

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

GUILHERME DE FARIA RODRIGUES

O ciclope de Eurípides: Estudo e tradução

São Paulo

2016

GUILHERME DE FARIA RODRIGUES

O ciclope de Eurípides: Estudo e tradução

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Letras

Área de Concentração: Letras Clássicas

Orientador: Prof. Dr. Christian Werner

São Paulo

2016

Nome: RODRIGUES, Guilherme de Faria

Título: *O ciclope* de Eurípides: Estudo e tradução

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Letras

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao prof. dr. Christian Werner, orientador preciso e leitor atento deste trabalho, que tornou estes dois anos possíveis e proveitosos; como Horácio, me ensinou a inverter o lápis várias vezes para compor as palavras.

Aos membros da banca de qualificação, profa. dra. Adriane da Silva Duarte e profa. dra. Cristina de Souza Agostini pelas observações relevantes e leitura acurada dos estágios iniciais deste trabalho.

À CAPES pelo financiamento desta pesquisa.

À minha família, por ter me provido com a educação necessária para atingir este estágio.

Ao meu tio e padrinho prof. dr. Mauro Galetti Rodrigues, quem colaborou profundamente a construir um trabalho acadêmico sério e completo, me apoiando intelectual e emocionalmente: “o mar com fim será grego ou romano: o mar sem fim é português”.

A Gabriel Morais Medeiros, que me urgiu a cursar latim II durante a graduação, o que me levou a me dedicar às letras clássicas: “A boa aldeia! Venho cá todos os meses e contrariado vou de todas essas vezes: Regresso a Coimbra só com o meu coração”.

A Flávia Geraldini Beltramin, pelo amor que me apoiou sem medida a completar meus estudos e este trabalho, “só os relógios do Céu terão marcado esse tempo infinito e breve” deste amor.

RESUMO

O ciclope de Eurípides é o único exemplo completo do que se conhecia na Grécia Antiga como drama satírico, ranqueando-se, portanto, como um dos textos mais elucidativos e preciosos para os estudos clássicos. Eurípides constrói o enredo na intertextualidade com o famoso canto IX da *Odisseia*, em que Odisseu e seus companheiros se encontram prisioneiros do monstruoso ciclope Polifemo: Eurípides reutiliza a tradição homérica, épico-mítica, em uma releitura cômica, típica do drama satírico. A fim de realizar um estudo sobre a natureza do drama satírico, esta dissertação se centra no estudo deste texto euripidiano, dividindo-se, deste modo, em três partes: na primeira, faz-se um estudo a respeito do gênero do drama satírico, analisando as características que se pode inferir do mesmo a partir de, especialmente, o texto de Eurípides, além de outras fontes; na segunda, desenvolve-se um estudo do coro do drama satírico e da figura que o compõe: o sátiro. Num terceiro momento, ainda, esta dissertação apresenta uma tradução do texto grego para o português moderno.

Palavras-chave: Eurípides, Drama satírico, Drama ático, Literatura Grega Antiga.

ABSTRACT

The *Cyclops* of Euripides is the one complete example of what was known in Ancient Greece as the *satyr play*, therefore ranking itself as one of the more enlightening texts and precious object to the classical studies. Euripides presents the plot in intertextuality with the famous book IX of the *Odyssey*, where Odysseus and his companions are prisoners of monstrous cyclops Polyphemus: Euripides reuses the homeric tradition, epic and mythic, in a comic retelling, feature that would be typical to the satyr play. In order to present a study of the nature of the satyr play, this dissertation focuses itself in studying this Euripidean text, and so divided in three parts: first, a study of the genre that is the satyr play, analyzing its features that we can infer from Euripidean text, and also other sources; secondly, a study of the chorus of the satyr play and the figure that is part of it: the satyr. Thirdly, this dissertation presents a translation of the Greek text to modern Portuguese.

Key-words: Euripides, Satyr Play, Attic Drama, Ancient Greek Literature.

SUMÁRIO

i.	INTRODUÇÃO	5
1.	O DRAMA SATÍRICO NO SÉCULO V	6
1.1	Problemas de definição dos gêneros dramáticos	6
1.2	O gênero do drama satírico	12
1.2.1	O contexto do drama satírico no século V	12
1.2.2	O texto do drama satírico: gênero híbrido	15
1.2.3	O texto do drama satírico: <i>sui generis</i>	23
1.3	Conclusão	34
2.	O SÁTIRO NO DRAMA SATÍRICO DO SÉCULO V	36
2.1	A aparência dos sátiros nos dramas satíricos	36
2.2	A ação dos sátiros no drama satírico	41
2.2.1	<i>O banquete</i> e o drama satírico: Sócrates e o sátiro como sábio	46
2.3	Sileno e os sátiros: a organização do coro satírico	55
2.4	Conclusão	57
3.	TRADUÇÃO	59
3.1	Texto grego	60
3.2	Tradução para o português	86
	REFERÊNCIAS	132

i. INTRODUÇÃO

Como lembra Hall (2010: 23-4), o ponto alto das Grandes Dionisiacas em meados do século V era as representações dos dramas de três tragediógrafos no teatro de Dioniso em Atenas. Neste momento, o público estaria presente para testemunhar a performance de tetralogias: três tragédias seguidas de um drama satírico. Este último permitiria a seus autores a junção da tradição mítica e heroica a situações burlescas e risíveis; o gênero consistiria num trabalho com o repertório épico-trágico e cômico e em sua conciliação cênica (KOVACS, 2001: 53). Enquanto o drama satírico se conecta muito à tragédia (com elementos comuns como métrica, linguagem, autor, atores, coro e estrutura dramática), muito se vê de próximo também à comédia, como o viés cômico e elementos prosaicos como a culinária e a pescaria). Ademais, Sutton (1974: 109), ao discutir se um determinado fragmento é satírico¹, propõe que a presença da personagem Sileno, além da composição coral de sátiros, é a diferenciação imediata do drama satírico da tragédia. Deste modo, podemos arguir que a presença das figuras é um fator determinante para o gênero.

Apesar da transmissão parca e escassa dos textos do gênero, é possível tentar determiná-lo com mais clareza a partir do que se tem: fragmentos diversos dos três grandes tragediógrafos e outros menores, um material arqueológico considerável de cerâmicas, testemunhos e *O ciclope* de Eurípides. Prova desta possibilidade é a bibliografia extensa que se formou a partir da década de 80 sobre o gênero em várias línguas diferentes; além de acadêmicos renomados terem se dedicado a estudar o drama satírico; no Brasil, o valioso trabalho da professora doutora Tereza Virgínia Barbosa com o gênero abriu as portas para outros estudos recentes como este.

Nesta dissertação, ocupa-se especialmente de um estudo d'*O ciclope*, o drama satírico atribuído a Eurípides. No primeiro capítulo, é feita uma análise do gênero como ele se apresentava no século V, fundamentando nosso estudo especialmente em fontes secundárias antigas bem como a vasta bibliografia recente sobre o tema. No segundo capítulo, apresenta-se uma caracterização da figura essencial do drama satírico, o sátiro, traçando suas características físicas e comportamentais como se veem na iconografia e nos textos, dando ênfase sempre ao drama de Eurípides. Por último, elaborou-se uma tradução do texto grego para o português brasileiro no terceiro capítulo. Todas as abreviações seguem aquelas usadas em Liddell, Scott & Jones (1996 = LSJ).

¹ Além disso, Sutton menciona o uso de fontes antigas, autoridades que mencionem o drama como satírico.

1. O DRAMA SATÍRICO NO SÉCULO V

Pretende-se desenvolver neste capítulo uma discussão a respeito de tal gênero, já que abordar as características genéricas do drama satírico pode elucidar as interpretações a serem feitas a respeito d'*O ciclope* de Eurípides, o único de tal gênero a ter sido transmitido na íntegra². No cerne da discussão sobre as características do gênero satírico, muitos acadêmicos acabam se voltando para as origens do drama na Grécia Antiga³, isso baseado, em geral, pela observação de Aristóteles na *Poética* 1449a19-21: “(...) ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὃψὲ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο.” Contudo, acreditamos que, para se interpretar *O ciclope*, não há consequências fundamentais em entrar nesta discussão sobre as origens do drama, especialmente pelo caráter excessivamente especulativo de tais argumentações, ainda que muitas apresentem hipóteses plausíveis com as quais concordamos.

Desta maneira, iniciaremos nossa argumentação descrevendo as principais características que acreditamos que possam delimitar o que seria o drama satírico na segunda metade do século V⁵ em Atenas durante os festivais em que se apresentavam os dramas. Ainda assim, cabe uma breve seção deste capítulo para se desenvolver os problemas essenciais de se discutir o gênero dramático e sua indefinição na Grécia Antiga.

1.1 Problemas de definição dos gêneros dramáticos

Como observou Rosenmeyer (2006: 421), as discussões conduzidas a partir da década de 1950 ou 1960 levaram a teoria de gêneros a uma série de impasses. Em especial nos estudos clássicos, a terminologia e a categorização dos antigos se mostra problemática, já que há uma tentativa de delimitação muito estrita de textos que não possuíam muitas características fixas, mas sim algumas que demonstram uma série de aspectos evolutivos: comumente os gêneros antigos

² Há discussões a respeito da completude do drama quando se leva em consideração as edições que imprimem lacunas após os versos 146 (DIGGLE, 1984: 8; KOVACS, 2001: 76; O'SULLIVAN & COLLARD, 2013: 86), 374 (KOVAS, op. cit. 100; BIEHL, op. cit. 14; DIGGLE, op. cit. 16; SEAFORD, 2009: 177; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 102) e 399 (DIGGLE, op. cit. 17; SEAFORD, op. cit. 183-4; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 106).

³ Sobre esta associação do drama satírico às origens do teatro grego ao drama satírico, cf. USHER, 1978; SUTTON, 1980; SEINDENSTICKER, 2005; CSAPO & MILLER, 2009; SEAFORD, op. cit.; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit.; SHAW, 2014.

⁴ Há uma discordância quanto à datação do drama, sendo que Seaford (1982: 48), em oposição à Sutton (1974), que situa o drama em 424, coloca a produção e encenação do drama após 411, provavelmente em 408: seria, portanto, uma das derradeiras produções de Eurípides. Wright (2006: 23) data o drama em 412 em uma tetralogia com *Helena*, *Andrômeda* e *Ifigênia em Táuris*. Nesta dissertação, a datação do drama não será discutida, já que o assunto não afeta nossa interpretação. Para teorias sobre a data d'*O ciclope* cf. PARRY, 1930: 140-1; DUCHEMIN, 1945; PAGANELLI, 1979: 135-9; SEAFORD, op. cit.; SUTTON, op. cit.; WRIGHT, op. cit.; O'SULLIVAN & COLLARD, 2013: 39-41.

interagem entre si e também com outros elementos externos. Desde os românticos no século XIX d.C., a teoria de gênero se reestruturou por conta da teoria do romance, dado o domínio dessa forma nos últimos duzentos anos (SILK, 2013: 16), e isso também afetou a discussão genérica dos textos antigos. Em oposição à distinção kantiana entre gêneros artístico-literários de um lado e fenômenos não artísticos e não literários, de outro, a teoria dos últimos cem anos, particularmente aquela dos formalistas, identifica como “gêneros” uma ampla gama de padrões de comportamento social, em particular, mas não somente, construções verbais (SILK, op. cit. 16), ou seja, desta maneira pode ser considerado gênero o romance e a tragédia antiga mas também outros discursos não literários, como a conversa coloquial ou mesmo enunciados de avaliações escolares. Desta maneira, essa teoria dá foco a aspectos evolutivos dos gêneros artístico-literários, observando as interações intergenéricas da literatura (e da arte) em seu próprio âmbito e também com estes outros aspectos tidos como não literários. Assim, Bakhtin (1986:62) observa que *gêneros secundários* (chamado de complexos) — como romances, dramas, pesquisas científicas, gêneros maiores de comentário e assim por diante — surgem a partir de uma comunicação cultural mais complexa (primariamente escrita) e mais desenvolvida que é artística, científica e sociopolítica; deste modo, durante seu processo de formação, esses *gêneros secundários* absorvem e digerem outros *primários* (chamados de simples), e estes últimos são alterados e assumem um caráter especial quando são assimilados, perdendo sua relação imediata com a realidade e com a real elocução de outros.

Análises do gênero dramático clássico da Ática têm mostrado que suas diferentes manifestações se desenvolveram a partir de procissões rituais chamadas pré-dramáticas, umas, de cunho satírico (CSAPO & MILLER, op. cit. 12; SHAW, op. cit. 28), mas também de ditirambos⁵, hinos e encômios. Isso se deu por meio de uma apropriação do coro e das canções desses gêneros rituais e literários. Além disso, as composições para teatro também se apoderaram de diálogos em metro jâmbico e passagens narrativas que podem ser associadas à tradição épico-hexamétrica, as quais podem ser exemplificadas sobretudo pelos discursos trágicos de mensageiros. Além destas interações intergenéricas literárias, o drama também se associou a elementos não literários, como a σκηνή — que, segundo Silk (op. cit. 31), pode ser associada à experiência militar — e os diálogos dos atores não coreutas, que podem ser relacionados com o contexto cotidiano de conversação. Como colocou Craig, (1975: 160; apud SILK op. cit. 30): “É plausível que um novo gênero se monte a si mesmo a partir de motivos, estilos e meios de circulação que eram típicos de outro meio

⁵ Heródoto (1.23), o Suda e Aristóteles (fr. 677 Rose, apud SHAW, 2014: 30) apontam Árion de Metimna como o grande inovador do ditirambo, dando os diálogos para os sátiros e, assim, indicando o que seria posteriormente as falas do gênero dramático (CSAPO & MILLER, ibid.).

tido como não artístico em sentido próprio”. O gênero, assim, é um alvo em movimento lento, não uma forma fixa, mas um trabalho em processo, especialmente no drama antigo, quando o autor pode remodelar a tradição antiga a seu favor (MASTRONARDE, 2010: 46-7).

A crítica literária até a metade do século passado não focou desta maneira a questão da evolução do gênero, o que é tanto mais notável quando se pensa nas críticas feitas ao estilo trágico de Eurípides. Comum nas críticas tradicionais à tragédia euripidiana é o apontamento da introdução de elementos não dramáticos no teatro, como a *λαλία*, os *οἰκεῖα πράγματα* da convivência cotidiana e o *λογίσμος* e a *σκέψις* da retórica (SILK, op. cit. 33), além da conhecida argumentação a respeito das tragédias que apresentam finais felizes⁷ como não trágicas, levando a um compêndio de terminologias que as distanciam do que a crítica entendeu como tragédia. Desta maneira, é comum que se coloque Eurípides como um autor controverso (ALLAN, 1999: 145), que supostamente abandonou o estilo grandiloquente de seus antecessores, culpado por uma decadência do estilo heroico da tragédia e do teatro ático (DUARTE, 2005: 35)⁷, construindo dramas que foram considerados mal estruturados (WERNER, 2004: 17)⁸. Porém, dadas as interações intergenéricas, deve-se observar que todo gênero demonstra aquele processo evolutivo e certamente este é o caso no período clássico da Grécia.

Além disso, mas não menos importante, os artistas estão envolvidos em uma competição, e assim desenvolvem a *σοφία* de diversos modos, inclusive com a manipulação de elementos formais para a exploração estética do drama e possível exibição de capacidade poética. Neste sentido, também vale observar como os poetas cômicos como Aristófanes construíam passagens paratrágicas em seus dramas explicitando certo tom de competição com os poetas trágicos, como se vê por exemplo na famosa fala de Dicaiópolis em *Arcanenses* (v. 496-501) afirmando a capacidade da comédia também ser justa. Não há dúvida que desde cedo a tragédia compete com os outros gêneros poéticos, em particular o épico-heroico e a mélica coral, sendo que o embate de gêneros invade o diálogo dramático (TELÒ, 2013: 2). Deste modo, os tragediógrafos provavelmente atuavam em um horizonte mais amplamente intelectual e culto de embates nos

⁶ As tragédias em questão são *Orestes*, *Helena*, *Ifigênia em Táuris*, *Alceste*, *Íon* e *Electra*.

⁷ Esta visão construída pela crítica romântica alemã durante o século XIX d.C. foi bem propagada também durante o século XX d.C., indicando o argumento nietzcheano da superioridade trágica de Sófocles e o primitivismo de Ésquilo. Contudo, a ausência de evidências é um obstáculo insuperável para determinar se há uma estabilidade ou variabilidade na tragédia de Sófocles, geralmente tida como o clássico trágico. Ademais, talvez sejam as tragédias dos dramaturgos perdidos como Agatão que também poderiam ajudar na determinação desta variabilidade, mas de quem, novamente, não há grandes evidências. A variedade de tom e atitude já estava presente na tradição poética arcaica e também na tragédia (como, por exemplo, as introduções do prólogo por Ésquilo e do terceiro ator por Sófocles) e seria verdade dizer que Eurípides reviveu, entendeu e extrapolou as possibilidades estilísticas anteriores (MASTRONARDE, 2009-10: 29-30).

⁸ Por exemplo, pode-se citar as tragédias *Hécuba* por ser uma ação dupla e *Troianas* por ser episódica ao invés de uma, como sugere Aristóteles no capítulo 7 e 8 da *Poética*.

festivais e na produção poética grega. Assim, Eurípides inovou como provavelmente outros tragediógrafos já o faziam desde Ésquilo e mesmo antes, a partir de apropriações e experimentações intergenéricas. A crítica literária, porém, na tentativa de seguir a linha de Aristóteles, classificou algumas tragédias com rótulos anacrônicos e, em busca de uma suposta “perfeição trágica”, denegriu a poesia desses dramas identificando supostas falhas estruturais.

Portanto, deve-se levar em consideração, em primeiro lugar, que a poesia antiga (em especial aquela do período arcaico, mas também do clássico) se pauta por uma maneira de composição que não conta com gêneros muito bem estabelecidos ou leis prefixadas em tratados de teoria literária, mas sim se dando a partir da tradição e das práticas culturais (RAGUSA, 2013: 15). Por isso, para a análise da literatura grega antiga, é imperativo observar questões ligadas às tradições poéticas e outras práticas correntes na cultura das sociedades em questão, especialmente a ática. Nesse sentido, deve-se levar profundamente em consideração o caráter pragmático da poesia grega. Diferentemente da maior parte da literatura moderna, a produzida na Grécia antiga tinha qualidades que se conectavam diretamente a aspectos religiosos e cívicos, se dando especificamente em situações ritualísticas e festivas. Isso significa que a ocasião da representação juntamente com a presença de uma audiência específica dão as características e, conseqüentemente, as definições dos gêneros e subgêneros poéticos gregos. Deste modo, não se conhece um drama grego antigo que não tenha sido representado em um dos festivais cívico-religiosos da *pólis*, ou seja, o contato com o texto pelo público em geral não aconteceria fora daquela situação específica, o que a marcante cultura oral do mundo grego arcaico e clássico só fortalece. Difere-se disto, por exemplo, a cultura letrada em que sobrevive o romance moderno, que não depende de um contexto específico para ser lido e interpretado, nem mesmo determinado genericamente, pois ele independe de aspectos cívicos, religiosos e festivos, podendo, assim, se dobrar e tomar formas supostamente mais livres que o drama ático do século V, que precisava necessariamente se encaixar no contexto do festival no qual era apresentado. Isso significa que grande parte dos gêneros antigos como o dramático, o mélico e o épico dependem profundamente da performance e de sua ocasião. Este aspecto pragmático acaba moldando, inclusive, as características linguísticas do texto (a métrica, a forma, a linguagem, por exemplo): a tragédia faz uso do trímetro jâmbico e se utiliza de uma linguagem mais altiva a maior parte do tempo, ao passo que a lírica coral muito comumente era construída por uma composição estrófica em dialeto dórico, ambos os gêneros sendo influenciados pela ocasião em que são realizados e pela performance que lhes é peculiar.

Assim, o estudo do contexto da performance e produção da poesia tem sido parte integrante das discussões sobre poesia grega antiga, sendo que faz parte do contexto dos gêneros

literários a realidade sócio-cultural no qual se dá sua performance. Essa realidade, por sua vez, envolve diversas instituições, de sorte que, para uma dada cultura, o contexto é primário e determinativo para o entendimento de um gênero no nível mais fundamental (SILK, op. cit.: 19). Isso significa, como já foi colocado, que a poesia grega está amarrada ao contexto; como observou Calame (1986: 27), na Grécia arcaica, os gêneros poéticos, quando eles têm alguma consistência, são definidos em relação principalmente às diferentes cerimônias que eram oferecidas na ocasião da execução; assim, cantos se diferenciam de acordo com a ocasião (pública ou privada) para a qual eram compostos (ROSENMEYER, 2004: 435). Por isso mesmo, parece ser um esforço desnecessário tentar reclassificar as tragédias de Eurípides em *tragicômicas*, *românticas* e outras categorias anacrônicas, já que, por mais que se considere que *Orestes* e *Helena* não abarquem o significado que hoje se dá ao sentimento trágico, os dois dramas são τραγῳδίαι por causa do contexto em que foram representadas. Como apontou Rosenmeyer (2004:435), tais rótulos não encorajam uma reflexão fidedigna sobre o gênero na Grécia Antiga.

Desse modo, a observação de Calame citada também vale para o período clássico: mesmo dentro dos festivais havia uma programação, sendo estabelecidos os momentos das representações e também o lugar onde aconteceriam, ou seja, uma tragédia não poderia ser representada em procissão fora da cidade, enquanto um ditirambo não aconteceria no palco do teatro de Dioniso. A respeito do drama ático, argumenta Wright (2005:10-1), neste sentido, que uma performance dramática em um festival do século V era ou uma comédia, ou uma tragédia ou um drama satírico, e o contexto do festival não deixaria a audiência em dúvida do que eles estariam assistindo; a atribuição de gêneros e a designação de rótulos como foi feita recentemente é parte do teatro de hoje, contudo, assistir um drama no teatro de Dioniso no século V era uma atividade diferente, que requeria da audiência avaliar o drama dentro de uma estrutura genérica dada, definida na organização do festival, de sorte que, apesar de mudanças e evoluções, os gêneros do século V se mantinha separados um dos outros.

Todavia, concordamos apenas parcialmente com a observação do estudioso, já que é possível entender a disparidade entre o teatro moderno e o clássico a partir da dependência entre o texto e o contexto. Contudo, Wright chega neste ponto a elidir quase que totalmente contexto e texto, dois elementos diferentes. O contexto, sendo um operador em parte homólogo à realidade sócio-cultural, geralmente institucionalizada (no caso do drama ático, os festivais), é primário e determinativo para o entendimento de um gênero no nível mais fundamental, mas existem alguns elementos textuais que acabam o determinando. Mencione-se especificamente o *repertório*, isto é, as características textuais que são adquiridas conforme a evolução de um determinado gênero e que

acabam determinando as interpretações do texto após este ser retirado do seu contexto⁹: pode-se discutir hoje o que é um drama ático o lendo. Ao se estudar a poesia antiga, a reconstrução do contexto e da performance são limitados pelo próprio texto transmitido e algumas poucas observações de fontes secundárias¹⁰. Assim, “falar de performance é sempre um desafio, mas não considerá-la é não apenas indesejável, como equivocado” (RAGUSA, 2013: 18).

Apesar das considerações acima, o conceito de gênero literário aplicado à antiguidade clássica, por mais problemático que seja, tem vantagens, já que a partir desse debate é possível perceber os diferentes usos de um mesmo conceito. A classificação de gêneros, então, teria uma função retrospectiva, a continuar o processo de Aristóteles e dos alexandrinos, demonstrando uma variedade da criatividade humana (MASTRONARDE, 2009-10: 24-5). Essa comparação retrospectiva cria, por um lado, categorias cuja principal função seria caracterizar diferentes visões de mundo, mas que por outro lado pode facilmente ser mal utilizada como ferramenta de valoração que busca criar uma padronização que, como já argumentamos, não existe no universo literário grego na antiguidade.

Ao se adentrar a discussão a respeito do drama satírico, os problemas de definição são especialmente dificultosos. Como outros gêneros fragmentários, a escassez de evidências textuais e testemunhos faz o trabalho de definição de características genéricas difícil. Todavia, o drama satírico tem uma vantagem: o contexto é o mesmo dos outros dramas, em especial, da tragédia. Assim, pode-se aplicar àquele o mesmo que a esta, ou seja, o contexto são os festivais cívico-religiosos da Ática, as Grandes Dionisíacas em particular. Contudo, a função pragmática e o tom do drama satírico não são os mesmos da tragédia, apesar de dividirem o mesmo palco, dia e atores. Acreditamos que uma análise das características presentes n’*O ciclope* pode contribuir para elucidar o que se entendia por drama satírico no final do século V, com a ressalva da possibilidade já argumentada de recriação e experimentação dos dramaturgos na Grécia Clássica. O drama satírico ocupará uma posição bem particular nesta discussão sobre os gêneros, já que o que o caracteriza principalmente é uma transfiguração de motivos trágicos por meio de elementos cômicos, além de um elemento performático essencial: a presença de sátiros no coro. Como argumentou Barbosa (2009: 122), “(...) requeremos licença para que o drama satírico incorpore, nesse caso, para definir-se, uma indefinição distintiva”, já que mistura elementos diversos de outros

⁹ Assim se explica, por exemplo, o fato de se ler o drama *Andrômaca* como uma tragédia, apesar de o escoliasta atestar que ele fora representado fora de Atenas: o repertório de características textuais nos leva a fazê-lo.

¹⁰ A quantidade parca de observações sobre o contexto e a performance nas fontes antigas pode apontar para o fato de os antigos terem estas práticas como evidentes e, assim, desnecessárias de se comentar (MOST, 1982: 89).

gêneros. Desenvolveremos agora uma análise das características do drama satírico como gênero dramático, com foco em especial n' *O ciclope*.

1.2. O gênero do drama satírico

Argumentados agora os problemas de definição de gênero e os principais caminhos para se desenvolver uma análise nesta linha, propomos argumentar nesta seção, em primeiro lugar, a respeito do contexto do drama satírico do final do século V e posteriormente caracterizar aspectos textuais que podem ser sugeridos como características do repertório satírico daquele momento.

1.2.1 O contexto do drama satírico no século V

É comumente aceito pela crítica que, do começo do século VI até o início do século IV, o drama satírico fazia parte das tetralogias das Grandes Dionisiacas, sendo o último drama representado em um modelo de três mais um, da maneira como argumentou Pickard-Cambridge (1953: 79-82), Hall (2010: 21), Lämmle (2011: 85) e outros. Sabe-se também por evidências textuais que por volta de 341-40, tal gênero teria sido deslocado para o prelúdio das tragédias e inclusive competiria separadamente (O'SULLIVAN & COLLARD, 2013: 3; BARBOSA, 2009: 125). Apesar desta concordância aparente, o padrão clássico “três mais um” é alvo de discussões de parte da crítica¹¹, sendo que é possível que nem sempre as representações dramáticas tenham sido organizadas desta maneira, com regras menos estritas quanto ao número e gêneros de dramas a serem representados, variando provavelmente de acordo com o poeta (SHAW, 2014: 45). Se se analisar o número de dramas produzidos por cada autor, observa-se alguns casos em que a razão de tragédias/drama satíricos contradiz a ideia desta organização das tetralogias. Segundo o *Suda*, Pratinas, que supostamente introduziu o drama satírico em Atenas no fim do século VI, produziu cinquenta dramas, sendo trinta e dois daqueles¹², (PICKARD-CAMBRIDGE, op. cit. 80-1; SHAW, 2014: 44):

Πρατίνας, Πυρρωνίδου ἢ Ἐγκομίου, Φλιάσιος, ποιητῆς τραγωδίας· ἀντιγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς ο' Ὀλυμπιάδος (499/96), καὶ πρῶτος ἔγραψε Σατύρου. ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἴκρια, ἐφ' ὧν ἐστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν, καὶ ἐκ

¹¹ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1962: 66; LESKY, 1983: 33; LÄMMLE, 2011: 85-6; SHAW, 2014: 44-5.

¹² Ainda que as informações do *Suda* sejam duvidosas, este número aponta para a fama de Pratinas como um escritor de dramas satíricos em primeiro lugar e somente depois de tragédias, o que não acontece com Ésquilo, Sófocles ou Eurípides.

τούτου θεάτρον ὠκοδομήθη Ἀθηναίσις· καὶ δράματα μὲν ἐπεδείξατο ν' (50), ὧν σατυρικὰ λβ' (32)· ἐνίκησε δὲ ἅπαξ. (apud SHAW, 2014: 43)

Pratinas de Fliunte, filho de Pirrones ou Encômio, era poeta trágico. Ele competiu contra Ésquilo e Quériilo na sétima Olimpíada e foi o primeiro a escrever dramas satíricos. Ao apresentar a sua peça, a plataforma em que os espectadores estavam caiu e por isso um teatro foi construído pelos atenienses. Ele apresentou cinquenta dramas, dos quais trinta e dois eram satíricos: ele ganhou uma vez.¹³

Como é possível observar, o drama satírico tem sua introdução aproximada no início do século V, período tido pela crítica como a introdução do gênero dramático em Atenas. As evidências da cerâmica também apontam para a introdução do gênero por volta dessa data (SHAW, 2014: 44), contudo, pode-se conjecturar que nestes primeiros anos, os festivais cívico-religiosos em que aconteciam as representações dramáticas ainda não tivessem normas muito restritas, isso é, é possível que o drama satírico nestes primeiros tempos tivesse uma relativa independência de outras representações, um contexto similar àquele posterior do século IV colocado anteriormente.

Apesar da obscuridade destes supostos anos iniciais do drama no período clássico, é conhecida uma lista das combinações conhecidas de dramas, a partir de 472, organizada com um drama satírico ao seu final¹⁴, a qual apresentamos¹⁵:

- Ésquilo:

1. 472 — Fineu, Persas, Glaukos Potnieus, Prometeu;
2. 467 — Laio, Édipo, Sete contra tebas, Esfinge;
3. 465-459 — Suplicantes, Egípcios, Dânares, Amímone;
4. 458 — Agamemnon, Coéforas, Eumênides, Proteu;
5. Sem data — Edônios, Bassárides, Os jovens (νεανισκοί), Licurgo.

- Sófocles:

6. Sem data — Telefeia (títulos desconhecidos).

- Eurípides:

7. 438 — As Cretenses, Alcmênon, Télefo, Alceste;
8. 431 — Medeia, Filoctetes, Díctis, Os colhedores (θερισταί);
9. 415 — Alexandre, Palamedes, As troianas, Sísifo;

¹³ Todas as traduções desta dissertação são nossas, caso contrário será anotado.

¹⁴ Seaford (2009: 21-2) argumenta sobre a possibilidade de dramas pró-satíricos ocuparem a posição final, como seria o caso de *Alceste* de Eurípides. A definição de um gênero *pró-satírico* é problemática e muito contestada pela crítica recente (cf. GRIFFITH 2002: 198; MASTRONARDE, 2010: 56-7; SILK, 2013: 29).

¹⁵ A lista é organizada pelo estudioso Bruno Snell em seu *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (apud WRIGHT, 2006: 27-8).

10. 410 — Enomau, Crísipo, As Fenícias, drama satírico desconhecido;
11. pós 405 — Ifigênia em Áulis, Alcmeon, As Bacantes, drama satírico desconhecido.
 - Tragediógrafos menores:
 12. Aristias: 467 — Perseu, Tântalo, Os lutadores (παλαισταί, drama satírico) — quarto drama desconhecido;
 13. Polifrásmon: 467 — Licurgueia (títulos desconhecidos);
 14. Xenocles: 415 — Édipo, Licaon, As Bacantes, Átamas;
 15. Meleto: c. 399 — Edipodeia (títulos desconhecidos);
 16. Filocles: sem data — Pandiônis (títulos desconhecidos).

Dados os exemplos, é possível supor que, provavelmente por volta de 470, as representações dramáticas estivessem se organizando no que se conhece hoje por tetralogia¹⁶.

Destes dezesseis exemplos, apenas os casos (10) e (12) aparecem isolados. Seaford (op. cit. 22) presume que um drama no registro das composições está ausente, assim formando duas tetralogias, registradas postumamente pela fonte secundária. Contudo, deve-se observar que a lista, além de ser pequena e apresentar poucos exemplos e não contar com nenhuma tetralogia completa de Sófocles (apenas o nome de uma sem data), cobre um espaço temporal limitado. Essa limitação, por exemplo, não compreenderia os cerca de trinta anos quando Pratinas competia em Atenas, supostamente desde 499-6 (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 3; SHAW, 2014: 43) além da virada do século V para IV. É possível que em certo momento, provavelmente no início do século V, os festivais não fossem tão estritos quanto à necessidade de se apresentar quatro dramas colocados necessariamente como “três mais um” (SHAW, op. cit. 44-5). Ademais, Seaford (ibid.) faz uma conjectura problemática ao argumentar que a partir de 438 o drama satírico não era mais necessário, por isso a presença de *Alceste* em Eurípidés naquele ano. Tal assunção é perigosa exatamente pela continuidade dos dramas satíricos posteriormente no século IV até o império romano, o que indicaria, inclusive, uma certa popularidade do gênero dramático até mesmo fora da Grécia (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 6), indicando que as representações satíricas poderiam ser ainda uma forma viva e presente até mesmo no tempo de Horácio. Contudo, novamente a escassez

¹⁶ Como observa Pickard-Cambridge (1953: 81), a palavra τετραλογία provavelmente originou em referência à retórica e denotava um grupo de quatro λόγοι sobre o mesmo caso, como os de Antífonte. Não se sabe se o termo já foi utilizado para denominar as representações nas Grandes Dionisíacas antes do período de Aristarco e Apolônio, os bibliotecários de Alexandria, como se vê em um escólio de *As rãs* (v. 1124) de Aristófanes: τετραλογίαν φέρουσι τὴν Ὀρέστειαν αἱ διδασκαλίαι Ἀγαμέμνονα Χοιφόρους Εὐμενίδας Πρωτέα σατυρικόν. Ἀρίσταρχος καὶ Ἀπολλώνιος τριλογίαν λέγουσι.

de evidências textuais pela parca transmissão do gênero se torna um obstáculo para especulações mais afirmativas.

No caso d'*O ciclope* há também a problemática do encaixe do drama em alguma tetralogia. Algumas sugestões foram feitas: Wright (2005: 55; 2006: 23) sugere o drama satírico finalizando a sequência das tragédias em uma tetralogia com *Helena*, *Andrômeda* e *Ifigênia em Táuris* em 412. Seaford (1982: 171) sugere uma conexão com *Orestes* em 408 enquanto Sutton (1980: 114) conjectura uma produção juntamente com *Hécuba* em 424. As linhas de argumentação destes encaixes seguem as questões de datação do drama, ou seja, a teoria estilística de Zielínski, a qual consiste em uma análise métrica do drama, mais especificamente, em uma estatística das resoluções dos trímetros jâmbicos¹⁷, e a associação temática entre os dramas da tetralogia.

De uma maneira ou de outra, pode-se dizer que *O ciclope* e o drama satírico de maneira geral compartilham o contexto com a tragédia no século V, já que eles eram compostos pelos tragediógrafos, dispunham do mesmo corpo de atores e do mesmo corego, eram representados no mesmo dia e no mesmo espaço, e, por isso, tinham a mesma audiência os assistindo. Assim, a proximidade do drama satírico com a tragédia se torna mais evidente, no mínimo levando em conta estes elementos contextuais.

As consequências de se analisar os dramas satíricos em relação à tetralogia em que se encaixam são textuais, principalmente temáticas e em relação à sua função junto à audiência, contudo, dada a dificuldade de atrelar *O ciclope* em alguma, faremos nossa análise sem adentrar na questão de sua datação. Passemos agora para a descrição dos elementos textuais que são típicos do drama satírico do final do século V.

1.2.2. O texto do drama satírico: gênero híbrido

Muitas vezes o gênero do drama satírico é descrito como um híbrido, entre a tragédia e a comédia clássicas. A distância entre a comédia e a tragédia já é atestada desde Platão, que rechaça a possibilidade de um mesmo dramaturgo produzir ambas (*Rep.* 3.395a-b); a ideia prossegue até a crítica atual que separa os dois gêneros principalmente em nível textual. Apesar de dividir o mesmo espaço cênico, bem como as mesmas circunstâncias como uso de máscaras, figurino específico, presença do coro acompanhada de um aulétride, a tragédia e a comédia usavam-nos de maneiras diferentes: na tragédia, a σκηνή representava um palácio, tenda, caverna ou templo, enquanto na

¹⁷ Deve-se especular, porém, a possibilidade de que a taxa de resolução não fosse a mesma nas tragédias e nos dramas satíricos.

comédia representava geralmente um espaço urbano¹⁸; na primeira, os heróis e heroínas usavam uma vestimenta de mangas compridas, diferenciando-se das roupas do cotidiano; por outro lado, os figurinos da comédia antiga eram constituídos por elementos grotescos: trajes estufados na barriga e traseiro além de muitas vezes apresentarem um falo acoplado à veste, indicando nudez; da mesma maneira, as máscaras da comédia também seriam grotescas, com assimetrias principalmente na boca, enquanto na tragédia as máscaras eram mais realistas, como é representado em cerâmicas (SEINDESTICKER, 2005: 40). Por sua vez, o coro não só se diferenciava por meio da quantidade de coreutas (doze a quinze na tragédia, vinte e quatro na comédia), como também tinham funções dramáticas diferentes. Por fim, o acompanhamento musical era distinto em ambos os gêneros: a κόρδαξ da comédia e a ἐμέλλεια da tragédia (SEAFORD, 2009: 103).

Argumentar que o drama satírico seria simplesmente uma mistura destas características é uma simplificação¹⁹, sendo que este gênero tem suas próprias convenções, características e temáticas. A terminologia *tragicômico*²⁰, da maneira como foi usado durante o século XIX e XX, sugere esta redução. O termo é ultrapassado e utilizado de maneira imprecisa (MASTRONARDE, 2010: 58) já que é empregado desde o Renascimento para descrever dramas com uma mistura de elementos tomados da teoria dos gêneros, sendo empregado, inclusive, para descrever tragédias com finais felizes, como *Eumênides*, *Electra* de Sófocles e outros, além do drama satírico euripídiano *O ciclope*.

Contudo, há uma proximidade textual do drama satírico com alguns elementos dos outros dois grandes gêneros dramáticos. Vem da relação com a tragédia a famosa observação de Demétrio (*De elocutione*, 169) sobre o gênero, definindo-o como uma τραγωδία παίζουσα, isso é, uma *tragédia lúdica*. Por isso, pode-se supor que o drama satírico se assemelha à tragédia em nível textual, como argumentou Lämmle (2014: 53), já que aquele foi lido desta maneira como um *genus proximum* deste. Dentre as proximidades que se pode apontar de ambos os gêneros estão o mesmo estilo métrico do trímetro jâmbico, as figuras humanas se portando como tipicamente heroico-trágicas²¹, além de as máscaras e o figurino das personagens humanas também não diferirem. No

¹⁸ Apesar disso, o espaço mítico distanciado da pólis também poderia ser utilizado na comédia, como se vê em *Aves*.

¹⁹ Este reducionismo se deve muito à tradição do século XIX e do começo do século XX quando pouco se atentou ao gênero.

²⁰ O termo *tragicômico* é derivado de latim *tragicomoedia* utilizado *ad hoc* no prólogo do *Anfitrião* de Plauto, quando Mercúrio se refere à mistura de personagens de diferentes classes sociais (herói, reis, deuses da tragédia e escravos da comédia) no mesmo drama (HANINK, 2014: 264).

²¹ Há no drama satírico uma linguagem com coloquialismos e obscenidade, porém os diálogos mais grotescos eram deixados para Sileno e os sátiros, bem como os monstros.

caso d'*O ciclope* esse caso é bem evidente: o drama se utiliza do metro típico da tragédia²² nos diálogos, ademais, o protagonista do enredo é Odisseu, que em toda a trama age com decoro heroico ao desenvolver uma linguagem polida, como se vê, por exemplo, na sua entrada e em seu primeiro diálogo com Sileno:

ξένοι, φράσαιτ' ἄν νᾶμα ποτάμιον πόθεν
 δίψης ἄκος λάβοιμεν εἴ τίς θέλει
 βορὰν ὀδησαι ναυτίλοις κεχρημένοις;
 <ἔα·>
 τί χρῆμα; Βρομίου πόλιν ἔοιγμεν ἐσβαλεῖν·
 Σατύρων πρὸς ἄντροις τόνδ' ὄμιλον εἰσορῶ.
 χαίρειν προσεῖπον πρῶτα τὸν γεραίτατον. (v. 96-101)

Estrangeiros, poderíeis indicar onde há uma corrente fluvial
 para mitigarmos a sede e se há alguém que deseje
 vender alimento a marinheiros carentes?
 Opa!
 O que é isto? Parece que entramos na cidade de Brômio:
 Avisto esta massa de sátiros perto da caverna.
 Primeiro dou a graça ao mais velho.

Pode-se notar uma linguagem mais polida no v. 98 pelo uso de uma perífrase na solicitação de água (SEAFORD: 2009: 67; O'SULLIVAN & COLLARD, 2013: 144), além do v. 101, em que se nota o uso do do aoristo imediato, combinando também com a cordialidade sugerida pelo optativo dos v. 96-7 (USSHER: 1978, p. 54; SEAFORD: 2009, p. 122; O'SULLIVAN & COLLARD, 2013: 144). A cordialidade também é notável no início do *agon* do drama (v. 287): Odisseu se aproxima com um tom elogioso, indicado, inclusive, pela possibilidade de falar livremente (ἐλευθέρως), assim se equiparando ao ciclope como um φίλος de certo modo²³.

A construção da *persona heroico-épica* de Odisseu ainda é elaborada em outras passagens e questões no drama: o herói invoca durante a trama uma relação de φιλία para com seus companheiros e os sátiros (v. 176)²⁴ e de ξενία para com Polifemo no *agon* (v. 285-312). Nos v. 287 e 299-301, Odisseu se utiliza inclusive de uma súplica (ἰκετεύομαι), seguindo, então, o modelo épico²⁵ ao qual se relaciona a caracterização heroica de Odisseu. Deste modo, com a *persona heroico-épica* de Odisseu construída, o ciclope é colocado na obrigação de o tratar bem juntamente

²² Apesar de algumas liberdades.

²³ Cf. *Alc.* 1008: Hércules fala com Admeto o mesmo.

²⁴ Konstan (1990: 94) rechaça a interpretação de que Odisseu considera os sátiros φίλοι, já que a ideia da φιλία se constitui em uma relação de responsabilidades recíprocas, bem como a ξενία, assim, elas seriam duas faces de uma mesma natureza: na primeira, os φίλοι compartilhariam a pólis, na segunda, os ξένοι seriam estrangeiros uns em relação aos outros, ou seja, de pólis diferentes. Assim, como os sátiros não compartilham a pólis de Odisseu, eles não poderiam ser seus φίλοι, ao contrário dos companheiros do herói.

²⁵ Cf. *Od.* 9.166-71.

com seus companheiros, já que Zeus é o protetor dos suplicantes²⁶; desrespeitá-los é o fazer também ao olímpico e às normas cívico-religiosas (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 167)²⁷:

(...) νόμος δὲ θνητοῖς, εἰ λόγους ἀποστρέφῃ,
 ἰκέτας δέχεσθαι ποντίους ἐφθαρμένους
 ξενία τε δοῦναι καὶ πέπλους ἐπαρκέσαι, (...) (v. 299-301)

(...) Mas há uma lei para os mortais, se te revoltas com estes argumentos:
 receber suplicantes mareantes à deriva,
 oferecer hospitalidade e também prover roupas, (...)

Outrossim, Odisseu adiciona à sua personalidade épica uma outra camada de sentido por meio de um discurso *metamitológico*, o que Wright (2006: 31-2) argumenta ser um tipo de prática em que as personagens mitológicas são forçadas a falar de seu próprio mito e de si mesmas (ou quando os mitos são representados de uma maneira consciente), isso é, as personagens bem como a audiência já têm familiaridade com o enredo do drama e seu contexto: a história narrada que se assiste já passou para o mundo do μῦθος (v. 375-6)²⁸. O herói de Ítaca, por exemplo, cita suas dificuldades em Troia (v. 107: “(...) κατὸ Τρωϊκῶν πόνων”; v. 347: “(...) πόνους μὲν Τρωϊκοὺς ὑπεξέδυν”), além de prever o cegamento do ciclope (v. 460-3); também o conhecimento do mito, da guerra e dos sofrimentos é compartilhado pelos sátiros (v. 179-87), por Sileno (v. 104: “οἷδ’ ἄνδρα, κρόταλον δριμύ, Σισύφου γένος.”) — ainda que em tom cômico desconstruindo a *persona heroica* de Odisseu — e por Polifemo (v. 280-1). Todas estas referências constroem o aspecto épico de Odisseu e de seus companheiros, que chegaram após sofrerem em Troia as atribulações da guerra narrada por Homero. Ademais, se se observar o *agon* do drama (com início no v. 285), no discurso do rei de Ítaca, conhecido por sua eloquência, se desenvolve um argumento elaborado em vários níveis, apelando para a amizade e o direito dos suplicantes (v. 288), os feitos da guerra de Troia (v. 290-8), a ξενία (v. 299-311) e a punição divina (v. 312); deste modo desenvolvido, a fala de Odisseu parece fortalecer o aspecto trágico do herói já que há um engrandecimento de seus feitos bélicos, do νόμος e das relações tradicionais dos gregos, características típicas que constituem os heróis trágicos como Orestes, Agamêmnon, Ajax e Édipo.

Além da construção épico-heroica de Odisseu, é possível argumentar que o andamento do enredo também tem elementos trágicos. Seguindo o que descreveu Aristóteles na *Poética*, há

²⁶ Cf. *Hec.* 345; *A. Supp.* 387; *S. Ph.* 484.

²⁷ O discurso de *temência*, obediência às normas cívico-religiosas, é vista na constante evocação de deuses por Odisseu (mais notável nos v. 347-55 e v. 599-607).

²⁸ No caso d’*O ciclope*, Odisseu acaba de sair de Troia, e seus feitos dificilmente já teriam alcançado o ermo pico do Etna, tornando a narração do mito anacrônica de certa maneira. Desta maneira, as personagens falam de suas experiências como se já tivessem obtido o caráter de mitos gloriosos e não fizessem parte da vida real (op. cit. 33).

uma mudança de fortuna na trama, da infelicidade para a felicidade²⁹, como é o caso em *Ifigênia em Táuris* e *Orestes*, por exemplo, e assim se pode argumentar que, de certo modo, o drama poderia suscitar *piedade* (ἔλεος) ou *medo* (φόβος), já que a trama evitaria uma catástrofe (a morte de Odisseu e seus companheiros), sendo que assim executaria o papel típico de uma tragédia³⁰: Sileno avisa sobre a violência de Polifemo e a possível morte dos gregos ao chegaram à ilha, Odisseu sai em terror da caverna do ciclope após alguns de seus companheiros terem sido devorados e o herói consegue, todavia, escapar da catástrofe com um plano engenhoso enganando o ciclope; uma trama muito próxima àquela de *Ifigênia em Táuris*, por exemplo.

Apesar destas semelhanças com a tragédia, há elementos no drama satírico³¹ que se assemelham à comédia, a saber “o riso através de personagens vulgares, o uso de termos às vezes chulos, mas com maior moderação que os daquela [da comédia], os quiproquós e uma certa rusticidade popular” (BARBOSA, 2009: 126). A proximidade e as interações do drama satírico com a comédia foram alvo de obra recente de Shaw (2014) que tenta argumentar uma gênese comum dos dois gêneros em última instância³², sobretudo pelas similaridades no humor e na construção das personagens de ambos³³, mas especialmente pela caracterização do coro de sátiros e de seu pai Sileno: há o figurino com foco no falo, além das figuras utilizarem uma linguagem de registro mais coloquial, com forte presença da oralidade, sons não verbais, jogos de palavras e passagens obscenas (SHAW, op. cit. 2-3). A interação intergenérica entre a comédia e o drama satírico gerou alterações de um no outro, segundo o estudioso, já que ambos tinham relações contextuais substanciais, sendo que compartilhavam o mesmo palco de representações por anos além de se utilizarem de técnicas cênicas parecidas (como o coro, atores e o diálogo). Mas a relação também foi influenciada pelo território genérico compartilhado por ambos, pelas relações rituais e históricas e pelas funções estéticas sobrepostas. Assim, tanto a comédia quanto o drama satírico teriam o mesmo objetivo, fazer rir, porém o método de como fazê-lo difere (SEINDESTICKER, 2005: 47). O segundo compartilha o fato com o primeiro de representar comicamente lugares comuns,

²⁹ Cf. *Po.* 1452a36-1452b8.

³⁰ Cf. *Po.* 1452b33.

³¹ Apesar de os exemplos apresentados serem apenas d’*O ciclope*, deve-se levar em consideração que, se é possível para Eurípidés construir um drama satírico como foi feito, talvez também seja para outros.

³² Segundo Shaw (2014: 6), a comédia e o drama satírico têm uma conexão histórica com a folia dionisíaca (κῶμος), sendo que ambos parecem se desenvolver do mesmo (ou similar) ritual pré-dramático de coros fálicos de foliões. O helenista não admite que ambos se desenvolveram apenas a partir deste fenômeno igualmente, mas que definitivamente tiveram uma influência maior destes coros do que a tragédia.

