Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas

Samea Rancovas Ghandour Cunha Giraldes

Os mimos de Herodas

*Tradução e comentário dos mimiambos e estudo do gênero mimo no
Período Helenístico*

Versão Corrigida

São Paulo
Dezembro de 2020

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas

Samea Rancovas Ghandour Cunha Giraldes

Os mimos de Herodas

*Tradução e comentário dos mimiambos e estudo do gênero mimo no
Período Helenístico*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.
Orientador: Professor Doutor Fernando Rodrigues Júnior.

Versão Corrigida

São Paulo
Dezembro de 2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G411m Ghandour, Samea
Os mimos de Herodas: Tradução e comentário dos
mimiambos e estudo do gênero mimo no Período
Helenístico / Samea Ghandour ; orientador Fernando
Rodrigues Júnior. - São Paulo, 2020.
204 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Letras Clássicas.

1. Mimiambos. 2. Herodas. 3. Mimos. 4. Poesia
Dramática Grega. 5. Período Helenístico. I. Rodrigues
Júnior, Fernando, orient. II. Título.

fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Samara Renova Ghandour Cunha G. Mendes

Data da defesa: 16/12/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Fernando Rodrigues Junior

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18/01/2021

Fernando Rodrigues Jr.
(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: GHANDOUR, Samea.

Título: “Os mimos de Herodas: Tradução e comentário dos mimiambos e estudo do gênero mimo no Período Helenístico”.

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para obtenção do título
de Mestre em Letras Clássicas

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof (a). Dr (a). _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof (a). Dr (a). _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof (a). Dr (a). _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Dedicatória

Aos Numes, a *Cronos* e a *Tyché*,
e a Todos-Eles-Invisíveis,
que me agraciaram chegar até aqui.

Em memória das minhas *tias-avós e avós*, minhas cinco mães.

Em memória de *Nikos Nikolitsis* (Hefesto-Édipo em Colono), quem primeiro me mostrou que a cultura e o idioma helênicos eram muito mais profundos do que sequer eu poderia supor.

Agradecimentos

Aos meus pais, Viviane e Hercules.

Ao Antônio, meu querido companheiro, por me incentivar, apoiar, acreditar em mim e caminhar comigo, sempre com tanto carinho, por tudo e por sempre, porque “amor de verdade só se for a dois”.

Ao Fernando, meu orienta-dor, grande mestre, amigo e ser humano, pela generosidade, paciência e dedicação.

À Adriane Duarte, minha primeira referência quando pensei em dar continuidade aos estudos de grego na pós-graduação, por me introduzir no caminho da pesquisa e por estar sempre ao meu lado nessa trajetória.

À Maria Celeste Consolin Dezotti, quem primeiro me inspirou no objeto desta dissertação, com seu estudo e tradução do Mimiambo 3, pela generosa empatia.

Ao Rainer Guggenberger, por todo o apoio.

À Renata Cazarini de Freitas, ao Breno Battistin Sebastiani e ao Jacyntho Lins Brandão pela banca suplente.

Ao Jaa Torrano, fonte elevadíssima de inspiração e de amizade.

Ao Christian Werner e à Giuliana Ragusa, pelas disciplinas ministradas na pós-graduação, fundamentais para que eu pudesse repensar meu procedimento diante dos estudos literários de grego antigo.

Ao Wilson Alves Ribeiro Junior, que em muito contribuiu com materiais e inspirações para o estudo do Mimiambo 4.

Aos colegas dos grupos de pesquisa *Hellenistica e Estudos sobre o Teatro Antigo*, que me acompanharam e promoveram meu amadurecimento ao longo dos anos de convívio acadêmico.

Às singelas pessoas que, de algum modo, colaboraram para que este outrora chamado *oneiros* se realizasse.

À CAPES, por todo o apoio e comprometimento assíduo em estimular e manter viva a pesquisa no Brasil.

Resumo

A pesquisa de mestrado apresentada neste projeto tem por objetivo o estudo e a tradução de textos denominados *mimiambos*, compostos pelo poeta grego Herodas, no Período Helenístico. O termo *mimiambo* é uma fusão das palavras *mimo* e *jambo*, sendo o mimo um gênero dramático marginal aos festivais cívicos da Antiguidade, na Magna Grécia, e o coliambo uma variação do trímetro jâmbico utilizada pelo poeta Hipônax no século VI a. C. Desse modo, o estudo analisará a poética e as influências de Sófron e de Hipônax na poesia de Herodas e estabelecerá um comentário mimo a mimo. Além disso, será feita uma tradução do *corpus* herodiano completo, a saber: os *Mimiambos* 1 a 7, praticamente preservados por completo, o *Mimiambo* 8, bastante lacunar, e cinco fragmentos (9 a 13). A proposta de verter totalmente o *corpus* para o português é inédita, no Brasil, que só conta, atualmente, com traduções esparsas de alguns dos mimos de Herodas, dado o fato de o tema ser ainda timidamente explorado no país. Embora o texto original esteja escrito em coliambos, a versão para o português será realizada sem metrficação.

Palavras-chave: Mimiambos, Herodas, Período Helenístico.

Abstract

The master's research presented in this project aims to study and translate texts called *mimiamb*s, composed by the Greek poet Herodas, at the Hellenistic Period. The term *mimiamb* is a fusion of the words *mime* and *iamb*, mime being a dramatic genre marginal to the civic festivals of Antiquity in Magna Graecia, and the *coliamb* a variation of the iambic trimeter used by the poet Hiponax in the sixth century BC. The study will analyze the poetics and the influences of Sofron and Hiponax at Herodas' poetry and will establish a commentary to each mime. In addition, a translation of the complete Herodian *corpus* will be made, namely, the *Mimiamb*s 1 to 7, practically completely preserved, the *Mimiamb* 8, very lacunar, and five fragments (9 to 13). The proposal to totally pour the corpus into Portuguese is unprecedented in Brazil, which currently only has sparse translations of some of Herodas' mimes, given that the subject is still timidly exploited at the country. Although the original text is written in *coliambs*, the Portuguese version will be done without metrification.

Keywords: Mimiambs, Herodas, Hellenistic Period.

Sumário

Considerações Iniciais	1
Capítulo 1: O gênero mimo, o metro coliambo, o mimiambo (do século VI a. C. ao Período Helenístico)	3
A- Origens do gênero: Sófron e Xenarco (século V a. C.)	3
B- Os Mimos de Sófron e os Mimiambos de Herodas	10
C- Origens do metro: Hipônax e o coliambo	21
D- Hipônax e Herodas	23
E- <i>Mimiambo 8</i>	27
F- O Período Helenístico e os poetas concorrentes	31
G- Herodas	34
Capítulo 2: Estudo mimo a mimo	39
Mimiambo 1	39
Mimiambo 2	47
Mimiambo 3	55
Mimiambo 4	60
Mimiambo 5	74
Mimiambo 6	82
Mimiambo 7	87
Mimiambo 8	96
Mimiambo 9	100
Mimiambo 10	101
Mimiambo 11	103
Mimiambo 12	103
Mimiambo 13	105
Capítulo 3: Pontos em comum entre os poemas	106
A - Violência	107
B - Sexualidade	111
C- Cenas típicas de visita	114
D - Cenas típicas de maus-tratos aos escravos	116
E – Adultério	119
F – Do procedimento temático	122
Considerações Finais	124

Referências Bibliográficas	127
Apêndice	138
Mimiambo 1 (grego)	138
Mimiambo 1 (português)	141
Mimiambo 2 (grego)	145
Mimiambo 2 (português)	149
Mimiambo 3 (grego)	154
Mimiambo 3 (português)	157
Mimiambo 4 (grego)	161
Mimiambo 4 (português)	164
Mimiambo 5 (grego)	168
Mimiambo 5 (português)	171
Mimiambo 6 (grego)	175
Mimiambo 6 (português)	179
Mimiambo 7 (grego)	183
Mimiambo 7 (português)	187
Mimiambo 8 (grego)	192
Mimiambo 8 (português)	195
Fragmentos 9 a 13	198
Mimiambo 9 (grego)	198
Mimiambo 9 (português)	198
Mimiambo 10 (grego)	199
Mimiambo 10 (português)	199
Mimiambo 11 (grego)	199
Mimiambo 11 (português)	199
Mimiambo 12 (grego)	200
Mimiambo 12 (português)	200
Mimiambo 13 (grego)	200
Mimiambo 13 (português)	200

Considerações Iniciais

“It’s a long way.”

Caetano Veloso¹

Este trabalho está dividido em quatro partes: “O gênero mimo, o metro coliambo, o mimiambo (do século VI a.C. ao Período Helenístico)” (Capítulo 1); “Estudo mimo a mimo” (Capítulo 2); “Pontos em comum entre os poemas” (Capítulo 3) e Tradução dos mimos de Herodas (Apêndice).²

Como as principais referências de Herodas são Sófron e Hipônax, o Capítulo 1 parte de uma discussão acerca do contexto de produção, proposta poética e temas utilizados por esses autores, e do levantamento de hipóteses sobre como a natureza de sua obra influenciaria a de Herodas. Essa dinâmica se justifica na medida em que a compreensão da poesia herodiana se torna mais efetiva na relação com esses poetas, isto é, na releitura que o autor helenístico faz deles a partir de seu próprio experimento poético.

A seguir, investigaremos como a obra herodiana chegou até nós e a polêmica em torno da natureza dos mimos de Herodas: se compostos ou não para a encenação. Trata-se de um assunto cujas origens remontam ao século XIX, quando da publicação de um papiro contendo boa parte do *corpus* estudado no presente trabalho. Parece válido tocar nessa questão, uma vez que ela permanece irresoluta e é um dos principais pontos de discussão colocados pelos especialistas da área.

Após essa reflexão inicial, para enriquecimento da discussão, partiremos de uma análise do *Mimiambo* 8. A importância disso se dá justamente por conta de o próprio Herodas apresentar um possível programa poético nesse mimo, fazendo referências tanto a Dioniso (natureza dramática), como a Hipônax (natureza poética). Assim, podemos traçar alguns indícios de como Herodas possivelmente entendia a influência de Hipônax e da poesia dramática em sua própria produção.

O Capítulo 2 apresenta um comentário mimo a mimo. Trata-se de uma retomada do que foi dito pelos principais comentadores de Herodas acrescida de interpretações literárias que procurei estabelecer de acordo com particularidades temáticas de cada mimo. Vale notar que para esta seção o estudo foi concebido de maneira

¹ Veloso, Caetano. *It’s a long way*. In: Transa. Rio de Janeiro: Phillips, 1972.

² Os mimos de Herodas são também chamados de mimiambos porque foram escritos em versos colímbicos. Neste trabalho, tais textos ora são apontados simplesmente como “mimos de Herodas”, ora como “mimiambos”, subentendendo que estamos sempre falando da obra do poeta helenístico, exceto quando indicado.

majoritariamente autoral, uma vez que, tendo optado por pesquisar um poeta pouco explorado pelos estudiosos, tive de me deparar com a escassez de materiais e de arcar com isso.

O Capítulo 3 versa sobre algumas proximidades temáticas entre os poemas. O Apêndice contém a tradução completa dos mimiambos, a primeira versão para a Língua Portuguesa, com algumas notas de rodapé esclarecendo determinadas passagens consideradas obscuras e controversas até mesmo pelos comentaristas.

Capítulo 1: *O gênero mimo, o metro coliambo, o mimiambo (do século VI a.C. ao Período Helenístico)*

A. *Origens do gênero: Sófron e Xenarco (século V a. C.)*

É a *Poética* de Aristóteles a referência mais antiga de que dispomos para saber o que teria sido o gênero mimo. Nela é mencionado um escritor de mimos chamado Sófron e seu filho Xenarco. Pelo material que chegou até nós, o nome de Sófron e referências ao seu trabalho não são atestados antes do século IV a. C., quando Aristóteles afirma:

Todavia [a arte] que imita apenas com palavras em prosa ou em verso, podendo misturar-se diferentes metros ou usar um único, chegou até hoje sem nome. Realmente não temos nenhum termo comum para designar os mimos de Sófron e de Xenarco e os diálogos socráticos, ou a imitação que alguém faça em trímetros, em versos elegíacos ou alguns outros metros similares. (Aristóteles, 2008, 1447a31-1447b13)³.

Daí temos a extrair três elementos importantes: 1- embora Aristóteles tenha se referido à produção de Sófron como sendo mimética, uma arte que imita com palavras, ele não especifica qual o objeto dessa imitação; 2- Aristóteles parece estar agrupando dois tipos de mimese que não têm metro (os diálogos socráticos e os mimos de Sófron) em oposição a todos os outros tipos de poesia, que serão classificados quanto à matéria e ao metro; 3- a aproximação mais antiga, supérstite, estabelecida entre os mimos de Sófron e os diálogos de Platão é a feita pelo estagirita, mas associações entre esses dois autores continuarão sendo estabelecidas nos períodos seguintes.

Como percebemos no verbete sobre Sófron na *Suda* (σ 893), há um estreitamento entre as figuras de Sófron e de Platão que será fundamental no levantamento de hipóteses pela crítica de que Platão tenha sido um grande admirador dos mimos de Sófron. Diógenes Laércio 3.18⁴ nos informa que os mimos de Sófron foram introduzidos em Atenas por Platão e que este teria emulado as personagens dos mimos na composição do caráter das personagens de seus diálogos. No *Banquete dos eruditos* 505c⁵, Ateneu

³ Tradução de Ana Valente. Cf. Aristóteles (2008). “ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς <καὶ> ἢ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε μὴνυσα μετ’ ἀλλήλων εἶθ’ ἐνὶ τινὶ γένει χρωμένη τῶν μέτρων ἀνώνυμοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν: οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοῖς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοῖς Σωκρατικοῖς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιοῦτων ποιοῖτο τὴν μίμωσιν.”

⁴Diógenes Laércio. *Vida e doutrina dos filósofos ilustres*. (3.18).

⁵ Para algumas outras fontes antigas, onde é possível encontrar essa discussão: Ateneu. *Banquete dos eruditos* (110c, 454f, 504b).

propõe algo semelhante: os diálogos socráticos (atribuídos inicialmente a Alexâmeno de Teos) e os mimos de Sófron são uma espécie de mimese em prosa.

Como observa Hordern (2004, pp. 11-12), “[...] a predileção [de Sófron] por eventuais orações curtas e, menos frequentemente, por sequências prolongadas de orações curtas também caracteriza a prosa platônica, sem dúvida refletindo a vivacidade e rapidez da fala do dia a dia”.⁶ Além disso, o uso de prosa rítmica por Sófron e por Platão mais o fato de Aristóteles tê-los agrupado no conjunto das *miméseis* desprovidas de metro seriam elementos que poderiam contribuir na aproximação entre esses dois autores. No entanto, como aponta Hordern (2004, p. 15):

De fato, a ideia de que Sófron escreveu prosa rítmica deriva essencialmente de Aristóteles agrupar os mimos e os diálogos socráticos [...] e da sua declaração na *Poética* de que os diálogos de Platão estavam no meio do caminho entre a prosa e o verso [...]. Mas não está claro até que ponto essas duas passagens devem ser tomadas em conjunto para sugerir alguma coisa sobre prosa rítmica em Sófron.⁷

Ao que parece, nem os autores modernos, nem os antigos resolveram essa questão sobre até que ponto as obras de Sófron e Platão se influenciam. Sendo assim, devemos estar atentos para não estabelecer interpretações infundadas, que transcendam as questões rítmicas. Tudo o que podemos afirmar em comum sobre esses dois autores, com alguma certeza, é que ambos compuseram textos em prosa, com ambientação dramática, a julgar pelas partes dialogadas, e com algum viés cômico. No caso de Sófron, certamente que os textos estariam mais voltados à performance ou à leitura dramática que os de Platão, mais literários e voltados ao exercício da filosofia.

A despeito das incertezas quanto às influências entre autores, a crítica moderna costuma concordar que o gênero mimo ganhou estatuto literário com Sófron de Siracusa no séc. V a. C. Sófron escreveu composições dramáticas em prosa e dialeto dórico numa época em que esse recurso era utilizado mais comumente em composições históricas e científicas jônicas (basta pensar em Heródoto e Hipócrates) e num momento em que os textos apresentados nos festivais dramáticos eram compostos em ditirambos.

⁶ Cf. Hordern (2004, pp. 11-12): “A fondness for occasional short clauses, less frequently for extended sequences of short clauses, also characterizes Platonic prose, no doubt reflecting the liveliness and rapidity of everyday speech”.

⁷ Cf. Hordern (2004, p. 15): “In fact, the idea that Sophron wrote rhythmical prose essentially derives from Aristotle’s grouping of the mimes with Socratic dialogue [...] and his statement in his *On Poets* that Plato’s dialogues were half-way between prose and verse [...]. It is not all clear that these two passages should be taken together to imply anything about prose rhythms in Sophron”.

Assim, o fato de ele ter se valido da prosa nas composições dramáticas representaria uma inovação do ponto de vista literário para a época.

Segundo a *Suda* σ 893, sabe-se que Sófron era contemporâneo de Eurípides e de Xerxes, que ele teria tido um filho chamado Xenarco e que ambos teriam escrito mimos em prosa e em dialeto dórico. De Xenarco, nada chegou até nós, nenhum fragmento. De Sófron, pelo mesmo verbete da *Suda*, sabemos que ele teria sido lido por Platão e que teria composto mimos masculinos e femininos. Não se pode precisar ao certo o que seriam esses mimos, justamente por conta da obra de Sófron nos ter chegado fragmentária⁸, porém, é possível que um grupo de personagens nos mimos fosse de homens ou de mulheres, ou mesmo que o autor não misturasse homens e mulheres nos enredos.

Como sugere Hordern, “essa divisão provavelmente foi feita pelo próprio autor e indicaria a presença de personagens masculinas e femininas centrais nos enredos”⁹. Nesse aspecto, é notável que esse mesmo tipo de categorização tenha sido mantido no *Banquete dos eruditos* de Ateneu (87a, 106d, 110b, 230b, 324e, 380e e 408f) e na *República* 5.451C¹⁰ de Platão.

No entanto, se percebemos, nessas passagens, uma categorização dos gêneros ligada à sua função social, nos mimos de Sófron, a função social não está em primeiro plano. Neles, as mulheres, por exemplo, protagonizam ações femininas, como rituais e cuidado da casa e dos filhos, mas não podemos dizer que os mimos sejam categorizados como femininos simplesmente pela função social das mulheres. A função social ligada ao gênero parece estar mais para consequência (e não causa) das personagens predominantes nos enredos sofronianos.

Fato é que os mimos de Sófron costumam ser considerados literários em oposição ao que chamamos de mimos populares e vale a pena falar um pouco mais sobre isso.¹¹ Os mimos possuem origens incertas. Trata-se de um gênero desenvolvido provavelmente à margem dos espetáculos oficiais e que predominará até o final do Período Bizantino, não sendo confundido com a pantomima pelos antigos.¹²

⁸ Muito do que sabemos da obra de Sófron se deve sobretudo a diversas menções que Ateneu faz a ela em o *Banquete dos eruditos*. Dentre essas passagens, é notável a menção ao trabalho de Apolodoro de Atenas *Sobre Sofron*, que não chegou até nós. Cf. Ateneu. 3.89A; 7.281E; 309C. A principal edição dos mimos de Sofron é a de Hordern (2004).

⁹ Cf. Hordern (2004, p. 4): “This Division, probably Sophron’s own, appears to reflect the sex of the main character only [...]”.

¹⁰ Essas fontes não são exaustivas.

¹¹ A esse respeito, Cunningham (1971, pp. 3-17) e Mastromarco (1991, pp. 169-192).

¹² Webb (2008, pp. 1-295) desenvolve uma pesquisa relevante sobre o gênero mimo no Período Imperial. Nesse estudo, ela também aborda questões relativas à pantomima.

O documento mais antigo que atesta a performance de mimos é uma lâmpada de terracota do século III a. C. encontrada, em 1901, na Acrópole, em Atenas. Três homens decoram-na, todos sem máscara e vestindo mantos comuns. Como um deles é um ancião e outro deles é um homem calvo, somos tentados a identificá-los como personagens-tipo, tendo em vista os caracteres descritos por Teofrasto. No entanto, não há nada que comprove que os autores de mimos tivessem se valido de personagens-tipo na composição dos enredos, ao contrário da Comédia Nova.

Ao observarmos a base da terracota, notamos ainda a inscrição, *μιμολόγοι ὑπόθεσις εἰκυρά*, “mimólogos argumento a sogra”, que nos fornece pistas de que os atores (mimólogos) estariam representando um enredo cujo argumento seria a sogra. O argumento (*ὑπόθεσις*) da sogra foi explorado também por Sófron no século V a. C. e por autores da Comédia Nova, como Apolodoro de Caristo e Terêncio¹³. O fato é que a associação entre mimo e comédia foi feita já no século IV d. C., em uma composição anônima, em formato dialógico e em trímetros jâmbicos, aproximando as máximas de Filistão e de Menandro.

A descoberta da terracota foi importante para conjecturar que a performance de mimos já existia na Alexandria do século III a. C., já que a lâmpada teria sido moldada nessa cidade¹⁴. Além disso, a forma como essas figuras estão representadas é capaz de nos dar pistas sobre detalhes da performance com mimos, que até onde sabemos não usavam máscaras.

A crítica moderna, por seu turno, aproxima os gêneros comédia e mimo mais pela imitação que ambos os gêneros fazem de personagens rebaixadas e de situações constrangedoras:

Algumas vezes referidas como “poesia de censura”, composições em versos jâmbicos frequentemente caracterizavam-se por sua sagacidade mordaz, ridicularizando indivíduos específicos. Enquanto a épica celebrava as conquistas dos heróis e era o fundamento básico da tragédia, a poesia jâmbica era composta por personagens de um status supostamente inferior para desinflar as pretensões dos poderosos; desse modo, estava relacionada à ascensão da comédia.¹⁵

¹³ Cf. Cicu (2012, pp. 28-29).

¹⁴ Cf. Mastromarco (1984, p. 12) e Cicu (2012, pp. 27-29).

¹⁵ “Sometimes referred to as blame poetry, compositions in iambic verse often featured biting wit, poking fun at specific individuals. As epic celebrated the achievements of heroes and stands behind later tragedy, so iambic poetry was composed by supposedly lower-status persons to deflate the pretensions of the powerful; it was thus related to the rise of comedy” (Gutzwiller, 2007, p. 127).

Em Diomedes (*Arte Gramática*, 3.3), o mimo aparece como uma forma de imitação pouco elevada:

O mimo é a imitação de qualquer discurso e movimento sem reverência, ou imitação de feitos e ditos torpes, com lascívia. Pelos gregos, assim foi definido: *mîmós estin mîmesis bíou tá te sygkekhomeína kai asyghóreta periékhon*. O mimo foi chamado *parà tò mimeîsthai*, como se só ele imitasse, embora outros poemas o mesmo façam; mas, como que por certo privilégio, possuiu sozinho o que foi comum. Semelhantemente aquele que faz o verso foi chamado *poietés*, embora os artífices, conquanto igualmente façam algo, não sejam chamados poetas. (GARBELLINI, 2005, p. 241)

O rebaixamento dos mimos por Diomedes no século IV d. C. possivelmente sofre influência da moralidade cristã, presente no período, que teria contribuído para a marginalização do gênero e dos atores de mimos, já que esses se valiam de elementos cômicos e grotescos na encenação. São conhecidas as críticas de Demóstenes (IV a. C.) ao rei Filipe da Macedônia, que andava com atores de mimos. Avaliações desfavoráveis aos imitadores do gênero se desenvolveram ainda durante o Cristianismo e posteriormente, tanto que Corício de Gaza, no século VI, escreveu a *Apologia dos Mimos* (Or. 32), procurando defender os espetáculos de mimos contra um difamador anônimo.

