



2024.2 . Ano XLI . Número 48

CALÍOPE

Presença Clássica

*Dossiê “Estudos sobre a literatura helenística
e a sua recepção antiga e moderna”*

Separata 1

2024.2 . Ano XLI . Número 48

CALÍOPE

Presença Clássica

ISSN 2447-875X

Separata 1

Dossiê “Estudos sobre a literatura helenística
e a sua recepção antiga e moderna”

ORGANIZADORES

Fernando Rodrigues Jr. | Flávia Amaral | Rainer Guggenberger

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
REITOR Roberto de Andrade Medronho

CENTRO DE LETRAS E ARTES
DECANO Afranio Gonçalves Barbosa

FACULDADE DE LETRAS
DIRETORA Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS
COORDENADOR Rainer Guggenberger
VICE-COORDENADOR Fábio Frohwein de Salles Moniz

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS
CHEFE Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda
SUBSTITUTO EVENTUAL Beatriz Cristina de Paoli Correia

EDITORES
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

CONSELHO EDITORIAL
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basilio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota
Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira
Tania Martins Santos

CONSELHO CONSULTIVO
Alfred Dunshirn (Universitt Wien)
David Konstan (New York University) – *in memoriam*
Edith Hall (King’s College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UNB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carri  (EHESS)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martin Dinter (King’s College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Aut noma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Universit  Paris 1)
Zelia de Almeida Cardoso (USP) – *in memoriam*

CAPA
Mosaico que representa uma cena marinha. S c. I d.C. Amp rias, L’Escala, Alt Empord  (Espanha). Foto: Rainer Guggenberger.

EDITORAC O
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

REVISORES DO NÚMERO 47
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Gradua o em Letras Clássicas | Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fund o 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
www.lettras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@lettras.ufrj.br

A história do teatro grego nos epigramas de Dioscórides

Fernando Rodrigues Junior

RESUMO

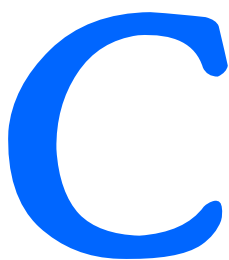
Esse artigo tem como objetivo discutir os epigramas helenísticos a respeito dos poetas de tragédia, drama satírico e comédia que fazem parte do cânone dramático, baseando-se no ciclo de epigramas de Dioscórides sobre os dramaturgos do passado. Com isso, será explorada a estratégia por meio da qual o poeta apresenta uma história do teatro, abarcando as origens rústicas no séc. VI a.C., a sofisticação alcançada no período clássico e o subsequente retorno aos traços essenciais que definiriam cada gênero no séc. III a.C.

PALAVRAS-CHAVE

Dioscórides; Epigrama; Tragédia; Drama satírico; Comédia.

SUBMISSÃO 15.1.2025 | APROVAÇÃO 21.2.2025 | PUBLICAÇÃO 20.6.2025

DOI 10.17074/cpc.v1i48.66872



Concomitante ao intenso trabalho de crítica, edição e catalogação desenvolvido pelos filólogos alexandrinos a partir da primeira metade do séc. III a.C., começaram a ser compostos, nessa mesma época, epigramas fúnebres e votivos centrados no elogio a poetas do passado considerados canônicos pelos gramáticos contemporâneos, explorando detalhes biográficos, qualidades literárias, estilo e influência na tradição subsequente. Grande parte dessas informações derivou de obras redigidas desde o período clássico, a partir das quais começou a ser delineada uma espécie de história da literatura grega. Helânico de Lesbos (v a.C.), por exemplo, foi pioneiro ao escrever sobre as vidas e as datações de Hesíodo, Homero, Orfeu e Terpandro.¹ Muitos autores peripatéticos também produziram importantes obras que disponibilizaram vasto material biográfico, como Heráclides Pôntico (*Sobre a idade de Homero e Hesíodo* e *Sobre Arquíloco e Homero*)² e Camaleão com seus inúmeros tratados a respeito de poetas, como Safo, Estesícoro, Simônides, Píndaro, Álcman, Ésquilo e Téspis.³

Valendo-se do material recolhido por tais obras, esses epigramas abordaram questões como a disputa entre diferentes localidades para serem consideradas a pátria de Homero (*AP* 7.5 e *APL* 294-299) e de Hesíodo (*AP* 7.52 e 54), a controvérsia sobre a origem lídia ou lacônica de Álcman (*AP* 7.18, 19 e 709), o suicídio das filhas de Licambes (*AP* 7.69-71), as circunstâncias da morte de Íbico (*AP* 7.745), os amores de Anacreonte (*AP* 7.25, 27, 30 e 31, *APL* 306 e 307) e a morte de Eurípides dilacerado por cachorros (*AP* 7.44 e 51) ou por mulheres (*AP* 7.51). Também há nesses epigramas uma apreciação dos poetas homenageados, muitas vezes destacando as qualidades literárias que caracterizam suas obras.⁴ Através desse diálogo, os poetas helenísticos denotam uma ruptura em relação ao passado literário, já alçado à condição de cânone e modelo de imitação, e ao mesmo tempo ensejam a percepção de continuidade ao se assumirem como herdeiros e mantenedores de uma longa tradição, suscitando a ideia de uma cultura

compartilhada que molda o conceito de “ser grego”.⁵ Em outras palavras, o repertório literário do passado confere coesão e identidade de grupo aos indivíduos de origem grega ou helenizados que habitam diferentes regiões dos reinos helenísticos a partir do séc. III a.C.

Embora alguns poemas tenham sido posteriormente atribuídos a autores anteriores ao séc. III a.C., como Simônides (sobre Anacreonte em *AP* 7.25) e Platão (sobre Safo em *AP* 9.506), esse tipo de epigrama somente surge no período helenístico. O mais antigo poeta conhecido a praticá-lo foi o gramático Símiades de Rodes, também conhecido pela composição de três *carmina figurata* (*Machado, Asas e Ovo*). Seus dois epigramas fúnebres a respeito de Sófocles mencionam a hera, as pétalas de rosa e os cachos de uva espalhados sobre a tumba do tragediógrafo (*AP* 7.22), bem como seu patronímico, a cidade-natal e as inúmeras vitórias obtidas nos *agones* dramáticos,⁶ como pode ser notado no epigrama citado abaixo (*AP* 7.21):

Τόν σε χοροῖς μέλψαντα Σοφοκλέα, παῖδα Σοφίλλου,
τὸν τραγικῆς Μούσης ἀστέρα Κεκρόπιον,
πολλάκις ὃν θυμέλῃσι καὶ ἐν σκηνῇσι τεθελῶς
βλαιοῦς Ἀχαρνίτης κισσοῦς ἔρεψε κόμην,
τύμβος ἔχει καὶ γῆς ὀλίγον μέρος, ἀλλ' ὁ περισσοῦς
αἰὼν ἀθανάτοις δέρεται ἐν σελίσιν.

Uma tumba e uma pequena porção de terra guardam-te,
Sófocles, cantor de odes corais, filho de Sófilo,
estrela cecrópida da Musa trágica, cujos cabelos
muitas vezes foram cobertos pela flexível hera de Acarnas
que brota nas orquestras e nos palcos. Mas as eras
subsequentes enxergam-te nas páginas imortais.

A despeito de as peças de Sófocles terem sido feitas para a encenação (“ἐν σκηνῇσι”), elas permanecerão vivas no futuro através da leitura nas páginas dos livros (“ἐν σελίσιν”). A justaposição entre duas formas distintas de acesso enfatiza a alteração na maneira pela qual se dava o contato com as obras canônicas: não mais somente através de performances ou representações nos festivais dramáticos, mas também – ou

sobretudo – através da leitura. Apesar da mudança no contato com a literatura, esses epigramas indicam que os autores do passado, considerados modelos de imitação, continuavam influenciando as gerações subsequentes e desempenhando um papel fundamental na delimitação da tradição literária.

Na segunda metade do séc. III a.C., Dioscórides redigiu um número significativo de epigramas sobre poetas dos séculos anteriores tais como Safo (AP 7.407), Anacreonte (AP 7.31) e Arquíloco (AP 7.351),⁷ além de um ciclo de cinco poemas sobre autores dramáticos abarcando tragédia (Téspis, Ésquilo e Sófocles), drama satírico (Sófocles e Sosíteu) e comédia (Mácon). Não sabemos como estaria organizado o suposto livro de epigramas de Dioscórides, no entanto é possível pressupor que a grande quantidade de poemas a ele atribuídos a respeito de poetas – recolhidos na *Guirlanda* de Meleagro e preservados através da *Antologia palatina* – sugira a existência de um grupo centrado nesse assunto. A divisão em nove seções do trecho preservado do *Papiro de Milão* (segunda metade do séc. III a.C), contendo uma coleção de epigramas possivelmente compostos por Posídipo, revela que a organização temática já seria utilizada nas edições de livros durante a época de Dioscórides, permitindo-nos inferir que semelhante prática poderia ter sido adotada em seu próprio livro.⁸ Se tal observação estiver correta, a sobrevivência de, ao menos, cinco epigramas sobre autores dramáticos talvez dispostos em sequência cronológica poderia ser o remanescente de uma história do teatro grego inserida numa hipotética seção de epigramas sobre literatura, cuja intenção seria expor concisamente – como convém ao gênero epigramático – as transformações pelas quais o drama passou desde sua origem mais remota até as performances contemporâneas em Alexandria.⁹

Por ser considerado o *πρῶτος εὐρετής* do gênero trágico, Téspis foi abordado num epigrama que discute as origens da poesia dramática em contexto rural (20 GP = AP 7.410):

Θέσπις ὄδε, τραγικὴν ὅς ἀνέπλασα πρῶτος ἀοιδὴν
κωμήταις νεαρὰς καινοτομῶν χάριτας,
†Βάκχος ὁ τετριθὺν κατάγοι χορὸν ὦ τράγος ἄθλων

χώπτικὸς ἦν σύκων ἄρριχος ἄθλος ἔτι.†
εἰ δὲ μεταπλάσσουσι νέοι τάδε, μυρίος αἰῶν
πολλὰ προσευρήσει χᾶτερα' τάμᾳ δ' ἐμά.

Cá estou eu, Téspis, quem primeiro moldou o canto trágico,
criando um novo entretenimento aos aldeões,
quando Baco liderava o coro [...], cujo prêmio pelas competições
ainda era um bode e um cesto ático de figos.
Se os jovens remodelam essa criação, inúmeras gerações
inventarão muitas outras. Mas o que é meu é meu!

Esse epigrama defende a ideia de que, sem a criação de Téspis, os grandes trágicos das gerações seguintes não poderiam ter existido, como evidencia a afirmação no último verso: “[O] que é meu, é meu” (“τάμᾳ δ' ἐμά”).¹⁰ O conteúdo do poema tem como fonte os debates travados pela filologia helenística – no entanto originados no período clássico – concernentes ao surgimento das performances trágicas. Aristóteles, em *Poética* 1449a9-23, considera que a tragédia derivou da improvisação dos ditirambos, passando a se desenvolver até atingir sua φύσις. De acordo com a perspectiva esquemática fornecida pelo filósofo, as contribuições para seu aprimoramento foram dadas por Ésquilo (aumento do número de atores de um para dois, diminuição das partes corais e destaque maior às falas das personagens) e Sófocles (introdução do terceiro ator e da cenografia). Ao longo desse processo, a tragédia foi perdendo os argumentos mais simples (“μικροὶ μῦθοι”) e a elocução jocosa (“λέξις γελοία”), oriundos do elemento satírico (“ἐκ σατυρικοῦ”) de onde ela teria se originado. Aristóteles não menciona nenhuma fonte de onde teria retirado essas informações, entretanto é pouco provável que ele tivesse contato com peças anteriores ao séc. V a.C., uma vez que os tragediógrafos mais remotos conectados às primeiras performances (Téspis, Quérilo, Frínico e Prátinas)¹¹ nunca são citados na *Poética*. Ou seja, Aristóteles não deveria ter conhecimento preciso sobre a tragédia do séc. VI a.C. pelo fato de essas peças provavelmente não terem sido preservadas até sua época, exigindo do filósofo uma apresentação sucinta sobre o desenvolvimento do gênero baseada em inferências e suposições.¹²

O segundo dístico do epigrama de Dioscórides revela algum vínculo com a hipótese de Aristóteles ao conectar a origem rústica da tragédia aos cantos corais dionisiacos, visto que os ditirambos no início constituiriam uma espécie de canto cultural voltado a Dioniso.¹³ Ao utilizar a expressão “Διωνύσοιο [...] ἐξάρξαι μέλος”, talvez Arquíloco (fr. 120 w) forneça um importante testemunho que corroboraria essa leitura, supostamente se referindo à liderança exercida por alguém (um “ἐξάρχων”) numa performance coral.¹⁴ O fato de a tragédia grega ter se notabilizado a partir das encenações em festivais dionisiacos organizados em Atenas desde o séc. VI a.C. pode ter embasado a teoria que conecta seu nascimento aos ditirambos, aliada ao fato de esses dois gêneros também compartilharem canto e dança coral. Em reforço a tal hipótese, o lendário poeta Árion é considerado por Heródoto 1.23 o primeiro autor de ditirambos, ao passo que no *Suda* (α 3886) ele teria criado o modo trágico (“τραγικὸς τρόπος”) e introduzido a figura de um sátiro para responder em verso ao canto do coro.¹⁵ A discussão proposta por Aristóteles acerca do nascimento da tragédia, por conseguinte, se vincula ao fr. 120 w de Arquíloco, ao afirmar categoricamente que ela teria se originado das improvisações feitas pelos condutores dos ditirambos (“ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον”), pressupondo a existência de uma estrutura de canto coral dionisiaca a partir da qual foram feitas inúmeras modificações ao longo das gerações. Portanto, a imagem de Baco liderando o coro (“Βάκχος [...] κατάγοι χορόν”) descrita por Dioscórides alude à conjectura de um estágio remoto das primeiras performances trágicas, ainda associadas aos ditirambos.