³³ O estudioso defende que o drama satírico foi mais aproximado à tragédia por ser escrito pelos tragediógrafos, argumentando que a comédia se aproxima mais àquela do que a esta, apesar de serem formalmente mais distantes. (SHAW, op. cit. 2-3).

atividades, desejos e ansiedades, porém de maneira a fazê-lo por meio de um distanciamento mítico, diferentemente da comédia que os apresenta em uma realidade do cotidiano da audiência na maioria das vezes³⁴. Desta maneira, o efeito cômico surge por se vislumbrar as figuras mitológicas reduzidas a papéis ordinários da vida: Polifemo como um cozinheiro, Odisseu e Sileno em um banquete típico com o não civilizado ciclope; Hermes como um ladrão (Ιχνεύται³⁵, de Sófocles); Díctis como um pescador (Δικτύουλκοι³⁶, de Ésquilo). Ademais, como na comédia, o cômico viria de uma falha ética e moral que seria sem fim catastrófico: feiura e defeitos físicos, preguiça e não confiabilidade, curiosidade e covardia, imprudência. Ademais, a comédia era um gênero que se utilizava corriqueiramente de alusões a outros dramas, e, deste modo, pode-se assumir que a sua interação com o drama satírico também existisse desta forma, do mesma maneira que há com a tragédia. Bakola (2010: 102-17) desenvolveu em seu livro um argumento plausível que aproxima os dois gêneros citando Aristófanes³⁷ e fragmentos de comédias³⁸ para sustentá-lo. Além disso, a estudiosa evidencia as numerosas características que ambos compartilham: a tendência para o humor, o elemento da subversão e a propensão à metateatralidade.

No caso d'*O ciclope*, pode-se notar como as passagens cômicas e vulgares se dão, em particular, por meio dos sátiros e do ciclope. Ambos os personagens se distanciam do herói por sua monstruosidade e selvageria em primeiro lugar. Pode-se observar a linguagem chula no drama, por exemplo, entre os v. 179-87, em um diálogo metamitológico do coro de sátiros com Odisseu:

οὔκουν, ἐπειδὴ τὴν νεᾶνιν εἴλετε,
 ἅπαντες αὐτὴν διεκροτήσατ' ἐν μέρει,
 ἐπεὶ γε πολλοῖς ἦδετα γαμουμένη,
 τὴν προδότιν, ἢ τοὺς θυλάκους τοὺς ποικίλους
 περὶ τοῖν σκελοῖν ἰδοῦσα καὶ τὸν χρύσειον
 κλωιδὸν φοροῦντα περὶ μέσον τὸν αὐχένα
 ἐξεπτοήθη, Μενέλεων ἀνθρώπιον
 λῶιστον λιποῦσα; μηδαμοῦ γένος ποτὲ
 φῦναι γυναικῶν ὄφελ', εἰ μὴ 'μοὶ μόνωι.

Então, quando pegaram a jovem,
 todos a foderam em turno,

³⁴ Com algumas excessões, como em *As rãs* ou *Vespas* de Aristófanes, em que também há um certo distanciamento mítico da ação para longe da pólis.

³⁵ Doravante *Os farejadores*.

³⁶ Doravante *Os puxadores de rede*.

³⁷ Especialmente *Aves* e *Paz* (op. cit. 108-10), mas podemos recordar a referência explícita ao sátiro (e possivelmente a um drama satírico) em *As tesmoforiantes* (v. 157-8).

³⁸ Seu argumento principal segue a análise da comédia em fragmento *Dionisalexandro* de Cratino, mas Bakola também cita Cálias e uma comédia intitulada *Satyroi*, a supérstite a ter possivelmente uma relação com o drama satírico. Outrossim, Cratino teria produzido um drama chamado *Satyroi* também em 424, bem como Frínico — que também produziu outro intitulado *Tragoïdoi*.

já que ela gosta mesmo é de dormir com muitos,
 a traidora, que, depois de ver o colorido saco
 nas pernas do homem e o colar
 de ouro usado em volta o pescoço,
 ficou maravilhada, e a Menelau, homenzinho
 delectável, largou! Quem dera jamais nenhuma raça
 de mulheres existisse, a não ser junto comigo.

No excerto, o termo διακροτέω (v. 180) é obsceno e usado neste sentido somente aqui (USSHER, 1978: 71), sendo que o prefixo dá intensidade ao verbo, que também é fortalecido pela expressão seguinte ἐν μέρει. Os sátiros aqui parecem ignorar a fala anterior de Odisseu (v. 178), que exalta seus feitos militares na guerra de Troia, e dão atenção somente a uma questão sexual envolvendo Helena, personagem já utilizada no mínimo em mais um momento conhecido em outros dramas satíricos³⁹: em Sófocles com *O casamento de Helena*, ou *O estupro de Helena*, em que provavelmente os sátiros tentavam estuprá-la (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 155)⁴⁰. A menção de Helena no drama satírico de Eurípidés e em outros pode indicar uma preferência pela personagem, em especial pela sua fama mítica de promiscuidade e sexualização⁴¹ desde Alceu⁴², que é explorada no drama satírico pelo viés cômico da vulgaridade⁴³ (SEAFORD, 2009: 137). No excerto acima, o desejo sexual por Helena e os motivos de Menelau e dos gregos são tratados de maneira vulgar e crua, diferente de outros momentos, quando há um certo pudor com o tema, mesmo quando há certo tom de crítica à desgraça⁴⁴. Por outro lado, o que se vê nesta passagem é um rebaixamento da grandiosidade mítico-heroica dos feitos da guerra (o que Wright (2006: 37) entende como uma desvalorização dos feitos bélicos), e assim pode ser aproximado à comédia antiga, como, por exemplo, se desenvolve em *Lisístrata* de Aristófanes.

Outro elemento comum deste vínculo com a comédia é uma ambiguidade que também ecoa na linguagem vulgar, apesar da tonalidade ser diferente e não explícita⁴⁵. Do mesmo modo que

³⁹ Se *Dionisalexandro* de Cratino for um drama satírico, há também a presença deste caso, contudo, já foi argumentado que o drama é uma comédia “disfarçada de drama satírico” (BARBOSA, 2010: 46; BAKOLA: 2010).

⁴⁰ Ἑλένης Γάμος e Ἑλένης Ἀρπαγή, respectivamente. Provavelmente os nomes se referem ao mesmo drama (LLOYD-JONES, 2003: 72-3). Sabe-se pouco a respeito deste drama satírico de Sófocles: ele é citado na hipótese de *Ájax*, e Aristides cita um drama de Sófocles em que os sátiros seriam tomados por um desejo sexual ao ver Helena (LLOYD-JONES, *ibid.*).

⁴¹ Helena foi casada com três esposos: Menelau, Páris Alexandre e Deífobo (cf. *Troi.* 959-60); assim, n’*O ciclope*, a poligamia da grega é alvo de chacota.

⁴² Cf. RAGUSA, 2013: 72-4.

⁴³ Diferentemente na tragédia, quando Helena aparece como causadora dos sofrimentos da guerra de Troia, e se propõe a morte para a grega (cf. *Hec.* 265-70; *Troi.* 874-9) e não punições sexuais como o estupro que se vê n’*O ciclope*.

⁴⁴ Cf. *Troi.* 860-79.

⁴⁵ Comentaremos esta diferente mais abaixo na seção 1.2.3.

fazia parte da comédia antiga deformidades físicas, também era comum uma linguagem chula, geralmente carregada de referências sexuais e ambiguidades da mesma natureza (HENDERSON, 1991: 1-3), estas últimas que também se podem observar nos dramas satíricos. Os sátiros aplicam jogos de palavras para incitar o humor: um exemplo nos v. 182-4: *θυλάκοι* (calças) é cognato de *θυλάκη* (saco escrotal) e *αὐχὴν* pode também significar *falo* (HENDERSON, 1991: 27, 114; O’SULLIVAN & COLLARD, *ibid.*), ou seja, o que se dá a entender é que Helena não somente foi seduzida pela beleza de Páris, mas também por ser tomada por desejo sexual para com o troiano.

As referências sexuais também são notáveis em outras passagens do drama desde seu início: no segundo verso, durante o prólogo de Sileno, o sátiro usa a construção “*εὐσθένει δέμας*”, em que o último termo pode ser entendido, ambigualmente, como uma insinuação ao falo não ereto do velho (SEAFORD, 2009: 92-3). Além desta, posteriormente, depois de se embriagar, Sileno conversa com Odisseu se mostrando desejoso sexualmente (v. 169-71):

ἴν' ἔστι τουτί τ' ὀρθὸν ἐξανιστάναι
 μαστοῦ τε δραγμὸς καὶ †παρεσκευασμένου†
 ψαῦσαι χεροῖν λειμῶνος

é assim que é possível isto aqui se levantar reto,
 agarrar um peito e também, já pronto,
 passar as mãos no gramado

No primeiro verso citado acima, pode-se observar o uso do dêitico *τουτί*, que não é trágico (mas aparece em *Os farejadores* 114; USSHER, 1978: 70; O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 154) e é mais enfático que seu correspondente mais comum *τοῦτο*, o que sugere que Sileno aponta ou pega o seu falo acoplado à veste (USSHER, *ibid.*; SEAFORD, *op. cit.* 135; HENDERSON, 1991: 27; O’SULLIVAN & COLLARD, *ibid.*), artefato comum do figurino dos sátiros nos dramas⁴⁶. Ademais, nos versos seguintes, a imagem feminina aparece por meio da sugestão dos seios (*μαστοῦ*) e a metáfora dos pelos pubianos pela palavra *λειμών* (HENDERSON, *ibid.*). Esta indicação obscena metafórica acontece somente nesta passagem nos dramas áticos transmitidos (USSHER, 1978: 70), e sua combinação com o particípio *παρεσκευασμένου* (considerado corrupto por Diggle, 1984: 9) pode indicar duas situações: a) os pelos prontamente depilados⁴⁷; b) a genitália prontamente úmida para o sexo, dado que *λειμών* pode significar tanto

⁴⁶ Cf. Ar. *Th.* 157-8, além da cerâmica.

⁴⁷ Cf. Ar. *Th.* 590-1.

humidade quanto *fertilidade* (LSJ, ad loc.; O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 154)⁴⁸. Pode-se observar também como nos v. 514-6 os sátiros, em coro, insinuam novamente o sexo com uma “virgem” em uma “caverna orvalhada”, ou seja, a imagem da *humidade* aparece novamente em conjunto com a sugestão sexual, além da ambiguidade que pode ser inferida no termo *caverna* apontando para o órgão sexual feminino (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 154, 197).

Conquanto haja semelhanças com a comédia no drama euripídiano, a ambientação afastada da pólis, contudo, o afasta do gênero de Aristófanes, o aproximando, por outro lado, à tragédia. N’*O ciclope*, a trama é construída nos arredores do monte Etna (v. 20) em ambiente que é descrito como selvagem: o ciclope não é um πολιτής pois não vive em uma pólis, como se verifica nos v. (115-6): “{Oδ.} τείχη δὲ ποῦ 'στι καὶ πόλεως πυργώματα;/{Σι.} οὐκ ἔστ' ἔρημοι πρῶνες ἀνθρώπων, ξένε.”⁴⁹ A ação acontece, como Sileno descreve, em *cabos desertos* (ἔρημοι πρῶνες). Desta maneira, apesar de certas semelhanças, deve-se observar que as qualidades humorísticas no drama satírico não tornam o gênero uma *comédia* de modo aristofânico, mas é possível argumentar que ele contém elementos *cômicos* (SHAW, 2014: 5).

Com esta análise das semelhanças e interações do drama satírico com os outros dois grandes gêneros dramáticos, argumentaremos que há nele ainda algumas características *sui generis* que podem ser descritas e observadas também n’*O ciclope*.

1.2.3. O texto do drama satírico: *sui generis*

Ainda que se assemelhe em uma série de elementos com os outros gêneros dramáticos, o drama satírico possui algumas características textuais que o afasta da comédia e da tragédia antigas. Um dos resquícios mais valiosos para se analisar algumas características do drama satírico é um fragmento atribuído a Pratinas, o famoso dramaturgo de Fliunte, citado por Ateneu (*Deipn.* 14.617c-f)⁵⁰:

⁴⁸ Seaford (2009: 136) considera estranha a prontidão para o sexo por parte da genitália imaginada por Sileno, já que (pressupondo que o sátiro sonha com as ménades) na cerâmica comumente os avanços dos sátiros sofrerem a resistência das parceiras. Contudo, encontram-se algumas imagens em cerâmicas de figuras negras em que as ninfas se mostram inclinadas aos avanços dos sátiros (HEDREEN, 1994: 58-60).

⁴⁹ “{OD} Mas onde estão os muros e fortificações da cidade? / {SIL} Não há. Estes cabos são desertos de homens, estrangeiro”.

⁵⁰ “Πρατίνας δὲ ὁ Φλιάσιος αὐλητῶν καὶ χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς ὀρχήστρας †ἀγανακτεῖν τινας† ἐπὶ τῶ τοῦ αὐλητῆς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς, καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοὺς χοροὺς συνάδειν τοῖς αὐληταῖς· ὃν οὖν εἶχεν κατὰ τῶν ταῦτα ποιούντων θυμὸν ὁ Πρατίνας ἐμφανίζει διὰ τοῦδε τοῦ ὑπόρχηματος.” (*Ath.* 617b) — “Pratinas de Fliunte, depois de os aulétrides e os bailarinos contratados ocuparem a orquestra, †descontentou-se com algo:† os aulétrides não tocavam com os coreutas, conforme era padrão, mas os coreutas cantavam com os aulétrides; dessa forma, Pratinas tinha algo contra quem fazia isso, e exibiu sua disposição por esta pantomima (ὑπόρχημα).”

τίς ὁ θόρυβος ὄδε; τί τάδε τὰ χορευόμενα;
 τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πο-
 λυπάταγα θυμέλαν;
 ἐμός, ἐμός ὁ Βρόμιος,
 ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν
 ἀν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναϊάδων
 οἷά τε κύκνον ἄγοντα
 ποικιλόπτερον μέλος.
 τὰν αἰοδᾶν κατέστασε Πιε-
 ρίς βασιλειαν. ὁ δ' αὐλὸς
 (5) ὕστερον χορευέτω·
 καὶ γὰρ ἐσθ' ὑπηρέτας.
 κῶμῳ ὁ μόνον θυραμάχοις τε
 πυγμαχίασι νέων θέλοι παροίνων
 ἔμμεναι στρατηλάτας.
 (10) παῖε τὸν φρυνέου
 ποικίλου πνοᾶν ἔχοντα·
 φλέγε τὸν ὀλεσισιαλοκάλαμον
 λαλοβαρύπα<πα>ραμελορυθμοβάταν
 †ὕπαι† τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον.
 (15) ἦν ἰδοῦ· ἄδε σοι δεξιᾶς καὶ ποδὸς διαρριφά·
 θριαμβοδιθύραμβε, κισσόχαιτ' ἄναξ,
 <ἄκου'> ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν.

O que é este barulho? O que são estas danças?
 Que ultraje veio ao altar ple-
 nitumultuoso de Dioniso?
 Meu, meu Brômio,
 eu preciso ulular, eu preciso retinir
 correndo para as montanhas com as náiades
 como o cisne conduzindo
 uma melodia alada multicolorida.
 A de Piéria estabeleceu a canção
 como rainha. E o aulo,
 (5) que baile depois;
 decerto é servente.
 Que somente da baderna assalta-portas e
 socos dos jovens temulentos deseje
 ser comandante.
 (10) Bata nele que, de sapo
 multicolor, tem o sopro;
 Queime a flauta consumidora-de-cuspe,
 baixitagarela-ritmo-dissonante,
 moldada sua carne sob um trado.
 (15) Olha, vê: aqui estão a efusão de mão e pé para ti;
 jubiloditirâmico, senhor coroadode-hera,
 escuta, escuta a minha dança dórica.

A primeira questão que envolve a passagem, apesar de valiosa para o drama satírico, é como classificá-la em relação ao gênero, já que ainda hoje não há um consenso a respeito do fragmento. Isso se dá principalmente porque Ateneu o indica como um ὑπόρχημα, uma palavra bastante genérica e utilizada em uma série de sentidos diferentes, o que acarreta em problemas de definição (MATHIESEN, 2000: 88-94)⁵¹. Zimmerman (1986) e Sutton (1980: 9-12) argumentaram

⁵¹ Platão (*Ion* 534c), por um lado, coloca o ὑπόρχημα ao lado da poesia encomiástica, ditirâmica, jâmbica e épica, o que sugere que isso seja um gênero poético; contudo Luciano (*Salt.* 16) e Plutarco (*Quaestiones Convivales* 7.8) usam o termo de maneira mais genérica: uma dança acompanhada de música. Ademais, escoliastas geralmente usam o termo para se referir a textos mélicos que diferenciam dos dramas (SHAW, 2014: 47).

que o fragmento é advindo da mélica coral, enquanto D'Alessio (2007, apud O'SULLIVAN & COLLARD, 2013: 243) e Shaw (2014: 47-8) conjecturam que seja uma passagem de um drama satírico, e Seaford (op. cit. 86) ainda argumenta a possibilidade da canção de Pratinas estar em um momento de transição entre as performances corais pré-dramáticas e os dramas de fato. De uma maneira ou de outra, concorda-se que quem cantaria a passagem seria um coro de sátiros, devido à conexão com Dioniso e as Náiades; assim, pode-se presumir que o trecho possui alguns elementos que seriam utilizados eventualmente em um drama satírico, dado que o coro do mesmo seria igual ou semelhante ao usado por Pratinas na representação coral citada por Ateneu.

Um dos elementos do excerto usado para argumentar a dramaticidade do mesmo é a presença de dêiticos (v. 1, 15) e imperativos (v. 10, 12), e, a julgar pelas evidências restantes, o drama satírico seria um gênero bastante consciente de si mesmo (HUNTER, 2009: 56) e, por isso, pródigo em passagens metalinguísticas, ou seja, havia referências a si próprio durante as representações (deste modo mais próximo da comédia antiga do que da tragédia); desta maneira a presença dos demonstrativos e imperativos são evidências desta característica. Além disso, há ainda referências à música tocada enquanto o coro faz a sua representação: o excerto apresenta os sátiros raivosos pelo fato de que aulétrides e coreutas estariam ocupando seu próprio espaço no teatro de Dioniso de maneira supostamente não tradicional, como aponta Ateneu em seu comentário. Assim, o coro entra em conflito com a música por que o aulétride toma o papel principal na melodia do deus Dioniso, que tem sua posse (v. 2, 17), já que a maneira correta de produzi-la seria cantando e dançando (v. 2-4)⁵².

Outro ponto a se observar no fragmento que pode apontar para características de dramas satíricos é a linguagem. Primeiramente, aplica-se no excerto uma linguagem ambigualmente sexual pois a) é citada a corrida para as montanhas com as náiades (v. 2), as ninfas aquáticas com quem os sátiros conhecidamente têm relações sexuais⁵³; b) o termo *θυραμάχος* pode ser lido como uma imagem sexual, pela ambiguidade plausível do termo *θύρα*⁵⁴; e c) o uso do termo *δέμας* que sugere o falo ambigualmente, especialmente levando em consideração a forma cilíndrica do aulo (SHAW,

⁵² Apesar do ataque à aulodia, deve-se observar que sátiros são vistos na cerâmica tocando o instrumento, além de o famoso mito do sátiro Mársias, que era conhecido por sua habilidade com o aulo, reforçar a proximidade das figuras com este instrumento; assim, pode-se dizer que a aulodia não seria algo incomum em dramas satíricos em geral. Dessa forma, a crítica no fragmento de Pratinas talvez se refira ao modo como o instrumento é utilizado e não à música em si. (O'SULLIVAN & COLLARD, 2013: 245).

⁵³ Cf. H. hom. 5.261-3.

⁵⁴ Cf. Ar. *Lys.* 309; *Eccl.* 960-5; USSHER, 1978: 134; SEAFORD, 2009: 199; HENDERSON, 1991: 27, 137-8, 171; O'SULLIVAN & COLLAR, op. cit. 247.

2014: 48-9). Assim, como já foi argumentado anteriormente, é possível conjecturar que o drama satírico, similarmente à comédia antiga, também era carregado de uma linguagem sexual.

Do modo como expusemos acima, Sileno também aponta para o falo durante o drama euripídico (v. 169), além de no segundo verso do drama também usar a ambiguidade com o termo δέμας; ademais, a metáfora com a *porta* (θύρα) também surge em um dos cantos corais (v. 502: “Θύραν τίς οἴξει μοι;”⁵⁵), que Seaford (2009: 199) conjectura ser uma alusão a uma canção chamada παρακλαυσίθυρον, cantada por um κωμάζων, ou seja, um folião à pessoa amada que está detrás de uma porta fechada. Nota-se, porém, que a linguagem vulgar utilizada nos dramas satíricos em geral difere da comédia antiga, já que as referências sexuais surgem por meio da ambiguidade, e não se percebe usos explícitos de palavras chulas como em Aristófanes; além disso, as insinuações no drama satírico não parecem estar conectadas com o desenvolvimento dramático ou o material temático do drama em questão (como seriam na comédia antiga aristofânica), mas sim são usadas como piadas aparentemente acidentais (HENDERSON, 1991: 26). Um dos casos nos quais se discute uma possível ambiguidade acontece durante o *agon*, quando fala Polifemo (v. 327-8: “πέπλον/κρούω, Διὸς βρονταῖσιν εἰς ἔριν κτυπῶν”⁵⁶). O ciclope diz que *bate* (κρούω) em suas roupas: existe a possibilidade do verbo κρούω implicar *masturbação*, da maneira como ele aparece na passagem, contudo, outras interpretações supõe que implique algo como *soltar gases* (USSHER, op. cit. 102), *dançar* (Musgrave em emenda ao texto grego) ou *bater na barriga como num tambor* (KOVACS, op. cit. 96). Com excessão de Musgrave (que desconsidera o fato de não haver Dioniso na ilha⁵⁷, e a dança ser uma atividade diretamente ligada ao deus), todas são plausíveis, mas a primeira eleva o significado da passagem⁵⁸, já que considera o sentido obsceno do verbo⁵⁹. Esta interpretação leva a crer que Polifemo é apresentado como um selvagem, já que a masturbação é uma atividade normalmente associada aos sátiros, a escravos ou a estrangeiros (SEAFORD, op. cit. 166; O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 172), assim, a sugestão deste significado rebaixaria a persona do ciclope que neste momento ironicamente se compara com Zeus. Ou seja, como é apresentada a obscenidade n’*O ciclope*, pode-se perceber a utilização de uma linguagem mais branda que a aristofânica, que prefere termos chulos e referências sexuais mais evidentes.

⁵⁵ “Quem abrirá a porta para mim?”

⁵⁶ “Nas minhas roupas/bato, retumbando em competição contra Zeus com seus trovões.”

⁵⁷ Cf. v. 63, 204.

⁵⁸ Apesar de ainda haver certa ambiguidade, independente da interpretação acatada.

⁵⁹ Cf. Ar. *Eq.* 1379; *Ec.* 989.

Após observar o excerto citado por Ateneu e outros fragmentos satíricos, ao se examinar *O ciclope* também é possível concluir a respeito de algumas características que apontam para uma certa delimitação do gênero satírico. Em primeiro lugar, o drama de Eurípides contém uma série *topoi* familiares dos dramas satíricos, como, por exemplo, o senso de familiaridade com o momento da representação, isso é, um reconhecimento de si mesmo de maneira metateatral: Sileno faz referência a muitas penas que sofreu nos primeiros oito versos do drama, o que pode ser lido como referência a outros dramas satíricos anteriores ou temas tratados pelos mesmos, com o que em geral se concorda na crítica⁶⁰:

ὦ Βρόμιε, διὰ σὲ μυρίους ἔχω πόνους νῦν
 χῶτ' ἐν ἡβῆτι τοῦμὸν εὐσθένει δέμας·
 πρῶτον μὲν ἡνίκ' ἐμμανῆς Ἥρας ὑπο
 Νύμφας ὀρείας ἐκλιπῶν ὄϊχου τροφούς·
 (5) ἔπειτ' ἄμφι γηγενῆ μάχην δορός
 ἐνδέξιος σῶι ποδὶ παρασπιστῆς βεβῶς
 Ἐγκέλαδον ἰτέαν ἐς μέσην θενῶν δορὶ
 ἔκτεινα – φέρ' ἴδω, τοῦτ' ἰδὼν ὄναρ λέγω;

Ó Brômio, suporte por ti inúmeras dificuldades,
 agora e quando, na juventude, minha carne prosperava:
 primeiro na vez em que, enlouquecido por Hera,
 abandonaste tuas amas, as ninfas montesas, e partiste;
 depois, no entorno da guerra dos gigantes-ctônios,
 quando pisava à destra de teu pé, levando o escudo,
 golpeei Encélado no centro do escudo com a lança
 e matei-o (ora, venha cá, falo do que vi em sonho?)

No primeiro verso, Sileno cita as dificuldades que sofrera para o deus. Os *πόννοι* para Dioniso (διὰ σε) geralmente são bons, mas neste excerto assumem uma conotação épico-heroica, já que Sileno busca exaltar seu sofrimento⁶¹. Os sátiros, porém, são devotos ao deus a ponto de os trabalhos para Dioniso serem parte do culto⁶², sendo que a sua relação é descrita como *φιλία*⁶³ em contraste ao tratamento que sofrem de Polifemo. O velho sátiro cita dois *πόννοι* para Dioniso: o enlouquecimento causado por Hera e a gigantomaquia. O primeiro referencia as ninfas do Nisa, lugar relacionado (inclusive devido ao nome) com o deus⁶⁴. A inserção deste *πόννος* de maneira

⁶⁰ Cf. SEAFORD op. cit.: 94;

⁶¹ Davies (1999: 428-9) argumenta que os dez primeiros versos parecem compor um *priamel cômico*, que recorda muito bem a entrada de Hércules em *As traquínias* de Sófocles (v. 1046), o que indicaria as pretensões heroicas de Sileno, em contraponto à imagem grosseira de si como um velho sátiro. A situação de escravo doméstico, também com o termo *δούλος* em posição enfática no v. 24 (DAVIES, 1999: 431), anexaria comicidade à situação quando o sátiro infla sua participação na gigantomaquia.

⁶² Cf. S. *Os farejadores* 223-4.

⁶³ Cf. v. 81, 176, 378.

⁶⁴ Homero (*Il.* 6.133-9) insinua esta relação narrando brevemente a destruição de Licurgo causada por Dioniso, o que é de se esperar que a audiência reconhecesse.

breve sugere um conhecimento prévio do acontecimento mítico pela audiência, assim, é possível que se aluda a um outro drama satírico⁶⁵. No segundo πόνος, Sileno se vangloria de ter lutado ao lado de Dioniso na Gigantomaquia; versão menos estabelecida na tradição, aparecendo somente em alguns vasos do começo do período clássico, possivelmente influenciados por algum drama satírico (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 132); assim, da mesma maneira que no caso anterior, pode-se supor a indicação de um acontecimento de outro drama de outrora. Ao final do prólogo, Sileno ainda menciona mais um episódio mítico relacionado ao deus Dioniso: a relação amorosa entre ele e Alteia (v. 39-40: “ὄμοιος ὑμῖν νῦν τε χῶτε Βακχίωι/κῶμος συνασπίζοντες Ἀλθαίας δόμους”⁶⁶). A menção que se faz do caso de Alteia, para Seaford (2009: 102), é duvidosa, já que, diferente dos outros episódios do monólogo, ele não é descrito mas apenas mencionado. Desta maneira, isso poderia ser: a) seguindo Ussher (1978: 43-4), uma menção à um drama satírico anterior sobre o episódio; b) uma invocação de um tom emocional, já que o episódio evoca o sexo, o vinho e a felicidade, além do motivo de um “rei de uma terra estranha que recebe Dioniso”, parecido com um tema comum de um drama satírico genérico.

Além do prólogo de Sileno conter estes elementos possivelmente intertextuais, ao final do drama o coro entoa que sairão daquela ilha e serão depois “escravos de Baco” (v. 709: Βακχίῳ δουλεύσομεν) após a libertação da escravidão do ciclope, ou seja, ele são libertos de uma servidão imposta por Polifemo para outra, porém se diferenciando esta outra aparentemente por ter um sentido de felicidade, o que pode indicar uma possível *liberdade servil*: esta finalização pode ser lida como uma abertura para outros dramas satíricos (HUNTER, op. cit. 57), já que o tema da servidão parece ser comum ao gênero. Deste modo, tanto o início quanto o final do drama presumem que o coro nos dramas satíricos sempre é sempre composto pelas mesmas personagens, e, assim, o que os espectadores assistem são episódios diferentes das aventuras de Sileno e seus filhos (SEIDENSTICKER, 2003: 102), o que justificaria insinuações a outras representações passadas e vindouras.

Além destas referências, por assim dizer, intertextuais, o coro n’*O ciclope* também faz alusões metateatrais apontando para a própria performance. Assim, os sátiros facilmente são levados ao canto e à linguagem exclamatória, sendo que a música, a dança e os gestos rituais dariam uma conexão mais potente e emotiva para com a audiência do que as falas mais sóbrias dos jambos dos

⁶⁵ Ussher (1978: 34) rejeita esta interpretação indicando uma escolha aleatória.

⁶⁶ “Com Baco, camaradas em bando, à casa de Alteia / iam rebolando ao canto dos bárbitos.”

atores individuais (GRIFFITH, 2002: 212). Logo antes da entrada dos sátiros em cena, eles são descritos por Sileno dançando a síquinis ao som do bárbitos (v. 36-40):

ἤδη δὲ παῖδας προσνέμοντας εἰσορῶ
 ποιμένας. τί ταῦτα; μῶν κρότος σικινίδων
 ὁμοῖος ὑμῖν νῦν τε χῶτε Βακχίωι
 κῶμος συνασπίζοντες Ἀλθαίας δόμους
 (40) προσῆιτ' αἰοδαῖς βαρβίτων σαυλούμενοι;

Mas já avisto meus filhos trazendo
 as ovelhas. O que é isto? Não é a batida
 das síquinis? Igual como quando vós
 com Baco, camaradas em bando, à casa de Alteia
 iam rebolando ao canto dos bárbitos?

Como observou Seidensticker (2010: 213-4), a dança é a ocupação principal dos sátiros, além da bebida e do sexo, logo não se estranha a indicação de Sileno na passagem chamar à dança praticada pelo coro no drama satírico. A dança síquinis (v. 37: σικινίδων) é preservada em parte por Ateneu (630a-e) e Pollux, sendo considerada típica do drama satírico por Aristóxenes⁶⁷. O inventor da dança seria um bárbaro de Creta ou de origem frígia (SEAFORD, 2009: 103-4). Aulo Gélío (20.3) chama a dança de *a genus veteris saltationis*; o que sugere uma interpretação de uma dança com saltos e movimentos frenéticos. Contudo, Ateneu descreve a dança como στασιμώτερα καὶ πυκνότερα (630c), além de τὴν ὄρχησιν ἀπλουστέραν ἔχοντα, produzindo uma antítese por descrevê-la (junto com a ἐμμέλεια e o κόρδαξ) como algo estacionário com movimentos simples; porém, em 630d, ela é descrita contendo um ritmo rápido, πυρρίχη, isto é, composta de movimentos associados à guerra, o que é fortalecido na passagem de Eurípidés pelo particípio συνασπίζοντες (v. 39; SEAFORD, op. cit. 102-3). Desta maneira, a síquinis seria parecida com a τυρβασία (dança do ditirambo) por ambas apresentarem características eufóricas (GRIFFITH, 2013: 270).

Dadas estas fontes da antiguidade, Seaford (ibid.) argumenta que é possível que a dança fosse acompanhada por uma flauta chamada σικινοτύρβη, sendo que a palavra τύρβη indica um tumulto. A dança consistiria, seguindo a ilustração do vaso Pronomo, de um movimento de levantar um dos pés enquanto o braço oposto também é erguido com a mão para cima. Ademais, no fragmento de Pratinas acima, conjectura-se uma insinuação da dança por referir uma efusão de mãos e pés (v. 15). No caso do drama *Os farejadores* de Sófocles, é possível que uma das passagens corais preservadas (v. 176-202) seja composta por um metro que sugere a síquinis (O'SULLIVAN & COLLARD, 2013: 356). Para O'Sullivan & Collard (2013: 136), se no texto de Eurípidés

⁶⁷ Cf. USSHER, 1978: 42-3; KAIMIO, 2001: 44-5; SEAFORD, 2009: 103-4; SEINDESTICKER, 2010: 213-29; O'SULLIVAN & COLLARD, 2013: 136, 359.

σαυλούμενοι (v. 40) descreve o movimento dos sátiros, então isso envolveria gestos obscenos, já que σαῦλα βαίνειν descreveria movimentos relacionados a uma meretriz; além disso, o som das batidas sugeridas pelo texto (v. 37), também poderiam atestar um movimento de salto.

Seguindo a leitura d’*O ciclope*, os sátiros fazem menção à sua própria dança e canto nos v. 492-98:

φέρε νιν κώμοις παιδεύσωμεν
τὸν ἀπαιδευτον·
πάντως μέλλει τυφλὸς εἶναι.

(495) μάκαρ ὅστις εὐιάζει
βοτρυῶν φίλαισι πηγαῖς
ἐπὶ κῶμον ἐκπετασθεῖς
φίλον ἄνδρ’ ὑπαγκαλίζων,

Vamos agora, com folias educaremos
o não educado;
de todo jeito, está prestes a ser cego.

(495) Abençoado aquele que canta o evoé,
com as correntes amigas das pencas de uva,
tendo estendido suas velas para a folia,
abraçando um varão amigo,

Observe-se que a dança é aludida como uma baderna (v. 492: κώμοις) que funcionaria para educar o ciclope, interpretação plausível dado o conhecimento e mestria dos sátiros na música e na dança (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 193)⁶⁸. Também se pode notar que os sátiros mencionam o canto de felicidade relacionado à canção báquica (v. 495: εὐιάζει) que acompanha a dança da folia (v. 497) que é realizada não sozinho, mas com um amigo (v. 498), insinuação que pode sugerir o elemento coral determinante da folia báquica e, por extensão, a dança sendo realizada nesta intervenção lírica no drama.

Não somente os sátiros aludem à própria dança e canto, mas também o fazem outros personagens do drama. Polifemo entra em cena pela primeira vez referindo a dança dos sátiros (v. 204: “τί βακχιάζετ’ (...))”, verso que sugere que o coro esteja bailando, se movendo na orquestra (SEAFORD, 2009: 142), mesmo fora de um estásimo propriamente dito, o que seria algo comum dentro do gênero (SEIDENSTICKER, 2003: 110)⁶⁹. Nos v. 220-1 “ἐπεὶ μ’ ἄν ἐν μέσηι τῆι γαστέρι / πηδῶντες ἀπολέσαιτ’ ἄν ὑπὸ τῶν σχημάτων”, Polifemo também faz uma observação sobre o movimento dos sátiros, os caracterizando como saltitantes, sendo que o termo σχῆμα pode se referir

⁶⁸ Cf. S. *Oeneus* 12-5 (apud LLOYD-JONES, 2003: 420).

⁶⁹ Cf. E. *Cyc.* 94, 220-1; S. *Os farejadores.* 217-20.

às poses ou coreografia de uma dança⁷⁰ mas também à posição de um atleta⁷¹, o que dá força à interpretação de uma dança mais vívida por parte dos sátiros (SEINDESTICKER, 2010: 217).⁷²

Dos dramas sobreviventes de Ésquilo e Sófocles, uma grande proporção apresenta no mínimo uma passagem que discute diretamente a música, a dança e o estilo da performance (GRIFFITH, 2013: 266-9). Em Προμηθεύς πυρκαεύς ou Προμηθεύς πυρφόρος⁷³ atribuído a Ésquilo, há um refrão em que se canta sobre a dança que os sátiros farão em honra a Prometeu por causa do presente do fogo, e os sátiros antecipam que dançarão como as ninfas o fariam (v. 1-17)⁷⁴. Em Ἴσθμιάσται ou θεωροί⁷⁵, há uma passagem em que supostamente Dioniso conversa com os sátiros enquanto eles se preparam para uma competição atlética; neste diálogo, o deus aponta como seus devotos não dançam como de costume, mas treinam ginástica (v. 23-38), apesar de isso envolver uma dança com escudos que rejeita o deus por ele ser afeminado e não ter aspectos militares (v. 64-78). Em *Os puxadores de rede*, não há nenhuma referência direta à dança, contudo, na passagem em que se preservou uma das intervenções corais, o coro canta sobre “andar ordenadamente” (v. 821)⁷⁶, o que pode sugerir algo relacionado à coreografia dos coreutas. No caso de Sófocles, o fragmento de *Os farejadores* traz uma passagem valiosa para se analisar a representação da dança: durante o drama, os sátiros vislumbram a invenção da lira pelo deus Hermes e, escutando o som do instrumento, começam sua folia báquica (v. 133). Além disso, diz-se que os sátiros andam a farejar como cães de caça, curvados para o chão (v. 125-6), seguindo Sileno que se utiliza de um apito para guiá-los (v. 173); mais adiante os sátiros começam a pular enfaticamente para que os residentes da caverna, onde está Cilene, os ouçam (v. 219). A deusa, por sua vez, estranha a atitude e a técnica dos sátiros tão diferentes de suas atividades dionisíacas comuns (v. 223), além de notar movimentos estranhos (v. 229-30). Em todo o fragmento, há uma linguagem que demonstra a excitação por parte dos sátiros, sendo repleta de repetições, assíndetos e anáforas.

⁷⁰ Cf. Pl. *Lg.* 655a; Ar. *V.* 1485.

⁷¹ Cf. Isoc. 15.183.

⁷² Dados estes fatores metateatrais, se referenciando claramente a própria dança e a caracterizando como efusiva, a crítica em geral aproxima o drama satírico aos ditirambos, apontando uma possível gênese do gênero: cf. SEIDENSTICKER, 2003; GRIFFITH, 2013: 262; e especialmente SHAW, 2014.

⁷³ Doravante *Prometeu incendiário*; cf. P.Oxy.2245 (SOMMERSTEIN, 2008: 210-20).

⁷⁴ Para Griffith (2013: 267), isto sugere que a performance seria muito parecida com aquela representada por outros atenienses em um contexto similar àquele das músicas mítico-contemporâneas dos ditirambos.

⁷⁵ Doravante *Os espectadores ístmicos*; cf. P.Oxy.2162 fr. 1a (SOMMERSTEIN, 2008: 83-99).

⁷⁶ Cf. SOMMERSTEIN, 2008: 55.

Voltando-se novamente à análise da anunciação de Sileno a respeito da entrada do coro ao final de seu prólogo n’*O ciclope*, nota-se também a indicação de um instrumento musical específico que acompanharia a dança dos sátiros: o *bárbito* (v. 40). O βαρβίτον era uma lira dionisíaca, mais grave e mais longa que a lira comum (SEAFORD, 2009: 104), associada ao bom humor⁷⁷, que aparece na cerâmica junto com sátiros e o aulo. Não é claro, porém, por que Sileno faz menção somente à lira e não ao aulo, o instrumento mais comum no culto dionisíaco (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 137), e por outro lado, os instrumentos de cordas mais comuns ao apolíneo (POWER, 2013: 243). Seaford (ibid.) argumenta que a menção do aulo seria um lugar-comum evitado, mas isto não é evidente; parece-nos mais claro que o bárbito seria algo mais próximo do sentimento do bando de sátiros, assim traria uma ligação mais direta à dança e ao tónus do bando, dada ainda a argumentação de Power (2013: 242) de como os instrumentos e as composições de cordas teriam se aproximado cada vez mais das melodias aulódicas no final do séc.

V.

Afora esta menção clara ao bárbito, os sátiros comentam a respeito de mais dois instrumentos ausentes no drama. O primeiro, no párodo, é o τύμπανος, o tímpano (v. 65, 205); o segundo na parte final do enredo: a κιθάρα Ἀσιάδος, ou seja, a cítara asiática (v. 443-4). O primeiro é personificado no canto como um instrumento que produz ἀλαλαγμοί, termo que é definido em LSJ (ad loc.) como um *barulho em alto volume*. Seaford (2009, p. 113), contudo, nota que a palavra na passagem é utilizada de maneira ambígua: por um lado ela pode representar o tamborilar alto do tímpano, mas devido exatamente a este som gritante, especialmente na religião orgiástica, a palavra pode significar um grito extático, sugerindo que os tímpanos estariam possuídos por Dioniso (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 139-40). O instrumento, por sua vez, faz parte do culto de Dioniso: em *As bacantes* (v. 120-34), o coro canta sobre a invenção do mesmo pelos coribantes, e também sobre o fato de os sátiros tomarem o tambor de Reia. Na cerâmica ática, o tímpano é visto a partir do séc. V, um momento de popularidade da cultura oriental (SEAFORD: 2009, p. 113), além de comumente representado nas mãos de mênades (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 139).

Adiciona-se na construção do ambiente dionisíaco do párodo a invocação do deus por meio do grito “Iaco” (v. 69): o nome pode, da mesma maneira que indica Dioniso, insinuar os gritos extáticos da iniciação báquica (SEAFORD: op. cit. 114); e a repetição do mesmo no verso é parte essencial do texto, já que há um eco dos cantos báquicos dos iniciantes nos mistérios de Elêusis⁷⁸. Por outro lado, a cítara asiática é mencionada rapidamente apenas como um instrumento de som

⁷⁷ Cf. E. Alc. 345-7.

⁷⁸ Cf. Ar. R. 316-20.

doce. Contudo, deve-se lembrar que a Ásia é o lugar de onde Dioniso trouxe seu culto (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 186)⁷⁹; assim, podemos conjecturar que há uma referência em tom elogioso a mais um elemento dionisíaco do qual os sátiros estão apartados. Assim apresentados os dois instrumentos, pode-se notar como há uma construção do imaginário dionisíaco, mesmo que distante dos sátiros no párodo e no restante do enredo, e por isso presumidamente ausente neste drama (daí a tristeza dos mesmos), e assim é possível conjecturar que em alguns dramas satíricos fosse possível a presença de também um tímpano além da cítara.

Além desta breve insinuação ao acompanhamento musical, há uma referência a uma espécie de canto do qual os sátiros são conhecedores: o epodo órfico (v. 646: “οἶδ’ ἐπωιδὴν Ὀρφέως ἀγαθὴν”⁸⁰). Os encantamentos de Orfeu, o poeta e músico da tradição arcaica, não só têm capacidade de controlar objetos inanimados e bestas⁸¹ mas também entidades divinas⁸²; deste modo, os sátiros insinuam a Odisseu que o encantamento ajudaria a mover o tição em direção ao olho do ciclope, incendiando-o. Em geral, os encantamentos (ἐπωιδαί) têm efeitos psicossomáticos⁸³ (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 216). Apesar desta menção evidente, a realização do encantamento é colocada em dúvida. Odisseu pede ao coro uma *exortação* (v. 652: ἐπεγκελεύω; 635: κέλευσμός) após a sugestão dos sátiros de realizar o epodo órfico, e, deste modo, se inicia a última intervenção coral. Logo a dúvida que permanece é se a exortação pedida pelo rei de Ítaca pode ser sinônimo do epodo. Por um lado, então, o canto coral pode ser entendido como um κέλευσμα (USSHER, op. cit. 160; SEAFORD, op. cit. 218; O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 217), ou seja, uma canção de exortação, como anteriormente anunciado por Odisseu e pelos sátiros do coro. Seaford (ibid.) conjectura a possibilidade disso ser um elemento típico do drama satírico, se baseando no fato de tal tipo de canção também surgir no fragmento *Os farejadores* (v. 231) de Sófocles⁸⁴.

Além de Eurípides, pode-se notar outros dois casos de referência direta à música em um drama satírico, Ἰναχος⁸⁵ de Sófocles. Durante o drama, Argo seria levado ao sono, coma ou um

⁷⁹ Cf. *Bacc.* 64, 1168.

⁸⁰ “Mas sei um encantamento órfico lindo demais.”

⁸¹ Cf. *IA* 1212-3; *Ba.* 562-4.

⁸² Cf. *Alc.* 357-8.

⁸³ Cf. *Od.* 19.457-8.

⁸⁴ Contudo, também se pode encontrar a canção em tragédias (cf. *A. Eu.* 235; *S. Ant.* 1219; O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 217).

⁸⁵ Doravante *Inaco* (LLOYD-JONES, 2003: 112-35).

transe hipnótico pela ação de um instrumento musical, a siringe de Hermes (v. 16-30); também, segundo o escoliasta de *Prometeu Acorrentado* atribuído a Ésquilo (v. 574a), Sófocles teria trazido Argos em palco cantando, sendo que a música seria tocada com a siringe enquanto Hermes entrava em palco. Além disto, em *Os farejadores*, como a invenção da lira é um dos temas do enredo, o seu som é caracterizado durante o drama como *novo*⁸⁶ por Sileno diversas vezes (v. 144, 145, 157, 160, 204)

Após esta análise dos elementos metateatrais do drama satírico, pode-se dizer que, como não é comum da tragédia (nem mesmo nos fragmentos) fazer uma autocrítica da música e da performance que se utilizam nas representações, conjectura-se que é possível que este papel tenha sido do drama satírico durante a primeira metade do séc. V, antes de isso se tornar algo comum na comédia (GRIFFITH, 2013: 263), e, por isso, seria sua característica *sui generis*. Portanto, no gênero foram comuns estes elementos metateatrais, bem como uma possível excentricidade musical e performática na coreográfica, além das experimentações em ambos os meios. Como não são mais proeminentes os assuntos dionisíacos⁸⁷ na tragédia do que no drama satírico, também este se foca mais explicitamente na performance em geral, se referindo à música e à dança mais diretamente, e logo se atentava aos estilos, instrumentos musicais e técnicas coreográficas e performáticas de si mesmo. Ademais, a conexão dos sátiros com Dioniso, um deus associado à contradição e à mutação, pode ter permitido o drama satírico manter sua forma peculiar durante o tempo (NELSON, 2016: 78), e também a ambivalência da figura do sátiro dá ensejo ao dramaturgo experimentar com entusiasmo novas e peculiares técnicas de performance e estilo, especialmente no âmbito da música e da coreografia, e, sendo ainda os sátiros geralmente representados como jovens, é comum vê-los passarem por algum tipo de aprendizado durante o enredo dos dramas satíricos, seja encontrando algo novo ou ensaiando um novo costume (GRIFFITH, 2013: 265-6).

1.3. Conclusão

Como queríamos argumentar, os aspectos performáticos de autorreferência, a linguagem e a estruturação do enredo em direção a um final feliz para o protagonista e os sátiros seriam típicos do drama satírico mais antigo (SHAW, 2014: 51), mas possivelmente tudo isso foi se desgarrando do gênero e se tornando cada vez mais uma característica associada à comédia ou à tragédia separadamente. Além disso, houve também um afastamento do drama satírico dos festivais

⁸⁶ ψόφος, um termo comum para sons inovadores no ditirambo (GRIFFITH, 2013: 269).

⁸⁷ A saber o sexo, o vinho e a dança.

dramáticos da Grécia após o século IV, o que culminaria, eventualmente, na perda de fato da reputação do gênero⁸⁸. Apesar de uma evidente falta de interesse pelo gênero na sua transmissão pela Idade Média até a atualidade, o drama satírico ainda era famoso durante o período Helenístico até o Império Romano, mesmo havendo mudança na natureza das representações, sendo que os dramas ainda ocorriam até no mínimo o século II d.C., possivelmente até o século III d.C. (O'SULLIVAN & COLLARD, 2013: 5-6), já que o último dramaturgo conhecido do gênero na antiguidade, Lúcio Mário Antíoco de Corinto, ganhou uma produção em Téspia entre os anos de 161 e 169 d.C., além de poetas romanos como Sulla, contemporâneo a Horácio, terem produzidos dramas satíricos. Logo, ainda no fim do século V, o drama satírico não só fazia parte dos festivais cívico religiosos, mas também era corriqueiro e provavelmente bem recebido. Já se argumentou que de certa maneira eles traziam um certo sentimento de nostalgia das possíveis origens dionisíacas do teatro na Grécia Antiga. Deste modo, apesar de elementos supostamente mais antigos como a metalinguagem e a metateatralidade não serem o ponto principal d'*O ciclope*, que seria um drama do final do século V, ainda é possível encontrá-los neste texto, como demonstramos. Contudo, deve-se apontar como parece ser um elemento essencial do gênero uma transgressão do tónus trágico, já que, por mais que tenha uma linguagem trágica por parte do protagonista (como se vê nas falas de Odisseu n'*O ciclope*) e o enredo caminha à maneira da tragédia, como argumentou Aristóteles, em todo momento os sátiros parecem romper com este decoro em direção a elementos cômicos, ainda que haja características únicas em sua composição. Logo, como apontou Barbosa (2012: 20, 27), o drama satírico é definido por uma indefinição, uma mistura de elementos de diferentes naturezas, épico, cômico, trágico, retórico e lírico.

Terminada esta argumentação, partiremos agora para uma caracterização do sátiro, figura que compõe essencialmente o gênero do drama satírico, possivelmente caracterizando-o como tal.

⁸⁸ Ésquilo era famosamente conhecido por seus dramas satíricos (Paus. 2.13.6-7; D.L. 2.133), mas mesmo assim nenhum foi transmitido completo.