Plutarco, em *Questões Conviviais* 712e-f, versa sobre a diferença estrutural de espetáculos apresentados em banquetes e classificados como mimos. Ele os subdivide em duas categorias: os *ὑποθέσεις* e os *παίγνια*. Os primeiros seriam dotados de ação extensa, justamente por isso, inadequada a simpósios, enquanto os segundos seriam considerados breves e vulgares, dotados de linguagem obscena, a ponto de serem classificados como inadequados à encenação mesmo para um público de escravos.

Com efeito, se tentássemos encaixar os mimos de Herodas nas categorizações de Plutarco, eles ficariam entre *ὑποθέσεις* e *παίγνια*. Por um lado, poderíamos dizer que estariam mais para o segundo grupo, não somente por sua breve extensão, como também por conterem temas vulgares, como o adultério. Por outro lado, é curioso que alguns dos mimos de Herodas tenham enredo semelhante a mimos populares classificados como *ὑποθέσεις*. O que é válido notar é que, independentemente desta ou daquela classificação, estamos falando de performances marginalizadas do contexto teatral oficial.

Em Ateneu (19b-20b), os mimos são considerados uma técnica física, em detrimento da técnica intelectual, e colocados no mesmo patamar das performances com bufões (*γελωτοποιοί*), dançarinos (*ὀρχησται*), citaredos (*κιθαριστοί*), aulistas (*αὐληταί*),

magos (*θαυματοποιοί*) e artistas itinerantes (*πλάντοι*). Mais adiante, em 620d-621d, há uma catalogação de performances dramáticas, assim como os mimos, consideradas técnicas corporais: a *ἰλαρωδία*, a *μαγωδία* e a *λυσιοδία*.

A hilaroidia teria como figura de destaque Simo da Magnésia¹⁶. Consoante Aristoxeno (fr. 110 Wehrli), esse seria um gênero sério e proveniente da tragédia, enquanto a magoidia derivaria da comédia, valendo-se de cenários cômicos adaptados. Na magoidia um homem encenava papéis masculinos e femininos, vestindo roupas femininas¹⁷ e na lisioidia um homem traja vestes masculinas e executa papéis femininos. Em 621e-f, Ateneu menciona ainda que havia em Esparta uma forma dramática antiga que imitava cenas da vida quotidiana e cujos atores estariam vinculados aos mimos¹⁸.

Essas formas populares de performance podiam estar ligadas ou não à encenação. Mas todas estavam, de algum modo, possivelmente vinculadas a contextos extraoficiais aos círculos artísticos. Certamente, não eram performances desenvolvidas em festivais, a julgar pela ausência de registros nesse sentido. Quanto aos dançarinos, bufões e mimos (nome dados também aos atores desse gênero), é possível que se apresentassem tanto fora dos teatros como em simpósios. No caso dos mimos, podemos conjecturar a hipótese de representação cênica ou de leitura dramática, dependendo do texto, se mais literário (formal), se mais popular (informal).

Essa linha entre formal e informal, literário e popular é, com efeito, muito tênue e difícil de precisar para o gênero mimo. Tudo o que podemos afirmar com alguma certeza é que os mimos de autores como Teócrito e Herodas são geralmente classificados como literários por trazerem uma rica combinação entre gênero e metro, talvez mais apreciável a um público leitor no Período Helenístico. Podemos chamar esses textos de mimos, ainda, por serem poesia dramática (dialogada) de curta extensão.

Quanto aos mimos populares, para termos ideia do que tenham sido, é de extrema relevância a edição de fragmentos estabelecida por Cunningham (2002). Nela encontramos fragmentos mímicos contendo rubricas e notações de aparatos cênicos necessários à performance, como escovas de cabelo e mesmo animais. Além dessa edição, o já mencionado *Banquete dos Eruditos* de Ateneu e um artigo de Fernando Rodrigues Júnior sobre *Os Mimos Populares e os Espetáculos Dramáticos no Período Helenístico*

¹⁶ Também mencionado por Estrabão XIV 648 como criador da *σιμωδία*.

¹⁷ Trata-se de um procedimento semelhante ao que encontraremos no *Mimiambo 1* para a Gílis. Se fosse encenado, o Mimo 1 traria um homem vestido de mulher representando a alcoviteira.

¹⁸ De um modo geral, várias são as referências ao gênero mimo na Antiguidade. Este trabalho não pretende esmiuçá-las, uma vez que o trabalho de Cicu (2012) já é relevante nesse sentido.

(2015) são fundamentais para compreendermos os tipos de performance marginal no Período Helenístico.

Como é possível perceber, são poucos os materiais de que dispomos sobre o assunto. Muito pouco ainda se conhece sobre as performances populares e gêneros dramáticos, populares ou literários, marginais aos festivais.

B. Os Mimos de Sófron e os Mimiambos de Herodas

Os textos supérstites do poeta siracusano são peças dramáticas curtas com cenas dos mais diferentes temas do dia a dia, algumas vezes, cômicas. Pelos fragmentos remanescentes¹⁹, percebe-se que esses mimos abordavam, por um lado, temáticas similares às exploradas pela poesia jâmbica e pela comédia, como a invectiva, a obscenidade, a linguagem agressiva e o rebaixamento das personagens. Por outro lado, encontramos menções a práticas pouco retratadas na literatura, como os rituais de exorcismo e invocação a deuses menos populares no panteão helênico.

No fr.4dH, por exemplo, é relatado um ataque brutal de diarreia, enquanto no fr. 52H presenciamos a incontinência urinária de um homem velho. No fr. 31H, encontramos ainda o rebaixamento de Ájax e, no fr. 73H, o de Dioniso. O fr. 3 relata um ritual para desfazer um envenenamento. No fr. 4A acontece um ritual para uma deusa, Hécate possivelmente, a julgar pela presença de um cão (v. 7). Noutros fragmentos, encontramos uma discussão entre um camponês e um pescador (frs.42-44H); noutros, outros cultos mágicos e rituais de exorcismo são aludidos (fr.165 H); noutro, ainda, um homem reclama da debilidade da velhice (frs. 54H).

Mais interessante para o nosso estudo talvez seja perceber que os conteúdos de alguns desses fragmentos muito se assemelham aos dos mimos de Herodas, que também estão repletos de cenas do dia a dia e de comicidade. O pessimismo diante da velhice, por exemplo, consta também no *Mimiambo 10*, “Molpino”:

ἐπὴν τὸν ἐξηκοστὸν ἥλιον κάμψῃς,
ὦ Γρύλλε, Γρύλλε, θνήσκε καὶ τέφρῃ γίνεο·
ὥς τυφλὸς οὐπέκεινα τοῦ βίου καμπτήρ·
ἤδη γὰρ αὐγὴ τῆς ζοῆς ἀπὸ μβλονται.

¹⁹Todos os fragmentos de Sófron citados neste trabalho foram retirados da edição de fragmentos estabelecida por Hordern (2004).

*Quando completares a volta do sexagésimo sol,
Grilo, ó grilo, morre e vira cinzas,
que é cega a volta da vida mais adiante
pois a luz da existência se mitiga.*

No fr. 54H, temos:

τὸ γὰρ ἀπεχθόμενον γῆρας ἀμὲ μαραιῖνον ταριχεύει.

Pois a odiada velhice nos consome e resseca.

Em ambos os fragmentos, a visão acerca da velhice não é muito animadora. No entanto, ao passo que nos versos sofronianos encontramos esse ponto de vista vinculado à decrepitude física trazida pela idade avançada, o *Mimiambo 10* parece ir mais longe em sua sugestão de incitar à morte os sexagenários.²⁰

Com efeito, a nostalgia diante da passagem do tempo é encontrada em passagens diversas da Antiguidade, desde Homero (*Ilíada*, 6.146), à mélica arcaica:

*Ἐν δὲ τὸ κάλλιστον Χίος ἔειπεν ἀνὴρ
“οἷη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.”
Παῦροι μὴν τνητῶν οὔασι δεζάμενοι
στέρνοισ’ ἐγκατέθεντο· πάρεστι γὰρ ἐλπίς ἐκάστω
ἀνδρῶν, ἥ τε νέων στέθουσιν ἐμφύεται.
Θνητῶν δ’ ὄφρα τις ἄνθος ἔχεν πολυήρατον ἥβης,
κοῦφον ἔχων θυμὸν πόλλ’ ἀτέλεστα νοεῖ·
οὔτε γὰρ ἐλπίδ’ ἔχει γηρασέμεν οὔτε θανεῖσθαι
οὔδ’ ὑγιῆς ὅταν ᾗ, φροντίδ’ ἔχει καμάτου.
Νέπιοι, οἷς ταύτη κεῖται νόος, οὐ δὲ ἴσασιν,
ὥς χρόνος ἔσθ’ ἥβης καὶ βιότου ὀλίγο
θνητοῖσ’. Ἀλλὰ σὺ ταῦτα μαθὼν βιότου ποτὶ τέρμα
ψυχῇ τῶν ἀγατῶν τλήθι χαριζόμενος.*

²⁰ Estrabão 10.5.6 menciona a existência de uma lei, entre o povo de Ceios, relacionada ao suicídio dos idosos, lei essa também mencionada por Menandro, estando associada à permissão de morte em caso de não poder viver dignamente o fim da vida (fr. 879 Kassel-Austin [1998] 6.2 416). Cf. Zanker (2009, p. 237).

*Uma coisa a mais bela disse o homem de Quios:
 “qual de folhas geração, tal também a de homens”.
 Poucos porém, dos mortais, nos ouvidos recebendo,
 dentro do peito colocaram: pois presente está esperança para cada
 dos homens, a qual dos jovens no peito enraíza.
 E dos mortais, enquanto uma flor tenha muito amada da juventude
 ligeiro tendo o ânimo, muitas coisas sem fim pensa:
 pois nem previsão tem de haver de envelhecer, nem de haver de morrer,
 nem sadio quando esteja, preocupação tem do esgotamento.
 Pueris, para os quais está disposto o espírito, não sabem
 como o tempo é de juventude e de vida pouco
 para mortais. Mas tu, isto aprendendo, até o fim da vida
 a alma com coisas boas – tem paciência - agradando.²¹*

Nesse poema, atribuído ao poeta arcaico Semônides, percebemos o evidente diálogo com a passagem 6.146 da *Ilíada*. No entanto, se no trecho da *Ilíada* a passagem do tempo é comparada à linhagem das folhas para explicar como também é fugaz a linhagem dos homens, em Semônides, o tema da passagem do tempo aparece mais vinculado à ingenuidade do jovem, que desconhece a fugacidade de sua vida e de sua tenra idade.

Ponto de vista semelhante encontramos em autores como Mimnermo:

*ἡμεῖς δ' οἶά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὥρη
 ἔαρος, ὅτ' αἰψ' ἀνγῆις αὔζεται ἡελίου
 τοῖς ἴκελοι πῆχυιον ἐπὶ χρόνον ἄνθεσιν ἥβης
 τερπόμεθα, πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακὸν
 οὔτ' ἀγαθόν· Κῆρες δὲ παρεστήκασι μέλαιναι,
 ἡ μὲν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέου
 ἡ δ' ἑτέρη θανάτοιο· μίνυνθα δὲ γίνεται ἥβης
 καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆν κίδναται ἡέλιος.
 αὐτὰρ ἐπὴν δὴ τοῦτο τέλος παραμείψεται ὥρης*

²¹ Tradução do fragmento 1 de Semônides por Assunção; Brandão (1983-4, p. 212).

αὐτίκα δὴ τεθνάναι βέλτιον ἢ βίος
 πολλὰ γὰρ ἐν θυμῷ κακὰ γίνεται· ἄλλοτε οἶκος
 τρυχοῦται, πενίης δ' ἔργ' ὁδονηρὰ πέλει·
 ἄλλος δ' αὖ παίδων ἐπιδεύεται, ὧν τε μάλιστα
 ἱμείρων κατὰ γῆς ἔρχεται εἰς Αἴδην·
 ἄλλος νοῦσον ἔχει θυμοφθόρον· οὐδέ τις ἐστὶν
 ἀνθρώπων ὧι Ζεὺς μὴ κακὰ πολλὰ διδοῖ.

*E nós – quais folhas faz brotar a mui florida estação
 da primavera, quando rápido crescem, por ação dos raios do sol –
 a elas parecidos, por curto tempo com as flores da juventude
 nos alegamos, pelos deuses não conhecendo nem o mal
 nem o bem. As Queres, entretanto, junto estão, negras
 uma tendo o cumprimento da velhice penosa,
 a outra, da morte. E pouco dura, da juventude,
 o fruto, quanto sobre a terra se espalha o sol.
 Contudo, depois que este fim é ultrapassado, da estação,
 Logo então morrer é melhor que a vida.²²*

Neste poema, o autor continua o diálogo com Homero, ao comparar a linhagem dos homens à das folhas. Percebemos ainda pontos temáticos em comum com Simônides: a ingenuidade do ser humano perante a passagem do tempo. No entanto, Mimnermo parece enfatizar mais o peso da velhice, de modo que seria preferível morrer, algo mais próximo do *Mimiambo 10* de Herodas.

Com efeito, no que tange ao nosso poeta helenístico, o tema da passagem do tempo figura também em outros poemas. No *Mimiambo 1*, esse tópico permeia a fala de Gílis como um todo, mas se evidencia sobremaneira nos versos 15-16:

²² Tradução do fragmento 12 West por Teodoro Rennó Assunção e Jacyntho Lins Brandão. Cf. Assunção; Brandão (1983-4, p. 228).

[...] τὸ γὰρ γῆρας
 ἡμέλῃας καθέλκει καὶ σκιὴ παρέστηκεν.

[...] a velhice
 nos afunda e sua sombra nos assombra.

A alcoviteira reclama de sua condição física desde o início (*ἐγὼ δὲ δρᾶίνω μὴ ὄσον/ eu tenho a disposição de uma mosca*, 1.15-16) e atrela sua debilidade à passagem do tempo. A concepção ruim da velhice que encontramos nesse mimo não parece tão capital quanto a do *Mimiambo 10* ou à do poema de Mimnermo, a ponto de incitar à morte. Mas, o que encontramos aqui estaria mais para um convite a aproveitar a juventude. Gílis parece chamar a atenção de Métrique para a efemeridade do tempo como estratégia para tentar convencê-la a aproveitar a vida traindo o companheiro, enquanto ainda é tempo.

Além disso, é notável que, se Gílis reforça a fraqueza trazida com a passagem do tempo, isso não impede Herodas de explorar a verve sexual da anciã:

...].ε καὶ μὴ τοῦ χρόνου καταψεύδαιο·
]. γὰρ, Γυλλί, κήτέρους ἄγχειν.

[...] e não fales contra o tempo
 [...] pois ainda há outros a abraçar, Gílis...

Nessa fala de Métrique (1.17-18), a jovem sugere a existência de uma possível vida sexual para a idosa, o que Gílis recusa, dizendo se tratar de algo reservado às mais jovens (1.19). Como sabemos, o tema da sexualidade ativa para idosos não está presente somente em Herodas. Trata-se, antes, de uma tradição proveniente da Comédia Antiga²³ e que encontramos também nos poemas de Sófron. No fr. 52H, temos:

²³ *Assembleia de Mulheres* e *Pluto*. Cf. Aristófanes (2002); *Idem* (1986) respectivamente.

ἐνθάδε ὦν κήγῳ παρ' ὑμὲ τοὺς ὄτριχας ἐξορμίζομαι πλόον
δοκάζων· ποντίναι γὰρ ἤδη τοῖς ταλικοῖσδε ταὶ ἄγκυραι.

*Então, já que também me emparelho a vós quanto aos cabelos, vou esperar e
desatracar a nau pois marinheiras são as âncoras para os dessa idade.*

Este fragmento, ao que parece, traz como enunciador um ancião. Elementos que nos levam a constatar isso são o reforço aos cabelos, possivelmente brancos, e à idade, possivelmente avançada. A metáfora da âncora, associada ao pênis, está presente nesta e em outras passagens sofronianas, como nos fragmentos 23H e 25H, onde encontramos mulheres, não necessariamente idosas, conversando sobre animais marinhos de diferentes cores, texturas e formatos:

τίνες δ' ἐντί ποκα, φίλα, τοῖδε τοὶ μακρογόγγυλοι; { – } σωλῆνές θην
τοῦτοί γα, γλυκύκρεον κογχύλιον, χηρᾶν γυναικῶν λίχνευμα.

Fr. 23H

*Que são, então, querida, essas longas-conchas? Peixes-espada
essas aí, marisquinhos de carne-doce, uma guloseima para as mulheres viúvas.*

ταῖ γα μὰν κόγχαι, ὥσπερ αἶκ ἐξ ἐνὸς κελεύματος
κεχάναντι ἀμῖν πᾶσαι, τὸ δὲ κρῆς ἐκάστας ἐξέχει.

Fr. 24H

*As conchas, de fato, como que sob o comando de alguém
abriam-se todas para nós e a carne de cada uma saltava para fora.*

ἴδε καλᾶν κουρίδων, ἴδε καμμάρων, ἴδε φίλα·
θᾶσαι μὰν ὥς ἐρυθραί τ' ἐντὶ καὶ λειοτριχιῶσαι.

Fr. 25H

*Olha esses belos camarões, olha essas lagostas, olha, amiga!
Olha como são vermelhas e de pelos macios!*

Nesses poemas, o que temos é uma conversa velada sobre os órgãos sexuais masculinos e femininos, metaforizados por animais marinhos. A esse respeito, Manchado (2011, p. 47) nota que “em Sófron, todas as referências à obscenidade são indiretas, aparecem disfarçadas sob diferentes tipos de chiste: o jogo de palavras, o duplo sentido e a hipérbole”.^{24 25}

Como propõe Hordern (2004, p. 157), no fr. 23H, os “peixes-espada” (σολήνεις) seriam uma clara referência ao pênis e, mais especificamente, ao consolo. Do mesmo modo, no fragmento 25H, os camarões e lagostas seriam metáforas do órgão sexual masculino e, por extensão, do dildo/*baubon*.²⁶ Como veremos, ao longo deste estudo, Herodas, em seus mimos 6 e 7, traz conversas de mulheres sobre sapatos, quando na verdade elas estariam falando tacitamente sobre toda uma variedade de consolos à venda.

Além disso, é sabido que Herodas também trabalha com metáforas náuticas associadas ao contexto sexual. O *Mimiambos* 1 (1.41-2) é um bom exemplo:

νηὺς μίης ἐπ' ἀγκύρης
οὐκ] ἀσφαλὴς ὀρμεῖσα

*Nau sobre uma (única) âncora
fundeada [não] está segura*

A âncora aqui seria possivelmente o pênis e por metonímia o marido/o companheiro de Métrique, Mandris. Assim, Gílis quererá dizer à jovem para não se apegar a um só companheiro. De todo modo, os fragmentos 23 e 25H costumam ser mais associados aos Mimos 6 e 7 que ao 1 de Herodas, já que aqueles, precisamente, também trariam o tema velado do uso de consolos por mulheres.

²⁴ Cf. Manchado (2011, p. 47): “En Sófron, como habíamos avanzado, todas las referencias a la obscenidade son indirectas, aparecen disfrazadas bajo diferentes tipos de chiste: el juego de palabras, el doble sentido y la hipérbole.”

²⁵ Aristófanes também faz uso de metáforas náuticas associadas ao sexo. Manchado (2011, pp. 45-63) analisa essas recorrências.

²⁶ Quanto às viúvas, trata-se de uma forma comum de nomear também mulheres cujos maridos há muito tempo estão ausentes, por mais que não estejam mortos. Notemos que Gílis, no Mimo 1 (1.21) de Herodas, vale-se de um verbo (χηραίνεις) derivado de χήραν, “viúva”, para se referir à situação de Métrique, cujo marido desapareceu em Alexandria há mais de dez meses. Cf. Hordern (2004, p. 158).

Herodas aborda, nos *Mimiambos* 6 e 7, temática muito semelhante aos fragmentos 23H e 25H, porém, substituindo os animais marinhos por sapatos variados. Ambos os mimos versam em torno da figura de Cerdão, muito habilidoso em fabricar sapatos de couro de diversas texturas, formatos e cores (7. 57-61). Suas habilidades, mais de uma vez, chegam a ser equiparadas à perícia da própria deusa Atena (6.65 e 7.116) e parecem atrair as mulheres para o seu ateliê, mais possivelmente, um antro de fantasias sexuais (6.76-79), embora o sapateiro seja casado (7.103).

É interessante perceber os pontos em comum na descrição dos consolos em Herodas e em Sófron. No Mimo 7 (7.25), Cerdão frisa que o *baubon* é colorido. Ele não especifica de que cor se trata, mas só o fato de se chamar a atenção para a cor já cria um ponto de interesse comum com Sófron, que, no fragmento 25H, chama a atenção para a cor das lagostas: vermelhas (*έρυθραί*). Da mesma maneira, talvez o *baubon* do Mimo 7 também fosse escarlate.

Além disso, chama a atenção a linguagem usada pelo protagonista do Mimo 7 herodiano (7.110-3) para se referir ao contexto sexual:

ἔχεις γὰρ οὐχὶ γλάσσαν, ἡδονῆς δ' ἡθμόν.

ἂ, θεῶν ἐκεῖνος οὐ μακρὴν ἀπ..[...].

ὁτέωι σὺ χεῖλεα νύκτα κήμερην οἴγεις.

φέρ' ὥδε τὸν ποδίσκον· εἰς ἰ<χ>νος θῶ....

Tens não uma língua, mas um coador de prazer...

Ah, não está longe dos deuses aquele [...]

para quem abr[es os lábios dia e noite.

Traze aqui esse pezinho... na sola vou colocá-lo ...

Nessa passagem, chama a atenção a maneira como Cerdão se dirige a Metro. Ele é incisivo em suas investidas e parece falar de modo menos velado que a *persona loquens* do fr.24H. Lá, as conchas-genitálias se abrem ao comando de quem quer que seja. Aqui, não há tanta linguagem figurada. Os lábios compõem propriamente a boca-coador de prazer da moça que tanto apraz o sapateiro. Se no fr.24H não podemos saber com precisão que conchas são essas, senão por suposições, no Mimo 7, o “coador de prazer” (*ἡδονῆς δ' ἡθμόν*, 7.110), mais do que fazer referência à boca, talvez aponte mesmo para a genitália feminina.

Assim, percebemos que há uma clara aproximação do Mimo 7 de Herodas com o fr. 24H, pois os “lábios” (*χείλεα*, 7.112) se abrem, assim como as conchas (*κόγχαι*, fr. 24H.1). Além disso, notamos o uso de diminutivos, tanto em Sófron, quanto em Herodas, para se referir aos órgãos sexuais. No Mimo 7, temos o “pezinho” (*ποδίσκον*, 7.113) em uma possível referência ao genital feminino. No fr.23H, temos os “marisquinhos de carne-doce” (*γλυκύκρεον κογχύλιον*, fr.23H) em uma possível referência à genitália masculina.

