by satyrs.”

⁵⁰ “In the commentary of John the Deacon on *Hermogenes* (RABE, 1908, 150) we are told that ‘Arion of Methymna introduced the first performance of tragedy (*tês de tragoîdias prôton drama*), as Solon noted in his work entitled *Elegies*’.”

foi introduzido em Atenas após a ascensão da tragédia. Com frequência seu desenvolvimento é datado do início do século V a.C. e Prátinas de Phlius é nomeado como o poeta responsável pela introdução do gênero satírico (SUTTON, 1980, p. 5).⁵¹

1.2.2 Prátinas

A *Suda*, citada por Seaford, confirma que “o primeiro escritor de drama satírico foi Prátinas de Phlius (*Suda* Πρατίνας; *AP* 7.707)” (1984, p. 13).⁵² Segundo o mesmo teórico, “essa afirmação não levanta suspeitas, mas deve refletir bem a associação entre Prátinas e a introdução oficial do drama satírico na Grande Dionísia” (1984, p.c13).⁵³ Sabe-se que o “o drama satírico evoluiu nessa época, talvez sob a influência do recém-chegado Prátinas” (1984, p.c13).⁵⁴

Como não era de Atenas, suspeita-se que “Prátinas importou o drama satírico de Phlius, uma cidade próxima a Corinto” (SUTTON, 1980, p.c5),⁵⁵ “provavelmente deu forma literária às danças e músicas satíricas da sua pátria peloponesa, danças e músicas que aparentemente tinham similares no culto ático a Dioniso” (SEAFORD 1984, p.c11-14; e HEDREEN, 1992, citado por SEIDENSTICKER, 2005, p.c44),⁵⁶ e, “de acordo com a *Suda*, introduziu-o em Atenas por volta de 500 a.C.” (SCULLION, 2005, p. 25-26),⁵⁷ informações reforçadas por Pickard-Cambridge (1962, p.c65-67).

Seidensticker cita Pohlenz (1965) ao afirmar que “Prátinas fez os dramas satíricos tão populares em Atenas que eles foram eventualmente incorporados ao programa do festival de Dionísia” (2005, p.c44).⁵⁸ “A partir de Prátinas, tornou-se obrigatória a apresentação do drama satírico após a tetralogia das tragédias, mesmo que aquele não tivesse um assunto

⁵¹ “(...) satyr play was introduced to Athens after the rise of tragedy. Often this development is placed at the beginning of the fifth century and Pratinas of Phleius is named as the poet responsible for the introduction of the satyric genre”

⁵² “The first writer of satyric drama is said to have been Pratinas of Phleius.”

⁵³ “The statement is not above suspicion, but may well reflect a genuine association of Pratinas with the formal introduction of satyric drama into the City Dionysia.”

⁵⁴ “(...) satyric drama evolved this time, perhaps under the influence of the newly arrived Pratinas.”

⁵⁵ “(...) Pratinas imported the satyr play from Phleius, a town near Corinth (...)”

⁵⁶ “probably gave literary form to the simple mimetic satyr dances and songs of his Peloponnesian homeland, dances and songs that apparently had parallels in the Attic cult of Dionysus”

⁵⁷ “The *Suda* states that satyr-play was introduced to Athens by Pratinas of Phlius around 500 BCE.”

⁵⁸ “Pratinas made satyr-plays so popular in Athens that they were eventually incorporated into the festival program of the City Dionysia.”

relacionado a esta” (BRANDÃO, 1987, p. 32). Seaford descreve o processo de criação do drama satírico por Prátinas:

Quando ele chegou a Atenas por volta de 520 a.C., ele deve ter encontrado como principal atração da nova Dionísia a tragédia na ὀρχήστρα, criada do ditirambo, mas com sua condição satírica (σατυρικός) perdida. (...) E sua importância como inovador deve consistir em introduzir de Phlius, que fica a poucas milhas de Corinto, a prática de escrever textos para o elemento satírico nas celebrações dionisiacas. Então ele traria os sátiros (σιληνοί) áticos da periferia desorganizada do festival para o seu centro fixo, a ὀρχήστρα, onde, ao serem aceitos pelos atenienses como restabelecimento do elemento dionisiaco, foram integrados, em algum ponto, à διδασκαλία trágica. (1984, p. 14).⁵⁹

Da carreira de Prátinas, sabemos somente que “trinta e duas das suas cinquenta peças eram satíricas, e que ele competiu em Atenas durante a septuagésima Olimpíada (499-496 a.C.) e foi morto talvez em 467 a.C.” (SEAFORD, 1984, p. 13).⁶⁰

1.2.3 Zenóbio, Camaleão e o conflito ‘Nada a ver com Dioniso’

Mas por que Prátinas seria levado a criar um gênero, de maneira tal a revolucionar um festival? “Uma resposta possível é dada pelo escritor de provérbios Zenóbio, que declarou que a introdução do drama satírico era associada à celebrada, embora obscura, controvérsia ‘nada a ver com Dioniso’” (SUTTON, 1980, p.6),⁶¹ “o que levou à instituição do drama satírico” (*Suda*, em Thespis, fr. 38 Wehrli, citada por SEAFORD, 1984, p. 11-12 e SEIDENSTICKER, 2005, p. 48).⁶² A *Suda* confirma a declaração de Zenóbio, de que

[a]ntes, quando competiam escrevendo sobre Dioniso, falavam dele e dos sátiros. Depois, mudando a escrita da tragédia, alegraram-se com pequenos

⁵⁹ “If he arrived in Athens in about 520 BC, he might well have found as the central attraction of the new City Dionysia tragedy at the ὀρχήστρα, developing from the dithyramb and losing its σατυρικός quality. (...) And so his importance as an innovator may have consisted in introducing from Phleius, which is a few miles from Corinth, the practice of writing texts for the satyric element at the Dioysiac celebrations. He would thereby have brought the Attic σιληνοί from the disorganized periphery of the festival into its stationary centre, the ὀρχήστρα, where, being acceptable to the Athenians as restoring the Dionysiac element, they were at some point integrated into the tragic διδασκαλία.”

⁶⁰ “(...) thirty-two of his fifty plays were satyric, and that he competed in Athens during the 70th Olympiad (499-496 BC) and was perhaps dead by 467 BC.”

⁶¹ “A possible clue is given by the paroemigrapher Zenobius, who states that the introduction of the satyr play was associated with the celebrated, albeit obscure ‘nothing to do with Dionysus’ controversy.”

⁶² “Zenobius (5.40) adds that this led to the institution of satiric drama.”

pedaços de mitos e histórias, sem mais se lembrarem de Dioniso. E disso reclamam. Também Camaleão, em *Sobre os théspios*, conta o mesmo (citado por PODLECKI, 2005, p. 1-2).⁶³

Em *Provérbios*, Zenóbio cita Camaleão, discípulo de Aristóteles, para explicar a razão da controvérsia:

[u]ma vez, os coros de ditirambos começaram a parar de cantar a Dioniso, os poetas voltaram a escrever histórias como Ajax e Centauros. Então os que assistem diriam ‘nada a ver com Dioniso’. E, por isso, introduziram o coro de sátiros para que não parecessem se esquecer do deus (citado por PODLECKI 2005, p. 2; SEIDENSTICKER, 2005, p. 48 e SEAFORD, 1984, p. 11-12).⁶⁴

Afinal, “os sátiros eram considerados ‘músicos e dançarinos arquetípicos’,⁶⁵ ligando as procissões dionisiacas às origens da performance cultural”. (CSAPO e MILLER, 2007, p. 21-22). Seaford, porém, afirma que “diferente da tragédia, o drama satírico manteve seu conteúdo dionisiaco não apenas com o coro de sátiros, mas também pela virtude de sua escolha e adaptação dos mitos não dionisiacos” (1984, p. 44).⁶⁶ “O drama satírico foi formalmente instituído na Dionísia para preservar o que foi perdido no desenvolvimento da tragédia descrita por Aristóteles” (SEAFORD, 1984, p. 11).⁶⁷

Deve-se levar em conta que, nas Grandes Dionísias do século V a.C., o drama satírico era apresentado após a trilogia trágica por causa da “regra da tetralogia, que foi instituída na reorganização da Dionísia, que parece ter acontecido em 502-501 a.C.” (SEAFORD, 1984, p. 15).⁶⁸ Ele vinha contrapor o destino trágico à alegria pueril do sexo e da bebedeira, já que “os juízes queriam introduzir um elemento que levava em conta tanto os aspectos alegres do culto e a necessidade dos espectadores de se divertirem depois da experiência perturbadora das

⁶³ “Τό πρόσθεν εἰς τόν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καί σατυρικά ἐλέγετο. ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν, κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέπησαν, μηκέτι τοῦ Διονύσου μνημονεύοντες. ὅθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ Θεσπίδων τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ.”

⁶⁴ “Ἐπειδὴ τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένων διθύραμβον ἄδειν εἰς τόν Διόνυσον, οἱ ποιηταὶ ὕστερον ἐκβαντες τὴν συνήθειαν αὐτὴν Αἴαντα καὶ Κένταυρους γράφειν ἐπεχείρησαν. ὅθεν οἱ θεώμενοι σκώπτοντες ἔλεγον οὐδὲν πρὸς Διόνυσον. Διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθανεσθαι τοῦ θεοῦ.”

⁶⁵ “archetypal musicians and dancers”

⁶⁶ “unlike tragedy, satyric drama retained its Dionysiac content... not only through retaining a chorus of satyrs, but also by virtue of its choice and adaptation of non-Dionysiac myths”.

⁶⁷ “satyric drama was formally instituted in the Dionysia to preserve what had been lost in the development of tragedy described by Aristotle”

⁶⁸ “(...) the rule of tetralogy, which is thought to have been instituted in the reorganization of the City Dionysia which seems to have occurred in about 502-1 BC.”

tragédias” (SEIDENSTICKER, 2005, p. 48).⁶⁹ Assim, “o drama satírico pode ser certamente considerado o ponto alto da tetralogia trágica apresentada em honra a Dioniso” (KAIMIO *et al.* 2001, citado por SEIDENSTICKER, 2005, p. 49).⁷⁰

1.2.4 Fim da tetralogia trágica, fim do drama satírico?

Entretanto, ao longo do tempo, o drama satírico passou a ser apresentado em outros momentos do festival.

O termo *προεισάγειν*, *introduzir*, sugere que a *Suda* defende uma mudança tardia (possivelmente no fim do período Clássico ou início do Helenístico) no festival. Em uma data inespecífica antes de 341-440 a.C., os arranjos mudaram para um único drama satírico, que era apresentado na abertura do festival como um ‘Vorspiel’ antes das tragédias, ao invés de um por tragediógrafo como encerramento da tetralogia, como havia sido feito anteriormente” (PODLECKI, 2005, p. 2).⁷¹

Storey reforça que, por volta do ano 320 a.C., “o drama satírico passou a não fazer mais parte da tetralogia trágica, mas [passou a ser] uma peça única que abria o festival, provavelmente para que os festivais Dionísia e Lenaia ainda tivessem ‘algo a ver com Dioniso’” (2005, p. 208).⁷² “A estrutura de tetralogia foi abandonada na segunda metade do século IV a.C.” (SEIDENSTICKER, 2005, p. 44),⁷³ “e, a partir do século III, em muitos festivais de teatro, havia até mesmo competições separadas para o drama satírico” (SOMMERSTEIN, 2009, p. 133).⁷⁴

⁶⁹ “The magistrates wanted to introduce an element that took into account both the light-hearted aspects of the cult and the spectators’ need to amuse themselves after the harrowing experience of the tragedies.”

⁷⁰ “At the moment when the naked, ithyphallic satyrs dance in the *orchestra*, if not before, the festival god and his world once again move fully into the center of the theater. In this sense the satyr-play can rightfully be considered the high point of the tragic tetralogy performed in honor of Dionysus.”

⁷¹ “The term ‘introduce as prelude’, *προεισάγειν*, suggests that the *Suda*’s source had in mind a later (possibly late classical or early Hellenistic) alteration to the festival. At an unspecified date before 341/440 BCE the arrangements were changed and a single satyr drama was presented at the opening of the festival as a ‘Vorspiel’ before the tragedies, rather than one-per-playwright as the concluding play of the tetralogy, as had been done formerly.”

⁷² “[t]he satyr play was no longer part of the tragic tetralogy, but a single drama that opened the festival, presumably put on so that the Dionysia and the Lenaia would still have ‘something to do with Dionysos’”.

⁷³ “The tetralogy structure was only given up in the second half of the fourth century.”

⁷⁴ “and from the third century, at many dramatic festivals, there were even separate competitions for satyr-drama.”

Isso pode parecer ter decretado o fim ao gênero, porém Krumeich, Pechstein e Seidensticker, citados por Podlecki, intitulam 75 dramas satíricos ou fragmentos do gênero e apontam evidências de performances do século III a.C. (PODLECKI, 2005, p. 1). Em nota, Podlecki cita Lucius Marius Antiochus de Corinto como o último escritor de drama satírico de que se tem notícia: ele ganhou um prêmio no festival *Mouseia* de Théspia, na Beócia, entre os anos 161 e 169 a.C. (PODLECKI, 2005, p. 18).

Já Brandão aponta que o fim do drama satírico se deu com a representação de *Alceste*, peça de Eurípides apresentada após a trilogia trágica sem o coro de sátiros (1987, p. 33), o que sabemos não ser verdade. Segundo ele ainda, nos anos 419 e 418 a.C. não há registro de qualquer apresentação de drama satírico (1987, p. 34), apesar dos registros de encontrados do século II a.C. apontados por Podlecki (2005, p. 18). Já Seaford explica tal fato de outra forma. Ele afirma que na época do ano da apresentação de *Alceste*, 438 a.C., os dramas satíricos foram considerados dispensáveis (1984, p. 24). Portanto, *Alceste* não é necessariamente um drama satírico, mas apenas a última peça de uma tetralogia. Slater, por sua vez, cita outro teórico para justificar a decisão do tragediógrafo.

C. W. Marshal recentemente argumentou que Eurípides pode ter escolhido expulsar os sátiros de sua tetralogia em parte como uma resposta ao decreto aprovado pela assembleia no ano anterior ao arcontato de Morychides (440/439), que proibiu a sátira cômica, provavelmente usando a frase ‘μή κωμωδεῖν’. Eurípides, então, teria entendido a frase de forma errada de propósito e usado *Alceste* para mostrar o que significaria banir o comportamento ‘komos’ do festival. Marshal em seguida sugere que inovação assustadora de Eurípides, por sua vez, incentivou o poeta cômico Callias, no festival de 437 a.C. a produzir uma peça chamada *Sátiros*, um título incomum para uma comédia antiga, e que esses sátiros podem bem ter protestado a decisão de Eurípides em bani-los de sua peça (SLATER, 2005, p. 84).⁷⁵

Como se pode perceber, o protesto de Eurípides teve consequências na comédia. Acredita-se que as comédias com sátiros justamente nessa época seriam uma reação à irreverência de Eurípides, sendo outro exemplo disso o *Dionisalexandre*⁷⁶ de Cratino (STOREY, 2005, p. 214-215, 216; SLATER, 2005, p. 84).

⁷⁵ “C. W. Marshal has recently argued that Euripides may have chosen to expel the satyrs from his tetralogy partly in a response to a decree passed by the assembly the year before in the archonship of Morychides (440/439) which forbade comic satire, probably using the phrase μή κωμωδεῖν. Euripides then purposely misunderstood this phrase and used the *Alcestis* to show what banishing ‘komos behavior’ from the festival would mean. Marshal further suggests that Euripides’ startling innovation in turn prompted the comic poet Callias at the festival of 437 to produce a play called *Satyrs*, a theretofore unprecedented title for an old Comedy, and that these satyrs may well have protested Euripides’ decision to banish them from his play.”

⁷⁶ Bakola (2004, 2010), no entanto, acredita que a peça é, na verdade, um drama satírico.

E o que aconteceu com o drama satírico depois da apresentação de *Alceste*? Marshal, citado por Slater, fala que “nada como *Alceste* ocupou o quarto lugar em uma tetralogia antes e não há evidências de que Eurípides ou qualquer outro tragediógrafo tenha oferecido uma quarta peça sem sátiros na grande Dionísia” (SLATER, 2005, p. 84).⁷⁷ Segundo o teórico, então, os dramas satíricos com sátiros voltaram a fechar as tetralogias.

No entanto, naquela época, houve mudanças nos festivais e a apresentação do gênero pareceu não ser mais indispensável depois das tragédias.

Na mesma década, um concurso de tragédia foi instituído no Lenaia sem o drama satírico. No século IV a.C. encontramos, como uma inscrição que corresponde ao Dionísia em 341-339 a.C., que a única menção ao drama satírico é uma peça única no início da lista, apresentada aparentemente como uma preliminar e certamente não como parte da competição trágica. Na década de 320, o drama satírico de Python, *Agen*, admitidamente um caso especial, foi produzido no campo de Alexandre no rio Hydaspes, e aparentemente sem acompanhar nenhuma tragédia. Nossa próxima evidência é uma inscrição ateniense da metade do século III a.C. com competições separadas de atores, com velhas peças, para cada um dos três gêneros dramáticos. Então uma inscrição de Magnesia, junto ao rio Maiandros, da última metade do século II a.C. mostra competições separadas para cada um dos gêneros dramáticos, com cada poeta competindo com uma peça (SEAFORD, 1984, p. 25).⁷⁸

Isso mostra que o drama satírico pode até mesmo ter surgido intimamente ligado à tragédia, mas essa relação não necessariamente durou o mesmo tanto que a existência do gênero, que deve ter durado até pelo menos o século II a.C., apesar de não termos fragmentos dessa época. Seaford completa que

dada a versatilidade pós-clássica dos poetas, a evidência tardia de tragédia e drama satírico serem escritos pelo mesmo poeta não indica uma associação íntima e permanente entre os gêneros, que aparentemente agora são

⁷⁷ “nothing like the *Alcestis* had occupied the fourth slot in a tetralogy before, and there is no positive evidence that Euripides or any other tragedian ever again offered a satyr-less fourth play at the City Dionysia”

⁷⁸ “And in the same decade a contest of tragedy was instituted in the Lenaia without satyric drama. Moving on to the fourth century we find, in an inscription concerning the Dionysia in 341-339 BC, that the only mention of satyric drama is a single play at the beginning of the list, performed apparently therefore as a preliminary and certainly not as part of the tragic contest. In the 320s Python’s satyric *Agen*, admittedly a special case, was produced in Alexander’s camp on the river Hydaspes, it seems without any accompanying tragedy. Our next evidence is an Athenian inscription of the mid-third century BC recording separate actors’ contests, with old plays, for each of the three dramatic genres. Then an inscription from Magnesia-on-the-Maiander of the latter half of the second century BC records separate contests for each of the three dramatic genres, with each poet competing with one play.”

apresentados separadamente em competições separadas (SEAFORD, 1984, p. 25-26).⁷⁹

Afinal, os formatos de qualquer gênero não são rígidos a ponto de ficarem intactos ao longo do tempo e das mudanças culturais. O fato de os dramas satíricos serem apresentados, depois de um tempo, sozinhos, evidencia a independência do gênero (mesmo que seja uma independência posterior), faz-nos repensar sua função de “alívio trágico” e até sugere possíveis relações com outros gêneros, não necessariamente dramáticos.

⁷⁹ “Given the post-classical versatility of poets, the late Hellenistic evidence of tragedy and satyr-play being written by the same poet does not indicate a persistence of the ancient close association of the genres, which were apparently now performed separately and in separate contests.”

2 ASPECTOS DO DRAMA SATÍRICO

Além do coro de sátiros, o drama satírico apresenta várias características próprias que o diferenciam dos outros gêneros. François Lissarrague (1990), citado por Seidensticker (2005, p. 44), resume a fórmula para fazermos um drama satírico: “pegue um mito, adicione sátiros e observe o resultado”.⁸⁰ Será simples assim? Bem, pode até ser, mas a mistura de mitos e sátiros pode causar mais do que parece!

Misturar mitos e sátiros e fazer um texto dramático requer cuidados especiais. Os outros personagens da trama devem proporcionar os contrastes necessários, a fim de que a presença dos sátiros dê o tom certo ao drama e ele cumpra seu objetivo cômico e dionisíaco.

Nos dramas satíricos de Ésquilo e Sófocles, o mito ao qual os sátiros são integrados frequentemente servem apenas de moldura para as excentricidades dos sátiros. Por exemplo, o mito de Perseu conta como Dictis, irmão do rei de Sérifos, encontra-se com Dânae e seu bebê na praia da ilha e os toma sob seus cuidados; Ésquilo, em seu *Puxadores de rede* [uma peça que trata o mesmo mito], contudo, confina a chegada e recepção de Dânae ao começo e ao fim de sua peça, colocando no centro o encontro do coro de sátiros e Sileno com a linda princesa e seu bebê. *Rastreadores*, de Sófocles mostra uma técnica similar: Apolo e Hermes, os dois protagonistas do hino homérico do qual Sófocles retirou sua inspiração, são banidos para o começo e o fim da peça. Cerca de dois terços da ação dramática pertencem aos sátiros: à procura semelhante a de cachorros pelo gado roubado (da qual a peça retira seu nome) e aos seus encontros, primeiro com as misteriosas notas da lira, depois com a ninfa Cilene e finalmente com o próprio Hermes, ladrão do gado e inventor da lira (SEIDENSTICKER, 2005, p. 44).⁸¹

Como mostram as descrições feitas por Seidensticker, os sátiros “roubam a cena” dramática, chegando, senão de direito, pelo menos de fato, ao papel de protagonistas das peças, o que garante a peculiaridade do gênero. O vocabulário e o diálogo dos sátiros e de

⁸⁰ “take one myth, add satyrs, observe the result”

⁸¹ “In Aeschylean and Sophoclean satyr-plays the myth into which the satyrs have been integrated often serves merely as a framework for the antics of the satyrs. For example, the Perseus myth tells how Dictys, brother of the king of Seriphos, comes upon Danae and her baby on the shore of the island and takes them under his care; Aeschylus in *Net-Haulers*, however, confines Danae’s arrival and reception to the beginning and end of his play, placing in the center the encounter of the satyr chorus and Silenus with the beautiful princess and her baby. Sophocles’ *Trackers* shows a similar technique: Apollo and Hermes, the two protagonists of the Homeric Hymn from which Sophocles derived his subject matter, are banished to the beginning and end of the play. About two thirds of the dramatic action belongs to the satyrs: to their dog-like searching for the stolen cattle (from which the play derives its name) and to their encounters first with the mysterious strains of the lyre, then with the nymph Cyllene, and finally with Hermes himself, cattle-thief and the lyre’s inventor.”

Sileno é o que se mostra em destaque, pois se diferencia do comum e transforma o discurso geral da peça. E tudo isso com muita música, dança e saltos, fora da *pólis*, onde os seres mitológicos possam coexistir com os sátiros sem muitos problemas (ou com muitos problemas divertidos, o que daria sentido à trama). Assim, parece mesmo que a fórmula do drama satírico não é tão simples. Analisando cada uma de suas características, poderemos perceber mais cuidadosamente a intertextualidade do gênero e sua hibridez no estilo e na escolha dos personagens.

Este capítulo está dividido em aspectos do gênero que julgamos necessários e importantes para definir o drama satírico. Em cada parte, foram discutidas as peculiaridades do aspecto em questão. Para facilitar a caracterização de cada um, contamos com comparações com outros gêneros e com algumas exemplificações das três peças mais completas.

2.1 O ESPAÇO E O TEMA

Os principais teóricos de drama satírico se preocupam bastante com o espaço em que se passam as peças do gênero e os temas que nela são trabalhados. As temáticas presentes nos dramas satíricos conhecidos se envolvem bastante com o espaço em que acontecem.

Como se viu, pelo postulado de Seidensticker e Lissarrague, o drama satírico se baseia principalmente em um mito conhecido que é acrescido do coro de sátiros. Obviamente os sátiros nada sabem daquele espaço e podem parecer completamente deslocados dali.

É possível que Ésquilo deva parte de sua fama como escritor de drama satírico à sua capacidade de experimentar com uma variedade de cenários para o seu coro de sátiros. Ele parece ter um prazer travesso em colocar essas criaturas cômicas em cenários onde a tradição não lhes deu lugar, como na história de Perseu (PODLECKI, 2005, p. 17).⁸²

Essas situações desconfortantes a criaturas tão peculiares parecem ser muito admiradas pelo público e um excelente pano de fundo para os temas mais comuns. Seaford (1988), citado por Ambrose, enumera alguns:

⁸² “Possibly, too, Aiskhylos owed some of the acclaim accorded him as a satyr dramatist to his willingness to experiment with a variety of mythical settings for his satyr-choruses. He seems to have derived mischievous pleasure from dropping these comic creatures into settings where tradition had not assigned them a place, as in the Perseus story.”

a escravidão, a servidão e a libertação dos sátiros; invenções e criações fabulosas; aparição do submundo; o cuidado com bebês-deuses ou heróis; sexo; e esportes. (...) Todos esses temas, exceto, talvez, esportes, são imediatamente evidentes em *Ciclope*. Com exceção dos sátiros, eles também aparecem em *Alceste* (2005, p. 21).⁸³

Baseando-se principalmente no *Ciclope*, Sutton acrescenta outros:

[m]uitos dramas satíricos foram escritos sobre a vitória de um herói sobre um vilão, ogro ou monstro, geralmente em circunstâncias mais ou menos agônicas, e conjectura-se que os sátiros seriam rotineiramente feitos de escravos pelo vilão, como em *Ciclope* de Eurípides (1980, p. 138).⁸⁴

Além desses, Seidensticker explica que “a sede dos sátiros e seu insaciável apetite sexual são *topoi* recorrentes, assim como fraudes, ardis, e truques, invenções e transformações, e o nascimento e criação de deuses e heróis” (2005, p. 45).⁸⁵ Para uma melhor contextualização do drama satírico, optamos por explicitar um pouco mais sobre o espaço que lhe serve de pano de fundo e, em seguida, listar os temas mais comuns⁸⁶ e mais nítidos nos textos menos fragmentados.

2.1.1 O espaço

Uma vez que pano de fundo do drama satírico é o mito, é esperado que ele se passe em um espaço mítico, como afirma o helenista:

Geralmente os sátiros, que constituem o coro, e seu velho pai Sileno são integrados aos contextos míticos aos quais eles não pertencem: a chegada de

⁸³ “Seaford (1988, p. 33-34) enumerates the captivity, servitude, and liberation of the satyrs; marvelous inventions and creations; emergence from the underworld; the care of divine or heroic infants; sex; and athletics. (...) All of these themes, except perhaps athletics, are immediately evident in *Cyclops*. Minus satyrs, they also appears in *Alcetes*.”

⁸⁴ “Many satyr plays were written about the defeat of some villain, ogre, or monster by a hero, often in more or less agonic circumstances, and it is thought that the satyrs would routinely be cast as slaves to the villain, as in Euripides’ *Cyclops*.”

⁸⁵ “They can be deprived of their beloved wine, or the women they are pursuing can be snatched from them at the last moment, but even under conditions of slavery there is no taking away their delight in music, song, and dance. The satyrs’ thirst and their insatiable sexual appetite are recurrent *topoi*, as are swindles, ruses, and tricks, inventions and transformations, and the birth and upbringing of gods and heroes.”

⁸⁶ Para uma pesquisa ainda mais completa, conferir Seaford (1984, p. 33-44), Sutton (1980, p. 138-143) e Bakola (2004, p. 11-13)

Dânae à praia da ilha de Sérifos (*Puxadores de rede* de Ésquilo), a procura de Apolo pelas vacas roubadas por Hermes (*Rastejadores* de Sófocles), o encontro de Odisseu com o ciclope Polifemo (*Ciclope* de Eurípides) (SEIDENSTICKER, 2005, p. 44).⁸⁷

Aliás, esse pano de fundo mítico é essencial para que o enredo flua e leve o público junto com ele para longe do lugar em que estão, a fim de experimentarem o tipo de entretenimento típico do gênero, que tem como uma das principais funções “o estabelecimento de um distanciamento do mundo real, a permanência no espaço mítico amoral, a denúncia, a zombaria e exposição das contradições humanas no plano material, corporal e espiritual” (VOELKE, 2000, citado por BARBOSA, 2009a, p. 29-30). O urbano, o dia a dia, as dificuldades humanas, as peripécias da vida o terror e a piedade, que são representados pela tragédia, são ridicularizados pelo deslocamento do espaço. As leis da civilização se mostram convenções relativas e passíveis de crítica.

Contra o mundo trágico com suas leis eternas e código moral estrito, o drama satírico justapõe sua própria visão de uma vida mais contente e menos exigente. Ele nos dá *physis* (natureza) no lugar de *nômos* (cultura), e a ética do campo contra a ética da *pólis* (LASSERRE, 1973 e LISSARRAGUE, 1990, citados por SEIDENSTICKER, 2005, p. 48).⁸⁸

Esse deslocamento espacial é mesmo fundamental, inclusive para diferenciar o drama satírico dos outros gêneros dramáticos. A fuga à realidade ainda influencia a plateia e a ajuda a entrar em contato com a divindade, justamente a que não pertencia a nenhum ambiente específico. Dioniso, deus ctônico e estrangeiro, que não se adaptava ao Olimpo nem a nenhuma outra parte, principalmente a *pólis* será sem dúvida o regente desse concerto/conserto. O drama satírico, que é um gênero que resgata o deus que é marginal a qualquer recinto, só pode se passar em “lugar nenhum”, um lugar inexistente, mas que pode ser imaginado.

No *Ciclope*, o espaço onde se passa a história evidencia isso. Os sátiros e Sileno estão numa terra estranha e distante, inabitada por seres humanos, onde são obrigados a se absterem do vinho, da dança e das práticas dionisíacas por agora serem escravos e terem que se dedicar

⁸⁷ “Generally the satyrs, who constitute the chorus, and their old father Silenus are integrated into mythical contexts in which they are not at home: Danae’s arrival on the beach of the island of Seriphos (Aeschylus’ *Net-Haulers*), Apollo’s search for the cattle stolen by Hermes (Sophocles’ *Trackers*), Odysseus’ encounter with the cyclops Polyphemus (Euripides’ *Cyclops*).”

⁸⁸ “Against the tragic world with its eternal laws and strict ethical code, satyr-play juxtaposes its own vision of a brighter and less demanding life. It gives us *physis* (nature) in place of *nomos* (culture), and the ethics of the countryside against the ethics of the *polis* (Lasserre 1973, Lissarrague 1990).”

ao pastoreio, função que certamente nada tinha a ver com eles. Sileno até mesmo reclama de ter que deixar “a servidão a Dioniso” pela escravidão do trabalho de pastorear.

O desejo pela união com o deus e pela participação no *thiasos* é definido por essa separação e redução censuráveis de status, as quais incidentalmente destacam para nós quão distinto o satírico é do pastoral. O epodo da abertura do coro de sátiros se move da atividade atual de pastoreio, que ocupa a estrofe e a antístrofe, para uma expressão daquilo que se sente falta: ‘Esse não é o Brômio, esses não são seu *choroi*, nem mênades carregando o tirso’ e o epodo continua a listar o que está faltando, incluindo o vinho, Afrodite, música, dança (...) (LEY, 2007, p. 184-185).⁸⁹

O contexto do *Ciclope*, principalmente, mostra a situação de servidão a que estão submetidos o que os deixa completamente deslocados de onde estão. Porém, esse deslocamento não é completo, pois os sátiros também são seres míticos, marginais à *pólis*, o que viabiliza a sua adaptação ao novo cenário em que estão inseridos.

O charme especial do gênero se deve ao choque entre dois mundos distintos: o encontro com os sátiros se dá fora de seu território. De acordo com Vitruvius (5.6.9), a *scaena satyrica* era dominada por árvores, cavernas e montanhas; de fato, dramas satíricos evidentemente não eram encenados diante de um palácio (como na maioria das tragédias) nem na cidade (que é o pano de fundo da maioria das comédias), mas sim em lugares onde os sátiros se sentem em casa: em florestas nas montanhas e desertos, em frente a cavernas ou à beira do mar (SEIDENSTICKER, 2005, p. 45).⁹⁰

O ambiente ideal para que isso aconteça, reafirmando as palavras do teórico, é o campo, os bosques, as montanhas, as grutas. Mas será mesmo que os sátiros não pertencem a esse lugar? Os cenários descritos por Seidesticker são justamente os habitados por sátiros e outros seres campestres, como centauros, ninfas, mênades, e outros do séquito de Dioniso. Não é à toa que, na escrita do drama satírico, “vários temas são colocados em um mundo especificamente satírico, rústico, autossuficiente e, ainda, muito vivo. A *πόλις* não interfere”

⁸⁹ “The desire for union with the god, and for participation in the *thiasos*, is defined by this objectionable separation and reduction of status, which incidentally underlines for us how distinct the satyric is from the pastoral. The epode to the opening *choros* of the satyrs moves from the current activity of herding, which occupies the strophe and antistrophe, to an expression of what is missed: ‘This is not Bromios, these are not his *choroi*, nor maenads carrying the *thyrsos*’, and the epode continues to list what is lacking, including wine, Aphrodite, music, dancing (...)”

⁹⁰ “The special charm of the genre is due to the abrupt clash between two completely different worlds: the encounter with the satyrs takes place on their own territory. According to Vitruvius (5.6.9), the *scaena satyrica* was dominated by trees, caves, and mountains; indeed, satyr-plays evidently were not set before a palace (as is the case in most tragedies) nor in the city (which forms the background of most comedies), but rather in places where satyrs are at home: in mountain forests and deserts, in front of caves or on the seashore.”

(SEAFORD, 1984, p. 18)⁹¹. O pano de fundo do drama satírico difere bastante do dos outros gêneros dramáticos, como a comédia e a tragédia.

A antiguidade tardia associava os dramas satíricos a cenários do campo, em contraste com o cenário urbano das comédias e os palácios das tragédias. Apesar de essa classificação possuir menos exceções no teatro do século V a.C., dramas satíricos tendem a ter uma associação com o mundo campestre devido aos mitos que eles dramatizavam (BAKOLA, 2004, p. 13).⁹²

Como podemos perceber, os sátiros, dentro do drama satírico, podem não pertencer àquele mito, muitas vezes, estão desconfortáveis com a situação de servidão a que estão submetidos, além de sentirem falta de Dioniso e do vinho. Assim, mesmo estando não completamente satisfeitos, “estão em casa” pela configuração do ambiente campestre e marginal à *pólis*, ao qual pertencem.

Ainda é impressionante que, quando Odisseu chega, sua reação ao ver os sátiros é que ele ‘chegou a uma cidade [*pólis*] de Dioniso’, e a discussão entre ele e Sileno que segue sobre o estilo de vida do Ciclope repete antíteses comuns entre a cidade e o lugar desolado, vazio de seres humanos (SEAFORD, 1984, p.122, em um comentário sobre Ciclope, linha 99). Os ciclopes vivem em cavernas, não em casas, eles não formam uma sociedade, não possuem organização política, comem estranhos, e não possuem vinho (...). Nesse levantamento sobre selvageria, é óbvio que o dionisíaco, representado pelos sátiros e por Sileno, é uma parte essencial — quase definidora — da sociedade da *pólis*, a qual deve ter todas essas coisas e também deve ter *choroi* (satírico) (LEY, 2007, p. 184-185).⁹³

Por mais que os sátiros reclamem a falta de Dioniso, são eles os elementos dionisíacos que fazem o deus presente, mesmo que não percebam. Como mostrou Ley, o lugar habitado pelos ciclopes era selvagem e sem lei, mas a presença dos sátiros, mesmo sendo eles criaturas marginais a *pólis*, por trazerem o dionisíaco, aproxima aquele ambiente do público e da cidade. Dessa forma, o drama satírico, ao mesmo tempo que entretém a plateia levando-a a um lugar distante e deslocado da realidade, ele também a traz de volta à cidade pelo culto a

⁹¹ “(...) various themes are taken up into a specifically satyric world, rustic, self-sufficient, and still very much alive. The *πόλις* does not impinge.”

⁹² “later antiquity associated satyr plays with countryside settings, as contrasted to the city settings of comedies and the palaces of tragedies. Although this classification has many exceptions in 5th century drama, satyr plays tended to have an association with the countryside due to the myths they dramatized.”

⁹³ “Yet it is striking that when Odysseus arrives his reaction on seeing the satyrs is that he has ‘come to a city [*polis*] of Dionysus,’ and the discussion between him and Silenus that follows of the way of life of the Cyclopes repeats standard antitheses between the city and the desolate space, bare of human beings. (SEAFORD, 1984, 122, in a commentary on *Cyclops* line 99). The Cyclopes live in caves, not houses, they are not gathered into society, have no political organization, eat strangers, and do not have wine, (...) In this survey of savagery, it is plain that the Dionysian, as represented by the satyrs and Silenus, is an essential — almost a defining—part of the society of the *polis*, which should have all of these things and so should have (satyric) *choroi*.”

