

humanitas



Vol. LXII
2010

ÉPICA, COMÉDIA E DRAMA SATÍRICO: ALEXANDRE, DIONISO E AS NINFAS¹

TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

A partir da hipótese de Emmanuela Bakola para a peça *Dionisalexandre* atribuída ao poeta cômico Cratino, propomos, em nossas reflexões sobre o fragmento *Dionysalexandros*, POxy 663, uma construção de caráter híbrido composta não apenas de duas formas dramáticas, mas também da épica no que diz respeito à caracterização da personagem e à ambientação da cena. Trata-se de uma paródia do mito e de uma composição de pelo menos três tendências literárias, a épica, a cômica e a satírica.

Palavras-chave: Dionisalexandre, drama-satírico, épica, comédia.

Abstract

Being based on Emmanuela Bakola's hypothesis to the play *Dionysalexandros*, attributed to the comic poet Cratinus, our reflections intent to discuss the fragment *Dionysalexandros*, POxy 663, as a hybrid genre not only of the two dramatic forms comedy and satyr play, but also of epic concerning the presentation of character and scene-setting. It is a parody of a myth and a composition of, at least, three literary tendencies, namely the epic, the comical and the satirical.

Key-words: Dionisalexandros, satyr play, epic, comedy.

No campo dos estudos clássicos, existe, atualmente, um renovado interesse pelo resgate de fragmentos esquecidos, pela investigação de

¹ Trabalho realizado com apoio da FAPEMIG e do Convênio realizado entre a Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade de Coimbra.

autores abandonados que antes eram classificados como menores e por uma insistente revisão dos gêneros aos quais tais autores estiveram associados. No que diz respeito à comédia, surgiu, recentemente, uma obra de 401 páginas, somente sobre o comediógrafo Cratino. O volume, de autoria de Emmanuela Bakola, leva o nome de *Cratinus and the Art of Comedy* e foi publicado pela Oxford University Press.

Anos antes, a jovem pesquisadora – inquirindo sobre uma peça do mesmo autor a cuja investigação ela se dedicou no livro mencionado – propôs, na linha do revisionismo da teoria de gêneros – a possibilidade de uma “categoria fronteira”, formulada especificamente a partir da chamada *Dionisalexandre*, obra que chegou até nós bastante fragmentada. Esse texto de Bakola, publicado na *ZPE (Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik)*, nº154, tem nome sugestivo: *Old Comedy Disguised as Satyr Play: A New Reading of Cratinus’ Dionysalexandros* e, como se pode observar pelo título, trata-se de uma reflexão feita com base na curiosa analogia criada pela autora: *Dionisalexandre* é uma comédia disfaçada de drama satírico do mesmo modo que, em seu enredo, o deus Dioniso se disfarça do herói troiano Alexandre. Assim, Bakola hipotetiza uma mistura entre a comédia antiga e o drama satírico. Da comédia antiga, ela afirma, *Dionisalexandre* guarda, principalmente, a invectiva pessoal contra Péricles²; do drama satírico conserva a ambientação fora dos limites da *pólis*, no monte Ida; as personagens – uma delas um pastor, a outra um deus rústico, agrícola ou se quiserem, agreste –; as cenas típicas, escaramuças e as traquinagens de um bando irreverente de atores revestidos com pele de animal a compor o coro de sátiros. A abordagem da helenista segue as mais novas tendências para o estudo de gêneros no mundo antigo e estabelece, como afirmamos, a possibilidade de uma categoria intermediária para a peça.

Pois bem; seguindo os rastros da pesquisadora inglesa e conjugando suas hipóteses com as de outra estudiosa, Ariane Tatti (1986: 325-332), vamos refletir um pouco sobre essa curiosa junção, a saber, Dioniso e Alexandre, em *Dionisalexandre*. Seria a obra uma simples mistura de personagens e mitos, uma caricatura grotesca da épica, uma discussão sobre o belo ou tudo isso misturado em uma hiperbolização de adoráveis sedutores?