Vale notar ainda que alguns dos mimos de Sófron (como os fragmentos 23H, 24H e 25H) revelam conversas íntimas das personagens e esse parece ser outro ponto em comum de peso com Herodas, que mais parece um poeta da intimidade, pois é no enclausuramento dos ambientes que as personagens se revelam e tratam dos assuntos mais constrangedores. Embora não possamos saber até que ponto as personagens dos mimos de Sófron estivessem mesmo em cenas de espaços fechados, ao falarem sobre sexo e duplo sentido, fica muito claro, em Herodas, que essas conversas, geralmente entre mulheres, dão-se dentro de casa. Basta pensarmos na visita de Gílis a Métrique, no Mimo 1, ou na visita de mulheres, no Mimo 6, ou na visita ao sapateiro, no Mimo 7.

Com efeito, as semelhanças entre os textos de Herodas e Sófron são notadas desde a Antiguidade. No *Banquete dos eruditos* 86b, o nome de Herodas é mencionado logo depois de Sófron, Arquíloco e Íbico. Nesse trecho, Ateneu parece estar catalogando uma série de elementos marinhos, como conchas, moluscos e nereidas, que constam nas obras de todos esses poetas. Isso nos faz pensar também no quanto a obra de Herodas era conhecida e valorizada, na Antiguidade, a ponto de textos de conteúdo tão específico, quanto os mimos 6 e 7, serem mencionados por Ateneu e equiparados aos de poetas de grande valor literário.

Notamos ainda outra semelhança entre os mimos de Herodas e os fragmentos de Sófron: a predileção por representar os deuses associados a âmbitos de atuação incomuns. No Mimo 7, embora Palas Atena seja mencionada em contexto pericial (7.116), como é de praxe e um de seus âmbitos, ela também é citada em contexto sexual (7.81), com Cerdão sugerindo que, nem mesmo se ela fosse uma de suas clientes, ele abaixaria o preço. Nesse mesmo poema, notamos a alusão a Hermes, a Peitó/Persuasão e a Atena, associados ao lucro (7.74 e 7.81) e ainda a menção a Hécate (7.86), a Artacene (7.87) e aos Pótoi/Desejos e Érotes (7.94), todos em contexto erótico.²⁷

²⁷ Com efeito, no Mimo 7, os Pótoi e Érotes aparecem mais ligados aos seus âmbitos naturais de atuação erótica. Mas, como dissemos, é mais comum encontrar em Herodas a subversão da atuação divina. Para

Assim, Herodas parece não só se valer de deuses menos recorrentes na literatura dos períodos anteriores, como Hécate e Artacene, como parece conferir um tratamento inesperado aos deuses usuais, por exemplo, ao associar Atena e Hécate a contextos sexuais.²⁸ Quanto a Sófron, encontramos Hécate participando de um banquete (fr. 26H), a menção a Héstia (fr.41H) e a Epíales (fr.68H), deuses que não parecem ser muito explorados pela literatura de seu tempo, isto é, durante o século V a. C.

As semelhanças temáticas entre obras de Herodas e Sófron não são poucas, de fato. Se o *Mimiambo 1* tem como figura central uma alcoviteira, sabemos (pelo fr. 69H) que esse tipo de personagem também era comum nos mimos masculinos sofronianos. Se o fr. 153H, ao que parece, teria como uma das personagens o mestre de escola, assim também *Mimiambo 3*, na figura de Lamprisco, um professor brilhante (trocadilho com o nome Lamprisco, diminutivo de λαμπρός, brilhante) e violento na punição aos alunos pouco esforçados.

O *Mimiambo 4*, ainda, seria muito similar ao fr. 4aH, denominado “*Espectadoras dos Jogos Ístmicos*”. Se esse fragmento de Sófron conteria observações ecfrásticas, descritivas, por parte das mulheres que teriam ido assistir aos Jogos Ístmicos, no Mimo 4, Cino e Cócale vão ao Templo de Asclépio fazer oferendas e ali se deparam com uma porção de obras de arte que, para elas, talvez não faça o menor sentido, o que se evidencia nas descrições por elas estabelecidas.

Ao analisarmos os fragmentos de Sófron e os mimos de Herodas, portanto, percebemos o quanto o poeta helenístico deve ao seu predecessor. Vale notar ainda que, quando falamos de Sófron, estamos pensando numa obra escrita, que possivelmente circulava entre as elites letradas do século V a.C., mas que também pode ter se estendido às camadas populares, via encenação, embora não tenhamos registros de performances. Como veremos, Herodas também compõe mimos, e esses também parecem transitar entre

uma visão mais apurada, listo a seguir todos os deuses mencionados nos mimos de Herodas. Cf. 1.11 (“Moiras”); 1.32 (“jovem do Hades”: Perséfone?); 1.34-35 (Atena, Hera e Afrodite, subentendidas); 1.42 (Tânatos?); 1.55 (“Citereia”: Afrodite?); 1.56 (“Mísia”); 1.62 (“deusa”: Afrodite?); 1.66 (“Moiras”); 1.69 (“Deméter”); 1.86 (“Deméter”); 2.96 (“Asclépio”); 2.98 (“Febe” e “Leto”); 3.1 (“Musas”); 3.17 (“Hades”); 3.34 (“Apolo”); 3.53 (Apolo, indiretamente); 3.57 (possivelmente as Musas); 3.71 (“Musas”); 3.97 (As Musas?); 4 (“Asclépio”, no título e no tema e nos vocativos ao deus, cf. 4.1; 4.11; 4.26; 4.81; 4.82; 4.85); 4.3 (“Corônís”, “Apolo”); 4.5 (Higeia); 4.6 (Panaceia, Epíone e Ieso), “Podalírio e Macaon” (“médicos de selvagens enfermidades”, colocados no patamar de deuses- 4.8-9); 4.57 (Atena); 5.77 (Selene/Hera/Perséfone/Afrodite?); 6.35 (Adrasto); 8.16 e 8.30-32 (referências a Dioniso); 8.40 (“Dioniso”); 8.76 (“Musa”).

²⁸ Com efeito, a subversão da representação comum das divindades é característica que já consta na Comédia Antiga.

o caráter popular, voltado à encenação, e o literário, burilado a partir de um entrecruzamento de gêneros e de um refinamento do metro.

C. Origens do metro: Hipônax e o coliambo

As duas passagens da Antiguidade fundamentais na datação de Hipônax são *História Natural* de Plínio, o Velho, e o tratado *Sobre a Música* de pseudo-Plutarco²⁹. A partir delas, infere-se que o poeta tenha nascido na metade do século VI a. C. Pela *Suda*³⁰, ficamos sabendo outros dados biográficos importantes: poeta proveniente de Éfeso que ficou conhecido por insultar os escultores Búpalo e Atenis (irmão deste) de Quios.

Plínio, o Velho, em *História Natural* (36.4.12), informa-nos o motivo da querela: Hipônax seria notavelmente feio, de modo que Búpalo e Atenis teriam feito circular uma escultura ridícula do poeta, o que teria desencadeado versos raivosos por parte de Hipônax. Nessa mesma passagem, Plínio toca no ponto do possível suicídio por enforcamento, por parte dos detratores humilhados, mas a seguir desmente essa hipótese.³¹

Hipônax é considerado o *εὑρετής* (“inventor”) do metro coliâmbo. Essa informação integra o *Livro de Metros* de Hefestião³², onde encontramos outro possível criador desse metro: o poeta Anânio³³. Nessa passagem, Hefestião explica ainda que o coliambo é um metro “coxo” em que o último pé é um espondeu ou troqueu, isto é, basicamente um metro em que acontece um alongamento da penúltima sílaba do pé do trímetro jâmbico.

Fato é que tanto Anânio quanto Hipônax compuseram coliambos. Mas é digno de atenção que Demetrius, em seu tratado *Sobre Elocução*³⁴, considere a poesia de Hipônax um bom exemplo de como se utiliza o coliambo. Diz ele que esse metro visa a reproduzir a fala desarticulada, produzindo um efeito vigoroso e que essa escolha métrica

²⁹ Cf. Plínio. *História Natural* (36.4.11) e Pseudo-Plutarco. *Sobre a música* (6.1133d).

³⁰ Cf. *Suidae*. (ii.665.16 Adler).

³¹ Cf. Plin. NH 36.4.12: “Hipponacti notabilis foeditas voltus erat; quam ob rem imaginem eius lascivia iocosam hi proposuere ridentium circulis, quod Hipponax indignatus destrinxit amaritudinem carminum in tantum, ut credatur aliquis ad laqueum eos compulisse. quod falsum est. conplura enim in finitimis insulis simulacra postea fecere, sicut in delo, quibus subiecerunt carmen non vitibus tantum censeri chion, sed et operibus Archermi filiorum.”

³² Cf. Hephaest. Ench. 5.4 (p. 17.1 Consbruch): “Ἔστιν ἐπίσημον ἐν τοῖς ἀκαταλήκτοις καὶ τὸ χωλὸν καλούμενον, ὅπερ τινὲς μὲν Ἰππώνακτος, τινὲς δὲ Ἀνανίου εὐρημά φασι, διαφέρει δὲ τοῦ ὀρθοῦ, ἧ ἐκεῖνο μὲν τὸν τελευταῖον ἱαμβὸν ἔχει ἢ πυρρίχιον διὰ τὴν ἀδιάφορον, τοῦτο δὲ ἢ σπονδεῖον ἢ τροχαῖον”.

³³ Anânio e Hipônax, no Período Arcaico, Calímaco e Herodas, no Período Helenístico, são alguns dos poetas que compuseram coliambos.

³⁴ Cf. Demetr. (*Sobre o estilo*, 301). In: Aristotle, v. XXIII. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2005. (The Loeb Classical Library): “Καὶ ὥσπερ τὸ διαλελυμένον σχῆμα δεινότητα ποιεῖ, ὡς προ-λέλεκται, οὕτως ποιήσει ἡ διαλελυμένη ὁλως σύνθεσις. σημείον δὲ καὶ τὸ Ἰππώνακτος. λοιδορῆσαι γὰρ βουλόμενος τοὺς ἐχθροὺς ἔθραυσεν τὸ μέτρον, καὶ ἐποίησεν χωλὸν ἀντὶ εὐθέος, καὶ ἄρρυθμον, τουτέστι δεινότητι πρέπον καὶ λοιδορία· τὸ γὰρ ἔρρυθμον καὶ εὐήκοον ἐγκωμίους ἂν πρέποι μᾶλλον ἢ ψόγοις.”

é adequada à intenção de vitupério: “Querendo reprochar seus inimigos, [Hipônax] rompeu o metro e o fez coxo/defeituoso, em vez de reto/direto e arritmico, já que o que é rítmico e bom de escutar é mais adequado aos elogios que à censura”.

Pelo que chegou até nós, ao que parece, Hipônax compôs numa variedade de metros, porém, majoritariamente em coliambos. A história da invenção do coliambo é interessante e merece ser mencionada. Hipônax teria se encontrado com uma senhora chamada Iambo, na orla marítima, certa vez. Ela estava lavando lã numa bacia e, como Hipônax tivesse esbarrado no recipiente, a velha senhora o teria expulsado numa fala dada em versos coxos. Hipônax teria se valido disso para criar o metro coliambo.³⁵

Essa aproximação entre fala e metro coliambo, presente no mito, é notável. Como vimos, o coliambo é uma versão do trímetro jâmbico, metro que já foi notado por Aristóteles como sendo o mais próximo do ritmo da fala, a ponto de ser o metro usado nas partes dialogadas das tragédias e comédias. Além disso, o jambo é por excelência um metro usado em invectivas, de modo que faz todo o sentido que a personagem Iambo tenha expulsado Hipônax numa fala dada num tipo de metro jâmbico.³⁶

³⁵ Cf. Kivilo (2010, pp. 125-126).

³⁶ Cf. Aristóteles. *Poética* (2018, 1449b26).

D. *Hipônax e Herodas*

Como não é possível saber ao certo como eram trabalhadas as matérias nos poemas colímbicos, dado que a maioria deles chegou até nós via tradição indireta, tentaremos extrair o máximo dos fragmentos supérstites³⁷ a fim de investigar possíveis similaridades temáticas com a obra de Herodas.

Os poemas de Hipônax chegaram até nós majoritariamente através de citações e, em menor grau, via Papiro de Oxirrinco. Embora seja praticamente impossível reconstituir os enredos, pelo que podemos depreender dos fragmentos, nota-se a presença de alguns elementos repetitivos³⁸. A saber: linguagem obscena (frs. 2a, 12, 15, 56, 70), informações sobre costumes e rituais mágicos, geralmente ridicularizados (5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 78), vitupério a reis, deuses (geralmente Zeus e Hermes) e sacerdotes (3a, 4, 4a, 38) e a algumas personagens constantes (frs. 1, 12, 14, 15, 16). Os costumes e rituais mágicos envolvem sacrifícios de homens feios para salvar a cidade da peste, a cura para a impotência.

Dentre as personagens constantemente hostilizadas, é possível identificar Búpalo. No fr. 12, por exemplo, o escultor é qualificado como *μητροκοίτης* (“incestuoso”) e, no fr. 15, seu nome aparece ligado a uma forma do adjetivo *τάλας* (“desgraçado”). Não se sabe ao certo até que ponto a querela entre o poeta e o escultor tenha acontecido de fato, mas, ao que parece, Hipônax se valeu de uma pessoa real como matéria para grande parte dos seus poemas. Sobre isso, Rosen (1988) observa que:

[...] nós estamos em posição de refletir sobre como um escritor de jambos deve ter explorado o nome de uma pessoa assim por razões poéticas. (ROSEN, 1988, p. 33)³⁹

Com efeito, podemos supor que haveria duas possibilidades para a escolha do nome por Hipônax. A primeira: é possível que tenha existido de fato um escultor Búpalo e com esse nome. A partir disso, Hipônax teria se valido de um trocadilho com o nome *Βούπαλος/Βούφαλος*, cuja etimologia remeteria a “pênis (*φαλος*) de boi (*Βου*)”. A

³⁷ Todos os fragmentos relacionados a Hipônax, sejam de tradição direta ou indireta, foram retirados da edição estabelecida por Gerber (1999).

³⁸ A seguir, proponho uma divisão didática e não exaustiva de alguns dos fragmentos de Hipônax por tema a título de exemplificação. Para um estudo detido sobre o assunto, consultar: Degani (2002).

³⁹ “But while this tradition about Boupalos and Hipponax is false, his Boupalos probably did correspond to the Chian sculptor of the same name, so that we have at least some opportunity to observe a poetic depiction of a real individual, and we are in a position, therefore, to consider how the iambographer might exploit the name of such a person for poetic reasons.”

segunda: Hipônax teria inventado esse nome para seu desafeto. Sobre isso, os estudiosos não fecham respostas e muito conjecturam⁴⁰. Fato é que a poesia jâmbica nos incita a procurar os possíveis alvos dos poetas, ainda que na poética de Hipônax esse assunto seja de difícil precisão, devido à sua natureza fragmentária.

A despeito disso, é possível encontrar uma pista em Hipônax que o ligaria tematicamente aos mimos de Sófron e aos mimiambos de Herodas. Pelo fr. 70G, podemos depreender que Hipônax também se utilizava de metáforas marítimas para se referir a contextos sexuais. O *βρύσσον* (“ouriço”) é mencionado como uma metáfora para os genitais, nesse poema, em que o ouriço da filha é roubado enquanto a mãe dorme.

Mas infelizmente isso é tudo o que podemos encontrar em Hipônax referente ao vínculo temático comum a Sófron e Herodas, já que, por conta do desgaste material, não conseguimos nos aprofundar em sua temática. Sabemos, é certo, que o poeta arcaico não se utilizava somente de metáforas marítimas para os assuntos do sexo, tendo sido inclusive muito mais direto do que podemos supor. Nos frs. 78G e 92G, por exemplo, encontramos traços do que tenham sido os rituais para a cura da impotência masculina e como isso envolvia procedimentos estranhos, como a inserção de galhos de figueira no ânus do impotente.⁴¹

Se as aproximações com Herodas são insuficientes no que restou da obra de Hipônax, os *Mimiambos* 1 e 8 parecem nos fornecer muito mais pistas acerca de alguma intertextualidade. No Mimo 1, Métrique, muito exaltada com a proposta de Gílis, refere-se a si mesma como “filha de Pites” (1.76-77):

*τὴν Πυθέω δὲ Μητρίχην ἔα θάλλειν
τὸν δίφρον·*

*Deixa Métrique, filha de Pites, esquentar
a cadeira.*

⁴⁰ Rosen (1988, p. 32 - sqq.) estabeleceu um estudo detalhado sobre as possibilidades cômicas do nome Búpalo na poesia de Hipônax.

⁴¹ Cf. Gerber (1999, p. 413 e p. 423).

Essa autodenominação é bastante significativa se pensarmos que Hipônax era dito filho de Pites e Prótis pelo verbete da *Suda* correspondente.⁴² Se levarmos em conta essa maneira de Métrique se referir a si mesma, podemos entender que ela, um produto da poesia herodiana, coloca-se em pé de igualdade com o predecessor Hipônax. Nesse sentido, poderíamos nos arriscar (e mesmo nos exceder em nossa interpretação) supondo que Herodas se coloca em pé de igualdade com seu predecessor.

Ao mesmo tempo, Gílis é uma anciã e isso nos remete à história do metro coliambo, narrada por Querobosco na Antiguidade⁴³, isto é, ao encontro de Hipônax com a velha Iambo. Assim, poderíamos pensar em Gílis como sendo a personificação do coliambo na medida em que ela é velha como Iambo e rude no seu modo de ser, assim como o jambo. Nesse aspecto, é significativo ultimato de Métrique à alcoviteira (1.69-72):

ταῦτ' ἐγὼ [ἐ]ξ ἄλλης
 γυναικὸς οὐκ ἂν ἠδέως ἐπήκουσα,
 χολὴν δ' αἰεῖδεν χόλ' ἂν ἐξεπαίδευσα
 καὶ τῆς θύρης τὸν οὐδὸν ἐχθρὸν ἠγεῖσθαι.

*essas coisas de outra
 mulher eu não ouviria com prazer,
 mas ensinaria a cantar o coxo mancando
 e a considerar inimiga a entrada por esta porta.*

A partir dele, podemos encontrar uma clara referência metapoética ao metro coxo e assim entendermos que esse seria mais um componente para reforçar a hipótese de que Gílis pudesse ser a personificação do coliambo⁴⁴. Numa possível caracterização da personagem, talvez pudéssemos dizer que Gílis é mesmo coxa como o metro coliambo, já que, além de idosa, ela tem problemas para enfrentar o lamaçal do lugar onde mora, onde o barro já chegou aos joelhos (1.13-15). Além disso, é significativo o fato de ela ser velha, assim como o coliambo, herdado do poeta arcaico.

⁴² Cf. *Suidae* (ii. 665. 16 Adler).

⁴³ Cf. Kivilo (2010, pp. 125-126).

⁴⁴ Outros autores também entendem o Mímo 1 como sendo metapoético. Cf. Hunter (2008).

Embora não possamos ter certeza de que Herodas estivesse homenageando seu predecessor, seja na figura de Métrique, seja na de Gílis, o laço entre a poesia de Herodas e Hipônax toma maior forma e força no Mimo 8.

E. *Mimiambo* 8

O *Mimo* 8 de Herodas chegou até nós bastante fragmentário em comparação com os mimos 1-7. Intitulado “O Sonho”, conta com 79 versos repletos de lacunas. No entanto, o pouco que pode ser depreendido dos versos supérstites desperta a atenção dos estudiosos por seu possível caráter metapoético em formato narrativo. Assim, no *Mimiambo* 8, a *persona loquens*, geralmente identificada como sendo o próprio Herodas, apresentaria uma espécie de confissão sobre quais as suas possíveis influências literárias.⁴⁵

Após uma cena inicial típica de insulto a escravos (8.1-9), o protagonista ordena a uma criada que vá cuidar da lã. Ao que parece, esse tipo de fio era usado para enfeitar o altar em rituais para afastar o mau presságio trazido pelos sonhos.⁴⁶ A seguir, ele narra a Ana, uma das criadas da casa, o conteúdo de um sonho que ele acabou de ter (8.16-65) e uma possível interpretação onírica (8.66-79). Ele conta que vinha trazendo um belo bode arrastando-o através de um abismo (8.16) até que foi surpreendido possivelmente por cabreiros (8.20). A seguir, a despeito dos trechos lacunares, percebemos a menção a determinadas vestes: uma túnica cor de açafrão (8.29), a pele de corça (8.30), uma tuniquinha de ombro a ombro (8.31), cachos cretenses (8.32), um coturno (8.33).

O uso de diminutivo para “túnica” (*κυπασσίσκοις*, 8.31) é raro e pode ser encontrado também em Hipônax [fr. 42b.1 Degani (1991)]. Nesse aspecto, poderíamos encontrar aí mais indícios de diálogo com o poeta arcaico. Além disso, os “cachos cretenses” remetem ao modo como Dioniso é descrito em *Bacas*:

πλόκαμός τε γάρ σου ταναός, οὐ πάλης ὕπο,
γένυν παρ’ αὐτὴν κεχυμένος, πόθου πλέως:

[...] pois tens longa melena, por não lutares,
espalhada pelo rosto, cheia de anseios;
(Eurípides, 1993, vv. 455-456)⁴⁷

⁴⁵ Cf. Esposito (2010, pp. 267-281).

⁴⁶ Cf. Zanker (2009, p. 228)

⁴⁷ Tradução de *Bacas* de Eurípides estabelecida por Jaa. Torrano. Cf. Eurípides (1995).

Embora o termo herodiano para “cachos cretenses” (κρητὶ κίσσι[ν], 8.32) não seja o mesmo que o usado na peça de Eurípides (πλόκαμός, v.455), a caracterização de Dioniso nos dois textos é muito próxima. Por isso, alguns comentadores tendem a afirmar que se trate do deus, no Mimo 8 de Herodas, o que só ficará explícito em 8.40.⁴⁸

Em 8. 40-44, além disso, temos uma possível menção ao ἀσκολιασμός, uma performance típica de festividades agrárias, em que as pessoas ficavam tentando se equilibrar sobre um odre cheio de ar⁴⁹:

A competição de saltar sobre odres inflados e escorregadios tem sido reconhecida pelo que é, um jogo vagamente associado a Dioniso, através do odre; talvez pudesse ser tocado em qualquer festival dionisíaco, talvez estivesse ligado a um festival particular. (PARKER, 2005, p. 184)

Ao que parece, esse odre inflado, que serve ao propósito do *askoliasmós*, teria sido obtido a partir da pele animal desmembrada pelos cabreiros no início do poema (8.25-26).⁵⁰ Na sequência (8.45-47), o poeta revela que ele mesmo parece ter conseguido vencer o jogo, equilibrando-se duas vezes sobre a pele de bode, sobressaindo-se na competição, enquanto as outras pessoas gritavam, possivelmente, em protesto ou em comemoração. Após algumas lacunas, identificamos uma possível imagem metapoética para o metro coxo (8.58), já que “soprar insultos pisando” (τὰ δεινὰ πνεῦσαι λὰζ πατ[ήσαντων]) poderia remeter ao insulto próprio do jambo e à pisada do próprio metro coxo, o coliambo.

Em 8.59-60, temos e a imagem de um velho ameaçando bater em alguém com um porrete e, em 8.63, a de um jovem sendo chamado como testemunha. O motivo da querela não sabemos. Quanto ao velho, a crítica costuma identificá-lo como sendo Hipônax, mencionado explicitamente mais adiante (8.78), e o jovem, como Dioniso, que parece sugerir que a pele de bode seja dividida entre Herodas e Hipônax (8.64).