O v. 4 do epigrama rememora a etimologia da palavra τραγωδία debatida por filólogos durante o período helenístico. De acordo com o Mármore de Paros (264/263 a.C.), Téspis foi o primeiro poeta a apresentar uma performance dramática, estabelecendo um bode (τράγος) como prêmio ao vencedor.¹⁶ Em *Poética* 1448a28-b2, Aristóteles menciona de maneira brevíssima a polêmica sobre a origem peloponésia da tragédia, atendo-se a argumentos etimológicos baseados na conexão da palavra δρᾶμα

com o verbo *δρᾶν* (agir, fazer), mais comum entre os dóricos, ao passo que essa mesma ideia seria expressa pelo verbo *πράττειν* entre os atenienses. Embora o filósofo ainda se refira a uma suposta etimologia de *κωμῳδία* – derivada do termo *κῶμη*, usual entre os peloponésios, enquanto os áticos usariam *δήμος* –, nenhuma explicação sobre o sentido da palavra *τραγωδία* é aventada na *Poética*, de modo que os testemunhos mais antigos preservados a respeito desse debate remontam somente ao período helenístico, como nos atesta o Mármore de Paros. Conforme a informação inscrita nessa estela, o nome tragédia é decorrente do prêmio oferecido ao participante que obtivesse a vitória na competição dramática.

É possível fazer uma associação entre essa hipótese e a explicação do historiador Dionísio de Argos (IV – III a.C.), segundo a qual o termo *ἄρνωδός* seria uma forma antiga de *ῥαψωδός*, porquanto um carneiro (*ἄρην*, *ἄρνός*) era dado como prêmio ao cantor que ganhasse a disputa.¹⁷ A compreensão etimológica da tragédia como “canto cujo prêmio é um bode” é defendida em diferentes fontes desde o período helenístico até o final da Antiguidade, tais como Eratóstenes (fr. 22 Powell),¹⁸ Horácio (*Poética* 220-24), Eustáquio (*Comentários à Odisséia* 2.85.12) e Diomedes (1.488 Keil).

Dioscórides também faz referência ao cesto de figos secos (“*χῶπτικὸς ἦν σύκων ἄρριχος ἄθλον*”) como prêmio às performances de Téspis, todavia esse item aparece no Mármore de Paros oferecido aos vencedores dos coros cômicos (“*ἰσχύδω[v] ἄρσιχο[ς]*”), juntamente com uma ânfora de vinho.¹⁹ A afirmação parece combinar duas conjecturas antigas que tentariam explicar a origem comum das primeiras performances de tragédia e de comédia em contexto rural, tendo em vista que as encenações criadas por Téspis são descritas no epigrama como um tipo de entretenimento novo aos aldeões (“*κωμήταις νεαρὰς [...] χάριτας*”). Corroborando a existência dessa hipótese, há o relato fornecido por Plutarco em *Sobre os provérbios dos alexandrinos* 30, segundo o qual a tragédia e a comédia teriam um princípio jocoso, sendo compostas na época da colheita das uvas, no momento em que se bebia o vinho recente e poemas zombeteiros eram entoados nos

vilarejos.²⁰ Tragédia e comédia, destarte, compartilhariam de uma mesma origem em ambiente rústico e vinculada à época da vindima, quando poderia haver algum festival dionisiaco ligado à colheita da uva.²¹ Em razão da suposta gênese compartilhada dos dois gêneros, possivelmente já bastante debatida entre filólogos helenísticos desde o séc. III a.C., Dioscórides associa os dois prêmios – o bode e o cesto de figos secos – às performances de Téspis, considerado o fundador da poesia dramática por ter criado primeiro (“ὅς ἀνέπλασα πρῶτος”) um canto destinado à encenação e dividido entre ator e coro.

No último dístico do epigrama, Téspis reconhece as inúmeras modificações feitas pelos poetas mais jovens, porém assinala com bastante veemência que essa criação poética deve ser necessariamente debitada a ele. Conforme o relato de Diógenes Laércio (3.56), Téspis introduziu ao canto coral o primeiro ator, ao passo que o segundo ator teria sido acrescentado por Ésquilo e o terceiro por Sófocles. Aristóteles, em *Poética* 1449a15-19, ignora a contribuição de Téspis para a invenção da tragédia e destaca somente os acréscimos de Ésquilo e de Sófocles.²² O silêncio de Aristóteles a respeito do εὐρετής da tragédia é intrigante, uma vez que diferentes fontes ao longo de toda a Antiguidade lhe atribuíam tal posição.²³ No entanto no diálogo *Minos* 321a, equivocadamente atribuído a Platão na Antiguidade, é questionada tal atribuição ao se defender a tragédia como uma antiga criação da cidade de Atenas (“πάνυ παλαιὸν [...] τῇσδε πόλεως εὕρημα”).²⁴ Em meio a um debate travado no período helenístico concernente aos primórdios da poesia trágica no séc. VI a.C., com diversas visões quanto ao seu criador, Dioscórides apresenta sua versão dos fatos, conferindo a Téspis o papel de εὐρετής e afirmando, no início do epigrama seguinte a respeito de Ésquilo (21 GP = AP 7.411), ser a tragédia um “Θέσπιδος εὔρεμα”, como pode ser notado abaixo:

Θέσπιδος εὔρεμα τοῦτο· τὰ δ' ἀγροῖωτιν ἀν' ὕλαν
παίγνια καὶ κώμους τούσδε τελειοτέρους
Αἰσχύλος ἐξύψωσεν, ὃ μὴ σμιλευτὰ χαράξας
γράμματα, χειμάρρῳ δ' οἷα καταρδόμενα,
καὶ τὰ κατὰ σκηνὴν μετεκαίνισεν. ὦ στόμα πάντων
δεξιὸν ἀρχαίων ἦσθ' αἰ τοι ἡμιθέων.

De Téspis essa é a invenção. Os folguedos
pelo rústico bosque e esses estupendos cortejos
Ésquilo sublimou, registrando letras não cinzeladas,
mas encharcadas por uma torrente invernal,
e renovou a cenografia. Ó boca em tudo
habilitosa, decerto foste um dos antigos semideuses.

Esse epigrama enfatiza o papel de destaque desempenhado por Ésquilo na elevação da tragédia a partir de encenações mais rústicas e menos graves empreendidas por Téspis e pelos poetas de sua geração. O uso do verbo “ἐξύψωσεν” para descrever a transformação da tragédia indica direcionamento ao sublime (“ὑψος”), alcançado por meio de elocução elevada e pensamento grandioso.²⁵ O estilo de Ésquilo já fora descrito de maneira semelhante nas *Rãs* de Aristófanes (v. 1004-1005), quando o corifeu se dirige ao poeta como o primeiro heleno a erguer uma torre de palavras graves (“πυργώσας ῥήματα σεμνά”) e ornar o palavrório trágico (“κοσμήσας τραγικὸν λῆρον”). Logo, suas peças eram extremamente distintas das performances de Téspis, supostamente marcadas pelo caráter rústico e pelo fato de serem apresentadas como meros folguedos e cortejos (“παίγνια καὶ κώμους”).

A justaposição desses dois termos reforça a hipótese de uma origem similar para a tragédia e a comédia em contexto rural.²⁶ O uso de “παίγνια” rememoraria as primeiras performances trágicas, de modo a não somente demonstrar a importância de Ésquilo em conferir grandeza a essa forma dramática, mas também a corroborar a suposição citada na *Poética* (1449a19-21), segundo a qual a tragédia, durante o processo de transformação, abandonou a elocução jocosa (“λέξις γελοία”) proveniente de sua origem satírica (“ἐκ σατυρικοῦ”). Aristóteles não fornece detalhes sobre os primórdios satíricos da tragédia, e tampouco é esclarecida a correlação dessa informação com a concepção do ditirambo como sua ἀρχή de fato. Entretanto há na Antiguidade algumas explicações que tentam combinar esses dois elementos distintos, talvez influenciadas pela *Poética* de Aristóteles. Tal é o caso do verbete no *Suda* (α 3886) em que Árion é considerado o criador do

modo trágico (“τραγικοῦ τρόπου εὐρετής”) e o primeiro a cantar ditirambos e introduzir sátiros conversando com o coro por meio de discursos metrificados.

Talvez essa leitura também seja motivada por uma maneira alternativa de compreender a etimologia da palavra τραγωδία, derivada de τραγός. Ao invés de pressupor o bode como um prêmio dado aos vencedores nas primeiras disputas dramáticas, a tragédia – herdando a estrutura do ditirambo – seria entendida inicialmente como canto proferido por um coro de sátiros, caracterizados por traços caprinos. Alguns glossários na Antiguidade Tardia e no Período Bizantino fazem alusão a tal interpretação ao afirmarem que a tragédia é assim designada porque os primeiros coros consistiam de sátiros – chamados τραγοί por conta de seus corpos peludos e do excesso de apelo sexual (cf. *Etymologicum Magnum* 764.1-10).²⁷ Conquanto não seja possível afirmar praticamente nada acerca da suposta origem satírica da tragédia, ela explicaria a alegação aristotélica de uma elocução baixa em sua fase inicial, anterior à inovação estilística empreendida por Ésquilo ao reformular o gênero e lhe conferir nova roupagem sublime.

Nos vv. 3-4 do epigrama, é feita referência a uma passagem das *Rãs* (v. 819-21) na qual Eurípides é descrito como simples cinzelador de obras (“σμιλεύματά τ’ἔργων”) em oposição à gravidade exibida pelas palavras equestres de Ésquilo (“ῥήμαθ’ ἵπποβάμονα”), dotadas de elmos a se moverem. Baseando-se nessa imagem, Dioscórides assinala que o vocabulário de Ésquilo não se limita ao cinzel (“ὁ μὴ σμιλευτὰ χαράξας/ γράμματα”), mas se equipara ao jorro de uma torrente de água inercial, rememorando a associação de seu estilo a um grande fluxo de água em *Rãs*, v. 1005. O epigramatista, portanto, se vale de um repertório metafórico já explorado na comédia de Aristófanes sobre a excelência na poesia trágica, tendo como objetivo demonstrar que a perfeição alcançada por Ésquilo deriva da grandiosidade introduzida ao gênero, distanciando-o das antigas performances de aspecto mais jocoso e rural.

O último dístico cita a renovação da cenografia como uma das várias inovações trazidas à tragédia por Ésquilo, não obstante a *Poética* de Aristóteles credite tal criação a Sófocles.²⁸ A perspectiva evolucionária esboçada pelo filósofo ecoa também no epigrama seguinte pertencente ao ciclo, dedicado a Sófocles (22 GP), no qual as peças *Electra* e *Antígona* são julgadas supremas (“ἀμφότεραι γὰρ ἄκρον”). Todavia, embora Ésquilo ainda não represente o auge conforme a teoria aristotélica sobre a φύσις da tragédia (*Poética* 1449a10-15),²⁹ Dioscórides não ressalta nenhum defeito ou imperfeição em suas peças, centrando-se no estilo grave e na renovação da cenografia como contribuições fundamentais para a nova formatação do gênero.

Dando continuidade ao ciclo sobre a história da poesia dramática, Dioscórides passa a tratar de Sófocles num epigrama em que a *persona loquens* é a estátua de um sátiro adornando a sepultura fictícia do tragediógrafo (22 GP = AP 7.37):

Τύμβος ὃδ' ἔστ', ὦνθρωπε, Σοφοκλέος, ὃν παρὰ Μουσῶν
 ἱρὴν παρθεσίην ἱερὸς ὦν ἔλαχον·
 ὃς με τὸν ἐκ Φλιοῦντος, ἔτι τρίβολον πατέοντα,
 πρίνινον ἐς χρύσειον σχῆμα μεθηρμόσατο
 καὶ λεπτήν ἐνέδυσεν ἀλουργίδα· τοῦ δὲ θανόντος
 εὐθετον ὀρχηστὴν τῇδ' ἀνέπαυσα πόδα. –
 “Ὀλβιος, ὡς ἀγαθὴν ἔλαχες στάσιν· ἡ δ' ἐνὶ χερσὶ
 κούριμος ἐκ ποιῆς ἦδε διδασκαλίας;” –
 Εἴτε σοὶ Ἀντιγόνην εἶπεῖν φίλον, οὐκ ἂν ἀμάρτοις,
 εἴτε καὶ Ἥλέκτραν· ἀμφότεραι γὰρ ἄκρον.

“Esta, ó homem, é a tumba de Sófocles, a qual eu, sendo
 sagrado, recebi das Musas como sagrada custódia.
 Ele me retirou de Fliunte, ainda caminhando sobre abrolhos,
 a adaptou-me do carvalho para uma figura áurea
 trajando um delicado manto purpúreo. Tão logo ele morreu,
 aqui repousei meu pé adequado para a dança”.
 “Venturoso, que local tão bom conseguiste! A qual peça
 pertence essa máscara de garota sem cabelos nas tuas mãos?”.
 “Não estarias errado se disseses tratar-se de Antígona
 ou de Electra. Pois ambas são supremas”.