Dioniso, lembrando as pessoas de que elas estão naquele espaço festivo para sentirem a presença do deus, prática elementar de membros da *pólis*.

E é justamente esse elemento dionisiaco que os sátiros trazem que fazem a diferença nesse espaço mítico, que, somado às suas estripulias e sua personalidade intrigante, permite que os sátiros roubem as cenas, garantindo a renovação do mito. Além desse espaço específico que distancia e aproxima o público da *pólis*, enfatizando a dualidade, a ambiguidade e o hibridismo do gênero drama satírico, a temática das peças também são bem peculiares e elementares para festejarmos Dioniso, como está listado a seguir.

2.1.2 Cativo e servidão

Além de citado por Bakola (2004, p. 12), o tema do cativo e da servidão também é apontado por Seaford (1988, p. 33-34), Ambrose (2005, p. 21) e Sutton (1980, p. 138). corrobora dizendo que

A escravidão temporária dos sátiros era um tema frequente apesar de não obrigatório. A relação de dependência não era sempre compulsória; às vezes os sátiros ofereciam seus serviços por sua própria vontade, como em *Rastreadores* de Sófocles, onde os sátiros procuram pelo gado perdido de Apolo esperando uma recompensa (SEIDENSTICKER, 2005, p. 45).⁹⁴

Assim, nos dramas satíricos, os sátiros são escravos de um monstro ou qualquer outro ser que resolve aprisioná-los ou, de boa vontade, essas criaturas se dispõem a ajudar um deus ou herói. Aliás, a servidão dos sátiros era frequentemente usada com uma explicação para a presença deles naquele lugar onde se passa o mito e ao qual eles não pertencem (BAKOLA, 2004, p. 12, SEAFORD, 1984, p. 3). Além disso,

a mais recorrente temática do drama satírico – a servidão e a liberação dos sátiros – dramatiza (ou pelo menos retoma com novas variações) ‘uma história sacra dos mistérios dionisiacos, com a prisão e liberação miraculosa

⁹⁴ “The temporary enslavement of the satyrs was apparently a frequent although not an obligatory theme. The relationship of dependency is not always compulsory; sometimes the satyrs offer their services of their own free will, as in Sophocles’ *Trackers*, where the satyrs undertake the search for Apollo’s lost cattle in expectation of a reward.”

de Dioniso (talvez também de seus seguidores)' (SEAFORD, 1984, citado por SEIDENSTICKER, 2005, p. 54).⁹⁵

O tema do cativo seguido da liberdade relaciona-se, assim, ao culto a Dioniso, o que talvez justifique a sua importância e a sua ocorrência frequente não só nos dramas satíricos.

O tema do cativo é característico não apenas em dramas satíricos, mas mais genericamente, em mitos dionisíacos. Ele é encontrado, por exemplo, nas *Bacantes* de Eurípides (...), onde tanto Dioniso quanto o coro de mulheres bacantes são capturados, nos mitos homéricos [como os que são mostrados no *Hino homérico a Dioniso*] etc. (BAKOLA, 2004, p. 12).⁹⁶

No prólogo do *Ciclope*, de Eurípides, há a retomada da captura de Dioniso mais detalhada no *Hino homérico VII*, além da escravidão dele e dos sátiros pelo monstro de um olho só e, por isso, chegam a comparar amargamente a saudosa escravidão ao deus do vinho com o serviço a Polifemo (v. 76-77, citados por SEAFORD, 1984, p. 34). “Em *Rastreadores*, uma nova atividade de rastrear é descrita em termos similares por Sileno (v. 124) e por Cilene (v. 223-224) [modo com que procuravam o gado de Apolo], em *Puxadores de rede* de Ésquilo, eles parecem ter respondido a um apelo público” (SEAFORD, 1984, p. 36).⁹⁷ Isso mostra que “nos dramas satíricos, sátiros não são apenas servos de Dioniso” (BAKOLA, 2004, p. 12).⁹⁸

Seaford (1984, p. 35) completa que “o contraste entre o velho serviço de Dioniso e alguma atividade adotada recentemente parece ser um atributo do gênero”,⁹⁹ o que, infelizmente não pôde ser constatado nas outras duas obras supracitadas devido à deterioração. “Sileno e o coro querem liberdade do cativo, a qual se caracteriza como uma versão estendida do conforto psicológico do simpósio, incluindo o ‘oblivio do sofrimento’, que é o lugar simpótico na poesia arcaica” (HALLIWEL, 2008, p. 128).¹⁰⁰ Dessa forma, Dioniso se faz presente no drama satírico de várias formas: pela retomada de seus mistérios,

⁹⁵ “(...) the most recurrent feature of satyr-play – the servitude and liberation of the satyrs – dramatizes (or rather recalls in ever-new variations) ‘a sacred story... of the Dionysiac mysteries, in which the imprisonment and miraculous liberation of Dionysus (perhaps also of his followers) (...)’.”

⁹⁶ “The motif of captivity is characteristic not only of satyric dramas, but more broadly, of dionysiac myths. It is found, for example, in Euripides’ *Bacchae* (...), where both Dionysus and the chorus of the bacchant women are captured, in the *Homeric myth to Dionysus* etc.”

⁹⁷ “In *Ichneutai* the new tracking activity of the satyrs is described in similar terms both by Silenos (v.124) and by Kyllene (v.223-224). (...) in A. *Diktyoulokoí* (‘Net-pullers’) they seem to have answered a public appeal.”

⁹⁸ “In satyr plays, satyrs are not only servants of Dionysos (...)”

⁹⁹ “the contrast between the old service of Dionysus and some newly adopted activity seems to have been a feature of the genre.”

¹⁰⁰ “Silenus and the chorus want a liberation from captivity that characterizes itself as a sort of enlarged version of the psychological release of the symposium, including the ‘oblivion from suffering’ which is a sympotic topos in archaic poetry.”

pelos sátiros, pelo vinho e pela libertação que os atenienses encontram nos banquetes manifesta pela libertação dos sátiros. Livres de Polifemo, ou de qualquer outro senhor, como Apolo, a quem apenas prestavam um favor, eles estão livres para se sujeitarem a Dioniso pela dança e pelo vinho, assim como nos simpósios.

Já Bakola (2004, p. 12) salienta que, no *Ciclope*, o herói principal que é capturado. Apesar da extensão do tema a personagens heroicos, como o caso de Ulisses e seus companheiros, a trama se justifica e se completa porque Sileno e os sátiros são os principais capturados por Polifemo, quando o navio deles, na busca por Dioniso, bate no rochedo do Etna (v. 20-27). Fica claro que a captura de Odisseu e seus companheiros é mais interessante por trazer o vinho e o final de libertação que a astúcia do herói proporciona do que pela condição em que se encontram. É a servidão dos sátiros que se destaca e proporciona o riso.

De qualquer maneira eles geralmente se encontram desacostumados ou incompatíveis com o meio ou a situação. Eles constantemente tentam, ou são forçados a tentar, atividades nas quais eles não possuem ou a habilidade ou o desejo: nós os vemos como pescadores e caçadores, servos, pastores e atletas, trabalhadores num vinhedo, campo ou forja, e eles são liberados de sua odiosa servidão apenas no final da peça (SEIDENSTICKER, 2005, p. 45).¹⁰¹

O burlesco está na falta de aptidão dos sátiros para qualquer outra atividade que não se relacione à dança, ao vinho ou ao sexo. Dessa forma, ao tentarem os trabalhos aos quais são sujeitados, eles se mostram bem desastrados, como o estardalhaço que fazem ao rastreamento do gado de Apolo, com tanto barulho que Cilene chega a sair da gruta para xingá-los.

Depois da servidão desajeitada, para o fim feliz típico do drama satírico, os sátiros são libertados, no *Ciclope*, com o auxílio de Ulisses. Esse tema está intimamente relacionado ao que foi citado por Sutton (1980, p. 138), “a vitória de um herói sobre um vilão, ogro ou monstro, geralmente em circunstâncias mais ou menos agônicas”.¹⁰² Acreditamos, também, que haja um final feliz em *Rastreadores*, com o gado de Apolo sendo encontrado (como acontece no *Hino homérico IV*, a Hermes) por Sileno e os sátiros, que, assim, ganham a recompensa devida.

¹⁰¹ “In any case they generally find themselves in an unaccustomed or uncongenial environment or situation. They constantly attempt, or are forced to attempt, activities for which they lack either the ability or the desire: we see them as fishermen and hunters, servants, herdsmen, and athletes, laborers in a vineyard, field, or forge, and they are freed from their hateful bondage only at the end of the play.”

¹⁰² “the defeat of some villain, ogre, or monster by a hero, often in more or less agonic circumstances”

2.1.3 Trapaça e fraude

Certamente, esse tema está intimamente relacionado à presença dos sátiros, por isso deve aparecer em praticamente todos os dramas satíricos com o coro de sátiros e com a presença de Sileno. Das peças mais completas, “esse tema possui um lugar proeminente (entre outras peças) em *Rastreadores* de Sófocles, em *Ciclope* de Eurípides” (BAKOLA, 2004, p. 12).¹⁰³

Porém, não são os sátiros e Sileno os únicos malandros do gênero. Como completa Bakola (2004, p.12), “notórios trapaceiros de mitologia grega, como Sísifo, Odisseu, Autólico e Hermes aparecem frequentemente em dramas satíricos”.¹⁰⁴ Ela ainda completa que tal tema “certamente se adequa às personalidades de Dioniso e Hermes, heróis de outros contos míticos que envolvem trapaça também”.¹⁰⁵

Em *Rastreadores* de Sófocles, o grande trapaceiro é Hermes, que rouba a as vacas do irmão. Os sátiros e Sileno, nessa peça, estão mais preocupados em ajudar Apolo a encontrar suas vacas roubadas do que se aproveitar de qualquer outro personagem. Em *Puxadores de rede*, no v. 769, Sileno se diz “um protetor ao mesmo tempo benfeitor e defensor”¹⁰⁶ de Perseu, o que é duvidado por Dânae.

O nascimento de bebê-Perseu também está relacionado ao tema em questão: ele é fruto da união de Dânae com Zeus, apesar do seu casamento com Hera, o que pode ter sido discutido em *Puxadores de rede*, uma vez que essas aventuras do deus eram muito usadas com um viés cômico pela comédia nova (HALLIWEL, 2008, p. 80). O mesmo pode ter acontecido em *Rastreadores*, pois Hermes é filho de Zeus com a ninfa Maia.

No *Ciclope*, Ulisses, que é o enganador, mentindo seu nome a Polifemo, chamando-se de “Ninguém”. Segundo Halliwell (2008, p. 129), é pelas práticas do banquete que Odisseu e Sileno enganam Polifemo. Ao beber do vinho, ele fica sem defesa contra o tição que o cega, enquanto Odisseu lhe diz que Dioniso nunca machuca ninguém (v. 524) e ainda o adverte, de forma irônica, que banquetes podem provocar conflitos e violência (v. 534).

¹⁰³ “this motif has a prominent place (among other plays) in Sophocles’ *Ichneutae*, in Euripides’ *Cyclops* (...).”

¹⁰⁴ “Notorious tricksters of Greek mythology, such as Sisyphus, Odysseus, Autolycus and Hermes, appeared frequently in satyric dramas (...).”

¹⁰⁵ “(...) certainly suits the characters of Dionysus and Hermes, heroes of other mythic tales which involve trickery, too.”

¹⁰⁶ Segundo a tradução de Ana Aun (2009, p. 87)

Sileno também mente, em outro momento, ao entregar Ulisses e seus companheiros a Polifemo, dizendo-lhes ladrões das posses do monstro (v. 228-230) enquanto, na verdade, ele tentava vendê-las aos nautas em troca de vinho (v. 160-174), como nota Barbosa:

A cena de chegada do herói se constrói com uma negociata na qual entram em jogo a liberdade, o retorno para casa, o alimento e, sobretudo, o vinho. Ambos os negociadores são hábeis sofistas, pensam rápido, calculam prejuízos. Agem como homens de aguçada reflexão e espirtuosidade no uso da palavra. Mostramos um detalhe. Sileno propõe uma degustação que, com efeito, será exagerada. Ulisses concorda, entrega-lhe o vinho e diz: “Vê!” (*idoú*. v. 153). O velho sátiro bebe e exclama: “papaiáx! Que cheiro bom que tem!” (*papaiáx, hos kalèn osmèn échei!* v. 153). Ulisses, envaidecido, comenta: Então, viste o cheiro? (*eídes gàr autén?* v. 154). Ao que o outro retruca: “Não, por Zeus, cheirei!” (*u mà Dí’, all’ osphrainomai.* v. 154). Em jogo rápido de pensamento, para arrancar o riso da platéia, nestes dois versos, dividindo falas, meio verso para cada um, Ulisses e Sileno falam e debocham um do outro por quatro vezes. Cabeça de homem pensante! (2009a, p. 33-34)

Além da negociata do herói a respeito do vinho, há também a trapaça por meio dele. Odisseu embriaga Polifemo a fim de que este ficasse sem defesa e pudesse ser atacado sem resistência. Porém, no momento propício para cegarem o Ciclope, os sátiros fingem sentir dores e estarem machucados para não participarem da empreitada. Essas criaturas são tão covardes que chegam a tentar enganar até mesmo aquele que lhes proporcionaria a libertação.

Nessa peça, tanto o personagem nobre quanto os sátiros enganam e têm interesses próprios elementares, como a sobrevivência e a liberdade, o que fazem com que as barganhas e as negociações fiquem ainda mais interessantes e permeiem toda a peça. Vale lembrar que as trapaças e as fraudes de Odisseu, de Sileno e dos sátiros são regadas a muito vinho, garantindo a presença de Dioniso.

2.1.4 Sexo

Com a presença dos sátiros e do Sileno, o sexo ou qualquer tipo de referência sexual aparece como temática constante. Uma prova disso é a indumentária que eles usam, o falo ereto que se encontra preso à tanga peluda. Além da genitália preparada para a relação sexual, os sátiros e Sileno falam de sexo com certa constância e dançam de maneira sensual. Porém,

“[s]em dúvida, seus desejos eram normalmente frustrados” (SEAFORD, 1984, p. 39),¹⁰⁷ como acontecem em *Puxadores de rede*, de Ésquilo. Situação cômica ao extremo: estar permanentemente preparado para uma ação que nunca acontecerá.

Das três peças mais completas, apenas em *Rastreadores*, devido à deterioração, não conseguimos encontrar trocadilhos ou uma citação lasciva mais direta. Sabemos do nascimento de Hermes há poucos dias, fruto da relação sexual entre Zeus e Maia, uma ninfa. Por Maia estar sem condições de cuidar do recém-nascido, essa tarefa é cumprida por Cilene, a ninfa com nome igual ao monte em que habita e cuida de Hermes. As ninfas, uma espécie de visualização mítica da natureza – pois são fontes, árvores, grutas – são as parceiras sexuais dos sátiros, símbolos de volúpia e sensualidade. A presença de Cilene em companhia desse coro tão característico e de seu velho pai deve ter dado abertura a muitos trocadilhos, infelizmente perdidos pela deterioração do manuscrito.

Já *Ciclope* começa com o prólogo de Sileno, que conta à plateia sobre as aventuras vividas com Dioniso, entre elas quando venceram, “ferindo Encéfalo, com uma lança entre as bandas do escudo” (v. 7)¹⁰⁸. Ora, Sileno não era guerreiro e muito menos tinha uma lança, o que nos leva a entender a afirmação como uma metáfora de sexo anal. Barbosa (2009a, p. 35) ainda cita Lloyd-Jones, para dizer que “as proezas com a lança, são, claramente, no contexto, triunfos sexuais de Sileno”.

Há ainda muitas outras referências, como quando Sileno bebe o vinho e fala sobre as alegrias que o néctar de Zeus proporciona (“Só então é que este fica bem durinho e se pode apertar um seio e pesquisar com as duas mãos o úmido e bem sombreado jardim.” v. 169-171, tradução de BRANDÃO, 1987, p. 49), ou quando ele e os sátiros perguntam-lhe sobre Helena (v. 180). Mais adiante, Polifemo, bêbado, se confunde com Zeus e abusa de Sileno, achando que este era Ganimedes (v. 585-589).

Em *Puxadores de rede*, Sileno fica feliz ao encontrar Dânae e seu filho Perseu em um baú, chamando-se “um protetor ao mesmo tempo benfeitor e defensor / da criança, uma ama assim velha / a qual *o colocará na cama* com palavras suaves” (v. 770-771).¹⁰⁹ A expressão “colocar na cama” apresenta ambiguidade, podendo indicar cuidado, como ao ninar um bebê e colocá-lo para dormir, como pode também estar relacionada ao ato sexual. Em seguida, Dânae reclama a sorte em que se encontra e Sileno tenta seduzir o garotinho:

¹⁰⁷ “No doubt their desires were usually frustrated”.

¹⁰⁸ Ἐγκέλαδον ἰτέαν ἐς μέσην θεῶν δορὶ

¹⁰⁹ Grifos nossos e tradução de Ana Aun (2009, p. 87).

Com alegria ri de mim, ele, o pequeno,
olhando para a brilhante
e de intenso vermelho careca.
(v.786-788, tradução de AUN, 2009, p.88)

A careca citada poderia ser sua cabeça calva, mas a cor vermelha descarta tal ideia. Nesse caso, Sileno pode estar apontando para a ponta do próprio falo enquanto fala da alegria da criança ao observá-lo.

Tal como a sede por vinho, o desejo sexual permeia toda a fala dos sátiros e de Sileno de maneira burlesca e divertida, principalmente por se tratar de um desejo nunca realizado. A sexualidade, como já mencionado, é manifesta nos sátiros e em Sileno principalmente pelos falos eretos, mas também pela fala lasciva.

Corporalmente, com cabeça e coração de gente o sátiro é racional e afetivo e, sendo dotado de razão, acredita-se que possa controlar sua parte animal; entretanto, ter o baixo ventre de animal de médio ou grande porte significa, sem dúvida, uma potência alimentar e sexual extraordinária, se comparada ao humano (BARBOSA, 2009a, p. 31)

A sexualidade expressa dessa forma remete ao desejo humano de potência sobre-humana e racionalizada por um ser pensante. Ela ainda fica mais evidente se pensarmos que os sátiros são parceiros sexuais das ninfas, também conhecidas por seu desejo e manifestação sexuais mis potentes. Apesar de essa materialização da aspiração humana masculina de um poder sexual sobrenatural acontecer na figura do sátiro, ela se frustra na figura dos sátiros e de Sileno nos dramas satíricos, uma vez que, nas peças, eles não são bem-sucedidos em suas investidas. Essa inversão e peculiaridade dos sátiros dramáticos dão ao drama satírico e a essas criaturas um caráter burlesco e divertido, mais interessante às atribuições do gênero.

2.1.5 Invenções e criações fabulosas / magia e o miraculoso

Esse tema está relacionado principalmente ao efeito do vinho, em *Ciclope*, ou à lira, criada por Hermes em *Rastreadores*. Nesta peça, a lira criada e tocada por Hermes deixa os sátiros espantados, que temem o efeito da nova invenção, (v. 142-144). Mostram-se covardes, com tanto medo do som que ela provoca que mal podem perceber que se trata de música, de arte.

Quando os sátiros “dançam de medo” (v. 210-220)¹¹⁰ na porta da gruta Cilene, a ninfa, que leva o mesmo nome, sai de lá, xinga-os, mas depois conta-lhes (e também a Sileno) o crescimento miraculoso de Hermes (v. 277-289). O fabuloso quanto a Hermes reside inclusive em sua perspicácia e brilhantismo ao roubar o gado do irmão, que, nesse caso, muito se parece com a astúcia de Odisseu em *Ciclope*. Quando o herói traz o “néctar de Dioniso”, tudo se modifica.

Restauração, de alguma forma, é a tarefa do restante da peça, e, uma vez que o vinho é introduzido por Odisseu, então o desejo por um coro é o resultado imediato. Sileno cheira-o primeiro, então é persuadido a provar e, uma vez que ele faz isso, ele grita: ‘Dioniso está me chamando para dançar um coro!’ (*Ciclope*, v. 156) O próximo passo é a expressão de desejo de libertar-se da escravidão e de acordar da excitação erótica, enquanto os meios para enganar o Ciclope são os de iniciação ao *thiasos* dionisíaco pelo vinho (LEY, 2007, p. 185).¹¹¹

O vinho, criação divina de Dioniso, traz o mágico pela dança e pela excitação, levando os personagens ao entusiasmo que, pela etimologia da palavra, (em + theós) seria “estar cheio do deus”, ou “estar no deus”. Ao ser “possuído” por Dioniso, tanto Sileno quanto Polifemo se excitam: este se atirando ao mar, enamorando-se de Sileno e ficando vulnerável ao tição que o cega; aquele dança e sente a presença de Dioniso como alguém de seu séquito, animando-se a participar do plano de liberdade do deus e de seu culto.

Percebe-se, assim, que, nessas peças, o fantástico está relacionado à ação pelos prodígios dos deuses. O vinho de Dioniso e a lira de Hermes trazem o prazer, a música e também a solução dos problemas. Odisseu e os sátiros usam o vinho para cegarem Polifemo e dele se libertarem. E suspeitamos que, no fim de *Rastreadores*, Hermes dê sua lira de presente ao irmão Apolo como pedido de desculpas pelo roubo das vacas.¹¹²

Além desses feitos excelentes, no prólogo do *Ciclope*, Sileno narra Dioniso livrando-se de seus inimigos e dos piratas de forma milagrosa. Ações divinas como essas são muito

¹¹⁰ Segundo Barbosa (2012, p. 134, n. 95), é neste momento, quando procuram o gado de Apolo e escutam o som da lira sem saberem de que se trata, que é dançada a *sikkínis*. Para mais informações a respeito do trecho, conferir notas de BARBOSA, 2012.

¹¹¹ “Restoration, to some degree, is the task of the rest of the play, and once the wine is introduced by Odysseus then the desire for a *chorus* is the immediate result. Silenus smells it first, then is persuaded to taste, and once he has done so he shouts “Dionysus is calling me to dance a *chorus*!” (156). The next step is the expression of the desire for freedom from slavery and the awakening of erotic excitement, while the means to deceive the Cyclops is that of initiation into the Dionysian *thiasos* through wine.”

¹¹² Apesar de que tal informação não conste nos fragmentos que temos do drama satírico *Rastreadores*, ela é colocada pelo *Hino homérico IV a Hermes*. É bem provável que o drama apresente o mesmo final feliz do hino, uma vez que o desfecho alegre é uma característica elementar do drama satírico.

comuns em hinos homéricos, principalmente naqueles dedicados aos deuses aqui citados, como será tratado mais adiante.

2.1.6 O cuidado com bebês-deuses ou heróis

Esse tema foi apontado por Seaford (1984, p. 38) e Seidensticker (2005, p. 45), encontrado principalmente em *Rastreadores* de Sófocles e em *Puxadores de rede* de Ésquilo. Neste, segundo o mito em que se baseia a peça, o jovem Perseu e sua mãe Dânae são jogados ao mar dentro de uma arca pelo avô Acrísio, que, em um oráculo, descobriu que seria morto pelo neto. Os dois param na praia de Sérifos e, ao chegarem lá, são encontrados por Dictis (APOLODORO, II, 4, 1) e Sileno (PODLECKI, 2005, p. 9), o qual se oferece para cuidar do infante (v. 765-772). Dânae, receosa pela boa-vontade do sátiro, ora a Zeus, pedindo proteção contra aquela criatura (v. 773-785). Infelizmente, não sabemos como termina.

Em *Rastreadores*, o bebê-Hermes, por ser filho de Zeus com a ninfa Maia, precisa ser protegido contra Hera (v. 266). Depois do parto, a mãe ficou inabilitada a cuidar do jovem e assim ele recebe os cuidados de uma ninfa, Cilene, em uma gruta (v. 267-273).

As ninfas geralmente são as nutrizes dos filhos bastardos de Zeus para que esses ficassem escondidos da ira e do ciúme de Hera. Assim, como Hermes, Dioniso também recebe o cuidado das ninfas quando ainda é um bebê. No prólogo de *Ciclope* (v. 4) as ninfas são apontadas como nutrizes do deus o que é reforçado pelo *Hino homérico XXVI*, v. 3. Também Zeus, quando escondido da fúria de seu pai, foi alimentado por uma ninfa metade mulher e metade cabra, Amalteia.

O tema do cuidado de bebês heróis e deuses é também muito comum em hinos homéricos, uma vez que eles tratam da origem e do crescimento dos deuses e heróis a que se dedicam. Vale salientar que a maioria dessas crianças que são filhas de Zeus são frutos de alguma aventura do pai e, por isso, levadas para bem longe a fim de que sejam escondidas de Hera. Esse tipo de prática recebe um nome: *ékthesis*.

A *ékthesis* – exposição ou abandono – é um costume no mundo antigo presente em inúmeras narrativas míticas que seguem, grosso modo, o seguinte roteiro: uma criança é concebida de forma ilegítima ou em situações pouco usuais; sua mãe é de posição social elevada; o pai é deus ou estrangeiro; existem possíveis evidências da reprovação dos deuses; a criança é abandonada; criada por animais (entre os gregos quem cumpre

esse papel é quase sempre as ninfas) ou pastores ou divindades que a nutrem de forma maravilhosa para que sobreviva; sobrevivente, ela é adotada por um casal sem filhos e quando crescida mostra-se pessoa de valor extremado (BARBOSA, 2011, p. 51).

Há a prática da *ékthesis*¹¹³ nos três dramas satíricos mais completos, sendo as três crianças filhas de Zeus: em *Puxadores de rede*, Perseu, que é abandonado para morrer junto de sua mãe, a princesa Dânae; em *Rastreadores*, Hermes é filho da ninfa Maia e cuidado por Cilene; em *Ciclope*, Sileno conta que as ninfas cuidaram do bebê Dioniso, filho da princesa Sêmele e nascido da coxa de Zeus. Barbosa, explicando a teoria de Marc Huys, ainda conta que

a ação se limita às crianças. (...) embora a *ékthesis* seja a mais terrível etapa da vida dos infantes heróis míticos, ela é positiva porque não elimina de modo irreversível as possibilidades de uma superação. (...) não tendo sido praticado o ato definitivo, o infanticídio, abre-se a possibilidade (2011, p. 52).

Assim, a “*ékthesis* é, conseqüentemente, fase importantíssima, que prepara a criança para enfrentar as forças mais adversas que contra ela virão no futuro” (BARBOSA, 2011, p. 53). Por isso, apesar de parecer um ato tão terrível, ele é extremamente importante na formação e preparação do jovem deus ou herói.

2.1.7 Outros

Além dos temas que temos trabalhado ao longo do capítulo, os teóricos de drama satírico citam outros que não são muito nítidos nos textos mais extensos, mas que podem ser reconhecidos em alguns fragmentos. Dentre eles, destacam-se

¹¹³ O tema da *ékthesis* é complexo e acaba por se desviar um pouco do tema a ser tratado. O importante é percebermos que o cuidado dos bebês deuses e heróis era uma prática muito comum e talvez por isso fosse tratada não só por dramas satíricos, mas também em tragédia e principalmente hinos homéricos, quando a criança em questão é um deus. Para mais informações a respeito do tema, conferir HUYS, Marc. *The Tale of the Hero Who Was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy: a Study of Motifs*, *Symbolae Facultatis Litterarum Lovaniensis*, Leuven: University Press Leuven, v. 20, 1995. (Series A) e BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. A prática da *ékthesis* no mundo antigo e na literatura de Lima Barreto. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; SANTOS, Ana Cristina Fonseca dos (organizadoras) *Tradução e tradição clássica na América Latina v. 2: Lima Barreto, Viva voz*, Belo Horizonte, FALE / UFMG, 2011, p. 51-78.

o tema de uma competição: em dramas satíricos competições atléticas em particular são especialmente comuns, mas outras formas de disputa, como jogos de *cottabos*¹¹⁴, competições entre pretendentes e jogos de charada também aparecem. Em *Dionysalexandre* nós temos uma competição de beleza entre as três deusas, o mesmo mito que foi dramatizado por Sófocles em sua *Crisis* (BAKOLA, 2004, p. 13).¹¹⁵

Podlecki (2005, p. 3) cita outros temas, como “a disputada luta entre Hércules e Antaios, um tema popular em dramas satíricos (por exemplo, *Palaistai – Lutadores* –, de Prátinas e *Kerkyon*, de Ésquilo)”,¹¹⁶ e reforça os já citados ao acrescentar

temas que se tornaram típicos desse gênero: sátiros são escravos de Dioniso, (*Isthmiastai*); competições atléticas em que os sátiros participam inapropriadamente (*Isthmiastai* de novo); participantes, e talvez reclamantes orgulhosos, mas falsos, de uma nova invenção (*Prometeu pirotécnico*) (2005, p. 17).¹¹⁷

Há também o “surgimento de alguém vindo do submundo” (SEAFORD, 1984, p. 37) que se encaixa em *Alceste*. Segundo Ambrose (2005, p. 21), outro tema, que é proeminente em *Alceste* e que também se destaca no *Ciclope*, seria “o tema da família e, em particular, a lealdade e a traição dentro da família”.¹¹⁸ Tal tema está mais próximo da tragédia, reforçando o laço entre os gêneros e retomando a questão a respeito da tetralogia dos festivais dionisíacos: seria o tema do drama satírico ligado às tragédias que o antecederam?

2.1.8 Mesmo tema das tragédias antecedentes?

Nas seções anteriores, discutimos o cenário em que se passa o drama satírico e os principais temas que estão relacionados a ele. Apesar de percebermos que os temas mais comuns quase que não são encontrados na tragédia, ainda há discussões a respeito da relação temática entre o drama satírico e a trilogia que ele sucede. Geralmente “é alegado que, nos

¹¹⁴ Segundo o *Liddell-Scott-Jones Greek Lexicon*, *cottabos* seria um jogo siciliano.

¹¹⁵ “the theme of a contest: in satyr plays athletic contests in particular are especially common, but other types of contests such as *cottabus* games, suitor contests, riddle games appear, too. In *Dionysalexandros* we have the beauty contest between the three goddesses, the same myth which was dramatized by Sophocles in his *Crisis*.”

¹¹⁶ “the wrestling match between Herakles and Antaios, a popular theme in satyr dramas (for example, Pratinas’ *Palaistai* and Aiskhylos’ *Kerkyon*)”

¹¹⁷ “themes that were to become typical of the genre: satyrs are slave of Dionysos (*Isthmiastai*); athletic competitions in which the satyrs inappropriately join (*Isthmiastai* again); participants in, and perhaps boastful but unjustified claimants of, a new invention (*Prometheus Pyrkaeus*).”

¹¹⁸ “the theme of the family and in particular loyalty and betrayal within the family.”

dramas satíricos que seguem sua trilogia, os próprios heróis trágicos eram intencionalmente parodiados ou apresentados em situações ridículas” (PODLECKI, 2005, p. 16).¹¹⁹ Além dos assuntos típicos do drama satírico que já abordamos, Ambrose coloca outros, sendo como o principal deles a família, que é justamente o tema elementar das tragédias, o que o leva a crer que a tetralogia tem uma unidade temática.

Se a instabilidade familiar, isto é, uma tensão entre lealdade e traição, é um dos principais temas do drama satírico, é válido considerar que o drama satírico retoma, ludicamente, os temas essenciais das tragédias que foram produzidos antes dele. Eu não conheço nenhuma peça de Eurípides, inteira ou fragmentada, que não trata de relações trágicas entre pais e filhos (2005, p. 35).¹²⁰

Se levarmos esse tema em conta, sempre que houver sátiros e Sileno, haverá a presença do tema família, mas não necessariamente como o principal tema. A maioria dos helenistas, no entanto, quando tentam mostrar essa unidade temática da tetralogia, usam as peças de Ésquilo para fundamentarem sua tese, como faz Farrel:

Por exemplo, a tetralogia tebana de Ésquilo inclui três tragédias (*Laio* e *Édipo*, que se perderam, juntamente com *Sete contra Tebas*, que sobreviveu) que dramatizam os desastres que caíram sobre a casa de Lábdaco por três gerações sucessivas, e um drama satírico (também perdido), o *Esfinge*, que tratou humoristicamente o episódio central nessa saga (2003, p. 405).¹²¹

Isso acontece justamente porque as únicas tetralogias conhecidas que têm essa unidade temática são de Ésquilo, como explica Seaford.¹²² Dentre elas, há o exemplo citado por Farrel; uma apresentada entre 465-459 a.C., *Suplicantes*, *Egípcios*, *Dânades* e *Amimone*; de 458 a.C., a Oresteia seguida de *Proteu*; de data desconhecida, *Edônios*, *Bassaris*, *Neaniscoi* e *Licurgo*; outra coletânea sem data, e com apenas duas tragédias e um drama satírico, o qual chegou até nós, *Fórcides*, *Polidectes* e *Puxadores de rede*; e *Psychagogoi*, *Ostologoi*, *Penélope* e *Circe*. Podlecki já prefere relativizar essa questão, colocando que

¹¹⁹ “Accordingly, it is alleged that in the satyr plays that followed their trilogies, the tragic heroes themselves were intentionally parodied or presented in ludicrous situations.”

¹²⁰ “If family instability, that is to say, a tension between loyalty and betrayal, is among the principal themes of satyr play, it is worth considering that satyr play reprises, playfully, the essential themes of the tragedies that were produced before them. I know of no play of Euripides, extant or fragmentary, that does not treat of tragic relationships between parents and children.”

¹²¹ “For instance, Aeschylus’s Theban tetralogy included three tragedies (the lost *Laeus* and *Oedipus* together with the surviving *Seven against Thebes*). Which dramatized the disasters that befell the house of Labdacus over three successive generations, and one satyr play (also lost), the *Sphinx*, which made light of a central episode in this saga.”

¹²² Para um estudo mais detalhado da coerência entre os temas das tetralogias, ver SEAFORD, 1984, p. 21-26.

talvez o que realmente aconteça seja algo diferente – e mais simples. Parece que nas tetralogias de Ésquilo ligadas tematicamente, os dramas satíricos lidavam com uma parte relacionada, mas essencialmente separada, ao mito de uma forma relativamente despreocupada, cujos principais personagens eram figuras do mito as quais *não* tinham destaque nas tragédias anteriores. Em *Puxadores de rede*, por exemplo, o arrastão para a praia que acontece com Dânae e Perseu mal deve ter sido citado na sequência de eventos da tragédia antecedente. Outra possibilidade é que alguns dos personagens secundários no mito eram os mesmos, mas desempenhavam papéis tão diferentes que não eram percebidos como agentes da ação trágica; podem ser considerados exemplos disso Menelau em *Proteu* e talvez Dânae em *Puxadores de rede*. Uma terceira possibilidade é a de que um personagem importante em uma peça, tal qual a Esfinge na história de Édipo, seja levada para um contexto totalmente diferente (2005, p. 17).¹²³

Essa estratégia de tratar um mito ao longo da tetralogia, principalmente pela diferença de tom entre tragédia e drama satírico, parece ter um efeito bem interessante:

Na *Oresteia* de Ésquilo, por exemplo, a hilária aventura egípcia de Menelau, representado como no drama satírico *Proteu*, intensifica o destino trágico de seu irmão Agamêmnon e sua família; na *'Edipeia'* de Ésquilo, a representação do drama satírico do maior sucesso de Édipo, sua vitória sobre a Esfinge, aumenta o efeito de sua queda. Reciprocamente, o mundo despreocupado do drama satírico parece muito mais brilhante contra o fundo sombrio da tragédia. O contraste da justaposição do trágico e do cômico resulta numa intensificação mútua (SEIDENSTICKER, 2005, p. 54).¹²⁴

O problema é que Seidensticker coloca essa observação pautando-se apenas nas peças de Ésquilo, assim como Farrel e Podlecki. Seaford, como já havíamos colocado anteriormente, aponta que esse fenômeno acontece apenas em algumas peças de Ésquilo, logo Eurípidés e Sófocles, pelo menos nas tetralogias de que temos notícia, não tinham tal costume. Seaford (1984, p. 22) ainda afirma que há até algumas trilogias de tragédias que não mantêm essa coerência de assunto. Como ele próprio conclui,

¹²³ “But perhaps what is mainly going on is something different – and simpler. It seems that Aiskhylos’ thematically connected tetralogies the satyr play dealt with a related but essentially separate part of the mythical story in a relatively light-hearted way, whose principal characters were figures from the myth who had *not* featured prominently in the preceding tragedies. In *Diktyoulokoï*, for example, the washing up on the beach of Danäe and Perseus might have been merely alluded to in passing in the preceding tragic sequence of events. Another possibility is that some of the peripheral characters in the mythic story were the same, but they played roles different enough that they were not felt as affecting the tragic action; examples of this might be Menelaos in *Proteus* and perhaps Danäe in *Diktyoulokoï*. A third possibility is that a critical character in one play, such as the Sphinx in the Oedipus story, was transported into a totally different context.”