Dentre as teorias mais antigas sobre o drama satírico, não obstante o testemunho contumaz do *Cíclope* de Eurípides, muitas abordam essa

² Tal como Paris para Tróia, Péricles trouxe para Atenas a Guerra do Peloponeso. Sobre o assunto, conferir também Olson, 2007: 87.

forma teatral como estando direta e exclusivamente em diálogo com as tragédias. Uma das pioneiras dessa hipótese é Dana Sutton (1980: 1-16) que postula serem óbvias as afinidades do drama satírico com o trágico; afinal, ele se compõe como quarta peça da trilogia, em continuidade à tragédia. Além disso, segundo a helenista, o espetáculo se dava em sequência e os espectadores sequer trocavam de lugar.

Suzanne Saïd, Monique Trédé e Alain Le Boullec, em sua *Histoire de la littérature grecque* (1997), também afirmam que “o drama satírico está intimamente ligado à tragédia. Ele tem os mesmos autores e é parte integrante dos concursos trágicos, pelo menos nas Grandes Dionisíacas.”³ Paulette Ghiron-Bistagne (1991: 101), Gregory Dobrov (2007: 251) e Jennifer Wise (2008: 387) concordam em sustentar que os dramas satíricos compartilhavam junto com a comédia e a tragédia o mesmo festival; isso, aliás, é comum e amplamente aceito.

Mais recentemente, no entanto, passou-se a admitir uma maior amplitude e repercussão para o drama satírico. O movimento ganhou força com François Lissarague, que declara, peremptoriamente, que o drama satírico nunca parodia a tragédia (1990: 235). Para propor a assertiva assim, tão decisivamente, Lissarague estuda as representações de sátiros em cerâmicas e busca, nos moldes da estética da recepção, o efeito que causam essas imagens no observador. A partir de um *corpus* abundante, ele discorda da opinião dos grandes especialistas, particularmente de Frank Brommer, e afirma, categoricamente, a partir de análises iconográficas de vasos, que elas não ilustram somente encenações, mas servem, sobretudo, para operar deslocamentos e paródias de todas as classes.

Nós, tomando as intuições de Lissarague e apoiados nas últimas teorias de gênero, a saber, as de Jennifer Wise (2008), Gregory Dobrov (2007) e Joseph Farrell (2007), postulamos – de acordo com os três especialistas citados – que o drama satírico, embora esteja inserido formalmente nas apresentações dramáticas e no conjunto das trilogias trágicas, mostra amplitude e tem matrizes vastas. Teatro, sim; mas sua dependência em relação a este ou aquele gênero é aspecto passível de investigação. O fato de compartilhar o festival não é argumento concludente. Estão presentes no mesmo evento a procissão grandiosa para a entrada da estátua do deus

³ Saïd; Trédé; Le Boullec (1997: 165): “Le drame sayrique est intimement lié à la tragédie. Il a le même auteur et fait partie intégrante des concours tragiques, au moins pour les Grandes Dionysies”.

na cidade, os sacrifícios e libações no templo, os diferentes espetáculos (a parada dos jovens órfãos, a competição dos ditirambos e das comédias) e muitos outros atos rituais. Ponto forte, no entanto, é a sucessão provável dada à trilogia: três tragédias seguidas de um drama satírico. Sobretudo se tivermos em mente que o drama satírico completa um espetáculo de três grandes momentos.

Todavia, como requer Bakola e, em certa medida, Dobrov, formas poéticas híbridas são admissíveis; é este, possivelmente, o caso de *Dionisalexandre*, de Cratino. Se estamos certos, a peça sem dúvida servirá para problematização da teoria de gêneros. Por esse motivo, pensamos que podemos, igualmente, propor outras afinidades, pois, já na antiguidade, Aristóteles preconizava que toda a literatura grega deve muito a Homero. Concordamos que as tragédias, as comédias, a lírica, a oratória, todos os gêneros bebem em Homero embora acreditemos que eles se comportem diferentemente quanto à época e a forma de apropriação dos poetas. Neste sentido, não nos parece incongruente afirmar que os criadores – na perspectiva de seus temas, de seus assuntos e personagens – não se prendem, exclusivamente, às formas que os antecederam. Eles “inventam”, “combinam” e manipulam situações que vão desde a épica, como é o caso do *Ciclope*, até outros possíveis gêneros literários. Assim vamos, a partir das intuições de Lissarrague, aplicadas ao estudo de cerâmicas, propor um percurso que liga a épica, a tragédia e a comédia.