Esse poema explora não somente a perfeição das tragédias de Sófocles, mas também – e sobretudo – o tratamento conferido

por ele ao drama satírico. O quarto dístico pode ser atribuído a um passante que questiona a estátua sobre a máscara em suas mãos, recebendo prontamente a resposta no quinto dístico. Por se tratar de um sátiro que segura a máscara de uma personagem feminina, a estátua decerto representa o membro de um coro de drama satírico, o que é corroborado pelo fato de Dioscórides abordar as contribuições de Sófocles para o aprimoramento desse gênero, afastando-o de sua origem rural e introduzindo-o num ambiente urbano e sofisticado (v. 3-5).

A menção a Fliunte no v. 3, de onde o sátiro teria sido retirado por Sófocles, alude ao poeta Prátinas, a quem é atribuída a criação do drama satírico.³⁰ Pouco conhecemos sobre sua obra além do título de algumas peças e de escassos fragmentos,³¹ mas talvez ele tenha contribuído para a inserção do drama satírico nas tetralogias dramáticas, durante as encenações das Grandes Dionísias em Atenas no início do séc. v a.C. A justaposição de uma trilogia trágica e de um drama satírico poderia provocar um estranhamento inicial nos espectadores, uma vez que o tratamento jocoso conferido ao enredo heroico destoava da apreensão constantemente suscitada pelas três tragédias anteriores. Demétrio, em *Sobre o estilo* 168.9, compreende esse caráter contraditório ao definir o drama satírico como uma “τραγωδία παίζουσα” (tragédia lúdica/jocosa) em que são combinados a graça (“χάρις”) e o riso (“γέλως”), ao passo que o ridículo jamais é considerado parte integrante do gênero trágico.³² Embora o argumento dos dramas satíricos também pertença à idade heroica, a presença dos sátiros com danças típicas, linguagem obscena e comportamento indecoroso, atuando em peças cujo desfecho traz a resolução do conflito de maneira exitosa, propicia ao espectador a possibilidade de arrefecer os ânimos após a tensão provocada pela performance das tragédias. Essa, ao menos, é a leitura proposta pelo gramático Diomedes (1.491 Keil), ao afirmar que a intenção do drama satírico seria proporcionar entretenimento (*delectatio*) e relaxamento (*relaxatio*) à audiência, ou seja, uma espécie de alívio jocoso no final das tetralogias.³³

Entre os v. 3 e 5 do epigrama de Dioscórides, o sátiro afirma que caminhava sobre abrolhos (“τρίβολον”) antes de ser trajado por Sófocles com vestes púrpuras e requintadas. Conquanto a definição precisa de “τρίβολον” nessa passagem não seja muito clara, a conexão com o ambiente simples e campestre – em oposição ao cenário urbano e sofisticado – é evidente, visto que essa palavra pode significar tanto uma espécie de vegetação rasteira e espinhosa quanto um tipo de máquina usada para debulhar os cereais, chamada de *tribulum* por Varrão em *Das coisas do campo* 1.52. Talvez o sátiro mencione a zona rural à qual estaria habituado ou o ofício campesino antes de ter sido radicalmente transformado pelas novidades trazidas ao drama satírico por Sófocles. Esse aprimoramento fez com que o sátiro passasse da aparência rústica a um aspecto áureo (“πρίνινον ἐς χρύσειον σχῆμα”),³⁴ culminando com seus novos trajes delicados e purpúreos (“λεπτὴν ἐνέδυσεν ἀλουργίδα”).

Conforme já foi dito acima, Aristóteles atribui a Sófocles a introdução da cenografia, entretanto nada diz a respeito das vestimentas usadas por atores ou coro.³⁵ Entre as roupas trajadas nos dramas satíricos, de acordo com Pólux em *Onomástico* 4.118, encontram-se a pele de cervo, cabra ou leopardo, o manto florido, a túnica purpúrea e o quítion peludo e desgrenhado usado pelos silenos.³⁶ Evidentemente é preciso muita cautela ao se valer de uma obra do séc. II d.C. para discutir as roupas utilizadas nas performances de dramas satíricos no séc. V a.C., visto que talvez Pólux tenha como referência as encenações mais próximas à sua época. Ainda assim, é possível estabelecer uma conexão entre a “χλανὶς ἀνθινή” (manto florido) e o “φοινικοῦν ἱμάτιον” (túnica purpúrea) elencados na obra onomástica e a “λεπτὴν ἀλουργίδα” citada por Dioscórides. De acordo com Ateneu (518e), a “ἀλουργίς” era um manto de cor púrpura considerado item de luxo,³⁷ portanto condizente com a aparência áurea proporcionada por Sófocles aos campestres sátiros. Todavia, o testemunho de Pólux é ambíguo, porquanto alguns desses trajes elencados talvez sejam adequados às personagens pertencentes ao ambiente

heroico, ao passo que as roupas mais rústicas e o “χιτών δασύς” (quíton peludo) se coadunariam melhor com os sátiros.³⁸

O cenário presente na maior parte dos dramas satíricos conhecidos confirma a atmosfera rústica associada ao gênero. Ao tratar da estrutura dos teatros em *Sobre a arquitetura* 5.6.9, Vitruvius diz que a *scaena satyrica* costumava ser decorada com árvores, cavernas, montanhas e outros itens adequados à zona rural, enquanto a cenografia trágica apresentava colunas, frontões e ambientação real. A localização determinada pela cenografia e corroborada pelos enredos se justifica pelo fato de os sátiros, desde a mais remota menção conhecida na literatura grega, estarem associados ao campo.³⁹ Logo, ainda que os enredos dos dramas satíricos se aproximem da tragédia por abordarem o mundo heroico, a inserção de tais eventos num cenário distante da pólis se torna uma das principais características do gênero.⁴⁰ A ação dos *Puxadores de rede* de Ésquilo se passa na ilha de Sérifos, junto à costa onde trabalham os pescadores; nos *Rastreadores* de Sófocles, os acontecimentos transcorrem nas proximidades do monte Cilene, em frente à gruta da ninfa homônima; por fim, no *Cíclope* de Eurípides, o cenário da peça é o monte Etna, do lado de fora da caverna onde habita Polifemo.⁴¹

A despeito da diferença de espaço cênico, tragédia e drama satírico compartilham as mesmas personagens na medida em que representam em cena figuras heroicas cujas histórias já seriam conhecidas, em grande medida, através das narrativas épicas.⁴² Entretanto, os sátiros não seriam parte integrante de tais argumentos. Em outras palavras, a dinâmica do drama satírico consistiria na abordagem de um evento heroico permeado pela presença jocosa de um coro de sátiros que insistem em exibir seus hábitos característicos como a dança,⁴³ o canto, a linguagem obscena, a embriaguez e o apelo sexual. A utilização de todos esses elementos ao longo da peça torna compreensível a definição do drama satírico como uma “τραγωδία παίζουσα” segundo Demétrio.⁴⁴

Apesar de termos um conhecimento bastante parcial sobre os dramas satíricos de Sófocles por não terem sido preservados, a

afirmação de Dioscórides a respeito da urbanidade conferida pelo poeta ao gênero – destoando da origem rústica com Prátiuas de Fliunte – causa certo estranhamento, por não ser verificada nos fragmentos supérstites. No caso dos *Rastreadores*, cujo enredo é possível reconstruir com alguma exatidão por conta dos cerca de 420 versos preservados no Papiro de Oxirrínco 1172 (*TrGF* 314 Radt), os sátiros oferecem ajuda a Apolo para encontrar o gado roubado pelo infante Hermes e esperam receber uma recompensa caso tenham êxito na busca.⁴⁵ Nada nessa peça sugere a sofisticação e o refinamento supostamente trazidos ao drama satírico por Sófocles, mas, ao contrário, os sátiros continuam sendo caracterizados como tagarelas, covardes e libidinosos (*TrGF* 314.145-68 Radt). Talvez a imagem delineada no epigrama de Dioscórides (v. 4-5) – transformação de uma representação em carvalho para outra feita em ouro e adornada com um manto purpúreo – ilustre duas abordagens distintas do drama satírico, opondo o estilo rústico conectado às origens do gênero *versus* o estilo mais elaborado que se aproxima das tragédias de Sófocles.⁴⁶ Destarte, as vestes suntuosas dos atores metaforicamente refletiriam a preciosidade e sofisticação da elocução elaborada por Sófocles, sugerindo o aprimoramento trazido por ele ao drama satírico.⁴⁷

No quarto dístico do epigrama, um passante não identificado pergunta à estátua do sátiro de qual personagem seria a máscara *κούριμος* que ele segura nas mãos. No *Onomástico* de Pólux (4.133-54), são listados 76 tipos de máscaras dramáticas, sendo 28 para tragédias, 44 para comédias e 4 para dramas satíricos. A “*κούριμος παρθένος*” é mencionada entre as máscaras trágicas de personagens femininas, consistindo numa imagem virginal pálida com cabelos cortados bem rentes, provavelmente indicando luto. Logo, o sofrimento expresso pela máscara condiz com uma personagem trágica e o próprio sátiro corrobora tal identificação ao afirmar que poderia representar Electra ou Antígona. Porém a inclusão abrupta da tragédia no final do epigrama destoa da discussão travada sobre a sofisticação trazida por Sófocles ao drama satírico nos três primeiros dísticos.

O ciclo de epigramas de Dioscórides relata, de maneira alusiva, a história da poesia dramática desde as encenações rudimentares de Téspis, passando pelos aperfeiçoamentos introduzidos por Ésquilo e culminando com o apogeu nas peças de Sófocles, evidenciado pelo uso do adjetivo “ἄκρον” (v. 10) para caracterizar suas personagens. Se tal leitura estiver correta, talvez Dioscórides combine tragédia e drama satírico nesse percurso com a intenção de aludir à hipótese de um início comum aos dois gêneros.⁴⁸ Dentre as várias suposições enumeradas pelo *Etymologicum magnum* (764.1-10) para glosar o sentido do termo “τραγωδία”, é mencionada a existência de coros de sátiros chamados “τράγοι”, ensejando *a posteriori* o aparecimento do vocábulo “tragédia” para designar exatamente o canto dos bodes (*i.e.* os sátiros).⁴⁹ Essa interpretação tardia, preservada através de um léxico bizantino, evidentemente não se baseia em textos que remontam às primeiras performances trágicas no séc. VI a.C. — sobretudo porque nessa época a imagem dos sátiros era dotada de características muito mais equinas —, porém indiretamente fornece indícios do debate antigo sobre a existência de um vínculo original entre tragédia e drama satírico, posto que ambos os gêneros compartilham da mesma estrutura, retiram os enredos das mesmas narrativas heroicas e integram a mesma tetralogia dramática no festival ático.

Em seu tratado *Sobre Téspis* (fr. 38 Wehrli),⁵⁰ o peripatético helenístico Camaleão teria afirmado que os “σατυρικά” foram com o tempo se transformando nas tragédias ao alargarem as possibilidades de argumentos e não mais se limitarem a enredos relacionados a Dioniso. Por conseguinte, o afastamento gradual exibido pela tragédia em relação aos seus primórdios teria causado surpresa à audiência e provocado o surgimento da expressão “nada a ver com Dioniso” (“οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”) para marcar o estranhamento proporcionado pelas encenações. Zenóbio, compilador de provérbios gregos e atuante em Roma no séc. II d.C., complementa essa teoria em sua explicação para a origem do dito “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”. Segundo ele, o estranhamento gerado pelas novas performances trágicas motivou a inserção

posterior do drama satírico no festival, de modo que os espectadores não se esquecessem da relevância de Dioniso.⁵¹ Como os sátiros pertencem a seu tíaso e incorporam facetas que lhe são associadas, tais como dança, música, vinho e licenciosidade, sua introdução nas Grandes Dionísias através dos dramas satíricos resgataria o elemento dionisiaco perdido nas performances trágicas. Em outras palavras, as teorias de Camaleão e Zenóbio aparentam pressupor a ideia da tragédia e do drama satírico remontarem aos “σατυρικά” e, portanto, estarem intimamente conectados. Esse hipotético vínculo alegado seria inferido pelo fato de o drama satírico supostamente recuperar uma característica intrínseca à tragédia que, no processo de transformação e aprimoramento ao longo do tempo, foi ficando para trás.

Não fica claro o motivo pelo qual a estátua do sátiro, no último dístico do epigrama de Dioscórides, está segurando uma máscara de Antígona ou de Electra, em alusão a essas tragédias homônimas. Talvez as duas peças abarquem metonimicamente toda a obra trágica de Sófocles, evocada com o objetivo de salientar sua excelência, evidenciada pelo uso do adjetivo “ἄκρον” no último verso. Uma outra possível explicação se baseia na recepção da tragédia clássica entre os filólogos a partir do período helenístico. Há um testemunho dessas discussões no prólogo dos *Prologômenos às comédias de Aristófanes* de Tzetzes (2.58-62). De acordo com o comentador bizantino, a comédia explora o riso e a zombaria (“μεμιγμένον τοῖς σκώμμασιν εἶχε τὸν γέλωτα”), ao passo que a tragédia foca nos sofrimentos e nos infortúnios (“πένθη καὶ συμφοράς”). Quanto ao drama satírico, Tzetzes cita uma interpretação antiga segundo a qual a *Electra* de Sófocles – bem como o *Orestes* e a *Alceste* de Eurípides – equiparar-se-iam aos dramas satíricos por representarem em cena a transição da dor para a alegria (“ἀπὸ πένθους εἰς χαράν”).⁵² A aproximação dessas três tragédias com os dramas satíricos por conta da estrutura interna do argumento, cuja mudança de fortuna do protagonista se encaminha para a ventura no final da peça,⁵³ deve remontar a um período anterior ao bizantino e talvez já tivesse sido formulada pelos filólogos helenísticos, de modo que poderia estar em

circulação quando Dioscórides redigiu o ciclo de epigramas sobre dramaturgos no séc. II a.C. Se essa hipótese estiver correta, a justaposição das duas personagens no último dístico reforçaria as afinidades formais – e a suposta origem comum – entre tragédia (representada por *Antígona*) e drama satírico (representado por *Electra*) com o intuito de sugerir a excelência de Sófocles em ambos os gêneros.