¹²⁴ “In Aeschylus’ *Oresteia*, for example, the hilarious Egyptian adventure of Menelaos as represented in the satyr-play *Proteus* intensifies the tragic fate of his brother Agamemnon and his family; in Aeschylus’ *Oedipodeia* the satyrplay’s representation of Oedipus’ greatest success, his victory over the Sphinx, deepens the effect of his fall. Conversely, the light-hearted world of the satyr-play appears that much brighter against the dark background of tragedy. The contrasting juxtaposition of tragic and comic results in a mutual intensification.”

[o]lhando mais de perto os casos claros de tetralogias tematicamente coerentes (todas de Ésquilo), nós descobrimos imediatamente que o drama satírico não tem que continuar a história da tetralogia. Seu tema é escolhido mais por sua adequação ao gênero (...) (1984, 23).¹²⁵

Algumas tragédias possuem ligação com elas mesmas numa trilogia e com o drama satírico subsequente, enquanto outras não possuem ligação dentro da trilogia nem com a peça seguinte. E ainda não há casos de tetralogias incoerentes ou um drama satírico coerente apenas com parte da trilogia (SEAFORD, 1984, p. 22). Portanto, se nem mesmo as trilogias trágicas são necessariamente conectadas quanto ao assunto, não há razão para concluir que os dramas satíricos apresentados posteriormente teriam um tema comum. Afinal, “[o] drama satírico não parodia a tragédia mais do que parodia o mito” (SEIDENSTICKER, 2005, p. 47).¹²⁶ Isso nos lembra que a relação que ambos têm é de tratarem do mito, mas não necessariamente o mesmo mito ou o mesmo conteúdo. O teórico continua seu argumento explicando que

Não existe nada nos textos sobreviventes de dramas satíricos que é equivalente às paródias aristofânicas das tragédias de Eurípides. Mesmo nas tetralogias onde existe uma conexão demonstrável (no nível do tema ou do conteúdo) entre as três tragédias e o drama satírico, o drama satírico não parodia as tragédias que o precederam. Em vez disso, o drama satírico apresenta um aspecto do mesmo problema (*Amimone*, de Ésquilo) ou um episódio engraçado do mito (*Esfinge* ou *Puxadores de rede* de Ésquilo) sem zombar do dilema trágico ou do herói trágico (SEIDENSTICKER, 2005, p. 47).¹²⁷

Essa falta de intertextualidade temática que começou a instalar-se após Ésquilo pode até mesmo justificar a posterior separação da tragédia. Se nem ao menos conseguimos provar que o drama satírico era mesmo capaz de oferecer conforto à multidão que sofria com os apelos trágicos, talvez a distância entre os dramas passasse a ser tão grande que já não fazia sentido serem apresentados juntos.

¹²⁵ “Looking more closely at the clear cases of thematically coherent tetralogies (all Aeschylean), we find immediately that the satyr-play does not have to continue the story of the trilogy. Its theme is chosen rather for its suitability for the genre (...)”

¹²⁶ “Satyr-play no more parodies tragedy than it does myth.”

¹²⁷ “There is nothing in the surviving texts of satyr-plays that is equivalent to the Aristophanic parodies of Euripidean tragedy. Even in those tetralogies where there is a demonstrable connection (at the level of content or theme) between the three tragedies and the satyr-play, the satyr-play does not parody the tragedies that preceded it. Rather, the satyr-play presents a light-hearted aspect of the same problem (Aeschylus’ *Amyimone*) or a light-hearted episode from the myth (Aeschylus’ *Sphinx* or *Net-Haulers*) without making fun of the tragic dilemma or the tragic hero.”

Os temas mais comuns, como vistos ao longo desta primeira parte do capítulo, estão mais relacionados aos mitos épicos, como acontece nos dramas satíricos menos fragmentados, do que àqueles tratados pela tragédia ou até mesmo pela comédia. O deus do vinho é retomado em *Ciclope* e o deus dos ladrões em *Rastreadores*, justamente aqueles cujas características muito se encaixam ao perfil de Sileno e dos sátiros e se distanciam da nobreza dos heróis trágicos. Suas aventuras e estripulias são contadas, principalmente, pelos hinos homéricos e retomadas nessas peças. E o drama satírico, que foi criado para trazer Dioniso de volta aos festivais, apresenta uma mesma função que os hinos, que é fazer o deus presente ali, para que ele possa ser louvado e possa participar da festa.

2.2 O CORO E OS PERSONAGENS

Após os temas, mostramos agora as figuras que fazem e acontecem nos dramas satíricos. Como nosso corpus literário de estudo é bem limitado, muitos teóricos do gênero têm discutido sobre elas por meio de elementos iconográficos. Além disso, por mais que tentemos imaginar como seriam a apresentação, o figurino e a disposição dos atores no palco, os documentos parecem insuficientes para tal, o que justifica que se recorra às imagens.

Muitas são as imagens de sátiros encontradas em obras de arte da antiguidade, mas as primeiras versões desses seres no palco, diferenciados dos outros por seus shorts peludos, surgiram “nas primeiras décadas do século V a.C. e não pode ser coincidência que isso coincida cronologicamente com Prátinias” (WEBSTER, 1970, p. 24).¹²⁸ Essa diferença entre sátiros dramáticos e míticos também será tratada quando nos debruçarmos sobre essas criaturas. O importante, aqui, é entender que a discrepância entre um e outro apareceu justamente na época em que sátiros dramáticos passaram a existir, o que nos permite comparar os seres mitológicos à representação dramática deles.

Das pinturas e imagens que representam atores e um coro de sátiros, destaca-se o *Vaso Pronomos*. Essa obra é mais citada por teóricos da atualidade para definições a respeito do coro de sátiros. Apesar de muitos confiarem na obra para definir figurinos e traços teatrais do drama satírico, Csapo afirma que “[n]ada nos permite insistir que se trata de uma performance dramática. O máximo que podemos insistir é que, de alguma forma, são sátiros míticos,

¹²⁸ “The two earliest satyrs who are fixed as stage-satyrs by their loincloths belong to the earliest decades of the fifth century, and it cannot be chance that they coincide chronologically with Pratinas.”

desenhados de acordo com a maneira e aparência de um homem que se apresenta como sátiro” (CSAPO, 2010, p.6).¹²⁹ Bem, pode não ser uma representação fiel de uma peça, mas auxilia o estudo a que nos dispusemos, como veremos a seguir.

2.2.1 Vaso Pronomos¹³⁰

Sem dúvida nenhuma, a melhor cena ática conhecida ligada aos dramas satíricos está no então chamado Vaso Pronomos, em Nápoles, um vaso helicoidal de aproximadamente 400 a.C., em que os membros do que parece ser um coro de sátiros são mostrados junto a atores, um dramaturgo e dois músicos na presença de Dioniso e provavelmente Ariadne.¹³¹



FIGURA 1 – *Vaso Pronomos*.
Fonte: Jeremy Norman's
*From Cave Paintings to the
Internet*

O *Vaso Pronomos*¹³², mais conhecido como *Pronomos vase*, é citado por muitos teóricos de drama satírico para explicar a formação de um coro de sátiros (como Carpenter, Seaford, Seidensticker, Sutton, Brandão). Trata-se de um vaso de aproximadamente do ano 400 a.C. “encontrado no sul da Itália, mais precisamente em uma tumba [rica¹³³] em Ruvo di Puglia, uma região não-grega (...), que fica a doze quilômetros de terra do Adriático em uma área do sul da Itália chamado Peucetia, a 100 km da cidade grega mais próxima” (CARPENTER, 2005, p.222-223).¹³⁴ “Isso levanta questões importantes sobre o alcance das performances teatrais fora das

¹²⁹ “Nevertheless nothing permits us to insist that it shows a dramatic performance. At best we can insist that, if these are in some sense mythical satyrs, they are satyrs drawn after the manner and appearance of men who perform as satyrs.”

¹³⁰ Para mais informações sobre o vaso, conferir a obra *The pronomos vase and its context*, de Oliver Taplin. Como nosso conhecimento se limita à literatura, este subcapítulo aborda o *Vaso Pronomos* a partir do viés de especialistas na área. Tentamos não nos estender muito neste assunto, o que é muito difícil, uma vez que a obra serve de referência para o que entendemos hoje como o coro de sátiros.

¹³¹ “Without any doubt, the best known Attic scene connected with satyr plays is on the so-called Pronomos Vase in Naples, a volute krater from about 400 BC on which members of what appears to be a satyr chorus are shown together with actors, a playwright and two musicians in the presence of Dionysos and presumably Ariadne” (CARPENTER, 2005, p. 222-223).

¹³² A foto do vaso que consta na página foi retirada do site “Jeremy Norman's *From Cave Paintings to the Internet* – Chronological and Thematic Studies on the History of Information and Media”, <<http://www.historyofinformation.com/index.php?id=3234>> Acesso em 1 jan. 2012.

¹³³ (CARPENTER, 2005, p. 226).

¹³⁴ “(...) was found in a native tomb at Ruvo di Puglia, the non-Greek site (...), which is a dozen kilometers inland from the Adriatic in an area of South Italy called Peucetia, 100 km from the nearest Greek city.”

colônias gregas no sul da Itália” (CARPENTER, 2005, p. 226).¹³⁵

Independentemente do alcance bárbaro que o drama satírico tinha na época da confecção do vaso, o mais importante ao estudarmos a peça é entender que ela, atualmente, serve de referência para compreendermos a formação do coro, seu figurino e até a relação entre os coristas e os outros personagens, como Sileno e o corifeu. Para isso, é importante observarmos a descrição do vaso:¹³⁶

No centro, o artista imaginou Dioniso e sua esposa Ariadne. Em ambos os lados do par divino, estão três figuras – representando Hércules, e talvez Hesíone [na direita] e Laomedonte [na esquerda] – carregando máscaras e vestidos em lindos trajes de atores trágicos. O coro é composto de homens jovens sem barba, cada um carregando uma máscara de sátiro com barba e levemente careca, todas idênticas, com suas orelhas pontudas e nariz arrebitado característicos. A maioria deles leva uma coroa na cabeça, e todos estão usando aparentemente uma cauda de cavalo e uma tanga (περίζωμα) peluda com um falo, exceto um, que está aparentemente usando uma tanga lisa encontrada também em outras representações de sátiros teatrais e outro, sem dúvida o corifeu, que está vestindo uma túnica ornamentada e um manto (*himation*). O pintor parece ter um coro específico em mente, pois muitos dos sátiros estão indicados com nomes atenienses comuns. Próximo ao Hércules, está o pai dos sátiros, Sileno, interpretado por um homem mais velho e barbado, carregando, em uma mão, um bastão, na outra, uma máscara de barba branca e, sobre seus ombros, uma pele de leopardo. Uma roupa bem presa, com tufo branco, cobre seu corpo inteiro. Os elementos restantes são o flautista Pronomos, o tocador de lira Carino e o poeta Demétrio (SEAFORD, 1984, p. 3).¹³⁷

O drama representado teria sido escrito por Demétrio (CARPENTER, 2005, p. 225; WEBSTER, 1970, p. 30), com a música do Pronomos, cuja imagem é maior que a das outras figuras que estão ao lado dele (CARPENTER, 2005, p. 225), o que talvez desse nome ao vaso. Os atores com trajes trágicos seriam os personagens nobres que geralmente participam

¹³⁵ “(...) it raises important questions about the reach of theatrical performances outside of the Greek colonies of South Italy.”

¹³⁶ Um panorama da pintura do vaso se encontra ao final desta seção. Trata-se de uma versão em pdf do desenho da pintura do vaso, a figura 1.9 que se encontra em CSAPO, ERIC. *Actors and Icons of the Ancient Theater*. Wiley-Blackwell, 2010, p.18

¹³⁷ “In the centre the artist has imagined Dionysos and his bride Ariadne. On either side of the divine pair are three figures – representing Herakles, and perhaps Laomedon and Hesione – carrying masks and dressed in the gorgeous costumes of tragic actors. The chorus is composed of young beardless men, each carrying an identical bearded, slightly balding satyr-mask with its characteristic pointed ears and snub nose. Most of them are garlanded, and they are all wearing an apparently equine tail and a furry περίζωμα (loin-cloth) with phallus, except that one is apparently wearing the smooth περίζωμα found also on some other depictions of theatrical satyrs, and another, no doubt the chorus-leader, is wearing an ornamented chiton and a himation. The painter seems to have a specific chorus in mind, for most of the satyrs are labeled with ordinary Athenian names. Next to Herakles is the satyrs’ father, Silenos, played by an older, bearded man, carrying in one hand a staff, in the other a white-bearded mask and over his shoulder a leopard-skin. A white-tufted, tightly-fitting costume covers his whole body. The remaining figures are the αἰόλος-player Pronomos, the lyre-player Charinos, and the poet Demetrios.”

do drama satírico, no caso, segundo Seaford, no trecho supracitado, talvez Laomedonte, e sua filha, Hesíone – a outra personagem nobre.¹³⁸ Hércules pode estar no vaso por sua presença comum em dramas satíricos (PODLECKI, 2005, p. 3), ou por fazer parte do mito em que deve se basear o drama representado, talvez intitulado *Hesíone* (CARPENTER, 2005, p. 225; WEBSTER, 1970, p. 30). “De todas as figuras nomeadas no vaso, ele é o único nomeado com o nome de sua máscara e não com o nome do homem que a carrega” (CSAPO, 2010, p. 21).¹³⁹

Dioniso, junto a Ariadne, está no centro do vaso não por acaso. Eles seriam o ponto principal, uma vez que sua presença sempre tem sido reivindicada (CARPENTER, 2005, p. 225).¹⁴⁰ Logo a disposição das figuras no vaso não é aleatória.

[A] honra do que é registrado na parte superior é dada às personagens divinas e aos papéis heroicos, mas são os músicos e dançarinos que são honrados com seu nome pessoal: os dois músicos, o poeta e os nove membros do coro têm seus nomes inscritos; e os atores não têm (apesar de o papel interpretado por um deles é denominado Hércules). Vários detalhes desse vaso são de interpretação dúbia, mas não há controvérsias quanto à distinção entre dois grupos – homens maduros e barbados (atores) e jovens imberbes (membros do coro) (WINKLER, 1985, p. 40).¹⁴¹

Os que levam as máscaras de sátiros e são jovens imberbes seriam o coro, além da presença de Sileno e do corifeu. Como Seaford (1984, p. 4) e Sutton (1974, p. 22) observam, são onze coristas na pintura, o que indica que talvez Sileno houvesse participado do coro, o que será discutido mais adiante.

Além disso, há questões acerca do número de sátiros dramáticos presentes na pintura. Na parte de cima, são quatro jovens com os shorts peludos com o falo e máscara na mão. Na parte de baixo, são cinco rapazes como a descrição anterior, sendo nove no total, todos descontraídos, conversando com um ou outro. Há, ainda, um com a máscara no rosto, diferente dos outros, com uma postura de dança, totalizando dez sátiros. Existe outro com a máscara de na mão, mas com uma roupa diferente, o que nos leva a crer que seja o corifeu,

¹³⁸ Conta o mito que Laomedonte ofereceu sua filha Hesíone como alimento a um monstro, que Hércules matou em troca da jovem. Todavia, como acontece nos contos populares de reis e princesas, o rei, Laomedonte, pai de Hesíone, não a entregou (APOLODORO, II, 5,9). Apenas quando acompanhou Telamóm em Troia que Hércules recebeu Hesíone como prêmio e os dois juntos tiveram um filho (APOLODORO, III, 12, 3, 7).

¹³⁹ “Of all the labeled characters on the vase he is the only one labeled with the name of his mask and not with the name of the man who carries the mask.”

¹⁴⁰ “Ariadne with Dionysos is the main subject; their presence is not incidental as has often been claimed.”

¹⁴¹ “(...) the honor of the upper register is given to the divine figures and the heroic roles, but it is the musical and dancing performers who are dignified with their personal names: the two musicians, the poet-trainer, and nine members of the chorus have their names inscribed; the actors do not (though the role played by one is labeled Heracles). Several details on this vase are of uncertain interpretation, but the matters of controversy do not touch on the distinction of the performers into two groups - fully mature, bearded men (actors) and young men who have yet to grow a beard (chorus members).”

contando, ao todo, onze sátiros coristas. Webster explica que dentre as figuras representadas, justamente o sátiro que usa a máscara é

único sátiro dançante, que está na postura B [chute para frente, um joelho levantado, a outra perna curvada] com um braço estendido e o outro com a mão no quadril. (...) Já os outros sátiros na presença de Dioniso e Ariadne atrás do *Vaso Pronomos* estão em posturas bem conhecidas” (1970, p. 30-31).¹⁴²

Essa observação do teórico nos leva a outro ponto: há diferentes tipos de sátiros. Csapo afirma que, “[n]o *Vaso Pronomos*, por exemplo, nós temos sátiros coristas no santuário de Dioniso, que é tradicionalmente reconhecido como a ‘frente’ do vaso e sátiros míticos correndo e dançando na selva com Dioniso ‘atrás’” (2010, p. 21).¹⁴³ A essa imagem, infelizmente, não tivemos acesso, o que dificulta a nossa interpretação do vaso como um todo. Entretanto, a simples mistura entre elementos dramáticos e míticos já sugere que o pintor do *Pronomos* talvez não esteja preocupado em representar um drama satírico, mas elementos dionisíacos diferentes em uma só obra, incluindo atores, sátiros míticos e dramáticos, além de Ariadne e o próprio Dioniso. Por isso, Carpenter sugere

[c]omo uma interpretação alternativa, (...) que a cena seja entendida em termos mais genéricos. (...) as figuras em volta de Dioniso são dionisíacas uma vez que estão ligadas ao teatro, do qual ele é o deus patrono, e é possível ver alusões à tragédia, drama satírico e ditirambo na imagem (2005, p. 225).¹⁴⁴

Outro detalhe curioso que não foi observado é que, ao lado de Ariadne, encontra-se uma figura alada, menorzinha, nomeada como “Desejo”, que pelo tamanho e pela representação, não pode ser considerada uma figura dramática. Assim, Csapo também dá ênfase na representação mítica do vaso, o que se distancia bastante da representação dramática sugerida por Seaford e Webster.

¹⁴² “only one satyr dancer, and he is in posture B [forward kick, one knee raised, the other leg bent] with one arm extended and the other akimbo. (...) The satyrs in attendance on Dionysos and Ariadne on the back of the Pronomos vase are in well-known postures.”

¹⁴³ “On the Pronomos vase, for example, we have satyr choreuts in the sanctuary of Dionysus on what is traditionally recognized as the ‘front’ of the vase and mythical satyrs running and dancing in the wild with Dionysus on the ‘back’.”

¹⁴⁴ “As an alternative interpretation, I suggest that the scene be understood in more generic terms. (...) the figures around Dionysos are Dionysiac in that they are connected with the theater of which he is the patron god, and it is possible to see allusions to tragedy, satyr play and dithyramb in the imagery.”

Há outros detalhes tanto míticos quanto ilusionistas no vaso que contrastam nitidamente com o realismo-teatral geral. O detalhe mítico mais óbvio é a presença central de Dioniso (nomeado) abraçando uma figura feminina (não-nomeada) com o ‘Desejo’ (nomeado) alado ao lado direito dela. Um contraste ainda mais efetivo entre o mundo real dos coristas teatrais de Dioniso e o mundo mítico do coro de sátiros e de Mênades de Dioniso aparece quando se olha no outro lado do vaso. Lá Dioniso, sua companhia feminina (certamente Ariadne) e o Desejo movem-se rapidamente acompanhados por quatro sátiros reais e duas Mênades: esses sátiros são distintos do coro do drama satírico pela dança e pela falta de qualquer fantasia, precisamente os shorts de sátiros (*περιζοματα*) com os falos e caudas que são vestes típicas dos sátiros de dramas satíricos” (CSAPO, 2010, p. 20-21).¹⁴⁵

Portanto não há uma representação dramática no vaso, mas alguns elementos dramáticos, como os atores e o coro de sátiros. Csapo acredita que, na verdade,

[o] artista converteu a imagem-padrão da vitória em uma composição que foca mais decididamente sobre o tema do repouso depois de muito esforço. (...) Os coristas estão lá porque eles ganharam o direito de compartilhar a tranquilidade feliz do deus. E (...) coristas carregando máscaras ao lado uns dos outros em conversa relaxada relembra a imagem estabelecida da vitória do coro e porque a ideia de vitória é tematicamente muito importante para essa composição (2010, p. 19-20).¹⁴⁶

E é por isso que “O *Vaso Pronomos* mostra todas as pessoas que contribuíram para a vitória da performance: o coros, o córego, o flautista, o poeta, enquanto treinador do coro e até os atores. (...) Mas o foco da pintura do vaso é principalmente coral e corégico em concepção” (CSAPO, 2010, p. 20-21).¹⁴⁷

Dessa forma, Csapo (2010, p. 22) desenvolve sua argumentação esclarecendo que “[o] pintor do *Pronomos* brinca com essa figura de arte corégica: ele coloca os coros míticos e teatrais de Dioniso em justaposição, mas em espaços claramente separados na frente e atrás do

¹⁴⁵ “There are other mythical as well as illusionistic details on the vase that contrast sharply with its general theater-realism. The most obvious mythical detail is the presence, top center, of Dionysus (labeled) embracing a female figure (unlabeled) and a winged “Desire” (labeled) to her right. A still more effective contrast between the real world of Dionysus’ theatrical choreuts and the mythical world of Dionysus’ choruses of satyrs and maenads emerges when one looks at the other side of the vase. There Dionysus, his female companion (surely Ariadne) and Desire move briskly accompanied by four real satyrs and two maenads: these satyrs are distinguished from the satyrplay choreuts by their dance and the absence of any trace of costume, namely the satyr-shorts (*περιζοματα*) with the phallos and tails that are the typical costume of satyrplay satyrs.”

¹⁴⁶ “The artist has converted the standard imagery of victory into a composition that focuses more decidedly upon the theme of repose after a difficult struggle. (...) The choreuts are there because they have won the right to share the god’s joyful tranquility. And (...) choreuts holding masks standing beside one another in relaxed conversation recalls the established imagery of choral victory and because the idea of victory is thematically very important to this composition.”

¹⁴⁷ “The *Pronomos* vase shows all the people who contributed to the victory of the performance: the chorus, the choregos, the piper, the poet in his capacity of chorus trainer, and even the actors. (...) but the subject of the vasepainting is nonetheless principally choral and choragic in conception.”

vaso”.¹⁴⁸ O termo “corégico” vem do grego, χορηγός. Segundo o *Liddell-Scott-Jones Greek Lexicon*, seria um líder do coro, no sentido de alguém que custeava as despesas para se fazer um coro. Já Csapo (2010, p. 21) explica que

[o] corego era quase que exclusivamente preocupado com o coro e a pessoa contratada para instruir o coro. Ele provavelmente tinha pouco, se algum, contato com os atores antes da competição. (Escolhido e pago pelo *archon*, um oficial da cidade que organizava o festival, os atores no drama que competia por um prêmio inteiramente separado do prêmio de melhor produção para o qual o coro e o corego competiam).¹⁴⁹

Os elementos corégicos e do coro estariam relacionados à parte da frente do vaso, uma vez que “[o] santuário é indicado pelos monumentos corégicos com tripés representados sob as alças que também servem para reforçar o tema de vitória em um contexto musical” (CSAPO, 2010, p. 19).¹⁵⁰ Assim, o vaso, na verdade, representaria “o elenco de um drama satírico celebrando a vitória em um santuário de Dioniso” por meio de uma “brincadeira criativa com a imagem que mistura relevo de adoração e de *monoposistas*” (CSAPO, 2010, p. 19).¹⁵¹ “Muito menos comum em vasos é o tema de um banquete de um só homem, para o qual o termo ‘monoposista’ foi proposto; ele é usado especialmente para heróis e semideuses como Dioniso e Hércules, ou para Aquiles em cenas do resgate de Heitor” (DUNBABIN, 2003, p. 16).¹⁵² O tema é incomum, porém aparece no *Vaso Pronomos*. Todos comemoram a vitória (aqueles que fizeram parte da peça, desde músicos, atores, coro, até personagens míticos) com um descanso ao lado do deus do teatro que banqueteia com Ariadne e é adorado por seu séquito. “O deus, como monoposista, aparece aqui com a mesma indiferença divina que achamos em cenas monoposistas” (CSAPO, 2010, p. 20).¹⁵³

¹⁴⁸ “The Pronomos Painter plays with this figure of choregic art: he puts Dionysus’ mythical and theatrical choruses in juxtaposed but clearly separated spaces on front and back of the vase.”

¹⁴⁹ “The choregos was almost exclusively concerned with the chorus and the personnel hired to instruct the chorus. He probably had little, if any, contact with the actors before the competition (Selected and paid by the archon, a city official who organized the festival, the actors in drama competed for a prize entirely separate from the prize for the best production for which the chorus and choregos competed.)”. Escolhemos traduzir por “corego” a expressão em inglês “chorego” e por “corégico (a)” a expressão “choregic”, ou quaisquer palavras com sentidos semelhantes.

¹⁵⁰ “The sanctuary is indicated by the choragic monuments with tripods depicted underneath the handles which also serve to reinforce the theme of victory in a musical contest.”

¹⁵¹ “(...) it depicts the cast of a satyrplay celebrating victory in the sanctuary of Dionysus.” (...) “creative play with the imagery of mixed adoration- reliefs.”

¹⁵² “(...) much less common on vases is the motif of the single banqueter, for which the appropriate term ‘monoposist’ has been proposed; it is used especially for heroes and demigods such as Dionysus and Heracles, or for Achilles in scenes of the ransom of Hector.”

¹⁵³ “The god as monoposist appears here with the same divine insouciance that we find in scenes of the monoposist type.”

Como temos observado, há discussões sobre a legitimidade do vaso como referência de representação de um “coro-modelo” de drama satírico. A verdade é que, para estudarmos drama satírico, temos que aprender a conviver com o fragmentário e o incerto. O *Vaso Pronomos* pode não nos dar certeza de como seria um coro de sátiros padrão de um drama satírico, porém nos dá uma ideia de como deveria ser.

Nesse ponto, concordamos com Csapo e Carpenter, que acreditam que no vaso há uma mistura de elementos dionisíacos, ao invés de uma representação de um drama satírico específico. No entanto, não podemos negar que os nove jovens no quadro vestidos com os shorts peludos com o falo e as máscaras de sátiros nas mãos poderiam sim representar os homens que se vestiam de sátiros-coristas do drama satírico, assim como a figura vestida de Sileno e a outra que relacionamos ao corifeu. Seriam jovens coristas com parte de fantasia e o homem mais velho que se veste de Sileno em um ambiente descontraído, conversando. O décimo sátiro, que usa a máscara e está em posição de dança, poderia representar um jovem vestido de sátiro-corista em ação, agindo ali como agiria no palco.

O *Vaso Pronomos*, apesar de não ser decisivo quanto a uma representação fiel do que seria um coro de sátiros de um drama satírico, mostra-se como um lindo objeto de estudo e apreciação. Além disso, mostra que Dioniso, seu *thiasos* e tudo isso que o rodeia, como o teatro, o coro, atores e sátiros, eram também apreciados em regiões não-gregas, o que nos leva a pensar na importância e abrangência de todos esses elementos dionisíacos.



FIGURA 2 – Desenho do *Vaso Pronomos*
Fonte: Csapo, 2010, p. 18

2.2.2. O coro de sátiros

*Uma paródia mitológica sem um coro de sátiros seria chamado de outra coisa, provavelmente um mimo, e o termo 'drama satírico' seria reservado para um drama com tal coro.*¹⁵⁴

Como a epígrafe assinala, o coro de sátiros é essencial para a categorização do drama satírico. Como vimos no capítulo anterior, a função e a importância do gênero estão relacionadas ao coro de sátiros, já que eles, junto ao seu pai, Sileno, foram introduzidos aos mitos a fim de devolver ao festival Grande Dionísia sua relação íntima com o deus a quem era prestada a homenagem, Dioniso. O coro era tão importante que, logo depois da apresentação sem coro de sátiros de *Alceste*, em 438 a.C., o festival de Lenaia, que não tinha dramas satíricos, a partir de 437 a.C., passou a receber comédias com coros de sátiros (STOREY, 2005, p. 214), como já mencionado.

Devido a isso, há a questão da categorização de *Alceste* como sendo ou não um drama satírico. O drama foi apresentado como a quarta peça de uma tetralogia, onde geralmente eram apresentados os dramas satíricos com os coros de sátiros. Como já explicitado no primeiro capítulo, *Alceste* seria apenas uma peça apresentada no lugar de um drama satírico como uma afronta de Eurípides ao decreto “μή κωμωδεῖν” (SEAFORD, 1984, p. 24; SLATER, 2005, p. 84). Ela se assemelha a um drama satírico apenas por ter sido apresentada após uma trilogia trágica, o que não é um critério muito rígido, já que os dramas satíricos depois passaram a ser apresentados sozinhos.

O coro de *Alceste*, diferente do coro de sátiros, faz lembrar o coro da tragédia, que se estabelece de acordo com a obra em que está presente, ou, como afirma Ley, “[n]a composição trágica, como a encontramos, o coro atinge sua definição a par com a configuração de pelo menos um ator ou personagem proeminente no drama” (2007, p. 192).¹⁵⁵ O coro só faz sentido dentro da peça e foi totalmente desenhado para se encaixar nela.

Os coristas da tragédia, muito diferentes dos sátiros, que são seres mitológicos, precisam se assemelhar à realidade da peça e da *pólis*. Uma vez que esse gênero se preocupa

¹⁵⁴ “(...) a mythological travesty not containing a chorus of satyrs would be called something else, probably a mime, and the term 'satyr play' would be reserved for a play with such a chorus” (SUTTON, 1974, p. 23).

¹⁵⁵ “In tragic composition as we find it, the *chorus* achieves its definition alongside that of the setting and of at least one prominent actor/character in the drama.”

em retratar os homens nobres e bons, o coro está ali para enfatizar essa nobreza, confirmar a realidade e dar verossimilhança aos sofrimentos. “Se nós tomarmos os *Persas* de Ésquilo [como exemplo], uma peça composta para um coro e dois atores, achamos impressionantes relações com a disnatia real da Pérsia percebidas pela composição do coro e pela maneira que ele constitui e completa a ação trágica” (LEY, 2007, p. 192).¹⁵⁶

Continuando com o exemplo proposto por Ley, perceberemos também que o coro trágico, assim como o coro de sátiros no drama satírico, auxilia o gênero a cumprir sua função. Enquanto o coro de sátiros retoma o deus do teatro e alivia o transtorno das trilogias, o coro da tragédia favorece o terror e a piedade, como nos *Persas*:

Quando adicionamos ao fato de que o status de homem velho que foi deixado para trás, evoca intensamente – e ainda mais potentemente para o público original - em nossa mente a ausência do exército adulto masculino, então a cena culminante da tragédia pode levar aos seus efeitos mais planejados (LEY, 2007, p. 192).¹⁵⁷

Sentimos o terror de derrota em uma guerra e a compaixão pelo sofrimento alheio. Um coro composto de outros personagens não conseguiria isso de forma tão efetiva. Nesse sentido, o coro cômico também cumpre sua função de reforçar o objetivo pretendido pelo gênero e representar uma realidade da *pólis*, mas, diferentemente do coro da tragédia, ele provoca o riso e representa os cidadãos não-nobres. “Em Aristófanes, essas definições tradicionais recebem uma exploração metafórica sofisticada, rendendo aspectos da vida da *pólis* abertas ao tratamento burlesco que podem, então, ser desenvolvidos e explorados por atores e personagens” (LEY, 2007, p. 186).¹⁵⁸ Por isso há muitos coros da comédia antiga que representam mulheres e homens atenienses sob essa perspectiva.

No entanto, muitos coros da comédia antiga são compostos por animais, o que “parece continuar a tradição, representada em pinturas de vaso de antes do século V a.C., de coros de animais em performances das quais pouco sabemos” (LEY, 2007, p. 186).¹⁵⁹ Esses animais – ou elementos da natureza – em coro valorizam o cômico da peça, como em *As rãs*, *Nuvens* e

¹⁵⁶ “If we take Aeschylus’s *Persians*, a tragedy composed for *choros* and two actors, we find an impressive series of relationships to the royal dynasty of Persia realized by the composer through the status of his *chorus*, and realized in a manner that constitutes and completes the tragic action.”

¹⁵⁷ “When we add to that the fact that the status of the old men who have been left behind vividly — and even more potently for the original audience — conjures up to our minds the absence of the adult male army, then the culminating scene of the tragedy may carry its full and supremely contrived effects.”

¹⁵⁸ “In Aristophanes, these traditional definitions are given a sophisticated metaphorical exploitation, rendering aspects of the life of the *polis* open to satirical treatment, which can then be developed and explored by the actors/characters (...)”

¹⁵⁹ “Aristophanic comedy appears to continue a tradition, represented in vase paintings earlier than the fifth century BCE, of animal *choroi* in performances about which we know very little.”

Vespas, da mesma forma que os sátiros no drama satírico. Porém essa variedade de elementos no coro, apesar do efeito ridículo, não consegue, sozinha, estabelecer uma identidade dionisíaca (híbrida, transgressora e alegre) que o coro do drama satírico tem por excelência (LEY, 2007, p. 186). Além disso, os coros cômico e trágico não têm um líder padrão, diferente do coro do drama satírico (LEY, 2007, p. 192),¹⁶⁰ que tem a presença de Sileno. Sua função no coro será discutida na seção que leva seu nome.

O coro de sátiros é introduzido a mitos já conhecidos, geralmente como escravos de um ser terrível (em *Ciclope*, eram de Polifemo), como ajudantes de alguém (em *Rastreadores*, pois ajudam Apolo a encontrar suas vacas roubadas), ou se fingem de ajudantes, prestando-se de maneira solícita, porém com interesses cruéis (em *Puxadores de rede*, quando Sileno finge querer ajudar Dânae e seu filho Perseu, mas com evidentes intenções sexuais).¹⁶¹ Dessa forma, assim “como o coro na tragédia, os sátiros dos dramas satíricos estão geralmente na presença de um dos protagonistas do mito em que eles foram acrescentados” (SEIDENSTICKER, 2005, p. 46),¹⁶² seja para ajudá-los, para fugir deles ou mesmo tentar enganá-los.

Os sátiros dão certa irreverência ao mito, uma vez que são independentes do enredo e bem diferentes do restante dos personagens. Eles mudam o enredo dando-lhe um caráter dionisíaco e assumem o mito de tal forma que parecem ser os protagonistas da peça.

Diferente do coro comum de uma tragédia, eles têm seus próprios objetivos (...) e não apenas observam e comentam a evolução dramática, mas ativamente e continuamente interferem nela. Suas ações dominam grandes partes das peças, determinando-lhes o tom e a atmosfera e, no mundo da nudez, do fálico e de sátiros dançantes, são os heróis que parecem fora de lugar – não apenas por causa de seu figurino e comportamento, mas também por causa das coisas que eles fazem e dizem (SEIDENSTICKER, 2005, p. 46).¹⁶³

Esse coro tão cheio de presença e importância ainda gera dúvidas quanto à quantidade de atores que o interpretavam. Brandão acredita que o coro do drama satírico era “composto de doze figurantes, como a tragédia em seus inícios, (...) de homens disfarçados em sátiros” (1987, p. 34). Seaford continua a polêmica ao lembrar que,

¹⁶⁰ “Comic and tragic *choroi* have no generic leader unlike the *choros* of the satyr play.”

¹⁶¹ Há uma discussão mais completa sobre o assunto na seção “2.1.2. Cativo e servidão”.

¹⁶² “Like the chorus in tragedy, the satyrs of satyr-play are generally in attendance on one of the protagonists of the myth into which they have been integrated”.

¹⁶³ “Unlike the regular chorus of tragedy they pursue their own goals (...), they do not merely observe and comment on dramatic developments, but actively and continuously interfere with them. Their actions dominate large parts of the plays and determine their tone and atmosphere, and in the world of naked, ithyphallic, dancing satyrs it is the heroes who seem out of place – not only on account of their costume and demeanor, but also because of the things they do and say”.