2. O SÁTIRO NO DRAMA SATÍRICO DO SÉCULO V

Neste segundo capítulo, pretendemos caracterizar o sátiro da maneira como ele é representado no drama satírico do século V, especialmente enfocando *O ciclope* de Eurípides, mas também recorrendo a outras fontes, como fragmentos de outros dramas e a cerâmica, que se mostra muito valiosa para tal análise. Deste modo, será feita primeiramente uma análise dos aspectos físicos e psicológicos do sátiro, delimitando, então, características do mundo dionisíaco que compõe as figuras; em seguida, construiremos um argumento que explore a característica ambígua dos seres, transgressora, o que os aproxima ao próprio gênero do qual fazem parte; outrossim, nos utilizaremos do diálogo *O banquete* de Platão, que também é uma fonte relevante para esta discussão. Por último, terminaremos este capítulo discutindo a questão da organização do coro no drama satírico e a relação do mesmo com o personagem Sileno, que ora pode ser lido como corifeu, ora como um personagem independente de seus filhos na orquestra.

2.1. A aparência dos sátiros nos dramas satíricos

Como foi argumentado durante o capítulo 1, o drama satírico é caracterizado em geral por estabelecer um diálogo de diferentes gêneros da poesia antiga, especialmente de natureza dramática; desta maneira, o sátiro também será caracterizado por ser uma figura ambivalente, de aspectos de variadas natureza, não somente físicas, mas também comportamentais. Em primeiro lugar, serão analisadas algumas representações iconográficas das figuras que sejam relevantes para o argumento, e, posteriormente, observaremos como o sátiro aparece na literatura antiga, dando ênfase a *O ciclope*.

Ilustrações em cerâmicas eram frequentemente inspiradas por dramas satíricos (SEAFORD, 2009: 2), e muitas vezes representam não somente os sátiros, mas mostram o tipo de figurino usado nos dramas, além das máscaras portadas pelos coreutas e por Sileno. Portanto, há muitas representações das figuras na cerâmica no mundo grego antigo, desde o período arcaico até o helenístico. Geralmente, quando representados, os sátiros estão em movimento de dança, em episódios que podem ser associados ou a um drama satírico conhecido ou a uma passagem da mitologia; há ainda um número considerável de ilustrações que mostram as figuras em posições de dança, acompanhados ou não aulétrides e/ou lristas. A evidência iconográfica supérstite que se tem de um ator/coreuta trajando um figurino que seria de um sátiro é um fragmento de uma ânfora do

pintor Eucárides⁸⁹, peça que é datada entre 490-70 a.C. (SHAW 2014: 27). Muitas outras ilustrações em cerâmica mais antigas foram associadas com o drama satírico⁹⁰, apesar disso, dadas as diferenças de estilo nas ilustrações⁹¹, é difícil diferenciar pinturas de atores e representações de dramas satíricos daquelas dos próprios sátiros como seres mitológicos, já que, por exemplo, é comum encontrar imagens em que há uma fusão das máscaras e do figurino no corpo do ator/coreuta em performance sem demarcações⁹². Deve-se levar em conta que havia performances de gêneros satíricos e pré-cômicos, além de procissões com presença de sátiros antes mesmo da introdução do drama satírico nas Grandes Dionisiacas e outros festivais em que ocorriam performances dramáticas na Grécia Antiga (SHAW, 2014: 28); logo, é bem possível que a cerâmica anterior à metade do século VI represente aquelas e não estas. Ainda assim, a iconografia representa corpus valioso para a análise dos dramas satíricos.

Para se analisar coreutas em contexto dramático na cerâmica, atentaremos primeiramente a uma cratera-sino apuliana datada de 410-380⁹³. Vê-se na ilustração três coreutas imberbes, descalços e trajando o figurino tradicional do período clássico para os mesmos em um drama satírico: o περίζωμα, isso é, uma espécie de tanga com um rabo de cavalo acoplado na parte traseira e um falo ereto em frente. O traje, assim composto, sugere a nudez, já que o falo é evidente. Dois dos coreutas ilustrados seguram suas máscaras se olhando, enquanto o terceiro já a colocou e parece estar em movimento de dança, pois está com uma das pernas dobradas e os braços apoiados em sua lombar, verga a pélvis para frente. Em outras ocasiões, especialmente no vaso Pronomo, que analisaremos mais detalhadamente abaixo, um coreuta mascarado de sátiro se diferencia de seus colegas dançando. Além desta peça, para se observar mais elementos de performance em cerâmica, pode-se analisar estes exemplares: o primeiro, um cálpis de figuras vermelhos datado de 480-60 representando sátiros dançando em frente a um aulétride⁹⁴, o segundo, uma cratera-cálix datada de

⁸⁹ Imagem digitalizada: <http://migre.me/uD028>.

⁹⁰ A representação possivelmente mais antiga que se tem hoje de uma representação de sátiros em contexto dramático seria uma cratera de figuras vermelhas em que sátiros se arrastam para roubar Hércules enquanto ele dorme (imagem em SHAW, 2014: 28).

⁹¹ Já se tentou estabelecer alguns critérios para poder se diferenciar mito de performance em parte das representações em cerâmica, apontando a presença de músicos e insinuações de figurino, além de indicações de organizações corais como indícios de ilustrações de representações dramáticas (HEDREEN, 1992: 125-78; LISSARRAGUE, 1992; CSAPO, 1997).

⁹² Como se vê, por exemplo, no único ator vestido com a máscara ao centro do vaso Pronomo.

⁹³ Nicholson Museum, Sydney, Austrália, NM 47.05. Imagem digitalizada: <http://migre.me/uD1rn>.

⁹⁴ Museum of Fine Arts, Boston, EUA, 03.788. Imagem digitalizada: <http://migre.me/uD6eF>.

470-60 que representa Dioniso, Hefesto e um sátiro portando um bárbito⁹⁵. Em ambos, os sátiros representados são ilustrados como se estivessem se movimentando, no primeiro dançando e no segundo apenas caminhando, e de maneira característica, vestem o περίζωμα, o que indica que a gravura é de indivíduos se travestindo de sátiros, e não das figuras mitológicas em si. Ademais, deve ser ressaltado o fato de que no segundo caso, a figura carrega um bárbito, instrumento que, como argumentamos acima, se conecta ao aspecto dionisíaco do drama satírico, fortalecendo o caso da representação de um drama. No caso específico d'*O ciclope*, há uma cratera-cálix datada de 420-10 que representa Odisseu, seus companheiros e Polifemo cercados de sátiros⁹⁶, contudo, como não se pode evidenciar o uso do περίζωμα, ou marcas de máscaras, não é possível dizer que a ilustração retrata o drama de Eurípides, ainda que certamente possa ter sido inspirada por ele.

Conquanto haja muitas representações de sátiros na cerâmica, tanto em situações dramáticas como míticas, a ilustração do vaso Pronomo, uma cratera de figuras vermelhas do final do século V⁹⁷, se destaca. Nele é possível verificar um grupo de onze coreutas de algum drama satírico rodeando Dioniso e Ariadne, além de três figuras carregando máscaras de heróis e vestidas como personagens trágicas, contudo apenas Hércules, à direita do casal central, pode ser identificado pela inscrição; os outros dois são, possivelmente, Laomedonte à esquerda de Dioniso e Hesíone acompanhada por Eros entre Ariadne e Hércules⁹⁸. Diferentemente, os coreutas são representados como rapazes sem barba e carregam máscaras de sátiros, além de vestirem um περίζωμα. Um deles, porém, no canto direito inferior, veste um χιτών, ou seja, uma túnica; logo, por sua distinção, pode-se entendê-lo como o corifeu do drama representado pela cratera. Ademais, no canto superior direito da ilustração nota-se um ator barbado segurando uma máscara de barba branca em uma das mãos e na outra um cajado. Outrossim, ele veste um traje de pelos e, no ombro, uma pele de leopardo: este seria Sileno, o pai dos sátiros. As outras três figuras que estão no centro

⁹⁵ Kunsthistorisches Museum, Wien, Alemanha, ANSA IV 985. Imagem digitalizada: <http://migre.me/uD6jj>.

⁹⁶ British Museum, Londres, Inglaterra, 1947, 0714.18. Imagem digitalizada: <http://migre.me/uD6yX>.

⁹⁷ Museo Archeologico Nazionale, Nápoles, Itália, 81673. Foto da cratera e detalhe da ilustração: <http://migre.me/uCGpL>; <http://migre.me/uCGr6>. Há muitas reproduções da ilustração: cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1953: 178-9; SEAFORD, 2009: 54-5; TAPLIN & WYLES, 2010; SHAW, 2014: 9-10.

⁹⁸ Esta atribuição às duas figuras não identificadas é aceita geralmente por causa da característica orientalizada das máscaras de cada um (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953: 180; OSBORNE, 2010:154).

da ilustração são um aulétride identificado como Pronomo⁹⁹, um lirista chamado Carino¹⁰⁰ além de um terceiro assinalado como Demétrio¹⁰¹.

Apesar de a imagem na cratera apresentar muitas questões e problemas¹⁰², a representação dos sátiros é muito utilizada como referência para estudiosos. De maneira geral, como se argumentou acima, quando se caracteriza o sátiro fisicamente na iconografia pode-se apontar o seguinte: a) eles geralmente vestem uma máscara barbada, ligeiramente calva e com narizes e orelhas pontiagudas, que são associadas a cavalos, mulas ou macacos (SEIDENSTICKER, 2005: 45); b) eles andariam descalços pela orquestra, cobertos somente pelo περίζωμα e talvez mais alguma roupa ou acessório que indicasse a sua ocupação no dado drama em que estão presentes.

Ainda que a cerâmica seja uma fonte valiosa de informações a respeito dos sátiros, deve-se recorrer também aos resquícios textuais que o descrevam e que a figura esteja presente para que a análise seja mais completa. Uma menção supérstite que se faz aos sátiros acontece no *H. hom.* 5 a Afrodite (v. 262-3):

τῆσι δὲ Σειληνοὶ τε καὶ εὐσκοπὸς Ἀργειφόντης
μίσηγοντ' ἐν φιλότῃτι μυχῶ σπείων ἐροέντων.

é a elas [as ninfas] que os Silenos e o vigilante Argeifonte
se unem amorosamente no fundo das grutas encantadoras. (trad. MARQUETTI, 2010:
116-7)

No excerto, nota-se o uso da palavra σειληνοὶ ao invés de σάτυροι para se referir às criaturas¹⁰³. Contudo, desde essa menção já se insinua um dos aspectos essenciais da caracterização dos sátiros: seu desejo sexual pelas ninfas montesas. Fisicamente, este aspecto é visível pela

⁹⁹ Wilson (2010: 182-91) traça outras evidências arqueológicas e textuais (especialmente Pausânias) para argumentar que Pronomo era uma figura pan-helênica, famoso no mínimo em Atenas e na Beócia (a suposta terra pátria do aulétride), onde representações do músico em cerâmica, além de uma estátua (que ficava em Tebas) e dedicatórias epigramáticas eram relativamente comuns.

¹⁰⁰ Possivelmente, a ilustração seria do corego do drama representado (WILSON, 2010: 205, 208-9), dado que o nome não é muito comum em Atenas durante o séc. V, podendo indicar um indivíduo rico da época que treinou o coro; ademais, ele não toca seu instrumento na imagem, o que sugere que o músico do drama na verdade é o aulétride e não o indivíduo que segura a lira (WILSON, op. cit.: 207); contudo, esta questão ainda permanece dúbia, já que há outros indivíduos chamados “Carino” em outros *demoi* de Atenas (OSBORNE, 2010: 149-50).

¹⁰¹ Na ilustração pode-se observar o indivíduo segurando um rolo em uma das mãos, além de um outro ao pé do banco onde ele senta; por isso, já foi indicado que ele seria o poeta autor do drama representado pelo desenho (SEAFORD, 2009: 3). Contudo, o nome era muito comum em Atenas na antiguidade, sendo que Diógenes Laércio (5.85) cita um escritor de comédia, um de poesia épica, um de jambos e mais um de dramas satíricos. Apesar de esta última referência ser tentadora, a indicação de Diógenes Laércio parece ser de um indivíduo que viveu bem depois do vaso ser feito (OSBORNE, 2010: 149).

¹⁰² Taplin & Wyles (2010) dedicaram um volume ao estudo da cratera, apresentando diversas leituras possíveis da peça.

¹⁰³ Seaford (2009: 6-7) conjectura que os sátiros e os silenos seriam duas figuras de origens diferentes na mitologia antiga, porém foram paulatinamente confundidas.

perpétua ereção do falo dos sátiros, que nas representações dramáticas certamente estavam presentes. É bastante comum, ainda na cerâmica, evidenciar esta característica, como se vê, por exemplo, em um aríbalo ático de figuras negras datado de 570 que representa três sátiros segurando seus órgãos genitais de tamanho exagerado sugerindo a masturbação¹⁰⁴; contudo, nos dramas satíricos que foram transmitidos, há claramente evidência deste aspecto das figuras mitológicas, principalmente marcado pela linguagem sexual aplicada nos dramas, sobre a qual já argumentamos acima.

Da mesma maneira que a cerâmica, os textos dramáticos também transmitiram evidências da caracterização física dos sátiros. Além das indicações fálicas de Sileno, pode-se notar algumas menções a como os sátiros se postavam n’*O ciclope*. Logo no prólogo, o pai dos sátiros chega a caracterizar seus filhos como *jovens* como o rebanho de ovelhas do ciclope (v. 28) e também o fará Odisseu posteriormente (v. 434), em oposição a Sileno que seria velho (v. 101, 145, 194, 227, 229, 446). Nenhuma outra característica física é evidenciada no texto de Eurípides, contudo há uma menção ao figurino usado pelo coro: no párodo, os sátiros amaldiçoam uma *χλαῖνα*, isso é, um manto que usam (v. 80): “σὺν ταῖδε τράγου χλαίνας μελέαι”¹⁰⁵. Seaford (2009: 118) sugere que é possível uma leitura em que se interprete a referência ao *περίζωμα*. Porém, como o *περίζωμα* sugere a nudez, tal sugestão é improvável. Deste modo, é mais plausível que os sátiros indiquem um tipo de capa ou túnica que eles vestem. Como já expusemos acima, os sátiros presentes nos coros dos dramas satíricos eram sempre os mesmos personagens¹⁰⁶, apesar de estarem em situações diferentes em cada drama. Desta maneira, as vestes e os acessórios dos sátiros provavelmente seria mudada conforme o enredo, indicando desta maneira a situação das figuras: em Σφύγξ¹⁰⁷ de Ésquilo, por exemplo, eles vestiriam ricos mantos decorados e diademas preciosos, como se pode ver em uma hídria contemporânea ao drama representando os sátiros vestidos de tal maneira¹⁰⁸. N’*O ciclope*, os sátiros vestem o manto de cabra, típico dos pastores, logo se explica por que os sátiros amaldiçoam suas vestes, já que desta maneira maldizem metaforicamente sua própria situação. Seaford (ibid.) ainda nota que, em outras situações, os devotos de Dioniso (inclusive os

¹⁰⁴ Imagem digitalizada: <http://migre.me/uD94o>.

¹⁰⁵ “Com este maldito manto de cabra”.

¹⁰⁶ Fato que difere este coro da tragédia e da comédia, que trabalhariam com uma gama maior de possibilidades de composições destes personagens.

¹⁰⁷ Doravante *Esfinge* (SOMMERSTEIN, 2008: 238-43).

¹⁰⁸ Imagem reproduzida em Junker, 2010:134.

sátiros) aparecem vestindo peles de corça ou de leopardo¹⁰⁹, portanto, é possível que tal tipo de vestimenta fosse reconhecida pelos espectadores como uma indumentária típica, mas, como não seria a nébride mas sim o manto de cabra, a veste causaria um tom humorístico¹¹⁰.

Afora esta menção, Sileno também aponta um instrumento que carrega como acessório de seu figurino durante o prólogo: uma ἀρπάγη, ou seja, um ancinho (v. 33). A palavra indica um gancho para pegar baldes de água (LSJ: ad loc.), porém, na passagem mencionada, é usada no sentido de ancinho (USSHER, 1978: 42; SEAFORD, 2009: 102; O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 135); assim, incita-se humor pois Sileno tenta usar um instrumento agrícola para limpar a casa em vez de uma vassoura (κόρημα). A presença de tais acessórios, especialmente para Sileno que carregaria algo que fosse usado como um cajado (como se vê no caso do vaso Pronomo), seria algo comum também nos dramas satíricos (O’SULLIVAN & COLLARD, ibid.).

Como se descreveu, é possível através de uma análise tanto dos textos dos dramas satíricos como observando-se a cerâmica construir a imagem do sátiro como ele supostamente era representado nos palcos da Grécia Clássica, especialmente em *O ciclope*. Com esta argumentação, seguiremos na caracterização da ação dos sátiros no dramas, e para tal, nos auxiliaremos de uma análise do diálogo *O banquete* de Platão.

2.2. A ação dos sátiros no drama satírico

Não é somente no aspecto físico que os sátiros unem características de natureza diversa, mas também em seu comportamento: eles são um exemplo de figuras híbridas, que unem elementos cômicos e burlescos a características de figuras elevadas da tradição épico-mítica nos dramas do qual fazem parte (SEIDENSTICKER, 2005: 46-7). Por um lado, Sileno e os sátiros do coro personificariam o vinho, a música, a dança, a licença sexual e a liberdade de diversas amarras físicas e psicológicas em que estão presos os mortais espectadores do teatro de Dioniso. É desta maneira que, nos dramas satíricos, o coro de sátiros se apresenta em contraste com o mundo heroico, constantemente interferindo nas ações e objetivos das outras personagens com a qual interagem (GRIFFITH, 2002: 204-5). Parece ser elemento comum não só uma paródia com lugares-

¹⁰⁹ Cf. *Ba.* 111, 249; *Os farejadores* 224-5.

¹¹⁰ Isto possivelmente se associa à memória da *Electra* do próprio Eurípides (v. 184-6), ou seja, os sátiros estariam pretendendo se autoafirmarem em um tom trágico, como heróis, o que já foi visto também com Sileno no prólogo (SEAFORD, 2009: 118).

comum do repertório épico-mítico¹¹¹, mas também a desconstrução do decoro dos outros personagens míticos dos dramas com quem compartilham a ação.

Desta maneira, por um lado, os sátiros constroem o imaginário dionisíaco evocando seus elementos essenciais, apontados acima. N’*O ciclope* isso já é evidenciado no início da trama, que abre invocando Dioniso e citando possivelmente outros dramas satíricos anteriores e episódios míticos relacionados ao deus, como foi argumentado anteriormente. Podemos notar que o conjunto de características evocadas no início do drama para construir o ambiente dionisíaco estão todas fisicamente ausentes do drama: Dioniso não está na ilha do ciclope (v. 63, 204), e a abstinência de vinho também é metaforicamente uma abstinência de Dioniso enfrentada pelos sátiros que estão presos. Contudo, na trama de Eurípides, reintroduz-se o deus conforme seu andamento como uma espécie de favor aos sátiros, culminando na fuga em direção a seu antigo mestre. Neste andamento, destaca-se o momento em que Odisseu introduz o vinho, que, ao contrário da *Odisseia*, não existe na ilha na versão de Eurípides (v. 124); na passagem o rei de Ítaca sugere durante o drama que o vinho é o próprio deus engarrafado (KONSTAN: 1990, p. 97-8). Esta interpretação é reforçada por Sileno mencionar que a falta de vinho também remete à ausência da dança, ou seja, a distância da *bebida de Brômio* causa diretamente (fortalecido pelo conectivo *τοιγὰρ* no verso¹¹²) um afastamento do mundo dionisíaco e, portanto, do próprio deus¹¹³, já que a dança está tão ligada aos sátiros quanto o vinho (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 148). Ademais, a agricultura também demonstrava uma relação direta dos mortais com os deuses, e assim a falta dela distancia os ciclopes dos olímpicos, de sorte que o que se indica é o barbarismo dos ciclopes em relação à civilização ateniense do século V (O’SULLIVAN & COLLARD, *ibid.*).

Deste modo, a reintrodução do vinho por Odisseu como que introduz Dioniso. Essa construção começa desde a menção da origem da bebida: um presente de Máron (v. 141). Na *Odisseia* Máron da Trácia é um sacerdote de Apolo que deu o vinho para Odisseu (9.197), do mesmo modo como é apresentado no drama de Eurípides. A bebida é apresentada em Homero como tendo um grande valor (junto com outros presentes do sacerdote) além de ser famosa por ser muito forte (STANFORD, 2003: 355), o que é assinalado em Homero pela mistura do vinho em 12 partes

¹¹¹ Concordamos com Seidensticker (2006: 47) quando descarta o uso da paródia trágico-mítica nos dramas satíricos, já que não se usariam mitos de maneira paródica, mas apenas se selecionaria aqueles que têm um final feliz, como a volta de Odisseu e Menelau (*Proteu* de Ésquilo), não a de Agamemnon; a vitória de Édipo sobre a esfinge (*Esfinge* de Ésquilo), as vitórias de Hércules (*Sileu* ou *Euristeu* de Eurípides), e a vitória de Odisseu contra o ciclope Polifemo. Contudo, é possível perceber passagens n’*O ciclope* em que os sátiros e Sileno se utilizam de lugares-comum do sofrimento épico-mítico para incitar humor.

¹¹² {Oδ.} Βρομίου δὲ πῶμ' ἔχουσιν, ἀμπέλου ρόας; / {Σι.} ἤκιστα: τοιγὰρ ἄχορον οἰκοῦσι χθόνα (123-24). Acerca de *τοιγὰρ*, cf. DENNINSTON: 1954, p. 565-6.

¹¹³ Este tópico seria um lugar-comum no drama satírico (SEAFORD: *op. cit.* 126).

de água¹¹⁴. Ademais, Máron é apresentado como *filho de um deus*, ou seja, de Dioniso. Apesar de na *Odisseia* Máron ser filho de Euantes, Eurípides apresenta em sua trama esta outra paternidade. Contudo, Seaford (2009: 128) não acredita em uma reinvenção do mito (já que Euantes seria filho de Dioniso), mas sim uma conexão oportuna da ambientação homérica com a satírica, além de Sileno ser conhecido também como antigo cuidador de Máron (USSHER, 1978: 61), fato possivelmente apresentado e conhecido anteriormente ao drama de Eurípides¹¹⁵. Deste modo, depois de saborear a *bebida de Dioniso*, Sileno é reintroduzido ao mundo do deus, trazendo-o consigo também para os espectadores (v. 156-74). Como é notável na passagem, Sileno é possuído por Dioniso no momento em que toma o vinho. O velho sátiro é inclusive transportado daquela realidade que vivencia, esquecendo do dinheiro e querendo somente a reconciliação que está tendo com o deus e seu mundo por meio do vinho (v. 160-1). O delírio de Sileno o aproxima da bebida com volúpia sexual (v. 172), o que evidencia esta chegada do mundo dionisíaco por meio do líquido, além de ser também neste momento que, após breve ausência de seu pai, os sátiros começam a questionar Odisseu a respeito de Helena e um possível estupro sofrido por ela.

Polifemo, quando introduzido ao vinho, também fica possuído por Dioniso e começa a cantar e talvez dançar (v. 487-518). Durante esta intervenção coral, após Polifemo se embriagar com a *bebida de Dioniso*, nota-se o ciclope cantando (mesmo que de maneira desarmoniosa) e participando do estásimo com a segunda estrofe da canção. Ainda que esta intervenção de Polifemo seja interessante, a participação do coro de sátiros se destaca por evocar os elementos dionisíacos, incitados pelo vinho: cantar o evoé (v. 495), se dedicar à folia (v. 497) e estar entre companheiros (v. 498). Tudo isto ainda é fortalecido pela insinuação do sexo, tanto na estrofe A, como na estrofe C, que carrega um forte tom nupcial, lembrando os epitalâmios da lírica arcaica (SEAFORD, op. cit. 201; O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 192, 196). Especialmente na segunda, o vocabulário utilizado remete a alguns poemas de tal gênero de Safo, em que há o elogio do noivo por meio de uma linguagem erótica, como a referência aos olhos e à beleza (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 196)¹¹⁶. Deste modo, podemos indicar como o vinho traz o mundo dionisíaco para Polifemo. São os sátiros, todavia, que o conduzem por este ambiente, sugerindo o que lhes é tão familiar.

¹¹⁴ Cf. *Od.* 208-11.

¹¹⁵ Máron é o filho de Dioniso também em Hesíodo e Cratino, sendo que o comediógrafo se utiliza do sacerdote também como metonímia do vinho, da mesma maneira que é feita com o deus n’*O ciclope* (SEAFORD, 2009: 128; O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 150).

¹¹⁶ Cf. fr. 111, 112 Davies. Nesta passagem isso é claramente irônico, pois os sátiros elogiam o ciclope que canta desarmoniosamente em uma preparação em que se espera o seu castigo.

Além desta ambientação que se contrói do mundo dionísíaco no drama, os sátiros, por mais que compartilhem o palco com o herói épico Odisseu, desconstroem o discurso do rei de Ítaca. Isso acontece primeiramente nas falas de Sileno, que de certa maneira parodiam discursos trágicos de sofrimento, como vemos, por exemplo, no prólogo, em que o velho sátiro expõe seus feitos de maneira épica, citando uma participação militar na gigantomaquia (v. 5-8), que logo é desconstruída por ele mesmo ao se questionar se havia sonhado com tal (v. 8-9): a linguagem coloquial (v. 8: φέρ' ἴδω¹¹⁷; v. 9: μὰ Δία¹¹⁸) insinua ainda mais o seu tom cômico. Ademais, em sua prepotência épica, Sileno traça um caminho parecido com o de Odisseu (v. 18), que, ao passar perto de Mália (no cabo da Lacônia no Peloponeso), foi jogado pelo vento leste à terra dos lotófagos (USSHER, 1978: 39). Contudo, como ele indica posteriormente, sua função como empregado do ciclope limpando a casa com um ancinho, também desconstrói a imagem de sofrimento inserindo uma tonalidade cômica.

Em sua primeira conversa com Odisseu, o pai dos sátiros desfaz o discurso de sofrimento épico do herói por meio de suas respostas. Logo quando são apresentados um ao outro, Sileno se refere ironicamente ao rei como uma *matraca* (v. 104: κρόταλον), além de indicar Sísifo como pai de Odisseu, e não Laerte, como na tradição homérica¹¹⁹. Deste modo, há uma quebra do tom épico que se construía na introdução de Odisseu no verso (SEIDENSTICKER: 2003, p. 110), após as alusões à tradição homérica pelo modo como o rei se apresenta (v. 103), sendo que essa paternidade é geralmente utilizada, no teatro, pelos inimigos de Odisseu¹²⁰. Ademais, Odisseu reconhece a afirmação de Sileno no verso seguinte, mas a trata como um insulto (v. 105),¹²¹ tentando, inclusive mudar o rumo da conversa, o que é evidenciado pelo uso da partícula δέ, uma construção que possivelmente traria um tom humorístico ao diálogo (USSHER, 1978: 55). Mais adiante, Sileno ainda compara o desvio marítimo que o levou à ilha dos ciclope ao de Odisseu retornando dos sofrimentos de Troia (v. 107-10), o que também pode rebaixar os feitos bélicos de Odisseu ao nível dos sátiros. Esta desvalorização do heroísmo guerreiro também é visível em outras passagens do drama, como, por exemplo, no conversa entre Odisseu e os sátiros logo após o Sileno se embriagar (v. 175-87), passagem em que as figuras perguntam ao rei sobre a guerra, ao que este responde-lhes de maneira polida afirmando a tomada dos espólios de Troia (v. 177-8). Contudo, a

¹¹⁷ “ora, venha cá (...)”.

¹¹⁸ “Por Zeus”.

¹¹⁹ Sísifo, conhecido pelas mentiras e truques, seria uma figura bastante referida nos dramas satíricos (USSHER, 1978: 55; O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 145).

¹²⁰ Cf. S. Aj. 189; Ph. 417; E. IA 524, 1362; SEAFORD: op. cit. 123.

¹²¹ ἐκεῖνος αὐτός εἰμι· λοιδορεῖ δὲ μή.

declaração de Odisseu parece ser ignorada pelos sátiros, que voltam sua atenção somente a Helena e ao sexo. A desconstrução dos feitos bélicos e da narrativa épica também é articulada por Polifemo, ao questionar o rei sobre sua procedência logo antes do início do *agon* (v. 275-84): tanto as perguntas de Polifemo derivam daquelas da *Odisseia* no canto 9 (9.252-4) quanto a resposta de Odisseu (9.259-62). O ciclope, todavia, condena de maneira metamitológica a expedição dos gregos (v. 283) juntamente com Helena (v. 280-1), compartilhando com os sátiros esta opinião misógina a respeito da mulher¹²², isto é, também faz parte do imaginário das figuras que os coreutas representam a desvalorização das façanhas bélicas e a misoginia apresentada por Polifemo.

Ainda mais adiante no drama, os sátiros mais uma vez insinuam uma desconstrução dos feitos épico-heroicos de Odisseu. Após embebedar o ciclope, o rei de Ítaca espera que as figuras do coro o ajudem a cegá-lo (v. 472), feito com que elas inicialmente concordam (v.473-5); contudo, no momento de ação, os sátiros desistem de executar o feito (v.630-41), por meio de justificativas que insinuam covardia, como estarem longe demais da entrada da caverna (v. 635-6), terem torcido os pés parados (v. 637-9) e os olhos terem se enchido de cinzas (v. 640-1). A covardia dos sátiros é um tema frequente nos dramas satíricos (BARBOSA, 2012: 130)¹²³, característica visível no coro e em relação a Sileno, que também covardemente foge de sua responsabilidade ao ser acusado por Odisseu de ter vendido as provisões do ciclope, formulando uma mentira de que o rei de Ítaca o teria roubado (v. 230-40). Desta maneira, pode-se notar como as ações dos sátiros se caracterizam, em geral, como antiépicas ou antitrágicas por desconstruírem as ações do protagonista do drama.

Não obstante esta faceta dos sátiros ser bem evidente, eles apresentam singularidades algo paradoxais já que as figuras na tradição mítica muitas vezes aparecem no papel de sábios e habilidosos, além de assumirem o papel de tutores de figuras mitológicas. Para a análise desse outro componente, pode-se observar a maneira como Platão compara o filósofo Sócrates com um sátiro em seu diálogo *O banquete* e, em última instância, infere a possibilidade de o sátiro representar um ideal de sabedoria. Na próxima seção, vamos discutir brevemente alguns elementos desse complexo diálogo que podem ser lidos como uma valiosa recepção do drama satírico no século IV. Os aspectos a serem abordados dizem respeito aos temas tratados nesta dissertação, de sorte que não se pretende, nem de longe, explorar os complexos meandros do texto platônico.

¹²² Leve-se em conta, porém, que os sátiros nutrem esse sentimento por ela abandonar o marido (v. 185), e Polifemo, por ela ter causado a guerra, este segundo um pensamento comum nas tragédias (cf. *Andr.* 602-5; *Tr.* 368-9, 781, 873-9; *A. Ag.* 62, 448, 800). É de se considerar que esta misoginia informa a antipatia de Polifemo pela guerra de forma algo independente de seu caráter violento e insensato (O'SULLIVAN & COLLARD, 2013: 165).

¹²³ Cf. S. *Os farejadores* 150, 161.

declaração de Odisseu parece ser ignorada pelos sátiros, que voltam sua atenção somente a Helena e

Apesar da clara oposição entre o diálogo socrático e o contexto dos festivais dionisíacos, é possível perceber que Platão aplica uma série de técnicas poéticas na composição de seu próprio texto. Especificamente n' *O banquete*, nota-se como há uma série de elementos dramáticos na estruturação da narrativa. Em primeiro lugar, o acontecimento celebrado: a primeira vitória de Agatão nas Leneias¹²⁴. O diálogo é composto, sobretudo, por uma série de discursos narrada por Apolodoro a um companheiro não nomeado. O próprio Apolodoro, por sua vez, não esteve presente ao banquete supostamente histórico, mas ouviu uma narrativa do que lá passou de Aristodemo, amante de Sócrates (*Smp.* 172a,-73b). Esta elaboração complexa do diálogo coloca a narrativa em uma posição paradoxal. Por um lado, ela sugere um acontecimento muito remoto¹²⁵, porém, ao mesmo tempo, o autentica por apresentar pessoas remotamente conectadas à dupla que está dialogando, Apolodoro e seu companheiro, ansiosos por saberem sobre os acontecimentos (EMLYN-JONES, 2004: 393). Assim, Platão aponta para a importância do encontro e de um dos embates – talvez o principal – que está apresentado em seu diálogo: o pensamento filosófico contra a poesia dramática.

Entre os participantes do banquete de Agatão, estão não somente Sócrates e Aristodemo, o narrador secundário, mas também Aristófanes, o comediógrafo apontado por Platão na *Apologia de Sócrates* (18c-d) como uma das principais causas da condenação de seu mestre. O fato de o diálogo apresentar um tragediógrafo e um comediógrafo implica a interação da filosofia com o gênero dramático, do qual Platão tirará elementos para a construção de seu texto¹²⁶ (ROKEM, 2008: 240).

É assim que o diálogo indica a ambientação em uma espécie de festival dionisíaco preparado por Platão (SHAW, 2014: 17): há a representação de poetas, de sofistas e do filósofo. Em contraposição a festivais como as Grandes Dionisíacas, Platão prepara seu evento ideal com poucos participantes, sem os excessos da bebida e do barulho. Ao final do banquete, o que se constrói é um vencedor do embate: Sócrates apresenta seu diálogo com a sacerdotisa Diotima como uma síntese

¹²⁴ Celebrada no ano de 416 a.C., apontado por Ateneu (217a-b; CSAPO & SLATER, 1994: 135).

¹²⁵ Apolodoro somente pode recontar uma parte dos acontecimentos, baseada já em uma narrativa parcial de Aristodemo (CORRIGAN & GLAZOV-CORRIGAN, 2004: 12), que também sugere possíveis problemas de veracidade da história porque ele não se lembra de alguns momentos (*Smp.* 178a; 180c) e, mais notoriamente, porque estava sonolento ao final do encontro (*Smp.* 223c).

¹²⁶ Aristóteles (*Po.* 1447b) cita dois outros gêneros miméticos que podem ser comparados com os dramáticos: o mimo e o diálogo socrático. Esta classificação de Aristóteles pode apontar para os aspectos dramáticos aplicados por Platão em seus textos (PUCHNER, 2010: 4).

mais precisa e completa que a dos outros participantes, o que, em último nível, eleva o filósofo como melhor conhecedor do amor do que seus companheiros.

Esta vitória de Sócrates acontece de modo tal que o filósofo resulta ser um melhor conhecedor da poesia do que os dois dramaturgos presentes no banquete (NICHOLS, 2004: 187). Isso se dá por ele conseguir ao mesmo tempo unir a tragédia e a comédia em um discurso ideal sobre o amor, ao passo que nenhum dos dois dramaturgos consegue suscitar esta união. Esta junção chegará ao seu ápice em dois momentos: na entrada de Alcibiades no banquete e, posteriormente, na finalização enigmática do diálogo. Isso sustenta a leitura recente d'*O banquete* como um espelho de um drama satírico, já que se pode perceber como o Sócrates de Platão demonstra a habilidade de juntar e desenvolver de maneira mais completa as facetas dramáticas de Agatão (tragediógrafo) e Aristófanes (comediógrafo), uma mistura que, como argumentamos acima, acontece no drama satírico.

O final do texto platônico dá abertura para essa interpretação, como sustentaremos a seguir. Na passagem notoriamente se narra:

Ἀγάθωνα δὲ καὶ Ἀριστοφάνη καὶ Σωκράτη ἔτι μόνους ἐγρηγορέναι καὶ πίνειν ἐκ φιάλης μεγάλης ἐπὶ δεξιά. τὸν οὖν Σωκράτη αὐτοῖς διαλέγεσθαι: καὶ τὰ μὲν ἄλλα ὁ Ἀριστόδημος οὐκ ἔφη μεμνήσθαι τῶν λόγων—οὔτε γὰρ ἐξ ἀρχῆς παραγενέσθαι ὑπονυστάζειν τε—τὸ μέντοι κεφάλαιον, ἔφη, προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοῦς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμῳδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνη τραγωδοποιὸν ὄντα καὶ κωμωδοποιὸν εἶναι. (*Smp.* 223c-d)

(...) Agatão, porém, Aristófanes e Sócrates eram os únicos que ainda estavam despertos e bebiam de uma grande taça que passavam da esquerda para a direita. Sócrates conversava com eles; dos pormenores da conversa disse Aristodemo que não se lembrava - pois não assistira ao começo e ainda estava sonolento -, em resumo, porém, disse ele que é de um mesmo homem o saber fazer uma comédia e uma tragédia, e que, aquele que com arte é um poeta trágico é também um poeta cômico. (SOUZA, 2008: 188)

A falta de informações acerca dos momentos finais do banquete é um contraste com a abertura em que tudo é relatado com um nível de observação bem preciso (ROKEM, 2008: 243). É evidente que o diálogo é construído de maneira a prevenir que Apolodoro (e consequentemente seus leitores) saiba das minúcias dos argumentos de Sócrates sobre a tragédia e a comédia (ROKEM, *ibid.*), contudo, o que se apresenta é o filósofo como o vencedor do embate entre o comediógrafo e o tragediógrafo, já que ele é quem saberia como combinar os gêneros dramáticos. O trabalho de Aristófanes e Agatão se mostraram incompletos e não conseguiram atingir o ideal que deveria cada

um de seus gêneros (o riso e a piedade), enquanto Sócrates e seu discurso combinam, tanto em forma quanto em conteúdo, os elementos da tragédia e da comédia¹²⁷.

Segundo Shaw (2014: 16-7), uma interpretação que pode ser feita d'*O banquete* como um todo, juntamente com este epílogo enigmático, está conectada à percepção de elementos dionisíacos e dramáticos no restante do diálogo¹²⁸. Não somente o banquete promove a vitória de Sócrates, mas ele mesmo pode ser entendido como uma versão em menor escala de um festival tal uma Grande Dionisíaca, com vários personagens correspondendo a componentes do evento (KRÜGER, 1939: 82-92 apud SHAW op. cit. 17).

Desta maneira, Platão estabelece em sua narrativa a figura de Alcibíades como aquele que coroa o vencedor do embate de discursos sobre o Amor. O aprendiz de Sócrates pode ser interpretado como uma figura dionisíaca pela forma como se dá sua participação no diálogo, desde sua caracterização até sua fala. A sua entrada é antecedida brevemente pelo barulho de uma *folia* (κῶμος) e a música de um aulo (*Smp.* 212c). Esta caracterização aponta diretamente à tradição dos ditirambos e às procissões que aconteciam durante as Grandes Dionisíacas em que era característica a dança coral, a presença de sátiros e a de Dioniso por meio de imagens e participantes vestidos como tais (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953: 74-9). Como Alcibíades é o líder da folia, está coroado com fitas e uma coroa de heras¹²⁹ (κίπτος; *Smp.* 212e) e está embriagado, é possível interpretá-lo como a figura metafórica de Dioniso entrando no banquete sóbrio de Agatão. A intenção primeira seria coroar o tragediógrafo por sua vitória no festival das Leneias, mas vendo Sócrates, ele dá as fitas ao filósofo, o que simboliza a sua vitória no embate de discursos.

Seguindo esta interpretação, observa-se que, se o banquete apresenta um festival dionisíaco de dramas, cada um dos acordados ao final do diálogo poderia representar um grande gênero dramático (SHAW, 2014: 17): Agatão, como tragediógrafo, representa a tragédia; Aristófanes, como comediógrafo, a comédia; e Sócrates, o drama satírico, não somente pela

¹²⁷ Aparentemente, há uma contradição entre este argumento com aquele que se apresenta na *República* (395a-b), em que se desenvolve a impossibilidade de um mesmo dramaturgo compor em ambos os gêneros. Porém, deve-se considerar que, seguindo esta interpretação, o que falta ao dramaturgo é a apreciação da filosofia pregada por Sócrates. Assim, quem poderia desenvolver ambos os tipos de drama seria aquele que tivesse o domínio da filosofia, como Sócrates, que consegue aplicar uma mistura trágica e cômica em seus diálogos. Levando ainda em consideração o embate entre filosofia e poesia proposto por Platão, pode-se pensar que os diálogos socráticos são um tipo de drama, em sua forma ideal. Puchner (2010: 7) argumenta que talvez Platão e seus diálogos socráticos sejam rivais da poesia no sentido de criarem uma espécie de nova dramaturgia sem os vícios que aquela do século V traria. Assim, Sócrates fornece a imagem ideal da evolução do teatro, já que ele consegue unir o cômico com o trágico.

¹²⁸ Sobre estes aspectos, três estudos mais completos são PUCHNER (2010), SHEFFIELD (2001) e ROBINSON (1998).

¹²⁹ Como observa Dover (2013: 160), a hera é intimamente associada a Dioniso, logo apropriada a um folião. Ademais, na iconografia, é comum o deus ser por ela coroado.

comparação que Alcibíades faz de sua figura com um sátiro, mas também por uma sua associação de questões comportamentais e dramáticas mais complexas do diálogo.

A associação de Sócrates com o drama satírico é sugerida especialmente quando Alcibíades o compara ao sátiro que se vê em “oficinas de escultores” (*Smp.* 215a-b). Pouco antes, Diotima faz outra comparação, desta vez com Eros (*Smp.* 203c-d): ambos, Sócrates e Eros, são descalços, duros, pobres e rústicos; mas são infinitamente bem preparados em sua busca pela beleza e sabedoria. Estas características aplicadas a Eros e a Sócrates aproximam ambos de um sátiro (USHER, 2002: 219). Ademais, deve-se lembrar que Diotima apresenta Eros como sendo nem mortal nem imortal, mas um híbrido, fator também comum aos sátiros, de sorte que o embaralhamento de meios, modos e objetos de vários gêneros parece ser uma questão característica das figuras (BARBOSA 2012: 27).

Além destas passagens, compara-se a aparência do filósofo com os sátiros em outros diálogos socráticos. Em Platão, Sócrates é bem descrito no *Teeteto* (143e–144a) como tendo um nariz pontudo e olhos protuberantes, adicionando-se a isso a sua calvice. Afora Platão, as características silênicas/satíricas de Sócrates foram tema de no mínimo mais dois diálogos socráticos menores (USHER, 2002: 216).

Xenofonte em seu *Banquete* (5. 4-7) cria uma alegoria da face de Sócrates apontando que seus olhos se parecem com aqueles de um caranguejo, já que assim o filósofo consegue ver melhor de ambos os lados; além disso, seu nariz, parecido com aquele de um porco, não somente lhe serve para sentir melhor os cheiros mas também não lhe atrapalha a visão; sua boca, ademais, como a de um asno também lhe ajuda a comer melhor e seus lábios grossos são melhores para beijar. Xenofonte ainda termina sua parábola com um paradoxo dizendo que, apesar da aparência feia, Sócrates, que é semelhante aos silenos, que são tradicionalmente os filhos das Náíades divinas (5.7), tem “uma beleza superior” ao seu interlocutor Critóbulo:

ἐγὼ κατὰ τὸν σὸν λόγον καὶ τῶν ὄνων αἴσχιον τὸ στόμα ἔχειν. ἐκεῖνο δὲ οὐδὲν τεκμήριον λογίῃ, ὡς ἐγὼ σοῦ καλλίων εἰμί, ὅτι καὶ Ναΐδες θεοὶ οὔσαι τοὺς Σειληνοὺς ἐμοὶ ὁμοιοτέρους τίκτουσιν ἢ σοί; (X. *Smp.* 5.7)

Eu, segundo teu discurso, tenho a boca mais feia que a do asno. E não consideras isto um sinal de que sou mais belo que tu, eu, que sou mais parecido que tu aos Silenos, a quem as Náíades, que são deuses, conceberam?

Fédon de Elis também discutiu a aparência de Sócrates em seu diálogo perdido *Zópiro*. Nele, o fisiognomonista homônimo ao título analisaria a aparência do filósofo, argumentando que, devido à grossura de seu pescoço, Sócrates deveria ser um homem estúpido e, observando que seus

olhos eram salientes, seriam então aqueles associados a um pederasta. Neste diálogo de Fédon, Alcibíades acrescentaria que Sócrates não era um ἐραστής no sentido tradicional, o que, segundo Usher (2002: 217), pode ser aproximado do argumento d’*O banquete* de Platão.

Ademais, a aparência de Sócrates também é um alvo na comédia aristofânica *As Nuvens*. Nesta, há uma aproximação do estudante de filosofia no pensatório a um θήρ (*Nu.* 184), ou seja, a uma besta, mesmo termo utilizado para caracterizar os sátiros, como se vê no drama satírico *O ciclope* de Eurípides (v. 624) e também no fragmentado de Sófocles *Os farejadores* (v. 221). Da mesma maneira, uma característica do sátiro sugerida na comédia de Aristófanes em relação ao filósofo é a calvice, que se vê no verso 147. Como argumentou Leão (1995: 338), a característica mais evidente de Sócrates em *As Nuvens* é a palidez da pele, uma marca que não coaduna com as atitudes do filósofo em Platão¹³⁰, mas a calvice certamente o aproximaria aos sátiros. No caso da comédia aristofânica, dada a notoriedade de Sócrates e suas ações, ele seria um alvo fácil de ser parodiado (LEÃO, 1995: 338).

Em Platão, porém, Sócrates se assemelha a um σχῆμα, ou seja, a uma estátua. Isto, segundo Alcibíades, acarreta que se se olhar em seu interior, ele estará cheio de sobriedade e de estátuas belas de ouro (*Smp.* 216d-217a). O mesmo é afirmado no *Teeteto* (143e), ao aplicar a ressalva da sabedoria à feiúra.

A comparação física de Sócrates se relaciona diretamente também aos hábitos descritos do filósofo. Alcibíades sugere a figura de um sátiro por semelhanças de uma natureza mista e complexa, já que seus discursos possuem altos e baixos, o que permitiria uma comparação com Mársias¹³¹ e o Sileno:

εἰ γὰρ ἐθέλοι τις τῶν Σωκράτους ἀκούειν λόγων, φανείεν ἄν πάνυ γελοῖοι τὸ πρῶτον: τοιαῦτα καὶ ὀνόματα καὶ ῥήματα ἔξωθεν περιαιπέχονται, σατύρου δὴ τινα ὑβριστοῦ δорάν. (...) διοιγομένους δὲ ἰδὼν ἄν τις καὶ ἐντὸς αὐτῶν γινόμενος πρῶτον μὲν νοῦν ἔχοντας ἔνδον μόνους εὐρήσει τῶν λόγων, ἔπειτα θειοτάτους καὶ πλεῖστα ἀγάλματ’ ἀρετῆς ἐν αὐτοῖς ἔχοντας καὶ ἐπὶ πλεῖστον τείνοντας, μᾶλλον δὲ ἐπὶ πᾶν ὅσον προσήκει σκοπεῖν τῷ μέλλοντι καλῶ κάγαθῶ ἔσεσθαι. *Smp.* 221e-222a

A quem quisesse ouvir os discursos de Sócrates pareceriam eles inteiramente ridículos à primeira vista: tais são os nomes e frases de que por fora se revestem eles, como de uma pele de sátiro insolente! (...) Quem porém os viu entreabrir-se e em seu interior penetra, primeiramente descobrirá que, no fundo, são os únicos que têm inteligência; e, depois, que são, o quanto possível, divinos, e os que o maior número contêm de imagens de virtude, e o mais possível orientam, ou melhor, em tudo se orientem para o que convém ter em mira, quando se procura ser um distinto e honrado cidadão. (SOUZA, 2008: 184-5)

¹³⁰ Leão (1995: 333) argumenta que tal caracterização se distanciaria da imagem platônica de Sócrates pois há muitos diálogos em que a ação toma parte em ambientes externos, ou seja, sob a luz do Sol, o que escureceria a pele do filósofo.

¹³¹ Mársias é na mitologia o sátiro que desafiou Apolo para um embate de aulo. O sátiro acabou perdendo e sendo morto pelo deus (cf. *Ov. Met.* 6.382-400).

Tal aproximação dos discursos de Sócrates se dá também pela multifacetada natureza do sátiro, que, por um lado, é obcecado por sexo e por bebidas alcoólicas, inspirando o riso, e por outro é uma criatura semidivina que se diverte ao lado de Dioniso e sabe os segredos da vida¹³². Como Sócrates, os sátiros são simultaneamente criaturas baixas e superiores (SHAW, 2014: 18). Além disso, Usher (2002: 218) nota como os hábitos sexuais de Sócrates também remetem à essa comparação. Sua suposta disposição erótica para com pessoas belas (*Smp.* 216d) também seria um *σχῆμα*, já que ele se mostra indiferente aos avanços de Alcibíades¹³³.

O propósito do encômio de Alcibíades a Sócrates seria transformá-lo em um sátiro, o que, ao final de seu discurso, ele aparentemente consegue. Assim, pode-se pensar que, como a sua feiúra, a ignorância silênica de Sócrates é somente um *σχῆμα*. Como Sileno, Sócrates tem uma sabedoria escondida e, como Mársias, o aulétride, ele é capaz de encantar multidões com seus discursos.