O quarto epigrama do ciclo de Dioscórides (23 GP = *AP* 7.707) descreve a sepultura de Sositeu, poeta helenístico que se dedicou à composição de dramas satíricos:

Κήγῳ Σωσιθέου κομέω νέκυν, ὅσσον ἐν ἄστει
ἄλλος ἀπ' αὐθαίμων ἡμετέρων Σοφοκλῆν,
Σκίρτος ὁ πυρρογένειος. ἐκισσοφόρησε γὰρ ὦνῆρ
ἄξια Φλιασίων, ναὶ μὰ χορούς, Σατύρων
κῆμὲ τὸν ἐν καινοῖς τεθραμμένον ἤθεσιν ἤδη
ἤγαγεν εἰς μνήμην πατρίδ' ἀναρχαῖσας,
καὶ πάλιν εἰσώρμησα τὸν ἄρσενά Δωρίδι Μοῦσῃ
ῥυθμόν, πρὸς τ' αὐδὴν ἐλκόμενος μεγάλην
τέττα δέ μοι ἔρσων τύπος οὐχερίτ' καινοτομηθεὶς
τῇ φιλοκινδύνῳ φροντίδι Σωσιθέου.

E eu, Esquirto, o de fulva barba, vigio o corpo de Sositeu,
assim como na cidade outro dos que têm meu sangue
vigia o de Sófocles. O homem portava a hera,
sim, pelos coros, com a dignidade dos sátiros de Flunte,
e trouxe de volta a mim, já nutrido pelos recentes costumes,
a memória da pátria, restaurando antiga tradição.
Novamente me lancei ao ritmo viril da Musa
dórica e, compelido por um som grandioso,
[...] sendo recentemente moldado
pela mente de Sositeu, propícia aos riscos.

O primeiro dístico do poema estabelece um diálogo com o epigrama anterior, na medida em que a *persona loquens*, denominada Esquirto,⁵⁴ se identifica como a estátua do sátiro que protege a sepultura do poeta Sositeu, enquanto seu outro companheiro vela o monumento fúnebre de Sófocles situado na cidade (“ἐν ἄστει”). Logo, é possível inferir que a tumba de Sositeu se situa na zona rural, uma localização condizente com a ambientação privilegiada em suas peças. Com isso, os epigramas 22 e 23 GP são

compreendidos como uma espécie de díptico, porquanto ambas as sepulturas referidas possuem esculturas de sátiros na função de enunciadores que desenvolvem um relato sobre o drama satírico e suas transformações ao longo do tempo. De certa forma, o ciclo de Dioscórides sobre o teatro se desenvolve através de epigramas em pares, visto que 20 e 21 GP discutem a tragédia desde sua criação até a grandeza alcançada por Ésquilo – e no início de 21 GP há uma alusão a 20 GP por meio da frase “Θέσπιδος εὔρεμα τοῦτο” – e 22 e 23 GP apresentam a história do drama satírico, expondo sua origem rural, a gradativa sofisticação urbana e o posterior retorno ao campo.

Sositeu pertencia à Plêiade, grupo formado por sete poetas trágicos atuantes em Alexandria na primeira metade do séc. III a.C.⁵⁵ Embora o *Suda* (σ 860) afirme que ele também compôs obras em prosa, somente sobreviveram referências e fragmentos de suas peças, dentre as quais havia um drama satírico intitulado *Dáfnis* ou *Litierses*. Conforme Sérvio nos comentários às *Éclogas* de Virgílio (8.68), o enredo abarcaria a tentativa de Dáfnis resgatar a ninfa Pimpleia na Frígia, o desafio relacionado à colheita das plantações imposto pelo rei Litierses a todos os estrangeiros recém-chegados e a intervenção salvadora de Hércules ao executar a tarefa, matar o rei e libertar os prisioneiros.⁵⁶ Os escólios de Teócrito, ao fornecerem o argumento do idílio 8, mencionam que, nessa peça de Sositeu, haveria um desafio musical entre Dáfnis e Menalcas julgado por Pã, sugerindo a existência de uma atmosfera bucólica na qual a ação do drama transcorreria.⁵⁷

Ainda que tal classificação não exista nos escassos testemunhos supérstites e Sositeu seja chamado por Ateneu (415b-c) de “τραγωδιοποιός” – além de ser descrito como antagonista do tragediógrafo Homero no *Suda*,⁵⁸ os comentadores modernos costumam classificar *Dáfnis* ou *Litierses* como drama satírico por conta do cenário rural, da presença de final feliz e do tema da inospitalidade, bastante comum em outras peças do gênero tais como *Cíclope*, *Círon*, *Busíris* e *Silen* de Eurípides. Assim como no caso de Sositeu, todos esses dramas satíricos são nomeados a partir do antagonista, caracterizado como alguém incivilizado e

monstruoso que muitas vezes mantém cativos os membros do coro. No caso de *Busíris* e *Silen*, a proximidade é ainda maior, pois Héracles atua como o salvador que derrota o inimigo brutal e liberta os prisioneiros injustamente capturados. A ausência dos sátiros nos fragmentos de *Dáfnis* ou *Litienses* não inviabiliza tal classificação, tendo em vista que nosso conhecimento da peça se resume a uma quantidade ínfima de versos somente atribuídos às falas das personagens e sem qualquer referência ao coro.⁵⁹

Essa discussão se faz pertinente na medida em que o epigrama de Dioscórides louva a contribuição de Sositeu para o retorno do drama satírico ao estilo mais próximo das peças de Prátinas de Fliunte, considerado o fundador do gênero. Os recentes hábitos (“ἐν καινοῖς ἤθεσιν”) mencionados no v. 5 provavelmente se referem ao refinamento trazido ao gênero por Sófocles, trajando seus sátiros com delicados mantos purpúreos e inserindo-os no contexto urbano e sofisticado. Outra possível interpretação pressupõe uma reação à nova abordagem conferida ao drama satírico durante o período helenístico. O *Agen* de Píton, por exemplo, tinha como protagonista o corrupto Harpalo, tesoureiro nomeado por Alexandre, o Grande, e envolvido em vários escândalos financeiros. De acordo com Ateneu (595e), tratar-se-ia de um drama satírico encenado na época das invasões militares macedônicas, durante as Dionísias ocorridas junto ao rio Hidaspes, na Índia. O pouco que conhecemos do enredo de *Agen* permite notar alguns traços de crítica política voltada a uma importante figura pública contemporânea, de maneira muito similar à comédia antiga de Aristófanes, mas destoando do conteúdo esperado para um drama satírico.

O mesmo pode ser dito concernente ao *Menêdemo* de Licofrão, um drama satírico cujo argumento trataria dos banquetes oferecidos pelo filósofo coetâneo, oriundo da Erétria. Dois fragmentos da peça (*TrGF* 2-3 Snell) revelam a descrição irônica que Sileno faz da refeição de baixíssima qualidade oferecida aos convidados.⁶⁰ Segundo Diógenes Laércio 2.139-40, os simpósios de Menêdemo eram marcados pela extrema frugalidade tanto nos alimentos dispostos à mesa quanto no vinho servido.⁶¹ Talvez os

sátiros desempenhassem o papel de discípulos do filósofo, ocupando assentos entre os convivas. Embora se possa delinear uma ambientação simpótica, não é evidente se o objetivo de Licofrão seria ridicularizar o comportamento demasiadamente moderado do filósofo (cf. Ateneu 55c)⁶² ou louvar sua sobriedade característica (cf. Diógenes Laércio 2.140).⁶³ O humor criado pelo poeta provavelmente decorreria do conflito causado entre a temperança de Menêdemo e os hábitos excessivos dos sátiros, tendo em vista o comentário sarcástico de Sileno ao que lhe foi oferecido. Conquanto seja inviável a reconstrução do enredo de *Menêdemo* a partir da escassez de fragmentos supérstites, nota-se certa proximidade com as *Nuven*s de Aristófanes, na medida em que ambas as peças optam por selecionar um filósofo contemporâneo como personagem principal e destacar seu comportamento peculiar como suscetível ao riso.⁶⁴

Nos dois exemplos citados acima, evidencia-se que o drama satírico, no período helenístico, se torna um gênero híbrido que comporta traços da comédia antiga, exibindo argumentos urbanos centrados em personalidades destacadas na sociedade coetânea, tais como políticos ou filósofos. Na contramão dessas inovações, Dioscórides elogia as peças de Sositeu por despirem o drama satírico de tais contaminações e o trazerem de volta à forma original, restaurando a antiga tradição (“ἀναρχαῖσας”, v. 6). O fato de ele ser portador da hera (“ἐκισσοφόρησε γὰρ ὠνήρ”, v. 3) faz referência às suas eventuais vitórias em *agones* dramáticos, mas, ao mesmo tempo, pode sugerir adesão à figura de Dioniso, frequentemente descrito como “κισσοφόρος”.⁶⁵ Em outras palavras, a predileção arcaizante de Sositeu implicaria um retorno à origem do drama satírico tal como fora delineado por Prátinas (“ἄξια Φλιασίων [...] Σατύρων”, v. 4), recuperando um traço dionisiaco supostamente perdido com a urbanização do gênero. Por conta da valorização da antiga forma, Sositeu proporciona ao sátiro uma lembrança da pátria (“εἰς μνήμην πατρίδα”, v. 6), ou seja, Fliunte, cidade natal do criador do drama satírico.

Não há muita clareza sobre o que significa a restauração do ritmo viril da musa dórica (“τὸν ἄρσενά Δωρίδι Μούσῃ/ῥυθμόν”)

mencionado no quarto dístico, embora algumas hipóteses relacionadas ao dialeto empregado pelo coro ou ao estilo das peças tenham sido aventadas.⁶⁶ O desconhecimento quanto à obra de Sositeu dificulta qualquer interpretação mais acurada sobre essa passagem. Entretanto, é possível supor que Dioscórides mencione o ritmo viril com o intuito de criar uma oposição ao drama satírico sofisticado, descrito no epigrama anterior.⁶⁷ Como já foi dito anteriormente, os epigramas 22 e 23 GP funcionam como um díptico no qual elementos antagônicos são elencados a fim de ilustrar o percurso pelo qual o drama satírico passou de Sófocles a Sositeu: um se coaduna com a cidade e o outro com o campo (e a própria localização das sepulturas de ambos já denota isso); um traça sátiros com vestes luxuosas de cor púrpura, e o outro valoriza a virilidade da musa dórica; um refina os sátiros e os retira de seu lugar de origem, enquanto o outro os despe de seus costumes recém-adquiridos e os traz de volta à rústica pátria. Em outras palavras, Dioscórides expõe os caminhos contrários adotados por Sófocles e Sositeu. De acordo com Di Castri,⁶⁸ o refinamento proposto ao drama satírico na primeira etapa desse percurso o tornaria equiparável à tragédia, como pode ser inferido pela justaposição dos dois gêneros no epigrama 22 GP, quando a estátua do sátiro segura a máscara de uma personagem trágica. Já a recuperação das características essenciais e o retorno à matriz dionisiaca se passam numa época em que a mistura de gêneros e o influxo de elementos da tragédia e da comédia poderiam ter descaracterizado os traços definidores do drama satírico. Assim como os epigramas 20 e 21 GP ressaltam a origem da tragédia e o papel de destaque conferido a Téspis como seu criador – a despeito dos aprimoramentos posteriores –, os epigramas 22 e 23 GP enfatizam a importância de Prátinas como εὐρητής do drama satírico e responsável por moldar os elementos fundamentais que o definem.

O último epigrama do ciclo de Dioscórides sobre poesia dramática aborda a comédia, dirigindo-se à tumba de Mácon (24 GP = *AP* 7.708):

Τῷ κωμωδογράφῳ, κούφῃ κόνι, τὸν φιλάγωνα
κισσὸν ὑπὲρ τύμβου ζῶντα Μάχωνι φέροις·
οὐ γὰρ ἔχεις κηφῆνα παλίμπλουτον, ἀλλὰ τι τέχνης
ἄξιον ἀρχαίης λείψανον ἠμφίεσας.
τοῦτο δ' ὁ πρέσβυς ἔρεϊ· “Κέκροπος πόλι, καὶ παρὰ Νεῖλῳ
ἔστιν ὅτ' ἐν Μούσαις ὄριμ' πέφυκε θύμον”.

Terra leve, que tu faças brotar sobre a tumba
do comediógrafo Mácon a hera amante das disputas.
Pois não reténs um plagiador indolente, mas revestes
um remanescente digno da antiga arte.
O ancião dirá o seguinte: “Cidade de Cé crops, nas margens do Nilo
o amaro tomilho, entre as Musas, também pode geminar”.