[n]a verdade, Sófocles elevou o número de coristas de doze para quinze, mas se isso se aplica a todos, ou pelo menos a algum drama satírico subsequente é incerto: a formação do coro trágico (τραγωιδοί) poderia não ser igual ao do coro de sátiros (σάτυροι) (1984, p. 4).¹⁶⁴

Sutton também relembra a mudança de Sófocles, mas acredita que “talvez o número fosse novamente reduzido para doze no fim do século” (1974, p. 22),¹⁶⁵ baseando-se no *Vaso Pronomos*. Também se baseando nessa peça iconográfica, Winkler questiona o número de coreutas:

Por que onze coreutas? O poeta mesmo poderia ter atuado como a décima-segunda pessoa do coro, provavelmente como o corifeu, uma prática atestada para os primórdios da tragédia; mas outra evidência aponta para quinze o número esperado dessa época (...) Finalmente, poderia o membro do coro em veste de gala ter trocado de roupa para a celebração da vitória? (1985, p. 58)¹⁶⁶

No *Vaso Pronomos*, os homens que performatizam os sátiros do coro são adornados igualmente, cunhando a noção de grupo com uma só personalidade, como cita Seaford: “[o] coro é composto de homens jovens sem barba, cada um carregando uma máscara de sátiro com barba e levemente careca, todas idênticas, com suas orelhas pontudas e nariz arrebitado característicos” (1984, p. 3).¹⁶⁷ Entretanto, segundo Winkler (1985, p. 40), alguns escritores modernos assinalam que os membros do coro tinham uma dispensa especial do serviço militar, o que implica que eles eram homens feitos ao invés de efebos. Essa afirmação, conforme o próprio teórico confirma, na verdade não nos diz muita coisa, apenas que desconhecemos a relação entre classes de idade e festivais. Ele ainda cita Platão, que diz que os homens jovens estão prontos para dançar em coro, enquanto aos velhos é mais digno assistir a esses, satisfazer-se com sua juventude e festividade, já que tal luz sai dos corpos senis, que fazem competições para se lembrarem do que é ser jovem (*Leis* 2.657d, citado por WINKLER, 1985, p. 53). Isso nos remete à dança, um aspecto importante na caracterização do coro de sátiros. Por isso, ela deve ser bem diferente da tragédia.

¹⁶⁴ “True, we are told that Sophocles raised the number of the chorus from twelve to fifteen; but whether this applied to all, or indeed any, subsequent satyric drama is uncertain: the tragic chorus (τραγωιδοί) may not have formed the satyric (σάτυροι) as well.”

¹⁶⁵ “(...) perhaps the number was again reduced to twelve by the end of the century”

¹⁶⁶ “Why eleven choreuts? The poet-trainer himself could have performed as the twelfth person in the chorus, presumably the chorus leader, a practice attested for the earliest days of tragedy; but other evidence points to fifteen as the expected number for this time (...). Finally, could the chorus member in fancy dress already have changed his clothes for the victory celebration?”

¹⁶⁷ “The chorus is composed of young beardless men, each carrying an identical bearded, slightly balding satyr-mask with its characteristic pointed ears and snub nose.”

Enquanto parece que a coreografia da tragédia era, de alguma forma, abstrata (com algumas exceções, como a canção de ligação das Fúrias nas *Eumênides* de Ésquilo, v. 308-396), a dança vividamente pantomímica parece ser característica do drama satírico (SEIDENSTICKER, 2005, p. 46).¹⁶⁸

Como o trecho citado, a dança trágica e a dança do coro do drama satírico apresentam funções bem diferentes. Justamente a exceção da tragédia é a dança do coro de Fúrias, que são criaturas que, certamente, assemelham-se mais aos semidemônios do coro do drama satírico que aos outros coros de formação mais nobre das outras tragédias. Como podemos perceber, a dança de seres selvagens e subumanos deve ser vívida a fim de enfatizar a natureza dessas criaturas.

As danças do coro sem dúvida deixaram sua marca no caráter do gênero: acompanhadas das flautas dionisiacas, elas eram vivas e barulhentas e, sem dúvida, frequentemente selvagem, cheia de saltos rápidos e movimentos agitados (SEIDENSTICKER, 2005, p. 46).¹⁶⁹

Segundo Adrados, “as danças de sátiros podem ter sido o modelo com as quais certos coros e seu corifeu podiam se identificar mimeticamente com seres míticos” (1983, p. 13),¹⁷⁰ o que talvez justifique o seu caráter mimético. Sutton explica que “sua dança característica é a *sikínnis*, uma dança especialmente vigorosa e saltitante, embora algumas danças cômicas especiais tenham sido inventadas para peças específicas” (1980, p. 138).¹⁷¹ “A dança esperada para a performance do coro e característica do drama satírico é a *síkinnis* que une a coreografia da pírrica com seus arremessos, tumultos e saltos e uma boa dose de humor (BARBOSA, 2012, p. 134, n. 95). Há vulgaridade e baixeza na *síkinnis*, que, “acompanhada de saltos e cambalhotas, traduzia a exuberância física dos sátiros” (BRANDÃO, 2007, p. 34). Uma dança com muitos saltos, selvagem e barulhenta não só combina com o perfil do coro do drama satírico, como também o define. Vale lembrar que os sátiros, que são criaturas animais e impetuosas, são também saltitantes, apreciadores da dança, dos pulos e da música, o que remete à *sikínnis* um caráter fundamental e especial na performance do coro.

¹⁶⁸ “While it appears that the choreography of tragedy was somewhat abstract (with some exceptions, such as the binding-song of the Furies at Aeschylus, *Eumenides* v. 308-396), vividly pantomimic dancing seems to have been characteristic of satyr-play.”

¹⁶⁹ “The dances of the chorus doubtless left their mark on the character of the genre: accompanied by the Dionysiac *aulos*, they were lively and noisy and indeed often rather wild, full of swift jumps and agitated movement.”

¹⁷⁰ “(...) las danzas de sátiros pueden haber sido el modelo o que ciertos coros y su exarconte o jefe podían miméticamente identificarse con seres míticos.”

¹⁷¹ “Their characteristic dance is the *sikinnis*, an especially vigorous, leaping dance, although special comic dances were also invented for individual plays.”

2.2.2.1 Os sátiros

Como já foi colocado anteriormente, os sátiros passaram a fazer parte dos textos dramáticos a fim de que a presença de Dioniso pudesse ser estabelecida nos festivais. Afinal, essas criaturas, “como as Mênades, estão tradicionalmente presentes no séquito de Dioniso, tanto na arte quanto na literatura” (SUTTON, 1908, p. 135),¹⁷² e talvez por isso os “[s]átiros sejam um tema comum não apenas na pintura em vaso da Ática, mas também, por exemplo, na arte funerária do período imperial (SEAFORD, 1984, p. 6),¹⁷³ o que comprova a afirmação de Lissarague de que eles são “bons de representar” (citado por DOBROV, 2007, p. 252).¹⁷⁴ Portanto, “[s]endo uma criatura imaginária, os sátiros inevitavelmente se tornaram uma amálgama de várias tradições locais (...) e, conseqüentemente, eles exibem uma considerável variedade de aparências” (SEAFORD, 1984, p. 6).¹⁷⁵ A disparidade está também na variedade de animais que lhes emprestam traços para a sua composição.

Estão no limiar das gentes e dos bodes, das gentes e dos cães, das gentes e dos macacos, das gentes e dos cavalos. Peludos, com barbas (mas às vezes calvos e barrigudos), os sátiros têm orelhas pontudas ou alargadas, caudas compridas como as de um equino ou de um símio ou mesmo curtas como a de um bode; seus cascos podem ser de cavalo, de bode, de cabra ou, até, pés humanos. Vemo-los, frequentemente, cercados por um verdadeiro bestiário, veados, cães, mulas, asnos, ratos, panteras, porcos, touros, cabras e bodes, ovelhas, carneiros, golfinhos e pássaros. No rosto, essas criaturas têm alguma nítida semelhança com o homem; a barba ajuda. Seu corpo é variado, como vimos anteriormente. A face dos sátiros e dos silenos (uma raça de sátiros), se focalizarmos o nariz, guarda, ainda, uma aproximação com o macaco. (BARBOSA, 2009a, p. 25-26)

Dessa variedade, a impressão mais comum é a de que os “sátiros são seres metade bode, metade homem” (SUTTON, 1908, p. 135).¹⁷⁶ Seaford (1984, p. 6) completa observando que “eles são em geral mais humanos do que animais, e que o animal que eles tendem a se assemelhar são os cavalos e (na maior parte das vezes após o período clássico) os bodes”.¹⁷⁷

¹⁷² “(...) like the Maenads, are traditionally present in Dionysos’ attendant rout in both art and literature.”

¹⁷³ “Satyrs are a common theme not only of Attic vase-painting but also, for example, of funerary art of the Imperial period.”

¹⁷⁴ “Good to represent”

¹⁷⁵ “As a creature of the imagination, the satyr inevitably came to be an amalgam of various local traditions (...) consequently they exhibit considerable variety of appearance.”

¹⁷⁶ “Satyrs are half-goat, half-human creatures”

¹⁷⁷ “(...) they are in general more human than animal, and that the animal they tend to resemble are the horses and (largely after the classical period) the goat.”

No fragmento 207 de Ésquilo, o verso [Τράγος γένειον ἄρα πενθησεῖς συ γε] é citado por Eustátio como um exemplo do uso do nominativo como vocativo. Aceitando essa interpretação, historiadores modernos têm usado esse verso como uma prova explícita da identificação do coro de sátiros com bodes ou ‘homens-bode’ (SHOREY, 1909, p. 433).¹⁷⁸

Segundo o teórico, “para o ouvido ateniense, o ponto era indicado pela justaposição “Τράγος γένειον” (SHOREY, 1909, p. 435).¹⁷⁹ E há algo de especial no bode: além de ser o prêmio pela tragédia campeã, ele era um animal engraçado para os gregos, e o tema de muitos provérbios (SHOREY, 1909, p. 435). Independentemente dos animais a que se assemelham,

[e]m incontáveis pinturas de vaso, eles são representados como pequenas criaturas saltitantes geralmente equipadas com falos, longas caudas esvoaçantes, narizes arrebitados, e por vezes pequenos chifres. Eles quase sempre são representados barbados, e às vezes calvos (SUTTON, 1980, p. 135).¹⁸⁰

Quanto ao comportamento, esses seres são conhecidos por sua busca pela “satisfação imediata dos instintos rudimentares, como o básico elementar da sobrevivência ou o luxuoso e gratificante do sexo” (EIRE, 2000, p. 93).¹⁸¹ Tanto que “[a] mais antiga menção aos sátiros está no *Hino homérico a Afrodite* (v. 262-263), quando o poeta afirma que as ninfas se misturam com os sátiros no prazer amoroso” (BARBOSA, 2009a, p. 32). Pelos nomes, como cita Barbosa (2009a, p. 27; 2009b, p. 130),

vemo-los ligados à alegria (*Gelos* [Riso], *Scóps* [coruja, um tipo de dança cômica], *Eúdaimos* [Feliz], *Drákis* [Bufo], *Grápis* [Franzido], *Urias* [Próspero], *Krokias* [Açafrão]), ao canto (*Hedumelési* [Canto-Doce], *Eumélpes* [Sonoro]), à bebedeira (*Oínos* [Vinho], *Hedúoinos* [Vinho-Doce], *Oinopíon* [Rúbio], *Methy*[... [Bebão], *Stratios* [Valente]) e à juventude (*Phínton* [Ligeiro], *Trechis* [Broto]).

Havia uma crença antiga de que a palavra ‘sátiro’ era derivada do verbo *σεσηρέναι*, ‘dar um sorriso largo’. A etimologia é falsa, assim como a dedução de que ‘sileno’ vem de *συλλαίνειν*, ‘revirar os olhos’ ou ‘olhar de

¹⁷⁸ This line [Τράγος γένειον ἄρα πενθησεῖς συ γε] is cited by Eustathius as an example of the use of the nominative for the vocative. Accepting this interpretation modern historians of the drama have used the line as the one explicit testimony for the identification of the Satyr chorus with goats or ‘goatmen’.

¹⁷⁹ “For an Athenian ear the point was indicated by the juxtaposition tra/gov ge/neion.”

¹⁸⁰ “On countless vase-paintings they are represented as small capering creatures, usually equipped with phalli, long flowing tails, snub noses, pointed ears, and sometimes miniatures horns. They are almost always represented as bearded, and sometimes as balding.”

¹⁸¹ “satisfacción inmediata de los más elementales instintos, como el básico y elemental de la supervivência y el lujoso y gratificante del sexo”.

soslaio' zombeteiramente. Mas tais conexões nos dizem algo (HALLIWEL, 2008, p. 547).¹⁸²

Além do jovial, o que marca essas criaturas são seus exageros e vícios. “Os sátiros são também covardes e facilmente entram em pânico, como pela perspectiva de cooperarem no cegamento de Polifemo, como pelo estranho som da lira em *Rastreadores*” (SUTTON, 1980, p. 138).¹⁸³ O interessante é que, ao exporem suas características patológicas de forma mais exagerada, eles nos levam ao riso. Além do excesso, um recurso cômico que gera um efeito ainda maior é a peripécia, muito parecida com a da tragédia, manifesta no drama satírico pelos sátiros do coro. Um exemplo disso é “quando eles se sentem seguros, entregam-se à arrogância e ameaçam, e uma fonte frequente de humor satírico parece ser a rápida queda da petulância para o pavor indigno” (SUTTON, 1980, p. 138).¹⁸⁴ Logo, mesmo que ajam com bravura por alguns instantes, a situação em que se encontram pode mudar isso de forma a deixar ainda mais evidente seus medos, o que diverte a plateia. Isso mostra um traço interessante dos sátiros, que é a falta de limite “outra faceta inconfessável ao ser humano, a faceta anti-heroica mais elementar e natural” (EIRE, 2000, p. 93).¹⁸⁵

Esse tipo de comportamento, apesar de animalesco, representa o homem ateniense do século V a.C. (GRIFFITH, 2005, p. 174), assemelhando-se aos jovens aristocratas nos banquetes, que se entregam à bebida e ao sexo. Os atos irresponsáveis e infantis denunciam o que é primitivo no civilizado cidadão ateniense, (GRIFFITH, 2005, p. 176), a animalidade que os homens ocultam, mas mostram pelo vinho e pelo frenesi do carnaval (EIRE, 2000, p. 93). Acrescente-se ainda que, para os bem comportados cidadãos maduros, os sátiros representavam tudo aquilo que eles poderiam ou que teriam vivido na sua juventude de maneira ilimitada, mas que agora suprimem e escondem dentro de si para manter o *status* de representante da *pólis*. Sutton, porém, atribui à falta de limite uma característica desumanizante.

Como eles são geralmente guiados por seus apetites por comida, bebida e sexo, eles não são inteiramente humanos porque não possuem superegos: eles estão constantemente interessados na gratificação imediata de seus

¹⁸² “There was an ancient belief that the word ‘satyr’ was derived from the verb σεσηρέναι, ‘grin’. The etymology is false, as is the derivation of ‘silenus’ from σιλλαίνειν, to ‘roll the eyes’ or ‘squint’ mockingly. But such connections tell us something.”

¹⁸³ “The satyrs are also cowards and are easily thrown into panic, as they are by the prospect of cooperating in Polyphemus’ blinding, by the strange sound of the lyre in *Ichneutae*”

¹⁸⁴ “ (...) when they feel sure of their ground they are given to arrogance and bravado, and a frequent source of satyric humor appears to be their rapid descent from cockiness to abject terror (...)”

¹⁸⁵ “la otra faceta inconfesable del ser humano, la faceta antiheroica más elemental y natural.”

apetites. Caso contrário, seu maior entusiasmo é por dançar e saltar (1908, p. 138).¹⁸⁶

Na verdade, essa “falta de superego” que a helenista cita está mais relacionada à dificuldade de ser um ser social, o que, inclusive, exclui os sátiros da *pólis*. Nesse sentido, os sátiros denotam uma característica do humano primitivo, não-sociável, que se preocupa apenas com o próprio bem-estar momentâneo e, por isso, assemelha-se ao animal. Além da representação do selvagem do humano, essas criaturas também carregam uma virtude bem humana, que chega até a nos diferenciar dos animais: o gosto pela música e pela dança.

Eles podem ser privados do seu amado vinho, ou as mulheres que eles perseguem podem ser deles roubadas no último instante, mas, mesmo sob condições de escravidão, é impossível retirar deles o deleite na música, na canção e na dança (SEIDENSTICKER, 2005, p. 45).¹⁸⁷

Os vícios e apreciação do exagero parecem não combinar com a apreciação da música e da dança, mas tais características se fundem no ser do sátiro. Um exemplo disso é em *Ciclope*, quando sugerem que “o encantamento de Orfeu” seria eficaz no cegamento de Polifemo (v. 646-648).

Quando o coro de sátiros em *Ciclope* oferece esse tipo de assistência a Odisseu, eles não estão apenas sendo covardes. É claro que eles evitam a participação no cegamento do monstro. Mas, tanto eles quanto Odisseu percebem que uma música apropriada para esse momento de crise não deixa de ter seu devido valor (ARNOTT, 1970, p. 35).¹⁸⁸

Essa combinação da música com a covardia e o egoísmo, denota a hibridez dessas criaturas, que não se mostra apenas na sua aparência (humana e animal), mas também naquilo que lhe dá prazer, no que gostam, no que sentem e no seu comportamento. Dessa forma, devemos nos lembrar da qualidade de híbrido, que é “que ou o que tem elementos diferentes sua composição”¹⁸⁹.

¹⁸⁶ “As such they are largely guided by their appetites for food, drink and sex. They are not fully human because they lack superegos: they are constantly interested in the immediate gratification of their appetites. Otherwise their major enthusiasm is for dancing and capering.”

¹⁸⁷ “They can be deprived of their beloved wine, or the women they are pursuing can be snatched from them at the last moment, but even under conditions of slavery there is no taking away their delight in music, song, and dance.”

¹⁸⁸ “When the satyr chorus in *The Cyclops* offer similar assistance to Odysseus, they are not merely being cowardly. It is of course true that they shrink from physical participation in the blinding of the monster. But, as both they and Odysseus realize, an appropriate song at this moment of crisis is not without its value.”

¹⁸⁹ HÍBRIDO em *DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA* [em linha], 2010, <<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=híbrido>>

Essa mistura é evidenciada, muitas vezes, pela ambiguidade. O sátiro, meio homem e meio animal, pode agir, em certo momento, como homem, porém em outro libera seus instintos animais. “O sátiro é uma criatura ambígua, mais cruel que um homem e ainda, de alguma forma, mais sábio, combinando travessura com sabedoria e animalidade com divindade” (SEAFORD, 1984, p. 7).¹⁹⁰ Alcebíades até compara Sócrates aos sátiros e a Mársias no *Banquete* de Platão (215a-d): ele diz que assim como esses seres tocam divinamente as flautas, da boca dele saem maravilhas por meio de seus discursos. Ou seja, “paradoxalmente, enquanto eles são primordiais e, portanto, menos do que humanos, eles também são, de alguma forma, mágicos e, portanto, mais do que humanos” (SUTTON, 1980, p. 138).¹⁹¹

Podemos dizer que o sátiro, como elemento imagético poético e literário, é a corporificação de uma transgressão de limites realizada em dois movimentos: *seleção* e *combinação*. A seleção elenca elementos, *a priori*, incompatíveis. A *combinação* acolhe-os, acomoda-os em um só corpo contextual ou iconográfico. Assim, os sátiros são uma imagem monstruosa, mas também elementos de um gênero de texto muito peculiar que se dirige para a poesia do estranhamento e para o choque de naturezas advindas de sistemas separados um do outro (BARBOSA, 2009a, p. 30)

Além disso, vale salientar que, também de acordo com o *Vaso Pronomos*, são representados por atores jovens (WINKLER, 1985, p. 40),¹⁹² recordando a observação de Griffith (2005, p. 174) sobre a correspondência entre os sátiros e os jovens atenienses nos banquetes, que, quando adultos e cidadãos da *pólis*, são obrigados a comportar-se de maneira civilizada.

Tem sido muito discutido que o drama satírico *como gênero* era de natureza subversiva à ideologia ateniense: ‘os sátiros são antitipos vivos de tudo que a plateia predominantemente masculina aprendeu a honrar e aceitou como objetivos desejáveis da educação e também como o fundamento da sociedade ateniense e da civilização humana’ (SEIDENSTICKER, 2003, citado por PODLECKI, 2005, p. 17).¹⁹³

¹⁹⁰ “The satyr is an ambiguous creature, cruder than a man and yet somehow wiser, combining mischief with wisdom and animality with divinity”.

¹⁹¹ “(...) paradoxically, while they are elemental and thus less than human, they are also somewhat magical and thus also more than human.”

¹⁹² “The Pronomos vase is the principal positive evidence for the hypothesis that tragic-satyr choruses were composed of young men (...). Other evidence is consistent with that hypothesis, and one item will justify our calling these young men epebes in the strict sense.”

¹⁹³ “It has further been argued that satyr play *as a genre* was of its nature subversive of Athenian ideology: ‘the satyrs are living anti-types of everything that the predominantly male audience had learned and accepted to honour as desirable goals of education, indeed as the foundation of Athenian society and human civilization’.”

Entendemos, assim, que essa “natureza subversiva à ideologia ateniense” apresentada pelo gênero por meio do coro de sátiros tem fins didáticos, pela imitação do que não deve ser feito. Além dos sátiros e de Sileno, há os personagens nobres, heróis e deuses presentes no mito, que se opõem aos sátiros e comportam-se de maneira exemplar, mostrando ao público o que deve ser feito.

Ainda, a mistura das personagens mitológicas com o coro de sátiros, dentro do enredo do drama satírico, além de trazer o riso e possivelmente o alívio trágico, traz Dioniso de volta ao festival. “Se os atenienses e outros gregos tinham satisfação em se vestir como sátiros (...), então isso, em parte, terá vindo de uma identificação mais próxima com o deus e entre eles como celebrantes” (LEY, 2007, p. 185-186).¹⁹⁴

Essa miscelânea de personagens nobres e baixos e as características antitéticas dos sátiros reforçam também a hibridez do gênero de que faz parte, “da imagem do sátiro e ainda da forma dramática drama satírico como produto gerado na fronteira” (BARBOSA, 2009a, p. 31). Aliás, pouca é a diferença entre sátiros teatrais, que estão no coro do drama satírico e os não-teatrais.

Sua fantasia no teatro é de acordo com sua imagem. Com exceção de figurinos especiais de peças específicas, os coristas do drama satírico ficavam geralmente nus e descalços, vestindo apenas calças peludas com falos na frente e caudas atrás, e barbados, máscaras com orelhas grandes (SUTTON, 1980, p. 135).¹⁹⁵

Brandão acrescenta que “se apresentavam com máscaras apropriadas a seu tipo: nariz chato, barba eriçada, cabelos em desordem e lançados para trás, fronte larga, com uma ou duas rugas” (BRANDÃO, 1987, p. 35). Storey salienta que “quanto ao traje, o que define a diferença entre os sátiros teatrais e mitológicos é a máscara, os shorts com falos eretos e a cauda anexa” (2005, p. 208-209).¹⁹⁶

Muitas das características do coro assemelham-se às de Sileno, pai dos sátiros e também participante do séquito de Dioniso. Dana Sutton descreve-o como uma figura curiosa e afirma que “não há nenhum equivalente a ele na tragédia” (1974, p. 19).¹⁹⁷

¹⁹⁴ “If Athenians and other Greeks gained satisfaction from dressing up as Satyrs (...), then this will partly have come from closer identification with the god and with each other in their aspect as celebrants.”

¹⁹⁵ “Their costume in the theater is in keeping with this image. With the exception of special costumes required by individual plays, the choristers of satyr play were largely naked and barefoot, wearing only furry pantaloons with phalli in front and tails behind, and bearded, long-eared masks.”

¹⁹⁶ “As to costume, what sets theatrical satyrs apart from the mythological ones is the mask and short pants with small erect phallus and attached tail”

¹⁹⁷ “(...) and there is no real equivalent for him in tragedy”

2.2.3.2. Sileno

Sileno está presente em alguns dramas satíricos junto ao coro de sátiros. Seu figurino é muito parecido com o dos sátiros, mas diferenciado, a fim de evidenciar sua velhice:

o velho Sileno, semicalvo, com a fronte e o rosto sulcado de rugas, boca desdentada, vestia o *khitòn khortaíos*, isto é, a túnica de longos pelos, uma espécie de malha colante de pelos eriçados, que, cobrindo-o do pescoço aos pés, dava-lhe uma aparência de animal cabeludo. Sobre a túnica, o velho Sileno lançava, por vezes, um manto e, não raro, uma pele cobria-lhe o ombro. (...) [usava] um calçado de solado mais baixo (BRANDÃO, 1987, p. 35).

Ele assume funções importantes, como, por exemplo, proclamar o prólogo do *Ciclope*, clamando libertação a Dioniso. Nele se resumem as características que o coro mostra de forma coletiva: “ele é, até certo ponto, um indivíduo, mas de certa forma, só uma essência ou projeção da personalidade coletiva do coro” (SUTTON, 1974, p. 19).¹⁹⁸

Ele parece sempre compartilhar situações e destino [com os sátiros] e ele recebe os mesmos traços de caráter, tais como a ganância por vinho, comida e mulheres; e, em *Rastreadores*, alternando bravura e covardia. Nesse sentido, ele não é nada mais que um sátiro ancião (SUTTON, 1980, p. 139).¹⁹⁹

“O que acontece com os sátiros, acontece com Sileno. Em linguagem, comportamento e (até certo ponto) em aparência, Sileno assemelha-se aos sátiros, os quais ele tipicamente chama de seus ‘filhos’” (HALLERAN, 1989, p. 268).²⁰⁰ Como um “resumo” daquilo que os sátiros são e representam, Sileno também apresenta características híbridas e ambíguas.

Apesar de algumas vezes ele ser escalado como o ‘professor’ de Dioniso, as palavras de Sileno vêm de uma fonte muito obscura para serem inteligíveis de forma segura. Pela voz de seu personagem estranhamente híbrido (meio animal, meio divindade; meio bufão, meio sábio) sua história talvez sugira algo próximo da versão sombriamente ambígua do absurdo por trás do

¹⁹⁸ “He is, up to a point, an individual, but nevertheless he is in a sense only a distillation or projection of the corporate personality of the chorus.”

¹⁹⁹ “He seems to share always the situations and fate and he is given many of the same character-traits, such as greed for wine, food, and women, and in *Ichneutae*, alternating bravado and cowardice. In this sense he is no more than an elderly satyr.”

²⁰⁰ “What holds for the satyrs holds for Silenus. In language, behavior and (to some extent) in looks, Silenus resembles the satyrs, whom he typically calls his ‘children’ (...).”

pessimismo.²⁰¹ E ainda assim, ela não pode mais do que sugerir, já que Sileno, assim como os olímpicos a esse respeito de qualquer forma, não possui um requerimento indispensável para uma mentalidade absurdista: ele próprio não é humano, e o absurdo, na minha interpretação, é uma prerrogativa (dúbia) dos seres humanos (HALLIWEL, 2008, p. 340).²⁰²

Como se percebe, ele muito se assemelha aos sátiros, mas é representado como ancião, talvez como resultado da paternidade ou para evidenciá-la (SEAFORD, 1984, p. 6), ou, quem sabe, a fim de mostrar sua sabedoria e imortalidade, contrapondo-o, ao mesmo tempo, aos seres humanos e aos deuses: diferentemente dos seres humanos, ele não morre; mas envelheceu, o que o contrapõe aos olímpicos. Ele é sábio, porém com traços animais, o que o torna pouco confiável; é hedonista, mas crê que aos seres humanos seria melhor nem terem nascido. Tantas ambiguidades em sua personalidade são reforçadas na (in)definição de seu papel dentro do drama satírico.

Apesar da íntima relação com o coro, não é claro qual é a sua função dentro do drama, se ele é o corifeu, se apenas mais um componente do coro ou se ele é um personagem assim como os outros seres míticos. Sutton (1974, p. 22) mostra que Sileno parece dialogar em iâmbico com o corifeu em algumas partes de *Cíclope* (v. 82) e *Rastreadores* (v. 107), como um ator. Seaford reforça essa questão.

Sileno ocupa uma posição ambígua entre o coro e os atores. No *Cíclope*, ele fala o prólogo, conduz a conversa com o corifeu (v. 82-95) e deixa o palco à vontade (v. 174). Por outro lado, ele é pai dos sátiros e parte importante do séquito de Baco (θείσος). No *Vaso Pronomos*, só há onze sátiros, o que sugere que ele era, de alguma forma, parte de um coro de doze (1984, p. 4).²⁰³

Sutton (1974, p. 21) explica que, em passagens trágicas correspondentes aos v. 82-84 de *Cíclope* e v. 262-269 de *Rastreadores*, não hesitaríamos em considerar uma transição entre ator e corifeu. No entanto, isso seria conclusivo apenas para peças de Eurípides e Sófocles,

²⁰¹ Conta a tradição que Sileno, uma vez perguntado do desejo de todos os homens, respondeu que era nunca ter nascido, devendo estes morrer o mais rápido possível (Aristóteles, fr. 44, citado por SEAFORD, 1984, p. 33; HALLIWEL, 2008, p. 339)

²⁰² “Though he is sometimes cast as the ‘teacher’ of Dionysus, Silenus’ words come from too obscure a source to be securely intelligible. Through the voice of its strangely hybrid character (half-animal, half-deity; half-buffoon, half-sage), his story may perhaps hint at something akin to a darkly ambiguous version of absurdity lying beneath the surface of pessimism. And yet, it cannot do more than hint, since Silenus, like the Olympians in this respect at any rate, lacks one indispensable requirement for an absurdist mentality: he is not himself human, and the absurd, on my construal, is a (dubious) prerogative of human beings.”

²⁰³ “Silenos occupies an ambiguous position between chorus and actors. In *Cyc.* he speaks the prologue, conducts a conversation with the chorus leader (82-95) and leaves the stage at will (174). On the other hand he is the father of the satyrs and very much part of the θείσος. On the *Pronomos* vase there are only eleven satyrs, which suggests that he was in some sense part of a chorus of twelve.”

devido à regra dos três atores. Nas peças de Ésquilo, com apenas dois atores,²⁰⁴ seria complicado considerar que um deles fosse Sileno, pois não poderia aparecer mais de um ator com Sileno e o coro no palco (SUTTON, 1974, p. 21). A helenista sugere, portanto, que “o Sileno pode ser o corifeu, estritamente falando, e o indivíduo que o representaria seria o corifeu das tragédias antecedentes. Mas, para o coro participar no diálogo [com Sileno], um subcorifeu deve ser apontado para os dramas satíricos” (1974, p. 22).²⁰⁵ Seaford coloca a mesma questão, porém com uma observação diferente a respeito da regra que determina a quantidade de atores.

Parece muito provável, em títulos e fragmentos dos dramas satíricos de Ésquilo, que a maioria deles requiera dois atores e o Sileno; e a maioria de seus dramas satíricos foram escritos antes da introdução do terceiro ator. Isso sugere que Sileno, mesmo que independente, era um membro do coro. Por outro lado, nem mesmo o pós-satírico *Alceste* nem qualquer cena dos dramas satíricos mais extensos requer três atores (além do Sileno). Apesar de isso não ser decisivo (*Medeia* precisou de apenas dois atores, e a *Ciclopeia* dificilmente poderia ser dramatizada por três), deve acontecer que, quando três atores se tornam disponíveis, a um deles tende a ser atribuído a parte do Sileno, para que o papel de corifeu seja devolvido para o porta-voz dos sátiros (1984, p. 4-5, grifo nosso).²⁰⁶

Dessa forma, nos dramas satíricos, além do coro, teríamos a participação de dois atores e Sileno, o que seria o suficiente tanto para as peças de Ésquilo quanto para as peças de Sófocles e Eurípides. Porém, como o próprio Seaford (1984, p.5) coloca em nota, no *Vaso Pronomos*, há três atores e Sileno, construção que, segundo ele, seria da imaginação do pintor, não necessariamente uma representação fiel do número de atores da peça. Reforçamos que o *Vaso Pronomos* pode não ser uma representação de um drama satírico, o que torna arriscado colocá-lo como referência decisiva para questões a respeito da formação do coro e do elenco do gênero.

Acreditamos, portanto que, assim como afirma Sutton, Sileno seria o corifeu, que, em alguns momentos, comporta-se como personagem e dialoga com um subcorifeu. Nas peças,

²⁰⁴ Na peças de Ésquilo, a peça era composta de apenas dois atores e um coro de doze. Sófocles aumentou os atores para três e o número de coristas para quinze (SUTTON, 1974, p.21-22).

²⁰⁵ “Sileno may be the coryphaeus, strictly speaking, and the individual who plays him would then be the coryphaeus of the preceding tragedies. But in order for the chorus to participate in the dialogue, a sub-coryphaeus must be appointed for satyr plays.”

²⁰⁶ “It appears very likely from the titles and fragments of Aeschylus’ satyr-plays that most of them required two actors as well as Silenos; and most of his satyr plays were written before the introduction of the third actor. This suggests that Silenos, however independent, was a member of the chorus. On the other hand neither the prosatyr *Alcestis* nor any scene of extant satyric drama requires three actors (as well as Silenos). Although this latter consideration is not decisive (*Medea* needs only two actors, and the *Cyclopeia* could hardly be dramatized for three), it may be that when three actors became available one of them tended to be assigned the part of Silenos, so that the role of korufai=ov devolved onto the spokesman of the satyrs.”

então, conforme a explanação de Seaford, seriam dois atores e Sileno, como já pudemos perceber nos dramas satíricos mais extensos. Tais detalhes acabam por afastar a estrutura do drama satírico da estrutura da tragédia e evidenciar a singularidade de Sileno e sua importância na caracterização do gênero. Afinal, os dramas satíricos são marcados não só pela formação do coro de sátiros, mas também pela presença do pai deles, Sileno. Alguns teóricos até mesmo citam comédias com coros de dramas satíricos (DOBROV, 2007; STOREY, 2005), mas não fazem qualquer alusão à presença de Sileno, o que faz da sua presença a mais elementar na caracterização de dramas satíricos.

2.2.3 Personagens mitológicos

Os personagens do drama satírico, uma vez que este se baseia em um mito, são geralmente heróis, reis ou deuses, junto a Sileno e o coro de sátiros. Os sátiros podem ter tanto funções nobres, como ajudar Apolo a achar suas vacas em *Rastreadores*, quanto de antagonistas, como quando encontram Dânae e Perseu, em *Puxadores de rede*. Porém, independentemente do que os sátiros se prestarão a fazer, eles se comportam como sátiros e se vestem como tal, o que é, muitas vezes, responsável pelo riso da plateia.

Segundo Seidensticker, o riso não vem apenas das ações e da vestimenta dos sátiros, mas “muita da qualidade cômica do gênero vem da tensão entre dois mundos: o mundo dos sátiros e o mundo dos heróis para onde esses malandros foram levados” (2005, p. 46).²⁰⁷ A maneira como os sátiros se comportam junto a seres com postura exemplar, além do contraste entre o nobre e o baixo que geram a comicidade e o ridículo. Assim, os personagens que se encontram no drama satírico, mas não fazem parte da atmosfera satírica, vestem-se e são representadas de acordo com aquilo que são e com o lugar a que pertencem. Brandão evidencia isso ao citar o *Vaso Pronomos*:

O vaso de Nápoles, pintado nos fins do século V a.C., atesta que as máscaras usadas no drama satírico tinham, de modo geral, as mesmas características da máscara trágica, quando se tratava de personagens nobres (...), usavam o coturno (1987, p. 35).

²⁰⁷ “Much of the genre’s comic quality is derived from the tension between two worlds: the world of the satyrs and the world of the heroes into which these rascals have been transplanted.”

Seaford, quando descreve os personagens nobres que se encontram no vaso, evidencia a diferença entre eles por meio das vestes e até da maneira em que estão colocadas, como visto anteriormente:

No centro, o artista imaginou Dioniso e sua esposa Ariadne. De um lado do par divino, estão três figuras – representando Hércules, e talvez Laomedonte e Hesíone – carregando máscaras e vestidos em lindos trajes de atores trágicos (1984, p.3).²⁰⁸

Dioniso, que se encontra no centro junto à esposa Ariadne, é a figura central do drama satírico e se encontra vestido com trajes de gala. Os personagens nobres, possíveis personagens da tragédia anterior, encontram-se vestidos com trajes trágicos, mais uma vez, evidenciando a distância entre eles e os sátiros. “Uma visão muito comum é a de que a intenção do drama satírico é mostrar os grandes e misteriosos heróis dos mitos, de rebaixá-los ao nível humano” (PODLECKI, 2005, p. 16),²⁰⁹ mas o que temos visto até agora é a superioridade dos personagens nobres em comparação aos sátiros.

Um exemplo disso é a relação entre os personagens do *Ciclope*, inclusive a maneira de agir do monstro que dá nome à peça. “O que condena completamente o Ciclope é seu abuso de sacrifícios e o respeito por estranhos em seu próprio coração e altar: comer pessoas é errado e um deslocamento absoluto da organização do sacrifício civil” (LEY, 2007, p. 185).²¹⁰ Ele, os sátiros e Sileno são personagens vis, monstros que vivem à mercê da *pólis*, e, por isso, não agem como criaturas civilizadas e são punidos.