A narração do sonho termina (8.65) e na sequência há uma interpretação onírica feita pelo próprio protagonista: o bode seria um presente do “bom Dioniso” (καλοῦ δῶρον ἐκ Δ[ιων]ύσου, 8.68) e teria sido devorado por cabreiros (8.69-70),

⁴⁸ Cf. Zanker (2009, p. 224).

⁴⁹ “A competition in jumping onto slippery inflated wineskins has been recognized for what it is, a game loosely associated with Dionysus through the wine-skin; perhaps it could be played at any Dionysiac festival, perhaps it was connected with a particular one”.

⁵⁰ Cf. Zanker (2009, p.224).

possivelmente, os detratores e competidores⁵¹, da mesma maneira como sua poesia seria depenada pela crítica futuramente (8.71-72). O poeta supõe ainda que teria ganhado o prêmio sozinho (8.73) e que teria dividido a fama (8.76) dos jambos (8.77) com o velho (8. 75), possivelmente Hipônax (8.78), espalhando o canto coxo (menção ao metro coliambo) aos Xútidás/Jônios (8.79).

O Mimo 8 apresenta muitas características metapoéticas e são elas que justamente fazem com que os comentadores questionem se se trata ou não de uma tentativa deliberada por parte de Herodas de estabelecer um programa poético.⁵² Se se trata disso ou não, é significativo que ele mencione diretamente Hipônax e Dioniso.

Como vimos, Hipônax é um poeta arcaico a quem é atribuída a invenção do metro coliambo, usado por Herodas para escrever seus mimos. Assim, nomear Hipônax diretamente e fazer uso do mesmo metro usado por seu predecessor é a maior prova que temos do estreito vínculo entre ambos. Além disso, é sugestivo que Herodas se coloque no mesmo patamar que Hipônax ao afirmar que, embora tendo vencido a competição sozinho, dividiu a fama com o poeta arcaico. Trata-se de uma afirmação, se não cômica, no mínimo ousada.

Quanto a Dioniso, percebemos outra influência do nosso poeta helenístico: a poesia dramática. Como sabemos, o filho de Zeus e Sêmele preside desde sempre o teatro e os coros dramáticos. Assim, a pele de bode poderia ser identificada como a própria poesia de Herodas e seria uma herança de Dioniso. Isso é bastante significativo pois é como se o poeta helenístico admitisse receber do próprio deus o dom e a inspiração para compor poesia dramática em coliambos e ainda estabelecesse um vínculo entre Hipônax e Dioniso ao dividir o prêmio com o poeta arcaico.

Se Hipônax, que identificamos no poema como sendo o velho, está irado porque não recebeu o prêmio primeiro ou se porque não admite que o poeta helenístico estabeleça uma mistura tão inusitada de coliambo com poesia dramática, como sugere Zanker (2009, p. 234), nunca saberemos. O fato é que é característico do Período Helenístico o entrecruzamento de gêneros. Hipônax compôs poemas de invectiva, fazendo uso do metro coliambo. Herodas, por seu turno, compôs poesia dramática, fazendo uso do mesmo metro.

⁵¹ Possivelmente, Teócrito e a poesia pastoral. Cf. Zanker (2009, p. 233), mas possivelmente também Calímaco, que compôs coliambos.

⁵² Cf. Hunter (2008, pp. 189-205); Zanker (2009, pp. 233-235).

Sabemos ainda que passagens metapoéticas são características de outros poetas do Período Helenístico. Trata-se de outra estética da época, a de comentar a própria poesia e defendê-la da crítica imaginária de possíveis detratores, sendo esse um modo de estabelecer um programa poético. Teócrito apresenta uma contenda entre Lícidas e Simíquidas, em seu *Idílio 7*, Calímaco seguiu essa mesma estética no *Prólogo aos Telquines* (fr. 1.1-8Pf), em seu *Jambo 13* (fr. 203.205-9), em *O sonho*, (fr. 2. 9-10] e no *Hino a Apolo*. O Mimo 1 de Herodas, como vimos, possivelmente também apresenta características programáticas, fazendo referência ao metro (1.71), embora este não seja seu tema central.

F. O Período Helenístico e os poetas concorrentes

É fato que as primeiras edições dos trabalhos de grandes poetas e o auge das duas grandes bibliotecas (Alexandria e Pérgamo) deram-se no Período Helenístico, o que contribuiu para que muitos autores da época, então com o acesso facilitado às obras, compusessem de modo a demonstrar erudição ao público leitor. Percebe-se, nesses poetas, uma preocupação de estabelecer o diálogo com autores precedentes, seja emulando temas, seja emprestando metros. Como resultado, os textos helenísticos tendem a ser verdadeiros experimentos poéticos mais apreciáveis à leitura que à *performance*.

São recorrentes nos textos de poetas helenísticos a brevidade poética, a descontinuidade narrativa, o rebaixamento de figuras grandiosas (como os heróis e deuses) representados a executar ações consideradas baixas ou quotidianas, personagens simples e o retrato do dia a dia dessa camada social. Calímaco, Teócrito e Herodas viveram e compuseram tendo esse plano estético como cenário, sempre em busca da *ζήλωσις* (“emulação”) dos temas e do entrecruzamento de gêneros e matérias poéticas.

Nesse caso, se anteriormente ao Período Helenístico a censura (*ψόγος*) pode ser entendida como uma marca característica da poesia jâmbica, é notável que Calímaco não tenha feito uso dessa matéria (ou pelo menos não de modo veemente) em seus jambos⁵³, que apresentam uma heterogeneidade de temas e mesmo de subespécies métricas, dentre elas, o trímetro jâmbico, o tetrâmetro trocaico e o coliambo.

O *Jambo 1* de Calímaco, escrito em colíambicos, apresenta como figura central a imagem do poeta Hipônax *redivivus*, que volta do Hades menos irascível, desta vez, não para vituperar Búpalo (vv.1-4), mas para contar uma história de fundo moralista, a da Taça de Báticles, a alguns filólogos que viviam em contenda no Serapeu (1.32, 1.35-37). Ao que parece, Báticles estando à beira da morte teria pedido ao filho Ânfacles para entregar uma taça de ouro ao mais sábio dos homens. Ânfacles tentou entregá-la a Tales, que teria se recusado a recebê-la, de modo que a taça foi passando de mão em mão pelos Sete Sábios até voltar a Tales, sendo finalmente consagrada a Apolo Dídimo.

Assim, se pensarmos que Calímaco também compôs colíambos e mencionou Hipônax diretamente num de seus poemas, talvez não seja difícil imaginar o quanto o

⁵³ Treze deles chegaram até nós. Cf. Gerber (1999).

poeta helenístico pudesse ser um concorrente para Herodas. De fato, a obra desses dois autores chegaria a ser equiparada mais tarde por Plínio, o Jovem:

Ita certe sum adfectus ipse, cum graeca epigrammata tua, cum mimiambos proxime legerem. Quantum ibi humanitatis, venustatis, quam dulcia illa, quam antiqua, quam arguta, quam recta! Callimachum me vel Heroden, vel si quid his melius, tenere credebam.

Assim de fato me senti ao ler recentemente os teus epigramas gregos e os mimiambos: neles quanta humanidade, quanta beleza, quanta doçura, quantos elementos antigos, quanta expressividade e exatidão. Acreditava ter em mãos um Calímaco ou um Herodas ou, se é que é possível, poeta ainda superior a esses.⁵⁴

Nesse trecho, em que Plínio equipara a obra de Arrio Antonino às de Calímaco e Herodas, é perceptível a valoração dos poetas helenísticos, dignos de menção e influência a outros escritores, alguns séculos mais tarde. Sabemos que Calímaco não foi o único, além de Herodas, a compor colímbos no Período Helenístico. Restam ainda alguns versos de Asclepiades (fr. 1-3 Powell), alguns de Apolônio de Rodes (fr.1-3, pp. 4s. Powell), alguns de Escrião de Samos (fr.1-7 Diehl).⁵⁵

Outro poeta concorrente a Herodas, no que tange o uso comum de metros e de matérias, foi Teócrito, que por sua vez compôs *Idílios*⁵⁶, textos assim denominados pelos críticos. São pequenos poemas cuja forma (*εἶδος*) é de poesia épica por conta do metro utilizado: em quase todos eles, o hexâmetro. As personagens exploradas por Teócrito não são apenas as típicas de poesia épica, como os deuses, os nobres e os heróis, mas também pessoas modestas, como pastores (Id. 1, 3-9), pescadores (Id. 21), feiticeiras (Id. 2), mercenários (Id. 14), agricultores (Id. 10), população de Alexandria ou imigrantes que lá moravam (Id. 15).⁵⁷

O modo de elocução é misto de narrativa e diálogos, o que confere uma natureza dramática a esses textos, alguns deles, denominados mimos pela crítica. Teócrito seria proveniente de Siracusa, ao que parece, mantendo relações estritas com Cós e Alexandria, possíveis localidades também de Herodas, seu contemporâneo, ainda que não saibamos se ambos tenham chegado a se conhecer pessoalmente.

⁵⁴ Salvo quando indicado, as traduções deste trabalho são todas minhas.

⁵⁵ Cf. Degani (2002, p. 43).

⁵⁶ É sabido que alguns dos *Idílios* de Teócrito foram denominados mimos, por conta de sua natureza dramática. A edição completa dos textos teocritianos pode ser encontrada em: Gow (1950).

⁵⁷ Para os *idílios* de Teócrito, baseamo-nos na edição de Gow (1988).

O fato é que a obra de Teócrito chegou até nós bastante bem preservada e talvez possamos compreender isso como sendo um indício de que sua poesia, assim como a de Calímaco e a de Herodas, era bastante valorizada e, assim sendo, foi copiada e retransmitida ao longo de gerações. Assim, quando falamos em poetas concorrentes a Herodas, não estamos necessariamente querendo afirmar que houvesse um certame entre eles, mas que suas obras foram produzidas no mesmo período, havendo confluência de temas e por vezes de metros e que essas obras possivelmente foram valorizadas a ponto de nos chegarem preservadas nos dias de hoje.

G. Herodas

O autor de mimiambos helenísticos consta nomeado nos textos antigos tanto como Herodas, em sua forma dórica, quanto como Herondas, em sua forma beócia⁵⁸. A respeito de sua vida, não se sabe muito. Como de costume, evidências textuais, internas à obra, foram utilizadas pelos pesquisadores para tentar aproximar a época em que o poeta teria vivido do período em que teria produzido.

A menção ao famoso pintor Apeles de Cós e aos filhos do escultor Praxíteles, no *Mimiambo 4*, por exemplo, contribuiria para situar esse poema entre 280-265 a. C.⁵⁹, assim como a referência explícita ao reinado de Ptolomeu II e Arsínoe, ἀδελφῶν θεῶν (“deuses irmãos”, 1.30), no *Mimiambo 1*, poderia datá-lo de 272-271a. C.⁶⁰. Do mesmo modo, o *Mimiambo 2* parece ter sido produzido antes de 266 a.C., pois a cidade fenícia de Ace (Ἄκης, 2.16), que graças a Alexandre tornou-se um importante centro comercial, é mencionada⁶¹.

62

⁵⁸ Estobeu. *Antologia* (IV 23.14, IV 24d. 51, IV 34. 27, IV 50b. 52, IV 50b. 55, IV 50b. 56, IV 50b. 59), Zenóbio VI 10. cf. Leutsch, E. L. von; Schneidewin, F.G. *Corpus Paroemiographorum Grarcorum*, vol. 1 Göttingen. 1839) e Ateneu (*Banquete dos eruditos*, 86b) mencionam o nome do poeta.

⁵⁹ A esse respeito, Cf. Cunningham (1966, pp. 117-118).

⁶⁰ Cf. Cunningham (1971, p. 2).

⁶¹ *Idem ibidem*.

⁶² Estátua em estilo greco-egípcio de Arsínoe II. The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/545764> . Data do último acesso: 07.01.21.

Esses pontos são importantes para inferirmos que a produção de Herodas teria germinado entre 270-250 a. C. e no levantamento de um período de vida para o poeta: durante o reinado de Ptolomeu II Filadelfo, isto é, entre 285-247 a. C. No entanto, sabe-se que o trânsito entre cidades era bastante livre no Período Helenístico e que os registros literários não parecem suficientes aos especialistas para determinar com certeza o local e a data de nascimento do poeta. Cunningham⁶³, por exemplo, fica com a hipótese de que Herodas seja de origem dórica e que de certo modo tenha alguma conexão com a Ásia Menor, com o Egito e com Cós, tendo vivido na primeira metade do século III a. C.; para Headlam⁶⁴, Alexandria seria sua cidade natal, enquanto Bernard Knox aposta em Atenas⁶⁵. Para Hunter, Herodas teria escrito no segundo quarto do século III a. C.⁶⁶

O fato é que não há muitos registros sobre Herodas na Antiguidade, mas a sobrevivência do *corpus* e seus desdobramentos, a partir do século XIX, são dignos de menção. Anteriormente à publicação do Papiro de Londres⁶⁷, só se tinha notícia da obra do poeta a partir: (A) de versos remanescentes na tradição indireta⁶⁸ e (B) de duas publicações, feitas em 1890, uma da coluna 44 do *Mimiambo* 8, atribuído erroneamente a Bábrio, por Henri Weil, outra por A. H. Sayce, contendo algumas linhas do *Mimiambo* 7 e do *Mimiambo* 8 sem que houvesse qualquer identificação da obra com Herodas⁶⁹.

Em 1891, sete mimiambos bem preservados mais os três primeiros versos do *Mimiambo* 8 vieram à tona com a publicação do Papiro de Londres, datado do século I-II d.C., pelo paleógrafo britânico Frederic George Kenyon. O período de publicação dos mimos herodianos coincidiu com o vigor do realismo na Europa. Assim, alguns helenistas do século XIX associaram a poesia do autor helenístico com a estética realista, por conta da forma fidedigna com que poeta buscava retratar suas personagens, a partir da exposição da intimidade dessas figuras, do uso de provérbios e da linguagem do dia a dia, esta magistralmente arquitetada do ponto de vista da adequação lexical e métrica e com vistas à caracterização das personagens.⁷⁰

⁶³ *Idem ibidem*.

⁶⁴ Headlam (2001, p. 9).

⁶⁵ Não se pretende aqui estabelecer um aprofundamento sobre essas questões. As opiniões dos pesquisadores divergem quanto à cidade de nascimento de Herodas e alguns autores já se ocuparam da organização dos pareceres sobre o assunto. A esse respeito, Cf. Mastromarco (1984, pp. 4-5).

⁶⁶ Hunter (2008, p. 189).

⁶⁷ British Museum Pap. 135=Egerton Pap. 1 [=Pack² 485]. Cf: Blass (1891).

⁶⁸ Cf. Bergk (1882).

⁶⁹ Cf. Sayce (1890).

⁷⁰ Crusius (1892) chegou a intitular Herodas de “realista antigo”. Reinach (1891) é da mesma opinião.

71

De fato, como será possível observar no Capítulo 2, os mimos apresentam características tais, no entanto, aproximá-los de uma estética realista parece ser algo anacrônico e inapropriado⁷². De todo modo, a descoberta do papiro contribuiu para se desdobrarem hipóteses acerca da encenação dos mimiambos na Antiguidade, se teriam sido compostos para um público leitor ou se para a performance. O questionamento é devido à natureza do público no Período Helenístico, ao que parece, mais voltado à apreciação de experimentos literários.

Além disso, como não há registros das performances dos mimos de Herodas na Antiguidade, os pesquisadores se dividiram quanto à recepção do *corpus*. Alguns deles, categorizaram os mimiambos como *Buchpoesie*, isto é, como “poesia de livro”, feita para ser recitada por um ou mais artistas em encontros culturais, como os simpósios. Giovanni Setti (1893) é o primeiro defensor desse ponto de vista. Seguidamente a ele, Alfred Croiset (1899), Carl Haeberlin (1900), Giorgio Pasquali (1907) e Kamil Fuerst (1907). Os argumentos usados por este último pesquisador são pautados em possíveis inconsistências da obra, que para ele inviabilizariam a encenação: o aparato cênico e a mudança de cenário exigidos no *Mimiambo 4* e, em praticamente todos os mimos, muitas personagens em cena, praticando ações de pouco efeito dramático.

Os favoráveis à hipótese da performance conjecturaram se os mimiambos teriam sido feitos para serem recitados ou encenados.⁷³ Assim, alguns pesquisadores

⁷¹ Papiro de Londres com sete mimos de Herodas. Disponível em:

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=papyrus_135_f001r. Data do último acesso: 07.01.21.

⁷² Mesmo na época, houve quem discordasse dessa aproximação. Cf. Wilamowitz (1924).

⁷³ Para Mastromarco (1984, pp. 65), não há dúvidas de que os mimos de Herodas tenham sido encenados. Neste trabalho, o autor italiano elenca todos os pesquisadores e seus pontos de vista sobre a recepção dos mimiambos na Antiguidade.

procuraram fundamentar que esses textos tenham sido apresentados em recitais nas casas de famílias ricas de Alexandria ou encenados por atores itinerantes do lado de fora dos teatros da cidade.⁷⁴ Gunion Rutherford (1889) e Terzaghi (1925), por exemplo, levantaram argumentos de que os mimiambos se destinavam à performance por vários atores.

Outros, como Anna Swinderek (1954)⁷⁵, acreditam mais na hipótese de representação-solo. Outros ainda, mudam de opinião com o passar dos tempos⁷⁶. Mais recentemente, o assunto ainda é posto em xeque por pesquisadores de peso, como Richard Hunter, para quem os mimiambos teriam sido encenados, e Kathryn Gutzwiller, que acredita terem sido destinados a um público de leitores⁷⁷.

De fato, apesar do interesse de muitos estudiosos sobre o assunto, até hoje nada foi comprovado e essa polêmica foi já bastante bem explorada.⁷⁸ Longe de querer encontrar solução para a querela e, uma vez que não dispomos de recursos para deduzir coisa alguma sobre a performance de Herodas, acreditamos que, independentemente de como tenha se dado a recepção dos mimiambos na Antiguidade, uma possível encenação desses poemas hoje seria no mínimo interessante e profícua para atores e pesquisadores.

Por hora, contentemo-nos com a tradução e o estudo do *corpus* e com a informação de que Herodas seguiu a estética literária do Período Helenístico ao combinar metro (o colíambo) e gênero (o mimo) alheios, remetendo a poetas anteriores, como já ressaltamos, na composição de poesia dramática colíambica. Daí temos a criação⁷⁹ dos chamados mimiambos, assim denominados por conta da fusão da palavra “mimo” com “jambo”.

Os mimiambos de Herodas estariam imbuídos de características da poesia jâmbica e da comédia no que tange a denúncia e o riso diante do comportamento humano. Os temas mais proeminentes constatados são: a violência (Mimos 1 a 6 e 8), a sexualidade, (Mimos 1 a 8, exceto o 3), cenas típicas de visita (Mimos 1 a 7, exceto o 5), cenas típicas de maus-tratos aos escravos (4 a 8) e o adultério (1,5, 6 e 7). Como veremos

⁷⁴ Cf. Meister (1893, p. 755); Mastromarco (1984, pp. 65-98), que estabelece uma discussão altamente detalhada sobre isso.

⁷⁵ Mastromarco (1984, pp. 5-19).

⁷⁶ A discussão sobre a recepção dos mimiambos no Período Helenístico não foi até hoje resolvida e não se pretende tentar solucioná-la, tampouco estabelecer um vasto compêndio sobre isso. Para mais sobre o assunto, consultar Mastromarco (1984).

⁷⁷ Destacam-se, aqui: Hunter (1993, pp. 31-44) e Gutzwiller (2007, p. 120).

⁷⁸ Mastromarco (1984, pp. 1-19) foi o que mais se deteve nessa discussão, tendo analisado todos os autores e obras sobre o assunto.

⁷⁹ Até a época em que Herodas viveu e produziu, não temos notícia de nenhum outro escritor de mimiambos.

no Capítulo 2, os poemas apresentam cenas que exploram a intimidade das personagens dos estratos baixos da sociedade, de maneira por vezes cômica ou mesmo agressiva, dado o uso da linguagem, as ações e os temas escolhidos.

Capítulo 2: *Estudo mimo a mimo*

Feitas as primeiras considerações, sobre o gênero mimo e o mimiambo, Herodas e suas principais influências, passamos agora a um estudo mimo a mimo. Nosso escopo, nesta seção, é resgatar os enredos de cada um dos poemas à luz dos comentários mais relevantes propostos por nós e pelos principais pesquisadores sobre o assunto.⁸⁰

- ***Mimiambo 1 - A Alcoviteira: Προκκλίσ η Μάστροπός***
- ***Datação [D]⁸¹***: 272-1 a. C.
- ***Referências Internas [RI]***: Ptolomeu II Filadelfo e Arsínoe (1.30) - *θεῶν ἀδελφῶν τέμενος*, Elogio ao Egito (1.26-35)
- ***Contexto***: O *Mimiambo 1* apresenta basicamente uma conversa feminina, na esfera privada do lar, com o tema do adultério sendo proposto por uma velha senhora, Gílis (a alcoviteira do título), a uma moça casada, Métrique. Mandris, companheiro de Métrique, foi para Alexandria e está há dez meses sem dar notícias (1.23-24). Sabendo disso, Gílis, que parece conhecer Métrique de longa data (1.7), vai até a casa da moça fazer-lhe uma proposta: iniciar Grilo, um jovem atleta, nas “questões do amor”, isto é, no sexo (1.40-41; 1.48-62). Tendo escutado em silêncio e pacientemente os argumentos da alcoviteira, a anfitriã, irada com a proposição, despede-se dela após oferecer-lhe uma cortês taça de vinho.
- ***Personagens ativas⁸²***:

Métrique, a dona da casa

Gílis, a visitante

Trácia, uma escrava

⁸⁰ Contamos ainda com o Capítulo 3, cujo intuito é reunir alguns pontos em comum entre os poemas, e com o *Apêndice*, contendo a tradução completa dos mimiambos.

⁸¹ Incluiremos o campo “datação” quando for possível inferir esse dado pelas referências internas ao poema.

⁸² Entendemos por “personagens ativas” não somente aquelas dotadas de fala, mas todas aquelas, de algum modo, dotadas de ação, o que geralmente fica claro pela fala de outras personagens sobre o que essas estão fazendo. Assim, nesse cômputo, também são contabilizados os escravos.

• *Personagens relevantes mencionadas*⁸³:

Mandris, marido de Métrique

Grilo, pretendente de Métrique

O Mimo 1 tem início com alguém batendo à porta com veemência, como nota Métrique: *ἀράσσει τὴν θύρην τις* (1.1). O ato de bater à porta é uma característica marcante da Comédia Antiga. Como nota Duarte (2006, pp, 180-181), à luz do teatro de Aristófanes, com exceção do prólogo de *As rãs*, quase sempre esperamos que um criado - e não o dono da casa - venha abrir a porta ao visitante. Assim, o *Mimiambos* 1 estaria fazendo referência a esse recurso cômico, com Trácia recepcionando Gílis.

A escolha lexical para designar a ação de Gílis de bater à porta (*ἀράσσει*, “soca”), por si só, já é capaz de nos dizer algo sobre o tipo de pessoa que chega: certamente alguém não muito delicado. Pois essa pessoa é nada menos que uma alcoviteira e, como veremos, Herodas parece investir num tipo de caracterização rude para a personagem, não somente pelo modo como constrói sua linguagem verbal e corporal, como também pelo próprio teor da proposição que ela tem a fazer a Métrique: o adultério em troca de prazer e de dinheiro (1. 64-65).