Pouco sabemos sobre essa poeta. De acordo com Ateneu 664a, Mácon teria nascido em Sícion,⁶⁹ vivido na mesma época que Apolodoro de Caristo – ou seja, em meados do séc. III a.C. – e encenado suas comédias em Alexandria, tendo sido também preceptor do gramático Aristófanes de Bizâncio.⁷⁰ Nesse curto testemunho, Mácon é avaliado como “ἀγαθὸς ποιητής” a despeito de não estar incluído entre os sete membros da Pléiade, sendo equiparado aos mais importantes dramaturgos atuantes na época. Em outra passagem de Ateneu (241f), é dito que a tumba de Mácon em Alexandria trazia entalhado um epigrama anônimo que calha de ser esse mesmo poema atribuído a Dioscórides em *AP* 7.708.

A maior parte dos fragmentos supérstites de Mácon foram retirados de uma obra intitulada *Χρεῖαι*, nome que remete a escritos costumeiramente voltados à instrução.⁷¹ Entretanto as *Χρεῖαι* de Mácon recolheriam anedotas sobre parasitas, glutões, mercenários e cortesãs, muitas vezes situados em Atenas.⁷² Ainda que tais personagens sejam bem adequadas às tramas recorrentes da comédia nova grega, a linguagem obscena e os gracejos constantemente carregados de conteúdo sexual remetem o leitor à *αἰσχρολογία* característica da comédia antiga, aproximando Mácon de poetas como Aristófanes, Cratino e Eupolis.⁷³ De suas comédias, só chegaram até nós duas passagens oriundas de peças diferentes: *Ignorância*⁷⁴ e *Epístola*.⁷⁵ Tendo em vista a escassez de informação disponível, é impossível reconstruir de maneira

mínima os enredos, embora os versos remanescentes abordem assuntos relacionados à gastronomia. Como bem observa Konstantakos,⁷⁶ os títulos das peças sugerem proximidade com a comédia nova, ao apontarem para intrigas amorosas, desentendimentos causados pelo desconhecimento e reconhecimento ao final da trama. Em *Ignorância* (fr. 19 Gow), uma personagem não identificada fala da enorme satisfação ao saborear uma iguaria chamada “μαπτύη”, trazida pelos macedônios à Ática (onde a ação da peça provavelmente se passaria); em *Epístola* (fr. 10 Gow), o falante é um cozinheiro autodenominado “ὄψοφάγος” (apreciador de boas refeições), dotado do requisito básico para exercer tal ofício, de modo que seus sentidos permanecem límpidos para provar o alimento durante a preparação do prato.

No início do epigrama, a *persona loquens* roga para que brote sobre a tumba de Mácon a hera amante das disputas (“φιλάγωννα”, v. 1), aludindo às vitórias nos *agones* dramáticos celebradas com coroas de hera, como já foi mencionado. Portanto, o primeiro dístico exalta a grandeza de Mácon e os eventuais êxitos de suas comédias nos festivais em que foram encenadas. O motivo das vitórias é justificado por ele não ser um plagiador indolente (“κηφήνα παλίμπλυτον”). Dioscórides exalta a excelência poética de Mácon através da imagem da roupa desgastada por ter sido lavada em demasia (“παλίμπλυτον”, v. 3), representando a ideia de um plagiador, ou seja, alguém que trabalha inúmeras vezes com obras/vestimentas pertencentes a outra pessoa. Se essa metáfora têxtil estiver correta, a palavra “κηφήν” (v. 3) não indicaria exatamente alguém preguiçoso ou pouco afeito ao trabalho,⁷⁷ mas um tipo de traje, tendo em vista a glosa de Fócio (*Léxico* 193.18) segundo a qual o termo “κύφωνες” significa um manto feminino ou uma espécie de quítion (“ἱμάτια γυναικεῖα ἢ χιτῶνος εἶδος”).⁷⁸ Em outras palavras, a terra sobre a sepultura de Mácon não guarda roupa relavada – ou seja, um plagiador dedicado a roubar versos alheios –, mas reveste (“ἡμφίεσας”, v. 4) um poeta voltado à antiga arte. A metáfora da terra como roupa para o cadáver sepulto já fazia parte do repertório típico do epigrama fúnebre, mas nessa

ocorrência ela adquire outra acepção, integrada à descrição de Mácon como poeta jamais equiparado a um manto gasto.

A qualidade de seus versos reside no apreço pela antiga arte (“τέχνης [...] ἀρχαίης”, v. 3-4). Logo, Mácon não seria mero reprodutor de argumentos e do estilo dos comediógrafos contemporâneos, mas teria moldado sua obra a partir da comédia antiga. O fato de ser apresentado como remanescente (“λείψανον”, v. 4) sugere que suas peças destoariam em relação às demais comédias encenadas na época. Infelizmente, os dois únicos fragmentos cômicos preservados não permitem qualquer inferência quanto à proximidade de Mácon com a comédia ática do período clássico, tendo em vista a elocução e os enredos abordados. Muito pelo contrário, as figuras do glutão ou do parasita em *Ignorância* e do cozinheiro em *Epístola* denotam significativa vinculação com as personagens-tipo das comédias média e nova.⁷⁹ Apesar de não ser uma obra dramática, as *Χρεῖται* possuem conexão muito maior com a comédia antiga, tanto no emprego da αἰσχρολογία quanto nas invectivas a figuras públicas. Porém, o alvo dessas zombarias nos fragmentos remanescentes se centra em oponentes dos Ptolomeus, especificamente monarcas macedônios e seus aliados que se encontravam em constantes guerras e disputas territoriais contra o Egito Lágida.⁸⁰

No último dístico do epigrama, o próprio poeta cômico – a quem é concedida a fala – se dirige à cidade de Atenas e afirma também ser possível cultivar o tomilho junto ao rio Nilo. A imagem do tomilho ático é usada para designar um estilo elegante, conforme diz Quintiliano 12.10.25. Luciano de Samósata também se vale da mesma metáfora em *Como se deve escrever história* 15, ao ridicularizar o historiador Crepereio Calpurniano por imitar com extrema proximidade o texto de Tucídides desde o início de sua obra, redigindo um próêmio gracioso que exala o tomilho ático (“χαριστάτην ἀρχῶν ἀπασῶν θύμου τοῦ Ἀπτικοῦ ἀποπνέουσιν”). Subjaz a esse comentário carregado de ironia a apreciação do estilo gracioso e elegante exibido por Tucídides, distante da imitação servil empreendida por Calpurniano. Dioscórides, no entanto, descreve o tomilho como amargo (“δριμύ”, v. 6), sugerindo que

Mácon adotaria um estilo mais agressivo e pungente em suas peças, próximo à comédia aristofânica (a “τέχνη ἀρχαίη” citada nos v. 3-4), em detrimento da enorme influência exercida por Menandro e pelos autores da comédia nova durante o período helenístico. Em outras palavras, a comédia antiga foi praticada não somente na Atenas do passado, mas também em Alexandria, junto às margens do rio Nilo (“παρὰ Νεῖλῳ”, v. 5), onde ela foi retomada por um poeta que privilegiaria características associadas às origens do gênero cômico.

Se o ciclo de Dioscórides era baseado em dípticos para cada gênero dramático (Téspis e Ésquilo para a tragédia; Sófocles e Sositeu para o drama satírico), o par de Mácon talvez não tenha sido preservado na *Antologia palatina* ou quiçá até mesmo na *Guirlanda* de Meleagro. Outros dramaturgos importantes como Eurípides, Agatão, Cratino, Aristófanes ou Menandro também estão ausentes, talvez por terem sido excluídos durante o processo de seleção dos poemas para a criação das antologias. Apesar de termos somente uma pequena parte dessa história concisa da poesia dramática recontada através dos epigramas, fica evidente a predileção de Dioscórides pelo estilo mais arcaizante em que traços considerados originários de cada gênero são realçados como superiores: a criação da tragédia por Téspis, os elementos rústicos do drama satírico de Prátinas e o estilo pungente da comédia antiga. Talvez por esse motivo, Dioscórides opte por homenagear dramaturgos do passado – mesmo quando suas obras já não seriam mais acessíveis, como no caso de Téspis – e somente selecione poetas contemporâneos cujas peças se aproximam dos modelos antigos. Em um contexto em que o conhecimento dos cânones conferia aos autores helenísticos identidade cultural compartilhada, a adesão aos poetas do passado e a exibição de um estilo que os emula suscitam a ideia de continuidade fomentada pela tradição. Esse processo molda o conceito de “ser helênico” e disponibiliza aos poetas das novas gerações indicativos que delimitam as fronteiras dos gêneros poéticos e as possibilidades de transformações de seus traços peculiares, sem que as marcas

essenciais sejam descaracterizadas de modo a não serem mais reconhecidos.

ABSTRACT

This paper aims to discuss the Hellenistic epigrams about the poets of tragedy, satyr play and comedy that are part of the dramatic canon, based on Dioscorides' cycle of epigrams on playwrights of the past. In this way, the strategy by which the poet presents a history of theatre will be explored, covering the rustic origins in the 6th century BC, the sophistication reached in the classical period and the subsequent return to the essential traits that would define each of the genres in the 3rd century BC.

KEYWORDS

Dioscorides; Epigram; Tragedy; Satyr play; Comedy.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA-HUGHES, B.; KOSMETATOU, E.; BAUMBACH, M; (eds.) **Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus** (P. Mil. Vogl. VIII 309). Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- ACOSTA HUGHES, B.; BARBANTANI, S. Inscripting Lyric. In: BING, P.; BRUSS, J.S. (eds.). **Brill's Companion to Hellenistic Epigram**. Leiden: Brill, 2007. p. 429-457.
- AMARAL, F.V. **A Guirlanda de sua guirlanda. Epigramas de Meleagro de Gadara**: tradução e estudo (dissertação de Mestrado apresentada ao PPG em Letras Clássicas da FFLCH – USP), São Paulo, 2009.
- ANTONOPOULOS, A.P. Introduction: What is Satyr Drama?. In: ANTONOPOULOS, A.P.; CHRISTOPOULOS, M.M.; HARRISON, G.W.M. (eds.). **Reconstructing the Satyr Drama**. Berlin: De Gruyter, 2021. p. 1-36.
- ARGENTIERI, L. **Gli epigrammi degli Antipatri**. Bari: Levante, 2003.
- AUSTIN, C.; BASTIANINI, G. **Posidippi Pellaei quae supersunt omnia**. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2002.
- BARBANTANI, S. I poeti lirici del canone alessandrini nell' epigrammatica. **Aevum Antiquum** vol. 6, 1993, p. 5-97.
- BING, P. **The Well-Read Muse**: Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets. Göttingen, 1988.
- BING, P. **The Scroll and the Marble**: Studies in Reading and Reception in Hellenistic Poetry. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.
- BOLMARCICH, S. Hellenistic Sepulchral Epigrams on Homer. In: HARDER, M.A.; REGTUIT, R.F.; WAKKER, G.C. (eds.). **Hellenistic Epigrams**. Leuven, Peeters, 2002. p. 67-83.
- BROGGIATO, M. Eratosthenes, Icaria and the Origins of Tragedy. **Mnemosyne**, vol. 67, 2014, p. 885-899.
- BRUSS, J. S. **Hidden Presences**: Monuments, Gravesites and Corpses in Greek Funerary Epigram. Leuven: Peeters, 2005.
- CAIRNS, F. **Hellenistic Epigram**: Contexts of Exploration. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- CAMERON, A. **The Greek Anthology**: From Meleager to Planudes. Oxford: Clarendon Press, 2003.
- CAMPBELL, C. **Poets and Poetics in Greek Literary Epigram**. (Dissertation submitted to the Graduate School of the University of Cincinnati in the partial

fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Classics), Cincinnati 2013.

CIPOLLA, P. **Poeti minori del drama satiresco**: testo critico e commento. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 2003.

COZZOLI, A.T. Sositeo e il nuovo drama satiresco. In: MARTINA, A. (ed.). **Teatro greco postclassico e teatro latino**: teorie e prassi drammatica. Roma: Herder Editrice e Libreria, 2003. p. 265-291.

CUSSET, C. **La Muse dans la bibliothèque**: réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine. Paris: CNRS Éditions, 2002.

DI CASTRI, M.B. Tra sfoggio erudite e fantasia descrittiva: un profilo letterario di Dioscoride epigrammatista. **Atene & Roma**, vol. 40, 1995, p. 173-196.

DINTER, M. Epigram in Epic and Greek Tragedy: Generic Interactions. In HENRIKSÉN, C. (ed.). **A Companion to Ancient Epigram**. Hoboken: Wiley Blackwell, 2019. p.145-162.

ELSE, G.F. **The Origin and Early Form of Greek Tragedy**. Cambridge: Harvard University Press, 1965.

FANTUZZI, M. Epigram and the Theater. In: BING, P.; BRUSS, J.S. (eds.). **Brill's Companion to Hellenistic Epigram**. Leiden: Brill, 2007. p. 477-495.

FANTUZZI, M.; HUNTER, R. **Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FORTUNA, S. Sofocle, Sositeo, il drama satiresco (Dioscoride, AP VII 37 e 707), **Aevum(ant)** vol. 6, 1993, p. 237-249.

GABATHULER, M. **Hellenistische Epigramme auf Dichter**. St. Gallen, 1937.

GALÁN VIOQUE, G. **Dioscórides**: epigramas. Huelva: Universidad de Huelva, 2001.

GOW, A.S.F.; PAGE, D.L. **The Greek Anthology**: Hellenistic Epigrams. Cambridge: Cambridge University Press, 1965

GOW, A.S.F.; PAGE, D.L. **The Greek Anthology**: the Garland of Philip. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.

GOW, A.S.F. **Machon**: the Fragments. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

GUTZWILLER, K. **Poetic Garlands**: Hellenistic Epigram in Context. Berkeley: University of California Press, 1998.