Sileno, como *persona* dramática, faz preces/juramento incompletos ou endereça-os incorretamente. Ele também usa juramentos que tentam esconder (sem sucesso) sua culpa, e Fletcher [um dos autores que escrevem na coletânea de onde é retirado o trecho] ainda considera seu estupro uma retribuição divina justificada. (...) Polifemo, como alguém que despreza qualquer influência divina, repreende as divindades pelo qual sua cegueira e entendimento tardio da profecia são a retribuição. A deglutição da tripulação de Odisseu é relegada a ser a causa mais próxima e Odisseu torna-se o agente humano da ira divina (HARRISON, 2005, p. xiv).²¹¹

²⁰⁸ “In the centre the artist has imagined Dionysos and his bride Ariadne. On either side of the divine pair are three figures – representing Heracles, and perhaps Laomedon and Hesione – carrying masks and dressed in the gorgeous costumes of tragic actors.”

²⁰⁹ “A widely held view is that it is aim of the satyr play to debunk the grand and elusive heroes of the myths, to bring them down to human level.”

²¹⁰ “What condemns the Cyclops utterly is his abuse of sacrifice and of respect for strangers at his own hearth and altar: eating people is wrong and an utter dislocation of the organization of civil sacrifice.”

²¹¹ “Silenus, consistent with his dramatic *persona*, makes incomplete prayers/oaths or addresses them incorrectly. He also uses oaths that try to hide (unsuccessfully) his culpability, and Fletcher [um dos autores que escrevem na coletânea] thus consider his rape to be justified divine retribution. (...) Polyphemos, as someone who scorns any divine influence, berates deities for which his blindness and too late understanding of the prophecy are

Odisseu, por outro lado, desempenha sua função de herói, agindo com nobreza em qualquer situação em que se encontra. As diferentes atitudes geram diferentes consequências. “As preces de Odisseu pertencem a muitas diferentes classes de prece, como pedindo retribuição ou desafiando uma divindade a provar seu poder, mas são chamados genuínos por assistência, por isso, acatados” (HARRISON, 2005, p. xiv).²¹² Em seguida, “quando o próprio Odisseu contrasta Dioniso com o Ciclope, depois de um relato macabro da refeição na caverna, ele é identificado como a busca dos sátiros pelo reencontro com Dioniso – o *thiasos* – com os valores convencionais da *pólis* grega” (LEY, 2007, p. 185).²¹³ A ação pacificadora, respeitosa e de humildade perante a divindade traz a organização àquele lugar, antes desordenado pela distância da civilidade grega e pelo comando de um ser monstruoso e nada político.

A ação e a devida punição ou ganho pela ação é uma forma de educar. Mostrar como agradar aos deuses e agir nobremente traz resultados agradáveis e influencia os cidadãos atenienses a agir de uma maneira, não de outra.

No quinto século, pelo menos, o teatro, como toda poesia, foi considerado principalmente como um meio educativo. O poeta era o *didáskalos*, professor, não simplesmente no sentido de que ele ensinava seu coro e seus atores, mas também com a implicação de que ele instruía seu público por um meio que oferecia as mais amplas possibilidades para a disseminação de ideias e informações, e que poderia também, numa única apresentação, atingir a maior parte do corpo político. As próprias peças oferecem amplo testemunho disso, de pequenos e grandes modos (ARNOTT, 1970, p. 35).²¹⁴

A personificação do que é bom e do que não é tão bom assim se mostra bastante importante na Atenas do século V a.C. Vale lembrar que a imitação do que é ou não é apropriado é apresentada pelo drama satírico e, além de educar, o que é muito importante na *pólis* ateniense, é também uma forma de entretenimento. Assim, para fechar essa seção, citamos Aristóteles:

retribution. The eating of Odysseus' crewmen is relegated to being a proximate cause and Odysseus becomes the human agent of divine wrath.”

²¹² “The prayers of Odysseus belong to several different classes of prayer, such as calling down retribution or challenging a deity to prove his/her power, but are genuine calls for assistance, and thus granted.”

²¹³ “When Odysseus himself contrasts Dionysus with the Cyclops, after a gruesome account of the meal in the cave, he is identifying the satyrs' search for reunion with Dionysus — the *thiasos* — with the conventional values of the Greek *polis*.”

²¹⁴ “In the fifth century at least, the drama, like all poetry, was considered primarily as a teaching medium. The poet was the *didaskalos*, teacher, not merely in the sense that he taught his actors and choruses, but also with the implication that he instructed his public, through a medium that offered the widest possibilities for the dissemination of ideas and information, and which could also, in a single hearing, reach the greater part of the body politic. The plays themselves offer ample testimony of this, in great ways and small.”

Aprender não é só agradável para os filósofos, mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala. É que, quando veem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, ‘este é aquele assim e assim’ (*Poética*, 1448b 13-17, traduzido por Ana Maria Valente)²¹⁵

2.3. A LINGUAGEM

*Linguagem potente gera ação no teatro clássico grego.*²¹⁶

A linguagem do drama satírico é bem parecida com aquela utilizada no gênero trágico, com algumas distinções de uso coloquial ou cômico, sendo “muito mais próxima à tragédia que à comédia antiga” (SEAFORD, 1984, p. 47).²¹⁷ Slenders reforça isso ao dizer que, “[p]or si mesma, essa é uma suposição bastante plausível já que os dramas satíricos eram geralmente encenados durante a Grande Dionísia como a conclusão de três tragédias e eram escritos por tragediógrafos” (2005, p. 39).²¹⁸

A proximidade linguística e sobretudo métrica entre drama satírico e tragédia é amplamente aceita pelos estudiosos modernos e pode ser mais facilmente reconhecida no *Ciclope* de Eurípedes, a peça menos fragmentada. Na obra, “[o]s versos de Odisseu e muitos dos versos do Polifemo no *agon*, por exemplo, são virtualmente indistinguíveis da tragédia” (SEAFORD, 1984, p. 48).²¹⁹

Essas semelhanças ocorrem principalmente nos diálogos de disputa. Como coloca Seaford, “[v]ale notar que não ocorrem casos de desvio evidente na prática trágica nos trímetros de Odisseu. Também não ocorre nenhum no *agon* (v. 285-346)” (1984, p. 46).²²⁰ No

²¹⁵ αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἤδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ’ ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος.

²¹⁶ “Potent language begets action in classical Greek drama.” (FLETCHER, 2005, p.53)

²¹⁷ “However, it is in the respect much closer to tragedy than to Old Comedy.”

²¹⁸ “In itself this is a quite plausible assumption since satyr plays were mostly staged during the Great Dionysia as the conclusion to three tragedies and were written by the tragedians.”

²¹⁹ “Odysseus’ lines, and to a large extent Polyphemos’ lines in the *agon*, are virtually indistinguishable in these respects from tragedy.”

²²⁰ “It is worth nothing that no certain cases of deviation from tragic practice occur in Odysseus’ trimeters. Nor do any occur in the *agon* (285-346).”

entanto, há, no drama satírico, alguns elementos cômicos que não são encontrados na tragédia, principalmente nas falas dos personagens risíveis, como Sileno e o coro.

De fato parece que o contraste humorístico entre os sátiros e os elementos mais apropriados à tragédia foi expresso até no metro. Na cena burlesca (v. 519-589) Odisseu tem uma resolução²²¹ em 18 versos e meio, enquanto Sileno e Polifemo, que estavam bebendo, têm 16 em 16 versos e 17 em 34 versos e meio, respectivamente. Similarmente, das partes não-trágicas em *Ciclope*, duas são confinadas a cenas de movimentação agitada evocativa da comédia (v. 203, 210, 681, 682), e a terceira (anapesto cômico) é particularmente comum em tais cenas (SEAFORD, 1984, p. 46).²²²

Além da mudança métrica, Slenders acrescenta ainda outras estratégias para provocar o riso:

Escolhendo as palavras cuidadosamente, Eurípides foi capaz de explorar a dicção trágica para efeito cômico, algumas vezes pelo *double entendre* [duplo sentido] e outras atribuindo sentimentos trágicos a personagens como os sátiros em cuja boca os sentimentos automaticamente provocam humor (2005, p. 39).²²³

Ao que parece, portanto, a grande distinção apontada pelos teóricos é que, no drama satírico, mantêm-se o metro da tragédia, com desvios cômicos. Slenders completa que “[a] linguagem e dicção do drama satírico são consideradas como sendo mais ou menos como a linguagem da tragédia e, toda vez que elas se desviam disso, é dito que mostram semelhanças com a comédia” (2005, p. 39),²²⁴ evidenciando a relação híbrida do gênero com os outros tipos de drama. Sem dúvida, são esses desvios da linguagem trágica que geralmente são os responsáveis pelo humor, como mostra Sutton:

A linguagem do drama satírico é substancialmente a mesma que a da tragédia, mas, por propósitos humorísticos, é modificada, ou talvez se possa dizer que ela é contaminada pela mistura com elementos não trágicos. A

²²¹ Um fenômeno métrico em que uma longa é trocada por duas breves. No *Ciclope*, pode representar uma fala de bêbado.

²²² “It appears indeed that the humorous contrast between the satyrs and the elements more appropriate to tragedy was expressed even in the metre. In the farcical scene (519-589) Odysseus has one resolution in 18.5 lines, whereas Silenos and Polyphemos, who have both been drinking have 16 in 16 lines and 17 in 34.5 respectively. Similarly, of the three untragic licenses in *Cyclope* two are confined to scenes of agitated movement redolent of comedy (203, 210, 681, 682), and the third (comic anapaests) is particularly common in such scenes.”

²²³ “(...) choosing words carefully, Euripides was able to exploit tragic diction for comic effect, sometimes through *double entendre* and sometimes by assigning tragic sentiments to characters such as satyrs in whose mouths the sentiments would automatically provoke humour.”

²²⁴ “The language and diction of the satyr play is considered to be more or less the same as the language of tragedy and, whenever it deviates from this, it is said to show resemblances with comedy.”

mais proeminente de tais modificações são os vários tipos de dicção coloquial e cômica envolvendo frases, construções e itens de vocabulário não trágicos (1980, p. 142).²²⁵

Essas particularidades do gênero e as diferenças substanciais com a tragédia são listadas por López Eire. A primeira delas é que “a língua do drama satírico é muito mais tolerante a arcaísmos, homerismos, palavras raras e muito antigas, e formas poéticas em geral que a tragédia” (2000, p. 103).²²⁶ Além desses elementos, Eire (2000, p. 103-104) inclui os vulgarismos e coloquialismos. “Também são encontrados anacronismos e indecência”²²⁷ (SUTTON, 1980, p. 142),²²⁸ o que não é comum nos textos trágicos.

É importante perceber que esses desvios cômicos no conteúdo da linguagem do drama satírico aproximam-no da comédia pois, “[n]o drama satírico, há algumas estratégias cômicas que também se encontram na comédia aristofânica ou na comédia política ou ‘arkhaía’ em geral” (EIRE, 2000, p.104).²²⁹ Porém, essas estratégias se manifestam de maneira única e exclusiva no drama satírico, o que garante a peculiaridade do gênero.

2.3.1 Jonismos e homerismos

Como já visto até aqui, o drama satírico é marcado por hibridismos e combinações: dicção trágica com desvios cômicos; semi-homens e monstros com semideuses, deuses e heróis; covardia e coragem; vinho, sexo e heroísmo. Essa mescla de elementos heterogêneos se percebe também em sua linguagem, umas vezes nobre e outras cheias de libertinagem e falta de pudor (EIRE, 2000, p. 98).

Além de todas essas miscelâneas, há também uma mistura de discursos e de dialetos. No drama satírico, há personagens míticos, bem diferentes e distantes dos heróis trágicos, do

²²⁵ “The language of the satyr play is substantially the same as that of tragedy but for humorous purposes it is modified, or perhaps one should say contaminated by the admixture of non-tragic elements. The most prominent of such modifications are various types of colloquial and comic diction involving un-tragic phrases, constructions, and vocabulary items.”

²²⁶ “La lengua del drama satírico es mucho más tolerante con arcaísmos, homerismos, (...) palabras raras y de otros muy lejanos tiempos o bien formas poéticas en general, que la lengua de la tragedia.”

²²⁷ “Also found are anachronisms and indecency.”

²²⁸ Slenders acredita que o *Ciclope* apresenta uma λέξις ἐρωτική (2005, p. 40). Para mais detalhes sobre o erotismo presente na linguagem dessa peça, conferir SLENDERS, Willeon. “λέξις ἐρωτική” in Euripides’ *Cyclops*. In: HARRISON, George W. M. (Ed.). *Satyr drama – Tragedy at Play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p.39-52.

²²⁹ “Hay en el drama satírico algunas estrategias cômicas, que también se encuentran en la comedia aristofânica o en la comedia política o «arkhaía» en general (...).”

cotidiano e da vida real, sobretudo os personagens mais monstruosos, como os sátiros, Sileno e Polifemo – não é à toa que são apresentados em um cenário fora da *pólis*. Esse distanciamento também é evidenciado pela maneira com que falam.

Desvia-se [a maneira como falam os personagens do drama satírico] do ático coloquial predominante da comédia para aproximar-se mais à língua literária e na realidade não falada na Atenas contemporânea, que era a língua da tragédia. Efetivamente, em seus versos recitados, o drama satírico tem diálogo ático mesclado com jonismos e homerismos que não aparecem de modo algum na língua da comédia, onde, ao menos em seus versos recitados, o dialeto empregado é predominantemente o ático (EIRE, 2000, p. 98).²³⁰

Logo, a linguagem do drama satírico, assim como o gênero, é híbrida, pois, nas partes recitadas, mistura até mesmo o ático da comédia com jonismos e homerismos, os quais, mesmo que misturados, lembram a altivez dos hinos homéricos e reforçam a proximidade com a linguagem poética da tragédia. Dentre as aproximações, está “o uso do acusativo de pessoa dependente de um verbo de movimento, um homerismo e jonismo que não se registra na comédia ática, mas que se detecta na prosa jônica” (EIRE, 2000, p. 102-103).²³¹ Um exemplo seria o verso 266 de *Rastreadores*, “Ἦραν ὅπως μ[ὴ] πύ[σ]τ[ι]ς ἴξετα[ι] λόγου, traduzido como “para que a Hera não chegue a uma certeza da história” (BARBOSA, 2012, p. 73).

Outro exemplo de jonismo seria o uso de verbos com o tema de presente -σσ-, como nas tragédias, enquanto na comédia seria em -ττ- (EIRE, 2000, p. 99). Em *Puxadores de rede*, de Ésquilo, v. 3-4, temos a fala do velho: τί σοι φυλάσσω [... el που θαλασσή[;]. Na comédia já seria άλλα φυλάττει διά χειρό? έχων και τας μυίας άπαμύνει. (*Vespas*, v. 597) e ώς χρή Μεγαρέας μήτε γή μήτ' έν αγορά μήτ' έν θαλάττη μήτ' έν ήπειρω μένειν. (*Acarnenses*, v. 533-534) (EIRE, 2000, p. 100).

Há também a diferença entre o grupo consonantal -ρσ-, que mantém seu formato nas tragédias e dramas satíricos, mas que muda para -ρρ- nas comédias de Aristófanes:

θάρσει δή• τί κινύρη[<ι>]. (*Puxadores de rede*, v. 804).
 ἴθι νυν έασον εις άφοδον πρώτιστα με έλθόντα θαρρήσαι προς έμαυτόν.
 (*Assembleia de mulheres*, v. 1059-1060) (EIRE, 2000, p.100)

²³⁰ “Se aleja del ático coloquial predominante en la comedia para acercarse más a esa lengua literaria y en realidad no hablada en la Atenas contemporánea que era la lengua de la tragedia. Efectivamente, en sus verso recitados, el drama satírico contiene dialecto ático mezclado con jonismos y homerismos que no aparecen de ningún modo en la lengua de la comedia, donde, al menos en sus versos recitados, el dialecto empleado es predominantemente el ático.”

²³¹ “(...) el uso del acusativo de persona dependiente de un verbo de movimiento, un homerismo y jonismo que no se registra en la comedia ática pero que sí se detecta, en cambio, en la prosa jónica.”

Ainda, o uso das formas τού, τῆς, τῶ, τῆ, τόν, την, etc. como relativos (artigos usados como pronomes relativos) não é encontrado nas comédias, mas em tragédias e dramas satíricos. Um exemplo disso pode ser observado no v. 83 de *Rastreadores*: [τ]ὸν εἰ τις ὀπτήρ ἐστι[v] ἢ κατήκοος. (EIRE, 2000, p. 101).

Nas partes recitadas do drama satírico, há homerismos que só aparecem nas partes líricas da tragédia, como o verbo ἐπισσεύεσθαι. Aristófanes só os usa quando faz paródias de ditirambos (EIRE, 2000, p. 105). Outro exemplo é a palavra dia, ἡμερα, que tem um equivalente homérico ἦμαρ. Na tragédia e no drama satírico, encontramos tanto a forma e sua locução prepositiva áticas καθ' ἡμεραν quanto as formas homéricas ἦμαρ e κατ' ἦμαρ, o que não ocorre nas comédias (EIRE, 2000, p. 99).

Em *Rastreadores*, de Sófocles, encontramos a palavra ἀρίζηλα no verso 77, traduzida por 'brilhantes' (BARBOSA, 2012, p. 125, n. 24). Em nota, a pesquisadora comenta o termo e cita Walker, que

afirma não se tratar de uma palavra do ático clássico; possivelmente, seria, segundo ele, uma interpolação tomada de um drama satírico ou de alguma outra parte do próprio *Ichneutas* (cf. WALKER, 1919, p.121). Trata-se de uma forma épica encontrada em Homero em, por exemplo, *Ilíada* 2, 319; 13, 244 e 18, 219.

Além dessas peculiaridades é notável, também, a presença de algumas palavras raras, que não são encontradas na comédia nem na tragédia (EIRE, 2000, p. 107), geralmente importadas de outros dialetos. Nos restos do *Puxadores de rede* esquiliano, encontramos, no v. 769, προπράκτορα, 'προπράσσ'; no v. 779, κωλυτήπιον; v.787, μικκός, 'pequeno'; v. 820, θῶσθαι (EIRE, 2000, p. 107-108). As quatro palavras mencionadas têm todo o aspecto de dorismos, ora tomados de Epicarmo, ora importados por Ésquilo da raiz de sua primeira instância na Sicília (EIRE, 2000, p. 108).²³²

Apesar do uso de dorismos, o uso do dialeto jônico e alguns elementos homéricos estabelecem uma conexão entre a língua do drama e da tragédia – e até da épica –, que parece desviar-se do ático da comédia. No entanto, como veremos a seguir, há ainda muitos elementos na linguagem do drama satírico que a aproximam do cômico.

²³² “Las últimas cuatro palabras mencionadas tienen todo el aspecto de dorismos ora tomados de Epicarmo ora importados por Ésquilo a raíz de su primera estancia en Sicilia.”

2.3.2 Diminutivos, vulgarismos e coloquialismos

Os diminutivos, vulgarismos e coloquialismos são desvios cômicos significativos que diferenciam a linguagem do drama satírico da linguagem da tragédia. Segundo Dana Sutton (1980, p. 142), diminutivos são importantes na língua do drama satírico. Os coloquialismos geralmente são usados para marcar a ação anti-heroica dos personagens enquanto os vulgarismos devem-se principalmente à irrefreada atividade sexual dos sátiros (EIRE, 2000, p. 117).

Há, ainda, a soma dessas estratégias, como, por exemplo, acontece no v. 147, de *Rastreadores*: “As piores das bestas! Merdinhas...” (traduzido por BARBOSA, 2012), que corresponde a uma fala de Sileno. Nesse verso misturam-se o diminutivo e o uso de vulgarismos, que se manifesta principalmente na palavra “merdinhas”. Acrescente-se que o velho Sileno fala com os seus filhos como se fossem crianças (sentido hipocorístico). Assim, a combinação de diminutivo e vulgarismo é usada por Sileno para designar sentimentos misturados de afeto e desprezo, raiva e cuidado. Além disso, tal palavra marca o caráter híbrido do personagem. Afinal os sátiros e Sileno são seres que têm cabeça de homem – sentimentos, emoções – e ventre de bestas.

Logo as vulgaridades do drama satírico estão relacionadas não apenas ao sexo, mas também às funções biológicas do baixo-ventre, como explica Lopéz Eire:

O sexo, incluindo nesse conceito as partes do corpo relacionadas com a atividade sexual, assim como outras funções biológicas conectadas, de algum modo, com o sexo, como, por exemplo, as de nutrição pela comida e pela bebida, e as pertencentes ao sistema excretor da anatomia humana, domina o conteúdo do drama satírico e disso deriva, em grande medida, a presença nele de numerosas palavras e expressões vulgares (2000, p. 117).²³³

Os sátiros e Sileno são criaturas entregues aos vícios, principalmente ao sexo e ao vinho. Logo, outras características bestiais, como a gula e o descontrole quanto às funções excretoras, também devem fazer parte do discurso do drama satírico.

No *Ciclope*, essas referências escatológicas são evidenciadas na figura e na fala de Polifemo. Ele se diz servidor apenas de seu γαστήρ, desonrando os deuses (apontado em

²³³ “El sexo, incluyendo en este concepto las partes del cuerpo relacionadas con la actividad sexual, así como otras funciones biológicas conectadas de algún modo con el sexo, como, por ejemplo, las de la nutrición a través de la comida y la bebida, y las pertenecientes al sistema excretor de la anatomía humana, domina el contenido del drama satírico y de este hecho deriva en gran medida la presencia en él de numerosas palabras y expresiones vulgares.”

BARBOSA; LEANDRO e QUINTELA, 2008, p. 199-200), chegando até mesmo a colocar-se similar a Zeus, como nesta passagem:

O raio de Zeus não o temo, estrangeiro, e não sei em que Zeus é superior a mim. O resto não me preocupa e escuta por que não me preocupo com o resto. Quando das alturas ele despeja o aguaceiro, tenho este antro o meu abrigo, onde, após me empanturrar com um bezerro assado ou com uma caça selvagem qualquer, irriço gostosamente o baixo-ventre, esvaziando uma ânfora de leite. Depois, para rivalizar com os trovões de Zeus, encho minha túnica de estrondos! (v. 320-328, traduzido por BRANDÃO, 1987, p. 54-55)

A citação fala da gula (“me empanturrar com um bezerro assado ou com uma caça selvagem qualquer”), de flatulências (“para rivalizar com os trovões de Zeus, encho minha túnica de estrondos!”) e, até mesmo remete à masturbação (“irriço gostosamente o baixo-ventre, esvaziando uma ânfora de leite”). Dificilmente Ulisses ou qualquer um de seus companheiros diriam algo do tipo. Também os personagens nobres de outros dramas satíricos, como Dânae e Dictis de *Puxadores de rede*, de Ésquilo, ou os deuses Hermes, Apolo e a ninfa Cilene, em *Rastreadores*, de Sófocles, não se colocam de forma tão desrespeitosa. Isso porque “(...) um vulgarismo [é] uma forma linguística usada pela massa ou pelo ‘povão’ e não pela gente culta, como, por exemplo, as formas linguísticas consideradas incorretas e marginais pelos cultos, ou palavra feias que soam mal e palavras-tabu” (EIRE, 2000, p. 111).²³⁴ Logo, ele “é, em seu conjunto, uma diferença que está absolutamente ausente na língua da tragédia” (EIRE, 2000, p. 103).²³⁵ Vale lembrar que a presença de vulgarismos no drama satírico contribui para que sua linguagem se assemelhe à da comédia, sem, no entanto, se igualar a ela.

Na língua do drama satírico, detecta-se certa vulgaridade, como pudemos perceber no exemplo anterior, nas falas de Polifemo. No entanto, Eire afirma que até mesmo os personagens heroicos empregam uma linguagem mais baixa que as usadas na tragédia (EIRE, 2000, p. 112), mas não necessariamente vulgar. Um exemplo disso seria Odisseu, que, no *Ciclope*, de Eurípides, pergunta a Sileno “μῶν τὸν λάρυγγα διεκάναξέ σου καλῶς;” (v. 158), que “seria uma maneira plebeia de se expressar” (EIRE, 2000, p. 113).²³⁶ Brandão traduz esse verso como “Tua garganta fez um barulhinho gostoso?” (1987, p. 49) Outro exemplo está no

²³⁴ “(...) un vulgarismo como una forma lingüística usada por la masa o el populacho y no por la gente cultivada, como, por ejemplo, las formas lingüísticas consideradas incorrectas y marginales por los cultos, o las palabras feas (*dirty words*), malsonantes y las palabras-tabú (*taboo words*).”

²³⁵ “(...) es, en su conjunto, un rasgo que está absolutamente ausente de la lengua de la tragedia.”

²³⁶ “una manera un tanto basta y plebeya de expresarse”

final da peça, quando Odisseu responde a Polifemo “κλαίειν σ’ ἄνωγα” (v. 701), traduzido como “Vai para o inferno!” (BRANDÃO, 1987, p. 68). Essas falas de Odisseu, apesar de mais baixas que seu discurso comum, não podem ser consideradas como vulgaridade, pois muito se distancia do falado por Polifemo ou dos apelos sexuais e patológicos dos sátiros e de Sileno. Então, por se tratarem de uma linguagem de baixo calão, encaixam-se na linguagem coloquial.

A porcentagem de coloquialismos é consideravelmente mais elevada na língua do drama satírico que na tragédia (EIRE, 2000, p. 104),²³⁷ mas ainda não são tão frequentes como o são em Aristófanes (SEAFORD, 1984, p. 47). A comédia passa, em número de expressões coloquiais, tanto a tragédia como o drama satírico (EIRE, 2000, p. 120).

O coloquialismo, portanto, continuou associado a qualidades plebeias mais comumente do que as estatísticas puras sugerem. O drama satírico pode também fazer uso do coloquialismo para distinguir os personagens bestiais (sátiros, Sileno, ogros) dos heroicos, que falam uma língua mais uniformemente trágica (SEAFORD, 1984, p. 47-48 e SEIDENSTICKER, 1999, citado por CSAPO, 2010, p. 130).²³⁸

Entretanto, como já mostramos, nos dramas satíricos, até mesmo os personagens heroicos apelam para o coloquialismo. Sua língua é realmente mais “uniformemente trágica”, porém, reiteramos, há desvios coloquiais que marcam os personagens nobres do gênero, diferenciando-os dos heróis trágicos.

Mas como o humor dos dramas satíricos não é escatológico e sexual como o da comédia, o fogo cerrado de obscenidades da comédia não é imitado. Tais intrusões como essas podem obviamente ser relacionadas com a ideia geral de alívio cômico: elas são engraçadas precisamente porque estão fora de lugar quando imersas na matriz geral da dicção trágica (SUTTON, 1980, p. 142).²³⁹

Logo, há coloquialismos e vulgarismos tanto na comédia como no drama satírico, porém, como já salientado, ambos se manifestam de maneiras bem diferentes em cada gênero. Esses recursos são cômicos justamente por que “são incompatíveis com o espírito da tragédia

²³⁷ “El porcentaje de coloquialismos es considerablemente más elevado en la lengua del drama satírico que en la de la tragedia.”

²³⁸ “Colloquialism thus remains associated with plebeian qualities more often than the bare statistics suggest. Satyr drama may also use colloquialism to distinguish the bestial (satyrs, Silenus, ogres) from heroic characters who speak a more uniformly tragic language.”

²³⁹ “But since the humor of satyr plays is not a scatological and sexual as that of comedy, comedy’s steady drumfire of obscenity is not imitated. Such intrusions as these can obviously be related to the general idea of comic relief: they are funny precisely because they are out of place when imbedded in a general matrix of tragic diction.”

e estão em consonância com a liberação momentânea da humanidade animalésca que o drama satírico pretende” (EIRE, 2000, p. 116).²⁴⁰ É justamente essa animalidade que se aproxima da comédia, mas, reforçamos, não a ponto de se confundirem.

Um exemplo disso é o vocabulário sexual. Enquanto o drama satírico faz uso de trocadilhos e alusões à prática sexual de forma menos direta, na comédia aristofânica, encontramos palavras obscenas para isso, como πέος (pênis), βινέω (transar), ou ὄλισβος (pênis de couro) (SLENDERS, 2005, p. 39), além de πρωκτός (ânus) e βωμολοχεύματα (obscenidades, coisas de bufão) (SEAFORD, 1984, p. 47). Já a palavra mais vulgar do drama satírico provavelmente é ποσθοφιλής (que ama o pênis), no v. 795 dos *Puxadores de rede* de Ésquilo (SLENDERS, 2005, p. 50; SEAFORD, 1984, p. 48). Da mesma forma que o discurso do drama satírico não se iguala a da comédia,

(...) o discurso de Sileno, apesar de distinto do trágico, não devia descer ao nível dos escravos da comédia (nova). E certamente a fala de Polifemo fora do *agon*, de Sileno e dos sátiros, apesar de ser claramente distinta da tragédia, é bem mais próxima a ela do que da comédia antiga (SEAFORD, 1984, p. 48)²⁴¹

Essa promiscuidade contida mostra que, apesar das estratégias cômicas, dos vulgarismos, dos coloquialismos, dos desvios burlescos e até mesmo das similaridades entre o drama satírico e a comédia, sua linguagem é mais familiarizada com a dicção trágica.

2.3.3 Acumulações verbais

Além das peculiaridades da linguagem que já observamos,

[n]o drama satírico, há uma estratégia linguística para produzir o riso, empregado abundantemente na comédia e jamais – obviamente – na tragédia. Ela é conhecida pela denominação de ‘acumulação verbal’ e pode se explicar como uma acumulação de nomes ou verbos quase sinônimos,

²⁴⁰ “(...) son incompatibles con el espíritu de la tragedia y están más bien en consonancia con la liberación momentánea de la animalésca humanidad que pretende el drama satírico.”

²⁴¹ “(...) the speech of Silenos, though distinct from the tragic, should not sink to the level of the slaves of (new) comedy. And certainly the speech of Polyphemos outside the *agon*, of Silenos, and of the satyrs, though clearly distinct in its license from tragedy, is much closer to it than to Old Comedy at least.”

pelo mero prazer de fazer graça e provocar hilaridade (EIRE, 2000, p.121).²⁴²

Temos um exemplo desse fenômeno em *Rastreadores*, de Sófocles, no prólogo pronunciado por Apolo em busca de seu gado roubado:

(...) Umas vacas leiteiras,
uns bezerros e também um rebanho de touros novos,
todos se foram. (...) (v. 11-13)

Assim, à floresta
[] lá onde há pastor, ou um dos campônios
ou dos carvoeiros, na ordem, aproximam-se
ou até mesmo um nascido de raça de ninfas montesas
ou uma das feras, anuncio a todos estas coisas:
(v. 38-42, traduzidos por BARBOSA, 2012, p. 45, 47)

O primeiro conjunto de versos cita os componentes do rebanho perdido enquanto o segundo remete àqueles que poderiam encontrá-lo. Essa acumulação de palavras quase sinônimas, além de cômica, pode também ser poética, como comenta Barbosa sobre cada um dos trechos, respectivamente:

O processo poético é o da enumeração. A gradação se dá do particular para o geral em uma série gradualmente ascendente e somatória: vacas leiteiras, bezerros, *rebanho* de touros novos correspondendo a todos. A figura é oportuna para introduzir o tema e apresentar – em palavras – o objeto que se quer encontrar (2012, p. 122, n. 5).

Novamente o poeta se serve da enumeração de forma a mostrar a variedade de um conjunto que vai desde pastores e camponeses, personagens mais comuns ao se falar de um rebanho, até carvoeiros, filhos das ninfas e feras. (...) podemos entender que se trata de enumerar do civilizado para o selvagem; ou ainda de pessoas, para seres elementares e, finalmente, bestas selvagens (2012, p. 123, n. 12)

A partir da observação da helenista, percebemos que as estratégias cômicas também são poéticas. Afinal, assim como o burlesco, o poético também é usado para entretenimento e oblivio dos males. O drama satírico, como gênero de fronteira apresenta uma língua híbrida, portanto, mais flexível. Como vimos nos exemplos, os textos são capazes de provocar o riso em multidões, mas sem perder de vista o mito, com toda a sua poesia e beleza.

²⁴² “Se da en el drama satírico un recurso o estrategia lingüística para producir la risa, empleado abundantemente en la comedia y jamás - obviamente- en la tragedia. Se le conoce con la denominación de «acumulación verbal» («accumulation verbale») y puede explicarse como una acumulación de nombres o verbos cuasismónimos *iocandi causa*, es decir, por el mero placer de hacer gracia y provocar la hilaridad.”

3 AS PEÇAS MAIS COMPLETAS

A título de sinopse, para direção do leitor, enumeramos as peças mais completas a que temos acesso: *Ichneutas*, traduzido por *Rastreadores*, escrito por Sófocles; *Diktyulkoi*, *Puxadores de rede*, de Ésquilo; e o *Kyklops*, *Ciclope*, de Eurípides; cada uma de um tragediógrafo diferente, e os três são os mais conhecidos hoje, cujas obras são as mais completas dos poetas trágicos do século V a.C.

As diferenças entre eles são aludidas por teóricos antigos, os quais sintetizam o caráter de cada um no fazer poético. Aristóteles diz que Sófocles representa homens virtuosos assim como Homero (*Poética*, 1448a, 26-28) e que Eurípides é o mais trágico dos poetas (1453a, 30). Ésquilo, segundo o filósofo Menedos de Eretria, era o que melhor escrevia dramas satíricos (PODLECKI, 2005, p. 4). Dionísio de Halicarnasso, em seu *Tratado da imitação*, produz uma *synkrisis*, ou seja, uma crítica comparativa entre os três. Vejamos então o que descobrimos de cada um:

Ésquilo foi o primeiro a utilizar o estilo sublime, detentor de magnificências, conhecedor do que é adequado aos caracteres e às paixões, adornando-se eminentemente com uma linguagem de sentido próprio e figurado, sendo ele mesmo, em muitos passos, artífice e criador de palavras somente suas e de assuntos, mais variado que Eurípides e Sófocles na representação de personagens. (DIONÍSIO, traduzido por Raul Fernandes, 1986, p. 56)

Talvez isso explique por que encontramos mais palavras raras no *Puxadores de rede* do que nos outros dois textos mais extensos, mesmo sendo ele o mais fragmentado dos três. Em suas tragédias isso já foi constatado e até apontado por Aristófanes, nas *Rãs*. Enquanto Ésquilo se destaca pela escolha lexical e até mesmo pelos neologismos, Sófocles, como colocado por Aristóteles, enfatiza o caráter dos personagens:

Sófocles distingue-se nos caracteres e nas paixões, salvaguardando a nobreza dos personagens. (...) não é sublime nem humilde, mas recorre ao meio termo do estilo compósito (DIONÍSIO, traduzido por Raul Fernandes, 1986, p.57-58).

Como veremos na seção destinada ao drama satírico sofocleano, há sim uma preocupação do poeta com a representação das personalidades dramáticas – ele recorre até

mesmo à personificação – mas não necessariamente do caráter nobre de cada um. Afinal, é um drama satírico, gênero de fronteira até mesmo quanto à caracterização de cada personagem. Já Eurípides parece não se preocupar tanto com isso e opta pela novidade.

Ora a Eurípides agradou-lhe tudo o que fosse autêntico e próximo da atualidade da vida. É por isso que, em muitos passos, afasta-se do que é adequado e belo, e não consegue obter, como fizera Sófocles, a nobreza e a magnificência das personagens nos caracteres e nas paixões. Pelo contrário, se algo há de menos digno, de menos corajoso e vulgar, é muito possível ver então que o reproduz com rigor. (...) é poético no vocabulário e, muitas vezes, precipitando-se da muita grandeza no bombástico vazio, desce, por exemplo, para a vulgaridade da vida privada, em todas as formas. (DIONÍSIO, traduzido por Raul Fernandes, 1986, p. 57-58)

Essas caracterizações dos poetas do século V a.C. são de estudiosos antigos, mas que viveram no século seguinte – ou depois – e já têm uma visão diferente daquela do seu público contemporâneo. Para nós, hoje, quase dois mil e quinhentos anos depois, é ainda mais difícil fazer uma *synkrisis*. Então concluímos com as palavras da pesquisadora: “Mas qual é o seu caráter em cada um dos dramaturgos conhecidos? Jamais responderemos; temos uma ínfima parcela de suas tragédias e é menor ainda a de seus dramas satíricos” (BARBOSA, 2009b, p.128).

3.1 *CICLOPE*²⁴³ (*KYKLOPS*), DE EURÍPIDES

Como já mencionado ao longo do trabalho, o *Ciclope*, de Eurípides, é o único drama satírico que chegou até nós sem estar totalmente fragmentado. Por ser uma obra mais completa, permite um estudo mais significativo quanto à composição do gênero.