Com efeito, Métrique chama a atenção para a violência com que Gílis bate à porta, o que se revela não somente pela escolha lexical *ἀράσσει*, como também pela suposição contida na ordem à escrava: “Vá ver/ se não é um dos nossos [empregados] que vem do campo” (*Θ[ρείς]σα, ἀράσσει τὴν θύρην τις· οὐκ ὄψηνι/ μ[ή] τις παρ' ἡμέων ἐξ ἀγροικίης ἔκει*; 1.1-2). A dona da casa chega a pensar, pelo modo de bater, que se trate de algum campesino rude/trabalhador braçal que se aproxima.

Mas, se Gílis parece de imediato invasiva, isso só tende a se acentuar conforme a trama se desenrola. Ela se apresenta à escrava atrás da porta como sendo “mãe de Filene” (*Φιλαινίδος μήτηρ*, 1.5). Como sabemos, esse nome remete ao de uma *hetaira* que teria escrito um tratado de posições sexuais na Antiguidade⁸⁴. Assim, ao se autocaracterizar justamente a partir desse referencial, Gílis parece demonstrar que não está muito preocupada com sua reputação, o que não seria adequado para uma mulher

⁸³ Entendemos por “personagens relevantes mencionadas” as personagens cruciais para pleno entendimento do poema. Geralmente, são parentes das personagens centrais ou mesmo amigos e conhecidos que não poderiam deixar de ser mencionados sem implicar falta de clareza para o enredo.

⁸⁴ Cf. Zanker (2009, p. 22).

idosa. Nesse sentido, vale notar que a anciã parece nutrir uma intimidade de longa data com Métrique, o que se revela no vocativo “madrinha” (1.7) e ao longo da conversa entre ambas. Sendo assim, ela poderia ter escolhido qualquer outro referencial para comunicar sua identidade à escrava.

Na prática, a inadequação permeia a caracterização de Gílis, contribuindo para acentuar o efeito cômico. Como uma velha senhora, ela jamais deveria tocar em questões imorais, simplesmente porque isso não é adequado para uma mulher e muito menos para uma mulher em idade avançada, conforme padrões datados. Mesmo o fato de ela bater à porta com força (i.e. “socar” a porta, *ἀράσσει*, 1,1) e alguns versos depois dizer que é fraca como uma mosca (1.15)⁸⁵ só reforça a leitura de Mogensen (1976, pp. 498-9) de que os poemas de Herodas geralmente trazem esse contraste cômico entre o que a personagem diz e faz.

Nos versos seguintes, com Gílis já dentro de casa e com as escravas tendo a deixado a sós com Métrique (1.6-9), ficamos sabendo que a visitante já estivera lá cinco meses antes (1.10-11) e logo compreenderemos circunstâncias. Num primeiro momento, Gílis justifica sua longa ausência apoiada no argumento dos lamaçais das chuvas⁸⁶, que ela, por ser velha, não tem força para enfrentar: “A velhice/ nos afunda e sua sombra nos assombra” (*τὸ γὰρ γῆρας/ἡμέ/ας καθέλκει καὶ σκιὴ παρέστηκεν*, 1.13-16). A alcoviteira atribui uma pesada carga à idade, tentando vincular a passagem dos anos à ausência de força e de disposição (*δραίνω μὴ ὅσον*, 1.15), no seu caso, a uma falta de potência para enfrentar o barro das estradas de terra próximas de onde mora.⁸⁷

Métrique, por seu turno, parece não acatar a hipótese de Gílis de imediato. Em 1.15-16, ela afirma que mesmo Gílis sendo velha, ela ainda teria outros a quem abraçar (*καὶ μὴ τοῦ χρόνου καταψεύδεο /.....]. γὰρ, Γυλλί, κήτέρους ἄγχειν*, 1.17-18), num sugestivo contexto erótico. Gílis retruca que isso seria reservado às mais novas (*σίλλ[α]ινε· ταῦτα τῆς νεωτέρης ὕμιν/πρόσεστιν*, 1.19-20) e assim segue a conversa a partir dessa oposição entre “velho” e “jovem” vinculada ao exercício da sexualidade. Essa esfera seria reservada às mais novas, na opinião de Gílis, algo com que, afinal, Métrique

⁸⁵ Cf. Mogensen (1976), p. 498): Repeatedly in the poems Herodas brings about comical effects by contrasting what the characters say with what they do, and this is how he makes use of *ἀράσσει* here. There is a contrast between Gyllis' violent knocking at the door and her complaining in line I5, that she is as weak as a fly, which Metriche also at once protests against.

⁸⁶ Zanker (2009, p. 20) fala em chuvas de inverno.

⁸⁷ Alguns pesquisadores, com o intuito de encontrar homerismos em Herodas, perceberam que Agamêmnon se valeu do mesmo verbo *δραίνω* na *Iliada* para se referir à sua disposição na velhice, numa conversa com Nestor. Cf. Esposito (2001, pp. 151-152).

parece concordar, desculpando-se: “Que isso não te esquente” (*ἀλλ' οὐ τοῦτο μὴ σε θερμήνῃ*, 1.20).

Em 1.21-22, Gílis é mais direta: “Filha... por quanto tempo ainda vais enviuar/gastando sozinha o leito solitário?” (*ἀλλ' ὃ τέκνον, κόσσον τιν' ἤδη χηραίνεις/ χρόνον μόνη τρύχουσα τὴν μίαν κοίτην*;). Há também nesse trecho um reforço da passagem do tempo, mas desta vez vinculado à solidão, algo de que Gílis parece se aproveitar, nos versos subsequentes, para sugerir uma suposta traição por parte de Mandris. Para isso, Gílis reforça que Mandris está sumido em Alexandria, terra onde há uma série de prazeres que o devem ter distraído do casamento (1.23-35). Estrategicamente, essa parece ser também uma oportunidade encontrada por Herodas para elogiar as benesses do Egito, incluindo seus governantes, possivelmente o faraó Ptolomeu II e Arsínoe, a julgar pelo referencial “deuses-irmãos” (1.30).

Além disso, agora podemos imaginar o motivo da visita de Gílis cinco meses antes. Se, em 1.24, somos informados sobre há quanto tempo Mandris foi para Alexandria (dez meses) e se juntarmos essa informação com a da visita de Gílis há cinco meses (1.10-11), podemos supor que a alcoviteira, há cinco meses, tenha feito uma primeira sondagem da situação de Métrique antes de fazer-lhe a proposta, agora, finalmente. Desse modo, poderíamos supor qual não foi o ardil de Gílis ao conjecturar que Métrique, desta feita, estaria num momento de alta vulnerabilidade afetiva e financeira e aceitaria a proposta do adultério.

Em 1.37-38, a alcoviteira retoma o argumento da velhice como sendo algo inevitável, porém, agora transfere o peso diretamente para Métrique: “Enquanto não te dás conta,/ ...] a cinza queimará tua juventude também”. Após Gílis valer mão de uma série de outros subterfúgios (1.41-46), tão logo ela percebe que estão a sós (1.47-48), longe das criadas, ela revela o propósito real de sua visita: que Métrique ceda aos apelos sexuais de um rapaz chamado Grilo, atleta bem-sucedido (1.51-54), que teria ficado perdidamente apaixonado pela moça, ao vê-la na Procissão da Mísia (1.56-57)⁸⁸.

Gílis tenta justificar essa proposta como sendo propícia ao momento de festejos a Afrodite (1.61-63), tentando assim redimir Métrique de qualquer desvio e reforçando a questão do prazer e do dinheiro que Métrique poderá obter caso venha a aderir ao relacionamento extraconjugal (1. 64-65). Além disso, o argumento da velhice é retomado - “Não ignores a velhice que te encara” (*τὸ [γ]ῆρας μὴ λάθῃ σε προσβλέψαν*,

⁸⁸ Para estudos sobre religião no *Mimiambo 1*, ver Cruces (2014, pp. 335-348).

1.63) - e justificado por um aparente cuidado maternal: “eu me preocupo contigo, sim, pelas Moiras!” (*φιλέω σε, να[ί] μὰ τὰς Μοίρας*, 1.66).

Métrique, que escutara sem interrupção a fala da velha senhora, nega sua proposta com firmeza (1.67-77). Ela sugere que Gílis esteja mentalmente debilitada pela velhice (1.67-68) e reforça seu afeto pela anciã, ao afirmar: “essas coisas de outra/ mulher [ela] não ouviria com prazer” (*ταῦτ' ἐγὼ [ἐ]ξ ἄλλης/γυναικὸς οὐκ ἂν ἠδέως ἐπήκουσα*, 1.69-70), “mas ensinaria a cantar o coxo mancando” (*χωλὴν δ' αἰεῖδεν χὼλ' ἂν ἐξεπαίδευσα*, 1.71). Esse trecho é apontado pelos estudiosos como sendo uma possível referência metapoética de Herodas em sugestão ao metro coxo.⁸⁹

Alguns pesquisadores sugerem ainda que Gílis seja uma possível alegoria da poesia de Herodas, desconcertante como é próprio da matéria invectiva⁹⁰. Nesse percurso, não seria fortuito o fato de o *Mimiambo 1* ser o primeiro da série no *Papiro de Londres*, já que esse poema conteria traços de um programa poético.⁹¹ Embora não possamos afirmar com certeza de que a ordem dos mimos no papiro se deva a uma escolha do poeta, uma vez que o arranjo dos poemas paira sobre questões de transmissão, a hipótese sobre poesia programática parece no mínimo interessante.

Métrique é categórica com Gílis: “Não me venhas de novo, minha cara,/ trazendo esse tipo de história” e rebate o argumento da velhice, repelindo a anciã: “O adequado às idosas/ transmite às mulheres jovens” (*ὅν δὲ γρήμησι/πρέπει γυναιξὶ τῆς νέης ἀπάγγελλε*, 1.74-75). O adequado, aqui, possivelmente sendo assuntos de matéria menos obscena. O importante é notarmos, no movimento de Métrique, que ela não recusa a proposta da alcoviteira, como também parece se mostrar incomodada e ofendida com a hipótese de trair o marido, demonstrando ter um caráter nobre.

A seguir, a anfitriã oferece bebida alcoólica a Gílis: “três medidas [d]e vinho [pu]ro” (*τρεῖς ἐγγέασ[α] τ]οῦ [ἀ]κρήτου*, 1.80) diluído numa única gota de água (1. 81). Sua atitude é ambígua, pois tanto pode sugerir uma tentativa de disfarçar o clima circunspecto como também pode ser um movimento ofensivo, já que ela ressalta que “não é de palavras, dizem, que Gílis/precisa” (*ἀλλ' οὐχὶ τούτων, φασί, τῶν λόγων Γυλλίς/δεῖται* 1. 78-79), sinalizando talvez que Gílis seja alcoólatra, o que é reforçado pelo fato de a

⁸⁹ Vale notar que essa discussão já foi abordada por nós no Capítulo 1, na seção denominada “3.2D- Características dos fragmentos de Hipônax”. Consultar também: Zanker (2009, p.30); Hunter (2008, p. 192).

⁹⁰ Cf. Hunter (2008, p. 192).

⁹¹ Cf. Hunter (2008, p. 191).

alcoviteira aceitar a bebida de bom grado: “vinho aprazível como esse Gílis nunca [to]mou” (ἡδίων' οἶνον Γυλλίς οὐ πέ[π]ωκέν [κω, 1.87).

Ao ver seus planos frustrados, Gílis finalmente alega que sua tentativa de persuadir Métrique estava ligada aos festejos santos (1.83) – e se despede, a seguir, lembrando o nome de Mírtale e Sime (1.89-90)⁹², outras duas possíveis *hetairai* a quem ela ainda poderia recorrer. Esse ponto é sugestivo no reforço de que Métrique também seja uma possível ex-*hetaira*, estando hoje casada. A esse respeito, Zanker (2009, p. 32) observa que seria comum que nutrizas agissem como alcoviteiras das moças por elas criadas.⁹³ Elementos como esse só contribuem para aumentar as expectativas do leitor sobre o quanto Métrique e Gílis tenham de fato dividido um passado, para nós, infelizmente obscuro.

Embora o vocativo ἀμμή (madrinha, 1.7), proferido por Métrique, tão logo ela avista a visitante, possa nos dar pistas dessa proximidade, também pode indicar um mero tratamento carinhoso. De todo modo, a proximidade com a idosa poderia se revelar também em outros trechos. Métrique, ao se surpreender com a chegada de Gílis, pergunta o que uma “deusa [...] entre mortais” (θεὸς πρὸς ἀνθρώπους, 1.9) está fazendo por aquelas bandas. Assim, tudo leva a crer que as mulheres se conheçam de longa data.

Di Gregorio (1995, pp. 683-687) também observa que a velha senhora parece tratar Métrique de fato como uma *hetaira* ao tentar convencê-la a ficar com Grilo, salientando a fortuna do rapaz (πλουτέων τὸ καλόν, 1.54), o prazo de validade da beleza da moça (καί σε τὸ ὄριον τέφρη κάψει, 1.38) e a falta de segurança de um único relacionamento (νηῦς μιῆς ἐπ' ἀγκύρης/ οὐκ] ἀσφαλῆς ὁρμεῦσα, 1.41-42)⁹⁴. Zanker (2009, p. 32), sugere que Gílis possui uma apurada “visão de negócios”⁹⁵. Todos esses pontos contribuiriam para a caracterização de Gílis como sendo uma alcoviteira, um tipo de personagem emprestado não somente das *magoidiai*, mas também dos mimos de Sófron e da Comédia Nova⁹⁶.

Se, como vimos, Gílis é uma mulher rude, é sugestivo também que ela pareça ter problemas nas pernas, como fica implícito na sua falta de forças para enfrentar o lamaçal, que alcança os joelhos em tempos de cheias (1.14-15). Esses traços físicos e

⁹² As *hetairai*, na Antiguidade, tinham nomes de flores. Cf Cunningham (1971, p. 80).

⁹³ “[...] and it was presumably a temptation in real life for a nurse to act as a go-between”.

⁹⁴ A seguir, examinaremos esses pontos mais detidamente.

⁹⁵ Zanker (2009, p. 32): “determined eye for business”.

⁹⁶ O Fragmento 69 de Sófron, atribuído a Apolodoro, informa que a palavra “alcoviteira” estaria relacionada a um tipo de mulher que procura mulheres para prostituir. Cf. Cunningham (2002).

psicológicos da personagem também seriam pontos de peso na afirmação de que haveria intersecções entre a alcoviteira e a poesia de Hipônax, áspera na matéria e coxa no metro.

Métrique, por sua vez, autodenomina-se filha de Pites (sendo esse curiosamente o nome atribuído ao pai de Hipônax - pelo que sabemos pelo verbete da *Suda* correspondente). Assim, da mesma maneira que um filho pode herdar características dos pais, sem perder sua idiossincrasia, Metrique poderia ser compreendida como uma possível herança do poeta arcaico, reformulada no Período Helenístico, por Herodas. A partir disso, se levarmos em conta a cena de Métrique aludindo ao metro coxo para rechaçar a visitante indesejável (*χωλὴν δ' αἰεῖδεν χόλ' ἄν ἐξεπαίδευσα*, 1.71), poderíamos extrair daí uma ironia: é a poesia herodiana, simbolizada por Métrique (filha), que vai ensinar à predecessora poesia de Hipônax (genitora/Gílis) como é que se canta o verso coxo, isto é, como se deve fazer poesia jâmbica de fato.

Assim, se pensarmos na hipótese de confronto entre poesia arcaica e helenística, parece ser ainda mais significativa a dualidade entre velhice e juventude, que permeia todo o poema: velhice associada à debilidade física, 1.15-16; valorização das mulheres belas, 1.32-35; valorização da juventude, 1.25, 1.38, 1.90; aversão à velhice, 1.63. Ao que parece, portanto, não é à toa que Herodas confronta justamente uma jovem e uma idosa. Essa escolha poética não apenas contribui para salientar o tema da velhice, personificado em Gílis, como parece sugerir que a própria poesia arcaica esteja ultrapassada e inadequada ao momento atual.

Se Gílis é uma idosa, é adequado que ela diga coisas que competem às mulheres de sua idade, como já observara Métrique (1.75-76). Gílis é velha assim como o metro utilizado por Herodas, o coliambo emprestado de Hipônax. Trata-se de uma idosa que, a despeito de sua pouca força, bate na porta com aspereza (1.1), como que já renunciando a falta de delicadeza dessa forma poética arcaica que entrará pela porta da frente, isto é, que inaugurará um possível programa poético de Herodas, como sugere Hunter (2008, pp. 192-193).

Métrique, por seu turno, é jovem. A força de sua jovialidade se delineia nas advertências que Gílis lhe faz para aproveitar a juventude (1. 38, dentre outras) e a partir da raiz de seu nome, que remete à da palavra útero, *μήτρα*, originária também da palavra mãe, *μήτηρ*. Nesse sentido, é curiosa sua caracterização como uma mulher que, embora na flor de sua juventude, além de não ter filhos, nega o exercício extraconjugal de sua própria sexualidade, aguardando o retorno de Mandris, qual Penélope a esperar por Odisseu. São justamente essas contradições que, combinadas, produzem um refinamento

do texto, no sentido de que Herodas estaria construindo personagens densas psicologicamente a ponto de não necessariamente seguirem as expectativas da audiência.

- ***Mimiambo 2- O Dono de bordel: Πορνοβοσκός***
- ***D:*** anterior a 266 a. C.
- ***RI:*** Cidade de Ace (2. 16), prostitutas de Tiro (2.18), Bricindera - Rodes (2.57), Abdera - Trácia (2.58), Fasélida - Lícia (2.59), Cós (2.95-98)
- ***Contexto:*** O *Mimiambo 2* tem como protagonista Bátaro, um dono de bordel que se diz injustiçado por um cliente, Tales. Ele acusa Tales de ter levado à força uma de suas prostitutas e de ter destruído seu estabelecimento (2. 31-40; 62-65). Ambos os homens são metecos (2.16; 2.18) vivendo em Cós, onde a ação se passa (2.95). Ao longo do poema, a longa fala de Bátaro só é entrecortada pela breve leitura de uma lei pelo personagem do escrivão (2. 46-48). Assim, podemos dizer que nesse poema há apenas duas personagens falantes, embora possamos imaginar que uma encenação demandasse mais atores para representar os membros do júri e o acusado Tales.
- ***Personagens ativas:***

Bátaro, dono de bordel, acusador

Tales, acusado

Mírtale, *hetaira*

Jurados

Escrivão

- ***Personagens relevantes mencionadas:***

Não há

O nome Bátaro pode remeter ao verbo grego *βατταρίζω*, “gaguejar”⁹⁷. Essa informação é importante, em termos de caracterização, pois nos sugere um traço marcante do protagonista do *Mimiambo 2*. Se pensarmos que Herodas usa o metro coxo para compor seus mimos, esse traço de significação presente no nome de Bátaro ganha um sentido ainda mais expressivo: talvez a gagueira da personagem pudesse se manifestar no arrastar do penúltimo pé do coliambo, provocando o riso, numa possível encenação. Infelizmente, essas são conjecturas das quais não podemos dar conta porque não sabemos se os mimos de Herodas foram ou não encenados. No entanto, se imaginamos que a cena

⁹⁷ Esse mesmo verbo é encontrado pela primeira vez em Hipônax fr. 155 Degani (1991).

se passa em contexto jurídico, como sugere o poema, é válido perceber o caráter cômico de um orador gago.⁹⁸

A personagem do dono de bordel está muito presente na *Comédia Média* e na *Comédia Nova*. Como nota Zanker (2009, p. 66), são três as características do dono de bordel, qual representado na comédia, que encontramos em Bátaro: a ganância, a insolência e a desonestidade.

Sua ganância se expressa a começar pela sua própria profissão porque ele trabalha obtendo lucros a partir da exploração sexual de moças. Esse traço fica bastante evidente em momentos em que Bátaro tenta negociar com Tales (2.79-93), por exemplo, ou quando ele reclama que não é correto levar as prostitutas à força (2.36-37). Sua insolência seria marcada por diversos fatores. É notável a sua absurda comparação com Tales, que nutre a cidade com trigo (2.15-17) enquanto ele traz prostitutas à cidade (2.18-20), por exemplo. Sua desonestidade se revelaria em momentos nos quais ele exagera na própria pobreza em detrimento de uma suposta riqueza de Tales (2.3-4, 21-23 etc).

Mas além das observações feitas por Zanker, sobre os traços cômicos de Bátaro, gostaríamos de apontar também outras facetas da personagem, pautadas na destreza argumentativa e na oratória, ao que parece, estratégias encontradas pelo protagonista para tentar obter o ganho da causa de acusar Tales perante os jurados.

Nossa história se desenrola num tribunal e tem início com Bátaro dirigindo-se aos jurados e estabelecendo uma diferenciação de ordem social entre ele e seu oponente (2.1-4). Nesse pano de fundo, o protagonista afirma estar em desvantagem em relação ao frígio, tanto por este ser mais abastado (2.3-4), quanto por este ter um patrono forte, campeão no pugilato (2.10-12), enquanto o seu ainda precisa trabalhar para sobreviver (2.12). Como veremos ao longo do poema, se, por um lado, Bátaro parece investir numa caracterização de si pautada na *tibieza* física e social, para tentar captar olhares piedosos por parte de seus interlocutores, por outro lado, vigora a afirmação de sua identidade social.

Com relação à afirmação de sua própria identidade, temos inicialmente uma espécie de isenção moral, por parte do protagonista, diante do seu modo de ganhar dinheiro. Em 2.16, ele menciona que se Tales pôs fim à terrível fome da população com trigo, tendo cobrado por isso (2.16-17; 2-19), do mesmo modo, seria justo que ele, trazendo prostitutas de Tiro, cobrasse por elas (2.18; 2.20). Afinal, nas palavras do

⁹⁸ A personagem do orador ruim é explorada também por Sófron via a personagem Boulias. Cf. fragm. 104 de Sófron: Cunningham (2002).

protagonista, ninguém escolhe como viver, senão como se lhe assenta a sorte (2.9-10). Seria um golpe de sorte, portanto, que teria feito Bátaro ter de viver desse modo, ganhando dinheiro com prostitutas. Ao mesmo tempo, sua lógica é a de que é justo cobrar por benefícios prestados à cidade, sejam eles quais forem.

Num segundo momento, temos um tipo de inferiorização social. Em 2.21-23, Bátaro opõe os bens materiais de cada um: Tales navega pelo mar (2.21), o que reforça o fato de ele ter uma nau cara, uma nau de cinco talentos (2.3-4); Tales tem uma capa de três minas áticas (2.22), ao passo que Bátaro, um manto grosseiro e uns sapatos puídos (2.23). Todos esses elementos parecem contribuir para mostrar ao tribunal que Tales é abastado, sendo possível, assim, solicitar que os jurados exijam dele um alto ressarcimento pelos estragos no bordel (2.48-54).

Nas palavras de Bátaro, não fosse o bastante Tales ter muitos bens, ele ainda se coloca acima dos próprios cidadãos, pondo em risco a autonomia de Cós, ao não saber como um meteco deve se comportar (2.25-30). Por outro lado, Bátaro, que também é meteco, sabe como proceder socialmente: ele treme diante de todos os cidadãos, mesmo diante do mais fraco (2.27-30). O que temos aqui é uma estratégia de alto refinamento argumentativo por parte do dono de bordel, que (1) se diminui como estrangeiro e (2), sabendo que a cidade de Cós é autônoma do império de Ptolomeu II, tenta insinuar que proteger um meteco transgressor pode colocar a autonomia dessa pólis em risco.