GUTZWILLER, K. (ed.) **The New Posidippus**: a Hellenistic Poetry Book. Oxford: Oxford University Press, 2005.

- HARDER, A. Epigram and the Heritage of Epic. In: BING, P.; BRUSS, J.S. (eds.). **Brill's Companion to Hellenistic Epigram**. Leiden: Brill, 2007. p. 409-28.
- HARDER, M.A.; REGTUIT, R.F.; WAKKER, G.C. (eds.) **Hellenistic Epigrams**. Leuven: Peeters, 2002
- HEATH, M. Heraclides of Pontus on Homer. In: FORTENBAUGH, W.W.; PENDER, E. (eds.). **Heraclides of Pontus**. London: Routledge, 2009. p. 251-272.
- HÖSCHELE, R. Poet's Corner in Greek Epigram Collections. In: GOLDSCHMIDT, N.; GRAZIOSI, B. (eds.). **Tombs of the Ancient Poets: Between Literary Reception and Material Culture**. Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 197-215.
- HUTCHINSON, G. O. **Hellenistic Poetry**. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- JESUS, C.A.M. **Antologia grega: epítáfios** (livro VII). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.
- KANELLOU, M.; PETROVIC, I.; CAREY, C. (eds.). **Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era**. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- KLOOSTER, J. **Poetry as Window and Mirror: Positioning the Poet in Hellenistic Poetry**. Leiden: Brill, 2011.
- KONSTANTAKOS, I.M. Machon's Alexandrian Comedy and Earlier Comic Tradition, **Aevum** vol. 89, 2015, p. 13-36.
- KOTLINSKA-TOMA, A. **Hellenistic Tragedy**. London: Bloomsbury Publishing, 2015.
- LANATA, G. **Poetica pre-platonica: testimonianze e frammenti**. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1963.
- LISSARRAGUE, F. Why Satyrs are Good to Represent. In: WINKLER, J.J.; ZEITLIN, F.I. (eds.). **Nothing to Do with Dionysus?: Athenian Drama in its Social Context**. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 228-36.
- LUCAS, D.W. **Aristotle: Poetics**. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- MALTOINI, F. Nove epigrammi ellenistici rivisitati (PPetrie II 49b), **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik** vol. 134, 2001, p. 55-66.
- MARTANO, A. Chamaeleon of Heraclea: The Sources, Text and Translation. In: MARTANO, A.; MATELLI, E.; MIRHADY, D. (ed.) **Praxiphanes of Mitilene and Chamaeleon of Heraclea: Text, Translation and Discussion**. London, Routledge, 2012. p. 157-338.

- MONTANARI, F. (ed.). **La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine**. Genève: Fondation Hardt, 1994.
- NEGER, M. Immanent Genre Theory in Greek and Roman Epigram. In: HENRIKSÉN, C. (ed.). **A Companion to Ancient Epigram**. Hoboken: Wiley Blackwell, 2019. p. 179-194.
- NERVEGNA, S; Sositheus and his 'New' Satyr Play. **Classical Quarterly**, vol. 69, 2019, p. 202-213.
- PAGE, D.L. **Further Greek Epigrams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- PATON, W.R. (ed.) **The Greek Anthology**. 5 vol. Cambridge: Harvard University Press, 1916-1918.
- PFEIFFER, R. **History of Classical Scholarship**. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. **Dithyramb, Tragedy and Comedy**. Oxford: Clarendon Press, 1927.
- POWELL, J.U. **Collectanea Alexandrina**. Oxford: Clarendon Press, 1925.
- PRIoux, É. **Regards alexandrins: histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique**. Leuven: Peeters, 2007.
- RABE, H. Aus Rhetoren-Handschriften. **Rheinisches Museum**, vol. 63, 1908, p. 127-51.
- RODRIGUES JUNIOR, F. Discussões poéticas nos epigramas de Calímaco. In: RODRIGUES JUNIOR, F., SEBASTIANI, B.B. & SILVA, B.C. (eds.). **A poética calimaquiiana e sua influência na poesia epigramática**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra 2021. p.197-219.
- RODRIGUES JUNIOR, F. Calímaco e a discussão sobre a poesia trágica. **Humanitas**, vol. 78, 2021, p. 9-32.
- RODRIGUES JUNIOR, F. A tragédia grega no período helenístico. In: RODRIGUES JUNIOR, F.; GUGGENBERGER, R. SEBASTIANI, B.B. (eds.). **A produção dramática no período helenístico e sua influência na literatura greco-latina posterior**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2023. p. 249-275.
- ROSTAGNI, A. **Orazio: Arte poetica**. Torino: Biblioteca di filologia classica, 1930.
- SCULLION, S. Tragic Dates. **Classical Quarterly**, vol. 52, 2002, p. 81-101.
- SCULLION, S. Tragedy and Religion: The Problem of Origins. In: GREGORY, J. (ed.). **A Companion to Greek Tragedy**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 23-37.

- SEIDENSTICKER, B. Dithyramb, Comedy and Satyr-Play. In: GREGORY, J. (ed.). **A Companion to Greek Tragedy**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 38-54.
- SENS, A. One Thing Leads (Back) to Another. Allusion and the Invention of Tradition in Hellenistic Epigram. In: BING, P.; BRUSS, J.S. (eds.). **Brill's Companion to Hellenistic Epigram**. Leiden: Brill, 2007. p. 373-390.
- SENS, A. **Hellenistic Epigrams: a Selection**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- SHAW, C.A. **Satyr Play: the Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama**. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- SISTAKOU, E. **Tragic Failures: Alexandrian Responses to Tragedy and the Tragic**. Berlin: De Gruyter, 2016.
- SISTAKOU, E.; RENGAKOS, A. (eds.) **Dialect, Diction and Style in Greek Literary and Inscribed Epigram**. Berlin: De Gruyter, 2016.
- SUTTON, D.F. **The Greek Satyr Play**. Hain: Meisenheim am Glan, 1980.
- SWIFT, L. **Archilochus: the Poems**. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- TARÁN, S.L. **The Art of Variation in the Hellenistic Epigram**. Leiden: Brill, 1979.
- TUELLER, M.A. **Look Who's Talking: Innovation in Voice and Identity in Hellenistic Epigram**. Leuven: Peeters, 2008.
- VOELKE, P. **Un théâtre de la marge: aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique**. Bari: Levante, 2001.
- WEHRLI, F. **Die Schule des Aristoteles: Texte und Kommentar. Herakleides Pontikos**. Basel: Benno Schwabe & Co. Verlag, 1953.
- WEST, M.L. The Early Chronology of Attic Tragedy. **Classical Quarterly** vol. 39, 1989, p. 251-54.
- WILLIAMS, F. **Callimachus: Hymn to Apollo**. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G. The Daphnis or Lityerses of Sositheus. **L'Antiquité Classique** vol. 63, 1994, p. 237-250.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G. Echoes of Earlier Drama in Sositheus' Daphnis and Lycophron's Menedemus. **L'Antiquité Classique**, vol. 66, 1997, p. 121-4.
- ZIMMERMAN, B. Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment. **Museum Helveticum** vol. 43, 1986, p. 145-154.
- ZIMMERMAN, B. **Dithyrambos: Geschichte einer Gattung**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.

¹ Cf. Σ Hesíodo *Trabalhos e dias*, v. 631 e Ateneu 635e. Para mais informações, cf. Lanata, 1963, p. 234-37.

² Cf. fr. 169, 170, 176-179 Wehrli. Para mais informações, cf. Heath, 2009, p. 251-272.

³ Cf. Ateneu 375f, 533e, 573c, 599c, 620c, 656c, Diógenes Laércio 5.92 e *Suda* o 806, etc. Para mais informações, cf. Martano, 2012, p. 157-338.

⁴ Esse julgamento é perceptível na descrição da *Hécale* de Calímaco como um “τορευτὸν ἔπος” (Crinágoras *AP* 9.454), na representação metafórica dos poemas de Heráclito como “ἀηδόνες”, uma imagem explorada nas discussões metapoéticas de Calímaco (Calímaco *AP* 7.80), e no aspecto humano totalmente isento de traços heroicos da estátua de Filetas, ilustrando visualmente a recusa ao estilo bombástico e grandioso exibido em seus poemas (Posídipo 63 AB).

⁵ Cf. Klooster, 2011, p. 19-21. Fantuzzi e Hunter (2004, p. vii) bem assinalam que “*ancient poetry emphasises tradition and continuity with the past, rather than modernist rupture, even when it is at its most innovative*”.

⁶ As inúmeras vezes em que Sófocles foi vencedor nos festivais são mencionadas em *Suda* σ 815. Diodoro da Sicília (13.103.4) faz referência a dezoito vitórias.

⁷ Cf. esses epigramas de Dioscórides em *AP* 7.407 (sobre Safo), 7.37 (sobre Sófocles), 7.31 (sobre Anacreonte), *AP* 7.351 (sobre Arquíloco), *AP* 7.410 (sobre Téspis), *AP* 7.411 (sobre Ésquilo), *AP* 7.707 (sobre Sositeu) e *AP* 7.708 (sobre Mácon).

⁸ As nove seções do *Papiro de Milão* são as seguintes: “λιθικά” (sobre pedras, v. 1-20 AB), “οἰωνοσκοπικά” (sobre presságios, v. 21-35 AB), “ἀναθεματικά” (votivos, v. 36-41 AB), “ἐπιτύμβια” (fúnebres, v. 42-61 AB), “ἀνδριαντοποιικά” (sobre estátuas, v. 62-70 AB), “ἵππικά” (hípicos, v. 71-88 AB), “ναυαγικά” (sobre naufrágios, v. 89-94 AB), “ιαματικά” (sobre curas, v. 95-101 AB), “τρόποι” (sobre os modos, v. 102-109 AB).

⁹ Semelhante a esse ciclo de Dioscórides, um papiro da segunda metade do séc. III a.C. encontrado no Egito (*PPetrie* II 49b = *SH* 985) apresenta uma sequência de epigramas que aparentemente tratam de poetas dramáticos. Termos como “δράματα” (v. 1), “στ|εφάνους” (v. 2), “θεαται” (v. 3), “σκηνο” (v. 37) e os nomes de Sosífanos (v. 5), possivelmente Aristófanes (v. 6), Astidamante (v. 15) e Cratino ou Prátinas (v. 20) são indicativos irrefutáveis da matéria teatral abordada. Talvez esse papiro contenha uma coleção temática de epigramas ou a seção de uma edição de epigramas redigidos por um único autor. Para mais informações, cf. Maltomini, 2001, p. 55-66.

¹⁰ Pouco sabemos sobre Téspis, no entanto esse poeta também era figura obscura na própria Antiguidade. A menção mais antiga a seu nome ocorre em Aristófanes *Vespas*, v. 1479, associado a uma antiga dança (“τάρχαῖ ἐκεῖν' οἷς Θεσπὶς ἡγωνίζετο”). Com muita probabilidade suas peças já estariam perdidas na segunda metade do séc. v a.C. De acordo com o *Suda* θ 282, Téspis seria oriundo de Icáριον, um distrito ático (cf. também Ateneu 40a-b), corroborando a afirmação de Clemente de Alexandria (*Strom.* 1.79) segundo a qual ele seria ateniense. Seu alegado local de nascimento, por conseguinte, daria suporte à suposta origem ática atribuída à tragédia na Antiguidade. O verbete do *Suda* ainda acrescenta que Téspis, pela primeira vez, teria participado de performances trágicas pintando o rosto com alvaiade, depois passou a cobrir a face com folhagem e, por fim, teria adotado a prática de usar máscaras de linho, estabelecendo uma convenção reproduzida pelos poetas dramáticos subsequentes. Para mais informações sobre esse poeta, cf. Pickard-Cambridge, 1927, p. 97-121 e Else, 1965, p. 51-77.

¹¹ Quanto à antiguidade desses quatro poetas dramáticos, cf. *Suda* (θ 282, χ 594, φ 762, π 2230). Para mais informações, cf. West, 1989, p. 251-245 e Scullion, 2002, p. 81-101.

¹² Conquanto Aristóteles não mencione Téspis na *Poética*, ele possivelmente falaria do εὐρετής da tragédia numa obra hoje perdida (talvez o diálogo *Sobre os poetas*). Temístio (*Orat.* 26. 316d) cita Aristóteles – sem aludir a uma obra específica – ao afirmar que Téspis teria inventado o prólogo e o discurso (“πρόλογός τε καὶ ρῆσις”), referindo-se às partes faladas por uma personagem que dialoga com o coro. Ou seja, talvez Aristóteles (se essa atribuição de ideia estiver correta) esteja se referindo à introdução do primeiro ator e, por conseguinte, à criação da tragédia. Essa informação pode eventualmente ter sido retirada do tratado *Sobre os coros* atribuído a Sófocles.

¹³ Proclo, em *Crestomatia* 42 [320a25], conecta o ditirambo a Dioniso e sugere algumas etimologias fantasiosas para justificar tal vínculo, como, por exemplo, o fato de o deus ter sido criado numa caverna de dupla porta em Nisa (“ἐπ’ ὄντρῳ διθύρῳ”). Píndaro (*Trenos* fr. 3.2-4 S.M.) e Ésquilo (fr. 355 *TrGF*) associam o ditirambo à coroa de hera de Dioniso e aos gritos nas procissões dionisiacas. Para mais informações, cf. Zimmerman, 1992, p. 24-25.