A partir de uma observação pormenorizada do *Ciclope*, mais uma vez comprovamos que tragédia e drama satírico compartilham o mesmo formato. Como acreditamos acontecer com os outros dramas satíricos, “[a] estrutura do *Ciclope* é trágica, com prólogo, párodos, quatro episódios (um contendo um *agon*, v. 285-346), cada um seguido de uma canção coral e um êxodo. Como na tragédia, as canções do coro são acompanhadas por saídas e entradas dos

²⁴³ Quanto à tradução para o português, conhecemos apenas a versão brasileira *O ciclope*, do helenista Junito Brandão, em 1987, dentro da obra *Um drama satírico: ‘O ciclope’ e duas comédias: ‘As rãs’; ‘As vespas’*, publicada pela editora Espaço e Tempo, no Rio de Janeiro.

atores” (SEAFORD, 1984, p. 16-17).²⁴⁴ Assim como esperam os principais teóricos do gênero, o drama satírico, ainda que com a estrutura trágica, era reduzida em números de versos em relação à tragédia. Logo, “[n]ão há nada nos fragmentos satíricos que sugira que *Ciclope*, com 709 versos, era de extensão anormal” (SEAFORD, 1984, p. 2).²⁴⁵ Todavia o “*Ciclope* é muito provavelmente uma das últimas peças de Eurípides” (SEAFORD, 1984, p. 17),²⁴⁶ por isso deve mostrar a estrutura de um drama satírico mais tardio. Como Seaford explica,

(...) a estrutura trágica de *Ciclope* representa uma degeneração: passagens corais frequentes e agitadas, os resíduos de uma performance de improvisação preservados na criação literária por um sentimento de tradição cada vez menor foram eventualmente eliminadas por um inevitável processo de assimilação à tragédia (1984, p.17).²⁴⁷

Entretanto, mesmo que se acredite que o *Ciclope* seja um dos últimos dramas satíricos de Eurípides, “[a] data da encenação da peça é discutida, bem como a trilogia completada pelo *Ciclope*. Apesar dos argumentos de Kaibel, Wilamowitz e R. Marquart, Louis Méridier prefere colocar este drama antes de 424 a.C.” (BRANDÃO, 1987, p. 41). No entanto, sabemos que a maioria dos estudiosos, como Seaford (1984, p. 2) e Webster (1970, p. 179), datam a peça em 408 a.C., ano em foi apresentado *Orestes* (WEBSTER, 1970, p. 179). Teóricos como Marshal (2005) e O’Sullivan (2005) até mesmo afirmam que a peça é uma resposta ao Sofismo e que Polifemo encarnaria as premissas dessa filosofia, em voga nessa época.

O fato de recuperar um tema épico é, no mínimo, curioso. *Ciclope* compartilha a forma trágica e o tema épico, outro exemplo desse tipo de peça é *Dionisalexandre*. De fato, não há um argumento conclusivo para associar o drama satírico somente à tragédia de qualquer modo, não é também desprezível o fato de muitas tragédias beberem suas histórias nas fontes homéricas. Polifemo representado no *Ciclope*, de Eurípides, é um personagem importante também no Canto IX da *Odisseia* de Homero, passagem épica cujo mito central coincide com o do drama satírico euripidiano.

²⁴⁴ “The structure of *Cyc.* is tragic, with a prologue, parodos, four episodes (one containing an *agon*, 285-346) each followed by a choral song, and an exodus. And as in tragedy, the choral songs are accompanied by the exits and entrances of actors.”

²⁴⁵ “There is nothing in the satiric fragments to suggest that *Cyc.*, with 709 lines, was of abnormal length.”

²⁴⁶ “*Cyc.* is very probably one of Euripides’ last plays.”

²⁴⁷ “(...) the tragic structure of *Cyc.* represents a degeneration: frequent, agitated choral passages, the relics of an improvisatory performance preserved in the literary creation by an ever-dwindling feeling for tradition, were eventually eliminated by an inevitable process of assimilation to tragedy.”

Consoante ao mito, Polifemo é filho do deus Posídon e da ninfa Toosa. A narrativa homérica apresenta-o como um gigante com um olho só no meio da testa, monstruoso e antropófago. Ulisses, com doze de seus companheiros, quando descansava numa gruta cheia de cestos de queijo e de ovelhas, e aguardava o morador, para receber as dádivas da hospitalidade, foi aprisionado pelo Ciclope (BRANDÃO, 1987, p. 37).

No entanto, o *Ciclope*, de Eurípides, apresenta algumas diferenças – condicionadas pelo gênero evidentemente – em relação à versão homérica do mito, principalmente nas questões relacionadas ao cenário.

A ação da peça, uma vez que os Ciclopes habitavam um local mais ou menos fabuloso, foi localizada na Sicília, junto ao Etna. Já que Hesíodo, diferentemente de Homero, fizera dos Ciclopes os artífices dos raios de Zeus e a imaginação popular colocara nas profundezas do Etna as forjas de Hefesto, para quem trabalhavam os Ciclopes, nada mais natural que deslocar para lá a ação do drama (BRANDÃO, 1987, p. 38).

Então, o cenário é composto do seguinte modo: “no fundo da orquestra, uma enorme caverna, aos pés do Etna, diante da qual se desdobra verdejante campina” (BRANDÃO, 1987, p. 42). A caverna e o ambiente selvagem e não urbanizado são compartilhados pelo drama satírico e pelo relato de Homero, assim como também são os principais acontecimentos. Isso pode ser comprovado pelo argumento da peça.

Ulisses, tendo partido de Troia, de retorno a Ítaca, é lançado nas costas da ilha de Sicília, onde habita o terrível Ciclope Polifemo. Na caverna do Ciclope, encontrou os sátiros e seu pai Sileno, prisioneiros do monstro. Oferece vinho a Sileno e este, sedento do néctar de Baco, está disposto a trocar ovelhas e queijos de seu amo pelo odre de vinho de Ulisses, quando chega o Ciclope, berrando furioso. Devora, numa só refeição, dois companheiros do herói, mas este, como sempre, agindo com astúcia, após embriagar Polifemo, vaza-lhe o com um espeto incandescente o único olho, logrando, assim, fugir e levar em sua companhia Sileno e os sátiros. (BRANDÃO, 1987, p.42).

Os sátiros e Sileno, na maioria dos dramas satíricos, são servos de algum tirano ou se colocam como ajudantes de algum deus ou herói. Na peça em questão, eles são escravos de Polifemo, mas auxiliam Odisseu a furar-lhe o olho, o que facilita a fuga de todos no desfecho.

No *Ciclope*, de Eurípides, o papel dos sátiros e de Sileno é consideravelmente menor do que nos dramas satíricos de Ésquilo e Sófocles. Ainda assim, por virtude da sua constante presença e suas ações e

reações, canções e comentários, gestos e danças, Sileno e os sátiros determinam o tom e atmosfera da peça, mesmo nas partes dominadas por Odisseu e Polifemo (SEIDENSTICKER, 2005, p. 45).²⁴⁸

O coro de sátiros e seu pai Sileno são os elementos principais na diferença entre o enredo do drama satírico e o do Canto IX da *Odisseia*, de Homero, não só pela presença e pelas falas de cada um, mas também pela atmosfera e pelo tom que essas criaturinhas dão à obra, mesmo com personagens tão marcantes, como Odisseu e Polifemo. O heroísmo e respeito às regras de hospitalidade de um e a monstruosidade do outro se destacam nas duas obras, porém no *Ciclope*, de Eurípides, a discrepância entre os dois e as estripulias dos sátiros e Sileno deixam muitas cenas risíveis. Além do cômico, manifesta-se o dionisíaco, pois há vinho e o coro dança, bebedeira e clamor a Dioniso, de forma a sentir-se o deus ali, aos pés do Etna.

O *Ciclope*, de Eurípides, dá uma inversão mais explicitamente dionisíaca, mas também burlesca, a esses temas enredando Polifemo em interação entre o ‘convidado’ que traz o vinho, Odisseu, e a comitiva satírica de Dioniso. O cativo dos sátiros em serviço ao Ciclope é, como Sileno explica, uma separação de seu deus (v. 25-26). Quando o coro entra, tenta recapturar o espírito do *komos* báquico dançando a vigorosa e provavelmente indecente *sikin(n)is* (HALLIWEL, 2008, p. 127-128).²⁴⁹

Polifemo escraviza parte do séquito de Baco e seu ambiente se torna “uma cidade de Dioniso” (SEAFORD, 1984, p. 122; LEY, 2007, p. 184-185), como Odisseu percebe ao chegar ali, com o vinho, que completa essa atmosfera báquica. Polifemo não festeja, bebe o vinho sozinho, sem água, e se alimenta dos companheiros de Ulisses, que, segundo a tradição, deveriam ser bem recebidos pelo anfitrião ao invés de devorados.

A *Odisseia* já havia estabelecido a figura de Polifemo como um tipo de participante do simpósio grotescamente pervertido – o monstro que janta e, com o encorajamento de Odisseu, bebe *sozinho*, não apenas negando

²⁴⁸ “In Euripides’ *Cyclops* their [dos sátiros e de Sileno] role is considerably smaller than in the satyr-plays of Aeschylus and Sophocles. Yet by virtue of their constant presence and their actions and reactions, songs and comments, gestures and dances, Silenus and the satyrs determine the tone and atmosphere of the play even in the parts dominated by Odysseus and Polyphemus.”

²⁴⁹ “Euripides’ *Cyclops* gives a more explicitly Dionysiac, but also burlesque, twist to these motifs by entangling Polyphemus in interaction between the wine-bringing ‘guest’ Odysseus and the satyric entourage of Dionysus. The satyrs’ captivity in service to the Cyclops is, as Silenus explains, a separation from their god (v.25-26). When the chorus enters, it tries to recapture the spirit of a Bacchic *komos* by dancing the vigorous and probably indecent *sikin(n)is*.”

hospitalidade aos outros, mas invertendo a hospitalidade em canibalismo (HALLIWELL, 2008, p. 127).²⁵⁰

A relevância do ventre e do baixo-ventre no episódio do Ciclope faz dele “uma criatura de apetites sensuais não tão distintos daqueles dos sátiros; Odisseu acha fácil sabotá-lo pelo ‘ventre’²⁵¹ que ele idolatra. Nesse ato, Odisseu ironicamente converte Polifemo em um tipo de simposiasta, ainda que solitário” (HALLIWELL, 2008, p. 128).²⁵²

Eurípides brinca com as ambivalências do ato de beber em simpósios/*komos*, mas as expectativas do drama satírico certamente demandam uma oportunidade para risadas desimpedidas por parte da plateia. Mas que tipo de risada, exatamente? Um tipo parece ser propiciado pela exuberância lasciva dos sátiros, outro pela bestialidade caricaturada de Polifemo. Ainda mais um tipo é assimilado pela ação da própria peça: em um momento de *pathos* intrigantemente burlesco, o Ciclope cego descobre que sua última humilhação é ser escarnecido e ridicularizado – ‘Como riem de mim! Vocês zombam do meu sofrimento!’ (HALLIWELL, 2008, p. 129).²⁵³

O desenvolvimento da ação de cada personagem e o desfecho mostrados ao longo da obra que temos bastante completa, felizmente, podem elucidar melhor os risos e os elementos dionisíacos tão comuns nos dramas satíricos. Ainda, há, nos acontecimentos de servidão e liberdade, bebedeira e engano, “(...) um poderoso contraste entre positivo e negativo, elevação e destruição da vida, versões da celebração dionisíaca” (HALLIWELL, 2008, p. 130).²⁵⁴

No *Ciclope* euripídiano, esses elementos ridículos e dionisíacos não são função apenas dos sátiros e de Sileno, mas se materializam por meio de fala, da ação e da interação de todos os personagens da peça. Ulisses, como sempre, multiardiloso e astuto, cumpridor dos deveres e devoto aos deuses, espera hospitalidade do dono da caverna com seu odre de vinho, porém,

²⁵⁰ “The *Odyssey* had already established the figure of Polyphemus as a kind of grotesquely perverted symposiast – the monster who dines and, with Odysseus’ encouragement, drinks *alone*, not only denying hospitality to others but inverting hospitality into cannibalism.”

²⁵¹ O tema da devoção de Polifemo ao próprio ventre foi também citado no capítulo 2, ao tratarmos dos vulgarismos de linguagem do drama satírico. Para um estudo mais aprofundado, consultar BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; LEANDRO, Maria Clara Xavier; QUINTELA, Tiago. Do divino, do monstro e do humano: fronteiras. *Itinerários*, Araraquara, n. 27, jul./dez. 2008,

²⁵² “creature of sensual appetites not unlike those of the satyrs; Odysseus finds it easy to undermine him by means of the ‘belly’ which he worships. In doing so, Odysseus ironically converts Polyphemus into a kind of symposiast, albeit a solitary one.”

²⁵³ “Euripides toys with the ambivalences of sympotic/komastic drinking, but the expectations of satyr-play surely demand an opportunity for unimpeded laughter on the audience’s part. But what sort of laughter, exactly? One kind seems prompted by the lusty exuberance of the satyrs, another by the caricatured bestiality of Polyphemus. And yet another kind is assimilated into the action of the play itself: in a moment of quizzically burlesque *pathos*, the blinded Cyclops finds that his final humiliation is to be mocked and ridiculed – ‘How I’m laughed at! You jeer at me in my suffering!’”

²⁵⁴ “(...) a powerful contrast between positive and negative, life-enhancing and life-destroying, versions of Dionysiac celebration.”

ao quase ser devorado por quem deveria recebê-lo bem, planeja uma fuga brilhante e liberta também os sátiros que estavam com ele. Já Sileno, adepto do vinho e aos vícios báquicos, age sem pensar, tentando enganar Odisseu, comportamento que se estende aos sátiros nos dramas satíricos em geral. Todavia, as atenções parecem se voltar para Polifemo, um monstro que viola as noções de cidadania e hospitalidade maneira bem peculiar. O desfecho feliz é baseado no cegamento de Polifemo e libertação de Ulisses e seus companheiros, que levam consigo os sátiros e Sileno; a liberdade do séquito báquico e a devida punição a quem não era respeitoso aos deuses.

3.2. RASTREADORES²⁵⁵ (ICHNEUTAS) DE SÓFOCLES

Do drama satírico *Rastreadores*, de Sófocles, sobraram somente cerca de 450 versos, descobertos no papiro de Oxirinco e publicado em 1912 (BRANDÃO, 1987, p. 33), o que acreditamos ser um pouco mais da metade da obra. Temos praticamente a primeira parte da peça, sem, portanto, conhecermos o desfecho, que acreditamos ser feliz devido à característica do gênero e ao final do *Hino homérico IV* a Hermes, cujo mito é o mesmo que inspira o drama satírico. Pela escolha dos personagens, pela trama, pela escolha lexical e fonética, acreditamos ser o drama satírico mais poético e musical dos três mais completos, como elucidaremos ao longo desta seção.

A peça pode ter sido apresentada em 460 a.C. Seaford, acredita que “*Rastreadores* deve ser uma peça mais antiga ou manteve a natureza do gênero mais conservada” (1984, p. 17).²⁵⁶ Uma prova disso é que no texto “(...) parece improvável haver um *agon*, e, mais importante, as passagens líricas corais (9 em aproximadamente 450 linhas) aparentemente não são relacionadas a saídas e entradas” (SEAFORD, 1984, p. 17).²⁵⁷

²⁵⁵ Encontramos uma tradução da obra para o português feita por E. Dias Palmieri, publicada em Lisboa, Portugal, com o título de *Os Rastejadores*, no ano de 1973, pela Sá da Costa Editora. Essa tradução da obra sofocleana é, na verdade, um anexo do livro *Tragédias do Ciclo Troiano*, em que se encontra a tradução das obras *Filoctetes*, *Electra* e *Ájax*. A única tradução brasileira a que tivemos acesso foi a de Tereza Virgínia Barbosa, como resultado de Pós-Doutorado, publicada em 2012. Há também um fragmento de tradução feita por alunos da UFMG, que se encontra em um libreto de uma peça intitulada *Prometeu Libertado*, apresentada em junho de 2006.

²⁵⁶ “The *Ichneutai* were either early or, in keeping with the nature of the genre, conservative”

²⁵⁷ “(...) in Sophocles’ *Ichneutai* it seems unlikely that there was a formal *agon*, and, more importantly, the passages of choral lyric (9 in about 450 lines) are apparently unrelated to exits and entrances.”

Nas partes conservadas, encontramos falas das personagens como Sileno e o coro de sátiros, padrão dos dramas satíricos, além do deus Apolo e da ninfa montesa Cilene. Hermes é um bebê recém-nascido citado no discurso de Cilene, mas não há falas correspondentes a ele no fragmento que chegou até nós. Pelo enredo, o mito que rege o *Rastreadores*, de Sófocles, como já mencionado, é o mesmo do *Hino Homérico a Hermes* [H.H. IV], datado entre os séculos VI e V a.C. (SERRA, 2006, p. 17). Em ambos há o roubo do gado de Apolo pelo irmão recém-nascido Hermes, filho de Zeus e da ninfa Maia, talentoso e artiloso, que cresce maravilhosa e miraculosamente, chegando até a construir a lira a partir de um casco de uma tartaruga. Também acreditamos que o epílogo das duas obras seja bem parecido: final feliz, as vacas são encontradas pelos sátiros, que recebem o ouro prometido por Apolo, Hermes é perdoado e honrado pela sua esperteza e talento, e a lira, feita do casco da tartaruga, passa a pertencer ao deus da música.

O drama satírico começa com o prólogo proclamado por Apolo, que reclama do sumiço de suas vacas e oferece ouro a quem as devolvesse. Sileno, ao ouvir o discurso, oferece-se junto aos seus filhos para o resgate do gado. É justamente daí que vem o nome “*Rastreadores*”, ou “*Rastejadores*”, como prefere uma tradução portuguesa. Os sátiros retomam seu instinto animal para caçarem as vacas perdidas. Barbosa explica a designação do título:

Os substantivos ἰχνευτής, οἷ e ἰχνεύμων, ονος e ainda ἰχνευτικός significam, literalmente, ‘o que segue a pista’. Segundo Bailly, Aristóteles, na *História dos animais* (5, 6, 9) usa o termo para significar ‘rato do Egito’, ‘o que segue a pista dos crocodilos’. O filósofo grego, na obra, emprega a palavra também para nomear um tipo de vespa. Segundo Walker, no livro *The Ichneutae of Sophocles* (p. 132), trata-se da vespa que caça aranhas, a vespa *Sphexidae*. Bailly aponta para várias outras ocorrências, dentre elas duas bem conhecidas: nas *Histórias* de Heródoto (2, 67) e em *Moralia* de Plutarco (2, 966d). Já Liddell-Scott afirma que seriam animais como doninhas (os chamados ratos do Faraó) que comem os ovos dos crocodilos e cita *De natura animalium*, de Eliano (6, 38); Liddell-Scott menciona outras passagens, entre elas, a que mencionamos ao citar Bailly: um certo tipo de vespas comentado por Aristóteles na *História dos animais* (livro 5, precisamente 552b, 26) e uma passagem de Plínio, *História natural* (10, 204), em que a palavra, novamente, designa ‘vespas’. Na relação de significados, ele inclui o de ‘pássaros’ a partir das *Metamorfoses* (14) de Antonino Liberal. Como adjetivo, Liddell-Scott cita Poliano epigramático (5, 10) e propõe para ἰχνευτής o significado de ‘caçador’, referindo-se especificamente a cães que caçam seguindo pistas de cheiros. Bailly, como vimos, é mais geral, faz referência à *Antologia palatina* e afirma que o termo significa ‘o que procura’. A curiosidade que mencionamos deve-se ao fato de podermos ter nesse adjetivo um indicador do caráter dos sátiros caçadores, informação importante para a interpretação dos atores. A postura corporal dentro desta gama de sentidos poderia ser de cães, doninhas, vespas

e pássaros. Qual seguir? Uma coisa é certa: a lexicografia nos distancia da imagem tradicional, marcada na iconografia antiga, do sátiro como uma mistura de bode e homem. (...) Adiantamos que Sófocles não se limita a um tipo de animal para caracterizar seus sátiros, que, pelos versos de *Ichneutas*, têm traços de cães e são comparados com bodes, porcos e macacos (2012, p. 121, n. 1).

No *Rastreadores*, de Sófocles, é a função do coro de sátiros dentro da peça que dá o título a ela. Há ainda a referência a vários animais, que, como cita Barbosa, pode estar materializado na figura dos sátiros. A alusão os cães, doninhas, pássaros e até a insetos, como as vespas, pode se manifestar no figurino, o que nos faz crer que, possivelmente, o coro do drama satírico de Sófocles tivesse uma roupa especial além do short peludo com o falo, o qual era padrão na caracterização dos sátiros dramáticos. Além do figurino, tais animais podem ser dramatizados pelos sátiros. A escolha do nome desse drama satírico foi bem cuidadosa e especial, pois, como a própria teórica observou, é didascália para a performance do coro, que continua ao longo do texto.

Nos versos 94 e 97, o velho sátiro ordena-lhes farejar os cheiros e buscar no chão um cheiro de pele. Em grego: ῥινηλατῶν ὀσμ[αῖσι] e ὕποσμος ἐν χρῶ (sob um cheiro, debaixo de um cheiro). Com essas expressões, além de marcar a natureza do coro, Sófocles marca as posturas corporais que devem ser produzidas para a coreografia dos caçadores. As expressões descrevem o ato de, alternadamente, *cheirar o ar* e *meter o focinho no chão*. O significado inclui dobrar-se para baixo e ficar de quatro, como um cão farejador. A descrição física é, obviamente sorver o ar e aspirar o chão (tanto no sentido estrito das palavras, como através das consoantes e vogais aspiradas, compostas com as sibilantes as quais, em seu conjunto, reproduzem o som de um cão absorvendo cheiros). Palavras bem escolhidas e seleção sofisticada de termos são recursos que se repetem por toda a peça (BARBOSA, 2009b, p. 134).

Essa observação de Barbosa sobre a variedade de animais que Sófocles escolheu para caracterizar o coro de sátiros em *Rastreadores* é corroborada por Sutton (1980, p. 138), que salienta que, nessa peça, “(...) eles são chamados de ‘feras’ (v. 147, v. 153) e comparados a animais tais quais porcos espinhos (v. 127) e macacos (v. 128)”.²⁵⁸ Da mesma forma, a dança deve ter sido notória. A *sikínnis*, dança comum do drama satírico, nessa obra, deve ser recheada de movimentos e mímicas que simulam o movimento da caça e dos animais aos quais o título se refere.

²⁵⁸ “(...) they are termed ‘beasts’ (v.147, v.153) and compared to such animals as hedgehogs (v.127) and monkeys (v.128).”

A música-dança é descrita nos versos de forma cuidadosa o que conferiu ao texto requintes poéticos e o movimento coletivo, cadenciado, repetitivo, alegre e jocoso dos sátiros é a excelência buscada (BARBOSA, 2009b, p. 133).

Essa preocupação poética e artística excepcional de Sófocles na peça em questão se estende à escolha do mito e dos personagens: um drama satírico com personalidades tão talentosas, como Apolo, e que trata da invenção da lira deve ter mais música e dança do que os outros. Apolo, um dos deuses mais respeitados e importantes do Olimpo, conhecido por seu arco, que “fere de longe”²⁵⁹ e também por seu séquito de musas, é o representante da poesia e da música. Poderia ser considerado um personagem central pela sua nobreza e altivez, mas se não estivéssemos falando de um drama satírico ou de um hino homérico tão peculiar quanto o *Hino homérico IV*. Como já desenvolvido ao longo desta pesquisa, os grandes destaques dos gêneros supracitados são os sátiros junto a Sileno, que resgatam Baco em sua performance, e o deus celebrado, respectivamente. Portanto, apesar de tudo que Apolo representa na cultura e mitos gregos, ele é colocado em segundo plano em *Rastreadores* e no *Hino homérico a Hermes*. Esse deslocamento começa quando o deus é submisso ao irmão, que lhe rouba as vacas, e aos sátiros e Sileno, no drama satírico, quando depende deles para encontrá-las.

“É irônico que o onisciente Apolo, o deus da adivinhação e da profecia, patrono do célebre oráculo de Delfos, tenha recorrido a uma simples ave [*H.H. IV*, v.213] para descobrir o ladrão de suas vacas” (DEZOTTI, 2010, p. 422). A ironia se estende ao drama satírico, quando Apolo, desesperado pela perda do gado, pede ajuda justamente a Sileno e aos sátiros.

Assim, Apolo é representado sem tanta importância para que Hermes ganhe destaque. Ele é o menino ladino, que, ainda usando fraldas, engana o poderoso irmão mais velho. Hermes é o senhor do monte Cilene – onde lhe era prestado culto – recebendo o epíteto de Cilênio no hino dedicado a ele. No hino homérico de mito correspondente, Hermes canta tão lindamente a ponto de encantar Apolo, que lhe perdoa e afirma nunca ter visto canto daquela maneira (v. 455); acredita-se, inclusive, que Sófocles, como excelente instrumentista, pode ter interpretado Hermes (PALMIERI, 1973, p. 210, em nota à tradução de “*Rastreadores*”, de Sófocles).

No drama, é pela descoberta do enigma das pegadas e pelo som da lira que sátiros – e não Apolo, como acontece no hino – encontrarão sua caça. Temos uma transposição da função religiosa da suposta obra de referência. A

²⁵⁹ Epíteto comum no *Hino homérico IV* a Hermes.

homenagem a Apolo, então, passa a ser uma homenagem a Dioniso, adequada para encenação nos festivais em honra desse deus. Não obstante isso, não negamos no texto uma certa deferência para com Apolo, meio-irmão de Dioniso; prevalecem, porém, os elementos dionisiacos. O significado dessa transposição do ponto de vista da execução é de igual magnitude. É sob a batuta de *sátiros rastreadores*, não pelo virtuosismo de um coro de jovens elegantes, que se vai desenvolver uma pitoresca história de mistério. A mescla se dá pelo assunto, com a épica e pela função religiosa, com o teatro (BARBOSA, 2009b, p. 135).

Mais uma vez, no drama satírico ganham destaque os personagens ladinos, malandros e zombeteiros. E toda honra e glória são destinadas a Dioniso.

3.3 PUXADORES DE REDE²⁶⁰ (DIKTYOULKOI) DE ÉSQUILO

Das três peças de drama satírico a que nos dispusemos a trabalhar, *Puxadores de rede*, de Ésquilo, é a mais fragmentada. Segundo Podlecki (2005, p. 9), são cerca de 35 versos quase completos e cerca de doze mais ou menos inteligíveis preservados em fragmentos de papiros razoavelmente extensos: PSI 1209a e 1209b; *P.Oxy.* 18 (1941) 2161; *P.Oxy.* 20 (1952) 2255 frs. 20 e 21, e 2256 fr.72. Os fragmentos são

de um manuscrito do séc. II encontrados em 1932, publicados por G. Vitelli e M. Norsa em 1935, como P.S.I. 1209 a (linhas 1-15, 15-22 e fragmentos das linhas 17-22) e P.S.I. 1209 b. Deste último podem-se reconhecer apenas algumas palavras, porém, está presente o nome *Diktys* (AUN, 2009, p. 85).

Aos fragmentos publicados em 1935, “[p]or similaridade de escrita, juntaram-se ainda outros fragmentos, o *P. Oxy.* 20 2255 (frs. 20 e 21) e 2256 fr. 72, embora estes estejam muito danificados” (AUN, 2009, p. 85-86). Então a obra “toda” (isto é, tudo que se conseguiu coletar do *Puxadores de rede* esquiliano) encontrava-se no Queen’s College em Oxford, onde foi reconhecida e publicada por E. Lobel, em 1941, como *P. Oxy.* 18 2161 (AUN, 2009, p. 85). Ela foi editada posteriormente pelo helenista holandês M. Werre de Haas, em 1961 (BARBOSA, 2009b, p. 129).

²⁶⁰ Quanto à versão desses versos para o português, conhecemos apenas duas traduções de partes do texto para português brasileiro, feitas em 2009 por Aun e Barbosa, como argumentação de artigo. O primeiro é on-line, “*Diktyoulkoí* – um drama satírico de Ésquilo”, e o segundo foi publicado pela *Humanitas*, com o título de “Os sátiros em *Diktyulkoi*, *Ichneutas* e *Ciclope*”.

Correspondentes ao *Puxadores de rede*, temos, ao todo, “sessenta e oito versos parcialmente danificados” (AUN, 2009, p. 85) do início e do meio da peça, nada correspondente ao desfecho.

Há uma marca esticométrica, um Q entre dois traços, como pode ser observado no manuscrito, através da qual foi possível numerar os versos 765-832. Não sendo estes os versos finais, supõe-se que essa peça tivesse uma extensão maior que a habitual, que é de setecentos a oitocentos versos (AUN, 2009, p. 85-86).

Apesar da intensa fragmentação e dificuldade de leitura, esses versos considerados parte da obra *Puxadores de rede*, de Ésquilo, foram atestados

por similaridade a outras peças de Ésquilo, pela presença do nome Díktys (nome do pescador ou irmão de Polydectes, pertencente ao mito em questão) e por palavras que se sabia pertencerem ao *Diktyoulkoi*, como, por exemplo, κιβώτιον (v. 10), ‘pequeno baú’, e pelo reconhecimento do mito de Dânae e Perseu (AUN, 2009, p. 85).

No entanto há controvérsias de que *Diktyoulkoi* fosse mesmo o nome da obra.

Haas (1961), logo na apresentação do fragmento, alerta para o fato de que, na lista de obras de Ésquilo apresentada no *Codex Mediceus*, não havia registro de um título *Diktyoulkoi*, mas sim, *Diktyurgoi*, isto é *Tecedores de redes*. O filólogo discorre sobre a polêmica criada em torno de uma possível denominação da peça e do estabelecimento de seu gênero, questões que nos deixam vislumbrar algumas das complexidades da matéria. Mas, como se pode perceber, Haas optou pela forma latina *Diktyulki*, no grego *Diktyoulkoi*, registrada por Pólux, Eliano, Hesíquio, Fótio e Eustátio (1961) e adotada por vários outros estudiosos (BARBOSA, 2009b, p. 129).

Segundo Bakola (2004, p. 11), “[e]m *Puxadores de rede*, de Ésquilo, temos uma passagem consideravelmente longa em fragmentos de papiro que claramente presta conta do título da peça (...)”²⁶¹ Dessa forma, parece mais sensata a atribuição de *Diktyoulkoi* ao nome da obra. Quanto ao desenvolvimento do enredo de *Puxadores de rede*, sabemos que as cenas conhecidas se passam à beira-mar (BARBOSA, 2009b, p. 132) e, de acordo com Podlecki (2005, p. 9), a peça gira em torno do resgate de Dânae e Perseu do mar. Já Gantz (1980) acredita que a trama central é uma tentativa de Sileno de levar Dânae depois que Díctis tinha saído para ajudar (PODLECKI, 2005, p. 9).

²⁶¹ “In Aeschylus. *Dictyoulkoi*, from which we have a fairly long passage from papyrus fragments which accounts clearly for the play’s title (...)”

No fr.46, duas pessoas, Sileno e Díctis, segundo Lloyd-Jones (1957), avistam a arca com Dânae e o pequeno Perseu, que aparece na praia de Sérifos (PODLECKI, 2005, p. 9). O conteúdo dos versos 1 a 6 indica uma conversa entre somente dois personagens: Díctis, um pescador, e um velho (Sileno?) enquanto observam o mar, mas outros poderiam estar presentes (BARBOSA, 2009b, p. 130). Podlecki (2005, p. 9) sugere que os dois estavam pescando quando “[a] rede dá sinal de vida e os dois se põem a puxar. O esforço é demasiado e eles, então, como é frequente nos dramas satíricos, convidam todos os que estão na região para ajudarem no esforço. Aproxima-se um bando de sátiros” (BARBOSA, 2009b, p. 130), hipótese reforçada por Podlecki (2005, p. 9). “A rede está pesada e é preciso chamar um coro para arrastar o que ela pescou” (BARBOSA, 2009b, p. 132). A partir daí, acreditamos haver um “arrastão”, quando o coro de sátiros puxa a rede com o objeto pesado. Assim, como em *Rastreadores*, de Sófocles, o nome da peça corresponde à função dos sátiros, que, na obra esquiliana em questão, são os “puxadores de rede”.

Mas os ‘diktyulkoi’ do fragmento do Manuscrito Florentino P.S.I. 1209a, reconstituído por Haas serão sátiros devassos e perversos. O trecho mostra-os através de um comportamento sexual que almeja a satisfação pura e simples sem qualquer preocupação moral (BARBOSA, 2009b, p. 130)

Essa característica comum aos sátiros pode ser observada nos versos 765-788, nos quais está registrada uma conversa entre Sileno e Dânae no momento da abertura da arca onde ela estava com o filho, o bebê Perseu. Sileno se mostra amigo e disposto a ajudar, porém com intenções sexuais. A princesa se desespera e ora a Zeus, clamando por socorro, uma vez que é o deus o responsável pelos últimos sofrimentos dela.

Nos versos 780-784 é feita uma alusão ao mito ao qual a tetralogia está ligada, no qual Acrísio, rei de Argos, prende sua filha Dânae, por ter o oráculo revelado que o filho que ela viesse a ter, provocaria a sua morte. Porém, Zeus a visita em forma de chuva dourada e a engravida. Acrísio, então, coloca Dânae e o filho dela, Perseu, num baú e os lança ao mar. Em seguida há uma volta abrupta à fala de Sileno (v. 786), maliciosa e lasciva, referindo-se agora a Perseu, que supostamente se diverte ao ver o falo ereto daquele (AUN, 2009, p. 88).

O diálogo continua até que “[n]este ponto da peça, [v. 827], Dânae foi ameaçada com uma união indesejada com Sileno, enquanto Díctis está fora do palco” (HALLERAN, 1989, p.

268).²⁶² Entretanto, como se trata de um drama satírico, espera-se um final feliz, logo “Sutton (1980, p. 19-20) acredita que a peça deve ter terminado com Díctis resgatando Dânae de um ‘casamento’ forçado com Sileno” (AMBROSE, 2005, p. 25).²⁶³ Lloyd-Jones (1957) sugere o retorno de Díctis e uma festa com os amigos, para forçar Sileno a desistir de seu feito pois, como ele comenta, “o resgate de uma bela angustiada dos sátiros não era um tema incomum no drama satírico” (PODLECKI, 2005, p. 11).²⁶⁴

Além do resgate e do desfecho alegre, como tratado no segundo capítulo da pesquisa, a servidão e o cativo dos sátiros e de Sileno eram temas comuns, principalmente para explicar a presença dos sátiros no mito ao qual não pertenciam. Por isso, “ainda que não sejamos capazes de entender como a presença de sátiros na ilha de Sérifos é justificada, foi sugerido que eles estavam servindo Polidectes” (LLOYD-JONES, 1957, citado por BAKOLA, 2004, p. 11),²⁶⁵ uma vez que nada nos fragmentos indica o que os sátiros e Sileno faziam ali.

Quanto à trilogia apresentada antes do drama satírico *Puxadores de rede*, de Ésquilo, sabemos somente que era composta pelas tragédias *Fórcides e Polidectes* (SEAFORD, 1984, p. 22). “O lugar do *Puxadores de rede* é seguro, mas não é claro qual posição as outras duas peças ocupavam, nem qual era a terceira tragédia” (PODLECKI, 2005, p. 11).²⁶⁶

Pouco se sabia a respeito dos seus [de Ésquilo] dramas satíricos até a descoberta dos fragmentos do *Diktyoulkoí*, literalmente “puxadores de rede de pesca”, que compõe a tetralogia de Perseu. Fazem parte desta a *Phorkídes*, peça na qual representava-se a aventura das Górgonas, o *Polydectes*, na qual Perseu retorna à Sérifos e salva Dânae, sua mãe, do rei Polidectes e uma terceira suposta tragédia (AUN, 2009, p. 85).

As duas tragédias colocadas como anteriores a *Puxadores de rede*, assim como o drama satírico, parecem pertencer ao mito de Perseu. No entanto, o drama satírico apresentado ao final parece estar cronologicamente deslocado, com um enredo que remete ao Perseu infante, enquanto as tragédias dramatizam suas lutas e aventuras depois de adulto, responsáveis por seu reconhecimento como herói.

²⁶² “At this point in the play [v.827], Danaë has been threatened with an undesired union with Silenus, while Dictys is off stage.”

²⁶³ “Sutton (1980, p.19-20) thinks the play may have (...) ended with Diktys’ rescue of Danae from a forced ‘marriage’ to Silenus.”

²⁶⁴ ‘the rescue of a distressed beauty from the satyrs was a not uncommon theme of satyric drama’

²⁶⁵ “(...) we are still not able to understand how the presence of the satyrs on the island of Seriphos was justified. It has been suggested that they were serving Polydectes.”

²⁶⁶ “The place of *Diktyoulkoi* is assured, but it is not clear what position the other two held, nor what the third tragedy was.”