Como observou Usher (2002: 205), Platão aplica uma série de motivos satíricos na construção de seu discurso. A maneira como o faz, porém, é sugestiva e indireta, ainda que importante para a interpretação do texto, sendo que, em seus diálogos, Platão inverte ou adapta as temáticas no apontamento da crítica da riqueza, beleza e atração sexual feita pelo personagem Sócrates. Usher (*ibid.*) sugere que se pode ler a cena de Alcibíades como modelada no mito da captura de Sileno pelo rei Midas¹³⁴, supostamente bem conhecido na Grécia desde o século VI. O mito basicamente é composto das seguintes ações (com algumas variações): Sileno é enganado pelos capangas de Midas e capturado enquanto dorme; em troca de sua liberdade, o sátiro oferece ao rei sabedoria sobre o homem e a natureza do mundo.

Assim, Platão joga com esta narrativa ao produzir aquela recontada por Alcibíades, sendo que ele convence Sócrates a vir jantar e passar a noite consigo, aproximando-se do filósofo quando este está deitado, mas diferente de Sileno, ele está acordado (sóbrio e atento) apesar da bebida com a qual Alcibíades o tenta enganar. Desta maneira, o aprendiz tenta propor uma troca: beleza de seu corpo pela beleza e sabedoria diferentemente silênicas de Sócrates. A troca, porém, é

¹³² Cf. Plut. *Moralia* 115b: Sileno diz ao rei Midas que a melhor coisa é nunca ter nascido e a segunda melhor é morrer jovem, um tópico comum das *γνώμαι* da poesia grega, além de, notoriamente, aparecer em Heródoto (1.29-33).

¹³³ Isso remeteria ao argumento de Diotima mencionado anteriormente de que a alma se recolhe quando se vê em frente a algo moralmente feio (*Smp.* 206d; USHER, 2002: 218). Tal argumento indica o fato de Alcibíades ter sido reconhecidamente um traidor durante a guerra do Peloponeso; assim, esta passagem também demonstra que Sócrates se afastou de seu aprendiz, dada sua natureza.

¹³⁴ Cf. Ov. *Met.* 11.100-3.

ironizada pelo filósofo, comparando a permuta sugerida por Alcibíades com aquela de ouro por bronze¹³⁵.

Alcibíades, então, argumenta que, apesar de suas tentativas de sedução, Sócrates renega a beleza e riqueza do rapaz. Há possivelmente aqui uma ironia em um homem rico, belo e embriagado dizer tais coisas em tal contexto, sendo que estes elementos são elogiados em poesias simposiásticas como valores aristocráticos tradicionais (USHER, 2002: 209). Assim, Platão demonstra um Sócrates, nas palavras de Alcibíades, que não se sente aproximado à beleza física ou riqueza, temas que serão criticados a partir do uso do mito de Midas (216d-e).¹³⁶

A rejeição de Sileno da riqueza de Midas relembra também aquela de Mársias ao rei Olimpo da Frígia. Ambos caracterizam notoriamente a riqueza como *efêmera* (ἐφήμερον)¹³⁷, sendo que, no segundo caso, os versos surgem em um escólio de *As Nuvens* (v. 223). Na passagem em questão, o escoliasta comenta que Aristófanes parodia Píndaro para chamar a atenção às suas características satíricas. A comparação nomeada n’*O banquete* é, primeiramente, de Mársias com Sócrates. Assim, ao comparar o filósofo a um sátiro aulétride, Platão está, implicitamente, aproximando Alcibíades à figura de Olimpo¹³⁸. Assim, Alcibíades é encantado pela filosofia socrática como o sátiro o faz com seu aulo.

Deste modo, ao conectar Sócrates a um sátiro, Platão faz uma ligação literária significativa entre a fala de Alcibíades ao drama satírico, já que, ao término deste, Sócrates chama seu discurso de “σατυρικὸν δράμα καὶ σιληνικόν” (*Smp.* 222d), ou seja, um drama satírico e silênico. Em Aristóteles, a tragédia representava o alto e o sério, enquanto a comédia a baixeza e o risível, mas o drama satírico, como n’*O banquete*, seria uma mistura de ambos. Não somente há uma mistura de elementos cômicos e trágicos, mas Platão sugere que tal gênero transcende ambos os dramas, compreendendo ambos. Assim, ele se aproxima da forma e do conteúdo do diálogo platônico, que também mistura momentos que poderíamos definir de trágicos e outros cômicos.

¹³⁵ A menção de ouro aqui provavelmente alude a *Ilíada* 6.236, quando Glauco troca sua armadura de ouro pela de bronze de Diomedes; contudo, também deve-se lembrar que é garantido a Midas o toque de ouro após sua boa hospitalidade para com Sileno (dom de Dioniso, ou em outras versões do próprio Sileno).

¹³⁶ Cf. Simônides fr. 431 Page. O poema de Simônides também é mencionado em *Górgias* 451e, além de parafraseado em *Leis* 661a, neste último invocando Midas, que cita uma elegia de Tirteu em que a aproximação proverbial do rei à riqueza é um mau exemplo de exortação aos soldados.

¹³⁷ Sileno o faz em Plutarco e Mársias em um fragmento de Píndaro (157 Page).

¹³⁸ Alcibíades também se aproxima de Olimpo no sentido político e da moda. Além de seu abandono da Grécia para a Pérsia depois da campanha na Sicília e seu assassinato na Frígia em 404 a.C., a literatura apresenta um Alcibíades como inclinado ao luxo e ostentação orientais, sendo que Tucídides (6.15.3) argumenta os desejos de tirania do jovem a partir de seus excessos.

Também deve-se notar como, ao fim, o vencedor do embate dos discursos é Sócrates e, assim, Platão autentica a defesa de seu mestre¹³⁹. Assim, o diálogo usa sua forma e conteúdo satíricos para validar a mistura de gêneros, somente possível com uma transformação na arte dramática (PUCHNER, 2010: 7), e, desta maneira, constrói o caráter de Sócrates como não somente o mais sábio nas questões do amor (e conseqüentemente da metafísica), mas também naquelas da poesia.

Com esta argumentação, podemos chegar a conclusão de como os sátiros, apesar de apresentarem aquela faceta burlesca, cômica e antiépica discutida na seção anterior, ainda podem ser caracterizados como sábios de certa maneira, dada a comparação que Platão faz com Sócrates. N’*O ciclope*, Sileno não se apresenta especialmente neste ângulo de sábio, mas em suas intervenções nos diálogos se pode notar algumas construções gnômicas, como: a) “ἢ γὰρ γεῦμα τὴν ὄνην καλεῖ”¹⁴⁰ (v. 150), passagem que provavelmente seja proverbial (SEAFORD, 2009: 131), apesar de soar coloquial por causa de um uso raro do verbo καλέω e o nome γεῦμα, que é comum na comédia, mas usado por tragediógrafos somente neste verso (USSHER, 1978: 64); também se pode notar: b) “ὡς ὅς γε πίνων μὴ γέγηθε μαίνεται”¹⁴¹ (v. 168). Deve-se adicionar a este aspecto de sabedoria no drama de Eurípidēs o já comentado conhecimento do encantamento órfico pelos sátiros do coro, que pode ter ajudado Odisseu a cegar o ciclope.

Ainda mais notório neste sentido de se construir os sátiros como sábios e possíveis mestres é a passagem em que Sileno educa Polifemo nos hábitos do banquete:

{Κυ.} τί δρῶμεν, ὦ Σιληνέ; σοὶ μένειν δοκεῖ;
 (540) {Σι.} δοκεῖ· τί γὰρ δεῖ συμποτῶν ἄλλων, Κύκλωψ;
 {Οδ.} καὶ μὴν λαχνῶδές γ' οὐδ' ἀσθηρᾶς χλόης.
 {Σι.} καὶ πρὸς γε θάλασπος ἡλίου πίνειν καλόν.
 κλίθητί νῦν μοι πλευρὰ θεῖς ἐπὶ χθονός.
 {Κυ.} ἰδοῦ.
 (...)
 {Κυ.} ἔγχει, πλέων δὲ τὸν σκύφον δίδου μόνον.
 {Σι.} πῶς οὖν κέκραται; φέρε διασκεψώμεθα.
 {Κυ.} ἀπολεῖς· δὸς οὕτως. {Σι.} οὐ μὰ δῖ', οὐ πρὶν ἂν γέ σε
 στέφανον ἴδω λαβόντα γεύσωμαί τ' ἔτι.
 (560) {Κυ.} οἰνοχόος ἄδικος. {Σι.} <οὐ> μὰ δῖ', ἀλλ' οἶνος γλυκύς.
 ἀπομακτέον δὲ σοῦστιν ὡς λήψημι πιεῖν.
 {Κυ.} ἰδοῦ, καθαρὸν τὸ χεῖλος αἰ τρίχες τέ μου.
 {Σι.} θές νῦν τὸν ἀγκῶν' εὐρύθμως καίτ' ἔκπιε,
 ὡσπερ μ' ὀραῖς πίνοντα ᾧσπερ οὐκ ἐμέ.

{CIC}

¹³⁹ A inclusão de elementos satíricos n’*O banquete* também carrega um tom apologético, já que Sócrates foi acusado de ser responsável pela educação de Alcibíades (USSHER, 2002: 225).

¹⁴⁰ “Pois provar convida a comprar.”

¹⁴¹ “Está louco quem não é alegre bebendo.”

O que faremos, ó Sileno? Parece-te bom ficar?
 {SIL}
 (540) Parece; por que se precisa de outros bebendo, ciclope?
 {OD}
 E ainda mais o chão está fofo de tenra folhagem.
 {SIL}
 Além disso, é bom beber sob o calor do sol.
 Agora reclina-te para mim e coloca tua lateral no solo.
 {CIC}
 Pronto.
 (...)
 {CIC}
 Serve-o [o vinho], e enchendo o esquiço, só me dá.
 {SIL}
 Então como ele está misturado? Vem, examinemos.
 {CIC}
 Arruinarás: dá-mo assim.
 {SIL}

Não, por Zeus, não antes que te
 veja levando uma guirlanda e eu tenha provado mais.
 {CIC}
 (560) Copeiro injuriador.
 {SIL}

Não, por Zeus! Porém o vinho é doce.
 Mas é preciso te limpares para que possas beber.
 {CIC}
 Pronto, estão limpos os lábios e minha barba.
 {SIL}
 Agora, posiciona o cotovelo dignamente e beba,
 assim como me vês bebendo; e assim como não. (Cyc. 539-44/556-64)

Sileno indica ao ciclope, primeiramente o lugar para se beber melhor, ainda que de maneira cômica, além da posição reclinada que ficam os simposiastas em um banquete (v. 143), imagem que pode ser vista na iconografia especialmente na cratera-cálix de figuras vermelhas representando o cegamento do ciclope que comentamos acima. Ademais, o velho sátiro, conhecedor da arte de beber, indica que se deve misturar o vinho antes de bebê-lo¹⁴², fato desconhecido por Polifemo (v. 567-8), sendo ele um bárbaro. Além disso, ao ciclope também é ensinada a limpeza para que tenha uma boa aparência bebendo (v. 561), ao que se adicione o usoa vestir da guirlanda (v. 559), da mesma maneira que foi paramentado Sócrates por Alcibíades n’*O banquete*. Esta ocupação de mestre que ensina parecia ser uma característica comum dos sátiros (especialmente de Sileno e Mársias, como se argumentou), e no drama de Eurípides essa função seria a de iniciar o não-civilizado Polifemo no mundo dionisíaco, como se vê nesta passagem. Aliado a isso, pouco mais adiante neste episódio, com o ciclope embriagado, ele começa a perseguir o velho sátiro com ânsia sexual chamando-o humoristicamente de Ganimedes e a si mesmo de Zeus (v. 582-9). Sendo a perseguição por figuras divinas em contexto sexual uma característica comum dos sátiros, o delírio

¹⁴² Ele mesmo, contudo, não o faz anteriormente quando o prova pela primeira vez no drama (v. 149-50). Tomar vinho sem misturá-lo com água ou mel era uma prática incomum entre os gregos. Apesar disso, Seaford (2009: 130-1) argumenta que é possível que degustar apenas o vinho sem a mistura fosse uma prática plausível, e Sileno, após muito tempo de abstinência, teria uma reação forte ao experimentar a bebida, sendo que ela mesma é fortíssima, como descrito na *Odisseia* (9.208-11). O’Sullivan & Collard (2013: 151) apontam como em alguns fragmentos é possível notar Sileno reclamando de mestres servindo o vinho misturado.

de Polifemo, causado pelo vinho, o aproxima das figuras e do mundo dionisíaco, confundindo as figuras do coro com as Graças e Sileno com o amante de Zeus, mas também, por outro lado, pode-se interpretar esta cena como uma espécie de continuidade na pedagogia do mundo dionisíaco feita por Sileno, apesar de o velho sátiro aparentemente sofrer com isto. Por último, nota-se uma rápida menção que se faz no drama de como Sileno cuidou de Máron (ou Dioniso) quando jovem (v. 142): o papel que Sileno assume como nutriz seria comum nos dramas satíricos e na tradição mítica (SEAFORD, 2003: 33), de sorte que é possível que este caso da educação de Máron/Dioniso tenha sido representado em algum drama anterior do gênero¹⁴³.

Com estas observações, podemos concluir que os sátiros junto com seu pai Sileno constituem-se de serem paradoxais, que unem características de baixo valor, desconstruindo o decoro épico-trágico do drama do qual fazem parte; mas por outro lado são construídos por meio de imagens de sabedoria. Com isto, pode-se dizer que, como o drama satírico une, de certo modo, características trágicas e cômicas, o sátiro que o compõe também o faz em si mesmo; portanto, podemos afirmar que a figura mitológica tal como constituída no imaginário clássico como personifica o drama do qual ele faz parte obrigatoriamente.

2.3. Sileno e os sátiros: a organização do coro satírico

Após caracterizarmos o sátiro e seu pai Sileno, passamos agora a uma breve discussão a respeito da organização e constituição do coro no drama satírico, dando ênfase à análise do mesmo n’*O ciclope*. Nesta análise, o vaso Pronomo, por um lado, se mostra como uma das fontes mais valiosas, mas por outro deixa muitas questões e problemas. Ao se observar a imagem, nota-se a presença de dez coreutas vestidos iguais, um com uma roupa diferenciada e mais Sileno. Com esta formação apresentada pela cratera, há uma dúvida que permanece: Sileno faz parte do coro ou é um personagem independente?

Sutton (1974), por um lado, defendeu que a posição de Sileno no drama satírico é a de corifeu, especialmente se se notar os dramas mais antigos como os de Ésquilo (e talvez Pratinas) anteriores à adição do terceiro ator. Porém, desde o tempo de Sófocles, é possível que o personagem passaria a ser um ator (SOMMERSTEIN, 2002: 23-4), como seria então o caso do drama representado pelo Pronomo. Muito já se discutiu sobre o tamanho do coro do drama satírico tentando analisar a cratera em questão como fonte principal. Contudo, podemos apontar que

¹⁴³ Esta versão do mito foi transmitida por Nonno e Sátiro posteriormente (SEAFORD, 2009: 33).

raramente os vasos são representações miméticas realistas (SEIDENSTICKER, 2003: 104), sendo assim, é difícil dizer que o vaso Pronomo representa exatamente o número de coreutas no final do século V. Ainda, Seidensticker (ibid.) argumenta como não é possível interpretar Sileno como corifeu na imagem em questão já que existe outro rapaz trajado diferentemente dos outros sátiros, o que representaria, então, o corifeu; ademais, Sileno é colocado em posição superior na pintura, conversando com Hércules, ou seja, há uma aproximação do velho sátiro com os atores que representam os heróis. Além disso, deve-se observar como a tradição que foi transmitida é a de que o coro, após inovações nos tempos de Sófocles, aumentou seu número de participantes para quinze, portanto, podemos conjecturar que a representação do Pronomo não apresenta todo o elenco do drama ilustrado.

Além disso, também se pode argumentar a respeito da relação de Sileno com o coro. Por um lado, ele é o pai dos sátiros, exibindo o mesmo caráter e personalidade dos filhos, por outro lado, consegue agir bem independentemente do coro, contrariando-o, injuriando-o, entrando e saindo de cena, enquanto o coro não sai da orquestra, além de, como Odisseu e Polifemo, conversar com o corifeu em trímetros jâmbicos. N' *O ciclope*, pode-se perceber como Sileno entra sozinho no prólogo somente para depois de quarenta versos anunciar o coro que se introduz no párodo. Além disso, Sileno se ausenta de cena no mínimo duas vezes durante o drama: a primeira vez após se embriagar, ele entra na caverna para pegar provisões para Odisseu (entre os v. 175-187); e na segunda após a bebedeira de Polifemo, que o arrasta para dentro de sua gruta para satisfazer seus desejos sexuais (a partir do v. 590). Após esta última, deve-se observar que Sileno não possui mais nenhuma fala, o que sugere que ele não aparece mais na trama, ou talvez aparecesse em silêncio somente para sair junto com seus filhos nos dois últimos versos; de uma maneira ou de outra, isso demonstra a independência do pai para com seus filhos.

Além disso, podemos também notar como Sileno se dirige a conversar com seus filhos uma vez durante o drama. Eles, por sua vez, lhe respondem possivelmente por meio do corifeu: após o párodo, o velho sátiro os manda silenciar, para que ele anuncie a chegada de um navio estrangeiro (v. 82), sendo que os sátiros lhe questionam o motivo da aflição (v. 83). Com exceção desta passagem, há ainda mais uma em que Sileno refere seus filhos, por ocasião da qual se afasta dos mesmos. Quando acusado por Odisseu de ter vendido as provisões do ciclope para ele, Sileno se defende por meio de uma mentira, dizendo que fora roubado; deste modo, para legitimar a falácia, o velho sátiro jura pelos deuses, pelas ninfas e pelos peixes, em uma progressão humorística que eventualmente o levará a jurar pela vida dos sátiros do coro (v. 262-9), ou seja, ao invés de invocar

a morte para si mesmo (fato mais comum em casos de mentiras¹⁴⁴), ele o faz aos filhos, atestando desta maneira sua covardia, perceptível desde a aparição do ciclope e da fabulação de seu embuste. Por sua vez, os sátiros retrucam jogando a maldição de volta ao pai pela mentira, afirmando sua inverossimilhança.

Deste modo, pode-se conjecturar que houve uma evolução do papel de Sileno durante o século V, já que é possível ligar sua independência à introdução do terceiro ator e do aumento de participantes no coro. No caso d'*O ciclope*, Seidensticker (2003: 105) compara o papel de Sileno com aquele de Hécuba em *Troianas*: ele, apesar das diferenças, ainda faz parte da família do coro, assim, não apenas compartilha o destino de seus filhos, mas também seu *etos*, desta maneira como que representando, em conjunto, o culto de Dioniso. Por mais que Sileno tenha se separado dramaticamente de seus filhos, ele ainda é um sátiro e se caracteriza como tal por suas ações e aparência.

2.4. Conclusão

Após esta argumentação, retomamos o ponto principal de que essencialmente o coro de sátiros personifica o próprio drama do qual fazem parte. Isso se dá em especial pela mistura de características de diversas naturezas distintas, e, por isso, mesmo que sejam seres imortais, eles ainda se aproximam de seus espectadores, fato que já foi argumentado por muitos estudiosos¹⁴⁵. É curioso que, mesmo sendo figuras que representam as características que não deveriam ser copiadas em sua maioria, os sátiros nunca são punidos, em oposição aos centauros, por exemplo¹⁴⁶; no fim são agraciados com a liberdade, o vinho e a reaproximação com Dioniso.

Apesar disso, Nagy (1995: 49) argumenta que os membros do coro do drama ático em geral comumente podem ser interpretados como *cidadãos-aprendizes*, já que, no momento da performance, os coreutas representam seres marginais da sociedade, como velhos, mulheres jovens, prisioneiros de guerra e, no caso do drama satírico, sátiros: figuras não-civilizadas, rústicas que evocam um sentimento bucólico pelos temas suscitados pelo coro (GRIFFITH, 2002: 203). Em certo sentido, os sátiros representados no drama satírico também personificam comunidades marginais da sociedade grega, indicado por meio do figurino do coro de sátiros, inclusive. Ao fim d'*O ciclope*, veem-se os sátiros saindo da ilha de Polifemo em direção ao reencontro com Dioniso

¹⁴⁴ Cf. S. OT 644, 663; SEAFORD, 2009: 156.

¹⁴⁵ Cf. WINKLER, 1985, 1990; LISSARRAGUE, 1992; 1993; BAKOLA, 2010; BARBOSA, 2010; GRIFFITH, 2015.

¹⁴⁶ GRIFFITH, 2015: 18.

(v. 708-9), ou seja, algo pode ser interpretado, no caso dos coreutas em fim de uma representação de uma tetralogia, como uma iniciação ao deus Dioniso, após uma breve aventura que envolve os elementos essenciais do mundo dionisíaco como a dança, o canto e o vinho. Além disso, o desejo pelo final feliz talvez fosse querido aos espectadores, o que aproximaria as figuras do teatro de quem às assistia; como argumenta Nagy, a audiência, através do coro, reage à experiência do herói e da trama, e essa reação é traduzida para uma experiência pessoal de um indivíduo ao trazer o mundo dos heróis em sincronia com o mundo da sociedade presente do indivíduo (NAGY, 1995: 50).

Em suma, o que os sátiros representariam seria esta junção de características distintas, o que abre também a possibilidade de o coro se conectar com diversas realidades diferentes. Essencialmente, este seria também um dos elementos presentes no drama satírico como um todo, que mistura, como seu coro, os elementos do *alto* e do *baixo*, do *risível* e do *sério*, da *sabedoria* e do *ridículo*.

3. TRADUÇÃO

Apresentamos agora a tradução do texto grego de Eurípides. Usou-se como base para o trabalho a edição de James Diggle (1984), cotejada com a de Robert Ussher (1978), Werner Biehl (1983), Richard Seaford (2009, originalmente 1984), David Kovacs (2001) e Patrick O’Sullivan & Christopher Collard (2013).

Procurou-se construir um texto em verso livre. Além disso, também optamos por utilizar a segunda pessoa, já que a linguagem do texto grego mais se aproxima daquela da tragédia do que da comédia, como já argumentamos no capítulo 1. Ademais, há passagens no texto grego que são claramente ambíguas ou disputadas pelos comentadores (por exemplo, v. 29, 60, 113, 131, 141, 343, 558 e 627): nestas situações, decidimos manter a ambiguidade, quando possível, na construção em português. Da mesma maneira, tentamos reproduzir diversos jogos poéticos do texto, como as aliterações utilizadas por Sileno, os sátiros e Polifemo (v. 26, 95, 225, 223, 237, 358) e uma assonância no párodo (v. 75: ξανθὰν χαίταν), que tentamos reproduzir com “**as áureas madeixas maneias**”, expressão encontrada em um verso composto somente de sílabas longas, que também se tentou reproduzir na tradução por meio do som sibilante combinado com três nasais.

As notas explicativas ao texto grego esclarecem as escolhas por uma ou outra solução de passagens disputadas pelos comentadores. Além disso, elas fornecem explicações que a tradução para o português não consegue abarcar, além de explicarem referências à figuras mitológicas e outras insinuações extratextuais que o texto de Eurípides faz. Ademais, algumas servem de interpretações de passagens que não foram analisadas mais demoradamente no estudo desta dissertação.

3.1. Texto grego

{ΣΙΑΗΝΟΣ}

ἽΩ Βρόμιε, διὰ σέ μυρίους ἔχω πόνους νῦν
 χῶτ' ἐν ἥβηι τοῦμόν εὐσθένει δέμας·
 πρῶτον μὲν ἠνίκ' ἐμμανῆς ἼΗρας ὑπο
 Νύμφας ὀρείας ἐκλιπὼν ὄϊχου τροφούς·
 (5) ἔπειτά γ' ἀμφὶ γηγενῆ μάχην δορὸς
 ἐνδέξιός σῶι ποδὶ παρασπιστῆς βεβῶς
 Ἐγκέλαδον ἰτέαν ἐς μέσην θενῶν δορὶ
 ἔκτεινα – φέρ' ἴδω, τοῦτ' ἰδὼν ὄναρ λέγω;
 οὐ μὰ Δί', ἐπεὶ καὶ σκῦλ' ἔδειξα Βακχίωι.
 (10) καὶ νῦν ἐκείνων μείζον' ἐξαντλῶ πόνον.
 ἐπεὶ γὰρ ἼΗρα σοι γένος Τυρσηνικὸν
 ληιστῶν ἐπῶρσεν, ὡς ὀδηθείης μακράν,
 <ἐγὼ> πυθόμενος σὺν τέκνοισι ναυστολῶ
 σέθεν κατὰ ζήτησιν. ἐν πρύμνηι δ' ἄκραι
 (15) αὐτὸς λαβὼν ἠῦθυνον ἀμφῆρες δόρυ,
 παῖδες δ' <ἐπ'> ἔρετμοῖς ἤμενοι γλαυκὴν ἄλλα
 ῥοθίοισι λευκαίνοντες ἐζήτουν σ', ἄναξ.
 ἤδη δὲ Μαλέας πλησίον πεπλευκότας
 ἀπηλιώτης ἄνεμος ἐμπνεύσας δορὶ
 (20) ἐξέβαλεν ἡμᾶς τήνδ' ἐς Αἰτναίαν πέτραν,
 ἴν' οἱ μονῶπες ποντίου παῖδες θεοῦ
 Κύκλωπες οἰκοῦσ' ἄντρ' ἔρημ' ἀνδροκτόνοι.
 τούτων ἐνὸς ληφθέντες ἐσμὲν ἐν δόμοις
 δοῦλοι· καλοῦσι δ' αὐτὸν ὧι λατρεύομεν
 (25) Πολύφημον· ἀντὶ δ' εὐίων βακχευμάτων
 ποιμνας Κύκλωπος ἀνοσίου ποιμαίνομεν.
 παῖδες μὲν οὖν μοι κλειτύων ἐν ἐσχάτοις
 νέμουσι μῆλα νέα νέοι πεφυκότες,
 ἐγὼ δὲ πληροῦν πίστρα καὶ σαίρειν στέγας
 (30) μένων τέταγμαί τάσδε, τῶιδε δυσσεβεῖ

Κύκλωπι δείπνων ἀνοσίων διάκονος.
καὶ νῦν, τὰ προσταχθέντ', ἀναγκαίως ἔχει
σαίρειν σιδηρᾷ τῆιδέ μ' ἀρπάγηι δόμους,
ὡς τόν τ' ἀπόντα δεσπότην Κύκλωπ' ἐμὸν
(35) καθαροῖσιν ἄντροις μῆλά τ' ἐσδεχόμεθα.
ἤδη δὲ παῖδας προσνέμοντας εἴσορῶ
ποίμνας. τί ταῦτα; μῶν κρότος σικινίδων
ὁμοῖος ὑμῖν νῦν τε χῶτε Βακχίωι
κῶμος συνασπίζοντες Ἀλθαίας δόμους
{ΧΟΡΟΣ}

(41) παῖ γενναίων μὲν πατέρων
γενναίων δ' ἐκ τοκάδων,
παῖ δὴ μοι νίσηι σκοπέλους;
οὐ τᾶιδ' ὑπήνεμος αὖ-
(45) ρα καὶ ποιηρὰ βοτάνα,
δινᾶέν θ' ὕδωρ ποταμῶν
ἐν πίστραις κεῖται πέλας ἄν-
τρων, οὗ σοι βλαχαὶ τεκέων;
ψύττ'· οὐ τᾶιδ', οὔ;
(50) οὐ τᾶιδε νεμῆι κλειτὸν δροσεράν;
ὦή, ρίψω πέτρον τάχα σου·
ὑπαγ' ὃ ὑπαγ' ὃ κέραστα
<πρὸς> μηλοβότα στασιωρὸν
Κύκλωπος ἀγροβάτα.

(55) σπαργῶντας μαστοὺς χάλασον·
δέξαι θηλάς πορίσασ¹⁴⁷
οὓς λείπεις ἀρνῶν θαλάμοις.
ποθοῦσί σ' ἀμερόκοι-
τοι βλαχαὶ σμικρῶν τεκέων.

¹⁴⁷ Passagem metricamente incerta: Biehl (1983: 26-7) e Ussher (1978: 48) entendem como “δέξαι θηλαῖσι σποράς”, optamos, porém, pela solução de Diggle (1984: 5) e Seaford (2009: 111), já que também não concordamos com uma resposta aqui ao verso 42, mantendo o verso como um coriambo heptassílabo.

(60) εἰς αὐλὰν πότ' † ἀμφιβαλεῖς¹⁴⁸†

ποιηροὺς λιποῦσα νομοὺς

Αἰτναίων εἴσω σκοπελῶν;

οὐ τάδε Βρόμιος, οὐ τάδε χοροὶ

Βάκχαι τε θυρσοφόροι,

(65) οὐ τυμπάνων ἀλαλαγμοί,

(67)¹⁴⁹ οὐκ οἴνου χλωραὶ σταγόνες

(66) κρήναις παρ' ὕδροχύτοις·

(68) οὐδ' ἐν Νύσαι μετὰ Νυμ-

φᾶν ἱακχον ἱακχον ὦι-

(70) δὴν μέλπω πρὸς τὰν Ἀφροδί-

ταν, ἂν θηρεύων πετόμαν

Βάκχαις σὺν λευκόποσιν.

† ὦ φίλος ὦ φίλε Βακχεῖε

ποῖ οἰοπολεῖς;

(75) <ποῖ>¹⁵⁰ ξανθὰν χαίταν σεῖεις;†

ἐγὼ δ' ὁ σὸς πρόπολος

Κύκλωπι θητεύω

(78/79) τῷ μονοδέρκται δοῦλος ἀλαίνων

(80) σὺν τᾶιδε τράγου χλαίνας μελέαι

σᾶς χωρὶς φιλίας.

{Σι.} σιγήσατ', ὦ τέκν', ἄντρα δ' ἐς πετρηρεφῆ

ποίμνας ἀθροῖσαι προσπόλους κελεύσατε.

{Χο.} χωρεῖτ'· ἀτὰρ δὴ τίνα, πάτερ, σπουδὴν ἔχεις;

(85){Σι.} ὁρῶ πρὸς ἀκταῖς ναὸς Ἑλλάδος σκάφος

¹⁴⁸ Existe um problema na leitura da passagem, em que é visível a possibilidade de um verbo de movimento, interpretado como ἀμφιβαίνεις por Seaford (2009: 112) e Diggle (1984: 5) e ἀμφιβαλεῖς por Ussher (1978: 48) e Biehl (1983: 5). A questão envolve também a interpretação do prefixo do verbo, que indica um movimento circulante, um sentido que não é comum, na sugestão de Ussher e Biehl, porém naquela de Seaford e Diggle há um problema métrico, citado por O'Sullivan & Collard (2013: 139). Jackson, citado por Ussher e Seaford nos comentários, propõe outra solução: ἐτ' ἀμφινέμη...νομοὺς, que retiraria o problema, porém deixaria-nos com outro de interpretação: a aversão dos sátiros em relação ao afastamento da ovelha do pasto. Pela questão métrica, acatamos à sugestão de Ussher e Biehl.

¹⁴⁹ Aceitamos a inversão dos versos 66 e 67 sugerida por Diggle e Seaford (*ibid.*) pelo fato de considerar que as fontes de água, que sugerem um *locus amoenus* tipicamente relacionado com as Ninfas e especialmente com Dioniso (SEAFORD: op. cit. 113), se relacionarem melhor com a lembrança do vinho do que com os tímpanoSileno

¹⁵⁰ Concordamos com a sugestão de Ussher (op. cit. 50) por questões sintáticas: Uma parataxe aqui parece mais clara e pressuposta que a solução de Seaford (“ποῖ οἰοπολεῖς / ξανθὰν χαίταν σεῖεις;”) em que não é possível verificar uma conexão evidente entre as duas orações.

κώπης τ' ἄνακτας σὺν στρατηλάτῃ τινὶ
 στείχοντας ἐς τόδ' ἄντρον· ἀμφὶ δ' αὐχέσιν
 τεύχη φέρονται κενά, βορᾶς κεχρημένοι,
 κρωσσούς θ' ὑδρηλούς. ὧ ταλαίπωροι ξένοι·

(90) τίνες ποτ' εἰσίν; οὐκ ἴσασι δεσπότην
 Πολύφημον οἷός ἐστιν ἄξενόν τε γῆν¹⁵¹
 τήνδ' ἐμβεβῶτες καὶ Κυκλωπίαν γνάθον
 τὴν ἀνδροβρῶτα δυστυχῶς ἀφιγμένοι.

ἀλλ' ἦσυχοὶ γίγνεσθ', ἴν' ἐκπυθόμεθα
 (95) πόθεν πάρεισι Σικελὸν Αἰτναῖον πάγον.

{ΟΔΥΣΣΕΥΣ}

(96) ξένοι, φράσαιτ' ἂν νᾶμα ποτάμιον πόθεν
 δίψης ἄκος λάβοιμεν εἴ τέ τις θέλει
 βορὰν ὀδηῖσαι ναυτίλοις κεχρημένοις;
 <ἔα·>

τί χρῆμα; Βρομίου πόλιν ἔοιγμεν ἐσβαλεῖν·
 (100) Σατύρων πρὸς ἄντροις τόνδ' ὄμιλον εἰσορῶ.

χαίρειν προσεῖπον¹⁵² πρῶτα τὸν γεραίτατον.
 {Σι.} χαῖρ', ὧ ξέν', ὅστις δ' εἶ φράσον πάτραν τε σήν.
 {Οδ.} Ἴθακος Ὀδυσσεύς, γῆς Κεφαλλήνων ἄναξ.
 {Σι.} οἷδ' ἄνδρα, κρόταλον δριμύ, Σισύφου γένος.

(105) {Οδ.} ἐκεῖνος αὐτός εἰμι· λαιδύρει δὲ μή.

{Σι.} πόθεν Σικελίαν τήνδε ναυστολῶν πάρει;
 {Οδ.} ἐξ Ἰλίου γε κάπῳ Τρωϊκῶν πόνων.
 {Σι.} πῶς; πορθμὸν οὐκ ἠἰδησθα πατρώιας χθονός;
 {Οδ.} ἀνέμων θύελλαι δεῦρό μ' ἤρπασαν βίαι.

(110){Σι.} παπαῖ· τὸν αὐτὸν δαίμον' ἐξαντλεῖς ἐμοί.
 {Οδ.} ἦ καὶ σὺ δεῦρο πρὸς βίαν ἀπεστάλης;
 {Σι.} ληιστὰς διώκων οἱ Βρόμιον ἀνήρπασαν.

¹⁵¹ Acatamos neste verso a sugestão de Diggle e Seaford pelo significado do verbo ἐμβεβῶτες, que, como argumenta Seaford (op. cit. 120), significa “caminhar em cima”, logo não seria possível a interpretação de Ussher e Biehl, que sugerem στέγην, já que Odisseu e seus marinheiros não caminham sobre a caverna. Porém, Ussher (op. cit. 52) aponta que o termo στέγην também é utilizado em *Os farejadores* (v. 261) para indicar a caverna de Cilene.

¹⁵² Aceitamos a modificação de Seaford (op. cit. 67) e seu argumento de que a forma εἶπα não é encontrada na comédia antiga nem na tragédia do séc. V, assim modifica-se.

- {Οδ.} τίς δ' ἦδε χώρα καὶ τίνες ναίουσιν;
- {Σι.} Αἰτναῖος ὄχθος Σικελίας ὑπέρτατος.
- (115){Οδ.} τεῖχη δὲ ποῦ 'στι καὶ πόλεως πυργώματα;
- {Σι.} οὐκ ἔστ'· ἔρημοι πρῶνες ἀνθρώπων, ξένη.
- {Οδ.} τίνες δ' ἔχουσι γαῖαν; ἧ θηρῶν γένος;
- {Σι.} Κύκλωπες, ἄντρ' ἔχοντες, οὐ στέγας δόμων.
- {Οδ.} τίνος κλύοντες; ἧ δεδήμευται κράτος;
- (120){Σι.} μονάδες¹⁵³· ἀκούει δ' οὐδὲν οὐδεὶς οὐδενός.
- {Οδ.} σπεύρουσι δ' – ἧ τῶι ζῶσι; – Δήμητρος στάχυν;
- {Σι.} γάλακτι καὶ τυροῖσι καὶ μήλων βορᾷ.
- {Οδ.} Βρομίου δὲ πῶμ' ἔχουσιν, ἀμπέλου ρόας;
- {Σι.} ἦκιστα· τοιγὰρ ἄχορον οἰκοῦσι χθόνα.
- (125){Οδ.} φιλόξενοι δὲ χῶσιοι περὶ ξένους;
- {Σι.} γλυκύτατά φασι τὰ κρέα τοὺς ξένους φορεῖν.
- {Οδ.} τί φήεις; βορᾷ χαίρουσιν ἀνθρωποκτόνοι;
- {Σι.} οὐδεὶς μολὼν δεῦρ' ὅστις οὐ κατεσφάγη.
- {Οδ.} αὐτὸς δὲ Κύκλωψ ποῦ 'στιν; ἧ δόμων ἔσω;
- (130){Σι.} φροῦδος, πρὸς Αἴτνηι θήρας ἰχνεύων κυσίν.
- {Οδ.} οἷσθ' οὖν ὃ δρᾷσον, ὡς ἀπαίρωμεν χθονός;
- {Σι.} οὐκ οἶδ', Ὀδυσσεῦ· πᾶν δέ σοι δρώημεν ἄν.
- {Οδ.} ὄδησον ἡμῖν σῖτον, οὗ σπανίζομεν.
- {Σι.} οὐκ ἔστιν, ὥσπερ εἶπον, ἄλλο πλὴν κρέας.
- (135) {Οδ.} ἀλλ' ἠδὲν λιμοῦ καὶ τόδε σχετήριον.
- {Σι.} καὶ τυρὸς ὁπίας ἔστι καὶ βοῶς γάλα.
- {Οδ.} ἐκφέρετε· φῶς γὰρ ἐμπολήμασιν πρέπει.
- {Σι.} σὺ δ' ἀντιδώσεις, εἰπέ μοι, χρυσὸν πόσον;
- {Οδ.} οὐ χρυσὸν ἀλλὰ πῶμα Διονύσου φέρω.
- (140) {Σι.} ᾧ φίλτατ' εἰπὼν, οὗ σπανίζομεν πάλαι.
- {Οδ.} καὶ μὴν Μάρων μοι πῶμ' ἔδωκε, παῖς θεοῦ.
- {Σι.} ὄν ἐξέθρεψα ταῖσδ' ἐγὼ ποτ' ἀγκάλαις;

¹⁵³ Concordamos com a alteração proposta por Diggle e Seaford, μονάδες ao invés de νομάδες, já que, como é discutido pelo último (op. cit. 125), os ciclopes não são nômades, pois estão sempre no Etna, e da mesma maneira também são descritos na *Odisseia* 9.112-5; logo a alteração convém na resposta ao sentido de que não há um líder entre eles, nem mesmo um sistema democráticos, mas cada um dos ciclopes vive conforme seus próprios preceitos.

{Οδ.} ὁ Βακχίου παῖς, ὡς σαφέστερον μάθης.

{Σι.} ἐν σέλμασιν νεῶς ἐστὶν ἢ φέρεις σύ νιν;

(145){Οδ.} ὄδ' ἄσκοδς ὄς κεύθει νιν, ὡς ὄρᾱις, γέρον.

{Σι.} οὗτος μὲν οὐδ' ἂν τὴν γνάθον πλήσειέ μου.¹⁵⁴

{Οδ.} νᾶι δις τόσον πῶμ' ὅσον ἂν ἐξ ἄσκοῦ ῥυῆι.

{Σι.} καλήν γε κρήνην εἶπας ἠδειᾶν τ' ἐμοί.

{Οδ.} βούλησι σε γεύσω πρῶτον ἄκρατον μέθυ;

(150) {Σι.} δίκαιον ἦ γὰρ γεῦμα τὴν ὄνην καλεῖ.

{Οδ.} καὶ μὴν ἐφέλκω καὶ ποτῆρ' ἄσκοῦ μέτα.

{Σι.} φέρ' ἐκπάταξον¹⁵⁵, ὡς ἀναμνησθῶ πιών.

{Οδ.} ἰδοῦ. {Σι.} παπαιᾶξ, ὡς καλήν ὀσμὴν ἔχει.

{Οδ.} εἶδες γὰρ αὐτήν; {Σι.} οὐ μὰ Δί', ἀλλ' ὀσφραίνομαι.

(155) {Οδ.} γεῦσαί νιν, ὡς ἂν μὴ λόγῳ 'παινήϊς μόνον.

{Σι.} βαβαί· χορευσαὶ παρακαλεῖ μ' ὁ Βάκχιος.

ᾶ ᾶ ᾶ.

{Οδ.} εἶδες γὰρ αὐτήν; {Σι.} οὐ μὰ Δί', ἀλλ' ὀσφραίνομαι.

(155) {Οδ.} γεῦσαί νιν, ὡς ἂν μὴ λόγῳ 'παινήϊς μόνον.

{Σι.} βαβαί· χορευσαὶ παρακαλεῖ μ' ὁ Βάκχιος.

ᾶ ᾶ ᾶ.

{Οδ.} μῶν τὸν λάρυγγα διεκάναξέ σου καλῶς;

{Σι.} ὥστ' εἰς ἄκρους γε τοὺς ὄνουχας ἀφίκετο.

¹⁵⁴ Após o v. 146, supôs-se que havia lacunas (estabelecidas, segundo os aparatos críticos, por Kirchoff e Nauck) por problemas de interpretação da fala seguinte de Odisseu, em especial pelo uso de *vaí* em resposta a Sileno nos dois versos seguintes. Para resolver o problema de interpretação, sugere-se que Odisseu descreveria seu odre como mágico, podendo jorrar o vinho duas vezes mais do que o normal (um artefato que pode ser comum em dramas satíricos; SEAFORD, 2009: 130; KOVACS, 2001: 77; além de que, em *As bacantes* (v. 705), Dioniso cria o vinho miraculosamente). Contudo, há discordância quanto à necessidade de se emendar de tal maneira. Biehl (1983: 7, 28) interpreta o uso de *vaí* da mesma maneira de *Filoctetes* 1665 (*vaí, πρὸς σε τῆσδε μητρὸς Ἰοκάστης, Κρέον*) e *Hipólito* 605 (*vaí, πρὸς σε τῆσδε δεξιᾶς εὐωλένου*), ou seja, a partícula é usada como uma clemência para que o interlocutor ceda de uma recusa (SEAFORD, 2009: 129-30), desta maneira, estaria subtendido “*vaí μὰ Δία*” na resposta de Odisseu. Porém, concordo com Seaford (ibid.) e Ussher (1978: 63) que desconsideram tal uso, já que a resposta é deveras lacunar sem um verbo para “(...) *δις τόσον πῶμ' (...)*”, mesmo se pressuposto o subtendido de Biehl. Mesmo assim, conjectura-se que a emenda seja desnecessária. Ambos sugerem que a palavra seja lida como *vāi* (*vā*), ou seja, o verbo *váō*, dado que nos manuscritos antigos não haveria acentuação, ademais, o verbo pode ser usado para descrever fontes, o que explicaria o uso de *κρήνη* na resposta de Sileno. Deste modo, a réplica de Odisseu significaria que o vinho é muito forte, e a ele se mistura apenas duas partes de água (SEAFORD, ibid.). De uma maneira ou de outra, as leituras são especulativas, sabendo que apenas é possível notar que o manuscrito laurenziano é muito abrupto e elíptico após o v. 146.

¹⁵⁵ Consentimos com a observação de Ussher (1978: 64) e Biehl (1983: 28) de não se alterar *ἐκπάταξον* por *ἐγκάναξον*, pois o primeiro sugere uma onomatopeia do som do vinho batendo no copo (cf. *Alc.* 797-8; SEAFORD, 2009: 131), além de possivelmente também ser uma variação do verbo *ἐγγέω*, no vocabulário do simpósio (SEAFORD, ibid.), inclusive, utilizado posteriormente por Odisseu e Polifemo (cf. v. 568).

(160) {Οδ.} πρὸς τῷιδε μέντοι καὶ νόμισμα δώσομεν.

{Σι.} χάλα τὸν ἄσκον μόνον· ἕα τὸ χρυσίον.

{Οδ.} ἐκφέρετέ νυν τυρεύματ' ἢ μήλων τόκον.

{Σι.} δράσω τάδ', ὀλίγον φροντίσας γε δεσποτῶν.

ὡς ἐκπιῶν γ' ἂν κύλικα μαινοίμην μίαν,

(165) πάντων Κυκλώπων ἀντιδοὺς βοσκήματα

ρίψας τ' ἐς ἄλμην Λευκάδος πέτρας ἄπο

ἄπαξ μεθυσθεὶς καταβαλὼν τε τὰς ὀφρῦς.

ὡς ὅς γε πίνων μὴ γέγηθε μαίνεται·

ἴν' ἔστι τουτί τ' ὀρθὸν ἐξανιστάναι

(170) μαστοῦ τε δραγμὸς καὶ †παρεσκευασμένου†

ψαῦσαι χεροῖν λειμῶνος ὀρχηστὺς θ' ἅμα

κακῶν τε λῆστις. εἴτ' ἐγὼ <οὐ> κυνήσομαι

τοιόνδε πῶμα, τὴν Κύκλωπος ἀμαθίαν

κλαίειν κελεύων καὶ τὸν ὀφθαλμὸν μέσον;

{Χο.} ἄκου', Ὀδυσσεῦ· διαλαλήσωμέν τί σοι.

{Οδ.} καὶ μὴν φίλοι γε προσφέρεσθε πρὸς φίλον.

{Χο.} ἐλάβετε Τροίαν τὴν Ἑλένην τε χειρίαν;

{Οδ.} καὶ πάντα γ' οἶκον Πριαμιδῶν ἐπέρσαμεν.

{Χο.} οὐκουν, ἐπειδὴ τὴν νεᾶνιν εἴλετε,

(180) ἅπαντες αὐτὴν διεκροτήσατ' ἐν μέρει,

ἐπεὶ γε πολλοῖς ἦδεται γαμουμένη,

τὴν προδότιν, ἢ τοὺς θυλάκους τοὺς ποικίλους

περὶ τοῖν σκελοῖν ἰδοῦσα καὶ τὸν χρύσειον

κλωιδὸν φοροῦντα περὶ μέσον τὸν αὐχένα

(185) ἐξεπτοήθη, Μενέλεων ἀνθρώπιον

λῶιστον λιποῦσα; μηδαμοῦ γένος ποτὲ

φῦναι γυναικῶν ὄφελ', εἰ μὴ 'μοὶ μόνωι.

{Σι.} ἰδοῦ· τάδ' ὑμῖν ποιμνίων βοσκήματα,

ἄναξ Ὀδυσσεῦ, μηκάδων ἀρνῶν τροφαί,

(190) πηκτοῦ γάλακτός τ' οὐ σπάνια τυρεύματα.

φέρεσθε· χωρεῖθ' ὡς τάχιστ' ἀντρῶν ἄπο,

βότρυος ἐμοὶ πῶμ' ἀντιδόντες εὐίου.

οἴμοι· Κύκλωψ ὄδ' ἔρχεται· τί δράσομεν;¹⁵⁶

{Οδ.} ἀπολώλαμ' ἐν τᾶρ', ὃ γέρον· ποῖ χρὴ φυγεῖν;

(195) {Σι.} ἔσω πέτρας τῆσδ', οὔπερ ἂν λάθοιτέ γε.

{Οδ.} δεινὸν τόδ' εἶπας, ἀρκύων μολεῖν ἔσω.

{Σι.} οὐ δεινόν· εἰσὶ καταφυγαὶ πολλαὶ πέτρας.

{Οδ.} οὐ δῆτ'· ἐπεὶ τᾶν μεγάλα γ' ἡ Τροία στένοι,

εἰ φευξόμεσθ' ἔν' ἄνδρα, μυρίον δ' ὄχλον

{Σι.} οὐ δεινόν· εἰσὶ καταφυγαὶ πολλαὶ πέτρας.

{Οδ.} οὐ δῆτ'· ἐπεὶ τᾶν μεγάλα γ' ἡ Τροία στένοι,

εἰ φευξόμεσθ' ἔν' ἄνδρα, μυρίον δ' ὄχλον

(200) Φρυγῶν ὑπέστην πολλάκις σὺν ἄσπίδι.

ἀλλ', εἰ θανεῖν δεῖ, κατθανούμεθ' εὐγενῶς

ἢ ζῶντες αἶνον τὸν πάρος συσσώσομεν.

{ΚΥΚΛΩΨ}

ἄνεχε πάρεχε· τί τάδε; τίς ἡ ραιθυμία;

τί βακχιάζετε; οὐχὶ Διόνυσος τάδε,

(205) οὐ κρόταλα χαλκοῦ τυμπάνων τ' ἀράγματα.

πῶς μοι κατ' ἄντρα νεόγονα βλαστήματα; ἦ

πρὸς τε μαστοῖς εἰσὶ χυτὸ μῆτέρων πλευρὰς

τρέχουσι, σχοινίοις τ' ἐν τεύχεσιν

πλήρωμα τυρῶν ἐστὶν ἐξημελγμένον;

(210) τί φάτε, τί λέγετε; τάχα τις ὑμῶν τῶι ξύλωι

δάκρυα μεθήσει. βλέπετ' ἄνω καὶ μὴ κάτω.

{Χο.} ἰδοῦ· πρὸς αὐτὸν τὸν Δί' ἀνακεκύφαμεν

καὶ τᾶστρα καὶ τὸν Ὠρίωνα δέρκομαι.

{Κυ.} ἄριστόν ἐστιν εὖ παρεσκευασμένον;

(215) {Χο.} πάρεστιν· ὁ φάρυγξ εὐτρεπῆς ἔστω μόνον.