¹⁴ “ὥς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος/οἶδα διθύραμβον οἴνῳ συγκεραυνωθείς φρένας” (fr. 120 w). Em *Iliada* 24.720-721, “ἐξάρχος” é o líder de um canto coral de conteúdo trenódico (cf. também *Il.* 18.50). Baseado nisso, Lucas (1968, p. 80) infere que um “ἐξάρχων” seria originalmente o líder de um grupo de cantores, talvez improvisando diante do coro que lhe responderia com refrões tradicionais (cf. Ateneu 145d). Lucas cita o fragmento de Arquíloco como testemunho de sua hipótese. No fr. 121 w. o termo “ἐξάρχων” é utilizado para se referir ao líder de um coro de cantores de peã. Entretanto Swift (2019, p. 306) alerta que o verbo “ἐξάρχω” também pode designar a performance de um canto individual em contexto de disputa (cf. Teócrito *Id.* 8.62).

¹⁵ Heródoto deixa subentendida a ideia de uma forte vinculação entre tragédia e ditirambo ao provavelmente chamar os ditirambos de “τραγικοί χοροί”. Essa mesma confusão aparece em outros testemunhos sobre Árion, considerado por Proclo (*Crestomatia* 43), citando Aristóteles, o criador dos coros circulares (*i.e.* dos ditirambos), ao passo que Ioannis, o Diácono, em seus comentários a Hermógenes, afirma equivocadamente que ele teria sido o responsável pela primeira performance de uma tragédia (cf. Rabe, 1908, p. 150). Todavia Aristóteles, em *Política* 1342b7-14, sugere uma origem frígia ao ditirambo. Para mais informações, cf. Scullion, 2005, p. 26-27.

¹⁶ Cf. *FGrHist* 239a43 (“ἀφ’ οὗ Θέσπις ὁ ποιητής [ὑπεκρίνα]το πρῶτος, ὃς ἐδίδασκε δρᾶμα ἐν ᾧ στεί [καὶ ἄθλον ἐ]τέθη ὁ [τ]ράγος”).

¹⁷ Cf. *Escólios* Píndaro *Nemeicas* 2.4 (*FGrHist* 308.2).

¹⁸ De acordo com esse fragmento da elegia etiológica *Erígone*, Eratóstenes associaria a origem da tragédia a um distrito ático conhecido como Icáriu, onde primeiro dançaram ao redor de um bode ou almejando um bode como prêmio (“Ἰκαριοί, τόθι πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο”). Quanto à dificuldade na leitura desse fragmento, cf. Broggiato, 2014, p. 885-899. Sobre a vinculação de Téspis com Icáriu, cf. nota 10.

¹⁹ Cf. *FGrHist* 238a39 (“ἀφ’ οὗ ἐν Ἀθ[ήν]ῃσι κωμωδ[ίῳ]ν χο[ρ]ὸς ἐτ[έ]θη, [σ]τη[ρ]σάντων πρῶτων Ἰκαριέων, εὐρόντος Σουσαρίωνος, καὶ ἄθλον ἐτέθη πρῶτον ἰσχάδω[ν] ἄρσιχο[ς] καὶ οἴνου με[τ]ρητής”).

²⁰ “τὴν κωμωδίαν καὶ τὴν τραγωδίαν ἀπὸ γέλωτος εἰς τὸν ἥβιον φασι παρελθεῖν. καὶ γὰρ κατὰ καιρὸν τῆς συγκομιδῆς τῶν γεννημάτων παραγενομένους πινὰς ἐπὶ τὰς ληνούς καὶ τοῦ γλεύκου πίνοντας [ποιήματά τινα] σκώπτειν· ὕστερον δὲ σκωπτικὰ ποιήματά τινα

καὶ γράφειν, ἃ διὰ τὸ πρότερον ἐν κώμαις ᾔδεσθαι κωμωδῖαν καλεῖσθαι” (Plutarco em *Sobre os provérbios dos alexandrinos* 30). Em *Poética* 1449a20, Aristóteles diz que, no início, a tragédia possuía uma elocução jocosa (“λέξις γελοία”) gradativamente abandonada.

²¹ Ateneu 40a-b também diz que esses dois gêneros dramáticos foram criados durante a embriaguez ocorrida na época da vindima em Icário, na Ática. O *Etymologicum magnum* (764.10-11), por sua vez, afirma que “τραγωδία” (derivado de “τρύξ”, o mosto do vinho ou o vinho recente) era o antigo nome comum da tragédia e da comédia, numa época em que elas ainda não se distinguiam em dois gêneros distintos (“Ἡ ἀπὸ τῆς τρυγῶς τραγωδία. Ἦν δὲ τὸ ὄνομα τοῦτο κοινὸν καὶ πρὸς τὴν κωμωδίαν· ἐπεὶ οὕτω διεκρίτο τὰ τῆς ποιήσεως ἑκατέρως”).

²² Na versão apresentada por Horácio *Poética*, v. 275-280, Téspis inventou a tragédia levando suas peças para serem encenadas em diferentes vilarejos e exibindo atores que cantavam com o rosto pintado por borra. Foi Ésquilo, segundo Horácio, quem introduziu as máscaras, o pálio, o teatro fixo feito com madeira, a empostação da voz e os coturnos.

²³ Quanto ao testemunho de Temístio (*Orat.* 26. 316d), atribuindo a Aristóteles o relato de que Téspis teria introduzido o prólogo e o discurso na tragédia, cf. nota 12.

²⁴ O autor de *Minos* considera errôneo atribuir a invenção da tragédia a Téspis ou Frínico, como muitos suporiam (“οὐχ ὥς οἴονται ἀπὸ Θέσπιδος ἀρξαμένη οὐδ’ ἀπὸ Φρυνίχου”). De acordo com essa leitura, Téspis evidentemente não seria considerado ateniense.

²⁵ Cf. Longino *Sublime* 14.1 (“ὑψηγορία e μεγαλοφροσύνης”).

²⁶ Cf. nota 21.

²⁷ “ἢ ὅτι τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ σατύρων συνίσταντο· οὓς ἐκάλουν τράγους, σκώπτοντες, ἢ διὰ τὴν τοῦ σώματος δασύτητα, ἢ διὰ τὴν περὶ τὰ ἀφροδίσια σπουδὴν”. O *Etymologicum magnum* também elenca outras hipóteses para a etimologia de “τραγωδία”: a explicação mais comum do bode como prêmio aos vencedores (“τράγος τῇ ψδῇ ἄθλον ἐτίθετο”), o mosto ou vinho recente como prêmio (“τρύγα ἄθλον ἐλάμβανον οἱ νικῶντες”) ou até mesmo o formato quadricular dos coros (“τετράγωνον εἶχον οἱ χοροὶ σχῆμα”). Hesíquio (τ 1237) glosa o termo “τράγοι” como “σάτυροι”, explicando que eles eram assim chamados porque tinham orelhas de bode. O grande problema dessa teoria reside no fato de os sátiros serem dotados de características equinas até o séc. IV a.C. e, somente a partir no período helenístico, começaram a ser representados com traços caprínos. No entanto, a equiparação dos sátiros a bodes já é detectada desde, pelo menos, os *Rastreadores* de Sófocles (*TrGF* 314.366-67 Radt), embora essa aproximação ocorra especificamente em contexto de comparação.

²⁸ Na *Vida de Ésquilo* 14, é dito que Ésquilo teria sido o primeiro a decorar a “σκηνή” e surpreender o olhar dos espectadores.

²⁹ Em *Política* 1252b32-34, Aristóteles postula a “φύσις” como o fim (“τέλος”) de todas as coisas. Conforme Lucas, 1968, p. 82, “this seems to imply that there was no important change later than the early plays of Sophocles, and that no further development is to be looked for”.

³⁰ De acordo com o *Suda* (π 2230), Prátinas, natural de Fliunte, teria sido um “ποιητὴς τραγωδίας” que participou de competições dramáticas com Ésquilo e Quérilo no início do séc. V a.C., tendo sido o primeiro a compor dramas satíricos (“πρῶτος ἔγραψε Σατύρους”). Pausânias (2.13.6) afirma que os dramas satíricos de Prátinas e de seu filho Arístias eram muito conhecidos, só perdendo em fama para os de Ésquilo. Tzetzes também conecta o nome de Prátinas ao drama satírico no prólogo de seus comentários à *Alexandra* de Licofron (*TrGF* 8 Snell).

³¹ O *Suda* contabiliza cinquenta peças atribuídas a Prátinas, porém esclarece que, desse total, 32 seriam dramas satíricos. O fragmento mais longo de Prátinas preservado (*TrGF* 3 Snell) faz referência a uma disputa entre aulistas e coristas. Segundo Ateneu (617b-f), nessa passagem, os membros do coro reclamam indignados que os aulistas não mais tocam os instrumentos de sopro para acompanhá-los – como seria o esperado –, mas agora eles próprios precisam modular o seu canto para acompanhar os aulistas. Não caberia ao aulos ocupar a primazia na orquestra, mas somente no ambiente festivo do “κῶμος”, liderando jovens bêbados brigando diante de portões alheios. Ateneu considera esse poema um hiporquema, entretanto grande parte da crítica contemporânea o classifica como um trecho de ditirambo ou de drama satírico (sobretudo se pressupusermos que a *persona loquens* seja um coro de sátiros). Para mais informações sobre o fragmento e sua classificação por gênero, cf. Zimmermann, 1986, p. 145-54 e Shaw, 2014, p. 43-55.

³² Eustácio, nos comentários à *Odisseia* (ad 18.349), destaca que os antigos – sem fazer qualquer referência a qual seria sua fonte – consideravam o drama satírico um meio termo entre tragédia e comédia (“ἔστι γὰρ κατὰ τοὺς παλαιοὺς σατυρικοῦ ἴδιον τὸ μέσον εἶναι τραγικοῦ καὶ κωμικοῦ”). Na *Arte poética*, v. 220-226, Horácio igualmente comenta o caráter híbrido do drama satírico, ao mesclar a gravidade com o elemento jocoso, transformando a seriedade oriunda da performance trágica em brincadeira (“ita uertere seria ludō”).

³³ Em seu Léxico (σ 502.13), Fócio também enfatiza que os “σατυρικά δράματα” geram relaxamento e satisfação (“διάχουσιν”). Conforme Seidensticker (2005, p. 48), “after the tragic world, the satyr-play offers an uncomplicated, optimistic look at human life. It chooses and creatively adapts to its purpose stories that allow the poets to present a philosophy of life that is not supposed to cancel or even weaken but rather to counterbalance the representation of death (or of death narrowly avoided) in the preceding tragedies”. Sobre essa discussão, cf. também Sutton, 1980, p. 165-166.

³⁴ Gow e Page (1965, p. 254-255) notam a incongruência dos v. 3-5, pois, ao invés de opor dois tipos distintos de traje (rústico *versus* sofisticado), o poeta estabelece um contraste entre uma ocupação rural (manejar o “tribulum” – ou, em português, trilho – no processo de debulhar os cereais) *versus* as roupas luxuosas e urbanas com as quais os sátiros passam a se exibir. Com isso, Sófocles seria o responsável por conferir sofisticação aos sátiros, em detrimento de suas características rústicas deixadas para trás. Segundo essa leitura, o adjetivo “πρίνινον” (feito de carvalho) concordaria com “τρίβολον” de modo a indicar o material com o qual a máquina seria feita.

³⁵ De acordo com a *Vida de Sófocles*, o poeta teria introduzido às performances trágicas um bastão recurvo (“καμπύλην βακτηρίαν”) e botinas brancas calçadas pelos atores e pelos membros do coro (“τὰς λευκάς κρηπίδας αὐτὸν ἐξευρηκέναι, αἷς ὑποδεσμεύονται οἱ τε ὑποκριταὶ καὶ οἱ χορευταί”), mas, em momento algum, é feita alusão ao uso de mantos purpúreos em suas peças.

³⁶ “ἡ δὲ σατυρική ἐσθῆς νεβρίς, αἰγῇ, ἦν καὶ ἰσαλὴν ἐκάλουν καὶ τραγῆν, καὶ που καὶ παρδαλὴ ὑφασμένη, καὶ τὸ θήραιον τὸ Διονυσιακόν, καὶ χλανὶς ἀνθινή, καὶ φοινικοῦν ἱμάτιον, καὶ χορταῖος, χιτῶν δασύς, ὃν οἱ Σειληνοὶ φοροῦσιν” (Pólux *Onomástico* 4.118).

³⁷ Aristófanes menciona a “άλουργίς” em *Cavaleiros* 967. Ateneu 522a-c conecta o uso dessa túnica purpúrea ao luxo de origem persa. Ateneu também reporta que o poeta cômico Anaxândrides, durante a performance de um de seus ditirambos em Atenas, subiu num cavalo e saiu recitando versos trajando uma “άλουργίς” com as bordas de ouro (374a-b).

³⁸ Na descrição da Grande Procissão de Alexandria, possivelmente identificada com o festival das Ptolomaias, o historiador Calixeno de Rodes (*FGrHist* 627 F 2) afirma que os silenos vestiam clâmides purpúreas (“πορφυρᾶς χλαμύδας”). Cf.

Ateneu 197e-198a.

³⁹ Cf. Hesíodo fr. 10.17-19 w. Nesse fragmento, é dito que os sátiros foram gerados junto aos curetes e às ninfas montanhesas.