Sobre *Fórcides*, sabemos um pouco mais que aquele alguém – provavelmente Perseu – ‘correu para a caverna (provavelmente a das Górgonas, que estavam sob a guarda de suas irmãs, as Fórcides ou Graias, e cujo único e compartilhado olho Perseu tinha arrancado e arremessado no lago Tritônio) como um javali’ (fr. 261) (PODLECKI, 2005, p. 9).²⁶⁷

Já “*Polidectes* deve ter envolvido a petrificação de Perseu, usando a cabeça decepada da Górgona, das pessoas da corte de Polidectes em Sérifo e o rei ele mesmo, que era, em algumas versões, o irmão de Díctis” (PODLECKI, 2005, p. 11).²⁶⁸ Como observamos, as tragédias parecem continuação uma da outra, mas o drama satírico, apesar do mesmo personagem mitológico, é cronologicamente anterior. Quanto à terceira tragédia, nada sabemos. Acreditamos, apenas, que ela tenha existido, devido ao formato de apresentação da época e das tetralogias de Ésquilo.

²⁶⁷ “About *Phorkides* we know little more than that someone – probably Perseus – ‘rushed into the cave (probably of the Gorgons, who were under the guardianship of their sisters, the Phorkides or Graiai, and whose single, shared eye Perseus had snatched and flung into lake Tritonis) like a wild boar’ (fr.261).”

²⁶⁸ “*Polydektes* may have involved Perseus’ petrification, using the Gorgon’s severed head, of people of Polydektes’ court at Seriphos and the king himself, who was in some versions Diktys’ brother.”

4 O DRAMA SATÍRICO E OUTROS GÊNEROS

Eu, Pisões²⁶⁹, se for escrever dramas satíricos, não me satisfarei com nomes e verbos precisos e sem ornamentos, nem porei empenho em me conservar longe do colorido trágico ao ponto de não se diferenciar da linguagem de Davo²⁷⁰ e da atrevida Pitíade²⁷¹, que enriqueceu com um talento esmochado do nariz de Simão, a dum Sileno, aio e criado dum deus seu pupilo.²⁷²

A epígrafe de Horácio mostra a proximidade e a intertextualidade do drama satírico com os outros gêneros dramáticos: certo ornamento trágico com traços cômicos e artimanhas de seres ardilosos, mais que humanos. Por mais que o burlesco e o indecente permeiem o drama satírico, ele é, na essência, um gênero poético. Nossa atual teoria de gêneros clássicos entende poesia como mimese, ou, traduzindo para uma linguagem menos técnica, imitação. Platão e sobretudo Aristóteles abordam essa ideia. Este também fala que os primeiros conhecimentos são adquiridos por meio dela (*Poética*, 1448 8-9).

Certamente a apresentação poética ao público, seja ela encenada ou declamada, independentemente da época ou do contexto de recepção, causa algum tipo de prazer, assim como qualquer arte ou literatura, afinal, todos se deleitam nas imitações.²⁷³ A diferença entre uma e outra obra geralmente está relacionada ao formato, ao tom e à temática.

A partir disso, abordaremos o drama satírico relacionado a outros três importantes gêneros poéticos clássicos que, de alguma forma, apresentam pontos em comum com ele, a saber, a tragédia, a comédia e os hinos homéricos. As diferenças e similaridades entre eles mostram a particularidade e a importância do gênero de estudo, além de seu hibridismo e consonância com a sua época e o seu povo, seus mitos e sua história literária.

Como vimos até aqui, as relações mais óbvias que podemos estabelecer são as relativas ao drama satírico e os outros gêneros dramáticos, por isso começaremos a partir deles; “[a] definição de Demétrio de drama satírico como *tragoidia paizousa* (...) claramente

²⁶⁹ Interlocutor de Horácio. Na verdade, o texto que o senso comum intitula *Arte poética* chama-se *Epistula ad Pisones*, o que em português seria o equivalente a *Carta a Pisão*.

²⁷⁰ Nome usual de escravos de comédias latinas.

²⁷¹ Personagem duma comédia de Cecílio que extorquia dinheiro de seu amo. (Nota do tradutor, p. 62)

²⁷² HORÁCIO, p.233-240

²⁷³ “καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.” (ARISTÓTELES, 1448b 9).

resume a posição do gênero entre a tragédia e a comédia” (SEIDENSTICKER, 2005, p. 46),²⁷⁴ reforçada por Farrel:

Então a comédia antiga se definiu, em certa medida, como sendo a ‘não tragédia’, mas o fez aproveitando as pronunciadas similaridades formais e institucionais à tragédia. Esse artifício é ainda mais impressionante já que as próprias competições trágicas incorporaram um tipo de oposto genérico, um oposto não tão diferente da comédia, na forma do drama satírico que travestia o *ethos* da tragédia e, em alguns casos, ao menos, travestia o mito que o poeta tinha submetido a uma exploração extensa em uma trilogia de tragédias executada no mesmo dia, como o drama satírico (2003, p. 389).²⁷⁵

Além das relações já mostradas entre os tipos de dramas, vale lembrar que “[o]s três gêneros de teatro ateniense – tragédia, comédia e drama satírico – compartilhavam o mesmo espaço e tempo no festival. Contudo, como modalidades diferentes de peça, os gêneros diferentes continuaram esteticamente e tematicamente distintos” (DOBROV, 2007, p. 251),²⁷⁶ mas não a ponto de não se misturarem e serem confundidos.

Apesar de os limites entre eles parecerem bem nítidos, há, atualmente, pelo menos duas discussões quanto à categorização de fragmentos dramáticos. Como exemplo, conhecemos o *Dionisalexandre*, de Cratino. Acredita-se com mais frequência que a peça é uma comédia principalmente porque Cratino era comediógrafo. Porém Bakola (2004, 2010) já afirma que, por a peça ter um coro de sátiros e muitos elementos dionisíacos típicos de dramas satíricos, ela se encaixaria nesta última opção. A questão é ainda mais polêmica se nos lembrarmos de que a peça foi apresentada justamente na época em que passou a ser comum comédias com coro de sátiros (STOREY, 2005, p. 214-215, 216; SLATER, 2005, p. 84).

Ainda há a questão do drama *Pastores*, de Sófocles. A peça apresenta apenas alguns fragmentos, com dialetos e métricas comuns à tragédia e ao drama satírico, mas nada específico sobre o coro. Lloyd-Jones (1996), por exemplo, acredita ser uma comédia, enquanto Hermann (1847) e Rosen (2003) acreditam ser um drama satírico.

Apesar da semelhança com os gêneros dramáticos na dicção, no tom, no burlesco e nas escolhas, não podemos nos esquecer das temáticas míticas e sagradas, algumas das quais

²⁷⁴ “Demetrius’ definition of satyr-play as *tragoidia paizousa* (...) neatly sums up the position of the genre between tragedy and comedy.”

²⁷⁵ “Thus Old Comedy defined itself in some measure as ‘not-tragedy’, but did so by taking advantage of its pronounced formal and institutional similarities to tragedy. This practice is all the more striking in that tragic competition themselves incorporated a kind of generic opposite, and one not entirely dissimilar from comedy, in the form of a satyr play that travestied the *ethos* of tragedy and, in some cases at least, travestied a myth that the poet had subjected to extended exploration in a trilogy of tragedies performed on the same day as a satyr play.”

²⁷⁶ “The three genres of Athenian drama - tragedy, comedy, and satyr-play - shared the same festival space and time. As different modalities of play, however, the different genres remained aesthetically and thematically distinct.”

podem ser encontradas nos hinos homéricos. Entre elas, as aventuras do deus do vinho relatadas nos *Hinos homéricos I, VII e XXVI* que são lembradas no *Ciclope*, de Eurípides e as de Hermes, que podem ser observadas no *Hino Homérico IV* e em *Rastreadores*, de Sófocles.

Então, para ficar mais clara a hibridez do estilo, fronteira entre o trágico e cômico, além de sua intertextualidade com os hinos homéricos, analisaremos a relação entre o drama satírico e cada gênero separadamente.

4.1 Drama satírico e tragédia

Como temos visto ao longo deste trabalho, a tragédia é o gênero que mais se aproxima do drama satírico. A primeira grande semelhança entre os dois é que ambos eram escritos por tragediógrafos. A única peça inteira e os fragmentos mais extensos de drama satírico que hoje existem pertencem ao século V a.C. e foram escritos pelos poetas trágicos mais conhecidos, Ésquilo (525-456 a.C.),²⁷⁷ Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípides (484-406 a.C.).²⁷⁸ As afinidades continuam: “[n]a forma, ele parece remontar à tragédia; seu conteúdo, como o da tragédia, é mitológico; e [como já citado] ele era escrito por tragediógrafos como parte de uma tetralogia” (SEAFORD, 1984, p. 5).²⁷⁹

O drama satírico é estreitamente conectado à tragédia não apenas estruturalmente, como parte da tetralogia trágica, mas em vários outros aspectos também. Autores, atores e coro, fantasias e adereços, linguagem e metro, forma dramática e estrutura são, completamente ou em grande parte, idênticas (SEIDENSTICKER, 2005, p. 46).²⁸⁰

Além dos mesmos autores, do mesmo formato e do mesmo festival, “[o] drama satírico se tornou ligado às tarefas do compositor trágico relativamente cedo e, como Seaford (1984) observa, os fragmentos sobreviventes exibem muito da técnica empregada na tragédia”

²⁷⁷ Ésquilo era considerado o que melhor escrevia dramas satíricos (segundo o filósofo Menedos de Eretria, citado por PODLECKI, 2005, p. 4).

²⁷⁸ Eurípides era o mais trágico dos poetas (*Poética*, 1453a 30).

²⁷⁹ “In form it appears to resemble tragedy; its content, like tragedy’s, is mythological; and it was written by tragedians as part of the tetralogy.”

²⁸⁰ “The satyr-play is closely connected to tragedy not only structurally, as part of the tragic tetralogy, but in many other aspects as well. Authors, actors and chorus, costumes and props, language and meter, dramatic form and structure are either completely or to a great extent identical.”

(LEY, 2007, p. 186).²⁸¹ Julgando pelo *Ciclope*, no drama satírico existem “dois episódios e um estásimo, em que o coro repete os mesmos movimentos que se constata na tragédia” (BRANDÃO, 1987, p. 34).

Assim como a formação e o metro, a linguagem do drama satírico se mantém nobre como a da tragédia sem rebaixar-se completamente ao chulo e indecente, mesmo com a mudança do tom trágico para o burlesco ao longo da tetralogia. Não é à toa que esse gênero chegou até mesmo a ser chamado por Demétrio de “tragédia bem-humorada” (*Hermeneías*, II, citado por BRANDÃO, 1987, p. 32 e também por SEIDENSTICKER, 2005, p. 46). Devido às semelhanças e à fragmentação, além do fato de os dramaturgos conhecidos do século V a.C. terem escrito tragédias e dramas satíricos, alguns textos são difíceis de serem classificados.

Pode ser interessante comparar estatisticamente a produção de dramas satíricos dos três principais tragediógrafos. Dos 123 títulos de Sófocles, Lloyd-Jones, na sua edição Loeb (1996, vol.3 7-8), lista 13 como ‘dramas satíricos comprovados’, 7 como ‘hipótese plausível de drama satírico’ e 2 ‘para que uma investigação seja feita’ (PODLECKI, 2005, p.3).²⁸²

É o caso de *Pastores* (*Poimenes*), de Sófocles, como já citado. A parte coral não consta no fragmento, nem a presença de Sileno, o que contribui para que haja a dúvida. Muitos estudiosos afirmam que a peça era um drama satírico. Rosen (2003, p. 1-2) chegou até a escrever um artigo sobre isso, citando muitos outros helenistas.

Em 1846 Bothe Wittily notou que o fr. 501 parecia pertencer mais a uma ‘sapatilha cômica que um coturno trágico’ e, um ano depois (1847), Hermann ainda sugeriu (mesmo que de passagem) que *Pastores* ‘foi um dos que tinham lugar junto aos sátiros, pelo que ele provavelmente quis dizer que a peça era basicamente como *Alceste* de Eurípidés, que apareceu como a última em uma tetralogia onde se esperava um drama satírico.’²⁸³

²⁸¹ “Satyr plays became attached to the tasks of the tragic composer relatively early, and, as Seaford observes, the surviving fragments display much of the technique deployed in tragedy.”

²⁸² “Of the 123 Sophoklean titles in Lloyd-Jones’ Loeb edition (1996, vol.3 7-8) he lists 13 as ‘satyr plays attested’, 7 as ‘plausibly conjectured to be satiric’ and 2 ‘for which a case can be made’.”

²⁸³ “In 1846 Bothe Wittily noted of fr. 501 that it seemed to belong more to the ‘comic shoe than the tragic boot’ (*sane haec socco sunt aptiora quam cothurno*), and a year later (1847) Hermann even suggested (though only in passing) that *Poimenes* was ‘of the sort that took the place of satyrs’ (*ex illo genere fuit, quod satyrorum locum tenebat*), by which he presumably meant that it was generically akin to Euripides’ *Alcestis*, which appeared as the last play in a tetralogy where one would have expected a satyr play.”

Ele cita que Pearson, em 1917, em seu comentário sobre os fragmentos, fala que, na peça, os “‘toques cômicos’ são inegáveis” (ROSEN, 2003, p. 2).²⁸⁴ Ainda, para Rosen o principal argumento para afirmar que *Pastores* é um drama satírico é que

alguns fragmentos implicam dicção que simplesmente parecem fora de lugar em uma tragédia. Mesmo aqueles que são convencidos de que a peça era genuinamente uma tragédia geralmente concordam que há algo de “não trágico” sobre alguns dos fragmentos (2003, p. 2).²⁸⁵

Também por causa da semelhança entre a tragédia e o drama satírico, há muita comparação entre os gêneros, o que chega a comprometer o valor atribuído a este último.

Há quase setenta anos, W. N. Bates teve uma visão obscura, mas bastante comum, do drama satírico sofocleano: ‘Quando se observa o que sobrou desses dramas satíricos, não se pode deixar de ficar surpreso com o fato de que o grande poeta trágico, que produziu obras-primas como *Édipo Rei*, *Antígona* e *Electra*, poderia se inclinar para tal composição.’ Com uma atitude como essa, não é de se admirar que os estudiosos têm muito resistido em atribuir fragmentos de Sófocles a dramas satíricos perdidos enquanto não havia *qualquer* possibilidade de que eles poderiam ter vindo do mais ‘respeitável’ gênero-parente da tragédia (ROSEN, 2003, p. 1).²⁸⁶

Assim essas comparações podem ser, muitas vezes, problemáticas. Talvez devido a essa mentalidade e à fragmentação do corpus, o drama satírico seja tão pouco estudado se comparado aos outros gêneros dramáticos. Provavelmente isso ainda explique por que quase toda a teoria sobre ele esteja intimamente relacionada à tragédia.

Apesar do parco testemunho, foi demonstrado que o drama satírico engaja a tragédia em uma intertextualidade explícita. A extensão desse fenômeno, contudo, é bem estreita e em nenhum ponto sugere uma rivalidade criativa contínua entre os gêneros. A poética única do drama satírico é intimamente ligada ao lugar do gênero na história do teatro grego. (DOBROV, 2007, p. 259).²⁸⁷

²⁸⁴ ‘comic touches’ were ‘undeniable

²⁸⁵ “(...) quite a few of the fragments employ diction that simply seems out of place in a tragedy. Even those who are convinced that the play was a genuine tragedy usually agree that there is something rather ‘un-tragic’ about some of the fragments.”

²⁸⁶ “Nearly seventy years ago W. N. Bates took a dim, but fairly common, view of Sophoclean satyr play: ‘When one looks over what is left of these satyr dramas he cannot help being surprised that the great tragic poet who produced such masterpieces as the *Oedipus Tyrannus*, the *Antigone* and the *Electra* could stop to such composition.’ With an attitude like this, it is no wonder that scholars have long resisted ascribing Sophoclean fragments to lost satyr plays while there was *any* possibility that they might have come from the more ‘respectable’ sibling genre of tragedy.”

²⁸⁷ “Despite its poor attestation, satyr-play has been shown to engage tragedy in explicit intertextuality. The scope of this phenomenon, however, is quite narrow and at no point suggests a sustained, creative rivalry between genres. The unique poetics of satyr-play is closely bound up with the genre’s place in the history of

Por isso é importante, além de apontar as relações entre eles, lembrar as principais diferenças e a importância do surgimento do drama satírico nos festivais. Começamos apontando que “[o] drama satírico, como a tragédia, dramatiza histórias míticas, mas na tragédia assuntos dionisíacos são mais a exceção que a regra” (SEIDENSTICKER, 2005, p. 44).²⁸⁸ Como vimos no primeiro capítulo, o drama satírico passou a existir na Grande Dionísia principalmente a fim de que Dioniso fosse louvado e lembrado.

Já, quanto à apresentação dentro das tetralogias, Seidensticker coloca que “[é] bem provável que o drama satírico deva sua posição próxima à tragédia na Grande Dionísia a um desejo de restaurar algo do caráter simples e jovial do ‘Dionísia Rural’ ao festival urbano – um objetivo que dá ao gênero uma importante função social e de culto” (2005, p. 48).²⁸⁹ Os sátiros e Sileno criam, dentro do festival da cidade, o ambiente campestre e tranquilo, muito propício à expurgação da sensação trazida pela apresentação da tragédia. “[N]o drama satírico (em oposição à tragédia), não são os eventos dramáticos por si que cativam a audiência, mas sim o efeito que esses eventos produzem na mente dos sátiros” (SEIDENSTICKER, 2005, p.45).²⁹⁰ A maneira como essas criaturas reagem diante das situações e dos problemas que o público já conhece pelo contato com os mitos de sua própria cultura é que faz do drama satírico um gênero excepcional. O mito é relido e dramatizado somado ao coro dessas criaturas tão adoradas e burlescas que reclamam a presença de Dioniso, mas que, sem perceber, fazem o deus estar ali pelas súplicas, pela dança, pelo drama e pelo amor ao vinho. Assim, enquanto a desmedida trágica dá origem à ira dos deuses, as transgressões dos sátiros, algumas possíveis e legítimas aos seres humanos, são libertadoras e em favor de Dioniso (GRIFFITH, 2005, p. 176);

Greek theater. Satyr-play’s relationship with tragedy exhibits not rivalry but a paradoxical combination of priority and posteriority.”

²⁸⁸ “Satyr-play, like tragedy, dramatizes mythical stories, and as in tragedy Dionysiac subjects are the exception rather than the rule.”

²⁸⁹ “In all probability satyr-play owes its position next to tragedy at the City Dionysia to a desire to restore something of the original simple and jovial character of the rural Dionysia to the urban festival – an aim that gives the genre a meaningful cultic and social function.”

²⁹⁰ “in satyr-play (as opposed to tragedy) it is not the dramatic events themselves that captivate the audience, but the effect the events produce on the minds of the satyrs.”

4.2 Drama satírico e comédia

Peça que retrata o ridículo, divertimento teatral, “[n]a sua obscenidade, hilaridade e finais felizes, o drama satírico lembra a comédia” (SEAFORD, 1984, p. 5).²⁹¹ Os dois gêneros, como já mencionado, até mesmo compartilham estratégias linguísticas, como coloquialismos e vulgarismos, para garantir a comicidade da peça.

Além dos recursos cômicos da linguagem do drama satírico, “[s]eu tom e atmosfera, final feliz, e efeito emocional o tornam próximo à comédia, com a qual ele também compartilha muitos personagens arquetípicos e histórias” (SEIDENSTICKER, 2005, p. 46).²⁹²

Assim, é necessário que, nos dois gêneros, haja personagens engraçados que arranquem o riso da plateia pela atuação. Geralmente os personagens do drama satírico assumem funções e trabalhos que não competem a eles, gerando certa incoerência ridícula, assim como na comédia deuses e heróis falam obscenidades e adotam comportamentos incomuns.

Scíron como cafetão (*Scíron*, de Eurípides), Polifemo como cozinheiro (*Ciclope*, de Eurípides), Sileno como um arrogante ‘soldado glorioso’ (*Rastreadores*, de Sófocles, *Ciclope*, de Eurípides) e em particular, claramente, os sátiros e Sileno no seu papel estereotipado de engraçados e astutos, descarados e covardes, escravos inúteis ainda que amáveis, que ficam ao lado do herói e mais tarde são recompensados com a liberdade – todas essas figuras têm seus análogos na comédia [o “salsisheiro” em *Cavaleiros*, de Aristófanes, o general Lâmaco em *Acarnenses*]. Em ambos os gêneros, um final feliz é obrigatório; em ambos a justiça poética impera, enquanto na tragédia um princípio diferente, a incomensurabilidade da culpa e punição, domina (SEIDENSTICKER, 2005, p. 46-47).²⁹³

Além da afinidade no caráter de alguns personagens, outra semelhança que surgiu depois de 438 a.C. foi o coro de sátiros, que pertencia aos dramas satíricos e passou a fazer parte de algumas comédias (STOREY, 2005; SLATER, 2005; DOBROV, 2007 e SUTTON, 1980):

²⁹¹ “In its obscenity, hilarity, and joyful endings satyric drama resembles comedy”

²⁹² “Its tone and atmosphere, happy ending, and emotional effect move it close to comedy, with which it also shares many stock characters and stories.”

²⁹³ “Sciron as pimp (Euripides’ Sciron), Polyphemus as cook (Euripides’ Cyclops), Silenus as boastful miles gloriosus (Sophocles’ Trackers, Euripides’ Cyclops) and in particular, of course, the satyrs and Silenus in their stereotypical role as funny and crafty, impudent and cowardly, useless yet lovable slaves, who stand beside the hero and are later rewarded with freedom – all these figures have their analogues in comedy. In both genres a happy ending is obligatory; in both poetic justice rules, whereas in tragedy a different principle, the incommensurability of guilt and punishment, holds away.”

Cratino ganhou o segundo lugar no Lenaia em 424 a.C. com seu *Sátiros* (Aristófanes foi o primeiro com *Cavaleiros*). Houve várias outras comédias chamadas *Sátiros* atribuídas a poetas da comédia antiga: Ecfantides, Cállias (quarto lugar no Lenaia em 437 a.C.), Frínicus (data de produção entre 425 e 420 a.C.). Não temos nada dessas peças além do título e, em alguns casos, a data (DOBROV, 2007, p. 258).²⁹⁴

No entanto, “pouco se sabe dessas peças e da função de seus coros” (SUTTON, 1980, p. 136).²⁹⁵ Ainda, não é possível saber se nessas comédias também estava Sileno, figura importantíssima no drama satírico.

Apesar de todos esses elementos comuns e do fato de que “[a]mbos os gêneros possuem fundamentalmente o mesmo objetivo: fazer a platéia rir, a natureza do ridículo, os métodos pelos quais o objetivo comum são atingidos e a qualidade da risada desejada são fundamentalmente diferentes” (SEIDENSTICKER, 2005, p. 47).²⁹⁶ Enquanto o riso da comédia aponta e elucida o problemático, o drama satírico se ocupa do humor relaxante. “Ataque político, sátira social, caricatura crítica não são assunto do drama satírico clássico. Seu tom não é mordaz e ofensivo, mas alegre e animado; zombeteiro, mas sem desdém” (SEIDENSTICKER, 2005, p. 47).²⁹⁷ Por isso, mesmo que usem as mesmas – ou muito parecidas – estratégias cômicas, elas se manifestam de formas diferentes, com resultados diferentes.

O drama satírico compartilha com a comédia a preferência pela representação cômica de situações, atividades, desejos e ansiedades cotidianos; ele não apresenta, contudo, estes de modo real, de maneira a espelhar a vida diária da plateia, mas a uma distância mítica. O efeito cômico resulta em grande parte do fato de grandes figuras mitológicas serem reduzidas a papéis insignificantes da vida cotidiana: Hércules é mostrado como um Escravo (*Euristeu* ou *Sileu*, de Eurípides), Hermes como ladrão (*Rastreadores*, de Sófocles), Polifemo como cozinheiro (*Ciclope*, de Eurípides), Odisseu e Sileno em um simpósio com o Ciclope não civilizado (*Ciclope* novamente) (SEIDENSTICKER, 2005, p. 47).²⁹⁸

²⁹⁴ “Cratinus won second prize at the Lenaea in 424 with his *Satyroi* (Aristophanes was first with *Knights*). There were several other comedies called *Satyroi* attested for poets of Old Comedy: Ecfantides, Callias (fourth prize at the Lenaea in 437), Phrynichus (production date between 425 and 420). We have nothing to go on for these plays besides the title and, in some cases, the date.”

²⁹⁵ “little is known of these plays or of the function of their choruses.”

²⁹⁶ “Both genres ultimately have the same aim: to get the audience to laugh. Yet the nature of the ridiculous, the methods whereby the common aim is achieved, and the quality of the intended laughter are fundamentally different.”

²⁹⁷ “Political attack, social satire, critical caricature are not the business of classical satyr play. Its tone is not biting and hurtful but light-hearted and cheerful; mocking, but not derisive.”

²⁹⁸ “Satyr-play shares with comedy a preference for the comic representation of commonplace situations, activities, desires, and anxieties; it does not, however, present these realistically in a way that mirrors the daily life of the audience, but at a mythical distance. The comic effect results in no small measure from the fact that great mythological figures are reduced to the petty roles of ordinary life: Heracles is shown as a slave (Euripides’

O que reforça essa diferença entre o tipo de humor do drama satírico e da comédia é o tamanho da distância entre o que é dramatizado no palco e o dia a dia do público. “O distanciamento mítico, contudo, remove qualquer alfinetada de desprezo e reprovação desses defeitos e vícios. A risada é, portanto, mais relaxada e alegre, menos crítica e amarga do que na comédia” (SEIDENSTICKER, 2005, p. 47).²⁹⁹ A distância entre o drama e a realidade do público se dá também na retratação do próprio ambiente, o que altera consideravelmente a natureza e o humor de cada gênero cômico. A comédia grega se passa dentro da cidade, mostrando seus problemas e as situações que se passam ali. O drama satírico fica do lado de fora, onde os problemas e as situações são substancialmente diferentes. “Portanto a fronteira entre a comédia e o drama satírico emerge claramente como a *pólis*: (...) o drama satírico brinca indo para antes e fora da *pólis*” (DOBROV, 2007, p. 264).³⁰⁰ Assim, o humor da comédia, como está dentro da cidade, é urbano, mais crítico e político, atrelado às realidades e situações cotidianas e históricas. O humor do drama satírico é rural, relaxante, e libertador em favor de Dioniso.

4.3 Drama satírico e os hinos homéricos

*Em suma: o hino homérico é uma epifania, já se verifica a presença da divindade.*³⁰¹

A relação entre o drama satírico e os hinos homéricos baseia-se principalmente na temática desenvolvida. Não podemos afirmar que os pontos de encontro entre os hinos e o gênero aqui estudado sejam propositais, como acontece na sua relação com a tragédia, todavia cremos que a afinidade entre eles seja de extrema importância, pois não somente amplia o alcance estético do drama satírico como também evidencia uma certa independência em relação ao drama trágico – principalmente em relação à temática e ao espaço cênico.

Eurystheus or *Syleus*), Hermes as a thief (Sophocles’ *Trackers*), Polyphemus as a cook (Euripides’ *Cyclops*), Odysseus and Silenus at a typical symposium with the uncivilized Cyclops (*Cyclops* again).”

²⁹⁹ “The mythical distancing, however, removes any sting of scorn or reproach from the representation of these faults and vices. The laughter is accordingly more relaxed and cheerful, less critical and bitter than in comedy.”

³⁰⁰ “Thus the boundary between comedy and satyr-play emerges clearly as the *polis*: (...) satyric drama plays by going before and outside the *polis*.”

³⁰¹ SERRA, 2006, p. 24

Dentre os temas mais comuns nos dramas satíricos, podemos destacar o cativo e a servidão, sobretudo dos sátiros e de Sileno. A trama deve se desenvolver de modo a levá-los à liberdade. As trapaças e fraudes, mecanismos para alcançar as transgressões desejadas e que geralmente estão ligadas a essas criaturas, também se manifestam como recursos para outros personagens astutos, épicos e trágicos, como Odisseu, Hermes e o próprio Dioniso. A esses temas acrescenta-se o sexo, principalmente pela indumentária dos sátiros; as invenções e criações fabulosas que trazem a magia e o miraculoso; e o cuidado, das ninfas, parceiras sexuais dos sátiros, com bebês-deuses ou heróis. Esses temas podem ser encontrados nos hinos homéricos, sobretudo aqueles que têm intertextualidade direta com os dramas satíricos mais extensos, como os *Hinos homéricos I* (incompleto), *VII* e *XXVI*, a Dioniso e *Hino Homérico IV*, a Hermes.

Vale lembrar que, para estabelecer as relações entre dramas satíricos e hinos homéricos a que nos propomos, escolhemos as obras que apresentam a intertextualidade mítica já citada, ou seja, os hinos dedicados a Dioniso e a Hermes. Seria bastante interessante usar a coletânea inteira como objeto do estudo, porém trabalhar temas tão específicos em uma compilação bem heterogênea, não só quanto à datação, ao tamanho e à autoria, mas também quanto à caracterização de cada deus evocado, é uma tarefa que demanda uma pesquisa específica. Por isso, trataremos as características do gênero “hino homérico” – como metro e formato – de forma geral, mas observaremos características mais particulares – como temas, personagens e até mesmo o tom de cada obra – dos hinos *I* (incompleto), *VII* e *XXVI*, a Dioniso, e principalmente o *IV*, a Hermes.

No que diz respeito à forma, os hinos homéricos são escritos em versos hexâmetros dactílicos, melhor ajustáveis à récita simples e à narrativa (SERRA, 2006, p. 20), muito diferente do drama satírico que, como o próprio nome já diz, é um gênero dramático. São marcados pela composição semelhante ao formulário “homérico” (articulação e jeito); estilo paratático, enxuto; dialeto jônico. Apresentam, assim, influência épica (CABRAL, 2004, p. 27; SERRA, 2006, p. 20), que reforça a ideia de que eram cantados durante os cultos (CABRAL, 2004, p. 27).

Já Ordep Serra acredita que o primeiro lugar de produção deles é a de suas apresentações em festivais religiosos por aedos que disputavam prêmios. Antes de cantar grandes poemas épicos, declamava-se um menor, em nome de um deus (PÍNDARO, *Nemeanas II*,¹ citado por SERRA, 2006, p. 20), em sinal de devoção e em busca do favor divino no concurso. Da mesma forma, o drama satírico participava da Grande Dionísia, um festival em que aconteciam sacrifícios e apresentações corais e dramáticas em honra a

Dioniso. Nesses festivais também havia concursos. Como já explicitado no primeiro capítulo, antes a disputa era entre as tetralogias, trilogia trágica e um drama satírico, o qual, depois de um tempo, passou a ser apresentado sozinho, de forma que a competição começou a ser estabelecida por gênero dramático. Essas semelhanças não são conclusivas, porém não podem deixar de serem apontadas.

Quase não se encontram citações de hinos homéricos em textos antigos, por isso não se sabe a real importância desses poemas. Datáveis dos séculos VII e VI a.C., mesmo com alguns mais tardios, foram compilados por eruditos alexandrinos entre os séculos II e I a.C. Hoje chamados “hinos”, mas os antigos chamavam-nos προοίμια, isto é, *prelúdios* (SERRA, 2006, p. 18-19). Todos os deuses e até algumas divindades que não habitam o Olimpo possuem hinos a eles dedicados. Sabe-se que não foram compostos pelo mesmo autor, que se faz presente pela primeira pessoa e pela fórmula de abertura que segue o modelo épico “cantarei” (SERRA, 2006, p. 20).

Os hinos homéricos são divididos em partes: a) a clave inicial, com uma invocação à(s) Musa(s) ou a própria divindade celebrada e a indicação do(a) deus(a) que se canta (SERRA, 2006, p. 21-22), quando “o poeta fala na primeira pessoa e declara que vai cantar o deus ao qual o hino é dedicado” (CABRAL, 2004, p. 28); b) a identificação/caracterização do celebrado por uma narrativa com evocação das dádivas da divindade, que geralmente se dá mostrando a ascendência do deus, geralmente nobre, com deuses, princesas ou ninfas; c) uma narrativa, mais ou menos desenvolvida; uma descrição que se vale também de elementos narrativos e uma breve relação de modalidades e efeitos da ação do deus, de sua atuação no cosmo (SERRA, 2006, p. 22); d) a clave derradeira, com uma dedicatória e com nova saudação e “endereçamento” do poema e um pedido ao deus celebrado, às vezes com a promessa de que o deus será lembrado e uma fórmula final de despedida com o χαῖρε (salve) (SERRA, 2006, p. 21-23). Independentemente da extensão, em todos os hinos homéricos é possível encontrar cada parte. Nos hinos menores, as narrativas e dádivas do deus costumam ser mais sucintas.

Nos dramas satíricos que conhecemos, não encontramos nenhuma parte correspondente à primeira ou à última parte dos hinos homéricos, que estão relacionadas à interlocução direta com o deus. A primeira chama o deus e a última despede-se dele. No entanto, se pensarmos que o drama satírico foi instituído nos festivais para trazer Dioniso de volta, podemos relacioná-lo – por um significado simbólico – à entrada dos hinos homéricos incluindo ainda o intento de fazer teatralmente a exaltação do deus Dioniso. Afinal, o poema de louvor, ao ser cantado, pedia a presença do deus. Outro elemento do drama satírico que se

relaciona a essa evocação seria a presença dos sátiros e de Sileno, participantes do séquito de Dioniso. No prólogo do *Ciclope*, de Eurípides, Sileno invoca Dioniso para que volte e o livre da servidão.

A segunda parte, que fala da identificação do deus pela ascendência, podemos encontrar em *Rastreadores*, de Sófocles, quando Cilene explica que cuida de Hermes nascido de Zeus e de Maia, uma ninfa filha de Atlas (v. 267-271), como acontece nos hinos ao deus dedicado.

Hermes, ó Musa, hineia, filho de Zeus e Maia
 Senhor de Cilene e da Arcádia de ovelhas rica,
 Dos mortais o expedito núncio que Maia gerou,
 A ninfa de belas tranças, a Zeus em amor unida –
 A venerável, que à parte das assembleias dos deuses
 Num antro escuro quedava – e lá o filho de Cronos
 Ia com a belas-tranças unir-se, calada da noite,
 Enquanto um suave sono tinha Hera de cândidos braços
 (H.H. IV, v.1-9, traduzido por SERRA, 2006, p. 125).

Também Polifemo fala de sua descendência ao perguntar, no v. 231 do *Ciclope* euripidiano, se não sabiam que ele era um deus e filho de um deus. Perseu, por exemplo, é jogado junto com Dânae no mar por Acrísio, pai dela, devido à notícia de que seria morto por seu neto, mito que serve de enredo para o *Puxadores de rede* esquiliano. Também os sátiros e Sileno têm sua personalidade marcada pelo parentesco.

A questão da ascendência é bem importante na identificação de qualquer deus ou herói na mitologia grega e pode estar presente em qualquer gênero épico ou dramático. No entanto, como se pode perceber, esse tema relaciona-se ao cuidado dos bebês deuses e heróis, temática comum tanto nos hinos homéricos, sobretudo aqueles dedicados aos deuses que sofreram a *ékthesis*,³⁰² e no drama satírico. Tão importante quanto a ascendência do deus ou herói que está sendo celebrado, é também o papel das nutrizes e dos tutores que o acolheram na infância e ajudaram-no a tornar-se um adulto. Sileno, por exemplo, para reclamar a Dioniso a situação em que se encontrava, diz ser seu tutor, lembrando-lhe que cuidava dele quando esteve em apuros (*Ciclope*, v. 1-16). No *hino homérico I* e no *XXVI*, dedicados a Dioniso, cita-se seu crescimento em Nisa:

A Dioniso coroado de hera, em alta voz, começo a cantar
 de Zeus e de Sêmele gloriosa, é filho esplêndido
 a quem nutriam as ninfas de belos cabelos, pelo pai soberano

³⁰² Esta prática foi melhor desenvolvida e elucidada no capítulo 2 desta dissertação.

acolhendo nos seios deliciosamente o criaram
 nas covas de Nisa; ele, que crescia com as graças do pai, 5
 na gruta cheirosa, contado entre os imortais
 (HH XXVI, v. 1-6, tradução nossa).