Ralph M. Rosen, em *Revisiting Sophocles' Poimenes: Tragedy or satyr play*, artigo que faz menção, de forma instigante, à questão de gênero, afirma que, para o *Poimenes*, (isto é, *Pastores*), pode-se dizer que a peça leva em conta uma das mais famosas e amargas cenas do ciclo homérico, ou seja, a chegada dos gregos às praias de Tróia (Rosen 2003: 2). Ele avalia o procedimento de encenar o episódio de Protesilau e Laodâmia comicamente como algo bastante audacioso.

Todavia, nesta nossa investigação, o elo escolhido não será o tradicional *quid-pro-quod* cômico dos guerreiros à beira da praia, nem a pergunta sobre se eles acabam trágica ou comicamente, como é o caso do *Poimenes*. Abordaremos aqui a relação Páris, Dioniso e Helena. Desenvolveremos um arrazoado associando o deus do teatro, o raptor de Helena e todo um cortejo à volta deles. A comparação *Pastores* de Sófocles com o *Dionisalexandre* de Cratino foi indicada por Rosen (2003: 4), no artigo citado. A peça, segundo o helenista, se constrói, nos mesmos moldes, a partir das escaramuças dos guerreiros gregos e troianos na costa de Ílion, que, no nosso ponto de vista,

e observando apenas a figura de Alexandre e do deus Dioniso, podem ser caracterizadas como repletas de acontecimentos desastrosos, trágicos e também épicos. Como nas *Rãs*, Dioniso é um bufão que almeja as proezas épicas e troca Hércules por Alexandre. No nosso percurso observamos o que há de bufão nessa figura e o que poderá ser atribuído ao sério e nobre Alexandre homérico e, que está compartilhado por ambos, de forma a permitir criar um episódio épico-trágico-cômico (se podemos inventar essa nomenclatura). Isto – cremos – se dá no *Dionisalexandre*.

Vejamos o fragmento e, em seguida, uma proposta de tradução para o trecho:

<p>.....]ζητ() ]παν ]αυτον μη κ]ρίσιν ὁ Ἐρμ(ῆς) 5 ἀπέρχ]εται κ(αὶ) οὔτοι μ(έν) πρ(ὸς) τοὺς θεατὰς τινα π(ερί) ὑῶν ποιή(σεως) διαλέγονται κ(αὶ) παραφανέντα τὸν 10 Διόνυσον ἐπισκώ(πτουσι) (καὶ) χλευάζου(σιν)· ὁ δ(ὲ) πα- ραγεινομένων < > αὐτῶι παρὰ μ(έν) Ἡρα[ς] τυραννίδο(ς) ἀκινήτου, πα[ρ]ᾶ δ' Ἀθηνᾶς 15 εὐψυχί(ας) κ(α)τ(ὰ) πόλεμον(ν), τῆς δ' Ἀφροδί(της) κάλλιστό(ν) τε κ(αὶ) ἐπέραστον αὐτὸν ὑπάρ- χειν, κρίνει ταύτην νικᾶν. μ(ε)τ(ὰ) δ(ὲ) ταῦ(τα) πλεύσας εἰς 20 Λακεδαίμονα(ν) (καὶ) τὴν Ἑλένην ἔξαγαγὼν ἐπανάρχετ(αι) εἰς τὴν Ἰδην. ἀκού(ει) δ(ὲ) με- τ' ὀλίγον τοὺς Ἀχαιοὺς πυρ- πολ]εῖν τὴν χώ(ραν) (καὶ) [ζητεῖν 25</p>	<p>ΔΙΟΝΥΣ[ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ</p> <p style="text-align: center;">H [</p> <p>ΚΡΑΤ[ΕΙΝΟΥ</p> <p>τὸν Ἀλέξανδ(ρον). τὴν μ(έν) οὖν Ἑλένη(ν) εἰς τάλαρον ὡς τάχιστα 30 κρύψας, αὐτὸν δ' εἰς κριδῶν μ(ε)τ(α)σκεύασας ὑπομένει τὸ μέλλον. παραγενό- μενος δ' Ἀλέξανδ(ρος) κ(αὶ) φωρά- σας ἐκάτερο(ν) ἄγειν ἐπὶ τὰς 35 ναῦς προ(σ)τάττει ὡς παραδώσω τοῖς Ἀχαιοῖ(ς). ὀκνοῦσης δ(ὲ) τῆς Ἑλένης(ς) ταύτην μ(έν) οἰκτεῖρας ὡς γυναῖχ' ἔξω ἐπικατέχ(ει), τὸν δ(ὲ) Διόνυσ(ον) ὡς παραδοθη- 40 ὄμενο(ν) ἀποστέλλει, συν- ακολουθ(οῦσι) δ' οἱ σάτυ(ροι) παρακαλοῦν- τές τε κ(αὶ) οὐκ ἂν προδώσειν αὐτὸν φάσκοντες. κωμω- δεῖται δ' ἐν τῷ δράματι Πε- 45 ρικλῆς μάλα πιθανῶς δι' ἐμφάσεως ὡς ἐπαγηχῶς τοῖς Ἀθηναίοις τὸν πόλεμον ⁴</p>
--	--