{Κυ.} ἦ καὶ γάλακτός εἰσι κρατῆρες πλέωι;

¹⁵⁶ Este verso e o próximo têm atribuição duvidosa (especialmente devido à primeira metade do verso seguinte: ἀπολώλαμ' ἐν τᾶρ'/γάρ), sendo que o primeiro é atribuído a Odisseu no manuscrito, mas também alguns (Hermann, Duchemin, Paganelli; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit.: 158) dividem os versos entre Sileno, Odisseu e o coro. Optamos aqui por manter o que a maioria das edições imprimem, já que com a emenda de τᾶρ' por γάρ (DIGGLE, op. cit. 10; KOVACS, op. cit. 82; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit.: 90) na resposta de Odisseu fica sem problemas de interpretação, pois o uso de γάρ aqui é raro, além de que na continuação do verso 194, o vocativo é muito abrupto, o que sugere a fala de um único personagem (USSHER, op. cit. 75-6).

{Χο.} ὥστ' ἐκπιεῖν γέ σ', ἦν θέληις, ὄλον πίθον.

{Κυ.} μήλειον ἢ βόειον ἢ μεμειγμένον;

{Χο.} ὄν ἂν θέληις σύ· μὴ 'μὲ καταπίηις μόνον.

{Χο.} ὄν ἂν θέληις σύ· μὴ 'μὲ καταπίηις μόνον.

(220) {Κυ.} ἦκιστ'· ἐπεὶ μ' ἂν ἐν μέσηι τῆι γαστέρι
πηδῶντες ἀπολέσαιτ' ἂν ὑπὸ τῶν σχημάτων.

ἔα· τίς ὄχλον τόνδ' ὀρῶ πρὸς αὐλίοις;

ληισταί τινες κατέσχον ἢ κλῶπες χθόνα;

ὀρῶ γέ τοι τούσδ' ἄρνας ἐξ ἄντρων ἐμῶν

(225) στρεπταῖς λύγοισι σῶμα συμπεπλεγμένους

τεύχη τε τυρῶν συμμιγῆ γέροντά τε

πληγαῖς μέτωπον φαλακρὸν ἐξωιδηκότα.

{Σι.} ὅμοι, πυρέσσω συγκεκομμένος τάλας.

{Κυ.} ὑπὸ τοῦ; τίς ἐς σὸν κρᾶτ' ἐπύκτευσεν, γέρον;

(230) {Σι.} ὑπὸ τῶνδε, Κύκλωψ, ὅτι τὰ σ' οὐκ εἶων φέρειν.

{Κυ.} οὐκ ἦσαν ὄντα θεόν με καὶ θεῶν ἄπο;

{Σι.} ἔλεγον ἐγὼ τὰδ'· οἱ δ' ἐφόρουν τὰ χρήματα,

καὶ τόν γε τυρὸν οὐκ ἐῶντος ἦσθιον

τούς τ' ἄρνας ἐξεφοροῦντο· δήσαντες δὲ σὲ

(235) κλωιδῷ τριπήχει, κατὰ τὸν ὀφθαλμὸν μέσον

τὰ σπλάγχχ' ἔφασκον ἐξαμήσεσθαι βίαι,

μάστιγί τ' εὖ τὸ νῶτον ἀπολέψειν σέθεν,

κᾶπειτα συνδήσαντες ἐς θᾶδῶλια

τῆς ναὸς ἐμβαλόντες ἀποδώσειν τινὶ

(240) πέτρους μοχλεῦειν, ἢ 'ς μυλῶνα καταβαλεῖν.

{Κυ.} ἄληθες; οὐκουν κοπίδας ὡς τάχιστ' ἰὼν

θήξεις μαχαίρας καὶ μέγαν φάκελον ξύλων

ἐπιθεῖς ἀνάψεις; ὡς σφαγέντες αὐτίκα

πλήσουσι νηδὺν τὴν ἐμὴν ἀπ' ἄνθρακος

(245) θερμὴν διδόντες δαῖτα τῶι κρεανόμωι,

τὰ δ' ἐκ λέβητος ἐφθὰ καὶ τετηκότα.

ὡς ἔκπλεός γε δαιτός εἰμ' ὀρεσκόου·

ἄλις λεόντων ἐστὶ μοι θοινωμένωι

ἐλάφων τε, χρόνιος δ' εἶμ' ἀπ' ἀνθρώπων βορᾶς.

(250){Σι.} τὰ καινά γ' ἐκ τῶν ἠθάδων, ᾧ δέσποτα,

ἠδίον' ἐστίν. οὐ γὰρ οὖν νεωστί γε

ἄλλοι πρὸς ἄντρα σοῦσαφίκοντο¹⁵⁷ ξένοι.

{Οδ.} Κύκλωψ, ἄκουσον ἐν μέρει καὶ τῶν ξένων.

ἡμεῖς βορᾶς χρήζοντες ἐμπολὴν λαβεῖν

(255) σῶν ἄσσον ἄντρων ἤλθομεν νεῶς ἄπο.

τοὺς δ' ἄρνας ἡμῖν οὗτος ἀντ' οἴνου σκύφου

ἀπημπόλα τε κἀδίδου πιεῖν λαβῶν

ἐκῶν ἐκοῦσι, κοῦδὲν ἦν τούτων βίαι.

ἀλλ' οὗτος ὑγιᾶς οὐδὲν ὦν φησιν λέγει,

(260) ἐπεὶ κατελήφθη¹⁵⁸ σοῦ λάθραι πωλῶν τὰ σά.

{Σι.} ἐγώ; κακῶς γ' ἄρ' ἐξόλοι!. {Οδ.} εἰ ψεύδομαι.

{Σι.} μὰ τὸν Ποσειδῶ τὸν τεκόντα σ', ᾧ Κύκλωψ,

μὰ τὸν μέγαν Τρίτωνα καὶ τὸν Νηρέα,

μὰ τὴν Καλυψὼ τὰς τε Νηρέως κόρας,

(265) μὰ θαιερά κύματ' ἰχθύων τε πᾶν γένος,

ἀπώμοσ', ᾧ κάλλιστον ᾧ Κυκλώπιον,

ᾧ δεσποτίσκε, μὴ τὰ σ' ἐξοδᾶν ἐγὼ

ξένοισι χρήματ'. ἢ κακῶς οὗτοι κακοὶ

οἱ παῖδες ἀπόλοιθ', οὓς μάλιστ' ἐγὼ φιλῶ.

(270){Χο.} αὐτὸς ἔχ'. ἔγωγε τοῖς ξένοις τὰ χρήματα

περνάντα σ' εἶδον· εἰ δ' ἐγὼ ψευδῆ λέγω,

ἀπόλοιθ' ὁ πατήρ μου· τοὺς ξένους δὲ μὴ ἀδίκει.

{Κυ.} ψεύδεσθ'· ἔγωγε τῶιδε τοῦ Ῥαδαμάνθυος

μᾶλλον πέποιθα καὶ δικαιότερον λέγω.

(275) θέλω δ' ἐρέσθαι· πόθεν ἐπλεύσατ', ᾧ ξένοι;

ποδαποί; τίς ὑμᾶς ἐξεπαίδευσεν πόλις;

¹⁵⁷ No manuscrito, “τά σ' ἀφίκοντο”, que impossibilita um trímetro jâmbico. Aceitamos a emenda, então, de Murray, colocada por Diggle (op. cit. 12), já que a crase σοῦσ- (σοι+ἐσ-) ocorre também em 288 e 56, além de manter o sentido do manuscrito (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 163).

¹⁵⁸ Este é o texto de Diggle (op. cit. 12), Ussher (op. cit. 16) e O’Sullivan & Collard (op. cit. 94), porém não o de Kovacs (op. cit. 90) que adota a alteração de Heath (γ' ἐληφθη), já que o anapesto cômico (no segundo pé) não tem paralelos na tragédia. Porém não consideramos isto argumento o suficiente para a emenda, pois há linguagem coloquial na fala de Odisseu no verso anterior, o que aproxima o diálogo de um tom cômico.

{Οδ.} Ἴθακήσιοι μὲν τὸ γένος, Ἴλίου δ' ἄπο,
 πέρσαντες ἄστῳ, πνεύμασιν θαλασσίοις
 σὴν γαῖαν ἐξωσθέντες ἤκομεν, Κύκλωψ.

(280) {Κυ.} ἦ τῆς κακίστης οἷ μετήλθεθ' ἄρπαγὰς

Ἐλένης Σκαμάνδρου γείτον' Ἴλίου πόλιν;

{Οδ.} οὔτοι, πόνον τὸν δεινὸν ἐξηγηκότες.

{Κυ.} αἰσχρὸν στράτευμά γ', οἵτινες μιᾶς χάριν

γυναικὸς ἐξεπλεύσατ' ἐς γαῖαν Φρυγῶν.

(285) {Οδ.} θεοῦ τὸ πρᾶγμα· μηδέν' αἰτιῶ βροτῶν.

ἡμεῖς δέ σ', ὃ θεοῦ ποντίου γενναῖε παῖ,

ἰκετεύομέν τε καὶ λέγομεν ἐλευθέρως·

μὴ τλῆις πρὸς ἄντρα σοῦσαφιγμένους φίλους

κτανεῖν βοράν τε δυσσεβῆ θέσθαι γνώθοις·

(290) οἷ τὸν σόν, ὦναξ, πατέρ' ἔχειν ναῶν ἔδρας

ἐρρυσάμεσθα γῆς ἐν Ἑλλάδος μυχοῖς·

ἱεῤῥας τ' ἄθραυστος Ταινάρου μένει λιμῆν

Μαλέας τ' ἄκρας κευθμῶνες ἢ τε Σουνίου

δίας Ἀθάνας σῶς ὑπάργυρος πέτρα

(295) Γεραίστιοί τε καταφυγαί· τά θ' Ἑλλάδος

†δύσφρον' ὄνειδη† Φρυξὶν οὐκ ἐδώκαμεν. ὦν

καὶ σὺ κοινοῖ· γῆς γὰρ Ἑλλάδος μυχοῦς

οἰκεῖς ὑπ' Αἴτνηι, τῆι πυριστάκτωι πέτραι.

νόμος δὲ θνητοῖς, εἰ λόγους ἀποστρέφει,

(300) ἰκέτας δέχεσθαι ποντίους ἐφθαρμένους

ξενία τε δοῦναι καὶ πέπλους ἐπαρκέσαι,

οὐκ ἀμφὶ βουπόροισι πηχθέντας μέλη

ὀβελοῖσι νηδὺν καὶ γνώθον πλήσαι σέθεν.

ἄλλις δὲ Πριάμου γαῖ' ἐχρήωσ' Ἑλλάδα

(305) πολλῶν νεκρῶν πιούσα δοριπετῆ φόνον

ἀλόχους τ' ἀνάνδρους γραῦς τ' ἄπαιδας ὤλεσεν

πολιούς τε πατέρας. εἰ δὲ τοὺς λελειμμένους

σὺ συμπυρώσας δαῖτ' ἀναλώσεις πικράν,

ποῖ τρέψεται τις; ἀλλ' ἐμοὶ πιθοῦ, Κύκλωψ·

(310) πάρες τὸ μάργον σῆς γνάθου, τὸ δ' εὐσεβὲς
τῆς δυσσεβείας ἀνθελουῖ· πολλοῖσι γὰρ
κέρδη πονηρὰ ζημίαν ἡμείψατο.

{Σι.} παραινέσαι σοι βούλομαι· τῶν γὰρ κρεῶν
μηδὲν λίπητις τοῦδ'· ἦν δὲ τὴν γλῶσσαν δάκης,
(315) κομψὸς γενήσῃ καὶ λαλίστατος, Κύκλωψ.
{Κυ.} ὁ πλοῦτος, ἀνθρωπίσκε, τοῖς σοφοῖς θεός,
τὰ δ' ἄλλα κόμπῃ καὶ λόγων εὐμορφία.

ἄκρας δ' ἐναλίας αἶψα καθίδρυται πατὴρ
χαίρειν κελεύω· τί τάδε προστήσω λόγῳ;
(320) Ζηνὸς δ' ἐγὼ κεραυνὸν οὐ φρίσσω, ξένε,
οὐδ' οἶδ' ὅ τι¹⁵⁹ Ζεὺς ἐστ' ἐμοῦ κρείσσων θεός.
οὐ μοι μέλει τὸ λοιπὸν· ὡς δ' οὐ μοι μέλει
ἄκουσον· ὅταν ἄνωθεν ὄμβρον ἐκχέη,
ἐν τῆϊδε πέτραι στέγν' ἔχω¹⁶⁰ σκηνώματα,

(325) καὶ μόσχον ὀπτὸν ἢ τι θήρειον δάκος
δαινύμενος, εὖ τέγγων τε γαστέρ' ὑπτίαν,
ἐπεκπιὼν γάλακτος ἀμφορέα, πέπλον
κρούω, Διὸς βρονταῖσιν εἰς ἔριν κτυπῶν.
ὅταν δὲ βορέας χιόνα Θρήϊκιος χέη,

(330) δοραῖσι θηρῶν σῶμα περιβαλὼν ἐμὸν
καὶ πῦρ ἀναίθων, χιόνος οὐδὲν μοι μέλει.
ἢ γῆ δ' ἀνάγκη, κἂν θέλη κἂν μὴ θέλη,
τίκτουσα ποίαν τὰ μὰ πιαίνει βοτά.

ἀγὼ οὔτινι θύω πλὴν ἐμοί, θεοῖσι δ' οὔ,
(335) καὶ τῆϊ μεγίστηι, γαστρὶ τῆϊδε, δαιμόνων.
ὡς τοῦμπιεῖν γε καὶ φαγεῖν τοῦφ' ἡμέραν,
Ζεὺς οὔτος ἀνθρώποισι τοῖσι σώφροσιν,
λυπεῖν δὲ μηδὲν αὐτόν. οἱ δὲ τοὺς νόμους

¹⁵⁹ Concordamos com a sugestão de Ussher (op. cit. 18) impressa também por Kovacs (op. cit. 96) e Biehl (op. cit. 13), já que Polifemo parece desdenhar não somente Zeus em seu raio mas também em qualquer outro aspecto (USSHER, op. cit. 101).

¹⁶⁰ Seguimos aqui a sugestão da maioria dos editores do texto (com excessão de Diggle; op. cit. 14), que mantêm o texto do manuscrito. O mesmo vale para o próximo verso para o qual Seaford (op. cit. 165; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 171) sugere καὶ ἀοὐρὸν ἢ.

ἔθεντο ποικίλλοντες ἀνθρώπων βίον,
 (340) κλαίειν ἄνωγα· τὴν <δ> ἐμὴν ψυχὴν ἐγὼ
 οὐ παύσομαι δρῶν εὖ, κατεσθίων γε σέ.

ξένια δὲ λήψησι τοιάδ', ὡς ἄμεμπτος ὦ,
 πῦρ καὶ πατρῶιον τόνδε χαλκόν, ὅς ζέσας
 σὴν σάρκα διαφόρητον ἀμφέξει καλῶς.
 (345) ἀλλ' ἔρπετ' εἴσω, τοῦ κατ' αὐλίον θεοῦ
 ἴν' ἀμφὶ βωμὸν στάντες εὐωχῆτέ με.

{Οδ.} αἰαῖ, πόνους μὲν Τρωϊκοὺς ὑπεξέδυν
 θαλασσίους τε, νῦν δ' ἐς ἀνδρὸς ἀνοσίου
 ὦμῆν κατέσχον ἀλίμενόν τε καρδίαν.

(350) ὦ Παλλάς, ὦ δέσποινα Διογενὲς θεά,
 νῦν νῦν ἄρηξον· κρείσσονας γὰρ Ἴλίου
 πόνους ἀφῖγμαι κάπτι κινδύνου βάθρα.
 σύ τ', ὦ φαεινὰς ἀστέρων οἰκῶν ἔδρας
 Ζεῦ ξένι', ὄρα τάδ'· εἰ γὰρ αὐτὰ μὴ βλέπεις,
 (355) ἄλλως νομίζησι Ζεὺς τὸ μηδὲν ὦν θεός.

{Χο.} Εὐρείας φάρυγος, ὦ Κύκλωψ,
 ἀναστόμου τὸ χεῖλος· ὡς ἔτοιμά σοι
 (358) ἐφθὰ καὶ ὀπτὰ καὶ ἀνθρακιᾶς ἄπο <θερμὰ>

(358a) χναύειν βρύκειν
 κρεοκοπεῖν μέλη ξένων

(360) δασυμάλλωι ἐν αἰγίδι κλινομένωι.
 μὴ 'μοὶ μὴ προσδίδου·
 μόνος μόνωι γέμιζε πορθμίδος σκάφος.

χαιρέτω μὲν αὐλῖς ἄδε,
 χαιρέτω δὲ θυμάτων

(365) ἀποβώμιος † ἄν ἀνάγει¹⁶¹ θυσιά†
 Κύκλωψ Αἰτναῖος ξενικῶν
 κρεῶν κεχαρμένος βορᾶι.

¹⁶¹ Tomamos aqui a sugestão de Seaford (op. cit. 176) seguindo a emenda de Jackson por tornar o verso semanticamente mais plausível e restaurar a métrica (dímetro anapéstico).

†νηλῆς, τλᾶμον¹⁶², ὅστις δωμαίων†

(371) ἔφεστίους ἰκτῆρας ἐκθύει ξένους¹⁶³,

(373)¹⁶⁴ ἐφθά τε δαινύμενος μυσσαροῖσί τ' ὀδοῦσιν

(372) κόπτων βρύκων

(374) θέρμ' ἀπ' ἀνθράκων κρέα

< >¹⁶⁵

{Οδ.} ὦ Ζεῦ, τί λέξω, δεῖν' ἰδὼν ἄντρων ἔσω

κοῦ πιστά, μύθοις εἰκότ' οὐδ' ἔργοις βροτῶν;

{Χο.} τί δ' ἔστ', Ὀδυσσεῦ; μῶν τεθοίναται σέθεν

φίλους ἐταίρους ἀνοσιώτατος Κύκλωψ;

{Οδ.} δισσοῦς γ' ἀθήσας κάπιβαστάσας χεροῖν,

(380) οἱ σαρκὸς εἶχον εὐτραφέστατον πάχος.

{Χο.} πῶς, ὦ ταλαίπωρ', ἦτε πάσχοντες τάδε;

{Οδ.} ἐπεὶ πετραίαν τήνδ' ἐσήλθομεν <στέγην>¹⁶⁶,

ἀνέκαυσε μὲν πῦρ πρῶτον, ὑψηλῆς δρυὸς

κορμοὺς πλατείας ἐσχάρας βαλὼν ἔπι,

(385) τρισσῶν ἀμαξῶν ὡς ἀγώγιμον βάρος,

(392) καὶ χάλκεον λέβητ' ἐπέζεσεν πυρί.¹⁶⁷

(386) ἔπειτα φύλλων ἐλατίνων χαμαιπετῆ

ἔστρωσεν εὐνήν πλησίον πυρὸς φλογί.

κρατῆρα δ' ἐξέπλησεν ὡς δεκάμφορον,

μόσχους ἀμέλξας, λευκὸν ἐσχέας γάλα.

¹⁶² O manuscrito tem ὦ antes de τλᾶμον, eliminado por Seaford (op. cit. 177) para restaurar a métrica em correspondência ao v. 356 (dímeter trocaico).

¹⁶³ Seguimos a sugestão de Seaford (op. cit. 177) pela emenda de Kirchhoff, já que, assim, os sátiros estariam fortalecendo a impiedade do ciclope, invocando ao mesmo tempo os valores da ξενία e qualificando os estrangeiros como suplicantes.

¹⁶⁴ Aceitamos a inversão dos versos 372-3 utilizada pela maioria dos editores, sugerida por Hermann para restaurar a correspondência métrica com a estrofe.

¹⁶⁵ Concordamos com a lacuna impressa na maioria dos editores (KOVAS, op. cit. 100; BIEHL, op. cit. 14; DIGGLE, op. cit. 16; SEAFORD, op. cit. 177; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 102) em função de uma correspondência ao v. 360 (o único da estrofe que não possui resposta na antístrofe); espera-se um dímeter anapéstico.

¹⁶⁶ Seguimos a sugestão de Seaford (op. cit. 178) e O'Sullivan & Collard (op. cit. 179) a partir da emenda de Musgrave, já que Odisseu faz referência à caverna de Polifemo, antes referida assim por Sileno (cf. v. 29).

¹⁶⁷ Acatamos esta inversão da maioria dos editores do texto grego por ser mais plausível semanticamente. Ussher (op. cit. 114) propõe colocar o verso após o 395, o que causa certa estranheza de continuidade, enquanto Biehl (op. cit. 32) o mantém na sua posição original do mss..

(390) σκύφος τε κισσοῦ παρέθετ' εἰς εὖρος τριῶν
 πήχεων, βάθος δὲ τεσσάρων ἐφαίνετο,
 (393) ὀβελούς τ', ἄκρους μὲν ἐγκεκαυμένους πυρί,
 ξεστοὺς δὲ δρεπάνωι τᾶλλα, παλιούρου κλάδων,
 (395) †Αἰτναῖά τε σφαγεῖα πελέκεως γνάθοις†.
 ὡς δ' ἦν ἔτοιμα πάντα τῷ θεοστυγεῖ
 Ἄιδου μαγείρῳι, φῶτε συμμάρψας δύο
 ἔσφαζ' ἑταίρων τῶν ἐμῶν, ῥυθμῶι θ' ἐνὶ
 τὸν μὲν λέβητος ἐς κύτος χαλκῆλατον
 < >
 (400) τὸν δ' αὖ, τένοντος ἀρπάσας ἄκρου ποδός,
 παίων πρὸς ὄξυν στόνουχα πετραίου λίθου
 ἐγκέφαλον ἐξέρρανε· καὶ †διαρταμῶν†¹⁶⁸
 λάβρῳι μαχαίραι σάρκας ἐξώπτα πυρί,
 τὰ δ' ἐς λέβητ' ἐφῆκεν ἔψεσθαι μέλη.
 (405) ἐγὼ δ' ὁ τλήμων δάκρυ' ἀπ' ὀφθαλμῶν χέων
 ἐχρημπτόμην Κύκλωπι κάδιακόνουν·
 ἄλλοι δ' ὅπως ὄρνιθες ἐν μυχοῖς πέτρας
 πτήξαντες εἶχον, αἶμα δ' οὐκ ἐνήν χροῖ. ἐπεὶ δ'
 ἑταίρων τῶν ἐμῶν πλησθεὶς βορᾶς (410)
 ἀνέπεσε, φάρυγος αἰθέρ' ἐξανεὶς βαρύν,
 ἐσῆλθέ μοί τι θεῖον· ἐμπλήσας σκύφος
 Μάρωνος αὐτῷι τοῦδε προσφέρω πιεῖν,
 λέγων τάδ'· ὦ τοῦ ποντίου θεοῦ Κύκλωψ,
 σκέψαι τόδ' οἶον Ἑλλάς ἀμπέλων ἄπο
 (415) θεῖον κομίζει πῶμα, Διονύσου γάνος.
 ὁ δ' ἔκπλεως ὦν τῆς ἀναισχύντου βορᾶς
 ἐδέξατ' ἔσπασέν <τ'> ἄμυστιν ἐλκύσας
 κἀπήνεσ' ἄρας χεῖρα· Φίλτατε ξένων,
 καλὸν τὸ πῶμα δαιτὶ πρὸς καλῆι δίδως.

¹⁶⁸ Aceitamos aqui a emenda de Paley argumentada por Seaford (op. cit. 183-4), Kovacs (op. cit. 104) e O'Sullivan & Collard (op. cit. 181-2) por dar um sentido mais claro à passagem (além de sugerir a ambiguidade culinária de cortar a carne como um açougueiro).

(420) ἤσθέντα δ' αὐτὸν ὡς ἐπισθόμην ἐγώ,
 ἄλλην ἔδωκα κύλικα, γινώσκων ὅτι
 τρώσει νιν οἶνος καὶ δίκην δώσει τάχα.
 καὶ δὴ πρὸς ὠιδὰς εἶρπ'· ἐγὼ δ' ἐπεγγέων
 ἄλλην ἐπ' ἄλλῃ σπλάγχν' ἐθέρμαινον ποτῶι.

(425) αἶδει δὲ παρὰ κλαίουσι συνναύταις ἐμοῖς
 ἄμουσ', ἐπηγεῖ δ' ἄντρον. ἐξελθὼν δ' ἐγὼ
 σιγῆι σὲ σῶσαι κάμ', ἐὰν βούληι, θέλω. ἀλλ'
 εἶπατ' εἶτε χρήζετε εἶτ' οὐ χρήζετε φεύγειν
 ἄμεικτον ἄνδρα καὶ τὰ Βακχίου (430) ναίειν
 μέλαθρα Ναϊδῶν νυμφῶν μέτα. ὁ μὲν γὰρ
 ἔνδον σὸς πατὴρ τάδ' ἤνεσεν· ἀλλ' ἀσθενῆς
 γὰρ κάποκερδαίνων ποτοῦ ὥσπερ πρὸς ἰξῶι
 τῆι κύλικι λελημμένος πτέρυγας ἀλύει· σὺ δέ
 (νεανίας γὰρ εἶ)

(435) σῶθητι μετ' ἐμοῦ καὶ τὸν ἀρχαῖον φίλον
 Διόνυσον ἀνάλαβ', οὐ Κύκλωπι προσφερῆ.
 {Χο.} ὦ φίλατ', εἰ γὰρ τήνδ' ἴδοιμεν ἡμέραν
 Κύκλωπος ἐκφυγόντες ἀνόσιον κάρα.
 ὡς διὰ μακροῦ γε †τὸν φίλον χηρεύομεν

(440) σίφωνα, τῶιδε δ' ἔχομεν οὐχὶ καταφυγὴν.^{169†}
 {Οδ.} ἄκουε δὴ νυν ἦν ἔχω τιμωρίαν
 θηρὸς πανούργου σῆς τε δουλείας φυγὴν.
 {Χο.} λέγ', ὡς Ἀσιάδος οὐκ ἂν ἦδιον ψόφον
 κιθάρας κλύοιμεν ἢ Κύκλωπ' ὀλωλότα.

(445) {Οδ.} ἐπὶ κῶμον ἔρπειν πρὸς κασιγνήτους θέλει
 Κύκλωπας ἤσθεις τῶιδε Βακχίου ποτῶι.
 {Χο.} ξυνηκ'· ἔρημον ξυλλαβῶν δρυμοῖσί νιν
 σφάζαι μενοινᾶις ἢ πετρῶν ὄσαι κάτα.

¹⁶⁹ Problemas métricos, além da forma verbal καταφαγεῖν no manuscrito, indicam que os versos estão corrompidos. Assim, aceitamos as alterações propostas por Diggle (op. cit. 19), entre elas, a introdução do verbo καταφυγὴν (sugerido por emenda de Hermann), que soluciona o problema de sentido, já que se espera uma ânsia dos sátiros pela fuga. Seaford (op. cit. 186-7) entende σίφωνα como um acusativo de respeito, ligado ao verbo χηρεύομαι, ao contrário de LSJ (s. v. καταφεύγω), que sugere que o verbo é transitivo.

{Οδ.} οὐδέν τοιοῦτον· δόλιος ἢ προθυμία.

(450) {Χο.} πῶς δαί; σοφόν τοί σ' ὄντ' ἀκούομεν πάλαι.

{Οδ.} κώμου μὲν αὐτὸν τοῦδ' ἀπαλλάξαι, λέγων

ὡς οὐ Κύκλωσι πῶμα χρῆ δοῦναι τόδε,

μόνον δ' ἔχοντα βίοντος ἡδέως ἄγειν. ὅταν δ'

ὑπνώσσει Βακχίου νικώμενος, (455)

ἀκρεμῶν ἐλαίας ἔστιν ἐν δόμοισί τις, ὄν

φασγάνωι τῶιδ' ἐξαποξύνας ἄκρον

ἐς πῦρ καθήσω· κᾶιθ' ὅταν κεκαυμένον ἴδω

νιν, ἄρας θερμὸν ἐς μέσσην βαλῶ

Κύκλωπος ὄψιν ὄμμα τ' ἐκτίξω πυρί.

(460) ναυπηγίαν δ' ὡσεὶ τις ἀρμόζων ἀνήρ

διπλοῖν χαλινοῖν τρύπανον κωπηλατεῖ,

οὔτω κυκλώσω δαλὸν ἐν φασφόρῳ

Κύκλωπος ὄψει καὶ συναυανῶ κόρας.

{Χο.} ἰοὺ ἰοῦ·

(465) γέγηθα μαινόμεσθα τοῖς εὐρήμασιν.

{Οδ.} κᾶπειτα καὶ σὲ καὶ φίλους γέροντά τε

νεῶς μελαίνης κοῖλον ἐμβήσας σκάφος

διπλαῖσι κώπαις τῆσδ' ἀποστελῶ χθονός.

{Χο.} ἔστ' οὔν ὅπως ἂν ὡσπερὶ σπονδῆς θεοῦ

(470) κἀγὼ λαβοίμην τοῦ τυφλοῦντος ὄμματα

δαλοῦ; φόνου¹⁷⁰ γὰρ τοῦδε κοινωνεῖν θέλω.

{Οδ.} δεῖ γοῦν· μέγας γὰρ δαλός, οὔ ξυλληπτέον.

{Χο.} ὡς κἂν ἀμαξῶν ἑκατὸν ἀραίμην βάρους,

εἰ τοῦ Κύκλωπος τοῦ κακῶς ὄλουμένου

(475) ὀφθαλμὸν ὡσπερ σφηκιὰν ἐκθύσομεν.

{Οδ.} σιγᾶτέ νυν· δόλον γὰρ ἐξεπίστασαι·

χῶταν κελεύω, τοῖσιν ἀρχιτέκτοσιν

πείθεσθ'. ἐγὼ γὰρ ἄνδρας ἀπολιπὼν φίλους

¹⁷⁰ Apesar de Diggle (op. cit. 20) apresentar φόνου em sua edição, a maioria dos comentadores (BIEHL, op. cit. 17; USSHER, op. cit. 128; SEAFORD, op. cit. 193; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 190) preferem φόνου. Concordamos com a emenda do manuscrito sugerida por Nauck já que o sentido se torna mais claro, sendo que o termo φόνος não significa necessariamente *matança*, mas pode também indicar um derramamento de sangue (LSJ s. v. φόνος).

τοὺς ἔνδον ὄντας οὐ μόνος σωθήσομαι.

(480) καίτοι φύγοιμ' ἂν κάκβεβηκ' ἄντρου μυχῶν·

ἀλλ' οὐ δίκαιον ἀπολιπόντ' ἐμοὺς φίλους

ξὺν οἷσπερ ἦλθον δεῦρο σωθῆναι μόνον.¹⁷¹

{Χο.} ἄγε, τίς πρῶτος, τίς δ' ἐπὶ πρώτῳι

ταχθεὶς δαλοῦ κόπην ὀχμάσας¹⁷².

(485) Κύκλωπος ἔσω βλεφάρων ὄσας

λαμπρὰν ὄψιν διακναίσει;

[ὠιδὴ ἔνδοθεν.]

σίγα σίγα. καὶ δὴ μεθύων

ἄχαριν κέλαδον μουσιζόμενος

(490) σκαιὸς ἀπωιδὸς καὶ κλαυσόμενος

χωρεῖ πετρίνων ἔξω μελάθρων.

φέρε νιν κώμοις παιδεύσωμεν

τὸν ἀπαίδευτον·

πάντως μέλλει τυφλὸς εἶναι.

(495) μάκαρ ὅστις εὐιάζει

βοτρῶν φίλαισι πηγαῖς

ἐπὶ κῶμον ἐκπετασθεὶς

φίλον ἄνδρ' ὑπαγκαλίζων, ἐπὶ

δεμνίοις †τ' ἀνθέων†¹⁷³ (500)

χλιδανὴν ἔχων ἐταίραν

μυρόχριστος λιπαρὸν βό-

στρυχον, αὐδᾶι δέ· Θύραν τίς οἴξει μοι;

¹⁷¹ Seaford (op. cit. 194) opta por excluir os versos 480-2, argumentando uma possível interpolação pois há uma suposta estranheza causada pela coordenação do optativo φύγοιμι e o perfeito ἐκβεβηκα juntamente com uma inadequação do estilo de Eurípides no uso de ἄντρου μυχῶν e, mais pontualmente, uma repetição provável dos versos 407 e 478-9. Seaford ainda prossegue supondo que a interpolação parece querer explicitar a diferença deste texto para a versão Homérica do evento. Concordamos, porém, com O'Sullivan & Collard (op. cit. 191), que não descarta a autoria de Eurípides, já que o verso 480 aparece no P.Oxy. 4545; contudo esta evidência não é incontestável. Deste modo, dada a dificuldade, prefiro manter o texto transmitido e não deletar os versos.

¹⁷² O manuscrito traz o particípio, mas a maioria dos editores seguem a emenda de Musgrave (ὀχμάσαι). Optamos pela versão do manuscrito pois assim permanece o paralelismo entre os outros dois particípios ταχθεὶς e ὄσας formando um assíndeto entre eles, aceito com ressalvas por Seaford (op. cit. 195) e O'Sullivan & Collard (op. cit. 192).

¹⁷³ O manuscrito apresenta uma corrupção em τε ξαντὸν por causa da métrica e da sintaxe. Várias emendas já foram sugeridas, sem consenso. Seaford (op. cit. 198) argumenta bem sobre a passagem, sugerindo que a melhor solução talvez seja τ' ἀνθέων, o que elimina o problema métrico; contudo, ainda no verso seguinte se mantém uma complicação sintática do verbo ἔχω, sem um objeto claro, o que é resolvido também por uma emenda.

{Κυ.} παπαπαῖ· πλέως μὲν οἴνου,
γάνυμαι <δὲ> δαιτὸς ἦβαι,
(505) σκάφος ὀλκὰς ὧς γεμισθεῖς
ποτὶ σέλμα γαστρὸς ἄκρας.

ὑπάγει μ' ὁ φόρτος εὐφρων
ἐπὶ κῶμον ἦρος ὥραις
ἐπὶ Κύκλωπας ἀδελφούς.

(510) φέρε μοι, ξεῖνε, φέρ', ἄσκὸν ἔνδος μοι.

{Χο.} καλὸν ὄμμασιν δεδορκῶς
καλὸς ἐκπερᾶι μελάθρων.

< >¹⁷⁴ φιλεῖ τίς ἡμᾶς;
λύχνα δ' †ἀμμένει δαῖτα σὸν

(515) χροά χῶς†¹⁷⁵ τέρεινα νύμφα
δροσερῶν ἔσωθεν ἄντρων.

στεφάνων δ' οὐ μία χροιά
περὶ σὸν κρᾶτα τάχ' ἐξομιλήσει.

{Οδ.} Κύκλωψ, ἄκουσον· ὡς ἐγὼ τοῦ Βακχίου

(520) τούτου τρίβων εἴμ', ὄν πιεῖν ἔδωκά σοι.

{Κυ.} ὁ Βάκχιος δὲ τίς; θεὸς νομίζεται;

{Οδ.} μέγιστος ἀνθρώποισιν ἐς τέρψιν βίου.

{Κυ.} ἐρυγγάνω γοῦν αὐτὸν ἠδέως ἐγώ.

{Οδ.} τοιόσδ' ὁ δαίμων· οὐδένα βλάπτει βροτῶν.

(525) {Κυ.} θεὸς δ' ἐν ἄσκῳ πῶς γέγηθ' οἴκους ἔχων;

{Οδ.} ὅπου τιθῆι τις, ἐνθάδ' ἐστὶν εὐπετής.

{Κυ.} οὐ τοὺς θεοὺς χρῆ σῶμ' ἔχειν ἐν δέρμασιν.

{Οδ.} τί δ', εἴ σε τέρπει γ'; ἢ τὸ δέρμα σοι πικρόν;

¹⁷⁴ Há uma lacuna neste verso, já que deveria responder à métrica do v. 497 (USSHER, op. cit. 135-6; SEAFORD, op. cit. 201; KOVACS, op. cit. 114; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 196). A complicação segue também com o termo τίς na sequência, acentuado, logo interrogativo; contudo, Ussher (ibid.) e Kovacs (ibid.) conjecturam uma afirmativa, logo emendam o termo com τις. Isso se dá pela atribuição do verso, aceito em geral como uma fala indireta de Polifemo pelas palavras dos sátiros; deste modo, algumas emendas foram sugeridas para a lacuna: καλὸς ὦν (Musgrave), παπαπᾶ (Murray; aceito por Ussher) e κελαδῶν (Diggle; aceito por Kovacs). Optamos por manter o que há no manuscrito, apontando a lacuna, já que nenhuma solução tem aceitação geral das edições.

¹⁷⁵ A passagem está corrompida por causa da métrica e do sentido. Muitas soluções foram propostas, porém todas são controversas em algum ponto, assim, mantemos, como Diggle (op. cit. 22) e O'Sullivan & Collard (op. cit. 114), o que está no manuscrito, conservando-se, apesar das corrupções, o teor nupcial e erótico da passagem pela presença de δαίς e χροά.

{Κυ.} μισῶ τὸν ἄσκόν· τὸ δὲ ποτὸν φιλῶ τόδε.

(530) {Οδ.} μένων νυν αὐτοῦ πῖνε κεῦθύμει, Κύκλωψ.

{Κυ.} οὐ χρή μ' ἀδελφοῖς τοῦδε προσδοῦναι ποτοῦ;

{Οδ.} ἔχων γὰρ αὐτὸς τιμώτερος φανῆι.

{Κυ.} διδοὺς δὲ τοῖς φίλοισι χρησιμώτερος.

{Οδ.} πυγμαῖς ὁ κῶμος λοῖδορόν τ' ἔριν φιλεῖ.

(535) {Κυ.} μεθύω μὲν, ἔμπας δ' οὔτις ἂν ψαύσειέ μου.

{Οδ.} ὃ τᾶν, πεπωκότ' ἐν δόμοισι χρή μένειν.

{Κυ.} ἠλίθιος ὅστις μὴ πῖν κῶμον φιλεῖ.

{Οδ.} ὅς δ' ἂν μεθυσθεῖς γ' ἐν δόμοις μείνη σοφός.

{Κυ.} τί δρῶμεν, ὃ Σιληνέ; σοὶ μένειν δοκεῖ;

(540) {Σι.} δοκεῖ· τί γὰρ δεῖ συμποτῶν ἄλλων, Κύκλωψ;

{Οδ.} καὶ μὴν λαχνοῦδες γ' οὔδας ἀνθηρᾶς χλόης.¹⁷⁶

{Σι.} καὶ πρὸς γε θάλαπος ἠλίου πίνειν καλόν.

κλίθητί νύν μοι πλευρὰ θεῖς ἐπὶ χθονός.

{Κυ.} ἰδοῦ.

(545) τί δῆτα τὸν κρατῆρ' ὀπισθ' ἐμοῦ τίθη;

{Σι.} ὡς μὴ παριῶν τις καταλάβη¹⁷⁷. {Κυ.} πίνειν μὲν οὔν

κλέπτων σὺ βούλη· κάτθες αὐτὸν ἐς μέσον.

σὺ δ', ὃ ξέν', εἰπέ τοῦνομ' ὅτι σε χρή καλεῖν.

{Οδ.} Οὔτιν' χάριν δὲ τίνα λαβῶν σ' ἐπαινέσω;

(550) {Κυ.} πάντων σ' ἐταίρων ὕστερον θοινάσομαι.

{Σι.} καλόν γε τὸ γέρας τῷ ξένωι δίδως, Κύκλωψ.

{Κυ.} οὔτος, τί δρᾶς; τὸν οἶνον ἐκπίνεις λάθραι;

{Σι.} οὐκ, ἀλλ' ἔμ' οὔτος ἔκυσεν ὅτι καλὸν βλέπω.

{Κυ.} κλαύσει, φιλῶν τὸν οἶνον οὐ φιλοῦντα σέ.

(555) {Σι.} οὐ μὰ Δί', ἐπεὶ μού φησ' ἐρᾶν ὄντος καλοῦ.

¹⁷⁶ O manuscrito atribui este verso a Polifemo, contudo, Diggle (op. cit. 23), Seaford (op. cit. 205), Kovacs (op. cit. 118-9) e O'Sullivan & Collard (op. cit. 200) seguem a emenda sugerida por Mancini, que o confere a Odisseu, seguindo o argumento de que, dessa forma, o verso indica um encorajamento (inferido pelas partículas καὶ μὴν) e não apenas um consentimento, como sugere Ussher (op. cit. 141).

¹⁷⁷ Apesar do manuscrito laurenziano apresentar καταλάβη, Ussher (op. cit. 142), Seaford (op. cit. 205-6), Diggle (op. cit. 23) e Kovacs (op. cit. 118) seguem o palatino, no qual se lê καταβάλη. Contudo, este manuscrito é uma cópia do primeiro; além disso, com καταλάβη, o sentido da resposta de Polifemo a Sileno se torna mais significativa, já que o ciclope acusa o sátiro de querer furtar o vinho, derrubando sua afirmação de que quer protegê-lo de roubos alheios. O'Sullivan & Collard (op. cit. 201) e Biehl (op. cit. 20) preferem também a versão laurenziana.

{Κυ.} ἔγχει, πλέων δὲ τὸν σκύφον δίδου μόνον.

{Σι.} πῶς οὖν κέκραται; φέρε διασκευώμεθα.

{Κυ.} ἀπολεῖς· δὸς οὕτως. {Σι.} οὐ μὰ Δί', οὐ πρὶν ἂν γέ σε
στέφανον ἴδω λαβόντα γεύσωμαί τ' ἔτι.

(560) {Κυ.} οἰνοχόος ἄδικος. {Σι.} <οὐ> μὰ Δί', ἀλλ' οἶνος

(560) γλυκύς.

ἀπομακτέον δὲ σουστὶν ὡς λήψηι πιεῖν.

{Κυ.} ἰδοῦ, καθαρὸν τὸ χεῖλος αἰ τρίχες τέ μου.

{Σι.} θές νυν τὸν ἀγκῶν' εὐρύθμως κᾶιτ' ἔκπτε,

ὥσπερ μ' ὄραϊς πίνοντα χῶσπερ οὐκ ἐμέ.

(565) {Κυ.} ἄ ἄ, τί δράσεις; {Σι.} ἠδέως ἠμύστισα.

{Κυ.} λάβ', ὦ ξέν', αὐτὸς οἰνοχόος τέ μοι γενοῦ.

{Οδ.} γινώσκειται γοῦν ἄμπελος τήμῃι χερί.

{Κυ.} φέρ' ἔγχεόν νυν. {Οδ.} ἔγγέω, σίγα μόνον.

{Κυ.} χαλεπὸν τόδ' εἶπας, ὅστις ἂν πίνῃι πολύν.

(570) {Οδ.} ἰδοῦ, λαβὼν ἔκπιθι καὶ μηδὲν λίπηις·

συνεκθανεῖν δὲ σπῶντα χρῆ τῶι πώματι.

{Κυ.} παπαῖ, σοφόν γε τὸ ξύλον τῆς ἀμπέλου.

{Οδ.} κᾶν μὲν σπάσης γε δαιτὶ πρὸς πολλῇι πολύν,

τέγξας ἄδιψον νηδύν, εἰς ὕπνον βαλεῖ,

(575) ἦν δ' ἐλλίπηις τι, ξηρανεῖ σ' ὁ Βάκχιος.

{Κυ.} ἰοῦ ἰοῦ·

ὡς ἐξένευσα μόγις· ἄκρατος ἢ χάρις.

ὁ δ' οὐρανός μοι συμμεμειγμένος δοκεῖ

τῇι γῆι φέρεσθαι, τοῦ Διός τε τὸν θρόνον

(580) λεύσσω τὸ πᾶν τε δαιμόνων ἀγνὸν σέβας.

οὐκ ἂν φιλήσαιμ'; αἰ Χάριτες πειρῶσί με.

ἄλις· Γανυμήδη τόνδ' ἔχων ἀναπαύσομαι

κάλλιον ἢ τὰς Χάριτας. ἦδομαι δὲ πως

τοῖς παιδικοῖσι μᾶλλον ἢ τοῖς θήλεσιν.

(585) {Σι.} ἐγὼ γὰρ ὁ Διός εἰμι Γανυμήδης, Κύκλωψ;

{Κυ.} ναὶ μὰ Δί', ὃν ἀρπάζω γ' ἐγὼ 'κ τῆς Δαρδάνου.

{Σι.} ἀπόλωλα, παῖδες· σχέτλια πείσομαι κακά.

{Κυ.} μέμφηι τὸν ἔραστην κἀντρυφᾶις πεπωκότι;
 {Σι.} οἴμοι· πικρότατον οἶνον ὄψομαι τάχα.
 (590) {Οδ.} ἄγε δῆ, Διονύσου παῖδες, εὐγενῆ τέκνα,
 ἔνδον μὲν ἀνήρ· τῶι δ' ὕπνωι παρειμένος τάχ'
 ἐξ ἀναιδοῦς φάρυγος ὠθήσει κρέα. δαλὸς δ'
 ἔσθθεν ἀυλίων - †ὠθεῖ† καπνὸν -¹⁷⁸
 παρεντρέπισται, κούδὲν ἄλλο πλὴν πυροῦν
 (595) Κύκλωπος ὄψιν· ἀλλ' ὅπως ἀνὴρ ἔσηι.
 {Χο.} πέτρας τὸ λῆμα κἀδάμαντος ἔξομεν.
 χώρει δ' ἐς οἴκους πρίν τι τὸν πατέρα παθεῖν
 ἀπάλαμνον· ὥς σοι τάνθάδ' ἐστὶν εὐτρεπῆ.
 {Οδ.} Ἥφαιστ', ἄναξ Αἰτναῖε, γείτονος κακοῦ
 (600) λαμπρὸν πυρώσας ὄμμ' ἀπαλλάχθηθ' ἄπαξ,
 σύ τ', ὦ μελαίνης Νυκτὸς ἐκπαίδευμ', ὕπνε,
 ἄκρατος ἐλθὲ θηρὶ τῶι θεοστυγεῖ,
 καὶ μὴ 'πὶ καλλίστοισι Τρωϊκοῖς πόνοις
 αὐτόν τε ναύτας τ' ἀπολέσητ' Ὀδυσσέα
 (605) ὑπ' ἀνδρὸς ὧι θεῶν οὐδὲν ἦ βροτῶν μέλει.
 ἦ τὴν τύχην μὲν δαίμον' ἠγεῖσθαι χρεῶν,
 τὰ δαιμόνων δὲ τῆς τύχης ἐλάσσονα.
 {Χο.}¹⁷⁹ λήψεται τὸν τράχηλον
 ἐντόνος ὁ καρκίνος
 (610) τοῦ ξενοδοιτυμόνος· πυρὶ γὰρ τάχα
 φωσφόρους ὀλεῖ κόρας.
 ἤδη δαλὸς ἠνθρακωμένος
 (615) κρύπτεται ἐς σποδιάν, δρυὸς ἄσπετον
 ἔρνος. ἀλλ' ἴτω Μάρων, πρασσέτω,
 μαινομένου 'ξελέτω βλέφαρον

¹⁷⁸ Suspeita-se corrupção pelo assíndeto do verbo ὠθεῖ com παρεντρέπισται, possivelmente causada pela proximidade de ὠθήσει no verso anterior (USSHER, op. cit. 151; SEAFORD, op. cit. 211; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 208-9). Sugeriu-se duas emendas, contudo, por ambas alterarem o manuscrito e retirarem o verbo ὠθέω, optamos pela proposta de Biehl (op. cit. 21), que coloca entre travessões a passagem.

¹⁷⁹ Canto de interlúdio que possui número duvidoso de versos pois a colometria da passagem é incerta. Como os comentadores discordam de maneira significativa, mantemos a sugestão de Diggle (op. cit. 25) seguida também por O'Sullivan & Collard (op. cit. 122).

Κύκλωπος, ὡς πῆιι κακῶς.

(620) κἀγὼ τὸν φιλοκισσοφόρον Βρόμιον
ποθεινὸν εἰσιδεῖν θέλω,

Κύκλωπος λιπὼν ἐρημίαν·

ἄρ' ἐς τοσόνδ' ἀφίξομαι;

{Οδ.} σιγᾶτε πρὸς θεῶν, θῆρες, ἡσυχάζετε,

(625) συνθέντες ἄρθρα στόματος· οὐδὲ πνεῖν ἐῶ,

οὐ σκαρδαμύσσειν οὐδὲ χρέμπεσθαί τινα,

ὡς μὴ 'ξεγερθῆι τὸ κακόν, ἔστ' ἂν ὄμματος

ὄψις Κύκλωπος ἐξαμιλληθῆι πυρί.

{Χο.} σιγῶμεν ἐγκάψαντες αἰθέρα γνάθοις.

(630) {Οδ.} ἄγε νυν ὅπως ἄψεσθε τοῦ δαλοῦ χεροῖν

ἔσω μολόντες· διάπυρος δ' ἐστὶν καλῶς.

{Χο.} οὐκουν σὺ τάξεις οὔστινας πρώτους χρεῶν

καυτὸν μοχλὸν λαβόντας ἐκκαίειν τὸ φῶς

Κύκλωπος, ὡς ἂν τῆς τύχης κοινώμεθα;

(635) {Χο.^α} ἡμεῖς μὲν ἐσμεν μακροτέρω πρὸ τῶν θυρῶν

ἐστῶτες ὠθεῖν ἐς τὸν ὀφθαλμὸν τὸ πῦρ.