Certamente que proteger um meteco não parece ser suficiente para arriscar a autodeterminação de uma cidade inteira. Entretanto, Bátaro parece manipular o medo dos habitantes de uma pequena cidade de perderem sua autonomia frente a um verdadeiro império. Ao mesmo tempo, à medida que o protagonista se inferioriza como estrangeiro, ele promove valorização dos cidadãos e, inflando de vaidade essas pessoas, certamente espera ser apoiado por elas no tribunal.

A inferiorização social parece funcionar tão bem que Bátaro continua investindo nesse sentido. Em 2.31-40, ele continua a opor cidadãos e metecos e ressalta como os cidadãos são louváveis em oposição aos estrangeiros. Para isso, ele afirma não imaginar cidadãos praticando ações vis tais quais as de Tales, ações essas que ele enumera: dar porradas (*ῥόγησεν*, 2.34), ir às portas das casas, à noite, com tochas (*πρὸς τὰς θύρας μεν νυκτὸς οὐδ' ἔχων δαίδας*, 2.35) e levar prostitutas à força (*τῶν πορνέων /β[ί]ηι λαβὼν οἴχωκεν*, 2.36-37). Bátaro chega mesmo a colocar o nome de Tales em

xeque, dizendo que antes se chamava Artimes⁹⁹ (2.38). Essa acusação de falsidade ideológica parece ser estratégica. Sabemos, afinal, por obras de oradores áticos como Demóstenes, que colocar em dúvida as origens de alguém era um recurso comum na oratória.¹⁰⁰

A esse respeito, vale notar que o protagonista já usara outro argumento comum na oratória no início do poema. No primeiro verso, ele interpela os jurados esperando que eles não façam juízo de valor do seu nascimento (*τῆς γενῆς*, 2.1), tampouco da sua reputação (*[τ]ῆς δόξης*, 2.2), tampouco da riqueza de Tales – que tem uma nau no valor de cinco talentos – tampouco à sua penúria (*οὐδ' εἰ Θαλῆς μὲν οὗτος ἀξίην τῇ[v] νηῦν/ ἔχει ταλάντων πέντ', ἐγὼ δὲ μ[η]δ' ἄρτους*, 2.3-4). Como se sabe, esse pensamento de que riqueza, nascimento e reputação não tinham valor algum para os jurados pode ser encontrado na obra de Demóstenes¹⁰¹. Assim, Herodas estaria investindo também num tipo de caracterização realista para Bátaro ao muni-lo de argumentos típicos de um verdadeiro orador.

No entanto, ao mesmo tempo em que Bátaro mostra domínio sobre os recursos retóricos, por vezes, deixa transparecer seu caráter rude e insolente. Em 2.41-45, quando vai pedir ao escrivão que leia a lei de maus-tratos, o protagonista deixa escapar um palavrão (*κῶσος*, 2.44), “ânus”. Com isso, Bátaro parece revelar seu verdadeiro caráter, mediante escolhas lexicais vulgares, que não fazem jus ao refinamento discursivo anterior. Com efeito, ao mesmo tempo em que Bátaro parece cômico do discurso linguístico mais apropriado para a ocasião do tribunal, por vezes, ele incorre numa revelação grosseira de si mesmo no calor da argumentação.

A seguir, o que temos é uma perda do controle discursivo por parte do protagonista, que começa a fazer uso de provérbios. É verdade que, desde o início do poema, ele justifica a sua própria condição social a partir de um ditado popular: “vivemos não como queremos, mas como a nós/ a oportuna]idade chega (*ζ]ῶμεν οὐκ ὥς βουλό[με<ς>]θ' ἀλλ' ὥς ἡμέας /...]ρος ἔλκει*, 2.9-10)”, o que contribui para afirmar a sua identidade e o seu lugar social como um golpe de sorte. No entanto, Bátaro parece escolher melhor suas palavras no início do poema, de modo que o uso de provérbios, de maneira mais frequente, ao longo do texto, parece um traço de caráter revelador da

⁹⁹ Cf. Xenofonte, *Anábasis* (7.8.25). Artimes é o nome de um sátrapa persa.

¹⁰⁰ Cf. Em *Sobre a Coroa* (18.130), Demóstenes acusa Ésquines de ter mudado o nome de seus pais.

¹⁰¹ Cf. Demóstenes. *Contra Mídias* (21.143).

condição social marginalizada do protagonista, traço esse que ele não consegue esconder conforme a trama se desenrola.

Nesse aspecto, um pouco antes de o escrivão ler a lei, o dono de bordel profere uma palavra de baixo calão em contexto proverbial. Diz ele: “não vá, como nos diz o ditado,/o ânus destampado manchar as cobertas” (*μὴ ἵπροστεῖ κῦσος φῆι τι κὼ τάπης ἤμιν,/ τὸ τοῦ λόγου δὴ τοῦτο, ληΐης κύρσηι*, 2.44-45). Esse ditado é obscuro para os principais comentadores¹⁰², no entanto, é notável como seu uso provoca um desnivelamento na fala cuidadosa que o protagonista vinha empregando até então.

Após a fala do Escrivão (2.46-48), Bátaro o interrompe, fazendo uma citação de autoridade: “Querondas” (2.48), diz ele, foi escreveu a lei. Não sabemos ao certo quem possa ter sido esse Querondas, mas o fato é que, ao retomar a palavra, interrompendo o Escrivão, Bátaro demonstra conhecer algo sobre a legislação e sobre a história da cidade, informando que Querondas ali viveu e sabia como era governada a pólis (2.55-56). Nesse ensejo, o protagonista aproveita ainda para dar ele mesmo a sentença a Tales, exige o ressarcimento dobrado por todos os estragos e, em 2.57-59, reinveste no argumento da falsidade ideológica, alegando que Tales não tem paradeiro.

A seguir, somos surpreendidos, mais uma vez, pela sapiência proverbial de Bátaro. Na tentativa de ser mais claro sobre os maus-tratos por que passou nas mãos de Tales, ele ilustra a situação do seguinte modo: “comi na mão de Tales o pão que o diabo/ amassou” (*πέπονθα πρὸς Θάλητος ὅσσα κῆμ πίσσηι/μῶς*, 2.62-63). Ao que parece, ele faz uso de um provérbio recorrente na oratória ática, “sofri o mesmo que o rato no piche”¹⁰³, que remete à história de um rato que teria caído no piche e ali teria ficado se debatendo, sem conseguir escapar, até morrer.¹⁰⁴ Nessa caracterização de si, teríamos por um lado Bátaro tentando angariar a piedade dos jurados e, por outro, contradizendo-se, já que, se ele tem forças para acusar Tales, ele não pode ser tão indefeso como o rato que morre em meio ao piche.

Em 2.65, Bátaro convoca Mírtale, a *hetaira* agredida por Tales, a se mostrar aos membros do júri. Caso o mimo fosse encenado, esse seria um momento de valer mão da nudez: ela teve seus pelos arrancados de cima a baixo (2.69-70) e foi estuprada (2.71). Enquanto o protagonista narra, Tales, por seu turno, debocha da situação (2.74). Sabemos dessas coisas por meio do relato de Bátaro, que as descreve para nós, e uma vez que ele

¹⁰² Cf. Cunningham (1971, p. 90).

¹⁰³ Cf. Demóstenes (*Contra Pólicles*, 50.26)

¹⁰⁴ Cf. Cunningham (1971, p. 94).

é a única personagem dotada de fala, fora o Escrivão, não dispomos de outro ponto de vista, senão do seu, acerca dos fatos.

Mas a verdade é que, mesmo com os acontecimentos sendo narrados unilateralmente, é justamente graças à fala de Bátaro que nos é estabelecido um panorama imagético do que a cena não encena, isto é, do que não aparece efetivamente em cena: a destruição do bordel, o rapto, o estupro, os maus-tratos à *hetaira* por Tales. Como sabemos, a alusão a imagens é um recurso presente na tragédia, muito comum, ainda que não exclusivo, por parte da personagem do mensageiro, que narra ao público os acontecimentos capitais não encenados, do mesmo modo como, na Comédia, acontecimentos externos à cena são aludidos por várias personagens, geralmente em quebra de quarta parede, de modo a atualizar o público. Com isso, ao nosso ver, Herodas estaria procurando dialogar com recursos próprios da tradição dramática.

Em 2.74-78, Bátaro volta a apostar na afirmação da própria identidade. Para isso, ele se autodenomina dono de bordel (*κίν[α]ιδόσ ειμι*, 2.74) e remete à tradição familiar de seu pai e avô, que também praticavam negócios no ramo (2.75-77). Por um lado, a comicidade do trecho ficaria por conta de o pai e o avô de Bátaro terem nomes de plantas, isto é, nomes efeminados¹⁰⁵, algo que a princípio o protagonista tenta atenuar (2.77-78) exaltando a força e coragem desses homens (*ἀλκῆς/ Θαρσέων*, 2.77-78). Por outro lado, vale notar que essa mesma afirmação dos nomes das gerações precedentes parece ser mais uma forma de Bátaro reafirmar sua identidade perante o tribunal.

O trecho 2.80-83 nos revela como Bátaro compreende a função do dono de bordel, legitimado a cobrar pelos serviços das prostitutas, independentemente do que isso possa representar para a segurança dessas mulheres. O protagonista diz a Tales: “para na mão de Batarozinho uma quantia/e tu a levás e tu mesmo a machucas como for preciso” (*ἐμβυσσον εἰς τὴν χεῖρα Βατταρίωι τιμὴν,/ καὐτὸς τὰ σαντοῦ θλῆ λαβὼν ὅκως χρήζεις*, 2.82-83). Com isso, Bátaro estaria mais uma vez se autoafirmando deliberadamente, isto é, mostrando seu verdadeiro caráter ambicioso, num caso em que, não havendo testemunhas (*ὥς ἀμαρτύρων εὕντων*, 2.85), os juízes são convidados a decidir com justiça (*γνώμηι δικαίηι*, 2.86).

Mas o contexto do tribunal pressupõe ao menos uma duplicidade de pontos de vista sobre um determinado assunto. Nesse aspecto, ao saber que teria de prestar contas

¹⁰⁵ Os nomes de plantas remeteriam ao fato de as *hetairai* terem nomes de flores, na literatura antiga. Assim, essa seria uma forma de insinuar que os parentes de Bátaro seriam efeminados. Cf. Cunningham (1971, p.97).

juridicamente um litigante pouco hábil no uso da oratória e da retórica poderia, assim, contratar um logógrafo que escrevesse seu discurso de defesa ou acusação e, depois de decorá-lo, usá-lo no tribunal. O fato de o protagonista por vezes se perder diante de digressões e das próprias emoções nos faz pensar o quanto Bátaro teria, por um lado, contratado um discurso pronto de um logógrafo e não teria, por outro lado, sido capaz de desempenhá-lo adequadamente. Chama ainda a atenção o fato de que os jurados sejam convidados a decidir o caso com justiça (2.86), num contexto em não podemos afirmar com certeza que tenham tido a oportunidade de ouvir Tales, já que essa informação não consta no poema.

Se pensarmos em questões de justiça associada à retórica no tribunal, podemos mencionar ainda o diálogo *Górgias* de Platão. Nele, o filósofo faz uma crítica implícita à retórica praticada nos tribunais. Em 454e9-455a2, Sócrates define que é demiurgo da persuasão quem infunde a crença, sem, no entanto, ensinar nada a respeito do justo e do injusto. Sendo assim, é curioso pensarmos que Bátaro clama por justiça, quando, de acordo com o ponto de vista platônico, a retórica não é capaz de trazer à tona ao público do tribunal o que seja verdadeiramente justo ou injusto, mas apenas uma imagem do que seja o justo, de modo a beneficiar uma das partes do litígio.

A seguir, Bátaro se coloca uma última vez como vítima: “Mas se ele se urgir os corpos de escravos/e procurar tortura, ofereço a mim mesmo” (*ἤν δ' οἶον ἐς τὰ δοῦλα σώματα σπεύδῃ/ κῆς βάσανον αἰτῇ, προσδίδωμι κάμαντόν· λαβών, Θαλῆ, στρέβλου με·μοῦνον ἢ τιμή*, 2.87-89). Bátaro estaria querendo insinuar que, não havendo testemunhas, é provável que Tales quisesse torturar Mírtale para perverter a acusação. Nesse sentido, nosso protagonista oferece-se a si mesmo a Tales, ao que parece, não somente numa estratégia de vitimização para angariar a simpatia do público como também numa estratégia de ter mais um motivo para cobrar dinheiro pelos danos causados (2.89-90).

Em (2.92-94), o dono de bordel convida os jurados a votarem não somente por ele, mas por todos os estrangeiros que vivem na cidade. Nesse movimento retórico, enxergamos um dono de bordel tentando se encaixar no coletivo, isto é, assumindo uma identidade coletiva sob a figura do estrangeiro que, como vimos, deve saber qual o seu lugar. Mas, ao mesmo tempo em que assume a identidade coletiva do estrangeiro, Bátaro demonstra conhecer os mitos de fundação de Cós. Em 2.95-98, ele evoca a tradição mítica da cidade, à luz do rei de Mérops e sua filha Cós, Hércules e seu filho Téssalo,

Febe e sua filha Leto. Com isso, como estrangeiro, ele tenta angariar a simpatia dos habitantes.

Em 2.100-102, numa última tentativa de captar a benevolência do tribunal, nosso protagonista evoca mais um recurso retórico presente na oratória: a ideia de que uma justa punição possa fazer bem ao acusado¹⁰⁶. Isso serve para corroborar o fato de Bátaro pedir aos juízes para julgarem de modo sensato (2.99-100), mas também para demonstrar, como vimos, certo domínio argumentativo por meio do diálogo com a tradição. Ainda nesse sentido de querer demonstrar conhecimento, Bátaro citará um último provérbio (2.100-102), cuja ideia central é a de que “um frígio, depois de uma surra, fica mais maleável”.

Ao analisar os argumentos do protagonista, podemos perceber um último denominador comum: eles resgatam a visão de Aristóteles sobre a figura do orador na *Retórica*. Aristóteles não ignora que a arte retórica seja, de fato, voltada aos ouvintes e às suas emoções (1377b20-21). No entanto, para o estagirita, focar exclusivamente nas emoções é algo que obscurece o julgamento dos ouvintes (1354a24-26)¹⁰⁷ e desvia o orador da *technê* e dos argumentos dedutivos. Com efeito, o que percebemos neste poema é que o protagonista parece se valer de diversos argumentos emocionais em prol de distorcer os jurados e de se livrar de assumir a responsabilidade por suas ações.

¹⁰⁶ Cf. Isócrates, *Contra Lóquites* (2.16).

¹⁰⁷ Cf. Aristóteles (2005).

- **Mimiambo 3 - O Professor: Διδάσκαλος**
- **RI:** não há
- **Contexto:** Metrotime leva o filho Cótalo até a escola/casa do professor Lamprisco, onde este aplica punições físicas ao menino, que não gosta de estudar.
- **Personagens ativas:**

Metrotime, mãe de Cótalo

Cótalo

Lamprisco, professor

Êutias, Cócalo e Filo, escravos

- **Personagens relevantes mencionadas:**

Pai de Cótalo

Este mimo tem como pano de fundo o letramento no Período Helenístico. O título é “O professor” (Διδάσκαλος), termo usado para designar o professor primário dentro e fora do Egito no Período Greco-Romano (Cribiore, 2001, p. 51). O ponto de vista abordado, como é comum nos mimos de Herodas¹⁰⁸, corresponde ao da esfera particular: uma mãe, Metrotime¹⁰⁹, irada com seu filho, Cótalo, leva-o até a escola/casa do professor¹¹⁰ para que o menino seja punido por Lamprisco. Estruturalmente, o *Mimiambo* 3 é composto por um longo monólogo inicial de Metrotime (3.1-58), seguido de uma fala menos extensa do professor (3.58-70) e de um diálogo entre Lamprisco e Cótalo, por vezes entrecortado por Metrotime (3.71-97).

De início, a mãe de Cótalo vai reclamar com Lamprisco sobre a postura do filho. Dentre as travessuras das quais o garoto é acusado, constam a aposta, colocando a própria casa a prêmio (3.5-6), e o jogo de azar (3.7; 11-13; 19-21). Quanto às atividades escolares, são negligenciadas pelo garoto, que deixa sua tabuinha escolar de lado ao invés de praticar o letramento (3.14-18), de modo que está bastante mal alfabetizado (3.22-36). A lousa, para o aluno, estaria para os cadernos nos dias de hoje. Era fundamental que a

¹⁰⁸ Queremos dizer que todos os mimos de Herodas que chegaram até nós mais ou menos bem preservados e que temos condições de avaliar, por sua condição material, isto é, os *Mimiambos* 1 ao 8, passam-se na esfera privada do lar ou de ambientes fechados, retratando sempre com minúcia a intimidade das personagens e a esfera particular.

¹⁰⁹ Esse nome está carregado de ironia, pois seu significado, o de uma “mãe honrada”, é elevado ao extremo por Herodas, que retrata uma Metrotime que busca tanto a honra para o seu filho indisciplinado, a ponto de mandar o professor castigá-lo com violência, que a própria honra dessa mãe pode ser questionada, uma vez que ela se torna uma tirânica em busca da honra. Hipônax usou o nome Metrótimos num de seus fragmentos. Cf. fr. 193 Degani [1991] 167.

¹¹⁰ De fato, não há nada no mimo que comprove que se trate deste ou daquele lugar.

criança tivesse uma lousa em casa e que praticasse o letramento por meio da cópia de trechos prestigiosos da literatura grega. Depois de estudar, o apagamento dos escritos se dava mediante a raspagem da cera que revestia o quadro negro.

Nas reclamações de Metrotime, é notável o desespero pela situação do filho. O tom agressivo de sua fala nos alerta para a magnitude do problema para essa senhora. Logo nos primeiros versos, ela incita o professor a bater violentamente em Cótalo: *τοῦτον κατ' ὄμμου δεῖρον, ἄχρις ἢ ψυχῇ / αὐτοῦ ἐπὶ χειλέων μοῦνον ἢ κακὴ λειφθῇ* (3.3-4). Sua fala como um todo está repleta de queixas e de reclamações sobre o comportamento do menino.

A raiva dessa mãe deve-se possivelmente ao fato de a família ser de baixa renda, o que fica evidente pela relação de Metrotime com o escasso salário do “amargo dia trinta” (*τοιηκὰς ἢ πικρὴ*, 8.9), salário esse que Cótalo exige e que a faz chorar copiosamente todo mês (3.10-11), como Nânaco, o rei que chorou ao saber de um dilúvio que chegava na cidade. Estamos diante de uma família que enfrenta dificuldades para educar o filho, sendo essas dificuldades de ordem disciplinar, mas também material, o que é importante ser notado.

A esse respeito, como aponta Cribiore (*Idem ibidem*, p.103), era comum que, no Período Helenístico, as famílias ricas, cujos filhos frequentavam o ensino primário, esperassem que as crianças alçassem ao menos o ensino secundário ou que obtivessem algum sucesso na trajetória escolar para além do ensino primário. Nesse pano de fundo, era natural que os garotos tivessem mais acesso à educação, mas as meninas de elite também pudessem usufruir desse luxo, desde que dentro de casa, sob o auxílio de professores particulares e sem aprenderem retórica (*Idem ibidem*, p.104).

Vale notar que as famílias de baixa renda procuravam educar seus filhos em casa como pudessem (*Idem ibidem*, p. 105) e essa é uma situação similar à que temos no Mimo 3. Não sabemos até que ponto Metrotime e o marido pagavam pela educação de Cótalo, mas é verdade que o garoto também era alfabetizado pelos pais em casa, ao mesmo tempo em que frequentava o professor primário, como veremos. Como explica Cribiore (2001, p. 107), o *Papiro de Oxirrinco* (4.736) aponta uma série de gastos que os pais tinham com as crianças, desde alimentação a brinquedos, do que se pode depreender que, para uma família de recursos escassos, ficaria muito mais difícil gastar com educação, assim optando por alfabetizar os filhos somente em casa.

No *Mimiambo* 3, a situação financeira da família não é das melhores, o que se torna um agravante pelo fato de o patriarca/provedor ser velho e doente (3.31-32), o

que possivelmente sobrecarrega a mãe, embora ambos os genitores se esforcem para alfabetizar o filho (3.24-26; 31). Pelos estudos de Cribiore (2001, p. 105), percebemos que as expectativas dos pais no Período Greco-Romano, no mais das vezes, não eram muito diferentes das hoje, isto é, “os filhos eram considerados uma projeção” dos pais e assim era esperado que eles os sustentassem na velhice. O amadurecimento do jovem era inclusive percebido pela sua capacidade de prover cuidados aos pais, de modo que era comum a preocupação e a intromissão dos pais no processo educacional dos filhos (*Idem ibidem*, p. 104).

Quanto à educação em casa, é notável a fala de Metrotime: *ἄνουν ἐμαντήν, ἥτις οὐκ ὄνους βόσκειν / αὐτὸν διδάσκω, γραμμάτων δὲ παιδείην* (3.27-28). Ela se frustra por tentar em vão ensinar ao filho o letramento em vez de transmitir-lhe tarefas domésticas que talvez surtisses maior efeito. Quanto à educação fora de casa, é preciso notar o ambiente em que a ação se passa. Possivelmente, trata-se de uma escola (3.8-9), mas não sabemos ao certo que tipo de escola era essa e se esse ambiente não poderia ser não uma escola, mas a própria casa do professor. Tudo o que sabemos é que há nesse ambiente uma imagem das Musas, apontadas por Metrotime (3.57), e que as Musas presidem o conhecimento por serem filhas de Zeus e Memória.

Como esclarece Cribiore (2001, p. 25), no Período Greco-Romano, era comum que as crianças aprendessem em casas de professores. O caso é que, seja na casa de Lamprisco, seja na escola, Cótalo está recebendo algum tipo de educação ligado à alfabetização e ao letramento e isso não está surtindo efeito. A frustração diante da contrariedade ao efeito esperado leva Metrotime a assumir uma postura violenta em relação ao filho, levando-o para ser punido pelo professor, também violento.

O monólogo de Lamprisco é menos extenso que o de Metrotime: 12 versos (3.58-70) contra 58 da mãe de Cótalo (3.1-58). Isso é significativo na medida em que Herodas poderia estar querendo nos mostrar que Lamprisco não é tanto de falar, mas de agir, como um autêntico valentão. Se, como vimos, há um comportamento violento da mãe para com o filho, a prática desse comportamento se dá mediante a ação e o pulso firme do professor, cuja profissão comporia o ranking mais baixo na hierarquia pedagógica: o do letramento.¹¹¹

Em 3.58-59, Lamprisco entra em ação, prometendo à Metrotime fazer jus às suas expectativas. Para isso, ele chama Êutias, Cócalo e Filo - possíveis outros alunos ou

¹¹¹ Marrou (1956, pp. 145-7) chama a atenção para isso.

ainda possíveis escravos - para ajudá-lo a mostrar Cótalo “à lua de Aceseu”, isto é, para mostrar a Cótalo que chegou o momento da punição.¹¹² Em 3.62-65, temos Lamprisco repetindo a Cótalo as reclamações da mãe, como que mostrando ao garoto o motivo pelo qual ele há de ser castigado.