⁴ Edição tomada de Emmanuela Bakola (2005: 46-58) *ZPE* 154.

]:
]ztet()
]pan
] auton me
 julgamento, o Hermes
 retira-se e eles
 então, frente aos espectadores,
 sobre criação de porcos⁵,
 proseiam... aí,
 quando aparece o
 Dioniso, eles zombam e
 caçoam; mas ele dos
 presentes <
 > para ele
 então, da parte de Hera, soberania
 inquebrantável, da de Atena,
 sensatez para o combate e da de
 Afrodite, belíssimo e
 sensual ele se tornar,
 julga... esta vence.
 E, depois disso, navegante,
 para a Lacedemônia – aí, a Helena
 trazendo – retorna
 para o Ida, então escuta,
 pouco depois, os Aqueus in-
 cendiarem a região e buscar...

DIONISALENXANDRE

H̄ [
 de Cratinos
 o Alexandre. Então, a Helena,
 assim, num átimo, em uma cesta
 está escondida, ele, a si mesmo, em bode
 disfarçando, espera
 o porvir. Então, Alexandre
 chega e surpreende:
 “cada um! levar para as naus!”
 comanda a fim de que se esquivassem
 dos Aqueus. Mas hesitante, de
 Helena apiedado, a ela,
 como mulher que terá, reteve...
 a Dioniso, porém, entregando
 despacha, então,
 os sátiros, que, suplicantes, acompanham
 e afirmam também que
 não o entregariam.
 Ainda é comediado, no drama,
 muito picantemente, Péricles, por,
 aparentemente, ser um atizador
 da guerra para os Atenienses.

Pelo resumo da peça, sabemos que Hermes, no verso 5, abandona o recinto. Segundo Olson (2007: 88), sua função como *prologuizon* deve ter sido a de descrever o julgamento que irá acontecer e dar início ao drama. Após a saída de Hermes, Dioniso chega, percebe a situação e resolve fazer-se passar por Alexandre. Na parábase, com a entrada dos sátiros, parece haver uma cena de zombaria do coro para com Baco. Dioniso-Alexandre elege a beldade vencedora, sai para buscar Helena em Esparta e volta com ela. Segue-se uma cena onde o deus é informado da ação dos aqueus contra Tróia. O filho de Zeus, covarde como nas comédias, se desespera, esconde

⁵ De acordo com Olson (2007: 89), Rutherford (1904) e Handley (1982) propõem a emenda ὑῖων para ὑῶν no trecho πῦρωνποιή expandido e emendado por Körte como π(ε)ρὶ ὑῶν ποιή(σεως); teríamos, assim, a tradução “acerca da criação de filhos”. Preferimos recuperar o contexto pastoril e manter o termo ὑῶν. A justificativa das emendas é uma possível alusão à legitimação do filho bastardo de Péricles e Aspásia.