{Χο.^β} ἡμεῖς δὲ χωλοί γ' ἀρτίως γεγενήμεθα.

{Χο.^α} ταῦτὸν πεπόνθατ' ἄρ' ἐμοί· τοὺς γὰρ πόδας

ἐστῶτες ἐσπάσθημεν οὐκ οἶδ' ἐξ ὄτου.

(640) {Οδ.} ἐστῶτες ἐσπάσθητε; {Χο.^α} καὶ τά γ' ὄμματα

μέστ' ἐστὶν ἡμῖν κόνεος ἢ τέφρας ποθέν.

{Οδ.} ἄνδρες πονηροὶ κούδεν οἶδε σύμμαχοι.

{Χο.} ὅτι ἡ τὸ νῶτον τὴν ράχιν τ' οἰκτίρομεν

καὶ τοὺς ὀδόντας ἐκβαλεῖν οὐ βούλομαι

(645) τυπτόμενος, αὕτη γίγνεται πονηρία;

ἀλλ' οἶδ' ἐπωιδῆν Ὀρφέως ἀγαθὴν πάνυ,

ὥστ' αὐτόματον τὸν δαλὸν ἐς τὸ κρανίον

στεῖχονθ' ὑφάπτειν τὸν μονῶπα παῖδα γῆς.

{Οδ.} πάλαι μὲν ἦϊδη σ' ὄντα τοιοῦτον φύσει,

(650) νῦν δ' οἶδ' ἄμεινον. τοῖσι δ' οἰκείοις φίλοις

χρησθαί μ' ἀνάγκη. χειρὶ δ' εἰ μηδὲν σθένεις,

ἀλλ' οὖν ἐπεγκέλευέ γ', ὡς εὐψυχίαν
 φίλων κελευσμοῖς τοῖσι σοῖς κτησώμεθα.
 {Χο.} δράσω τάδ'· ἐν τῷ Καρὶ κινδυνεύσομεν.

(655) κελευσμάτων δ' ἕκατι τυφέσθω Κύκλωψ.

ἰὼ ἰώ· γενναιότατ' ὦ¹⁸⁰

θεῖτε σπεύδετ', ἐκκαίετε τὰν ὄφρυν
 θηρὸς τοῦ ξενοδαίτα.

τύφετ' ὦ, καίετ' ὦ

(660) τὸν Αἴτνας μηλονόμον.

τόρνευ' ἔλκε, μή σ' ἐξοδυνηθεῖς

δράσῃ τι μάταιον.

{Κυ.} ὦμοι, κατηνθρακώμεθ' ὀφθαλμοῦ σέλας.

{Χο.} καλὸς γ' ὁ παιάν· μέλπε μοι τόνδ' αὖ, Κύκλωψ.

(665) {Κυ.} ὦμοι μάλ', ὡς ὑβρίσμεθ', ὡς ὀλώλαμεν.

ἀλλ' οὔτι μὴ φύγητε τῆσδ' ἔξω πέτρας

χαίροντες, οὐδὲν ὄντες· ἐν πύλαισι γὰρ

σταθεῖς φάραγγος τῆσδ' ἐναρμόσω χέρας.

{Χο.} τί χρῆμ' αὐτεῖς, ὦ Κύκλωψ; {Κυ.} ἀπωλόμην.

(670) {Χο.} αἰσχρὸς γε φαίνῃ. {Κυ.} κἀπὶ τοῖσδέ γ' ἄθλιος.

{Χο.} μεθύων κατέπεσες ἐς μέσους τοὺς ἄνθρακας;

{Κυ.} Οὐτίς μ' ἀπώλεσ'. {Χο.} οὐκ ἄρ' οὐδεῖς <σ'> ἠδίκηι.

{Κυ.} Οὐτίς με τυφλοῖ βλέφαρον. {Χο.} οὐκ ἄρ' εἶ τυφλός.

{Κυ.} πῶς φῆις σύ¹⁸¹. {Χο.} καὶ πῶς σ' οὔτις ἂν θεῖη τυφλόν;

(675) {Κυ.} σκώπτεις. ὁ δ' Οὐτίς ποῦ 'στιν; {Χο.} οὐδαμοῦ, Κύκλωψ.

{Κυ.} ὁ ξένος ἴν' ὀρθῶς ἐκμάθηις μ' ἀπώλεσεν,

ὁ μισθός, ὅς μοι δοῦς τὸ πῶμα κατέκλυσεν.

{Χο.} δεινὸς γὰρ οἶνος καὶ παλαίεσθαι βαρύς.

¹⁸⁰ O número de versos é incerto por causa da colometria (cf. v. 608 n.; DIGGLE, op. cit. 27). Mantemos o texto proposto por Diggle (ibid.) e O'Sullivan & Collard (op. cit. 124-6).

¹⁸¹ O texto transmitido pelo manuscrito apresenta “ὡς δὴ σύ”, corrompido por questão de sentido. Diggle (apud SEAFORD, op. cit. 221-2) argumenta que a fala de Polifemo é interrompida pelos sátiros, sendo que seria completada pelo verbo σκώπτεις (v. 675). Contudo, a resposta seguinte do coro, iniciada por καὶ πῶς, sugere que o que é dito anteriormente está completo (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 221), já que na resposta pode ser inferido surpresa ou desprezo (DENNISTON, 1954, 309-10). Aceitamos, assim, a conjectura de Stinton (1977: 140), que argumenta que, quando há uma interrupção, o falante já disse algo significativo ou completa o dito posteriormente. Stinton, então, sugere ler πῶς δητα ou πῶς φῆις σύ na passagem, já que os sátiros respondem a essas expressões seguidamente com καὶ πῶς. A segunda opção, porém, é mais justificável quanto à corrupção.

{Κυ.} πρὸς θεῶν, πεφεύγασ' ἢ μένουσ' ἔσω δόμων;
 (680) {Χο.} οὔτοι σιωπῆι τὴν πέτραν ἐπήλυγα
 λαβόντες ἐστήκασι. {Κυ.} ποτέρας τῆς χερός;
 {Χο.} ἐν δεξιᾷ σου. {Κυ.} ποῦ; {Χο.} πρὸς αὐτῆι τῆι πέτραι.
 ἔχεις; {Κυ.} κακόν γε πρὸς κακῶι· τὸ κρανίον
 παίσας κατέαγα. {Χο.} καί σε διαφεύγουσί γε.
 (685) {Κυ.} οὐ τῆιδέ πηι, τῆιδ' εἶπας; {Χο.} οὐ· ταύτηι λέγω.
 {Κυ.} πῆι γάρ; {Χο.} περιάγου κεῖσε, πρὸς τὰριστερά.
 {Κυ.} οἴμοι γελῶμαι· κερτομεῖτέ μ' ἐν κακοῖς.
 {Χο.} ἀλλ' οὐκέτ', ἀλλὰ πρόσθεν οὗτός ἐστι σοῦ.
 {Κυ.} ὃ παγκάκιστε, ποῦ ποτ' εἶ; {Οδ.} τηλοῦ σέθεν
 (690) φυλακαῖσι φρουρῶ σῶμ' Ὀδυσσέως τόδε.
 {Κυ.} πῶς εἶπας; ὄνομα μεταβαλὼν καινὸν λέγεις.
 {Οδ.} ὄπερ μ' ὁ φύσας ὠνόμαζ' Ὀδυσσέα.
 δώσειν δ' ἔμελλες ἀνοσίου δαιτὸς δίκας·
 κακῶς¹⁸² γὰρ ἂν Τροίαν γε διεπυρώσαμεν
 (695) εἰ μή σ' ἐταίρων φόνον ἐτιμωρησάμην.
 {Κυ.} αἰαῖ· παλαιὸς χρησμὸς ἐκπεραίνεται·
 τυφλὴν γὰρ ὄψιν ἐκ σέθεν σχήσειν μ' ἔφη
 Τροίας ἀφορμηθέντος. ἀλλὰ καὶ σέ τοι
 δίκας ὑφέξειν ἀντὶ τῶνδ' ἐθέσπισεν,
 (700) πολλὸν θαλάσσηι χρόνον ἐναιωρούμενον.
 {Οδ.} κλαίειν σ' ἄνωγα· καὶ δέδραχ' ὄπερ λέγω.
 ἐγὼ δ' ἐπ' ἀκτὰς εἴμι καὶ νεῶς σκάφος
 ἦσω 'πὶ πόντον Σικελὸν ἔς τ' ἐμὴν πάτραν.
 {Κυ.} οὐ δῆτ', ἐπεὶ σε τῆσδ' ἀπορρήξας πέτρας
 (705) αὐτοῖσι συνναῦταισι συντρίψω βαλῶν.
 ἄνω δ' ἐπ' ὄχθον εἴμι, καίπερ ὦν τυφλός,
 δι' ἀμφιτρήτος τῆσδε προσβαίνων ποδί.
 {Χο.} ἡμεῖς δὲ συνναῦταιί γε τοῦδ' Ὀδυσσέως

¹⁸² Diggle (op. cit. 28) e Seaford (op. cit. 224) aceitam a emenda καλῶς de Dobree, que deveria ser lido ironicamente; contudo, Ussher (op. cit. 28), Biehl (op. cit. 25) e O'Sullivan & Collard (op. cit. 128) aceitam o manuscrito, argumentando que não há problemas de leitura no texto transmitido.

ὄντως Το Ἄσπρον Βυζάντιον οὐκ ἔστιν ἄσπρον.

3.2. Tradução para o português

{SILENO}

1. Ó Brômio¹⁸³, suporto por ti inúmeras dificuldades,
2. agora e quando, na juventude, minha carne prosperava:
3. primeiro na vez em que, enlouquecido por Hera,
4. abandonaste tuas amas, as ninfas montesas, e partiste;
5. depois, no entorno da guerra dos gigantes-ctônios,
6. quando pisava à destra de teu pé, levando o escudo¹⁸⁴,
7. golpeei Encélado no centro do escudo com a lança
8. e matei-o (ora, venha cá, falo do que vi em sonho?
9. Não, por Zeus, pois de fato mostrei¹⁸⁵ os espólios a Baco)¹⁸⁶.
10. E agora remo contra uma dificuldade¹⁸⁷ maior do que aquelas.
11. Pois quando Hera instigou a raça dos piratas
12. etruscos contra ti, para que fosses vendido¹⁸⁸ longe daqui,
13. eu, sabendo disso, naveguei com meus filhos
14. à tua procura. Na extremidade da popa,
15. eu mesmo, após tomar o barco de duplos remos, guiava-o,
16. e meus filhos sentados nos remos te procuravam
17. alvejando o glauco mar às remadas¹⁸⁹ senhor.

¹⁸³ O nome mais comum de Dioniso no Ciclope (64, 99, 112, 123, 620). O nome assim colocado seria início de uma reza provavelmente a uma estátua de Dioniso na σκιφή. (SEAFORD: 2009, p. 94)

¹⁸⁴ Sileno se refere à tática de guerra: o hoplita guarda aquele à sua direita com o escudo.

¹⁸⁵ ἔδειξα demonstra uma aproximação íntima do deus.

¹⁸⁶ Lämmle (2011:178-93) defende em longa argumentação que não só o Sileno usurpa o “som” (κέλαδος, possível termo técnico no culto a Dioniso) de Encélado, mas, além disso, o papel de Atna como dançarina da dança pírrica e sua inventora, o que ficaria claro na própria execução cênica por parte de Sileno. Isso estaria de acordo com uma representação que perpassa o gênero do drama satírico, o primado de Sileno e dos sátiros na dança para e em torno de Dioniso. Faz parte dessa argumentação entender o uso de δορός na passagem como cômico (fálico).

¹⁸⁷ Expressão náutica, segundo Ussher (op. cit. 37), ἐξαντλῶ πόνον que significa literalmente “manter o porão do navio seco, tirar água dele”, mas que, metaforicamente, pode significar “aguentar um duro sofrimento/sofrer duramente”. Tento uma solução que mantém a metáfora.

¹⁸⁸ ὀδάω é um verbo informal e/ou raro neste uso.

¹⁸⁹ ῥοθος (ῥοθοισι) é o som das batidas dos remos. Neste verso joga-se com uma imagem ao mesmo tempo visual e auditiva (SEAFORD, 2009: 98-9), que dá a ideia da energia caótica esperada da ação dos sátiros, além de recordar os marujos de Odisseu (*Od.* 12.472) (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 134).

18.E então já navegando perto do cabo Mália,
 19.o vento leste soprando sobre o barco
 20.lançou-nos aqui, ao rochedo do Etna,
 21.onde¹⁹⁰ os caolhos¹⁹¹ filhos do deus oceânico,
 22.os ciclopes homicidas, vivem em cavernas ermas.
 23.Apanhados por um deles¹⁹², somos, na sua casa,
 24.escravos; chamam o senhor para quem trabalhamos
 25.de Polifemo¹⁹³. Em vez de “*evoés*”¹⁹⁴ báquicos,
 26.pastoreamos as ovelhas do ímpio ciclope.
 27.E agora¹⁹⁵ em longínquas colinas meus filhos,
 28.que são jovens, ao jovem rebanho apascentam,
 29.enquanto eu atuo os aguados e varro o recinto¹⁹⁶,
 30.ficando aqui, incumbido disto, deste profano
 31.ciclope sou garçom¹⁹⁷ para ímpias refeições.
 32.E neste momento — são as ordens — eu preciso
 33.varrer a casa com este ancinho de ferro,
 34.para que a meu mestre, o ciclope, que está ausente,
 35.e ao rebanho recebamos em um lugar limpo.
 36.Mas já avisto meus filhos trazendo

¹⁹⁰ A colocação dos ciclopes na Sicília não é homérica, mas segue outras fontes, como Tucídides e Estrabão. É possível que essa localização tenha sido inventada por Epicarmo (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 134).

¹⁹¹ Seaford (2009: 100) e Ussher (1978: 40) argumentam que a máscara do ciclope na performance poderia se apresentar de duas maneiras: a) um grande olho acima do nariz; b) um olho colocado acima de dois fechados. Homero não menciona como os ciclopes são caolhos (SEAFORD, *ibid.*).

¹⁹² ἐνός aqui tem sentido de genitivo agente do verbo no particípio (SEAFORD, *ibid.*; USSHER, *op. cit.* 40).

¹⁹³ O nome é o mesmo utilizado na *Odisseia*, porém, apenas Sileno se refere ao ciclope desta maneira, sendo que os sátiros e Odisseu se referem a ele como Κύκλωψ; entretanto, cf. 262.

¹⁹⁴ εὐίων (εὐοῖ) - LSJ (s. v.), Ussher (*op. cit.* 40) acreditam em um grito báquico, de folhas báquicas, porém Seaford não acredita neste sentido, colocando apenas como um grito sendo qualificado pelo adjetivo posterior.

¹⁹⁵ μὲν οὖν - uma partícula de transição (DENNINSTON: 1954, 470-2).

¹⁹⁶ Sileno se compara a situações em que heróis e figuras nobres são rebaixadas em outras tragédias (como Andrômaca, Íon, Helena) ao realizar um afazer típico de um servo; assim também há uma ambiguidade na palavra στέγας, que poderia se referir, de maneira humorística, a um palácio ou templo, como na tragédia (apesar de seu uso para indicar uma entrada de uma caverna não seja único - cf. *Filoc.* 286, 298, 1262). Possivelmente há uma referência aqui a Hércules limpando os estábulos de Augias, episódio representado em uma métopa no templo de Zeus em Olímpia (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 135). Biehl (1986: 26) e Seaford (2009: 101) notam a sequência de iniciais: π – π, σ – σ.

¹⁹⁷ Ussher (1978: 41) entende aqui διάκονος neste sentido.

- 37.as ovelhas¹⁹⁸. O que é isto? Não é a batida
 38.das síquinis? Igual como quando vós
 39.com Baco, camaradas em bando, à casa de Alteia¹⁹⁹
 40.iam rebolando ao canto dos bárbitos?

PÁRODO²⁰⁰

{CORO}

[ESTROFE]

- 41.Ó criança²⁰¹ de nobre pais
 42.e de nobre mães,
 43.vais aos cumes para quê?
 44.A brisa gentil
 45.e o gramado pasto
 46.não estão cá? A água fluvial
 47.circulante não jaz nos tanques
 48.à gruta, onde os jovens balem?

[MESOIDIA]²⁰²

- 49.Vamos! Não é aqui, não?
 50.Não pascerás este monte rocioso?

¹⁹⁸ Aqui em posição de destaque no verso, o que anteciparia a entrada de ovelhas no palco (USSHER, *ibid.*).

¹⁹⁹ Alteia era esposa de Euneu, rei da Caledônia, que foi visitada por Dioniso. Quando o rei se ausentou, ele ganhou a dádiva dos vinhedos, além do deus ter se apaixonado por sua esposa e desta relação adúltera ter nascido Dejanira.

²⁰⁰ O párodo tem um caráter de música pastoral, o que encaixaria no tema bucólico dos dramas satíricos. Estas canções, neste caso que entoam o trabalho de pastores dos sátiros, seriam algo típico no drama satírico (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 137), sendo que em *Inaco* de Sófocles também haveria uma canção pastoral em que Argos cantaria um βουκολικόν μέλος, enquanto os sátiros cuidam de seu gado. Em *Os farejadores* também de Sileno o tema do roubo do gado de Apolo também carregaria um tema bucólico, além do drama *Circe* de Ésquilo que conteria os sátiros cuidando dos porcos de Circe. Contudo, há também referência a canções pastorais em outros gêneros, como em Homero (*Il.* 18.525-6).

²⁰¹ Aqui o coro se dirige a um carneiro. O questionamento no párodo é se realmente há ovelhas reais durante a performance. A possibilidade é sustentada pela análise do texto, exatamente pela presença de ajudantes (πρόσπολοι, v. 83), que coordenariam as ovelhas no palco. É possível, porém, como uma delas se desgarrar do rebanho, que há um homem trajado de ovelha, sabendo que é comum na comédia atores vestidos de animais (Ussher, 1978). Também nota-se como os sátiros se dirigem à ovelha com uma fórmula típica de se dirigir a semi-deuses ou heróis trágicos (*S. El.* 129; *Fil.* 96; *Ion* 262; SEAFORD, *op. cit.* 110), o que colocaria algum contexto cômico na situação.

²⁰² Há uma discordância quanto a esta passagem no párodo devido à sua obscuridade. Ussher (1978: 47) interpreta-a como um refrão que é repetido após o v. 62, Seaford (2009: 111) interpreta-a como uma mesoidia. A discussão gira em torno da resposta ao v. 63, porém, concordo com Seaford em sua solução, em primeiro lugar, por não alterar a transmissão do texto, em segundo por considerar a repetição desnecessária, já que a antístrofe já se refere a uma outra ovelha e não a perdida, que já fora convencida a voltar para o caminho correto; além disso, os refrões neste caso geralmente tem um cunho de reza (SEAFORD, *op. cit.* 111).

51.Ei! Darei-te logo uma pedrada.

52.Mexa-te, mexa-te, ó cornudo,

53.ao guarda da gruta do pastor²⁰³,

54.o ciclope agreste.

[ANTÍSTROFE]

55.Afrouxa²⁰⁴ os tímidos seios;

56.acolha, ao prover as tetas,

57.os anhos que deixaste em casa.

58.Anseiam-te os pequeninos

59.dorminhocos diurnos que balem.

60.Quando rondarás o pátio²⁰⁵

61.interior após deixar o pasto

62.gramado do pico do Etna?

[EPODO]²⁰⁶

63.Não há Brômio aqui, não há dança aqui,

64.nem as bacantes tirsígeras²⁰⁷,

65.não há os bramidos dos tímpanos,

67.não há as gotas vicejantes²⁰⁸

66.de vinho junto aos bulhões;

68.nem em Nisa com as ninfas

69.celebro o Iaco, Iaco,

²⁰³ <πρός> μηλοβότα στασιωρὸν é a solução de Seaford (op. cit. 111), o que indicaria aqui uma descrição de Sileno, o guardião da gruta de Polifemo, o pastor.

²⁰⁴ Dirigindo-se a outra ovelha, não o carneiro antes perdido (SEAFORD, 2009: 112; USSHER, 1978: 49; O'SULLIVAN & COLLARD, 2013: 139).

²⁰⁵ Seaford (2009: 112) nota uma ambiguidade no termo αὐλή, que pode significar ao mesmo tempo um pátio de uma casa ou um curral, onde ficariam os animais. A palavra pátio em português não possui tal ambiguidade, porém pode adquirir o sentido de um espaço dentro da casa e também usado na agropecuária, como pátio dos animais.

²⁰⁶ Este epodo seria um dos pontos corais em que haveria uma aproximação do *etos* do coro do DS com o trágico, já que aqui há uma reflexão sobre o afastamento temporal e espacial; assim, como na tragédia, o coro se desloca no espaço-tempo da ação dramática para outro longínquo, se lamentando (SEIDENSTICKER: 2003, p. 108).

²⁰⁷ Uma caracterização típica das bacantes na cerâmica (USSHER: 1978, p. 49): carregando tirsos, símbolo de Baco (BRANDÃO: 1986, p. 45).

²⁰⁸ A utilização do adjetivo χλωρός se assemelha à caracterização do sangue (cf. *Agam.* 1122; *Coef.* 400; *Traq.* 1055; *ÉdR.* 1278; *Hec.* 127; *Bacc.* 767; USSHER: 1978, p. 49), sendo que a palavra pode ser usada para fazer referência a outros líquidos correntes (já que a palavra σταγόν lembraria o movimento do gotejar), como lágrimas (cf. *Agam.* 888; *Coéf.* 186; *Med.* 906, 922; *Hel.* 1189; SEAFORD: 2009, p. 114). Aqui tal utilização pode indicar o distanciamento do vinho (usado como uma metáfora da felicidade) em comparação com a violência sanguinolenta dos banquetes do ciclope, um momento de sofrimento (USSHER: *ibid.*).

- 70.o canto para Afrodite;
 71.caçando-a²⁰⁹, eu voava com
 72.as bacantes de alvos pés.
 73.Amado²¹⁰, ó amado Baco,
 74.por onde perambulas?
 75.Por onde as áureas madeixas maneias?
 76.Sou eu teu devoto,
 77.mas sirvo ao ciclope,
 78.vagueando²¹¹, escravo do olho-único²¹²
 80.com este maldito manto de cabra
 81.distante de tua amizade²¹³.

{SIL}

- 82.Calai-vos, crianças, e ordenai os criados²¹⁴
 83.que agreguem as ovelhas no antro rochiarqueado²¹⁵.

{CO}

- 84.Ide! Ora pai, mas que problema te aflige?

{SIL}

²⁰⁹ A caça é uma prática ligada a Dioniso (SEAFORD: op. cit. 115) e também aos sátiros (cf. *Os Os puxadores de rede* 814-20) e, além disso, também é uma metáfora frequente para o amor (cf. *Tr.* 369, 979); assim a imagem evocada da perseguição de Afrodite deveria ser lida como uma metonímia para a perseguição da realização amorosa.

²¹⁰ Os sátiros evocam sua relação de *φιλία* a Dioniso, que, separados dele, projetam sua solidão no deus, e assim anseiam por reencontrá-lo, desejo que será repetido durante o drama.

²¹¹ Ussher (op. cit. 50) nota um diálogo com o verso 75 (*οιοπολεῖς*), ambos erram em situações diferentes: Dioniso em um ambiente de felicidade, distante do sofrimento da servidão dos sátiros.

²¹² Nestes três últimos versos há a comparação de dois serviços (SEAFORD: *ibid.*): a devoção/servidão a Dioniso (*πρόπολος*) e a escravidão (*δοῦλος*) a Polífemo. Os sátiros (assim como Tirésias em *Ba.* 366) desejam servir ao deus e estão impedidos pelo afastamento e a escravidão ao ciclope. Contudo, a servidão a um deus não necessariamente é voluntária (cf. *Alc.* 6-7). Escolhi a tradução por *devoto* pelo contraste causado com a palavra *escravidão*, especialmente no âmbito religioso.

²¹³ Mais uma representação de *φιλία* entre os sátiros/Sileno e Dioniso (cf. v. 9, 39, 73). Seaford (*ibid.*) argumenta como estes casos demonstram a combinação do profano e sagrada que representa a figura dos sátiros. KONSTAN (1990: p. 94-5) argumenta que os sátiros invocam a *φιλία* apenas para com Dioniso no drama, e não conversando entre si.

²¹⁴ *προσπόλους* aqui insere a questão da presença de ajudantes no palco que levam as ovelhas, deixando, assim que os sátiros dançam na orquestra (SEAFORD: op. cit. 119; USSHER: op. cit. 51).

²¹⁵ Como Sileno faz referência à caverna, referindo-se à pedra (cf. 195, 197, 324, 382), o que infere que possivelmente a *skene* representaria uma entrada arqueada com pedras.

85. Vejo na costa uma quilha de nau²¹⁶ grega
 86. e os senhores dos remos com um capitão
 87. se aproximando deste lugar. Nos pescoços²¹⁷
 88. trazem vasilhas vazias, carentes de comida,
 89. e jarros de água. Ó multiatribulados estrangeiros²¹⁸:
 90. Quem serão? Não sabem que tipo
 91. de senhor é Polifemo, pisando nesta
 92. terra inóspita, e da mandíbula ciclópica
 93. e antropófaga se achegam desafortunados.
 94. Mas ficai quietos²¹⁹, para que perguntemos
 95. a procedência dos presentes no pico Etna da Sicília.
 {ODISSEU}²²⁰
 96. Estrangeiros, poderíeis indicar onde há uma corrente fluvial
 97. para mitigarmos a sede e se há alguém que deseje
 98. vender²²¹ alimento a marinheiros carentes?
 99. Opa!

²¹⁶ Eurípides usa a construção ναός...σκαφός, uma expressão rara (SEAFORD: *ibid.*) que porém se repete n' *O ciclope* (362, 467, 505, 702). Seaford (*op. cit.* 117) nota como, na verdade, há uma tendência no autor de repetir palavras ou expressões raras que já foram utilizadas. Como há duas palavras que indicam *barco*, decidi também por uma repetição na tradução de dois termos de proximidade semântica (sendo que σκαφός, como *quilha*, também pode significar o casco do navio, ou mesmo o próprio por uma metonímia). Este pleonasma, porém, também aparece em Ésquilo (cf. *Pers.* 419) e em *IT* (v. 742).

²¹⁷ Ussher (*op. cit.* 52) aponta que não há nenhuma evidência para receptáculos carregados desta maneira, apenas aqui.

²¹⁸ A construção desta passagem (ὃ ταλαίπωροι ξένοι) é a mesma utilizada em *IT* 479, o que daria um tom heroico à fala de Sileno (SEAFORD: *op. cit.* 120), o que poderia rememorar o resgate da própria Ifigênia na peça de Eurípides (especialmente se as peças foram de fato representadas no mesmo festival, como argumenta WRIGHT: 2005; 2006). Além disso, o termo ταλαίπειρος também é utilizado na épica para se fazer referência a Odisseu, o que também sugere um tipo de resgate do gênero épico no diálogo.

²¹⁹ ἤσυκοι pode significar “em silêncio” ou “parados”, a palavra “quieto” em português abarca esta ambiguidade. Aqui, porém, Seaford (*ibid.*) argumenta que mais provavelmente a palavra significa “parados”, já que os sátiros poderiam estar em movimento extático pela chegada de estrangeiros à terra. Os sátiros podem dançar mesmo sem música (SEIDENSTICKER: 2003, p. 110), o que pode ser evidenciado nesta passagem.

²²⁰ Odisseu entra acompanhado de seus companheiros, não necessariamente doze como na *Odisseia* (SEAFORD: *op. cit.* 121).

²²¹ Mais um caso do verbo ὀδάω, raro/coloquial. Se está nas palavras de Odisseu, porém, é possível dizê-lo como coloquial? O herói entra nestes versos com um diálogo pomposo e cortês, o que torna a leitura desta palavra como coloquial mais enfraquecida. Seaford (*op. cit.* 121) argumenta que em Eurípides é comum a repetição de termos raros durante o mesmo drama (como é o caso desta palavra, cf. 12, 133, 267). Odisseu também retoma uma construção parecida de Sileno no v. 88 (βορᾶς κεχηρημένοι).

99.O que é isto? Parece que entramos na cidade de Brômio²²²:

100. Avisto esta massa de sátiros perto da caverna.

101. Primeiro dou a graça ao mais velho.

{SIL}

102. Bem-vindo, ó estrangeiro, e dize quem és e qual tua pátria²²³.

{OD}

103. Odisseu de Ítaca, rei da terra dos cefalênios²²⁴.

{SIL}

104.Conheço o homem, uma matraca²²⁵ afiada, filho de Sísifo.²²⁶

{OD}

105.Sou este mesmo: mas não me ofendas.

{SIL}

106.Navegaste de onde até aqui na Sicília?

{OD}

107.De Ílion! E das dificuldades de Troia!

{SIL}

108.Como assim? Não sabias a via náutica à terra pátria?

{OD}

109.Tempestades de ventos²²⁷ me levaram para cá contra minha vontade.

{SIL}

²²² Seaford (ibid.) sugere que é possível que a referência a uma “cidade de Brômio” poderia fazer alusão ao festival da primavera, a Antestéria (cf. *Ba.* 1295). PICKARD-CAMBRIDGE (1953: p. 12-15) menciona a participação de sátiros na procissão do festival.

²²³ Apesar de Sileno ter algum tipo de decoro, ainda há uma violação da etiqueta do herói, já que há o questionamento antes mesmo de atender suas necessidades (USSHER: ibid.), como também acontece na *Odiseia* 9.252 no diálogo entre Odisseu e Polifemo, em que há diálogo similar.

²²⁴ Como também é colocado na *Ilíada* 2.631-2 e Sófocles (cf. *Fil.* 264).

²²⁵ A palavra também pode fazer menção a um instrumento de percussão usado na veneração de Dioniso ou Cibele (LSJ: s. v.).

²²⁶ Deve-se notar que Sileno conhece o mito de Odisseu, e, mesmo diante do próprio, fala-lhe na terceira pessoa, referindo-o como *ἄνδρα, Σισύφου γένοϋς*. Wright (2006: p. 36) aponta como isso causa uma reflexão sobre a pluralidade, contradição e impossibilidade de verificação inerentes ao mito, assim, isso daria ao drama um tom de discussão sobre a própria natureza do mito (WRIGHT: op. cit. 35).

²²⁷ Odisseu menciona seu desvio por causa dos ventos em *Odiseia* 9.79-83 no cabo da Maleia.

110. Ai ai²²⁸! Remas contra o mesmo destino que eu.

{OD}

111. Também tu vieste aqui contra a tua vontade?

{SIL}

112. Perseguido piratas que levaram Brômio.

{OD}

113. E que lugar²²⁹ é este e quem o habita?

{SIL}

114. O monte²³⁰ do Etna, o mais alto da Sicília.

{OD}

115. Mas onde estão os muros e fortificações da cidade?

{SIL}

116. Não há. Estes cabos são desertos de homens, estrangeiro.

{OD}

117. Mas quem ocupa a terra? São uma raça de bestas?

{SIL}

118. Ciclopes²³¹; ocupam cavernas, não quartos²³² de casas.

{OD}

119. Obedecem a quem? Ou o poder é compartilhado pela população²³³?

{SIL}

120. São solitários. E, de ninguém, ninguém a nada se atenta.

{OD}

²²⁸ A exclamação *παπᾶ* pode significar um grito de tristeza ou de surpresa feliz; Ussher (op. cit. 55-6) concorda com este, já que é possível interpretar a passagem pensando que Sileno vê uma coincidência do destino dele mesmo com o de Odisseu; Seaford (op. cit. 124), porém, acredita no primeiro caso por rememorar-lo de um destino triste da vinda ao encontro do ciclope.

²²⁹ Ussher aponta que *χώρα* pode significar *país* ou *região*, assim minha opção pela tradução também ambígua.

²³⁰ Seaford (op. cit. 124) assume que chamar o Etna de *ὄχθος* ou *πάγος* (v. 95) é algo que pode ser considerado cômico, já que o Etna seria altíssimo e os nomes indicam um monte mais baixo; porém, como ele mesmo aponta, há outros casos em que não há comicidade no uso do substantivo.

²³¹ O que Sileno quer dizer com esta resposta: os ciclopes são bestas ou não? Há uma ambiguidade evidente, que será trabalhada durante as ações do ciclope Polifemo durante o drama (KONSTAN: 1990, pg. 89-90).

²³² Sileno usa o termo *στέγη* novamente (cf. v. 29); apesar disso, anteriormente Sileno emprega a palavra para o espaço cênico. Assim, o uso aqui se torna paradoxal, talvez fortalecendo a ironia no v. 29 anterior.

²³³ *δημεύω* é um verbo que aparece em Eurípides com este sentido somente aqui, e não é encontrado em Sófocles nem Ésquilo (USSHER: op. cit. 57), sendo que seu sentido comum é *confiscar* tornando propriedade pública.

121. Mas plantam a semente de Deméter²³⁴? Ou como vivem?

{SIL}

122. Com leite, queijos e a carne do rebanho²³⁵.

{OD}

123. Mas possuem a bebida de Brômio, o caldo da videira?

{SIL}

124. Claro que não! Por isso vivem em uma terra sem dança.²³⁶

{OD}

125. São hospitaleiros e tementes a respeito dos estrangeiros?

{SIL}

126. Dizem que os estrangeiros têm uma dulcíssima carne.

{OD}

127. Como assim?²³⁷ Gostam de carne de homens executados?

{SIL}

128. Ninguém que chegou aqui não foi devorado.²³⁸

{OD}

129. E o ciclope, ele mesmo, onde está?²³⁹ Dentro de casa²⁴⁰?

{SIL}

130. Está fora, pelo Etna caçando bestas²⁴¹ com os cães.

²³⁴ Referência à agricultura de grãos (BRANDÃO: 1986, p. 47).

²³⁵ Inicia-se uma discussão sobre os hábitos alimentícios dos ciclopes e assim a sua proximidade com bestas ou homens (KONSTAN: 1990, p. 89-90). Este mesmo hábito pode ser observado na *Odisseia* 9.216-21. Observa-se que eles se mantêm em uma dieta que é aparentemente *humana*, porém eles mesmos também comem carne de homens, como visto no v. 93 (τὴν ἀνδροβρωτῶτα). A prática de canibalismo é tida como ímpia (δυσσεβής: v. 30, 289) aqui e em outras ocasiões, demonstrando o caráter bárbaro do ciclope, ou seja, não civilizado, como argumenta KONTAN (id.). Vê-se, por exemplo, como Ésquilo enfatiza o horror dos atos de canibalismo de Tiestes (cf. *Agam.* 1221, 1242-4) se utilizando de uma metáfora náutica, assim como em *Cicl.* (v. 361-2, 505-7) (O'SULLIVAN & COLLARD, 2013: 135).

²³⁶ Aqui há uma quebra com a narrativa homérica, já que na *Odisseia* (9.107-12) as videiras e o trigo crescem sozinhos, sem as sementes. Eurípides cria uma versão diferente já que para o enredo de seu drama o vinho deve ser desconhecido para Polifemo.

²³⁷ Sendo uma expressão comum para indicar surpresa (USSHER: op. cit. 58), optei por traduzi-la não literalmente, mas por uma expressão também de surpresa no português,

²³⁸ Na verdade os sátiros estão na ilha e não foram devorados, porém isso é explicado posteriormente pelo ciclope (v. 220-1): os sátiros o matariam dançando em seu estômago.

²³⁹ Odisseu infere corretamente que os ciclopes moram sozinhos em suas cavernas, pelo v. 120, assim não gerando um problema de continuidade na peça, como já foi sugerido por editores anteriores (SEAFORD: ibid.).

²⁴⁰ Aqui Odisseu usa *δόμος* para indicar a caverna, não como Sileno que usa dois termos (στῆγη/ἄντρον) diferentes.

²⁴¹ Para Odisseu, o ciclope é uma besta (cf. v. 442, 602), e também o coro o chama assim (cf. v. 658); então qual seria a distinção entre ele mesmo e outras bestas para Sileno?

{OD}

131. Então sabes o que fazer, para que fuja²⁴² desta terra.

{SIL}

132. Não sei, Odisseu; mas tudo faríamos²⁴³ por ti.

{OD}

133. Vende-nos comida, de que necessitamos.

{SIL}

134. Não há, como disse, outra coisa que não carne.

{OD}

135. Mas isto é um doce remédio²⁴⁴ para a fome.

{SIL}

136. Há queijo coalhado e leite de vaca.²⁴⁵

{OD}

137. Exponde²⁴⁶, pois a luz calha às mercancias.

{SIL}

138. Mas dize-me: quanto ouro²⁴⁷ pagarás tu?

{OD}

139. Não há ouro, mas trago a bebida de Dioniso.

²⁴² A primeira pessoa do plural aqui é ambígua: Odisseu a usa para se referir apenas a si próprio e seus marinheiros ou também convida Sileno para a fuga consigo. O pai dos sátiros, estando ou não convidado, porém, mostra humildade no tratamento com Odisseu (cf. v. 189), inclusive em sua resposta a esta pergunta.

²⁴³ É mais provável interpretar o plural aqui como se Sileno demonstrasse sua conexão com os sátiros do coro do que um plural majestático como sugere Ussher (op. cit. 59), sendo que essa conexão é comum durante a peça; tomo também como base a teoria de KONSTAN (1990) que infere uma peça representada com foco em três núcleos: Odisseu e seus marinheiros, Sileno e os sátiros e Polifemo e os outros ciclopes.

²⁴⁴ Palavra rara, encontrada também em Oribasios, um escritor de medicina do séc. IV D.C. (BIEHL: 1983, p. 28).

²⁴⁵ O queijo siciliano seria bem apreciado em Atenas (cf. Arist. *Vesp.* 838, 896). A prática de coalhar o queijo com suco de figo (SEAFORD: op. cit. 127) já é atestada em Homero (*Il.* 5.902-3). Na *Odisseia*, Polifemo tira leite de suas ovelhas e cabritos (cf. *Od.* 9.223) e não possui vacas, sendo que os heróis beberiam aqueles leites e não este (USSHER: op. cit. 60). Apesar disso, a prática de beber leite não seria inteiramente grega, mas bárbara (cf. *Il.* 13.6; *Hdt.* 1.216.4; SEAFORD: op. cit. 127-8); ademais, em Homero (*Od.* 9.297), Polifemo bebe leite sem misturar, o que indicaria que, se os gregos o fizessem, seria misturando-o. Desta maneira, pode-se supor que, ao acrescentar esta passagem, Eurípides fortaleceria o entendimento de uma terra e hábitos bárbaros do ciclope, novamente por seus costumes de alimentação (O'SULLIVAN & COLLARD, 2013: 149). Contudo, Ateneu, comentando a prática de coalhar o queijo (658a-c), dá a referência deste verso como “Διὸς γάλα”, fato que Ussher (ibid.) conjectura ser uma correção de um escriba posterior. A referência de Ateneu é provavelmente ao leite de cabra com o qual Zeus foi amamentado quando infante pela ninfa Amalteia ou pela ninfa Melissa. (O'SULLIVAN & COLLARD, ibid.).

²⁴⁶ Observa-se o uso do plural, assim, Odisseu fala não somente com Sileno mas também com o coro, o que fortalece o uso do plural pelo pai dos sátiros no sentido exposto anteriormente (cf. n. 102).

²⁴⁷ Em *Os farejadores* de S., Sileno e os sátiros também aceitam dinheiro para ajudar Apolo na busca de seu gado (cf. *Far.* 51, 78, 208).

{SIL}

140. Ó amicíssimas palavras! Necessitamos disso há tanto.

{OD}

141. Além disso, Máron me deu a bebida, o filho do deus.

{SIL}

142. Aquele que²⁴⁸ nutri antigamente nestes braços?

{OD}

143. O filho de Baco, para que fique mais claro.

{SIL}

144. Está no convés do navio ou o trazes contigo?

{OD}

145. Como vês²⁴⁹, aqui está²⁵⁰ o odre que o esconde, velho.

{SIL}

146. Isto? Não daria nem para molhar o bico²⁵¹!

{OD}

147. Flui duas vezes mais líquido do que escoar do odre.

{SIL}

148. Falas de uma bela fonte, para a felicidade minha.²⁵²

{OD}

149. Queres que te dê primeiro vinho impermisto?

{SIL}

150. Justo: pois provar convida a comprar.

{OD}

²⁴⁸ Discute-se a quem o pronome relativo se refere: a Dioniso ou a Máron? Ussher (op. cit.), Seaford (op. cit.) e (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit.) concordam no segundo caso.

²⁴⁹ Sileno não consegue ver o que há dentro do odre, porém, o conteúdo de dentro de um ὄσκός seria interpretado comumente como vinho (SEAFORD, 2009: 129).

²⁵⁰ Esta passagem sugere que Odisseu provavelmente se vista com uma longa capa ou capote, onde possa esconder o odre desde sua aparição até este verso (USSHER, 1978: 62).

²⁵¹ O verso literal: “Isto não encheria minha queixada.” Porém este verso advindo de Sileno dá um tom coloquial (USSHER, 1978: 62; BIEHL, 1983: 28), sendo que γνάθος é uma palavra comum na comédia, especialmente usada em ameaças e abusos (apesar da palavra também aparecer na tragédia). Ademais, os sátiros tem conhecidamente uma grande capacidade para beber (SEAFORD, ibid.), o que torna a resposta de Sileno mais enfática (fortalecida ainda pela partícula μέν - cf. DENNISTON 380-1). Assim, optamos por uma tradução que dê um tom mais coloquial.

²⁵² É possível que exista um tom de sarcasmo nesta resposta de Sileno (SEAFORD, 2009: 130), descartado por Ussher (1978: 63).

151. E também trouxe um caneco²⁵³ com o odre.
{SIL}
152. Vamos, entorna, para que me lembre da bebedeira²⁵⁴.
153. {OD} Aí está. {SIL} Ai, minha nossa²⁵⁵! Que lindo²⁵⁶ aroma tem.
154. {OD} Viste-o, então? {SIL} Não, por Zeus²⁵⁷, mas que aroma!
{OD}
155. Prova, então, para que não o enalteças somente com palavras.
{SIL}
156. Ó, Ó! Baco me convida para dançar.
157. Lá lá lá!
{OD}
158. Desceu bem a tua garganta gorgolejando ou não²⁵⁸?
{SIL}
159. Tanto que chegou até a ponta dos dedos.
{OD}
160. Além disso lhe daremos também moedas²⁵⁹.

²⁵³ ποτήρ aparece somente em Eurípides, duas vezes (neste verso e em *Alc.* 756); segundo DALE (2003: 109), a palavra é uma variação de ποτήριον, indicando um cálice maior, que fortalece o sentido de bebedeira dos sátiros (geralmente representados segurando uma taça grande quando bebem na cerâmica).

²⁵⁴ O particípio utilizado por Sileno implica duplo momento: “(...) para que eu me lembre ‘bebendo do que é beber’” (SEAFORD, 2009: 131-2).

²⁵⁵ παπαιάξ é a interjeição παπαῖ alongada, utilizada na comédia, porém, entre os tragediógrafos, apenas nesta passagem (USSHER, 1978: 65), logo, teria um uso mais coloquial.

²⁵⁶ O adjetivo καλός é usado somente para descrever aparências visuais, logo a caracterização do aroma do vinho como καλός é estranha. Na *Odisseia* (v. 9.210-1), o vinho de Máron é descrito como “(...) ὀδμη δ’ ἠδεῖα (...)/ θεσπεσίη (...)”, assim é compreensível o aroma singular da bebida da Trácia; mas a descrição que é feita por Sileno ainda se mantém estranha. Como aponta Ussher (1978: 65), os diálogos de Sileno não são considerados errados, do ponto de vista gramatical, logo o uso não poderia ser esse. Porém, o que mais se discute é a resposta de Odisseu no verso seguinte, a quem não cabe fazer as piadas, por ser um personagem trágico (USSHER, *ibid.*). Contudo, o herói já foi vítima de ridicularização anteriormente por Sileno (cf. v. 104), o que concordo que seja argumento pertinente para a criação do humor na passagem.

²⁵⁷ Construção utilizada em Aristófanes quando personagens respondem a perguntas tolas (SEAFORD, 2009: 132; USSHER, 1978: 65).

²⁵⁸ O uso de μῶν aqui por Odisseu não pressupõe uma resposta negativa, como é o comum, mas sim seria um uso irônico da partícula (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 152).

²⁵⁹ Aqui há uma aparente contradição com o v. 139, em que Odisseu afirma não ter ouro; além da afirmação ser supostamente anacrônica (USSHER, 1978: 67, O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 152), já que νόμισμα se referiria ao dinheiro que circulava provavelmente após o séc. VII (cf. SEAFORD, 2004: 90). Apesar disso, Seaford (2009: 133) acredita que é possível que se tenha em mente o ouro dado por Máron a Odisseu (“sete talentos”, cf. *Od.* 9.202), especialmente pela resposta de Sileno seguindo o diálogo, mencionando χρυσός, ou seja, provavelmente Eurípides usa ambos os termos não como a moeda corrente de Atenas no séc. V, mas sim um termo genérico para ouro, o que elimina o suposto anacronismo.

{SIL}

161. Despeja o odre só: deixa as moedas para lá.

{OD}

162. Trazei então os queijos ou²⁶⁰ o filhote das ovelhas.

{SIL}

163. Farei isto, e me importarei pouco com meu mestre.

164. Dado que bebesse um cálice somente, me enlouqueceria,

165. pagando com os rebanhos de todos os ciclopes,

166. me lançando ao mar do rochedo da Leucádia²⁶¹

167. e relaxando as sobrancelhas uma vez embriagado.

168. Ora, está louco quem não é alegre bebendo;

169. é assim que é possível isto aqui se levantar reto,

170. agarrar um peito e também, já pronto,

171. passar as mãos no gramado; há dança junto

172. com esquecimento dos males. Assim, não beijarei²⁶² eu

173. esta bebida, mandando o ciclope e sua estupidez²⁶³

174. e o olho no meio da testa chorar na rampa^{264?}

{CO}²⁶⁵

²⁶⁰ Odisseu não pede por um ou outro, mas sim se utiliza aqui da conjunção alternativa para criar o significado de “traga o que quer que haja” (SEAFORD, 2009: 134; USSHER, 1978: 68).

²⁶¹ Sileno se jogaria do rochedo de Leucádia após atingir o ápice de sua loucura báquica, imposta pela bebedeira sugerida no v. 164. Segundo Estrabão (10.2.8-9), Leucádia se formou como uma ilha por uma interferência da colonização coríntia, nomeada por causa de um rochedo branco que sobressaía para o mar em direção a Cefalônia. Neste rochedo, Estrabão narra como se acreditava que os apaixonados davam fim às suas vidas ao pularem de seu topo (supostamente sendo Safo ou Céfalos os primeiros suicidas ali). Anacreonte ainda usa o rochedo como uma imagem daqueles que se suicidam bêbados de amor (KOVACS, 2001: 81). Assim, o rochedo seria uma consequência, uma cura e uma imagem da perda de controle sofrida por Sileno pela bebedeira (SEAFORD, 2009:134-5), além de criar simbolicamente a afetividade amorosa que o sátiro tem por Dioniso, possuído por ele ao beber o vinho.

²⁶² Sileno se aproxima da bebida com volúpia sexual, o que seria comum na representação dos sátiros tanto em dramas satíricos quanto na cerâmica (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 154).

²⁶³ ἄμαθία é usado também para caracterizar Penteu em *Ba.* (480, 490), caracterizando-o como ignorante das coisas dionisíacas, como o vinho, a dança e o sexo; algo que pode ser dito aqui de Polifemo. Além disso, o adjetivo pode significar tanto ignorância quanto falta de decoro social (SEAFORD, 2009: 136-7).

²⁶⁴ κλαίειν κελεύων: expressão coloquial que aparece na comédia (cf. *Ar. Eq.* 433) mas não na tragédia (SEAFORD, op. cit. 137). Sua proximidade ao termo οφτάλμος faz com que a expressão figurada soe literal (O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 155), o que contraria a sugestão de Ussher (op. cit. 71) por lê-la como “go to hell”.

²⁶⁵ Sileno entra na caverna apenas para reaparecer no v. 188 (USSHER, 1978: 71; SEAFORD, 2009: 137; O’SULLIVAN & COLLARD, 2013: 155), fato que demonstraria sua independência em relação ao coro, ou seja, esta interpretação presume que Sileno é um ator e não corifeu na orquestra.

175. Escuta, Odisseu, gostaríamos²⁶⁶ de falar algo contigo.

{OD}

176. Pois não! Apresentais-vos amigos para um amigo.²⁶⁷

{CO}

177. Tomastes Troia e arrastastes Helena?

{OD}

178. Também saqueamos toda a casa dos priamidas.

{CO}

179. Então, quando pegaram a jovem,

180. todos a foderam em turno,

181. já que ela gosta mesmo é de dormir com muitos,

182. a traidora²⁶⁸, que, depois de ver o colorido saco

183. nas pernas do homem e o colar

184. de ouro usado em volta o pescoço²⁶⁹,

185. ficou maravilhada, e a Menelau, homenzinho

186. deleitável, largou! Quem dera jamais nenhuma raça

187. de mulheres existisse²⁷⁰, a não ser junto comigo.