Mas o que temos em 3.68-sqq. é muito mais do que uma simples punição, mas um espetáculo de crueldade e de abuso de poder. Em 3.68, Lamprisco procura por seu chicote afiado e pela cauda de boi (*κοῦ μοι τὸ δριμὺν σκῦτος, ἢ βοὸς κέρκος*), instrumentos de que se utilizará para bater em Cótalo. Essa ação por si só já é capaz de levantar as piores expectativas por parte do leitor sobre o que possa acontecer com o garoto. Como se não bastasse, o ânimo do professor é bastante irascível (*δότης τις εἰς τὴν χεῖρα πρὶν ῥχολῆ βῆσαι.*, 3.70), o que contribui para acentuar as expectativas da audiência sobre o que possa acontecer com o menino.

O garoto implora por clemência, chegando inclusive a escolher o chicote menos doloroso para o açoite (3.71-73) e a perguntar quantas chibatadas irá levar (3.77-78). O professor replica que é a mãe quem deve decidir (3.78) e a mãe parece disposta a caprichar no castigo que ela mesma não aplica, mas permite ao professor aplicar (3.79-80). No verso 83, Cótalo invoca as Musas. Ele jura que nunca mais irá fazer maldades, argumento de que se vale para tentar convencer o professor a parar de açoitá-lo.

Vale notar que o menino já havia invocado as Musas antes (3.71), também para tentar conter a violência do professor. Essa dupla evocação das Musas é significativa na medida em que estabelece uma relação do menino com essas divindades que presidem o conhecimento e a inspiração, características justamente faltantes em Cótalo, que se recusa a estudar e nunca se lembra do que aprendeu (3.22-23).

Ao mesmo tempo, são justamente as Musas que enfeitam o ambiente do professor, o que poderia sugerir que esse professor procura, de algum modo, manter uma relação de culto a essas divindades, valorizando o conhecimento e a inspiração. Nesse aspecto, é válido notar também a caracterização do professor a partir do nome próprio Lamprisco, num sugestivo diminutivo da palavra *λαμπρός*, que pode tanto significar “brilhante”, mas também “vigoroso”.¹¹³ Lamprisco pode assim ser entendido como alguém brilhante em seus conhecimentos simplesmente por ser professor, do mesmo modo como pode ser percebido como alguém vigoroso por punir os alunos com veemência.

¹¹²Cf. Zanker (2009, p. 89).

¹¹³ Dezotti (2009, pp. 165-177) propõe traduzir Lamprisco por Brilhantino.

A seguir, a invocação de Cótalo às Musas parece abrandar o caráter irascível do professor. É verdade que ele ainda titubeia, ameaçando amordaçar Cótalo (3.5), mas é significativo que a seguir da clemência de Cótalo às Musas ele peça para um dos alunos soltar o menino (3.87), o que a mãe recusa (3.87), fazendo com que o professor conteste, embora, devido às lacunas, não saibamos ao certo em que circunstâncias (8.88).

Mas, em 3.89-90, Metrotime orienta o professor para continuar batendo em Cótalo, que é “mais variegado que uma cobra” (*ῥδρης ποικιλώτερος*), o que chama a atenção pela aproximação com um dos epítetos comumente atribuídos a Odisseu, também qualificado como “variegado”¹¹⁴. Em 3.91, Metrotime explica ao professor que o açoite deverá durar até que o menino esteja lendo melhor do que Musa Clio. Assim, temos mais uma vez a relação com a Musa, mas dessa vez presidindo um campo que lhe é próprio, o da eloquência, isto é, o campo de tudo quanto possa soar bem à audição.

Em 3.94, Metrotime muda de ideia. Ela decide ir para casa buscar correntes para amarrar os pés de Cótalo para que assim ele vá pulando até a estátua da Musas, que enfeita a sala do professor, e assim seja por elas visto, ele, que as desprezou (3.95-97), na fala de Metrotime. Chama a nossa atenção, no final deste Mimo 3, que assim como nos *Mimiambos* 1 e 2, não saibamos qual o desfecho. Cótalo será realmente punido com veemência quando a mãe voltar ou será, finalmente, redimido? Herodas parece deixar a audiência na expectativa, mais uma vez.

¹¹⁴ *Ifigênia em Áulis* (v. 526).

- **Mimiambo 4- As mulheres no Templo de Asclépio:** *Ἀσκληπίῳ ἀνατιθεῖσαι καὶ θυσιάζουσαι*
- **D:** 280-65 a.C.
- **RI:** Apeles de Cós (4.72-78), Filhos de Praxíteles (4.23), Templo de Asclépio.
- **Contexto:** No Mimiambo 4, “Oferendas e Sacrifícios para Asclépio”, o enredo gira em torno de duas mulheres, Cino e File, que vão ao Templo de Asclépio para agradecer ao herói pela cura das doenças (4.16-17). Ao longo de sua permanência no templo, as mulheres descrevem e comentam sobre as obras de arte, pinturas e esculturas ali existentes (4.20-40; 4.56-71). Nesse contexto, é notável, por parte de Cino, a defesa das obras do pintor Apeles de Cós (4. 72-78) e a menção aos escultores filhos do escultor Praxíteles (4.23). Outras personagens, que aparecem no mimo, são Cócale e Cidila (4.20; 4.48), duas escravas que nada falam, e o Neócoro do templo, que comunica numa toada às mulheres os resultados dos sacrifícios e das oferendas (4.79-85).

- **Personagens ativas:**

Cino

File

Cócale, escrava

Cidila, escrava

Neócoro do Templo de Asclépio

- **Personagens relevantes mencionadas:**

Bátale, conhecida de File

Milo e Patecisco, conhecidos de Cino.

O poema tem início com uma invocação de Cino a Asclépio (4.1-18). Na mitologia, Asclépio foi gerado da união amorosa entre o deus Apolo e a ninfa Corônís, filha de Flégias, rei dos Lápitais.¹¹⁵ O vocativo “Peã”, frequentemente usado pelas mulheres e pelo Neócoro¹¹⁶, no Mimo 4 (4.1; 4.81; 4.82; 4.85), seria, portanto, um epíteto, no mais das vezes, atribuído a Apolo, ainda que na *Ilíada* (5.401) haja outro Peã, que não

¹¹⁵ A leitura do Mito de Asclépio foi feita à luz de Grimal (1990, p. 62).

¹¹⁶ Sacerdote do Templo de Asclépio.

Apolo, que aplica a cura a Afrodite, ferida por Diomedes. É notável, além disso, que em fontes antigas Asclépio seja reconhecido também como filho de Apolo.¹¹⁷

Asclépio é mencionado em trechos homéricos. Na *Ilíada* (2.729-733)¹¹⁸, ele é citado, no episódio do “Catálogo das Naus”, como pai dos “excelentes médicos” - ἰητῆρ’ ἀγαθῶν - Podalírio e Macaon. No Canto 4 (τάχιστα Μαχάονα δεῦρο κάλεσσον/φῶτ’ Ἀσκληπιοῦ υἱὸν ἀμόμονος ἰητῆρος, 4.193-194), ele é pai de Macaon, este chamado de “médico excelente”. No Período Arcaico, portanto, pelo que depreendemos da *Ilíada*, Asclépio era tido como um dos reis que integraram a expedição militar para Troia.

Já nos Períodos Tardo-Arcaico e Clássico, podemos crer que ele estivesse divinizado, já que havia um Santuário de Asclépio em Trica¹¹⁹ e o *Asklepeion*, em Epidauro, no século V a. C. Além disso, pelas inscrições do Santuário de Apolo em Delfos, sabemos que habitavam em Cós e em Cnido, no século IV a. C., os “descendentes de Asclépio”, um conjunto de médicos que dizia descender do deus-herói e assim praticavam curas.¹²⁰

Asclépio é considerado um deus-herói¹²¹, já que sua figura consta na literatura ora associada ao caráter heroico ora ao caráter divino. Sua escola de medicina viria a se propagar e dela Hipócrates mesmo descendeu, segundo a *Suda*¹²². A *nooterapia*, praticada no Templo de Asclépio pressupunha que a cura do corpo fosse consequência da cura da mente e da mudança de sentimentos (*metanoia*). Assim, era preciso ter pensamentos puros para se livrar dos males e das doenças a que o corpo fora submetido pelos erros (*hamartíai*).¹²³

Ao que parece, o culto a Asclépio era subdividido entre culto ao deus e ao herói. Enquanto o culto ao deus era realizado publicamente no Templo, o culto ao herói era feito de modo mais discreto numa parte do edifício denominada *Tólos* (rotunda), onde ficava escondida a serpente, a quem deveria ser entregue uma mistura de cevada, mel e vinho.¹²⁴ A serpente é um dos animais de culto a Asclépio, assim como o galo, a cabra, o

¹¹⁷ Cf. Apollod. Bibl. 3.10.3; Paus. 2.26.4ss.

¹¹⁸ Cf. Homero (2013).

¹¹⁹ Cf. Ploeg (2018, p. 46). Além disso, Estrabão (14.1.36) aponta a cidade de Trica como o local de seu nascimento.

¹²⁰ Para um estudo mais detalhado sobre Asclépio, estendendo-se a Hipócrates, ver: Cairus et Ribeiro (2005).

¹²¹ Cf. Farnell (1921, p. 19).

¹²² No verbete da *Suda* sobre Hipócrates de Cós, obtemos a informação de que ele seria da família de Asclépio.

¹²³ Cf. Ploeg (2018, p. 53).

¹²⁴ *Idem ibidem*, p. 60.

cão.¹²⁵ Asclépio estaria, portanto, no que tange à serpente, associado a esse mundo ctônico, cujas insígnias viriam a se tornar símbolos da medicina.¹²⁶

Vernant explica que o culto aos heróis:

tem um valor ao mesmo tempo cívico e territorial; está associado a um local preciso, um túmulo com a presença subterrânea do defunto, cujos restos foram às vezes buscados em regiões distantes para serem reconduzidos ao seu lugar. Túmulos e cultos heroicos, através do prestígio do personagem homenageado, exercem para uma comunidade o papel de símbolo glorioso e de talismã, cuja localização às vezes é mantida secreta porque de sua salvaguarda depende a salvação do Estado. (VERNANT, 2009, p. 44)

O Templo ou Santuário de Asclépio era possivelmente um local de grande trânsito, a julgar pelas estelas do século IV a. C., remanescentes no Museu de Epidauro, e contava também com um centro cultural utilizado para fins terapêuticos, onde havia um grande teatro, várias obras de arte e uma biblioteca. Pessoas de diversas regiões compareciam ali para pedir saúde e cura e para isso eram submetidas ao ritual de incubação (*enkoímesis*, ato de deitar-se), que consistia em dormir uma noite no templo para que o deus as tocasse nas partes doentes em sonho.¹²⁷ O paciente, ao acordar, relatava a visão noturna aos sacerdotes, pela manhã, e esses interpretavam como ele deveria proceder.¹²⁸

¹²⁵ Cf. Koch (2011, p. 52).

¹²⁶ Para um aprofundamento, cf. Cairus et Ribeiro (2005, p.16).

¹²⁷ Ploeg (2018) estabeleceu todo um estudo sobre o culto a Asclépio desde o Período Clássico ao Período Romano Imperial.

¹²⁸ Cf. *Idem ibidem* (pp. 78-79).

129

A primeira parte do Mímo 4 contempla justamente o momento da prece e das oferendas. Cíno faz uma louvação que remete a todo o percurso do herói: onde estão localizados seus santuários e qual a sua linhagem (4.1-9): Hígeia (a personificação da Saúde), Panaceia (Cura-tudo), Ieso (Curandeira ou a personificação da Cura) e Épio (Benevolente).

Na sequência, Cíno pede que o deus aceite como sacrifício um galo (4.12), que na verdade remete a uma das insígnias do deus, também representado por vezes por uma serpente em volta de um bastão, por um cão, por uma cabra ou ainda por uma coroa de loureiro, como vimos. Mais adiante, ela também pede à escrava que deposite no Templo uma tábua votiva (4.19) e se desculpa com o deus por não poder contribuir com mais por sua condição econômica desfavorável (4.14-17), do contrário, ela ofereceria “um boi ou um porco recheado/de muito toucinho (*φορίνη*, 4.15-16).

A esse respeito, Jean-Pierre Vernant esclarece que quando uma oferenda era feita para um deus, era comum fazer os sacrifícios (*thysia*) aos deuses no altar (*bomós*) e que o sacrifício geralmente era:

cruento de tipo alimentar: um animal doméstico, enfeitado, coroado, ornado de fitas, é levado em cortejo ao som das flautas até o altar, aspergido com água lustral e com um punhado de grãos de cevada que também são lançados sobre o solo, o altar e os participantes, também eles portadores de coroas. (VERNANT, 2009, pp. 54-55)

¹²⁹ Reconstruction drawing of the Asklepieion. From: M.S. Kiapokas, *Hippocrates of Cos and the Hippocratic Oath*, Athens 1999, p. 247 (R. Herzog). Disponível em: <https://www.ostia-antica.org/kos/asklep-p/asklep-p.htm>. Data do último acesso: 07.01.21.

Por outro lado, quando a oferenda era feita para um herói, usamos o termo *enagizein* ou *sphattein*:

O sacrifício ctoniano não comporta altar, a não ser um altar baixo, *eschára*, com um orifício para que o sangue escoe para dentro da terra. É celebrado normalmente à noite, sobre uma cova (bóthros) que abre o caminho para o mundo infernal. O animal é imolado, já não com a cabeça puxada para o alto, mas abaixada em direção à terra que o sangue vai inundar. Uma vez degolada, a vítima já não é alvo de nenhuma manipulação ritual: oferecida em holocausto, é inteiramente queimada sem que os celebrantes sejam autorizados a tocá-la e sobretudo a comer dela. (*Idem ibidem*, p. 57)

Assim, ao encerrarmos a parte inicial do Mimo 4, devemos estar lúcidos sobre essas diferenças entre o culto ao deus e o culto ao herói. Devemos ainda guardar essa informação do período final do texto de Vernant: “Uma vez degolada, a vítima já não é alvo de nenhuma manipulação ritual: oferecida em holocausto, é inteiramente queimada sem que os celebrantes sejam autorizados a tocá-la e sobretudo a comer dela.” Ela será fundamental para nos questionarmos, mais adiante, sobre a atitude de Cino de recolher as oferendas (4.92-95).

Por hora, examinemos a segunda parte do poema 4.20-78, em que ficamos com os comentários e descrições de Cino e File sobre as obras de arte presentes no Templo. Chama a atenção, de início, a menção às “belas estátuas” (4.20) feitas pelos filhos de Praxíteles (4.23). Na sequência, há uma *ékphrasis* das obras pelas mulheres (4.27-34). Elas se espantam diante da criança olhando para a maçã (4.27-29), de um velho, que não sabemos ao certo o que faz (4.30), de um menino sufocando o ganso egípcio (4.31). A conclusão de Cino sobre as obras (4.33-34) é que “haverá um tempo em que os seres humanos/poderão colocar vida até nas pedras!”. Trata-se de um olhar repleto de vivacidade sobre as obras de arte, como percebemos, por exemplo, pelo comentário “se [a criança] não pegar a maçã, logo vai desmaiar” (4.29).

Adriane Duarte estabeleceu um estudo sobre os elementos imagéticos em *Íon* de Eurípides e sobre como o poeta trágico aplicou a *ékphrasis* presente na épica no drama (Duarte, 2014, p. 35). “Importa que o poeta consiga criar uma imagem vívida [do objeto descrito] através da sua arte, ou seja, dar-lhe corpo com palavras.” (Duarte, 2014, p.

37).¹³⁰ Guardadas as devidas proporções, quando Herodas, no Mímo 4, através dos comentários de Cíno e File sobre as obras de arte, valoriza a beleza das estátuas (4.20) ou mesmo o seu movimento (4.27-29; 31), ele constrói imagens através das palavras.

Assim, ele parece capaz de “tornar presente algo que não se apresenta à visão, empregando para isso apenas palavras.” (Duarte, 2014, p. 37). Cíno chama a atenção da amiga para o fato de as estátuas quase chegarem a falar de tão impressionantemente reais (4.24). Além disso, ela diz que seria possível confundir uma estátua de Bátale com a original (4.38), o que reforça esse caráter realista das imagens presentes no Templo.

Mais adiante, Cíno faz um convite à amiga “Siga-me, File, e vou te mostrar algo belo/ como você nunca viu na sua vida.” (4.39-40). É de comum acordo entre os comentaristas¹³¹ que essa iniciativa de Cíno indicaria que ela já esteve no Santuário de Asclépio, demonstrando intimidade com o local, ao contrário da amiga, que estaria visitando o templo pela primeira vez. E talvez não seja demasiado dizer que Cíno toma mesmo uma posição mais dominante e central no enredo, não só ao ser a pessoa que leva as oferendas e sacrifícios para Asclépio, como por direcionar o olhar da amiga. É significativa, afinal, a passagem em que Filo, ao tentar chamar a atenção para uma obra, é entrecortada por Cíno (4. 30).

Nos versos 4.39-56, a *ékphrasis* das obras de arte é interrompida por uma cena típica comum nas comédias: a de maus-tratos aos escravos. Cídila recebe ordens de chamar o Neócoro e, ao que parece, não toma nenhuma iniciativa de imediato, a julgar pela reação de Cíno (4.42-44): “Não estou falando contigo, tu, que andas boquiaberta aqui e acolá?/ Mas não faz nenhuma conta das coisas que digo, /mas fica parada me olhando mais que caranguejo”. O olhar de caranguejo remeteria um tipo de mirada em que os olhos ficam estatelados e ausentes, como que fora da cabeça. Seria o nosso equivalente a “olhar com olhos de peixe-morto”.¹³²

Cíno repete a ordem: “Vá, estou falando, e chama o Neócoro.” (4.45), ao que a escrava permanece impassível. Pelas falas que se seguem, não fica claro se Cídila obedece precisamente à ordem ou se o Neócoro chega minutos depois de ter ouvido a discussão e a gritaria. O caso é que os xingamentos de Cíno à escrava são interrompidos por File “Não leves tudo prontamente ao coração, Cíno:/ ela é uma escrava e a preguiça

¹³⁰ Sobre o estudo da *ékphrasis* e de seus desdobramentos no Período Helenístico e Imperial, consultar também Webb (2009). Sobre *ékphrasis* e representação, ver Heffernan (1991).

¹³¹ Cf. Cunningham (1971, p.127); Mastromarco (1984, p.40).

¹³² Cf. Cunningham (1971, p. 136).

tapa os ouvidos dos escravos.” (4.52-53), soando mesmo quase como um provérbio ou fala de sabedoria popular.

As intrigas com Cidila continuam até o verso 56, com a ordem de Cino, possivelmente dirigida à escrava, para não entrar numa parte do templo separada por uma cortina. Desse modo, a cena de *ékphrasis* continua após o conflito com a escrava e só será novamente interrompida pela fala do Neócoro (4.79). Vejamos como isso acontece.

Em 4.56-58, File comenta sobre os tipos de trabalhos que havia atrás da cortina. Segundo ela, é como se tivessem sido feitos pela deusa Atena. Sabidamente destros nos trabalhos manuais, dentre outros atributos, Atena é ainda mencionada por Herodas noutros mimos, sempre em contexto de intensa perícia artesanal.

Atena também é mencionada no *Mimiambo* 6 (6. 65-66). Nele, uma das amigas vai até a casa da outra, que acabara de comprar um consolo de um sapateiro chamado Cerdão. O desempenho dele na fabricação de dildos disfarçados de sapatos é comparável ao de Atena nas artes em geral: “Olhando, pensas serem as mãos da própria Atena,/ não de Cerdão” na fabricação dos produtos, diz uma das colegas.

No *Mimiambo* 7 Atena é mencionada (7.116) em contexto semelhante: “Dizes que a sola foi cortada pela própria Atena”, fazendo referência a mais um dos sapatos/consolos do habilidoso Cerdão. Um fragmento do mesmo mimo (7.25) parece ainda atribuir a Atena o poder de permitir às clientes desfrutarem “ardentemente” do que desejam com relação à cor dos sapatos/dildos.

A análise dessas passagens permite depreender a inserção de Atena em contexto erótico por Herodas nos Mimos 6 e 7 de forma mais direta. No mimo 4, essa dinâmica parece estar presente também, mas, de modo indireto, ao se conversar sobre assuntos profanos logo após mencionar a deusa.

Assim que File observa que as belezas do templo parecem ter sido esculpidas por Atena, há um comentário sobre uma pintura de um menino nu cujas carnes estariam pulando para fora do quadro “como fontes cálidas”. (4.61). File sugere arranhar o garoto do quadro e pergunta à amiga se ele ficaria sentido se ela o fizesse. Aqui, mais uma vez, temos o mesmo recurso da imagem e da *ékphrasis* vivaz das obras sendo explorado por Herodas. File interage com o menino da pintura como se ele de fato fosse real e o texto sugere uma visualização da pintura.

A seguir, File repara numas pinças prateadas, que compunham parte de uma pintura. Ao vê-las, de imediato ela se lembra de Milo e Patecisco, sugerindo que os olhos deles saltariam para fora do rosto se pensassem que aqueles objetos eram mesmo feitos

de prata (4.62-65). Se, por um lado, chama a atenção que os nomes próprios masculinos estejam associados a contextos vexatórios e de roubo, em outras passagens da Antiguidade, por outro lado, teríamos, na referência aos objetos de prata pintados, uma percepção realista por parte de File.

Fechando o bloco de observações feitas por File, ela estabelece uma *ékphrasis* detalhada dessas imagens que possivelmente integram uma única pintura de Apeles de Cós (4.66-71):

*E este boi e o condutor dele e a acompanhante
e este de nariz adunco e o homem de cabelo levantado
não olham todos de maneira viva e iluminada? ¹³³
Se não me parecesse algo inadequado para uma mulher fazer,
eu gritaria de medo de que o boi me fizesse alguma coisa.
Assim de soslaio ele me olha, Cino, com um dos olhos...*

Nela, é significativa a forma como os personagens olham: “todos de maneira viva e iluminada” (4.68) e o boi “de soslaio” (4. 71). A forma do boi olhar *ἐπιλοξοῖ* (4.71) remete a uma passagem do *Idílio 20* atribuído a Teócrito¹³⁴. Nela, Eunica despreza o pretendente com um tipo de mirada (*λόξα βλέποισα*, 20.13) que pode tanto ser de raiva, como de timidez ou de suspeita. Da mesma maneira, no Mimo 4 de Herodas, o olhar obtuso do boi, seguido do comentário de File, “Se não me parecesse algo inadequado para uma mulher fazer,/ eu gritaria de medo de que o boi me fizesse alguma coisa” poderia sugerir que ela enxerga algo de agressivo no olhar do boi.

Quanto ao menino com as carnes saltando quentes para fora do quadro (4.59-62), as pinças (4.62-65) e o boi com os acompanhantes (4.71), para Zanker, seriam retratos de cena de uma única pintura atribuída a Apeles, semelhante à que consta num trecho da *História Natural* de Plínio (35.93)¹³⁵. O fato é que a forma como File descreve a imagem culminará no elogio de Apeles por Cino (4.72-78):

¹³³ Minha proposta de tradução para o que a maioria dos comentadores considerou como sendo “com a luz da vida e do dia”.

¹³⁴ Geralmente, é comum enxergar semelhanças entre o *Mimiambo 4* de Herodas e o *Idílio 15* de Teócrito, “Espectadoras dos jogos Ístmicos”, em que mulheres fazem comentários ecfrásticos, assim como no Mimo 4. No entanto, como outros pesquisadores já investiram em estudos nesse sentido, optamos por não reiterar essa temática no presente trabalho. Para mais informações sobre essa convergência entre os poemas, sugiro o texto de Zanker (2004, p. 86).

¹³⁵ Essa é a hipótese de Zanker (2009, pp. 116-118).