Helena numa cesta e, de pastor, muda-se em bode. Nesse ínterim, chega Alexandre, o pastor local, que apreende a mulher e despacha o deus.

A princípio, se nos balizarmos pelas personagens, duas delas são mais costumeiras do gênero épico, embora Hermes, como bom mensageiro, transite entre o *spudaîos* e o *phaûlos*. Já Alexandre parece estar mais voltado para o *spudaîos*; Dioniso, porém – pela sua escassez nos poemas homéricos –, diríamos estar mais ligado à comédia e à tragédia. Vestido de pastor, o Dioniso de Cratino, sem dúvida, está mais rebaixado que aquele disfarçado de Hércules nas *Rãs* de Aristófanes.

Todavia um dos pontos de confluência desses mitos – Hermes, Alexandre, Helena, Dioniso – é, sem grande esforço para se perceber, um elemento que sequer é mencionado no trecho, a saber, as ninfas. E por quê? São quatro os motivos que enumeramos: 1. pela dramaturgia do espaço escolhido; 2. pela escolha de Afrodite e pelo prêmio por ela concedido; 3. pela personagem compósita que se criou; 4. pela crítica a Péricles. Vejamos:

1. A dramaturgia do espaço

A cena, o julgamento das três deusas o qual tem por júri um só juiz, o príncipe troiano Páris, se passa, como é do conhecimento de todos, nos arredores de Tróia, na montanha Ida. É nos relevos e cavidades dessa montanha, que, segundo o *Hino Homérico a Afrodite* (v. 98), as ninfas habitam. Nesse local, vence a deusa Afrodite. A deusa, no fragmento 5 dos *Cípria*, aparece acompanhada de um séquito de ninfas. Elas tecem para sua companheira coroas de flores perfumadas. Em tradução de Pajares (1979: 129), veja-se um trecho encontrado em Ateneu 682f:

Y una vez que la risueña Afrodita con sus sirvientes hubieron trenzado en fragantes coronas las flores de la tierra, se las pusieron en la cabeza las diosas de fúlgido velo, las Ninfas y las Gracias, al tiempo que la áurea Afrodita, mientras entonaban un hermoso canto, por el monte Ida, pródigo en veneros.

Recordamos, ainda, como ponto de argumentação, que Graves informa que Afrodite Urânia era uma ninfa-deusa-frígia do solstício de verão (1991: 84-85). As ninfas amam, além dos sátiros e centauros, alguns humanos privilegiados, entre eles Páris, o príncipe abandonado ao nascer e Bucólion (*Il.* 6, 20-26; 14, 442-445). Homero fala das ninfas como criaturas belas (*Od.* 6, 108); Hesíodo conta serem seres monstruosos e irmãs dos sátiros;

Estrabão também (10, 471-2) menciona-as como Cabirides, filhas de Cabiro, divindade protetora adorada na Samotrácia e ligada a cultos de fertilidade. Romagnoli (1907: 107, 171), além das Oceânides e das Nereidas que Hesíodo enumera, apresenta-nos outras: as *háliai* (marítimas), as *potameídes* (fluviais), as *krenaîa* e *pegaîai* (das fontes e nascentes) as *heleinómoi* e *limnatídes* (dos brejos e pântanos), as *karpophóroi* (dos frutos), as *aipolikaí* e *nomíai* (dos cabreiros e pastores), as *melíai* (dos freixos), as *leibéthriai* (dos canais), as *sphragitídes* (dos esconderijos), as *anthrakía* (dos carvões), as *imalía* (dos moinhos), as *epiklibánios* (dos fornos). Algumas levam nome de cores: *Melainé*, *Kelainó*, *Thyás*. A enumeração um tanto cansativa serviu-nos para argumentar. Os nomes dados às ninfas são, todos, ligados à natureza, ambiente muito adequado, ao contrário do que se dá com a tragédia e a comédia, para o drama satírico (eis a razão para desejarmos manter a tradução “porcos” em lugar de “filhos” para ὑῶν). De fato, ao que parece, o ambiente bucólico é propício para o drama satírico, todavia não devemos nos esquecer das cenas de Nausicaa a brincar de bola beira-rio (6, 85-109), da gruta das ninfas (13, 96-112) na *Odisseia*; de Aquiles com seus queixumes diante de Tétis (1, 348-427) e da paisagem que descreve a triste sina de Níobe na conversa entre Aquiles e Príamo (24, 614-17) na *Ilíada*. Mas, ainda sobre as ninfas, à parte sua voracidade sexual, luxúria e lubricidade, características que as unem tanto a Alexandre quanto a Dioniso, essas entidades são também doadoras de saúde, fazendo crescer as crianças e as plantas. Foram amas de leite de Hermes e Dioniso – como narram os hinos homéricos dedicados a esses deuses⁶ –, de Páris, quando Príamo o fez vítima de exposição (*ékthesis*), e do próprio filho de Afrodite, Enéias.