⁴⁰ No entanto, alguns dramas satíricos provavelmente teriam ambientação urbana, como é o caso dos *Participantes dos jogos ístmicos* de Ésquilo, diante do templo de Posêidon no istmo de Corinto, quando Dioniso treinava os sátiros para a performance de uma dança no festival, mas eles fugiram porque queriam participar na condição de atletas (*TrGF* 78c-78c Radt). Outros exemplos são *Euneu* (em Cálidon, diante do palácio) e *Euristeu* (na cidade de Micenas) de Eurípides. Para mais informações sobre a ambientação dos dramas satíricos, cf. Voelke, 2001, p. 37-44 e Antonopoulos, 2021, p. 28-30.

⁴¹ Outro exemplo a ser acrescentado é o *Inaco* de Sófocles, aparentemente dotado de uma atmosfera bucólica na qual os sátiros talvez desempenhassem o papel de pastores (*TGF* 270-271 Radt) e o canto de Argos possivelmente encorajaria Hermes a propor um desafio musical (*TrGF* 281a Radt). Conforme observa Nervegna, 2019, p. 211, “*Inachus apparently staged a contest between a singing Argus and Hermes who played the syrinx, or most likely just pretended to play the syrinx while a virtuoso aulos-player provided the sound*”.

⁴² A divisão da tragédia em cinco partes (prólogo, párodo, episódios, estásimos e êxodo) também é detectada no *Cíclope* de Eurípides, sugerindo o possível compartilhamento de uma estrutura dramática semelhante, embora, nos *Rastreadores* de Sófocles, isso seja menos perceptível. A quantidade significativa de fragmentos preservados de origem papirácea (*P.Oxy.* 1174 = *TrGF* 314 Radt) sugere que Sófocles não teria feito uso dessa estrutura. Talvez a incorporação das cinco partes da tragédia seja uma inovação de Eurípides ao drama satírico na segunda metade do séc. v a.C. Outra diferença relevante nos *Rastreadores* é o fato de o coro de sátiros ocupar a posição de protagonista na ação, ao empreender a busca pelo gado de Apolo e chegar até a gruta de Cilene. Na tragédia, esse papel cabe exclusivamente às personagens.

⁴³ Segundo Aristóxeno de Tarento (fr. 106 Wehrli), a dança típica do drama satírico (“σατυρική ὄρχησις”) se chama “σίκκινς”, enquanto a da tragédia é a “ἐμμέλεια” e a da comédia é o “κόρδαξ”.

⁴⁴ A proximidade com a tragédia é concebida por Lissarrague (1990, p. 236) através de sua famosa fórmula para a composição de um drama satírico: “[T]ake one myth, add satyrs, observe the result”.

⁴⁵ O mesmo argumento é desenvolvido no *Hino homérico a Hermes*, no entanto sem a presença dos sátiros. Os *Rastreadores*, portanto, exibem uma comprovação da tese de Lissarrague sobre a composição dos dramas satíricos.

⁴⁶ Cf. Di Castri, 1995, p. 181-182.

⁴⁷ Curiosamente, na Antiguidade, o mais renomado autor de dramas satíricos era Ésquilo (cf. Pausânias 2.13.6 e Diógenes Laércio 2.133).

⁴⁸ Aristóteles, na *Poética*, expõe uma origem satírica à tragédia, todavia não se deve equiparar essa forma dramática rudimentar denominada “σατυρικόν” com os dramas satíricos que começaram a ser encenados nas Grandes Dionísias somente no início do séc. v a.C.

⁴⁹ Cf. na nota 27 as outras hipóteses etimológicas da palavra “τραγωδία” no *Etymologicum magnum*.

⁵⁰ Essa informação é fornecida por *Suda* (o 806), ao comentar o sentido da expressão “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”.

⁵¹ Cf. *Corpus paroemiographorum Graecorum* 5.40.

⁵² Outra passagem dos *Prologómenos às comédias de Aristófanes* (1.152-154) repete essa mesma leitura: “[Ε]ἶπον Ὁρέστην καὶ Ἀλκηστὶν Εὐριπίδου καὶ τὴν Σοφοκλέους

Ἡλέκτραν εἶναι σατυρικά δράματα, ὡς ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν καταλήγοντα”.

⁵³ Para a discussão sobre *metabasis* (mudança de fortuna) na tragédia, cf. Aristóteles *Poética* 1451a13-15, 1452a11-17 e 1452b30-1453a16.

⁵⁴ Há um sátiro com esse nome em Nono *Dionisiacas* 14.111.

⁵⁵ Quanto à composição da Pléiade, cf. Querobosco (in Heph. 236-4-14 Consbr.). Há também referências sobre a Pléiade em Estrabão 14.5.15, *Suda* (α 1127, δ 1169, λ 827, ο 253, σ 860, ε 863, φ 358), Σ Α in Heph. p.140 Consbr. e Σ Β in Heph. p. 279 Consbr. Para mais informações, cf. Kotlinska-Toma, 2015, p. 49-113 e Sistakou, 2016, p. 18-19 e 63-69.

⁵⁶ Cf. Ateneu 415b, Pólux 4.54, Σ Teócrito 10.41c e Tzetzes *Quilíades* 2.595-598 (Tzetzes – ou um copista – equivocadamente chama Sositeu de Sosíbio nessa passagem).

⁵⁷ Para mais informações sobre essa peça, cf. Xanthakis-Karamanos, 1994, p. 237-250, Xanthakis-Karamanos, 1997, p. 121-131 e Kotlinska-Toma, 2015, p. 95-105.

⁵⁸ “τῶν τῆς Πλειάδος εἷς, ἀνταγωνιστῆς Ὀμήρου τοῦ τραγικοῦ τοῦ υἱοῦ Μυροῦς τῆς Βυζαντίας” (*Suda* σ 860).

⁵⁹ Outro possível drama satírico de Sositeu seria *Croto*, sobre a personagem homônima, moradora do monte Hélicon e acompanhante das Musas. De acordo com Higino *Astronômicas* 2.27, Croto teria pernas de cavalo e cauda de sátiro. A explicação sobre a invenção do aplauso – Croto não conseguia se expressar verbalmente e teria criado o aplauso como forma de comunicação – sugere o tema dos “πρῶτα εὐρήματα” explorado nos dramas satíricos (cf. a descoberta do fogo em *Prometeu portador do fogo* de Ésquilo e a criação da lira nos *Rastreadores* de Sófocles). Para mais informações sobre os dramas satíricos de Sositeu, cf. Cozzoli, 2003, p. 265-291.

⁶⁰ Em *TrGF* 3 Snell, um conviva também reclama da escassa refeição e da diminuta taça que circulava entre os presentes, restando como sobremesa somente a conversação.

⁶¹ Cf. a mesma informação em Ateneu 419c-420c.

⁶² Ateneu afirma que Licofrão redigiu essa peça para ridicularizar Menêdemo (“καταμωκῆσει [...] εἰς Μενέδημον τὸν φιλόσοφον”) e zombar (“διασκώπτων”) por conta do banquete oferecido.

⁶³ Diógenes Laércio avalia Menêdemo de Licofrão como um elogio ao filósofo (“ὁ Λυκόφρων ἐν τοῖς πεποιημένοις σατύροις αὐτῷ, οὗς Μενέδημος ἐπέγραψεν, ἐγκώμιον τοῦ φιλοσόφου ποιήσας τὸ δράμα”).

⁶⁴ Outro possível drama satírico sobre um filósofo contemporâneo seria uma peça de Sositeu mencionada em Diógenes Laércio 7.173, sem citar o título. Segundo o biógrafo, Cleantes de Assos estava entre os espectadores durante a performance e não reagiu às zombarias que lhe foram endereçadas. Sua atitude resignada teria causado tanta admiração na audiência que Sositeu acabou sendo expulso do teatro. Se o argumento desse drama de fato fosse inteiramente voltado ao filósofo estoico Cleantes, evidenciar-se-ia uma semelhança com o Menêdemo de Licofrão e uma proximidade significativa com características da comédia antiga. Ironicamente, isso não se coaduna com a avaliação de Sositeu feita no epigrama de Dioscórides, segundo a qual o poeta teria explorado em suas peças o retorno às características originais do drama satírico. Para mais informações, cf. Kotlinska-Toma, 2015, p. 106-107.

⁶⁵ Cf. Píndaro *Olimpica* 2.27, Eurípides *Cíclope*, v. 620, Aristófanes *Tesmoforiantes*, v. 987, Nono de Panópolis *Dionisiacas* 12.109, etc. O escólio das *Olimpicas* de Píndaro 2.50 glosa “κισσοφόρος” como “ἐπιθετικῶς ὁ Διόνυσος”.

⁶⁶ A musa dórica pode também ser uma referência a Fliunte, cidade-natal de Práctinas situada no Peloponeso.

⁶⁷ Ademais, esse ritmo demonstra afinidade com o som grandioso (“αὐδῆν [...] μεγάλῃν”, v. 8), que talvez remeta às novas tendências musicais da época (cf. Nervegna, 2019, p. 210).

⁶⁸ Di Castri, 1995, p. 184.

⁶⁹ No entanto, Ateneu 241e-f afirma que Corinto também poderia ser a cidade-natal de Mácon.

⁷⁰ Segundo Ateneu 241e-f, Mácon ensinou a Aristófanes de Bizâncio a distinção entre as partes da comédia (“διδάσκαλος γενόμενος τῶν κατὰ κωμῳδίαν μερῶν Ἀριστοφάνους τοῦ γραμματικοῦ”), o que indicaria sua atuação também como gramático em Alexandria. Baseando-se nesse testemunho, Pfeiffer (1968, p. 160) acredita que Mácon teria de fato redigido um tratado sobre as partes da comédia. Essa obra hipotética sucederia – e se basearia – nos tratados de Licofrão (*Sobre a comédia*) e de Eratóstenes (*Sobre a comédia antiga*) redigidos na primeira metade do séc. III a.C. A suposta atividade filológica de Mácon sugere familiaridade com traços característicos da comédia ática do séc. V a.C., eventualmente estudados pelo próprio poeta.

⁷¹ Nos *Progymnasmata* 3.1, Hermógenes define “χρεῖα” como a recordação de um discurso ou de uma ação acompanhada de explicação com o objetivo de criar conteúdo dotado de utilidade (cf. Sêneca *Cartas a Lucílio* 33.7). Diógenes Laércio cita obras intituladas *Χρεῖαι* atribuídas a diferentes filósofos do séc. IV a.C., tais como Aristipo (2.85), Demétrio de Falero (5.81) e Metrocles de Maroneia (6.33).

⁷² Cf. v. 310 (fr. 16 Gow), v. 333 (fr. 17 Gow), v. 349 (fr. 17 Gow), v. 403 (fr. 18 Gow), v. 426 (fr. 18 Gow). De acordo com Gow (1965, p. 16-17), Mácon parece ter disposto as anedotas que compõem suas *Χρεῖαι*, baseando-se no ofício executado pelas personagens. Dentre os fragmentos supérstites, distinguem-se seções sobre parasitas (fr. 1 e 3-7 Gow), cortesãs (fr. 12-18 Gow) e glutões (fr. 8-9 Gow). Os fragmentos 10-11 Gow tratam de Filoxeno de Citera, poeta de ditirambos que viveu entre os séc. V e IV a.C., enquanto o fragmento 2 Gow se refere a um citaredo não nomeado.

⁷³ Cf. flatulência e piadas escatológicas (v. 156-160 = fr. 11 Gow e v. 216-217 = fr. 14 Gow), masturbação (v. 180-187 = fr. 13 Gow), metáfora para os órgãos genitais (v. 181 = fr. 13 Gow, v. 187 = fr. 13 Gow, v. 282 = fr. 16 Gow, v. 332 = fr. 16 Gow), piadas de duplo sentido (v. 51-52 = fr. 7 Gow, v. 222-223 = fr. 15 Gow, v. 306-310 = fr. 16 Gow, v. 385-386 = fr. 17 Gow) e menções às posições sexuais (v. 168-173 = fr. 12 Gow, v. 226-230 = fr. 15 Gow, v. 252-257 = fr. 15 Gow, v. 327-332 = fr. 16 Gow, v. 361-375 = fr. 17 Gow, v. 429-432 = fr. 18 Gow). Para uma lista completa das passagens obscenas nas *Χρεῖαι* de Mácon, cf. Konstantakos, 2015, p. 35.

⁷⁴ Ateneu 401a e 700d também atribui a Dífilo uma comédia com o mesmo título. Uma personagem chamada Ἀγνοῖα profere o prólogo na *Perikeiroumene* de Menandro. Gow (1965, p. 137) aventa a hipótese de Ἀγνοῖα não ser uma personificação, mas o nome específico de uma mulher.

⁷⁵ *Epístola* é o título de uma comédia de Aléxis, ao passo que Timocles teria escrito uma comédia chamada *Epístolas*. Também é atribuída ao poeta cômico latino Cecílio Estácio uma peça intitulada *Epistula*.

⁷⁶ Konstantakos (2015, p. 16).

⁷⁷ Em Hesíodo *Teogonia*, v. 594-595, “κηφήν” designa o inativo zangão, alimentado pelo trabalho da diligente abelha. Cf. também Eurípides *Troianas*, v. 193 e Aristóteles *História dos animais* 553b5 e 624b12.

⁷⁸ A mesma compreensão de “κύφων” como um “χιτώνος εἶδος” aparece em Hesíquio κ 4754.

⁷⁹ Konstantakos (2015, p. 20-31), no entanto, argumenta que a combinação das personagens do cozinheiro e do glutão presente no único fragmento de *Epístola* inexistente na comédia nova, mas estaria presente nas farsas megarenses e na comédia antiga.

⁸⁰ Cf. Χρεῖται, v. 168-187 (fr. 12-13 Gow), v. 226-230 (fr. 15 Gow), v. 25-45 (fr. 5 Gow).