{SIL}

188. Veja²⁷¹: estão aqui para vós as amamentadas do rebanho,

189. senhor Odisseu, as nutrizes dos anhos que balem,

190. e não há falta de queijos de leite coalhado.

191. Levai-os: ide embora rápido da caverna,

²⁶⁶ Ussher (op. cit. 72) atribui o uso do imperativo ἄκουε a um pedido polido, além de indicar que possivelmente os sátiros do coro gostariam de uma longa conversa com Odisseu, frustrada pela volta de Sileno em 188 (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit.).

²⁶⁷ Odisseu abre seu diálogo com os sátiros de maneira polida indicando uma relação de φιλία para com o coro, fortalecida pela sua resposta afirmativa καὶ μὴν (DENNISTON, 353).

²⁶⁸ A representação de mulheres como traidoras é comum em Eurípidés (cf. *El.* 1028; *Andr.* 630; *Hel.* 927, 931; *Med.* 1332) e isto foi alvo de Aristófanes em *Th.* 393.

²⁶⁹ Esta passagem ecoa aquela em *Tr.* (987-97) sobre a sedução de Helena por Páris, porém a roupa descrita aqui é uma tipicamente usada por persas durante o séc. V (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 156), sendo que os gregos não usavam nem calças nem colares (este utilizado apenas por prisioneiros e cachorros (SEAFORD, op. cit. 138). Para conferir humor, há ainda um jogo de palavras do sátiros na passagem, cf. p. 21.

²⁷⁰ A misoginia já é alvo de acusações em Eurípidés no séc. V (cf. *Ar. Th.*; *Lys.*), porém não é exclusivo do autor (cf. Ésquilo *Set.* 187-8). Nesta passagem, porém, os sátiros jogam humoristicamente com a misoginia e o desejo sexual.

²⁷¹ Sileno volta ao palco trazendo as ovelhas que, se fossem reais no párodo, provavelmente seriam os mesmos trazidos aqui.

192. e me paga com a bebida da uva de Evoe²⁷².

193. Ai de mim! O ciclope está vindo aqui; o que faremos²⁷³?

{OD}

194. Então estamos perdidos, ó velho. Aonde é possível fugir?

{SIL}

195. Adentro desta gruta²⁷⁴, onde não seríeis notado.

{OD}

196. Isto é perigoso, ir para dentro de uma arapuca²⁷⁵.

{SIL}

197. Não é perigoso: existem muitos esconderijos na gruta.

{OD}

198. Jamais! Já que, saiba tu, Troia lamuriaria demais

199. se fugíssemos de um só homem²⁷⁶; uma turba incontável

200. de frígios enfrentei várias vezes com o escudo.

201. Mas, se é imperioso morrer, sucumbiremos nobremente

202. ou, vivos, preservaremos a antiga reputação.

{CICLOPE}²⁷⁷

203. Alto, sai do caminho²⁷⁸; o que é isso? Que vadiagem é essa?

²⁷² Outro nome de Dioniso (cf. *Ba.* 157), este derivado dos gritos extáticos εὐαῖ, εὐοῖ em passagens líricas (LSJ: s. v.).

²⁷³ Dada a personalidade individualista de Sileno (como se vê no verso anterior em seu pedido do vinho, apesar de reconhecer o perigo da volta de Polifemo), é possível que o sátiro use o plural majestático aqui, pensando somente em si mesmo, o que não seria entendido por Odisseu, como se vê em sua resposta.

²⁷⁴ Na *Odisseia*, Odisseu e seus homens se escondem dentro da gruta do ciclope (cf. *Od.* 9.236), mas mesmo assim são encontrados (cf. *Od.* 9.251). Aqui Sileno propõe o mesmo lugar para se esconderem e o herói reconhece o perigo do interior da gruta. Isso talvez jogue com a versão homérica do mito. É possível também que Odisseu não confie totalmente em Sileno (USSHER, op. cit. 76).

²⁷⁵ Odisseu uso o termo ἄρκυς para indicar uma *armadilha*, porém a palavra literalmente significa *rede de caça* (LSJ: s. v.), assim acredito que a palavra *arapuca* em português dê conta do jogo do verso.

²⁷⁶ Odisseu se contradiz aqui com sua fala anterior em 194: o herói perguntava pela fuga, mas quando Sileno aponta para a gruta, Odisseu rejeita e evoca a memória heroica de Troia e seus feitos bélicos. Ussher (op. cit. 76) argumenta que sua fala orgulhosa aqui soa mais como uma tentativa de levantar sua própria moral frente ao sátiro.

²⁷⁷ Polifemo entra carregando uma clava (cf. v. 210) e fala em tom ameaçador, o que se nota pela métrica de 203, em que há três tríbracos seguidos, o que sugere uma fala impaciente e raivosa (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 159).

²⁷⁸ ἄνεχε πάρεχε provavelmente é uma expressão formular (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 159; SEAFORD, op. cit. 142) que é utilizada em duas situações particulares: *Tro.* 308 e Arist. *Vesp.* 1326. Nas duas ocorrências, infere-se um casamento; na primeira Cassandra entra em cena carregando as tochas em sua monodia, na segunda, Filoclêon entra embriagado ameaçando seus seguidores também com uma tocha enquanto abraça uma flautista nua. Ussher (op. cit. 77-8) argumenta que o uso em *Tro.* é figurativo, sendo puramente formular para o casamento (marcado pelo uso das tochas), porém aqui seria literal, já que Polifemo chama a atenção para apaziguar a folia dos sátiros (SEAFORD, *ibid.*), assim não haveria, possivelmente, uma sugestão de algum casamento aqui.

204. Por que festejais como bacantes? Não há Dioniso aqui,
 205. não há matracas²⁷⁹ de bronze nem os estrondos dos tímpanos.
 206. Como está minha nuela prole²⁸⁰ dentro da caverna?
 207. Estão nos peitos e para o lado
 208. das mães correm? E nas cestas de junco
 209. está a totalidade de queijos ordenhados?
 210. O que dizeis? O que falais?²⁸¹ Logo um de vós, pela minha clava²⁸²,
 211. jorrará lágrimas. Olhai para cima e não para baixo.
 {CO}
 212. Olha! Ao próprio Zeus eu levanto a cabeça
 213. e tanto as estrelas quanto Órion²⁸³ eu percebo²⁸⁴.
 {CIC}
 214. O almoço está bem preparado?
 {CO}
 215. Está pronto. Somente esteja a garganta preparada.
 {CIC}

²⁷⁹ Polifemo entra em cena negando Dioniso no lugar onde se passa o drama, porém, Odisseu trouxe “Dioniso engarrafado” para a ilha; ainda mais, Polifemo menciona os instrumentos ligados ao culto do deus: κρόταλον e τύμπανον. Ambos são inexistentes segundo o ciclope, junto com Dioniso; contudo, Sileno chama Odisseu de κρόταλον quando este entra em cena (cf. 104), ou seja, Polifemo é ignorante quanto à presença do herói e do deus na ilha.

²⁸⁰ βλαστήμα é um termo da tragédia utilizado para homens (cf. *Med.* 1099), vegetais (*Ba.* 177) e também para animais aqui. A expressão seria grandiloquente mas humorística por ser dita pelo ciclope (SEAFORD, op. cit. 144).

²⁸¹ Provavelmente haveria um silêncio por parte do coro antes desta fala de Polifemo, sendo que os sátiros estariam olhando para baixo covardemente (cf. v. 211; SEAFORD, op. cit. 145).

²⁸² ξύλον aqui deve ser entendido como *clava* e não como *grilhões*, como interpreta Ussher (op. cit. 79). Um tronco é a arma de Polifemo na *Odisseia*, inclusive é o mesmo objeto que Odisseu usa para cegá-lo (9.319). A clava ou objetos que são usados como porretes são comuns na comédia (cf. *Ar. V.* 458; *Paz* 1121), o que talvez trouxesse mais um elemento cômico para a cena, juntamente com a atitude covarde dos sátiros do coro.

²⁸³ A referência a Órion aqui remete diretamente a Polifemo: ambos são gigantes filhos de Poseidon, e também Órion usa uma clava e é um caçador (*Od.* 11, 572-5). Da mesma maneira, Órion sofreu por sua rusticidade e violência para com Mérope e Ártemis, sendo cegado pelo pai da primeira (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 160). Estas semelhanças provavelmente seriam lembradas pelo público que assistir o drama, o que fortaleceria a referência como humorística pela comparação.

²⁸⁴ Este verso gera um problema da leitura da passagem de tempo na ação do drama. Em primeiro plano, o que se pode interpretar é que os sátiros vislumbram o céu estrelado, assim a ação se passaria pela noite. Porém, no verso seguinte, Polifemo pede por uma refeição diurna (café da manhã; apesar disso, é possível que seja uma refeição de outros horários, como um almoço (cf. USSHER, op. cit. 79-80). Seaford (op. cit. 145-6) aponta a principal discussão em torno da leitura de “τάστρα”, que deve ser lida, como em Biehl (op. cit. 29): *alia astra*. Ou seja, se os sátiros veem as estrelas, está de noite. Existem, assim, duas leituras sugeridas: a) realmente a ação passou do dia para a noite, sendo que Polifemo caçava pelo dia e, chegando em cena, pede pela refeição que não teve por causa da caça (USSHER, *ibid.*); b) “τάστρα” não deve ser lido literalmente (O’SULLIVAN & COLLARD, *ibid.*), mas meramente como uma aproximação à figura de Órion (BIEHL, *ibid.*).

216. E acaso as crateras²⁸⁵ estão cheias de leite?

{CO}

217. Tanto que podes beber, quando quiserdes, um pito inteiro.

{CIC}

218. De cabra ou de boi ou misturado?

{CO}

219. Como quiseres, somente não me deglutas.

{CIC}

220. De jeito nenhum, já que dentro do meu estômago

221. ficaríeis saltitando,²⁸⁶ e me mataríeis com a coreografia.

222. Ei! Que aglomeração é esta que vejo em frente à gruta?

223. Uns bandidos ou piratas aportaram neste país²⁸⁷?

224. Claro, vejo estas ovelhas fora da minha caverna,

225. seus corpos amarrados, enredadas com ramos,²⁸⁸

226. os potes de queijos misturados e a testa

227. careca do velho inchada por golpes²⁸⁹.

{SIL}

228. Ai de mim; febricito depois de espancado.

{CIC}

²⁸⁵ Um jarro típico de se misturar vinho, mas aqui é usado por Polifemo para se colocar leite, diferentemente da *Odisseia* (248) na qual é usado um ἀγγεῖον, um veículo de líquidos mais genérico. Apesar da estranheza, deve-se apontar que tanto o κρατήρ quanto o πίθος (um vaso de armazenamento, v.217) são receptáculos grandes, o que sugere o caráter de glutão do ciclope (O’SULLIVAN & COLLARD, *ibid.*).

²⁸⁶ A dança dos sátiros, a síquinis, é caracterizada por passos rápidos e saltos violentos (cf. v. 37), contudo, para Polifemo não há dança (cf. v. 124). Esta explicação do ciclope calha pela necessidade da presença e permanência do coro de sátiros no drama, mas Eurípides usa desta conveniência para explorar a performance dos coreutas, compondo uma passagem metateatral. O termo σχῆμα pode se referir às poses, ou coreografia de uma dança (cf. Pl. *Leis* 655a; Ar. V. 1485) mas também a posição de um atleta (cf. Isóc. 15.183), o que dá mais força à interpretação de uma dança mais vívida por parte dos sátiros.

²⁸⁷ As primeiras perguntas de Polifemo na *Odisseia* (9.252-5) para Odisseu são sobre sua identidade, seu navio e se eram piratas, tratando-o de ξεινός; aqui, o ciclope quebra qualquer resquício de tratamento da ξενία, partindo diretamente para a acusação de roubo por parte do herói e seus companheiros, o que é fortalecido no verso seguinte, especialmente pelo uso de γέ τοι (O’SULLIVAN & COLLARD, *op. cit.* 160): tento uma solução que se aproxime de seu uso com a expressão “aposto”.

²⁸⁸ Neste verso e em 223, Polifemo usa aliteraões como Sileno (o que demonstraria influência de linguagem de um para com o outro (USSHER, *op. cit.* 81).

²⁸⁹ Pressupõe-se que Sileno entra na caverna e troca de máscara, que agora estaria avermelhada (O’SULLIVAN & COLLARD, *op. cit.* 161). A testa (μέτωπον, pela emenda de Tyrwhitt; SEAFORD, *op. cit.* 71) careca de Sileno seria um lugar comum neste personagem, já que é um velho. O humor neste verso estaria em entender que Sileno bebeu e seu rosto estaria inchado e avermelhado pela bebida e não por causa de golpes. O ciclope presume o segundo caso, dada sua natureza violenta e o seu desconhecimento do vinho no enredo de Eurípides.

229. Por quem? Quem socou a tua cabeça, velho?

{SIL}

230. Esses aí, ciclope, porque não os permiti levarem tuas coisas.

{CIC}

231. Não sabiam que sou um deus filho de deuses²⁹⁰?

{SIL}

232. Eu falei, mas eles continuaram a levar os bens,

233. e aliás, mesmo eu não permitindo, comiam o queijo²⁹¹

234. e levavam embora as ovelhas; após te amarrarem

235. com um colar de três cúbitos²⁹², sob teu olho no meio da testa,

236. disseram que arrancariam tuas entranhas à força,

237. com um chicote também tuas costas esfolariam bem,

238. e depois atariam tuas mãos e pés, no tombadilho

239. da nau te jogariam e venderiam-te a alguém

240. para levatares pedras ou te lançariam em um moinho²⁹³.

{CIC}

241. Verdade? Então, indo bem rápido, ao cortante

242. facão afies e ao molho de lenha,

243. depois de aprontá-lo, inflames²⁹⁴. Uma vez decapitados,

244. logo encherão o meu estômago, dando,

245. do carvão, banquete quente ao trinchador

²⁹⁰ Esta afirmação demonstra que Polifemo não é ateu, porém dá ainda mais força para sua ὀσέβεια, já que posteriormente ele desdenha dos deuses (O'SULLIVAN & COLLARD, *ibid.*).

²⁹¹ Na *Odisseia* (9.232) Odisseu e seus companheiros de fato comem o queijo de Polifemo, apesar de aqui isso apenas fazer parte da mentira de Sileno.

²⁹² Colares eram usados para amarrar prisioneiros ou cachorros, ou seja, Sileno sugere ao ciclope que os gregos acham-no um prisioneiro e/ou uma besta perigosa, sendo que o segundo sentido apoia-se na prática de se amarrar cães perigosos com coleiras longas (SEAFORD, *op. cit.* 150). O tamanho do colar também sugere a grandeza física de Polifemo, porém desconhece-se como essa seria encenado (talvez por um figurino maior).

²⁹³ O trabalho em moinhos era reservado aos escravos (SEAFORD, *op. cit.* 151). A mentira de Sileno vai se tornando cada vez mais fantasiosa, culminando, possivelmente em tom humorístico, no fato de o ciclope poder servir como escravo mesmo sem suas entranhas.

²⁹⁴ Polifemo fala provavelmente com um ajudante e não com Sileno, como sugere Kovacs (*op. cit.* 89), já que o sátiro não sai de cena aqui. Na *Odisseia* (9.251), Polifemo prepara o fogo antes de ver os gregos.

246. e o resto, cozido e então tenro, virá do caldeirão²⁹⁵.

247. Vê, estou saturado da de animais monteses:

248. estou cheio de comer leões²⁹⁶

249. e cervos, e estou há tempo longe de repasto humano.

{SIL}

250. Depois de coisas habituais, ó mestre²⁹⁷, as novas

251. são doces. Pois de fato ultimamente não

252. vieram ao teu antro outros estrangeiros.

{OD}

253. Ciclope, escuta pela ordem também os estrangeiros.

254. Necessitando pegar mercancias comestíveis,

255. viemos perto de teu antro desde as naus.

256. Esse aí, por copo de vinho, as ovelhas

257. negociou e nos deu para que pudesse beber,

258. de bom grado a quem quis²⁹⁸, e nada disso foi forçado:

259. Não há nada de são²⁹⁹ no que este aí falou,

260. depois de pego por ti vendendo em segredo o que é teu.

{SIL}

²⁹⁵ Polifemo demonstra aqui um certo tipo de sofisticação, apesar de seu caráter violento, já que, diferente de sua versão na *Odisseia* (9.291-3), quando devora os gregos como um leão, o ciclope cozinha os companheiros de Odisseu. O vocabulário utilizado por Polifemo se aproxima daquele utilizado para indicar sacrifícios (σπάζω - que em Homero é usado para se referir a bois e sacrifícios (LSJ: s. v.) - e τετηκότα (USSHER, op. cit. 86) e também engloba outros termos culinários (como ἄνθραξ e ἐφθός), ou seja, o ciclope aqui aparece como uma figura antitética que possui sofisticação o suficiente para cozinhar, mas ainda assim o faz violentamente com homens. Ademais, Polifemo faz o oposto do que seria esperado nas relações de ξενία, já que, ao invés de servir comida aos estrangeiros, eles servem de comida ao ciclope, chamando-se de κρεανόμος (que proponho a solução de *açougueiro* dada sua composição usando os radicais de κρέας e νέμω). Este aspecto de Polifemo como um cozinheiro é visto na comédia (Cratino fr. 143 PCG; Antífanos fr. 132, 133 PCG), o que pode indicar um aspecto cômico na passagem.

²⁹⁶ Apesar de herói enfrentarem e matarem leões (como Hércules) comer sua carne não era algo comum, o que também sugere a selvageria de Polifemo (SEAFORD, op. cit. 153; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 163).

²⁹⁷ O uso de δέσποτης por Sileno tem um sentido irônico, já que o termo aparece de maneira pejorativa anteriormente (cf. 163; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 163); além disso, nota-se como Sileno usa o termo somente para se referir ao ciclope, tratando Odisseu e Dioniso como ἄνακτες. DAVIES (1999: 431-2) observa como as atitudes de Sileno o aproximam da figura do escravo presente nas comédias de Plauto, já que o sátiro é desleal e hostil para com seu mestre em sua ausência, mas elogioso e medroso em sua presença; esta comparação aproxima o drama satírico da *comédia nova*, uma influência que SHAW (2014: 106-7) defende ter sido passada por meio de adaptações de aspectos humorísticos da *comédia média*.

²⁹⁸ ἐκὼν ἐκούσι é uma fórmula comum na tragédia que parece derivar do discurso jurídico (SEAFORD, op. cit. 154). Esta interpretação é fortalecida já que Odisseu inicia seu diálogo com a expressão ἐν μέρει (v. 253) que sugere um início de *agon*. Eurípidés aponta para a antítese de *bom grado-forçoso* (ἐκὼν-βίαι/ἄκων) usada em outros dramas seus, como *IA* 360; *Tro.* 373; *Hipp.* 319; *IT* 512; *Or.* 613.

²⁹⁹ A expressão ὕγιες οὐδὲν é uma expressão coloquial (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 163-4; SEAFORD, op. cit. 47), também presente em *Fenícias* 201 na fala da aia.

261. Eu? Que sejas exterminado cruelmen...³⁰⁰

{OD}

261. Se eu estiver mentindo.

{SIL}

262. Por ti, filho de Posêidon, ó ciclope,

263. pelo grande Trítton e por Nereu,

264. por Calipso e pelas filhas de Nereu, ,

265. pelas sacras ondas e por toda a raça dos peixes³⁰¹,

266. juro, ó belíssimo ciclopinho,

267. ó mestrinho³⁰², que não estava vendendo

268. tuas riquezas aos estrangeiros. Ou então que com vileza estas vis³⁰³

269. crianças morram, elas que eu amo demais.

{CO}

270. Fica contigo esta maldição. Eu mesmo te vi vendendo

271. aos estrangeiros as riquezas; se falo mentira³⁰⁴,

272. que morra o meu pai: não prejudiques os estrangeiros³⁰⁵.

{CIC}

³⁰⁰ A fala de Sileno é cortada em forma de crase no texto original no final do quarto pé, atribuindo o restante do verso para Odisseu. Tento uma reprodução deste corte do verso com o corte das palavras de Sileno. A técnica agonística utilizada neste verso é chamada de *capping*, que ocorre quando um dos participantes de um diálogo responde ao interlocutor modificando o assunto ou o argumento do oponente de maneira inteligente até vencer a disputa (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 164).

³⁰¹ Esta invocação de entidades marítimas (inclusive Calipso, que, apesar de não ser propriamente associada com o mar, vive em uma ilha; cf. *Od.* 5.55), termina de maneira acimática ao se chamar os peixes, criaturas mundanas do mar. Este fato aponta também para um cunho humorístico da passagem, que provavelmente sugere as paródias de invocações que terminam por “toda a raça dos deuses” (cf. *Med.* 746-7), o que também acontecem na comédia (cf. *Ar. Av.* 863-6, *Tesmof.* 270-4).

³⁰² O uso do diminutivo no tratamento é comum na comédia (cf. *Ar. Nu.* 746; *V.* 1512; *Paz* 1198; etc.). O emprego aqui em tom afetivo-irônico ganha ainda um tom de absurdo pelo fato de se referir a uma criatura gigante (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 164).

³⁰³ O fato de Sileno se referir a seus filhos como *κακοί* se repete em *Os farejadores* de Sófocles (cf. 147, 153) o que sugere a falsidade de sua afirmação de *φιλία* pelo coro posteriormente (SEAFORD, *ibid.*; O'SULLIVAN & COLLARD, *ibid.*).

³⁰⁴ Esta fala ecoa aquela de Odisseu em 261, o que sugere uma aproximação dos sátiros ao herói, se afastando de Sileno (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 165). Apesar de haver este movimento de proteção dos estrangeiros por parte dos sátiros, a fala mais rediz a hipocrisia e covardia de Sileno. Com os coreutas colocados em posição de perigo frente ao ciclope, eles preferem devolver a maldição de morte ao pai (que o fez a eles); Sileno, dada sua índole, somente poderia também gerar filhos covardes que fariam o mesmo que ele (BARBOSA, *ibid.*).

³⁰⁵ Provavelmente dirigido a Polifemo (USSHER, op. cit. 90; O'SULLIVAN & COLLARD, *ibid.*).

273. Mentis! Eu mesmo neste aqui, mais do que em Radamanto³⁰⁶,

274. confio e digo que é mais justo.

275. Quero perguntar: de onde navegastes, ó estrangeiros?

276. De onde sois? Qual cidade vos nutriu?³⁰⁷

{OD}

277. Ítaca, esta origem, mas de Ílion viemos:

278. depois de saquear a urbe, pelos ventos do mar

279. impelidos, chegamos à terra tua, ciclope.

{CIC}

280. Sois então aqueles que foram vingar o rapto da vilíssima³⁰⁸

281. Helena na cidade de Ílion contígua ao Escamandro?

{OD}

282. Estes, remamos contra terríveis dificuldades.

{CIC}

283. Infame expedição! Vós que por causa de uma única

284. mulher³⁰⁹ navegastes à terra dos frígios.

{OD}³¹⁰

285. O feito foi do deus. Não acuso nenhum mortal.³¹¹

286. Nós a ti, ó nobre filho do deus marítimo,

³⁰⁶ Radamanto é o juiz dos mortos da Ásia (cf. Pl. *Górg.* 524a), notoriamente o mais justo de todos (cf. Pl. *Leis* 624b; Pínd. *Ol.* 2.75; *Pít.* 2.73). A formulação usada pelo ciclope para caracterizar Sileno é muito próxima daquela que Platão utiliza para o fazer do juiz do Hades: *δικαιότατον γεγονέναι*, o que sugere o viés cômico e o fortalecimento da falta de senso de Polifemo, que não consegue apreender a verdadeira atitude hostil e depreciativa do sátiro para consigo (v. 25-35; 173-4).

³⁰⁷ Em Homero o ciclope também conjectura se os estrangeiros são piratas, o que mostra uma quebra do decoro heroico (cf. v. 102).

³⁰⁸ Polifemo compartilha da opinião dos coreutas (v. 182) sobre Helena. Apesar disso, com o uso do termo *άρπαγή* para descrever o rapto (assim também o faz Ésquilo em *Agamêmnon* 534: *τὴν βίαιον ἀρπαγήν*; USSHER, op. cit.: 92), Polifemo sugere que ela foi vítima de um estupro.

³⁰⁹ Diferentemente, os sátiros lamentam a mulher expressando certa misoginia em outro sentido (v. 186): por abandonar o marido.

³¹⁰ No v. 285 há o início do *agon* da drama, há uma clara separação de duas visões de mundo: Odisseu defende o νόμος e Polifemo a φύσις (SEAFORD, op. cit.: 52-4; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 166). Por outro lado, há uma diferença entre esta construção e os *agones* mais tradicionais de Eurípides em que tentativas são feitas para justificar ações passadas por meio de acusações ou denúncias (O'SULLIVAN & COLLARD, *ibid.*; cf. *Hec.* 1132-237; *El.* 1011-99; *Tr.* 914-1032).

³¹¹ Odisseu desvia o motivo da guerra lançando a responsabilidade aos deuses (como faz Agamêmnon na *Iliada* 19.86). Há um sentimento comparável a *Alc.* 297: uma certa resignação pia (DALE, 2003: 76), levando em consideração que Odisseu não está sendo somente loquaz no sentido de tentar convencer Polifemo de não devorar seus companheiros, mas também aponta para o fato de que Zeus desejava a guerra de Troia (SEAFORD, op. cit. 157; cf. *Hel.* 38-40; *El.* 1282; *Or.* 1639-42; *Il.* 1.5, 3.164-5).

287. suplicamos e também falamos livremente:
 288. não arrisques aos amigos que vieram à tua caverna
 289. matar e colocar ímpia comida³¹² nas mandíbulas,
 290. nós, ó senhor, que protegemos teu pai
 291. e os locais de seus templos nos recônditos³¹³ da terra grega.
 292. Mantém-se intacto o sagrado porto de Tênaros³¹⁴
 293. e as cavernas³¹⁵ do Cabo Maleia³¹⁶, e a Pedra de Sunião,
 294. com minas de prata³¹⁷ da celeste Atena, está salva,
 295. bem como os refúgios de Gueraistos³¹⁸: os bens da Hélade
 296. não rendemos aos frígios, †vergonha insensata†.
 297. Também tu compartilhas isto: nos recônditos da Hélade³¹⁹
 298. vives sob o Etna, a pedra flamedestilante³²⁰.
 299. Mas há uma lei para os mortais³²¹, se te revoltas³²² com estes argumentos:

³¹² Odisseu também reconhece, como Sileno (v. 30-1; 92-3), a impiedade de devorar homens.

³¹³ O termo *μυχοῖς* carrega uma ambiguidade por poder significar “um lugar apartado” (SEAFORD, op. cit. 158; USSHER, op. cit. 94; cf. *Supp.* 545, 926; *Tr.* 952; *IA* 660) mas também pode significar “caverna” (SEAFORD, *ibid.*; cf. *Andr.* 1265-6), indicando, possivelmente, a caverna de Polifemo e também a distância do Etna do mundo civilizado.

³¹⁴ Localização de uma cidade portuária onde havia um templo de Posêidon (Estrab. 8.5.1) e uma caverna, cuja entrada supostamente seria aquela para o Hades (SEAFORD, op. cit. 158-9), onde ficava em frente uma estátua do deus (Pausân. 3.25.4). Na cidade haveria um festival em nome de Posêidon chamado “Tenárias”.

³¹⁵ *κευθμῶνες* aqui e *λίμην* no verso anterior sugerem a ambiguidade do termo *μυχός* anteriormente (v. 291).

³¹⁶ A Maleia era o promontório mais ao leste do Peloponeso (SEAFORD, op. cit. 159; O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 167). No cabo, havia uma numerosa população e uma caverna com uma nascente próxima do porto (Pausân. 3.23.2) onde também estava uma estátua de Posêidon, assim denotando que o lugar era um templo do deus (Pausân. 2.2.8, 8.7.2, 8.8.2, 8.10.4).

³¹⁷ Havia uma mina de prata próxima ao cabo Sunião (*Rhes.* 970), o promontório ao sul da ática, onde também havia um templo de Posêidon visível até hoje. Haveria também um templo de Atena (Pausân. 1.1.1), o que justifica a menção da deusa por Eurípides nesta passagem.

³¹⁸ Um promontório ao sudeste da ilha de Eubéia, sagrado para o deus Posêidon (cf. *Od.* 3.177-8; *Ar. Eq.* 559), onde também haveria um templo ao deus (Estrab. 10.1.7).

³¹⁹ Odisseu se utiliza de seu poder retórico para convencer o ciclope que ele também vive na Grécia, apesar do enredo do drama claramente se passar em um ambiente bárbaro distópico (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 43) e distante da πόλις. Contudo, a Sicília já era associada ao mundo grego no séc. V (cf. Tuc. 6.2-5), o que não tira necessariamente o elemento retórico da fala de Odisseu.

³²⁰ O monte Etna sofreu uma erupção por volta de 425 a.C. (SEAFORD, op. cit. 161). Ussher conjectura que o adjetivo *πυρίστακτος* é um neologismo de Eurípides, o qual não pode ser encontrado em outro lugar.

³²¹ A referência é à lei que rege as ações diante dos suplicantes, que também é mencionada na *Odisseia* 9.166-71. Odisseu contrasta, então, a diferença entre persuasão e compulsão, porém o herói não ameaça abertamente Polifemo, dada sua situação de perigo ainda (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 168).

³²² O verbo *ἀποστρέφω* literalmente significa “virar as costas” (LSJ: s. v.), o que pode ser tomado metaforicamente como uma rejeição dos argumentos de Odisseu ou mesmo ao fato de que Polifemo realmente vira as costas para o herói (SEAFORD, op. cit. 162); escolho o verbo em português “revoltar”, que também pode ter o significado de “voltar do outro lado”.

300. receber suplicantes mareantes à deriva,
 301. oferecer hospitalidade³²³ e também prover roupas³²⁴,
 302. e não ter os membros penetrados por espetos
 303. perfurantes para bois³²⁵ para saciar teu estômago e mandíbula.
 304. A terra de Príamo deixou a Grécia desolada o suficiente
 305. bebendo o sangue³²⁶ de muitos corpos lancealvejados³²⁷
 306. e arrasou esposas, que ficaram sem maridos, e anciãos
 307. e os grisalhos pais, sem filhos. Se os restantes
 308. tu, cozinhados, devorar em acre refeição,
 309. para onde se voltarão? Vamos, me escuta, ciclope³²⁸:
 310. abandona tua mandíbula gluttona e o que é pio
 311. aos invés do ímpio escolhe: para muitos
 312. o que é com vileza conseguido devolve castigo³²⁹.
 {SIL}³³⁰
 313. Quero te dar um conselho: olha³³¹, das carnes
 314. dele não deixes nada; e se morderes sua língua

³²³ Odisseu invoca tanto sua situação como suplicantes (ἰκετης) quanto os valores da ξενία, como se vê também na *Odisseia* 9.266-9.

³²⁴ O herói pede também ao ciclope por presentes na *Odisseia* 9.268 (δοίης δωτήην), aqui apenas por roupas.

³²⁵ βουπόρος ὀβελός demonstra um certo refinamento por parte do ciclope, que, como anteriormente (v. 242-6), conhece a arte da cozinha, diferentemente da *Odisseia* (9.287-92) em que Polifemo prepara sua refeição de maneira rude; mesmo que ὀλίσσατο δόρπον (*Od.* 9.291) signifique cozinhar, em Eurípidēs o ciclope mostra mais refinamento por usar caldeirões, fogo e materiais de cozinha como um facão (v. 242) e aqui os espetos sugeridos por Odisseu.

³²⁶ “πιοῦσα (...) φόνον” sugere um tom sacrificial em que o sangue seria bebido pelos mortos ou pela Morte (USSHER, op. cit. 97; SEAFORD, op. cit. 162; cf. *Hec.* 536; *Alc.* 845, 851).

³²⁷ δοριπετῆ é um termo composto que aparece somente em relação à guerra de Troia em *Andr.* 653 e *Tr.* 1003.

³²⁸ Penteu usa a mesma fórmula em *Ba.* 309 (USSHER, op. cit. 98) o que sugere que neste tipo de construção há implícito um pedido a ser temer a religião, em ambos os casos dirigido a um tirano (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 169).

³²⁹ Uso de uma máxima por meio de um aoristo gnômico, fazendo o pensamento ser aplicável de maneira genérica ou como um provérbio (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 169); tento produzir este efeito a partir de uma construção com rima interna, típico em provérbios em português.

³³⁰ Esta fala de Sileno sugere humor em dois níveis: (1) ao desvalorizar o processo argumentativo anterior de Odisseu e (2) inverter os comentários corais em meio ao ἀγών trágico, que geralmente é neutro e com sentido de conciliação (SEAFORD, op. cit. 163; O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 169; mas cf. *Tr.* 966-8).

³³¹ Minha solução para o termo γάρ, que, segundo Denniston (op. cit. 59), denota dar ou receber uma informação ou chamar a atenção para o dito.

315. te tornarás finório³³² e o mais falador³³³, ciclope.
 {CIC}
316. A riqueza, homenzinho, é o deus dos sábios³³⁴,
 317. o restante são gabolices e jeitosos discursos.
 318. Aos cabos litorâneos nos quais assenta meu pai
 319. mando um abraço³³⁵. Por que os propuseste em teu discurso?
 320. Não tremo diante do raio de Zeus, estrangeiro,³³⁶
 321. e não conheço nada em que Zeus é melhor deus do que eu.
 322. Ele não me importa no futuro³³⁷; e por que ele não me importa
 323. escuta: quando de cima despeja a tempestade³³⁸,
 324. nesta pedra tenho uma tenda impermeável,
 325. e, um novilho assado ou alguma besta feroz
 326. comendo, de barriga para cima a encharcando bem
 327. bebendo uma ânfora³³⁹ de leite, nas minhas roupas
 328. bato, retumbando em competição contra Zeus com seus trovões.
 329. E quando o trácio Bóreas despeja a neve,

³³² κομψός em Eurípides carrega quase sempre um tom pejorativo (SEAFORD, op. cit. 164; cf. *Supp.* 426; *Tr.* 651) aparecendo também para descrever Estrepsíades em Aristófanes (*Nu.* 469) além do próprio Eurípides (*Eq.* 18) em motivo irônico.

³³³ λαλίστατος é uma característica dos próprios sátiros (cf. v. 175: διαλαλήσωμέν e *Os farejadores* 135 - levando em consideração a emenda de Wilamowitz), um termo utilizado em contraste a λέγειν sendo caracterizado como um falatório pejorativo (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 169-70). Tal atributo se encaixa com a visão que Sileno tem de Odisseu (cf. v. 104).

³³⁴ Polifemo desqualifica a religião e os deveres invocados por Odisseu para lançar sua própria crença na riqueza, comida e independência, o que poderia sugerir a imagem de um tirano para a audiência do séc. V (SEAFORD, op. cit. 164; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 170).

³³⁵ χαίρειν κελεύω é uma expressão coloquial usada para se dispensar algo com desprezo (USSHER, op. cit. 100; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 170). Em *Hipólito* 113, Hipólito usa uma construção parecida (χαίρειν λέγω) para fazer o mesmo com a estátua de Afrodite.

³³⁶ A impiedade de Polifemo atinge aqui seu ápice ao desprezar Zeus em forma de metonímia (κεραυνός Ζηνός) e, além disso, ampliar seu desdém à ξενία ao chamar Odisseu de ξένος, já que o deus mencionado é o protetor dos estrangeiros e dos suplicantes. Esta transgressão aproxima o ciclope de outro gigante, Capaneu que também menospreza os raios de Zeus (*E. Ph.* 1128-33; *A. Th.* 422-31), o que traz a sua destruição.

³³⁷ Tomo aqui a interpretação de Biehl (op. cit. 31), Seaford (op. cit. 165) e O'Sullivan & Collard (op. cit. 171) que acusam Zeus como o sujeito do verbo μέλει e não τὸ λοιπὸν (Ussher, op. cit. 101), já que é possível observar uma ironia na fala de Polifemo, pois seria conhecimento da audiência o destino infeliz do ciclope, perpetrado por Zeus (cf. *Od.* 9.479).

³³⁸ O sujeito oculto aqui também é Zeus (cf. *El.* 736; *Ar. Ra.* 246; *Il.* 16.385).

³³⁹ As ânforas eram usadas majoritariamente para vinhos e algumas vezes para água, sendo que este termo aparece somente aqui em tragediógrafos. Assim, o uso de tal instrumento para o leite mostra novamente o caráter ἄπολις de Polifemo, que já surgira anteriormente pelo habito incomum de beber leite impermisto (cf. v. 136n; *Od.* 9.297: ἄκρητον γάλα πίνων).

330. cubro meu corpo com peles de bestas,
 331. ascendo o fogo, e a neve não me importa³⁴⁰.
 332. A terra inevitavelmente³⁴¹, quer queira, quer não queira,
 333. nutrindo a grama também engorda meus animais.
 334. A ninguém os sacrifico, salvo a mim – não aos deuses! –³⁴²
 335. e a esta barriga, a maior das divindades.
 336. Já que beber e comer o dia inteiro,
 337. isto é Zeus para os homens moderados³⁴³,
 338. e nada de magoar a si mesmo. Aqueles que às leis
 339. fizeram só para aparatar³⁴⁴ a vida dos homens,
 340. que chorem na rampa³⁴⁵; eu, no entanto, ao meu ânimo³⁴⁶
 341. não me impedirei de fazer bem, devorando-te.
 342. E hospitalidade terás uma tal, para que eu seja irreprochável:
 343. fogo e este bronze³⁴⁷ ancestral, que, sob fervura,
 344. à tua pele lacerada agasalhará perfeitamente.
 345. Mas agora andai adentro, para que, na caverna do deus,

³⁴⁰ Observa-se nesta construção de Polifemo uma composição anelar (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 172), sendo os elementos desprezados pelo ciclope intercalados pelos motivos de fazê-lo.

³⁴¹ Polifemo aparentemente põe a *ἀνάγκη* acima de Zeus, um motivo que se vê no personagem Sócrates de Ar. (cf. *Nu.* 367, 377), contudo, o ciclope não vê necessidade de uma cosmologia como o filósofo parodiado, mas a *ἀνάγκη* simplesmente serve como mais uma justificativa de sua vida autossuficiente e ímpia (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 172).

³⁴² Há a presença irônica aqui de Polifemo ao mencionar que ele sacrifica seus animais para οὔτις (οὔτινι), o nome com o qual Odisseu engana o ciclope em uma das mais famosas passagens do mito (cf. v. 549; Ar. *V.* 184-5; *Od.* 9.366-7), provavelmente conhecida pela audiência.

³⁴³ Como Polifemo remodela as divindades, ele o faz com o conceito de σωφροσύνη: ao invés de viver de fato uma moderação e controlar sua paixão (como é o caso desta noção/conceito em Eurípidés; O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 173), o ciclope considera-a ser seu modo de vida hedonista. Este modo de vida relembra aquele argumentado por Cálicles em *Górgias* (491e; SEAFORD, op. cit. 168; O’SULLIVAN & COLLARD, *ibid.*).

³⁴⁴ Polifemo se utiliza aqui do particípio ποικίλλοντες para caracterizar pejorativamente os homens e suas leis como desnecessariamente complicadoras da vida (SEAFORD, op. cit. 169), o que também se aproxima da figura de Cálicles (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 49-50; cf. *Górg.* 483b).

³⁴⁵ cf. v.174n.

³⁴⁶ ψυχή aqui é entendida como *desejo, vontade*: dado o campo semântico amplo da palavra, acredito que a palavra *ânimo* em português pode absorvê-lo em parte, sendo que pode significar também desejo.

³⁴⁷ Aqui aceito a emenda de Jackson de χαλκόν por λέβητά γ’, já que o termo pode indicar por metonímia um caldeirão (cf. *Od.* 8.426; 13.19; SEAFORD, op. cit. 170; O’SULLIVAN & COLLARD op. cit. 174). O que se vê com o uso de χαλκόν é uma fina ironia de Polifemo, que responde à ξενία conjurada por Odisseu. O caldeirão seria um presente possível a um ξένος (cf. *Od.* 13.13-9) bem como armas e armaduras (cf. *Il.*10.269; SEAFORD, *ibid.*), a que também pode se referir o termo χαλκόν de maneira ambígua, posto que Odisseu pediu roupas como presentes (v. 301) e ironicamente o ciclope responde que lhe vestirá com o bronze.

346. de pé em torno do altar,³⁴⁸ me deleitais.

{OD}

347. Ai, ai! Escapei das dificuldades de Troia

348. e do mar³⁴⁹, mas agora no coração bruto

349. de um homem ímpio, sem porto, atraquei.

350. Ó Palas, ó senhora deusa progênie de Zeus³⁵⁰,

351. agora, agora mesmo³⁵¹ ajuda! A dificuldades maiores

352. do que as de Ílion e aos alicerces dos perigos cheguei.

353. E tu, que no radiante assento das estrelas vive,

354. Zeus hospitaleiro, olha isto: se não o miras,

355. em vão te honram, Zeus, como um deus sendo nada³⁵².

{CO}³⁵³

[ESTROFE]

356. Da larga faringe³⁵⁴, ó ciclope³⁵⁵,

357. escancara o lábio; já estão prontos,

358. cozidos e crestados e, do carvão, quentes

358. para serem mordidos, mastigados,

³⁴⁸ βῶμος é usado metaforicamente em relação ao caldeirão e não um altar de fato (como sugere SEAFORD (op. cit. 170-1), apesar disso, há uma diferenciação do altar εἶσω e aquele visível para a audiência na orquestra.

³⁴⁹ Como na *Odisseia* 1.12.

³⁵⁰ A prece a Palas relembra seu nascimento da cabeça de Zeus (figura presente então no Pártenon (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 175) em contraposição à impiedade de Polifemo que se compara com o progenitor da deusa.

³⁵¹ O uso repetido vñv não é encontrado em outro texto dramático grego (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 175) o que sugere um tom fortemente enfático, porém, deve-se lembrar que repetições são comuns em Eurípidas.

³⁵² O tom de desafio de Odisseu para com Zeus (possivelmente uma manifestação do desespero do herói (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 176), que DALE (1969: 183-4) considera ser comum das tragédias mais tardias de Eurípidas (cf. *Hel.* 1093-106; *IT* 1082-8; *Ph.* 84-7).

³⁵³ Há alguns problemas no aspecto métrico desta canção: (1) a correspondência entre os v. 356-60 e 368-74 é dúbia: isso pode sugerir uma canção astrófica, o que seria comum em dramas mais tardios de Eurípidas (SEAFORD, op. cit. 173). Tal característica pode apontar para um aspecto comum do drama satírico (para pequenas canções astróficas, cf. v. 608-23, 656-62; S. *Os farejadores* 64-78, 177-202; SEAFORD, op. cit. 173). Ussher (op. cit. 108), por outro lado, argumenta que tais problemas de correspondências são pequenos e também podem ser encontrados na tragédia (DALE, 1969: 117). Contudo, Seaford (ibid.) tenta uma reconstrução para obter as correspondências. (2) Como em v. 49-54, os versos que intermediam a estrofe e antístrofe (se há correspondência) podem ser interpretados como uma *mesoidia*, ou seja, uma estrofe de transição; por outro lado, pode-se interpretá-los como um refrão, sendo que Ussher (op. cit. 19) o imprime desta maneira repetindo-o após o v. 374. Contudo, concordo com Seaford (ibid.) e O'Sullivan & Collard (op. cit. 176) que argumentam que não há motivo para se pensar, como no párodo (cf. v. 49-54n), em uma repetição, apesar do tom mais próximo a uma prece sugerir maior dramaticidade (SEAFORD, ibid.).

³⁵⁴ Mais um fortalecimento do aspecto glutão de Polifemo em uma construção monstruosa do canibalismo, em especial em posição enfática no começo da canção.

³⁵⁵ Este direcionamento pode sugerir que esta estrofe seria cantada enquanto Polifemo ainda estivesse em palco, entrando na caverna (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 176).

359. lacerados³⁵⁶ os membros dos hóspedes;

360. a ti inclinado em teu felpudo toirão³⁵⁷.

[MESOIDIA]

361. Não ofereças a mim, não:

362. sozinho, somente³⁵⁸ a ti carregue a quilha da embarcação³⁵⁹.

363. Adeus a este covil,

364. adeus ao sacrifício

365. profano dos imolados que conduz

366. o ciclope do Etna, contente

367. com o alimento que é a carne dos estrangeiros.

[ANTÍSTROFE]

368. Implacável³⁶⁰, desbriado, aquele que no lar

370. de sua morada sacrifica estrangeiros suplicantes,

373. com dentes poluídos se banquetecendo deles cozidos,

372. rasgando, mastigando

374. as carnes quentes do carvão.

375. < >

{OD}

376. Ó Zeus, o que direi? Vi coisas terríveis dentro da caverna,

377. e não críveis, parecidas com histórias, não com feitos de mortais³⁶¹.

{CO}

378. Mas o que foi, Odisseu? Não pode ser que com os teus

³⁵⁶ A presença de assíndeto fortalece a imagem forçosa e brutal do canibalismo do ciclope (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 177).

³⁵⁷ A construção pressupõe uma posição quase simposiástica de Polifemo enquanto devora os estrangeiros (o que será fortalecido pela narrativa de Odisseu posteriormente). O ciclope veste um manto de cabra e não deita em um como num tapete (SEAFORD, op. cit. 175-6; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 177). A vestimenta é cabível já que o ciclope menciona vestir peles de animais no frio (cf. v. 330).

³⁵⁸ Vê-se claramente a divisão que o coro faz do ciclope e de seus aspectos alimentícios, rejeitando a participação em comer carne de homens, como aponta KONSTAN (1990), além de evidenciar enfaticamente (μόνος μόνωι) a selvageria solitária do ato.

³⁵⁹ Sileno primeiro vê a quilha da nau dos gregos (cf. v. 85) aportando e estes carregando receptáculos vazios buscando comida. Na metáfora do coro (em relação ao estômago do ciclope), os coreutas ironicamente sugerem que quem está enchendo a quilha do navio de comida é Polifemo, devorando os estrangeiros.

³⁶⁰ A mesma característica com a qual Odisseu qualifica Polifemo na *Odisseia* (9.287).

³⁶¹ Na *Odisseia*, o herói não pode sair da caverna por causa da grande pedra que bloqueia a sua entrada (9.240-2), porém, no drama, Odisseu faz o papel de mensageiro trágico, sendo capaz de ir e vir livremente da caverna. Assim, o que o prende na ilha é sua φιλία pelos companheiros (além da falta de provisões).

379.amados companheiros³⁶² se banqueteu o mais sacrílego, o ciclope?

{OD}

380. Sim! Depois de examinar e sopesar dois com as mãos³⁶³,

381. os que tinham o mais bem alimentado corpo farto.

{CO}

382. Como, ó miserável, pudeste ficar sofrendo³⁶⁴isso?

{OD}

383. Quando neste recinto petroso entramos,

384. primeiro ele acendeu o fogo, tendo jogado toras

385. de um alto carvalho na ampla lareira,

386. carga suficiente para encher três carroças,

392. pôs a ferver um caldeirão de bronze no fogo.

386. Depois, de folhas de pinheiro sobre o chão,

387. uma cama estendeu próximo da labareda do fogo.

388. Encheu uma cratera equivalente a dez ânforas³⁶⁵,

389. ordenhados os novilhos, servida com branco leite,

390. e ao lado pôs um esquifo de hera de largura de três

391. cúbitos³⁶⁶ e que parecia ter quatro em profundidade³⁶⁷,

393. e espetos (de extremidades abrasadas no fogo

394. e polidos com foice no resto) de ramos de espinheiros,

³⁶² Odisseu caracteriza seus companheiros assim na *Odisseia* (9.63), atestando sua relação de φιλία, relação aqui reconhecida pelos sátiros.

³⁶³ Mais uma vez se nota como Polifemo no drama é mais refinado inclusive na escolha dos companheiros devorados de Odisseu (tratando-os como faria com outros animais que lhe servem de alimento (USSHER, op. cit. 111). Diferentemente em Homero, é mencionado que o ciclope apenas estende a mão para pegar dois deles (9.288).

³⁶⁴ A construção ἤτε πάσχοντες é uma perífrase (USSHER, op. cit. 111; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 179) para ἐπάσχετε, sugerindo um sofrimento contínuo.

³⁶⁵ Além de se utilizar da cratera para misturar o leite ao invés do vinho, o ciclope demonstra seu aspecto glutão, típico dos ogros de dramas satíricos (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 180).

³⁶⁶ Ironicamente, em sua mentira, Sileno sugere que com uma coleira deste tamanho Odisseu e os companheiros prenderiam o ciclope (v. 235).

³⁶⁷ Eurípides faz uma perífrase do copo de Polifemo dado por Odisseu em Homero (*Od.* 9.346: κισσύβιον), mas de posse do ciclope no drama. O esquifo é descrito, como a cratera, com um tamanho sobre-humano, o que fortalece o aspecto glutão de Polifemo. Além disso, a descrição leva O'Sullivan & Collard (op. cit. 180) a fazer um paralelo com o copo de ouro de Nestor na *Ilíada* (11.634-41), que, dado seu tamanho, pode ser tomado como uma alegoria para a capacidade do herói de beber muito. Destarte, no drama, o grande tamanho dos copos de Polifemo demonstram seu apetite insaciável.

395.e jarros sacrificiais do Etna³⁶⁸ para as mandíbulas dos machados.