2. A eleição de Afrodite.

Jennifer Larson (2001: 82) conta que Páris vivia seu pastoreio solitário ao lado da ninfa Enone. A história está nas narrativas de Apolodoro (3, §12, 6). Porém o jovem trocou-a por Helena que, de resto, junto com Penélope (*Od.* 5, 743), é também chamada ninfa (*Il.* 3, 130). Ressalve-se, entretanto, que a palavra tem duplo uso: o substantivo comum *noiva* e *mulher-água*,

⁶ Os cuidados para com Hermes estão também registrados nos *Ichneutas* de Sófocles. Em relação a Dioniso, vale conferir ademais, o v. 680 de *Édipo em Colono* de Sófocles. Segundo o coro do *Édipo Rei*, também o filho de Laio poderia ter sido alimentado pelas ninfas (v. 1099-1109).

mulher-árvore, mulher-colina, mulher-cabra etc., ou seja, aplica-se à mulher em geral e às divindades da natureza. Burkert (1985: 151 e 173) informa que a palavra *ninfa* serve para designar deidades que dominam as fontes e a flora e também mulheres jovens, virgens na ocasião de seu primeiro contato amoroso, noivas. Realçamos, entretanto, que nas ocasiões em que Penélope e Helena são chamadas ninfas, nenhuma das duas está em condição de noiva e, sim, de esposa, mãe de filhos.

3. A personagem compósita.

Cratino agrega ao deus do teatro o desejo de ser um outro, um alguém que recebe de Afrodite o dom de ser o κάλλιστόν τε καὶ ἐπέραστον. Aristófanes segue o modelo. Cratino, contudo, é mais ousado, pois faz que o deus se rebaixe e imite um humano, como uma caricatura do belo Alexandre. A composição só perde em comicidade se compararmos o bravo Hércules de Aristófanes encarnado na covardia de Baco. Tem início a metamorfose de Dioniso em Alexandre, a qual, com o disfarce bucólico de pastor, resulta na precipitação com a chegada dos aqueus em um ridículo travestimento de bode. Comédia, épica e drama satírico constroem a figura de um deus trágico às avessas, pois, tal como um *hybristés* que busca ultrapassar os limites de sua humanidade, Dioniso materializa um deus que ultrapassa os limites de sua divindade para buscar a realização erótica na humanidade de Alexandre.

4. A crítica política.

Finalmente, como sói acontecer na comédia antiga, resta o ataque político incorporado na caçoada de Péricles. Duas razões poderiam mover o poeta. Em primeiro lugar, Péricles, homem de ascendência nobre, parece ter sido enxovalhado por alguns no que diz respeito a seus romances. Plutarco relata ter sido ele caluniado inúmeras vezes. Segundo alguns, o ilustre colargeu teria se relacionado intimamente com várias mulheres de condição livre, alcovitadas por Fídias; ele inclusive teria se envolvido com a mulher de seu amigo Menipo. Além dessas, é sabido o seu romance, tão escandaloso como o de Alexandre com Helena, com Aspásia de Mileto. Talvez o acamântida tenha sido, realmente, um κάλλιστόν τε καὶ ἐπέραστον – embora não gozasse de beleza irreparável, segundo o já mencionado Plutarco. Além das grandes e pequenas paixões amorosas, como afirma o

resumo da peça, o estadista, a exemplo do jovem pastor troiano, pode ser visto como um atizador da guerra. Alexandre para toda a Hélade; Péricles para os Atenenses.