Divina estirpe, que tauriforme te desvelas, uns dizem que
 Sêmele, tendo-te trazido no ventre, gerou-te em Drácano,
 a Zeus, do raio jubiloso, outros, em Naxos; outros, junto ao Alfeu,
 de fundos vórtices; outros dizem que tu, soberano, em 5
 Tebas nasceste, mentem: gerou-te o pai dos homens e
 Deuses, longe das gentes, às ocultas de Hera, cândidos
 braços. Há uma Nisa, montanha sublime, florente de
 florestas, distante da Fenícia, junto às torrentes egípcias...
 (HH I, v.1-8, traduzido por CABRAL, 2010, p. 73)

O nome Nisa (Νῆσσα) provavelmente significa “a terra das ninfas”. Trata-se de um lugar fabuloso, mas que os antigos tentaram identificar com várias localidades (CABRAL, 2010, p. 145-146). Acredita-se, então, que Dioniso teria sido criado por ninfas, como também Hermes foi criado pela ninfa Cilene, que, em *Rastreadores*, explica:

Pois Zeus, às ocultas, para o reduto da filha de Atlante,
 Maia veio, adentrou nesta e a ela uniu-se.
 y [] da querida
 deusa de cinta justa, do seu olhar, esqueceu-se
 e gruta abaixo um filho único engendrou;
 a ele, eu, com minhas mãos alimento
 - pois o vigor da mãe, desde o parto, está arruinado -
 com comida, bebida e embalos,
 constante, para as trocas de fralda, o filhote de berço
 preparo noite e dia.
 (*Rastreadores*, v. 267-276, tradução de BARBOSA, 2012, p. 73-75)

Já o hino homérico correspondente não fala dos cuidados de Cilene, mas fala que o garoto, junto da mãe, habita o monte homônimo. Monte e ninfa não têm o mesmo nome por acaso. Segundo Díez Platas (2000, p. 21), as ninfas da épica arcaica recebiam nomes e epítetos que evidenciavam, “de maneira especial, sua relação com a natureza e com os lugares naturais que habitam ou a que aparecem ligadas”.³⁰³ Além disso, este tipo de epíteto só é aplicável às ninfas (2000, p. 25). O corpo da ninfa e o monte se confundem. Cilene³⁰⁴ é o monte da Arcádia em que está Hermes. O drama satírico usa a relação entre ninfas e natureza para dar vida ao monte numa figura feminina. Seria “o espaço que, metaforizado no corpo de

³⁰³ “ (...) de manera especial, su relación con la naturaleza y a los lugares naturales que habitan o a los que aparecen ligadas.”

³⁰⁴ Segundo Cabral (2010, p. 188), em seu cume havia um templo a Hermes e nas encostas existiam grutas onde se encontraram evidências de culto.

ninfas, interage” (BARBOSA, 2008, p. 78).³⁰⁵ Há, assim, uma personificação no *Rastreadores* de Sófocles.

Aqui temos uma síntese de nossa proposta: o corpo humano das ninfas é o espaço geográfico que oculta um tesouro escondido e é vigiado por assombrações (entendo por ‘assombrações’ tudo o que gera assombro). Nesse sentido, o drama satírico é um lugar poético onde surgem as entidades femininas ninfas, a saber, as montanhas, as fontes e as grutas. Descuidarei das ninfas dos bosques, dedico-me as orestíades e dentre essas especificamente a Maia e Cilene, duas deidades que aparecem, uma citada, a outra como personagem, no drama satírico *Ichneutas*, de Sófocles. Elas representam, como o comum das ninfas, os recantos íntimos de pequenez aconchegante, mas de profundidade assustadora. (BARBOSA, 2008, p. 79-80)

Da mesma forma, a descrição das ninfas no *HH XXVI*, “acolhendo [Dioniso] nos seios deliciosamente o criaram / nas covas de Nisa” (v. 4-5), remete à maternidade e ao cuidado, porém não podemos deixar de perceber a sensualidade quando nessa referência ao corpo da deidade. Os seios que aconchegam a criança também aconchegam o amante e as cavernas escuras e acolhedoras, onde o recém-nascido cresce cheio de cuidados, é também um lugar onde Zeus se encontra com Maia.

A descrição do encontro de Zeus e Maia por Cilene (“Pois Zeus, às ocultas, para a gruta da filha de Atlante, / Maia, veio, penetrou nesta ... e a ela uniu-se.” v. 267-268, traduzido por BARBOSA, 2012, p. 73) gera ambiguidade. As ninfas combinam, dessa forma, com os sátiros: ambos parceiros sexuais e materialização da natureza viva e selvagem, que assusta, mas abriga. Observamos, aqui, um forte apelo sensual: o falo ereto dos sátiros que, mostram no palco uma sexualidade exacerbada animalesca e masculina encontram um correspondente feminino nos hinos homéricos: “as covas de Nisa”,³⁰⁶ “a gruta cheirosa”³⁰⁷ e os seios que deliciosamente acolhem.³⁰⁸

Esse apelo sensual, como mencionado, pode ser observado nos dramas satíricos e em hinos homéricos dedicados a Dioniso, a esfera semântica, acreditamos, se estende até mesmo a Afrodite, cuja sensualidade é característica e, obviamente, mencionada no hino que lhe

³⁰⁵ Barbosa (2008b, p. 79) explica essa estratégia citando um escritor brasileiro, Érico Veríssimo, que mistura a paisagem aos corpos femininos, como se estes se confundissem com o ambiente: “O Corcovado... a pedra da Gávea... ondas batendo na pedra do Arpoador... as areias de Copacabana... caras, coxas, seios, pernas, nádegas de mulheres, sob pára-sóis coloridos... peles reluzentes de óleo de coco... e o sol e o mar e as montanhas...” (VERÍSSIMO, 1994)

³⁰⁶ Νύσης ἐν γυάλοις (*HH XXVI*, v. 5)

³⁰⁷ ἄντρον ἐν εὐώδει (*HH XXVI*, v. 6). Ao procurar por Hermes, Apolo descobre sua morada pelo cheiro que emanava da gruta no monte Cilene. Como colocam Dezotti (2010, p. 424) e Serra (2006, p. 212), o odor agradável emana da presença do deus e de sua morada.

³⁰⁸ δεξάμεναι κόλποισι καὶ ἐνδυκέως ἀτίταλλον (*HH XXVI*, v. 4)

presta louvor. Da mesma forma, o tom burlesco e caricatural do drama satírico só poderia manifestar-se em um hino que celebra um deus com qualidades parecidas – no caso, Hermes, um deus ladino e zombeteiro, muito semelhante a Sileno e ao coro de sátiros. Não é à toa que o *Hino Homérico IV a Hermes* sirva de inspiração a um drama satírico. As coincidências começam com motivos internos inseridos nos temas desenvolvidos. Como já mencionado, um deles, comum aos dramas satíricos, é o miraculoso, invenções e prodígios, que também se relacionam a Hermes.

A imagem de Hermes como inventor era bem consagrada. Atribuíam-lhe as invenções de astronomia, da escala musical, das artes do pugilismo e da ginástica [temas comuns em dramas satíricos], assim como pesos e medidas (que outros creditavam a Palamedes), e dizia-se que ele tinha colaborado com as Moiras na invenção do alfabeto (SERRA, 2006, p. 205).

Também Dioniso faz prodígios. No *Hino homérico I*, ele nasce três vezes (v. 11) e, no *Hino homérico VII*, ele faz jorrar vinho, metamorfoseia-se em leão, faz surgir uma urso e transforma os inimigos em golfinhos.

Dispuseram as armas [os piratas]. Mas logo surgiram prodígios...
 Vinho doce e odorante, primeiro, jorrava da nave
 E fluía fragrante e sonoro exalando um perfume
 Imortal! Grande horror assaltou os marujos ao verem.
 De repente, no topo do mastro alastrou-se uma vinha
 Carregada de cachos, crescendo por todos os lados,
 E do mastro ao redor enroscou-se uma hera noturna,
 Toda em flores virente onde frutos ridentes pendiam;
 As cavilhas cingiam coroas. Tal vendo, os marujos
 Ao piloto premiam que a nau para a terra ligeiro
 Dirigisse. Mas, dentro, em leão se tornou Dionísio
 Que terrível por sobre o convés grandes urros lançava.
 Já uma urso felpuda no meio criou, prodigioso,
 Que se alçou furibunda. O leão, no mais alto da ponte,
 Fulminantes olhares lançava. Pra popa fugiram
 E ao redor do piloto, que espírito calmo mantinha,
 Se agruparam turbados. Mas subíto o leão atacou
 O cabeça. Os demais, vendo aquilo, ao mal fado escapando,
 Todos juntos se às águas do mar atiraram divino
 E viraram golfinhos. Doeu-se porém do piloto,
 (*H. H. VII*, v.34-53, tradução de GRAMACHO, 2003, p. 24)

Como se pode perceber, esse hino homérico é quase que totalmente baseado nos prodígios de Dioniso ao se defender dos piratas tirrenos. O surgimento desses elementos é uma característica dionisíaca famosa.

É comum que Dioniso faça surgir subitamente o vinho em determinados dias e comemorações: segundo Diodoro (III, 66), no dia de sua festa em Teos, o vinho brota do solo; o mesmo ocorre em Naxos, na comemoração de suas núpcias com Ariadne. Em Andros, segundo Plínio (*História Natural*, II, 231) e Pausânias (VI, 26, I), o vinho flui de uma fonte durante sete dias. Trata-se de um vinho que deve ser bebido no próprio local em que surge, com seu aroma de epifania. (...) Dioniso manifesta-se por meio da aparição de plantas que lhe são consagradas – a vinha e a hera (CABRAL, 2010, p. 162-163).

A vinha e o vinho, de algum modo, são representações/materializações de Baco. Elas aparecem no *Hino Homérico IV a Hermes*, no v. 91, um trecho que aponta para o contexto – por mínimo que seja – do mistério, o que, no nosso ponto de vista, é uma manifestação sutil do deus. Quando Hermes rouba as vacas do irmão, ao levá-las para o esconderijo, encontra um velho vinicultor e diz a ele:

Ó velho que de ombros curvos estás a mondar as plantas!
 Bem avinhado estarás, assim que isso tudo vingue
 Agora, o que vês, não vejas, nem ouçam os teus ouvidos:
 Silêncio, que não te alcance dano do que te pertence!
 (*H.H. IV*, v. 90-93, traduzido por SERRA, 2006, p. 132-133).

Como explica o tradutor do hino, “no verso 91, *πολυοινήσεις* tem duplo sentido: ‘terás uma vinha farta’ ou ‘estarás repleto de vinho’ (...). Talvez o santo menino relacionasse a embriaguez futura do velho com a deslembança que lhe recomenda” (SERRA, 2006, p. 204). Hermes, portanto, desde criança já conhece o poder do líquido de Baco: Ambos são divindades bastante conhecidas por serem presenças marcadas em festas e banquetes. Há uma referência a essa proeza no próprio hino do mensageiro dos deuses, quando ele toca a lira recém-criada:

O deus fazia improviso [ao tocar a lira], tal como os adolescentes
 Que nos festins, com repentes mordazes se vituperam.
 (*H.H. IV*, v.55-56, traduzido por SERRA, 2006, p. 129)

Essa imagem do deus lembra a afirmação de Griffith (2005), de que os sátiros lembram os jovens atenienses nos banquetes. Hermes assemelha-se, assim, aos sátiros, não apenas por seu caráter mentiroso e manipulador, mas também por seu gosto por música e festas.

O mais importante, entretanto, é o tom risível e burlesco que pode ser percebido no *Hino homérico IV*.³⁰⁹ Hermes é uma personalidade intrigante pelo seu talento, esperteza e atitude dissimulada, porém o que mais chama a atenção no *Hino homérico IV* é que ele é apenas de um bebê de um dia de vida. Ele rouba o irmão mais velho – e não qualquer irmão mais velho, mas o deus Apolo –, discute, mata uma tartaruga e dela faz um instrumento lindíssimo, com um som magnífico, clama por reconhecimento, coloca-se diante do deus dos deuses, seu pai, Zeus, reclamando justiça e ainda diz-lhe orgulhoso do filho que tem; tudo isso usando fraldas, com um lençol amarrado no braço. Se imaginarmos o Hermes neném, vestido como tal, fazendo tudo isso, todas essas cenas ficam ainda mais engraçadas. Além disso, suas falas são zombeteiras e irônicas (principalmente para uma criança de um dia de vida), a começar pelo momento em que vê a tartaruga e já a imagina como instrumento.

Lá fora, viu tartaruga, muito seu júbilo: Hermes
 Foi o primeiro que fez a tartaruga cantora
 (*H.H. IV*, v. 24-25, traduzido por SERRA, 2006, p. 126-127).

um jogo divertido, no grego, com a série cantante dos fonemas (e combinações de fonemas) /t/ /kh/ /t/ /kt/ /t/ numa sequência melódica sugestiva:

Ἑρμῆς τοι πρότιστα χέλυν τεκτήνατ' ἀοιδόν

Hermes inaugurou a tartaruga cantora. Há um toque músico-jocoso na passagem, um gesto lúdico do poeta a celebrar o ato inventivo de Hermes. (...) a palavra ἀοιδός (no acusativo, ἀοιδόν) também pode traduzir-se, é claro, por 'aedo'. Esta polissemia torna o humor da passagem ainda mais delicioso.

(...)

Na verdade, a tradução não tem como captar toda a sutileza do original por causa de um dado muito simples, em que se baseia o jogo sutil do poeta. Acontece que o grego χέλυς tanto significa 'tartaruga' quanto 'lira' (um significado derivado, oriundo, claro está, da cristalização de uma sinédoque). Outra tradução possível seria:

Pois Hermes foi o primeiro que fez tartaruga lírica

(SERRA, 2006, p.193-194).

³⁰⁹ Essa relação estabelecida entre os dramas satíricos e o *Hino homérico IV a Hermes* é fruto de uma observação do professor Jacyntho Lins Brandão, em uma aula de Filologia Clássica, no ano de 2010, quando ele comentava sobre o projeto de Mestrado que deu origem a esta dissertação. O professor elucidou que uma figura tão pitoresca como Hermes devia ter um hino a ele dedicado que espelhasse as mesmas características, que “têm tudo a ver” com o tom dos dramas satíricos. Mais uma vez, muito obrigada pelo apoio e cuidado ao ler o projeto e o resultado final da pesquisa.

Toda a musicalidade da passagem, junto à ambiguidade e à polissemia, tornam o encontro de Hermes com a tartaruga muito poético. Além da poesia, há também certa comicidade na inovação do deus-menino e também na ironia de chamar a tartaruga de cantora, pois é um dos animais mais silenciosos da natureza (DEZOTTI, 2010, p. 408). A ironia continua...

Fitou-a, rompeu a rir, e disse-lhe estas palavras:
 ‘Que bom sinal! Rica prenda, não te desdenho! Salve,
 Charmosa amiga da festa, sempre vibrante nas danças!
 (H.H. IV, v. 29-31, traduzido por SERRA, 2006, p. 126-127).

Tantos elogios a um animal de tão poucos atrativos, no mínimo, é risível. As palavras $\varphi\upsilon\eta\nu\ \acute{\epsilon}\rho\acute{o}\epsilon\sigma\sigma\alpha$, “a descrevem como formosa, linda, graciosa... isto é, ‘de corpo bem feito’ (...). Ao falar da graça da tartaruga, de sua amorável beleza, de seu charme, em suma, o deus usa de ironia; mas de fato ele não é insincero. Pois já vê no bicho sua invenção, a lira” (SERRA, 2006, p. 196-197). O teórico, dessa forma, justifica os galanteios. Hermes termina seu diálogo com a tartaruga com uma iminência de tragédia, mas de forma tão doce – e pensando ainda que tal frase saiu da boca de uma criança – que chega a provocar um riso inocente, fruto do inesperado: “Depois de morta, hás de cantar lindamente” (H.H. IV, v. 38, traduzido por SERRA, 2006, p.127). A comicidade, agora, muda de intencionalidade e continua no caráter dissimulado do menino, que responde ao irmão quando este o questiona sobre suas vacas:

É irado por tuas vacas que tu assim me atormentas?
 Ó! Abole, divindade, a raça dos bois! Eu não
 Fui quem vacas te roubou, nem outro viram meus olhos.
 (H.H. IV, v. 308-310, traduzido por SERRA, 2006, p. 152-153).

O riso, nesse caso, ocorre devido à façanha de Hermes em contar a verdade de maneira obscura, muito se assemelhando aos oráculos do irmão. O tradutor preservou a artimanha pela separação dos versos; o v. 310 sozinho estampa a verdade: “Fui quem vacas te roubou, nem outro viram meus olhos”. O disfarce também se deu ao ver chegar o irmão para ralar com ele:

Assim Hermes Defensor enroscou-se ao ver o Arqueiro:
 Encolheu de imediato braços, pernas e cabeça;
 A sono se deu suave, de bebê recém-banhado.
 Mas estava bem desperto, lira debaixo do braço.
 (H.H. IV, v. 239-242, traduzido por SERRA, 2006, p. 147).

Aqui, Hermes usa de sua condição de recém-nascido para defender-se da raiva do irmão e esquivar-se da culpa, encolhendo-se no berço, fingindo-se um neném comum. Essa cena tem sua comicidade na atitude da criança travessa, que se disfarça e tenta fugir do irmão mais velho, fingindo dormir quando este vem prestar contas de seus pertences violados. Situação típica de qualquer lar onde existe mais de uma criança. A tentativa de sair ileso, é frustrada. A Hermes, então, resta defender-se verbalmente, usando de sua oratória e, mais uma vez, tenta mostrar-se alheio à situação por sua pouca idade:

Hermes então retrucou-lhe exatas palavras ladinas:
 ‘Filho de Leto, que é isso? Por que com palavras rudes
 Tu vens procurar aqui por vacas agrestes?!
 Eu nada vi, nada sei, não escutei dizer nada!
 Indícios não tenho a dar que uma pista te ofereçam!
 Vê se pareço um ladrão de gado, um homem robusto...
 Não é labor para mim! Com outras coisas me importo:
 Dormir sono sossegado, mamar na mãe querida,
 Boas fraldas, banho quente – é isso que me interessa!
 Tomara que ninguém saiba da nossa rixa...
 O espanto seria enorme entre os deuses imortais:
 Um bebê recém-nascido, atravessando o portal
 Com umas vacas agrestes! É um absurdo o que falas!
 Ontem nasci, delicados são os meus pés – e a terra, dura.
 Eu juro, se tu quiseses, pela testa de meu pai:
 Culpa não tenho no caso, nem sei quem seja o culpado
 (H.H. IV, v. 260-275, traduzido por SERRA, 2006, p. 149).

Depois de jurar, mais uma vez, a sua inocência, dirige-se a Zeus, apelando à sua compaixão com os mais novos, pedindo que cuide dele. Porém, esperto como é, sabe do conhecimento do pai sobre suas estripulias, e resolve convencê-lo tornando-o cúmplice, piscando para ele ao proferir seu discurso clemente.

Por forte que seja ele... Já tu, socorre o menor!
 Assim falou, a piscar, o Argifonte Cilênio
 Com faixa e lençol no braço, de que não se descartava.
 Ria Zeus às gargalhadas de ver aquele malino
 Negando com tanta arte a tal história das vacas.
 (H.H. IV, v. 386-390, traduzido por SERRA, 2006, p. 159-161).

Cena supercômica de um bebê recém-nascido em suas fraldas, reclamando sua inocência, que é falsa. A situação é tão engraçada que até mesmo Zeus gargalha. A comicidade, além de estar presente nos discurso dissimulados de Hermes, também pode ser percebida em fatos, como esse em que Apolo ameaça o irmão.

Ao ser erguido nos braços de Febo, [Hermes] soltou um agouro
Do ventre servo insolente, mensageiro malcriado –
E por cima deu um espirro. Atento, Apolo escutou.
(*H.H. IV*, v. 294-296, traduzido por SERRA, 2006, p. 151).

O que foi traduzido por “agouro” é, na verdade, segundo Serra (2006, p. 215), “pássaro”, ὄρνις. A tradução foi justificada por ele pela técnica de adivinhação grega que revelava o futuro pelo voo dos pássaros; logo o “pássaro” que Hermes soltou seria um agouro, uma profecia. O teórico continua explicando que “[n]a Grécia antiga, assim como na antiga Roma, o flato inesperado era considerado um presságio. (...) O mesmo se aplicava a espirros” (2006, p. 216). Dezotti (2010, p. 428), em sua tradução ao mesmo hino, corrobora que se trata de um flato, ‘corrigido’, em seguida, por um espirro. A flatulência e funções do baixo-ventre são muito comuns nas comédias e aparece também no *Ciclope* euripídico e é inegável a comicidade de tal passagem. Hermes, ao ser ameaçado pelo irmão mais velho, fica nervoso e solta o “agouro” e o espirro, ou pode ter feito isso com segundas intenções (SERRA, 2006, p. 216).

O mensageiro dos deuses se mostra, mais uma vez, muito parecido com as figurinhas do coro do drama satírico. O descontrole físico das partes baixas, a dissimulação, a irreverência e o gosto pela música são provas contundentes disso. Tanta graça em uma personalidade tão cômica e traquina merece, certamente, um hino tão bonito e gracioso quanto um drama satírico.

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

O drama satírico é um gênero dramático que existiu entre os séculos VI e II a.C. (pelo menos), com maior prestígio no século V a.C., quando ganhou o formato que hoje conhecemos e quando era apresentado nas competições da Grande Dionísia após trilogias de tragédias. Era um gênero dramático essencialmente grego, diferente da tragédia e da comédia que também foram escritas em Roma.

Infelizmente são poucas as referências que temos a seu respeito. Aristóteles sequer o menciona em sua *Poética* e temos apenas uma peça inteira, do ano de 408 a.C., escrita por Eurípides, com o nome de *Ciclope*, com enredo correspondente ao canto IX da *Odisseia* de Homero.

Os dramas satíricos a que tivemos acesso (no caso, a maioria fragmentos) foram escritos por tragediógrafos. Tinham como base os mitos, aos quais eram acrescentados os sátiros e seu pai Sileno, criaturas metade-homem e metade-animal (que variavam entre cavalo, bode, macaco), com um falo animal ereto, que garantiam o burlesco e o risível nessas peças. Como eram apresentadas após as tragédias, a crítica moderna acredita que sua principal função era trazer o alívio após as tragédias com o ridículo e o desfecho feliz.

Porém, depois de um tempo, por volta dos séculos IV e III a.C., os dramas satíricos passaram a ser apresentados sozinhos, fora das tetralogias, em competições em que o poeta apresentava uma peça por gênero. Há notícias até de que os dramas satíricos abriam os festivais, o que nos fez repensar sua função como “alívio trágico” e sua íntima relação com a tragédia.

Segundo alguns filósofos antigos, como Camaleão, os festivais de honra a Dioniso estavam perdendo-o como centro da festa e o público, ao ver as apresentações dramáticas, gritavam “nada a ver com Dioniso”. Práxinos, então, foi o primeiro a colocar sátiros, que participavam dos ditirambos de Árion, em uma apresentação dramática, a fim de que essas criaturas trouxessem o deus de volta. Portanto a principal e elementar função do gênero é esta: trazer Dioniso de volta à Grande Dionísia. Vale lembrar que não se trata só de uma função dos sátiros, mas do gênero por completo. Não é à toa que os mitos que são por ele retratados passam-se em lugares campestres, que mais se adequam a Dioniso e se séquito, geralmente formado de sátiros, ninfas e mênades. Assim como o ambiente, que é bem fora da *pólis*, bem

diferente das tragédias e comédias, os temas tratados em peças e fragmentos do gênero também são bem diferentes, assemelhando-se mais àqueles que são tratados por hinos homéricos, como as estripulias, geralmente ridículas e engraçadas, de algum deus, geralmente Dioniso, o cuidado de bebês deuses e heróis, o cativo e a libertação, invenções, criações e o miraculoso.

Dessa forma, o drama satírico aproxima-se bastante da comédia e da tragédia pelo formato dramático; da comédia principalmente pelo uso coloquial da linguagem, pelo burlesco e pelo indecente, mesmo que em diferente escala; da tragédia pelo metro, e pelos autores, e pelo tratamento ilustre de personagens nobres. Porém, quanto à temática, o modo de tratar a matéria mítica e ao espaço, ele se aproxima dos hinos homéricos. Por isso, o drama satírico é muitas vezes considerado um gênero de fronteira entre a comédia e a tragédia, sendo, dessa forma, híbrido, mas com mitos e temas tratados por hinos homéricos (ou até outros episódios épicos), sendo, assim, intertextual.

REFERÊNCIAS

ADRADOS, F. R. *Fiesta, comédia e tragédia*. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1983.

AMBROSE, Z. P. “Family loyalty and betrayal in Euripides’ *Cyclops* and *Alcestis*: a recurrent theme in satyr play”. In: HARRISON, G. W. M. (ed.) *Satyr drama – Tragedy at Play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 21-38.

APOLODORO. *Biblioteca*. Introducción de Javier Arce, traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 1985

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 2 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. [versão grega] ed. R. Kassel, *Aristotle's Ars Poetica*. Oxford, Clarendon Press, 1966. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0055>> Acesso em 13 dez. 2011.

ARNOTT, P. “Greek Drama as Education”. *Educational Theatre Journal*, v. 22, n. 1, The Johns Hopkins University Press, Mar. 1970, p. 35-42. In: <<http://www.jstor.org/stable/3205498>> Acesso em 5 jan. 2012.

AULOS. In: <<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0193>> RIBEIRO JR. Wilson Alves. *Portal Graecia Antiqua*. In: <<http://greciantiga.org>> Acesso em 24 abr. 2012.

AUN, A. L. G. “‘Diktyoulkoí’ – um drama satírico de Ésquilo”. *Nuntius Antiquus*, v. 4, p. 82-91, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/nuntius/data1/arquivos/004.07-AnaAun82-91.pdf>>. Acesso em fev. 2011.

BAKOLA, E. “Old Comedy disguised as Satyr Play: a new reading of Cratinus’ ‘Dionysalexandros’ (POxy 663)”. *University College London*, 2004, p. 46-58.

BAKOLA, E. “Cratinus and the Satyr Play”. In: *Cratinus and the Art of Comedy*. Nova York: Oxford, 2010, p. 81-117.

BARBOSA, T. V. R. “Cabeça de homem, ventre de animal: sátiros, centauros e homens”. In: JEHA, J.; NASCIMENTO, L. (org.) *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009a, p. 24-39.

BARBOSA, T. V. R. “Épica, comédia e drama satírico: Alexandre, Dioniso e as ninfas”. *Humanitas*, v. 62, Coimbra, 2010, p. 45-55.

BARBOSA, T. V. R. “Representações do feminino no drama satírico: as ninfas, amenas e sombrias”. *Humanitas*, v. 60, Coimbra, 2008, p. 75-86.

BARBOSA, T. V. R. “Os sátiros em ‘Diktyulkoi’, ‘Ichneutas’ e ‘Ciclope’”. 3o Simpósio de estudos Clássicos da USP, *Humanitas*, FAPESP, 2009b, p. 117-142.

BARBOSA, T. V. R. “A prática da ‘ékthesis’ no mundo antigo e na literatura de Lima Barreto”. In: BARBOSA, T. V. R.; SANTOS, A. C. F. (orgs.) Tradução e tradição clássica na América Latina v. 2: Lima Barreto, *Viva voz*, Belo Horizonte, FALE / UFMG, 2011, p. 51-78.

BARBOSA, T. V. R.; LEANDRO, M. C. X.; QUINTELA, T. “Do divino, do monstro e do humano: fronteiras”. *Itinerários*, Araraquara, n. 27, jul./dez. 2008, p. 193-205.

BARBOSA, T. V. R.; SÓFOCLES. *‘Ichneutas’, os sátiros rastreadores*: fragmentos de um drama satírico reconstituído para a contemporaneidade com base nos aparatos de Stefan Radt e Hugh Lloyd-Jones; tradução e comentários de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

BOTHE, F. H. *Sophoclis Dramatum Fragmenta*. Leipzig, 1846.

BRANDÃO, J. S. “O drama satírico”. In: EURÍPIDES; ARISTÓFANES. *Um drama satírico: O ciclope e duas comédias: As rãs; As vespas*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987, p. 31-35.

CABRAL, L. A.M. (intr., trad., est. e notas). *Hinos homéricos – I e do VI ao XXXIII*. São Paulo, Odysseus, 2010.

CABRAL, L. A. M. *O hino homérico a Apolo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

CARPENTER, T. H. “Images of satyr plays in South Italy”. In: HARRISON, G. W. M. (ed.) *Satyr drama – Tragedy at Play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 219-236.

CSAPO, E. *Actors and Icons of the Ancient Theater*. Wiley-Blackwell, 2010.

CSAPO, E.; MILLER, M. C. (org.). *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

DEBNAR, P. "Fifth-Century Athenian History and Tragedy". In: GREGORY, J. (ed.). *A companion to Greek tragedy*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 3-22.

DEZOTTI, M. C. C.; CARVALHO, S. M. S. "Hermes, 'trickster' e mensageiro dos deuses". In: RIBEIRO JR, W. A. (ed. e org.). *Hinos homéricos*. São Paulo: editora UNESP, 2010, p. 404-475.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA [em linha], 2010, <<http://www.priberam.pt/DLPO/>> Acesso em 3 jan. 2012.

DÍEZ PLATAS, M. F. "Naturaleza y femineidad. Los epítetos de las Ninfas en la épica griega arcaica". *CFC: egi* 10, 2000, p. 19-39.

DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. Tradução e notas de Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa, 1986.

DOBROV, G. W. "Comedy and the satyr-chorus". *Loyola University Chicago Classical World*, Princeton, 2007, p. 251-265.

DUNBABIN, K. M. "Roman, Greeks and Others on the Banqueting couch". In: *The Roman banquet: images of conviviality*. Cambridge University Press, 2003, p. 11-35.

EIRE, A. LÓPEZ. "Reflexiones sobre la lengua del drama satírico". *Humanitas*, v. 52, 2000, p. 91-122.

EURÍPIDES. "O ciclope". In: EURÍPIDES; ARISTÓFANES. *Um drama satírico: O ciclope e duas comédias: As rãs; As vespas*. Tradução, notas e comentários de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987, p. 37-68.

EURIPIDES. *The Cyclops*. Edited with introduction, notes and vocabulary by D. M. Simmonds e R. R. Timberlake. London, Bristol Classical Press, 2002.

EVANS, N. "Six – Dionysus: Civic Rituals of Wine, Theater, and Transformation". In: *Civic Rites – Democracy and Religion in Ancient Athens*. University of California Press, 2010, p. 170-207.

FARREL, J. "Genre in Theory and Practice". *New Literary History*, v. 34, n. 3, Theorizing Genres II (Summer, 2003), p. 383-408.

GRAMACHO, J. (trad.) “Hino homérico VII a Dioniso”. In: *Hinos Homéricos*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 2003, p. 24.

GREGORY, J. (ed.) *A companion to Greek tragedy*. Oxford: Blackwell, 2005.

GRIFFITH, M. “Satyrs, citizens, and self-presentation”. In: HARRISON, G. W. M. (ed.) *Satyr drama – Tragedy at Play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 161-199.

HALLERAN, M. R. “The speaker(s) of Aeschylus’ ‘Diktyoukoi’”. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 79, Seattle, University of Washington, 1989, p. 267-269.

HALLIWELL, S. *Greek Laughter – A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. New York, Cambridge University Press, 2008.

HARRISON, G. W. M. (ed.) *Satyr drama – Tragedy at Play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005.

HERMANN. “Coniectanea critica”, *Philologus* 2, 1847. p. 131-35.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

HOMERIC HYMNS. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1914, In: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman> Acesso em 12 jan. 2012.

HORACE. *The Works of Horace*. Edição de C. Smart e Joseph Whetham. Philadelphia, 1836. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0064%3Acard%3D220> Acesso em 13 jan. 2012.

HORÁCIO. “Arte poética”. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introdução e notas de Roberto de Oliveira Brandão; tradução de Jaime Bruna, 7ª edição, São Paulo: Cultrix, 1997, p. 53-68.

KITTO, H. D. F. “The Dance in Greek Tragedy”. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 75, 1955, p. 36-41. In: <http://links.jstor.org/sici?sici=0075-4269%281955%2975%3C36%3ATDIGT%3E2.0.CO%3B2-G> Acesso em 5 jan. 2012.

KNOX, B. *Word and action – Essays on the Ancient Theater*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1986.

LARSON, J. L. *Greek nymphs: myth, cult, lore*. Oxford University Press, 2001.

LEY, G. *The theatricality of Greek Tragedy – playing space and chorus*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2007.

LIDDELL-SCOTT-JONES GREEK LEXICON. In:
<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=xorhgo%2Fs&la=greek#Perseus:text:1999.04.0058:entry=xorhgo/s-contents>> Acesso em 9 jan. 2012.

LLOYD-JONES, H. *Sophocles: Fragments*. (v. 3 in the Loeb Classical Library edition of Sophocles). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

MACEDO, D. D. “O elogio do filósofo no ‘Banquete’ de Platão”. *Síntese – Revista de filosofia*, Belo Horizonte, volume 30, número 98, 2003, p. 407-415.

MARSHAL, C. W. “The sophisticated ‘Cyclops’”. In: HARRISON, G. W. M. (ed.) *Satyr drama – Tragedy at Play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 103-118.

MOORE, M. B.; SCHWARTZ, J. H. “Hoplites, Horses, and a Comic Chorus”. *Metropolitan Museum Journal*, v. 41, Metropolitan Museum of Art, 2006, p. 33-57. In: <<http://www.jstor.org/stable/20320659>> Acesso em 5 jan. 2012.

O’SULLIVAN, P. “Of sophists, tyrants, and Poliphemos: the nature of the beast in Euripides’ ‘Cyclops’”. In: HARRISON, G. W. M. (ed.) *Satyr drama – Tragedy at Play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 119-160.

PALMIERI, E. D.; SÓFOCLES. “Os Rastejadores” In: SÓFOCLES. *Tragédias do Ciclo Troiano*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1973, p. 209-252.

PEARSON, A. C. *The fragments of Sophocles*. 3 vols. Cambridge: Cambridge University Press.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. “Phrynichus, Pratinas, Choerilus”. In: *Dithyramb: tragedy and comedy*. 2 ed. Oxford: Clarendon, 1962, p. 63-69.

PLATÃO. *O banquete, ou, Do amor*. Tradução, introdução e notas J. Cavalcante de Souza, 6 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

PLATO. *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903. In: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text;jsessionid=5F657C286FD79BABCA921A9BA6A>>

EF15D?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0173%3Atext%3DSym.%3Asection%3D222e>
Acesso em 24 abr. 2012.

PODLECKI, A. J. “Aiskhylos satyrikos”. In: HARRISON, G. W. M. (ed.) *Satyr drama – Tragedy at Play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 1-19.

PRONOMOS VASE. Jeremy Norman’s *From Cave Paintings to the Internet – Chronological and Thematic Studies on the History of Information and Media*. In:
<<http://www.historyofinformation.com/index.php?id=3234>> Acesso em 1 jan. 2012.

PRONOMOS VASE. Masks, costumes and scenery. In: *1st Lyceum of Rhodes – Venetokleio* <<http://users.sch.gr/spapand/masks.html>> Acesso em 1 jan. 2012.

ROBINSON, D. M. “A Vase Fragment in the Style of Oltos Used in Restoring a Cylix with a Reminiscence of a Satyr Play”. *American Journal of Archaeology*, v. 21, n. 2, Archaeological Institute of America, Apr-Jun 1917, p. 159-168. In: <<http://www.jstor.org/stable/497121>> Acesso em 5 jan. 2012.

ROSEN, R. M. *Revisiting Sophocles’ Poimenes: Tragedy or Satyr Play?* University of Pennsylvania, 2003. <http://repository.upenn.edu/classics_papers/5/>, Acesso em 10 out. 2011.

SCULLION, S. “Tragedy and Religion: The Problem of Origins”. In: GREGORY, J. (ed.) *A companion to Greek tragedy*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 23-37.

SEAFORD, R. A. S. *Euripides ‘Cyclops’*. Oxford, 1984.

SEIDENSTICKER, B. “Dithyramb, Comedy, and Satyr-Play”. In: GREGORY, J. (ed.) *A companion to Greek tragedy*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 38-54.

SERRA, O. J. *Hino homérico IV: a Hermes*. São Paulo: Odysseus, 2006.

SHOREY, P. “Aeschylus Fr. 207 and the Satyr Chorus”. *Classical Philology*, v. 4, n. 4, The University of Chicago Press, Oct., 1909, p. 433-436. In: <<http://www.jstor.org/stable/262370>> Acesso em 5 jan. 2012.

SLATER, N. W. “Nothing to do with satyrs? ‘Alcestis’ and the concept of prosatyrical drama”. In: HARRISON, G. W. M. (ed.) *Satyr drama – Tragedy at Play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 83-102

SLENDERS, W. λέξις ἐρωτική in Euripides' 'Cyclops'. In: HARRISON, G. W. M. (ed.) *Satyr drama – Tragedy at Play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 39-52.

SOMMERSTEIN, A. H. *Talking about Laughter – and other studies in Greek comedy*. New York: Oxford University Press Inc., 2009.

STOREY, I. C. "But comedy has satyrs too". In: HARRISON, G. W. M. (ed.) *Satyr drama – Tragedy at Play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 201-218.

SUTTON, D. F. "Father Silenus: Actor or Coryphaeus?" *The Classical Quarterly*, New Series, v. 24, n. 1. May, 1974, p. 19-23.

SUTTON, D. F. *Greek satyr play*. Meisenheim am Glan: Hain, 1980.

WEBSTER, T. B. L. *The Greek Chorus*. London: Methuen, 1970.

WINKLER, J. J. "The Ephebes' Song: Tragôidia and Polis". *Representations*, n. 11, University of California Press, Summer, 1985, p. 26-62. In: <<http://www.jstor.org/stable/2928426>> Acesso em 4 jan. 2012.