396. E assim com tudo preparado para o cozinheiro

397. do Hades odiado pelos deuses, apanhados dois varões

398. dos meus companheiros, os degolou, e no ritmo

399. um deles ao buraco brônzeo do caldeirão

400.< >

401. enquanto ao outro, agarrado pelo tendão do pé,

402. golpeando-o contra a ponta aguda de uma rocha pedrosa

403. o cérebro derramou³⁶⁹; cortando

404. com um selvagem facão³⁷⁰ as carnes, assou-as no fogo,

405. e no caldeirão lançou os membros para cozê-los.

406. Eu, desgraçado, vertendo lágrimas dos olhos,

407. me aproximava do ciclope e o servia;

408. os outros, feito pássaros, nos recônditos da pedra

409. rastejavam, e seu sangue não fluía no rosto.

409. Depois de satisfeito de comer meus companheiros,

410. se reclinou, expelindo um profundo ar da faringe³⁷¹,

411. e me veio algo divino³⁷²: abarrotei o esquifo

412. deste Máron³⁷³ e o ofereci para ele beber,

413. dizendo assim: “Ó ciclope do deus oceânico,

³⁶⁸ A caracterização desta maneira dos jarros sacrificiais (para colher o sangue das vítimas) servem tanto para inferir sua proveniência como seu tamanho (USSHER, op. cit. 114; O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 180-1), aqui usados figurativamente em relação aos caldeirões. Ainda é possível interpretar que o adjetivo Αἰτνώϊα dá uma conotação brutal à situação, já que o vulcão do Etna recentemente havia se provado ativo e ameaçador para os moradores em suas imediações (O’SULLIVAN & COLLARD, ibid.).

³⁶⁹ A cena rememora a mesma de *Odisseia* 9.289-93, com a diferença que em Homero Polifemo golpeia um companheiro de Odisseu contra o chão e os devora cru “como um leão”. Adiciona-se que o ciclope agarra o marinheiro pelo tendão na ponta do pé (ou seja, onde ele se encontra com a perna, e não os dedos), fato que tem conexão com o tratamento que Hércules dá a Licas (*S. Tr.* 779-81; SEAFORD, op. cit. 183; O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 181).

³⁷⁰ Em linguagem Homérica, as armas também são personificadas com os sentimentos de quem as brande (cf. *Il.* 4.521, 5.661, 11.572-4, 13.501), como acontece aqui com Polifemo. Ademais, pode-se perceber que o ciclope não só é violento ao assassinar dois companheiros de Odisseu, mas também conhece a arte culinária do corte certo da carne (v. 402: διαπραμῶν, se a emenda for conveniente).

³⁷¹ A passagem também remete a *Odisseia* (9.371-4), sendo que em Homero, Polifemo expelle reclinado pedaços de carne e vinho. O ar expelido aqui pelo ciclope ainda carrega um tom irônico, já que é usado como oxímoro, por αἰθήρ geralmente significar as correntes do céu (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 182). Contudo, neste verso ele é usado com βάρυς, o que sugere uma eructação.

³⁷² Diferentemente da *Odisseia* 9.318, Odisseu atribui seu plano aos deuses.

³⁷³ Odisseu ainda carrega o odre de vinho consigo na cena, como se vê pelo uso do pronome dêitico. A bebida é referida aqui como metonímia em relação a Máron.

414. observa que tipo de bebida divina³⁷⁴ do vinhedo
 415. a Grécia produz³⁷⁵, glória³⁷⁶ de Dioniso.”
 416. E ele, que estava empanturrado da infame comida,
 417. aceitou, hauriu e em uma talagada o secou,
 418. aprovando ao levantar a mão: “Amicíssimo estrangeiro³⁷⁷,
 419. deste-me uma bela bebida após belo banquete.”
 420. Como percebi que apreciou aquilo,
 421. dei outro cálice, sabendo que
 422. o vinho lhe machucará e fará justiça³⁷⁸ rápido.
 423. Então logo começou aos poucos uma canção³⁷⁹; eu, servindo
 424. um atrás de outro, esquentava suas entranhas com a bebida.
 425. Ao lado de meus marinheiros que choram, canta
 426. desafinado³⁸⁰, e a caverna ressoa. Saindo
 427. em silêncio, almejo te salvar e a mim, se queres.
 428. Vamos, disse se ansiais ou não ansiais
 429. fugir do homem insociável³⁸¹ e na mansão
 430. de Baco viver com as ninfas náíades.
 431. O teu pai concordou com isso lá dentro,
 432. porém está debilitado pois aproveita da bebida,
 433. colado no cálice como se, preso no visco,

³⁷⁴ O vinho também é descrito desta maneira na *Odisseia* (9.205).

³⁷⁵ Na Sicília de Eurípides não há Dioniso (cf. v. 204), logo não há vinho, diferentemente da *Odisseia* (9.110-1), em que os ciclopes produzem a bebida de vinhedos.

³⁷⁶ O termo γάμος, ambíguo, pode significar tanto *felicidade* como *brilho*, esta segunda uma característica aplicada a bebidas, em especial o vinho (cf. *Il.* 1.462; *Od.* 2.47; *A. Ag.* 579, 1392; O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 183).

³⁷⁷ Apesar de Polifemo se referir a Odisseu e seus companheiros como φίλοι e ξένοι, não há uma relação de φιλία ou ξενία entre eles, já que ainda há a intenção do ciclope de devorá-los.

³⁷⁸ Segundo O’Sullivan & Collard (op. cit. 184), Odisseu aponta para uma temática comum dos dramas satíricos: trazer justiça punitiva a monstros injustos.

³⁷⁹ Como é o caso de Sileno anteriormente (cf. v. 154), a bebida incita o indivíduo a cantar, indicando que Polifemo é também possuído aos poucos (έρπειν) por um furor dionísíaco.

³⁸⁰ Como notam Seaford (op. cit. 185) e O’Sullivan & Collard (op. cit. 184), há uma semelhança desta cena na gruta com o banquete em *Alc.* 758-63, quando Hércules é levado a cantar ἄμουσος depois de beber vinho e ter suas entranhas esquentadas. Similarmente, há o choro alheio, o que pode ser considerado cômico, já que escutam uma música malsoante.

³⁸¹ O termo ἄμεικτος aponta para a característica insociável do ciclope, aqui chamado de ἀνήρ (assim entendido por ser um monstro antropomorfizado (O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 184), mais uma vez fortalecendo sua identidade selvagem e afastada da πόλις.

434. agitasse as asas; mas tu (já que és jovem)

435. salva-te comigo e ao teu antigo amigo

436. Dioniso³⁸² retoma, nada similar ao ciclope.

{CO}

437. Ó amicíssimo, se pudesse ver este dia

438. em que fugimos do ímpio sujeito que é o ciclope.

439. Há muito tempo do meu querido

440. sifão estamos enviuvados, sem ter refúgio para ele.

{OD}

441. Escuta agora a vingança que eu tenho

442. para a besta enganosa e a fuga de tua escravidão.

{CO}

443. Dize, que não seria mais doce escutar a cítara

444. asiática³⁸³ do que a nova do ciclope destruído.

{OD}

445. Ele deseja ir foliando aos seus irmãos

446. ciclopes alegrado pela bebida de Baco.

{CO}

447. Entendi: após capturá-lo solitário em um matagal,

448. cobiças degolá-lo ou arremessá-lo de uma pedra.³⁸⁴

{OD}

449. Nada disso: astúcia é a intenção.

{CO}

450. Como então³⁸⁵? Que és sábio, ouvimos faz tempo.

{OD}

451. Para lhe desencorajar desta folia, falo

452. que não é necessário dar esta bebida aos ciclopes,

³⁸² Pode-se observar que Odisseu reconhece a relação de *φιλία* dos sátiros para com Dioniso, atestando-a, ainda, como antiga.

³⁸³ Pode-se ver possivelmente nestes versos um elogio a Timoteu de Mileto (USSHER, op. cit. 122-3; SEAFORD, op. cit. 188; O'SULLIVAN & COLLARD, *ibid.*).

³⁸⁴ Isso compõe um tópico do drama satírico: os sátiros tentam adivinhar um plano ou uma descoberta em um diálogo com o herói (SEAFORD, op. cit. 188).

³⁸⁵ A partícula *δαί* é coloquial, comum em Aristófanes (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 187).

453. mas que a tenha sozinho para levar a vida com prazer.

454. Quando ele adormecer vencido por Baco,

455. há um cepo de oliveira na moradia

456. que, afiado ao máximo com esta espada,

457. levarei ao fogo; então, quando aquecido

458. eu vê-lo, depois de içá-lo fervendo, o enfiarei no meio

459. da visão do ciclope e derreterei-lhe o olho com o fogo.

460. Igual a algum homem que constrói um navio,

461. com duas correias, meneando o trado,³⁸⁶

462. assim parafusarei³⁸⁷ o tição no olho

463. abriga-luz³⁸⁸ do ciclope e secarei sua pupila.

{CO}

464. Sim, sim!

465. Estamos exaltados com esses lampejos³⁸⁹.

{OD}

466. Assim, tanto a ti quanto aos amigos³⁹⁰ e ao velho

467. embarcarei no casco vazio da negra nau

468. com duplos remos³⁹¹ e vos enviarei desta terra.

{CO}

³⁸⁶ Como na *Odisseia* 9.383-6, Odisseu faz uma metáfora de construir um navio se utilizando de uma espécie de trado e fazendo um buraco com o instrumento guiado por correias. O *τρύπανον* é um instrumento agrícola, o que aqui n' *O ciclope* pode apontar mais ainda para o ambiente rústico do drama.

³⁸⁷ Utilizado aqui, o verbo *κυκλώσω* se relaciona sonoramente com o substantivo *Κύκλωπος* utilizado no verso seguinte, criando um jogo de palavras cognatas no original.

³⁸⁸ O epíteto carrega um tom grandiloquente, contudo é utilizado de maneira irônica por Odisseu, já que o tição irá incendiar o olho.

³⁸⁹ O verbo *μαίνομαι* pode sugerir que os sátiros comessem a dançar neste momento, mesmo não acompanhados especificamente de um canto (SEAFORD, op. cit. 190). Esta reação dos sátiros frente a uma descoberta, um *εὔρημα*, compõe um tópico do drama satírico, como quando os sátiros ouvem pela primeira vez a lira em *S. Os farejadores* 131-5, 145-6.

³⁹⁰ O texto apresenta uma ambiguidade de interpretação relativa ao termo *φίλους*, que pode, por um lado, indicar os companheiros de Odisseu (USSHER, op. cit. 127; SEAFORD, op. cit. 190) ou aos outros sátiros (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 189), desta maneira o pronome *σε* se referiria somente ao corifeu.

³⁹¹ O navio de Odisseu é descrito por Eurípides como um birreme (SEAFORD, op. cit. 190; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 189): uma nau com dois andares de remos. Ademais, Odisseu utiliza um epíteto tipicamente homérico para o navio: *ναός μελαίνων* (*Il.* 1.141, 2.568, 24.780; *Od.* 2.430, 3.61, 21. 39).

469. Então é possível que, igual na libação ao deus³⁹²,
 470. eu também tome o cegante tição
 471. do olho? Desta carnificina quero participar.
 {OD}
 472. É imperativo: o tição é grande, devemos levantá-lo juntos.
 {CO}
 473. Levantaria o peso de cem carros
 474. se do ciclope, destruindo-o de modo terrível,
 475. o olho defumaremos como a um vespeiro.³⁹³
 {OD}
 476. Agora calai: sabes de cor a artimanha,
 477. e, quando eu mandar, às ordens do sumo-artífice
 478. obedecei. Abandonando os homens queridos
 479. que estão lá dentro, não me salvarei sozinho.
 480. Todavia, poderia fugir, evadido dos recônditos do antro;
 481. contudo, não é justo abandonar meus amigos
 482. com quem cheguei aqui e me salvar sozinho.
 {CO}³⁹⁴
 483. Vamos, quem primeiro, e quem após o primeiro,
 484. postado, segurando o cabo do tição³⁹⁵,
 485. enfiando-o na vista do ciclope
 486. dilacerará o olho luminoso?

³⁹² Há uma dificuldade de interpretação desta passagem por uma possível corrupção do manuscrito (SEAFORD, op. cit. 193). Contudo, é possível entender que Eurípides faz referência aqui ao ritual chamado de χέρνιψ, que consiste em banhar uma tocha em água e respingá-la no altar ou na vítima de um sacrifício (Ar. *Pax* 959; E. *Her.* 928-9; SEAFORD, op. cit. 191-2; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 189). Ussher (op. cit. 127) discorda desta interpretação, apontando que σπονδή não é sinônimo de χέρνιψ.

³⁹³ Para fumaça usada contra vespas, cf. Ar. *V.* 457.

³⁹⁴ Este canto coral (v. 483-518) carrega inicialmente um tom marcial-náutico, visto tanto pelo vocabulário (cf. v. 483-4), quanto pelo metro anapéstico (SEAFORD, op. cit. 195; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 192). Contudo, na estrofe dos versos 495-502, é possível perceber o tônus de folia, pelo uso do vocabulário báquico (cf. v. 495, 497), as referências ao vinho (v. 496) e ao erotismo (498-502). A estrofe, então, assume o tema de um μακαρισμός, uma dança de alegria e gratidão (O'SULLIVAN & COLLARD, id.), para, em seguida, após a intervenção do ciclope cantando, os sátiros entoarem uma canção com teor nupcial.

³⁹⁵ Existe no original uma metáfora pelo termo κόπη, já que ele pode significar, além de simplesmente *cabo*, *remo*, assim seguindo a alegoria náutica já anunciada por Odisseu anteriormente (cf. v. 460-3).

487. (*canta-se de dentro*)³⁹⁶

488. Silêncio, silêncio. Agora se embebedando,

489. musicando um brado desagradável,

490. o inepto desarmonioso, prestes a chorar,

491. vem de dentro da casa pedregosa.

492. Vamos agora, com folias educaremos

493. o não-educado;

494. de todo jeito, está prestes a ser cego.

[ESTROFE A]

495. Abençoado aquele que canta o evoé,

496. com as correntes amigas das pencas de uva,

497. tendo estendido³⁹⁷ suas velas para a folia,

498. abraçando um varão amigo,

499. sobre a cama vicejando,

500. possuindo uma amante lasciva,

501. com os cachos brilhantes ungidos

502. proclama: “quem abrirá a porta para mim?”

[ESTROFE B]

{CIC}

503. Ai ai ai: estou cheio de vinho,

504. mas me alegre com a juventude do banquete;

505. tal um navio mercante, estou carregado

506. até o topo do convés do estômago.

507. O carregamento feliz me leva

508. à folia na primavera,³⁹⁸

509. aos irmãos ciclopes.

510. Traze-me, estrangeiro, traze o odre para minha mão.

[ESTROFE C]

³⁹⁶ As didascálias provavelmente não eram utilizadas nos textos dramáticos do século V (TAPLIN, 1977: 121-32), portanto pode-se inferir que este verso é uma adição posterior.

³⁹⁷ O verbo ἐκπετάννυμι carrega um significado náutico, literalmente *estender a vela do navio* (LSJ s. v. ἐκπετάννυμι); aqui, usado como um particípio relativo ao pronome indefinido ὅστις, continua a metáfora anterior.

³⁹⁸ Primavera era tanto o momento do festival em que foi representado o drama quanto o início do período de navegações, assim, há a sugestão de ambos no canto do ciclope.

{CO}

511. Com belo vislumbrar do olho,

512. o belo se retira de casa,

513. < > “quem nos ama”?

514. As tochas iluminadas³⁹⁹ aguardam a tua

515. pele também igual a uma terna virgem

516. dentro da orvalhada caverna.

517. Não só uma cor das guirlandas⁴⁰⁰

518. pela tua cabeça logo transará⁴⁰¹.

{OD}

519. Ciclope, escuta, já que eu mesmo sou entendido⁴⁰²

520. neste Baco aí, que te dei para beber.

{CIC}

521. E quem é Baco?⁴⁰³ Acredita-se que é um deus?

{OD}

522. O maior para os humanos quanto a júbilo na vida.

{CIC}

523. Isso sim! Eu cá o arrote com prazer.

{OD}

524. Tal é a divindade: não prejudica nenhum mortal.

{CIC}

525. Mas é um deus num odre⁴⁰⁴, como vive com tal casa?

{OD}

³⁹⁹ Carregar tochas acesas fazia parte do rito de casamento na Grécia Clássica, o que aqui adiciona ao tom de canção nupcial da passagem, claramente irônico, já que o ciclope terá o olho queimado por um tição.

⁴⁰⁰ Os noivos, comumente usavam guirlandas de flores multicoloridas (SEAFORD, op. cit., 203; O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 197), apesar de neste verso haver a sugestão de que elas fossem monocromáticas. Além dos noivos, era comum também simposiastas utilizarem a guirlanda (cf. Ar. *Ach.* 1091; *Eccl.* 133; O’SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 197).

⁴⁰¹ O verbo em grego, ἐξομῶ, significa, em primeiro lugar, *ter relações sexuais* e metaforicamente assume o sentido de *acompanhar* (LSJ, s. v.).

⁴⁰² Em grego, τρίβων é coloquial.

⁴⁰³ Polifemo anteriormente diz que não há Dioniso na ilha (cf. v. 204), porém não há incoerência nesta pergunta, já que talvez ele não conheça o nome *Baco* (USSHER, op. cit. 137; , além de também, no contexto do drama, não conhecer o vinho.

⁴⁰⁴ Aqui, δέ tem a função de enfatizar a primeira palavra (USSHER, op. cit. 138; DENNISTON, op. cit. 173), deste modo demonstrando incredulidade e surpresa por parte do ciclope.

526. Onde quer que o ponham, lá está bem.

{CIC}

527. Não é permitido aos deuses ter o corpo envolto em pele.⁴⁰⁵

{OD}

528. Mas por que, se te agrada? Ou a pele te é acre?

{CIC}

529. Odeio o odre: mas esta bebida aí amo.

{OD}

530. Então fica aí, o bebe e te alegra, ciclope.

{CIC}

531. Não é preciso eu dar aos meus irmãos desta bebida?

{OD}

532. Guardando-a tu mesmo, serás mais honrado.

{CIC}

533. Mas dando-a aos amigos, serei mais útil.

{OD}

534. Às brigas e à altercação abusiva a folia ama.

{CIC}

535. Estou bêbado, mas de qualquer forma ninguém me tocaria.

{OD}

536. Ó meu caro, quando embebedado, é preciso ficar em casa.

{CIC}

537. Tolo aquele que não bebe e não ama a folia.

{OD}

538. Jamais!⁴⁰⁶ O bêbado é sábio se ficar em casa.

{CIC}

539. O que faremos, ó Sileno? Parece-te bom ficar?

{SIL}

540. Parece; por que se precisa de outros bebendo, ciclope?

⁴⁰⁵ Vestir-se com peles era indicativo das classes inferiores e escravos (cf. v. 80; SEAFORD, op. cit. 204; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 198-9), ironicamente, Dioniso é uma divindade que comumente veste peles de animais (νεβρίς) juntamente com as bacantes (cf. *Bacc.* v. 24, 136-7, 696), o que denota ainda mais certo desconhecimento de Polifemo respeito do deus.

⁴⁰⁶ Os comentadores seguem Denniston (op. cit. 153) ao apontar que δ'...γ' funcionam conjuntamente como uma réplica vívida.

{OD}

541. E ainda mais o chão está fofo de tenra folhagem.

{SIL}

542. Além disso, é bom beber sob o calor do sol.

543. Agora reclina-te para mim e coloca tua lateral no solo.

{CIC}

544. Pronto.

545. Então por que colocas a cratera atrás de mim?

{SIL}

546. Para que nenhum passante a pegue.

{CIC}

546. Ao contrário,

547. é tu que queres beber roubando-a. Deposita-a no meio.

548. Tu, ó estrangeiro, diga o nome com que é preciso te chamar.

{OD}

549. Ninguém; e ganhando qual graça te exaltarei?

{CIC}

550. A ti, de todos os outros, comerei por último.

{SIL}

551. Um belo presente dás ao estrangeiro, ciclope.

{CIC}

552. Tu aí, o que fazes? Secas o vinho em segredo?

{SIL}

553. Não, porém ele me beijou pois pareço belo.

{CIC}

554. Lamentarás amando o vinho que não te ama.

{SIL}

555. Não, por Zeus, já que disse me amar, pois sou belo.

{CIC}

556. Serve-o, e enchendo o esquifo, só me dá.

{SIL}

557. Então como ele está misturado? Vem, examinemos.

{CIC}

558. Arruinarás⁴⁰⁷: dá-mo assim.

{SIL}

558. Não, por Zeus, não antes que te

559. veja levando uma guirlanda⁴⁰⁸ e eu tenha provado mais.

{CIC}

560. Copeiro injuriador.

{SIL}

560. Não, por Zeus! Porém o vinho é doce.

561. Mas é preciso te limpares para que possas beber.

{CIC}

562. Pronto, estão limpos os lábios e minha barba.

{SIL}

563. Agora, posiciona o cotovelo dignamente e beba,

564. assim como me vês bebendo; e assim como não.⁴⁰⁹

{CIC}

565. Ah, ah, o que farás?

{SIL}

565. Prazerosamente bebi em uma talagada.

{CIC}

566. Toma, ó estrangeiro, sê-me o copeiro tu mesmo.

{OD}

567. Pelo menos a vinha conhece a minha mão.

{CIC}

568. Então vem, serve.

{OD}

568. Sirvo, só fica quieto.

{CIC}

⁴⁰⁷ O texto original também é ambíguo, já que não há um objeto evidente do verbo ἀπολεῖς, podendo ser inferido como με (a mim) ou mesmo τὸν οἶνον (o vinho).

⁴⁰⁸ Vestir guirlandas era uma prática comum durante os banquetes no séc. V, mas também há um sentido erótico/nupcial no traje, cf. v. 517 n.

⁴⁰⁹ Pode-se inferir que Sileno levanta o recipiente da bebida cobrindo a face, e assim seu rosto está encoberto, não podendo ser visto (SEAFORD, op. cit. 207-8; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 203). Por outro lado, é possível interpretar que Sileno, após a primeira metade do verso, bebe e, na segunda, indica que já acabou a bebida (USSHER, op. cit. 146), de qualquer maneira, o sentido é relativamente obscuro desta passagem.

569. Disseste algo difícil para quem bebeu tanto.

{OD}

570. Pronto, pegando-o, o seca e não deixas nada:

571. pois é preciso que quem traga se acabe com a bebida.

{CIC}

572. Ai ai, é sábia a madeira da vinha.

{OD}

573. Também se, após comida demais, demais tragares,

574. molhado o estômago já sem sede, ele te atirará ao sono⁴¹⁰,

575. mas se abandonares algo, Baco te ressecará.

{CIC}

576. Oh, oh,

577. que árduo foi nadar: a graça é impermista.

578. Parece-me que o céu, conglomerado

579. com a terra, é carregado, o trono de Zeus

580. encaro e toda a maravilha sacra dos deuses.

581. Não poderia beijar-lhas? As Graças me tentam.

582. Basta: possuindo este Ganimedes, me deitarei,

583. mais belo que as Graças. Alegro-me, de qualquer jeito,

584. mais com os garotos do que com as fêmeas.

{SIL}

585. O quê? Eu sou o Ganimedes de Zeus, ciclope?

{CIC}

586. Sim, por Zeus, quem capturo da terra de Dárdano⁴¹¹.

{SIL}

587. Estou acabado, crianças. Passarei por terríveis tormentos.

{CIC}

588. Censuras o amante e és arrogante com um bêbado?

{SIL}

589. Ai de mim! O vinho é acérrimo, logo verei.

⁴¹⁰ O verbo βαλεῖ na passagem apresenta um sujeito oculto “vinho”, omitido após o adjetivo πολόν no verso anterior.

⁴¹¹ *Terra de Dárdano* pode tanto significar uma região ou uma cidade (SEAFORD, op. cit. 210). Segundo Estrabão (13.1.11), dizem que Ganimedes foi capturado por Zeus perto de tal região.

{OD}

590. Venham, crianças de Dioniso, bem-nascida prole,
 591. o homem está lá dentro; mas, relaxado em seu sono,
 592. logo impelirá a carne de seu estômago impudente.
 593. O tição de dentro da caverna (ele impele fumaça)
 594. está pronto, e há nada mais a não ser inflamar
 595. o olho do ciclope. Portanto vê se sois⁴¹² homem.

{CO}

596. Teremos um ânimo de pedra e aço.
 597. Avança para a casa antes de meu pai sofrer algo
 598. desonesto⁴¹³, já que aqui está tudo pronto para ti.

{OD}

599. Hefesto, senhor do Etna⁴¹⁴, do vizinho mau
 600. o olho brilhante queima e sê livrado de uma vez,
 601. e tu, ó rebento da negra Noite, Sono,⁴¹⁵
 602. vem impermisto à besta odiada pelos deuses,
 603. e, após as belíssimas dificuldades de Troia, que não
 604. seja destruído Odisseu, o próprio, e os marinheiros
 605. por um homem que não se importa com deus ou mortal.
 606. Ou então deve-se tomar a sorte por um deus,
 607. e as coisas divinas menores que a sorte.

{CO}⁴¹⁶

608. A tenaz pegará,
 609. com veemência a garganta

⁴¹² O texto apresenta um coloquialismo dando a ordem, já que se utiliza de ὅπως junto ao futuro do indicativo (GOODWIN, 2004: 288; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 209).

⁴¹³ O adjetivo carrega no original também um tom erótico (USSHER, op. cit. 152; SEAFORD, op. cit. 212).

⁴¹⁴ Hefesto tem a sua forja no Etna (cf. A. *Pr.* 365-9; Pi. *Pyth.* 1.25). Contudo, não há um histórico de inimizade entre os ciclopes (ou Polifemo) e o deus (em Virgílio — *Aen.* 8.416-23 —, os ciclopes forjam no monte Etna). O'Sullivan & Collard (op. cit. 210) argumenta que a referência ao deus é à sua qualidade como a personificação do próprio fogo, sendo que seu nome poderia ser usado como metonímia do elemento.

⁴¹⁵ Seguindo Hesíodo (*Th.* 211-2) e Homero (*Il.* 16.672, 682), o Sono é gêmeo da Morte, ambos filhos da Noite, que é uma das entidades cósmicas primordiais que deveria inspirar medo também por causa de seus filhos (O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 210).

⁴¹⁶ Canto de interlúdio que, pela métrica composta por dímteros trocaicos, tetrâmetros datílicos e dímteros jâmbicos, sugere um efeito vívido e otimista (USSHER, op. cit. 153).

610. do papa-estrangeiro: pois, com fogo, logo

611. perderá a pupila luzetrazente.

Já agora o tição torrado

615. está escondido nas cinzas, do carvalho o colossal

broto. Que venha Máron, execute,

o olho arranque do louco

ciclope, para que ele fique mal da bebida.

620. E eu mesmo, pelo grinaldófilo⁴¹⁷ Brômio

621. ansiando, por vê-lo espero,

622. deixando a terra erma do ciclope:

623. será que chegarei a tanto?

{OD}

624. Calai, pelos deuses, bestas⁴¹⁸, silenciai,

625. uni as juntas da boca: não deixo ninguém respirar,

626. nem piscar nem mesmo pigarrear,

627. para que a aberração⁴¹⁹ não acorde até que a visão

628. do olho do ciclope seja desarraigado pelo fogo.

{CO}

629. Silenciamos e deglutimos os respiros pela garganta.

{OD}

630. Então ide, vê se agarrais⁴²⁰ o tição com as mãos

631. ao irdes lá dentro: ele está bem fervente.

{CO}

632. Então não alinharás quem deve estar na frente

633. para, tendo pego a barra ardente, incender o olho⁴²¹

⁴¹⁷ Um hápax utilizado para descrever Dioniso (SEAFORD, op. cit. 215; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 213), parecido com o aplicado por Pratinas (f. 3.16: κισσόχαυτ' ἄναξ) e Píndaro (O. 2.27: παῖς ὁ κισσοφόρος). A coroa de hera é um traje comum do deus na cerâmica, especialmente em ambiente de seu culto com as ménades e os sátiros; deste modo percebe-se o saudosismo do coro (O'SULLIVAN & COLLARD, ibid.).

⁴¹⁸ Ofensa dirigida aos sátiros (pela urgência de Odisseu) também utilizada por Cilene em *Os farejadores* 221. O termo outrora é utilizado em relação a Polifemo (cf. v. 442; 602; 658) ou animais selvagens (cf. v. 130; 325; 330).

⁴¹⁹ τὸ κακόν, no original, é coloquial, mas a sua posição no verso deixa o termo ambíguo, podendo significar tanto *os problemas* quanto *o monstro* (USSHER, op. cit. 156; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 214).

⁴²⁰ Cf. v. 595 n.

⁴²¹ Em grego, utiliza-se o termo *luz*, uma metáfora comum em contexto trágico para *olho* (USSHER, op. cit. 157).

634.do ciclope, para que partilhemos desta sorte?

{SEMICORO A}

635.Nós aqui estamos parados muito longe da porta

636.para empurrar o fogo em sua vista.

{SEMICORO B}

637.Mas cá nós de pronto ficamos coxos.

{SEMICORO A}

638.Então isso que sofrestes ocorre comigo: os pés,

639.parados, torcemos não sei de que jeito.

{OD}

640.Torcestes parados?

{SEMICORO A}

640. Sim, e também os olhos

641.meus estão cheios de poeira ou cinzas dalgum lugar.

{OD}

642.São homens vergonhosos e comparsas de nada.

{CO}

643.Só porque tenho dó das costas e da lombar

644.e também não quero perder os dentes

645.apanhando o que faço é uma vergonha?

646.Mas sei um encantamento órfico lindo demais

647.para que, ao crânio o tição autonomamente

648.investindo, incendeie o filho caolho da terra.⁴²²

{OD}

649.Há muito sabia que és desta maneira por natureza

650.e agora sei melhor. Dos meus queridos companheiros

651.preciso me servir. Mas se não há força nas mãos,

652.pelo menos nos exorta, para que o bom ânimo

653.dos amigos consigamos com tua exortação.

{CO}

⁴²² O drama aparentemente segue a linhagem homérica de Polifemo, apresentando-o como filho de Posêidon (cf. v. 21, 262, 286), contudo aqui o texto o mostra como filho da Terra, linhagem compartilhada com outros ciclopes em Hesíodo (*Th.* 139-46). Pode-se inferir que assim o coro associa Polifemo com os gigantes, que batalharam contra os deuses olímpicos na gigantomaquia, referida anteriormente no drama (cf. v. 5-8).

670.Pareces horrível.⁴²⁶

{CIC}

670. E também miserável depois disso.

{CO}

671.Despencaste bêbado no meio dos carvões?

{CIC}

672.Ninguém me arrasou.

{CO}

672. Então nenhuma pessoa te injuriou.

{CIC}

673.Ninguém está me cegando o olho.

{CO}

673. Então não estás cego.

{CIC}

674.O que queres dizer?

{CO}

674. Como ninguém tornaria-te cego?

{CIC}

675.Zombas de mim. Onde Ninguém está?

{CO}

675. Nenhures, ciclope.

{CIC}

676.O estrangeiro, para que saibas direito, me arrasou,

677.o abjeto, que me deu a bebida que me submergiu.

{CO}

678.O vinho é terrível e grave de se combater.

{CIC}

679.Pelos deuses, fugiram ou esperam dentro de casa?

{CO}

680.Eles estão em pé em silêncio, usando

⁴²⁶ É possível que o ator interpretando o ciclope trocasse de máscara para que fosse evidente seu cegamento (KOVACS, op. cit. 133; O'SULLIVAN & COLLARD, op. cit. 219); contudo também é plausível que Polifemo entrasse com a mesma máscara (SEAFORD, op. cit. 220).

681.a pedra como abrigo.

{CIC}

681. De qual das mãos?

{CO}

682.À tua direita.

{CIC}

682. Onde?

{CO}

682. Perto da pedra.

{CO}

683.Pegaste?

{CIC}

683. Miséria atrás de miséria: o crânio

684.bati, despedacei.

{CO}

684. E agora escapam de ti.

{CIC}

685.Em algum lugar aqui, não disseste aqui?

{CO}

685. Não: digo cá.

{CIC}

686.Onde, então?

{CO}

686. Revolve-te para cá, para a esquerda.

{CIC}

687.Ai, riem de mim: provocam-me em desgraça.

{CO}

688.Mas não mais: em tua frente ele está.

{CIC}

689.Ó cruelíssimo, onde podes estar?

{OD}

689. Longe de ti

690.estou vigiando de sentinela o corpo aqui de Odisseu.

{CIC}

691.O que disseste? Mudas teu nome, dizes um novo.

{OD}

692.O próprio que meu genitor me chamava: Odisseu.

693.A pagar a pena de sua ímpia refeição estavas destinado;

694.teria sido desprezível a Troia incendiar

695.se do assassínio dos companheiros não me vingasse.

{CIC}

696.Ai, ai: o oráculo antigo se consumou.⁴²⁷

697.Pois dizia que eu teria o olho cegado por ti

698.saindo de Troia. Mas também saiba que tu

699.sufrerá a pena, assim conforme a profecia,

700.ficando à deriva por muito tempo no mar.

{OD}

701.Vai chorar na rampa! Fiz aquilo que digo.

702.Então vou ao cabo e o casco do navio

703.soltarei pelo pélagos da Sicília para minha pátria.

{CIC}

704.De jeito nenhum, porque arrancarei esta pedra e a ti

705.com teus marinheiros esfrangalharei, lançando-a.

706.Vou ao topo do morro, mesmo que cego,

707.por esta rocha varada⁴²⁸ subindo a pé.

{CO}

708.E nós marinheiros deste Odisseu aqui

709.seremos, e doravante a Baco serviremos.

⁴²⁷ Polifemo descreve a profecia de Telemo, adivinho filho de Eurimo, também na *Odisseia* (9.507-21).

⁴²⁸ O ciclope sugere que a caverna tem duas saídas, uma aberta para o topo da montanha.

Bibliografia

- ALLAN, W. "Euripides and the Sophists: Society and the theater war". in: *Illinois Classical Studies*. v. 24-25, 1999-2000, p. 145-56.
- AUN, A. L. G. "Diktyoulkoí – um drama satírico de Ésquilo". *Nuntius Antiquus* 4, 2009, p. 82-91.
- BAKHTIN, M. "The problems with speech genres". in: BAKHTIN, M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Trad. V. W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986, p. 60-102.
- BAKOLA, E. *Cratinus and the art of comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- BARBOSA, T. V. R. "Representações do feminino no drama satírico: As ninfas, amenas e sombrias", *Humanitas*, n. 60, 2008: 75-86.
- _____. "Os sátiros em *Diktyoulkoi, Ichneutas e Ciclope*." in: DUARTE, A. da S.; SEBASTIANI, B. B.; MARTINHO, M.. (Org.). 3º simposio de Estudos Clássicos da USP. São Paulo: Humanitas, 2009, v. , p. 117-142.
- _____. "Épica, Comédia e Drama Satírico", *Humanitas*, n. 62, 2010: 45-55.
- _____. (trad.) *Ichneutas, os sátiros rastreadores*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.
- BIEHL, W. (ed. e intro.) *Euripides, Cyclops*. Leipzig: BSB B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1983.
- BRANDÃO, J. S. "Eurípides". in: EURÍPIDES; ARISTÓFANES. *Um drama satírico: O ciclope e duas comédias: As rãs; As vespas*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987, p. 11-68.
- BURY, R. G. (trad. e intro.) *Plato: Laws: books I-VI*. Cambridge, Harvard University Press, 1926.
- CALAME, C. *Le récit en Grèce ancienne: énonciations et représentations des poètes*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.
- _____. "Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance". In: GOLDHILL, S.; OSBORNE, R. (org.) *Performance culture and Athenian democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 125-153.
- CORRIGAN, K. & GLAZOV-CORRIGAN, E. *Plato's dialectic at play: argument, structure and myth in the Symposium*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2004.
- CSAPO, E. "Riding the Phallus for Dionysus: Iconology, Ritual and Gender Role De/Construction". in: *Phoenix* v. 51, 1997, p. 253-95.
- _____. & MILLER, M. C. *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press: 2009.
- _____. & SLATER W. J. *The Context of Ancient Drama*. Massachusetts: Ann Arbor, 1994.
- PAGE, D. L. (ed.) *Poetae melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

- DAVIES, M. "Comic Priamel and Hyperbole in Euripides, *Cyclops* 1-10". in: *CQ*, v. 49, 1999: p. 428-432.
- DALE, A. M. (ed., intro. e com.) *Euripides' Alcestis*. Londres: Bristol Classic Press, 2003.
- DENNINSTON, J. D. *The Greek Particles*. Oxford: Oxford University Press, 1954.
- DIGGLE, J. (ed.) *Eurípides: Fabulae, tomus I* Oxford: Oxford University Press, 1984.
- DOBROV, G. W. *Figures of play: Greek Drama and Metafictional Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- _____. "Comedy and the satyr-chorus", *CW* v. 100, n. 3, 2007, p. 251-265.
- DOUGHERTY, C. The double vision of Euripides' *Cyclops*: an ethnographic Odyssey on the satyr stage. *Comparative drama* v. 33, n. 3, 1999, p. 313-38.
- DOVER, K. (ed., intro. e com.) *Plato's Symposium*. Cambridge: Cambridge University Press. 2013.
- DUARTE, A. S. (trad. e intro.) *Aristófanes: Duas comédias: Lisístrata e Tesmoforiantes*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- EIRE, A. L. "Reflexiones sobre la lengua del drama satírico". *Humanitas* v. 52, 2000, p. 91-122.
- EMLYN-JONES, C. "The Dramatic Poet and His Audience: Agathon and Socrates in Plato's "Symposium". in: *Hermes*, nº 132, 2004, p. 389-405.
- GRIFFITH, M. "Slaves of Dionysos: Satyrs, Audience, and the Ends of the *Oresteia*". in: *CA*, vol. 21, n. 2. 2002, p. 195-258.
- _____. "Horsepower and Donkeywork: Equids and the Ancient Greek Imagination". in: *CPh*, v. 101, n. 3, 2006: p. 185-246.
- _____. "Satyr Play and Tragedy: Face to face". in: TAPLIN, O. & WYLES, R. (eds.) *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford: Oxford University Press, 2010, 47-63.
- _____. "Satyr-Play, Dithyramb, and the geopolitics of Dionysian style in fifth-century Athens". in: KOWALZIG, B. & WILSON, P. (ed.) *Dithyramb in context*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 257-81.
- _____. *Greek Satyr Play: five studies*. Berkeley: California Classical Studies. 2015.
- GOINS, S. The heroism of Odysseus in Euripides *Cyclops*. *Eos* v. 79, n. 2, 1991, p. 187-94.
- GULICK, C. B. *Athenaeus: The Deipnosophists, books 13-14.653b*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 2009.
- HANINK, J. "Crossing Genres: Comedy, Tragedy, and Satyr Play". in: FONTAINE, M. & SCAFURO, A. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 258-77.

- HALIWELL, S. "Plato and Aristotle on Denial of Tragedy". in: LAIRD, A. *Ancient Literary Criticism*. 2006, p. 115-41.
- HALL, E. "Horny satyrs and tragic tetralogies". in: HALL, E. *The theatrical cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- _____. *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- HARRISON, G. W. M. (org.) *Satyr drama: tragedy at play*. Swansea: Classical Press of Wales, 2005.
- HEDREEN, G. *Silens in Attic Black-Figure Vase Paintings: Myth and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- _____. "Silens, Nymphs and Maenads". in: *JHS*, v. 114, 1994: p. 47-69.
- HENDERSON, J. *The Maculate Muse: Obscene language in Attic Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- HUNTER, R. *Critical moments in classical literature: studies in the ancient view of literature and its uses*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- JUNKER, K. "The Transformation of Athenian Theatre Culture around 400 b.C.". in: TAPLIN, O. & WYLES, R. (eds.) *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 131-148.
- KAIMIO, M. *et al.* Metatheatricality in the Greek satyr-play. *Arctos* 35, 2001, 35-78.
- KENNAN, V. L. "The seductions of Hesiod: Pandoras' presence in Plato's *Symposium*". in: BOYSTONES, G. R. & HAUBOLD, J. H. (eds.) *Plato & Hesiod*. Oxford. Oxford University Press, 2010, p. 157-175.
- KONSTAN, D. "An Anthropology of Euripides' Cyclops". in: WINKLER, J. J. & ZEITLIN, F. I. (org.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p 87-103.
- KOVACS, D. (trad. e intro.) *Euripides I — Cyclops, Alcestis, Medeia*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.
- KRÜGER, G. *Einsicht und Leidenschaft*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1939.
- LÄMMLE, R. *Der Poetik des Satyrspiels*. Heidelberg: Universitätsverlag Heidelberg, 2011.
- LEÃO, D. F. "Retrato físico de Sócrates nas *Nuvens* e em Platão". in: *Humanitas*, vol. 47, 1995, p. 327-39.

- LEY, G. *The theatricality of Greek Tragedy: Playing space and chorus*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- LIDDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, H. S. *Greek-English Lexicon*. 9 ed. (with a revised supplement). Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LISSARAGUE, F. "Why Satyrs are Good to Represent". in: WINKLER, J. J. & ZEITLIN, F. I. (eds.). *Nothing to do with Dionysos?* Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 228-36.
- _____. "Satyres, sérieux s'abstenir", in: Desclos, M. L.(ed.) *Le rire des Grecs*. Grenoble: Ed. Jérôme Millon, 2000, p. 109-119.
- LLOYD-JONES, H. (trad. e intro.) *Sophocles: Fragments*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003.
- LUCAS, D. W. (ed., intro. e com.) *Aristotle: Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- MARQUETTI, F. (trad.) "H.Hom. 5: A Afrodite". in: RIBEIRO, W. A. (ed. e org.) *Hinos Homéricos: tradução, notas e estudo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 96-119.
- MASTRONARDE, D. J. "Euripidean tragedy and genre: The terminology and its problems". in: *Illinois Classical Studies*. v. 24-25, pg.23-39, 2009-10.
- _____. *The art of Euripides: dramatic technique and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- MATHIESEN, T. J. *Apollo's lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.
- MOST, G. W. "Greek lyric poets." in: LUCE, T. J. (ed.) *Ancient writers: Greece and Rome, Vol. I*. New York: Charles Scribner's Sons, 1982, p. 75-98.
- NAGY, G. "Transformations of choral lyric traditions in the context of Athenian State Theater". in: *Arion* 3, 1995, p. 41-55.
- NELSON, S. *Aristophanes and his tragic muse: comedy, tragedy and the polis in the 5th century Athens*. Leiden: Brill, 2016.
- NICHOLS, M. P. "Socrates' Contest with the Poets in Plato's *Symposium*". in: *Political Theory*, vol. 32, n. 2, 2004, p. 186-206.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- NUNES, C. A. (trad.) *O banquete*. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2011.
- OSBORNE, R. "Who's Who on the Pronomos Vase?". in: TAPLIN, O. & WYLES, R. (eds.) *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 149-158.

- O’SULLIVAN, P. & COLLARD, C. (ed., intro. e com.) *Euripides, Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*. Oxford: Aris & Phillips Classical Texts, 2013.
- PAGE, D. L. (ed.) *Poetae melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- PALEY, F. A. *Euripides with an english commentary volume 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The dramatic festivals of Athens*. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- PRADO, A. L. A. (trad. e intro.) *Platão: A república*. de A. São Paulo: Martins Fontes. 2006.
- POWER, T. “Kyklops Kitharoidos” in: KOWALZIG, B. & WILSON, P. (ed.) *Dithyramb in context*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 237-256.
- PUCHNER, M. *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- PULQUÉRIO, M. O. (trad. e intro.) *Platão: Górgias*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- RAGUSA, G. (trad., intro. e com.) *Lira grega. Antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.
- ROBINSON, S. R. *Drama, dialogue and dialectic: Dionysos and the Dionysiac in Plato’s Symposium*. Ottawa: National Library of Canada, 1998.
- ROKEM, F. “The Philosopher and the two playwrights: Socrates, Agathon, And Aristophanes”. in: *Plato’s Symposium*. In: *Theatre Survey* n. 49. vol. 2, 2008, p. 239–52.
- ROSEN, R. M. *Making Mockery: The poetics of ancient satire*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- ROSENMEYER, T. G. “Ancient Literary Genres: A Mirage?” in: LAIRD, A. *Ancient Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2006: p. 421-439.
- SANTOS, F. B. “O canto na tragédia grega”. in: *Aletria* v. 7, 2000, p. 7-14.
- _____. “Alceste, de Eurípides: O Prólogo (1-76)”. in: *Humanitas* v. 60, 2008, p. 87-100.
- SCULLION, S. “Tragedy and Religion: Problems of Origins. in: GREGORY, J. (org.) *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, p. 23-37.
- SEAFORD, R. “The Hyporchema of Pratinas”. in: *Maia* 29-30, 1977, p. 81-94.
- _____. “The Date of Euripides' Cyclops”. in: *JHS* v. 102, 1982, p. 161-172.
- _____. “Dionysos, Money, and Drama”. in: *Arion* v. 11, n. 2, 2003, p. 1-19.
- _____. “Tragedy and Dionysus”, in: BUSHNELL, R. (org.) *A companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, 2005, p. 25-38.

- _____. *Dionysos*. Londres: Routledge, 2006.
- _____. (ed., intro. e com.) *Cyclops of Euripides*. Londres: Bristol Classic Press, 2009.
- SEIDENSTICKER, B. "Dithyramb, Comedy and Satyr-Play". in: GREGORY, J. *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 38-54.
- _____. "Dance in Satyr Play". in: TAPLIN, O. & WYLES, R. (eds.) *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 213-229.
- SHAW, C. *Satyric Play: The evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- SHEFFIELD, F. C. C. "Alcibiades' Speech: A Satyric Drama." in: *Greece and Rome*, n. 48, 2001: p. 193-209.
- SILK, M. "The Greek dramatic genres: theoretical perspectives". in: BAKOLA, E.; PRAUSCELLO, L.; TELÒ, M. *Greek comedy and the discourse of genres*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 15-36.
- SILVA, M. F. S. (trad.) *Eurípides: Tragédias*. Coimbra: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- SOMMERTEIN, A. *Greek Drama and Dramatists*, Londres: Routledge, 2002.
- _____. "Tragedy and Myth", in: BUSHNELL, R. (org.) *A companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, 2005, p. 163-180.
- _____. (trans. e ed.) *Aeschylus: Fragments*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- _____. *Talking about laughter and other studies in Greek Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 2011.
- SOUZA, J. C. (trad.) *O banquete ou do amor 5ª ed.* Rio de Janeiro: Difel, 2008.
- STANFORD, W. B. (ed., intro. e com.) *Homer: Odyssey I-XII*. London: Bristol Classical Press, 2003.
- STINTON, T. C. W. "Notes on greek tragedy. II". in: *JHS* v. 97, 1977, p. 127-154.
- SUTTON, D. "Father Silenus: Actor or Coryphaeus?". in: *The Classical Quarterly* 24, 1974, p. 19-23.
- _____. "A Handlist of Satyr Play". in: *HSPH* v. 78, 1974, p. 107-143.
- _____. *The Greek Satyr-Play*. Meisenheim am Glan: Hain, 1980.
- SWIFT, L. A. *The hidden chorus. Echoes of genre in tragic lyric*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- TAPLIN, O. *Greek Tragedy in Action*. Londres: Routledge, 2003.

- _____. & WYLES, R. (eds.) *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- TELÒ, M. "Introduction". in: BAKOLA, E.; PRAUSCELLO, L.; TELÒ, M. *Greek comedy and the discourse of genres*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 2-12.
- TORRANO, J. A. A. "O Drama Satírico Ciclope de Eurípidés". in: SOUSA, J. R. A. e SILVA J. L. P. (org.). *Educação, Política e Religião no Mundo Antigo*. 1 ed., Teresina: EDUFPI, 2013, v. 1, p. 153-162.
- USHER, M. D. "Satyr-play in Plato's *Symposium*." in: *AJPh*, Vol. 123, n. 2, 2002, p. 205-28.
- USSHER, R. "The 'Cyclops' of Euripides". in: *G&R* v. 18, no. 2, 1971, p. 166-179.
- _____. (ed. e com.) *Euripides: Cyclops, Introduction and Commentary*. Roma: Edizioni dell'ateneo & bizzarri, 1978.
- VALENTE, A. M. (trad. e intro.) *Aristóteles: Poética*. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2007.
- WERNER, C. (trad. e intro.) *Eurípidés: Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. (trad. e intro.) *Odisseia*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- WILES, D. *Tragedy in Athens: performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- WILSON, P. "The Man and the Music (and the Choregos?)". in: TAPLIN, O. & WYLES, R. (eds.) *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 181-212. WINKLER, J. J. & ZEITLIN, F. I. (eds.). *Nothing to do with Dionysos?* Princeton: Princeton University Press, 1992.
- WINKLER, J. J. The ephebes' song: *Tragoidia* and *Polis*. in: WINKLER, J. J. & ZEITLIN, F. I. (eds.). *Nothing to do with Dionysos?* Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 20-61.
- WRIGHT, M. *Euripides' scape tragedies: a study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- _____. "Cyclops and the Euripidean tetralogy". in: *PCPhS* 52, 2006: p. 23-48
- _____. "The tragedian as critic: Euripides and early Greek poetics". *JHS* 130, 2010: p. 165-84.
- ZIMMERMANN, B. "Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment". in: *Museum Helveticum* 43, 1986, p. 145-154.