Concluindo, pensamos que a hipótese de Bakola, postular um gênero híbrido para o *Dionisalexandre* de Cratino, se confirma na dramaturgia do espaço e na materialização da “personagem-liga” não só para a comédia e drama satírico, mas também para a épica, visto que Alexandre e o espaço que o cerca enquanto pastor do monte Ida estão presentes nos poemas homéricos. O incitador da guerra de Tróia (e o da guerra do Peloponeso também), ὁ καλὸς τε μέγας τε, de fato, em época áurea da tragédia e da comédia, guarda vários dos valores mais comuns do épico.

Bibliografia

- BAKOLA, Emmanuela. (2005), “Old Comedy Disguised as Satyr Play: A New Reading of Cratinus’ *Dionysalexandros*”, *ZPE* 154: 46-58.
- BAKOLA, Emmanuela. (2010), *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford: Oxford University Press: 82-112.
- BURKERT, Walter. (1985), *Greek Religion*. Oxford: T.J. Press.
- DOBROV, Gregory. (2007), “Comedy and the satyr-chorus”, *Classical World* 100, nº 3: 251-265.
- SEAFORD, Richard. (1984), *Euripidis. Cyclops*. Oxford: Clarendon Press.
- FARRELL, Joseph. (2003), “Classical Genre in Theory and Practice”, *New Literary History* nº 34: 383-408.
- GRAVES, Robert. (1991), *Los mitos griegos*. vol. 1, Madrid: Alianza Editorial.
- HARRISON, G. W. M. ed. (2005), *Satyr drama: tragedy at play*. Swansea: The Classical Press of Wales.
- GOOLD, G. P. (1982), *The Homeric hymns and homerica*. London: Harvard University Press.
- ALLEN, T. A. (1989), *Homeri Opera*. Tomo I e II. Oxford: Oxford University Press.
- LARSON, Jennifer. (2001), *Greek Nymphs: Myth, cult, lore*. Oxford: Oxford University Press.
- LISSARAGUE, F. (2000), “Satyres, sérieux s’abstenir”, in Desclos, M.-L.(ed.) *Le rire des Grecs*. Grenoble: Ed. Jérôme Millon, 109-119.
- _____. (1990), “Why satyrs are good to represent”, in Winkler, John e Zeitlin, Froma (ed.) *Nothing to do with Dionysos?* New Jersey: Princeton University Press, 228-236.

- _____. (1990), "The sexual life of Satyrs", Halperin, D. M.; Winkler, J. J., Zeitlin, F. (ed.). *Before sexuality*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990. pp. 53-81.
- OLSON S. Douglas. (2007), *Broken laughter: select fragments of Greek comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- LIMARES, Lucía y INGBERG, Pablo. (2007), *Pseudo Homero, Himnos homéricos, Batracomiomaquia*. Edición bilíngüe. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.
- PAJARES, Alberto Barnabé. (1979), *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid: Editorial Gredos.
- ROMAGNOLI, Ettore. (1907), "Ninfe e Cabiri", *Ausonia* 2: 141-184.
- ROSEN, Ralph M. (2003), "Revisiting Sophocles' Poimenes: Tragedy or Satyr Play?", in *Shards from Kolonos: studies in Sophoclean fragments*, Sommerstein, Alan H.; Studi 34 Bari: Levante Editori: 373-386.
- SAÏD, Susanne, TRÉDÉ, Monique, LE BOULLEC, Alain. (1997), *Histoire de la littérature grecque*. Paris: Presses Universitaires de France: 165-167.
- LLOYD-JONES, H. (2003), *Sophocles' Fragments*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- SUTTON, D. (1980), *Greek Satyr Play*. Meisenheim am Glan: Hain.
- TATTI, A. (1986), "Le Dionysalexandros de Cratinos", *Metis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. vol.1, 2 : 325-332.
- WISE, Jennifer. (2008) "Tragedy as *An augury of a Happy Life*", *Arethusa*, 41: 381-410.