*Verdadeiras são mesmo, File, as mãos do Efésio
Apeles em todas as pinturas. Não podes dizer que aquele
homem olhava para uma coisa e renunciava a outra.
Mas o que ocorresse à mente dele ele procurava
alcançar com perfeição. Aquele que a ele ou à sua obra
não olhar espantado, a partir de um ponto de vista justo,
seja pendurado pelos pés na cardadeira de casa.*

Como nota Zanker (2009, p. 117), o comentário de Cino teria essa validade de defender Apeles contra a crítica de que ele evitaria temas quotidianos, como por exemplo, as cenas sacrificiais. Daí o elogio à perfeição de suas pinturas, pautadas no dia a dia, que fica evidente na vivacidade dos olhares das pessoas e dos animais (4.68; 71). Daí a ênfase de Cino em sugerir a aplicação de um castigo violento a quem não for capaz de perceber o talento do pintor (4.78). Parece-nos, ainda, que, com o elogio de Apeles, Herodas poderia mesmo estar se propondo a enaltecer a cidade de Cós, de onde vem o pintor, assim como o poeta faz no Mimo 2 (2.95-98). Com isso, Herodas talvez estivesse tentando capturar certa simpatia da audiência.

Se por um lado temos o elogio das obras, por outro, chama a atenção como as mulheres demonstram ter pensamentos e atitudes por vezes considerados impróprios para um local sagrado. File associa as obras de arte a contextos eróticos ou vexatórios e Cino perde a paciência com a escrava, exclamando palavras vulgares, o que vai contra a máxima de que é preciso ter pensamentos puros dentro do Templo de Asclépio. É sabido que na pintura e na estatuária o Período Helenístico teve como auge o nu nas representações, mas o que trabalhos como esses estariam fazendo num Santuário e o que isso teria a ver com a cura dos pacientes?

Para respondermos a essa pergunta, vale voltarmos para a fala de File sobre as estátuas. File nota a beleza delas (4.20) e percebe, pelas inscrições na base, que os escultores foram os filhos de Praxíteles (4.23) e que a pessoa a dedicar os trabalhos ao Templo foi Êutias (4.24). Assim, ela pede que as benesses do Peã recaiam sobre essas pessoas: “que seja benéfico/ a eles e a Êutias o Peã por seus belos trabalhos” (4.25-26).

Essa fala parece responder em partes à nossa pergunta porque parece dar a entender que os trabalhos que constam no Templo de Asclépio não estão compondo o

espaço fortuitamente, como meros adornos não planejados, mas que, ao contrário, foram encomendados e dedicados ao Tempo e ao deus. De todo modo, permanece sem resposta o fato de obras tão curiosas, tão repletas de cenas de nudez e de gracejos comporem um templo dedicado à cura.

Para Zanker (2004, p.103), a estátua a que Cino e File estariam se referindo (4.30-33) seria esta, “Bebê com ganso egípcio” (Imagem 1), atribuída a Boetos e datada do século III-II a. C. No entanto, pelo que sabemos, o tema de crianças junto a gansos era muito comum no Período Imperial romano¹³⁶, de modo que essa imagem proposta por Zanker não seria uma opção exclusiva. Além disso, nessa obra, ficamos em dúvida sobre até que ponto o menino esteja de fato sufocando a ave (como sugere o Mimo 4.31) ou simplesmente brincando com ela ou apoiando-se negligentemente sobre ela, o que descartaria a aproximação com o poema de Herodas.

Imagem 1

137

¹³⁶ Cf. *Idem*.

¹³⁷ “Baby Boy with Egyptian Goose”. Disponível em: <https://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/baby-boy-egyptian-geese>. Data do último acesso: 07.01.21.

Imagem 2

Noutro mármore, por outro lado, essa relação de sufocamento nos parece mais evidente. Há no Museu do Louvre uma cópia romana, datada dos séculos I-II d.C., de um original grego de II a. C., também atribuída a Boetos,¹³⁹ denominada “Criança e ganso” (Imagem 2).¹⁴⁰ Embora não possamos inferir que se trate desta ou daquela referência ou ainda de uma terceira hipótese, é notável que File justamente mencione que as estátuas foram esculpidas pelos filhos de Praxíteles (4.23).

Como sabemos, Praxíteles seria filho de Cefisódoto, o Velho, também escultor, e teria tido dois filhos, que seguiram a mesma profissão do pai e do avô: Cefisódoto, o Jovem, e Timarco. Praxíteles compôs a famosa “Afrodite de Cnido” (Imagem 3), mas não temos registros de que ele tenha feito trabalhos sobre meninos e gansos, de modo que a referência do Mimo 4 permanece incerta.

¹³⁸ “Boy with goose”. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Copy_of_Boethos_of_Chalcedon,_Vatican_Museums_\(Inv._2_655\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Copy_of_Boethos_of_Chalcedon,_Vatican_Museums_(Inv._2_655).jpg). Data do último acesso: 07.01.21.

¹³⁹ Segundo Plínio, o Velho, o escultor Boetos teria feito a escultura primeira em prata. Cf.: <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Art/Ancient/en/ChildGoose.html>. Data do último acesso: 07.01.21.

¹⁴⁰ Disponível em: <https://artsandscience.usask.ca/antiquities/collections/items/greek-items/hellenistic-items/sculpture/child-and-geese.php>. Data do último acesso: 07.01.21.

Imagem 3

141

A seguir, a fala das mulheres é interrompida pelo Neócoro, que comunica numa toada os resultados das oferendas às mulheres (4.79-85):

*Bons para vós, mulheres, resultaram inteiramente os sacrifícios
e foram vistos com benevolência. Ninguém mais do que vós
agradou ao Peã, de fato.*

*Ié, Ié, Peã, que sejas propício,
em razão destes bons sacrifícios, a elas
seus maridos e parentes próximos.*

Ié, Ié, Peã, essas coisas assim permitas.

Ele reitera o epíteto utilizado por Cino no início da visita ao Templo, “Peã” (4.81), e vale-se de expressões formulares religiosas: “foram vistos com benevolência” (ἐς λῶιον ἐμβλέποντα, 4.80), “sejas propício” (εὐμενῆς εἴης, 4.82) e “essas coisas assim

¹⁴¹ Vênus de Milo. Museu do Louvre. <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/aphrodite-known-venus-de-milo>. Data do último acesso: 07.01.21.

permitas” (*ὥδε ταῦτ’ εἶη*, v.85), “Ié” (*ἰή*, 4.82; 85). Dos resultados comunicados pelo Neócoro, é interessante que o Peã tenha ficado satisfeito com o galo, que Cino já frisara não ser muito se comparado a um porco recheado de toucinho (4.15-16) ou a uma cabra, como salienta Headlam (2001, pp. 179-180), um sacrifício comumente oferecido a Asclépio. Oferecer um galo destaca a condição financeira de Cino, que não poderia pagar por uma oferenda maior. Aceitar o galo destaca a atitude fidalga do deus para com Cino.

A resposta da protagonista (4.86-87) complementa as bênçãos dadas: “Assim seja, Magnânimo, com muita saúde/ voltemos novamente” e reitera (4.87-88) como ela gostaria de oferecer algo melhor, da próxima vez, “oferendas maiores,/ [ao voltar] com marido e filhos.” Batendo em retirada, ela dá ordens aos escravos (4.86-95):

Cócale, com cuidado

cortando a perninha da ave, lembra-te de

dá-la ao neócoro. E no vão

da serpente coloca o bolo sacrificial em silêncio

e embebe os pães de cevada. As outras coisas em casa

comeremos e não te esqueças de trazer de volta. Tu,

divide com ele o pão sagrado, pois nos sacrifícios

pior que a falta do pão é a falta do quinhão.

Cino dá ordens à escrava de dar a perninha da ave (*τὸ σκελύδριον*) ao Neócoro, pois nos sacrifícios era comum dar uma parte ao responsável religioso e, como sugere Zanker (2009, p.119), ela parece estar mesmo embaraçada com a simplicidade da oferenda, por isso usa o diminutivo. Chama a atenção, ainda, que ela peça para trazer de volta o restante das oferendas. Como explica Vernant, no ritual dedicado a deuses:

O resto da carne, fervido em caldeirões e depois cortado em porções iguais, é às vezes consumido no local, às vezes levado para casa pelos participantes, e outras distribuído fora, no âmbito de uma comunidade menos ou mais ampla. Certas partes de honra, como a língua ou o couro, cabem ao sacerdote que presidiu à cerimônia, mesmo que sua presença não seja indispensável. (VERNANT, 2009, p. 55).

Se, num ritual voltado aos deuses, é esperado que se partilhe a carne com o “sacerdote que presidiu a cerimônia” e que se leve o restante das oferendas para casa, entendemos que, com essas ações, esse trecho do *Mimiambo 4* teria como pano de fundo propriamente um ritual mais voltado ao deus Asclépio que ao herói. Além disso, como vimos, no culto ao herói, “Uma vez degolada, a vítima já não é alvo de nenhuma manipulação ritual” (Vernant, 2009, p.57), o que reforça a nossa hipótese de culto ao deus. Mas vale notarmos também que o ritual ao herói não é dispensado, na medida em que as mulheres depositam a comida para a serpente (4.88-90).

Assim, as mulheres voltam para casa levando as oferendas e deixando uma parte da comida ao Neócoro. Cino, parecendo saber da necessidade ritualística de dividir a comida com o sacerdote, frisa a importância do quinhão (*τῆς μοίρης*, 4.95) dizendo que é pior não compartilhar do que não ter pão (*τῆς ὑγίης*, 4.94), isto é, do que não ter o que oferecer. Finda sua fala com esse tom praticamente sapiencial, acreditamos que o enredo do Mimo 4 delineie-nos, assim, um desfecho um pouco melhor definido em comparação com os desfechos dos mimos anteriores.

- ***Mimiambo 5- A Ciumenta: Ζηλότυπος***

- ***RI:*** não há

- ***Contexto:*** Uma dona de escravos, Bitina, encontra-se descontrolada pelo desejo e pelos ciúmes que nutre pelo seu amante e escravo Gastrão, que não quer mais servi-la sexualmente. Ela manda os outros escravos aplicarem punições físicas a Gastrão, mas, ao final, ele é salvo graças à intervenção da escrava Cidila, por quem Bitina nutre grande afeto.

- ***Personagens ativas:***

Bitina, a ciumenta

Gastrão, escravo e amante de Bitina

Pírrias e Dracon, escravos encarregados de punir Gastrão

Cidila, escrava que intervém por Gastrão

- ***Personagens relevantes mencionadas:***

Anfiteia de Menão, possível amante de Gastrão

O tema da união entre uma mulher livre e um escravo é um recurso caro à tradição mímica e, ao que parece, também emprestado das *magoidiai*.¹⁴² Embora não nos tenham restado trechos de textos desse tipo de *performance*, podemos contar com fragmentos papiráceos que nos fornecem pistas sobre como poderia ter se desenvolvido o tema da mulher ciumenta nos mimos populares.

“A Adúltera”, *Moicheutria* (*Papiro de Oxirrincos*, 413)¹⁴³, de autoria incerta, nos traz enredo semelhante. Uma senhora de escravos, já casada, está apaixonada por um deles, Esopo, mas diante da recusa dele em favorecê-la e estando ele apaixonado por Apolônia, ela manda matar o casal. Os escravos recebem, pois, essa ordem, mas um deles, Espínter, acoberta os enamorados, enganando a *Moicheutria* raivosa, embora não saibamos se há de fato um final feliz, uma vez que o papiro está corrompido.

A primeira parte desse mimo é muito semelhante à primeira parte do *Mimiambo 5*. Nela, a senhora está desejosíssima de Esopo e o acusa de manter relações com outra. O Mimo 5 justamente tem início com as múltiplas queixas de Bitina a Gastrão, que parece estar de namoro com uma Anfiteia (5.3), o que Gastrão desmente (5.4-5). A

¹⁴² Cf. Cunningham (1971, p. 148). *Magoidiai* são um tipo de performance popular, elencada por Ateneu, no *Banquete dos eruditos* (621e-f), que consistia na representação de um papel masculino ou feminino por um homem vestido de mulher.

¹⁴³ Para um estudo detalhado sobre esse mimo popular, ver Tsitsiridis (2011); Andreassi (2001), Andreassi (1997).

principal semelhança entre a primeira parte de ambos os textos, portanto, residiria no fato de a senhora, desejosa do escravo e enlouquecida pelos ciúmes, ser rechaçada por ele, que está enamorado de outra.

No entanto, constam também algumas diferenças notáveis. A *Moicheutria* quer matar o casal, enquanto no Mímo 5 Bitina procura apenas punir Gastrão, seja amarrando-o (5.18), seja golpeando-o nas costas (5.32) ou na barriga (5.33), seja rasgando “o focinho/deste patife” (5.41-42). No Mímo 5, Gastrão tem tempo de tentar se defender e dialoga com Bitina (5.1-9)¹⁴⁴, ao passo que em *Moicheutria* não há muita conversa entre a protagonista e Esopo. No Mímo 5, Bitina já teve relações com Gastrão (5.2), enquanto a *Moicheutria* deseja Esopo, mas nunca teve nada com ele. A *Moicheutria* é casada, enquanto Bitina, não. Daí o nome “A Adúltera” para o mimo popular em questão.

A segunda parte do texto remanescente de *Moicheutria*¹⁴⁵ ainda conserva algumas convergências com o Mímo 5. Nela, a protagonista ameaça punir os escravos caso descubra que estavam mentindo sobre o suposto sumiço de Esopo e Apolônia – como de fato estavam. Ao que parece, entre a primeira e a segunda parte do texto, eles devem ter combinado entre si que diriam à senhora que o casal sumiu em meio a uma fantástica aparição dos deuses, já que eles aparecem, no início da segunda parte, com a história do sumiço mais ou menos bem fundamentada.

Assim, a Adúltera tenta obrigar os escravos a jurarem sobre o desaparecimento de Esopo e de sua companheira, no entanto, o escravo Espínter se nega abertamente a fazer um juramento que sabe ser falso, o que irrita a protagonista. Da mesma maneira, no Mímo 5, Pírrias titubeia ao ter de punir Gastrão (5.23-24), irritando Bitina. Mas faz-se notar que Pírrias não parece tão benevolente quanto Espínter, que ajuda o casal. Pírrias, por seu turno, abusa de seu próprio poder e pune seu companheiro de servidão com tanta veemência, que é repreendido pela escrava Cidila (5.55-62).

É notável, ainda, que se existe um Espínter transgressor em *Moicheutria*, assim como há um Pírrias de início resistente à sua árdua tarefa de punir o companheiro, no *Mímiambo* 5, as protagonistas de ambos os textos também contam com escravos de confiança. Em *Moicheutria*, o escravo Malakos consola a Adúltera, quando ela pensa que Esopo está morto. Do mesmo modo, Bitina, no Mímo 5, nutre um sentimento quase maternal pela escrava Cidila (5.81-83). Será justamente nessa relação entre Bitina e Cidila que Bitina se apoiará para não punir Gastrão, ao final (5.81).

¹⁴⁴ De um modo geral, o *Mímiambo* 5 inteiro contém diálogos entre essas duas personagens.

¹⁴⁵ Estamos seguindo a edição estabelecida por Cuninham (2002, pp. 390-399, frag.7).

Ambas as protagonistas são foco dos pesquisadores, que levantam questionamentos sobre o possível caráter dramático ou não de cada um dos enredos. Para Reynolds (1946, pp. 77-78), é válido perceber como na *Moicheutria* as personagens do marido e do amante são totalmente retratadas a partir de um único ponto de vista: o da protagonista. Enquanto isso, no Mimo 5, temos o sobrepeso dos pontos de vista a partir das outras personagens, o que constitui uma diferença essencial entre os dois textos, inclusive, fazendo o texto de Herodas mais dramático.¹⁴⁶ Já para Tsitsiridis (2011, p. 209),¹⁴⁷ a *Moicheutria* estaria imbuída justamente de um caráter dramático delineado justamente por tons ideológicos de caráter e de comportamento e não por uma simples sobreposição de cenas.

Assim, embora a *Moicheutria* date do século II d. C. e não nos forneça pistas de uma tradição mímica precedente a Herodas, é evidente que, mesmo o texto sendo posterior ao do nosso autor helenístico, a temática é muito semelhante à do *Mimiambo 5* e é possível mesmo que o texto posterior tenha se valido de referenciais herodianos, embora nada possamos comprovar com inegável certeza. Para Konstantakos (2006, p. 596), o *Mimiambo 5* pode ter servido como paradigma para a *Moicheutria*, no entanto, esse tema do relacionamento entre uma mulher livre e um escravo consta já na Comédia Antiga.

¹⁴⁶ Cf Reynolds (1946, pp. 77-78): “It is noteworthy that the Oxyrhynchus Jealous Lady Mime, which was written perhaps two centuries after Cicero, reverts to the old treatment that was visible in Herondas' mime. Despite its increased use of incident, it remains a character sketch of a passionate woman, and makes no real attempt at a dramatic treatment of the whole situation. The lover and the husband are seen only through the woman's eyes-if, indeed, the husband is seen at all; for many scholars believe that, like the playlets of Herondas, the whole piece was intended to be spoken by a single archimima, in the character of the jealous lady herself.”

¹⁴⁷ Cf. Tsitsiridis (2011, p. 209): “Her ethos and actions ultimately drive the plot and hold the play together. Furthermore, her character and behaviour carry ideological undertones (the love of the slave Aesopus for the slave Apollonia is contrasted with the Mistress's conventional marriage to her aged husband; the loyalty of the slaves to the Master of the house is contrasted with the unfaithfulness of his wife). Thus, this is neither a schematic plot nor a mechanical accumulation of themes and scenes, but a work of dramatic character. It is difficult to imagine that this dramaturgically elaborate work was limited to a single actor's 'part', and that it left dramatically and ideologically interesting elements (e.g. Aesopus' answers to the Mistress) to be improvised on the spot.”

Vejamos *Tesmoforiantes*¹⁴⁸, vv. 491-492, de Aristófanes:

οὐδ' ὥς ὑπὸ τῶν δούλων τε κώρεωκόμων
σποδούμεθ', ἢν μὴ ἔχωμεν ἕτερον, οὐ λέγει:

*E quando nós nos devotamos aos escravos e muleteiros,
se não temos outros, ele não fala nada (sobre isso)?*¹⁴⁹

Nesse trecho, temos a personagem de Mnesíloco falando às mulheres sobre alguns pontos de interesse feminino que não são tratados com a devida atenção por Eurípides. A devoção aos escravos, subentendendo-se o relacionamento sexual com os escravos, é um desses pontos. Em *Tesmoforiantes*, portanto, já notamos a temática do relacionamento entre mulheres livres e escravos sendo abordada por Aristófanes.

Igualmente, podemos encontrar outro tema caro ao Mimo 5, o do adultério, na comédia aristofânica. *As Nuvens* (vv. 1075-1082)¹⁵⁰ retrata a lógica acerca do adultério a partir da personagem do Raciocínio Injusto:

εἶεν. πάρειμι' ἐντεῦθεν ἐς τὰς τῆς φύσεως ἀνάγκας.
ἡμαρτες, ἡράσθης, ἐμοίχευσάς τι, κᾶτ' ἐλήφθης:
ἀπόλωλας: ἀδύνατος γὰρ εἶ λέγειν. ἐμοὶ δ' ὁμιλῶν
χρῶ τῇ φύσει, σκίρτα, γέλα, νόμιζε μηδὲν αἰσχρόν.
μοιχὸς γὰρ ἦν τύχης ἀλούς, τάδ' ἀντερεῖς πρὸς αὐτόν,
ὥς οὐδὲν ἡδίκηκας: εἴτ' ἐς τὸν Δί' ἐπανενεγκεῖν,
κάκεϊνος ὥς ἥττων ἔρωτός ἐστι καὶ γυναικῶν:
καίτοι σὺ θνητὸς ὦν θεοῦ πῶς μεῖζον ἂν δύναιο;

¹⁴⁸ Cf. Aristófanes (2015).

¹⁴⁹ Neste trabalho, salvo quando indicado, as traduções são todas minhas, como salientado no Capítulo 1.

¹⁵⁰ Cf. Aristófanes (1977).

Pois bem. Passarei agora para as necessidades da natureza.

Erraste, te apaixonaste, cometeste algum adultério e foste pego. Estás destruído, pois és fraco em falar. Mas, em minha companhia, sucumbe à tua natureza, salta, ri, considera que nada é vergonhoso. Pois, se acontecer de seres chamado de adúltero por alguém, responderás assim para ele: que não cometeste nenhuma deslealdade. Depois, refira-se a Zeus, como também ele é fraco por amor e por mulheres.

E de fato, sendo tu um mortal, como poderias ser mais forte que um deus?

O Discurso Injusto explica como é possível ceder às necessidades da natureza, estando em sua companhia. Assim, o adúltero, após ter sucumbido às necessidades físicas (τῆς φύσεως ἀνάγκας), precisa, para se defender, simplesmente negar a traição, nem que para isso ele tenha de lembrar que Zeus também comete desvios dessa ordem.

É justamente um movimento similar a esse o que percebemos no *Mimiambos* 5. Gastrão é acusado por Bitina de ficar “[...] O dia todo dando desculpas...” (προφάσις πᾶσαν ἡμέρην ἔλκεις, 5.5), expressão semelhante à encontrada em *Lisístrata*¹⁵¹ de Aristófanes: “Todas são desculpas para voltar para casa” (πάσας τε προφάσεις ὥστ’ ἀπελθεῖν οἴκαδε/ ἔλκουσιν. vv. 726-7). O escravo se defende dizendo que nada fez e que nem conhece Anfiteia (5.4-5), seguindo a lógica aristofânica do Discurso Injusto, a de negar que tenha feito algo, embora não necessariamente mencione Zeus.

Como perceberemos, na verdade, a estratégia argumentativa de Gastrão varia ao longo do poema. Ele começa enfatizando sua posição social, a de escravo (δοῦλός εἰμι, 5.6), o que o obriga a ser submisso a Bitina (χρῶ ὅτι βούληι <μοι>, 5.6). A seguir, ele perde a paciência e responde de modo mais veemente para a Ciumenta, dizendo a ela uma expressão equivalente a “não me perturbe” (μὴ τό μεν αἶμα νύκτα κῆμέρην π[ι]νε, 5.7)¹⁵². Bitina se irrita e procura o escravo Pírrias para castigar Gastrão (5.10-18) com uma punição que a princípio consiste em atá-lo e tirar-lhe as roupas (φέρ’, εἰς σύ, δῆσον, τὴν ἀπληγίδ’ ἐκδύσας, 5.18).

Em 5.27, Gastrão assume diretamente ter errado: ἄνθρωπός εἰμι, ἥμαρτον. O escravo jura que não pretende mais cometer esse tipo de desvio e, para tanto, sugere que Bitina o tatue, caso volte a trai-la: ἀλλ’ ἐπὶν αὐτίς/ ἔλῃς τι δρῶντα τῶν σὺ μὴ θέλῃς, στίζον (5.27-28). Em 5.35-36, ele tenta deixar a Ciumenta em dúvida sobre ser verdade ou

¹⁵¹ Cf. Aristófanes (1977).

¹⁵² Literalmente, “não bebas meu sangue dia e noite”.

mentira a questão da traição - ἀποκτενεῖς, Βίτιννα, μ' οὐδ' ἐλέγξασα/εἴτ' ἔστ' ἀληθέα πρῶτον εἴτε καὶ ψευδέα – e conclui que ao assumir o erro estava na verdade querendo aplacar a ira de Bitina: τήν σευ χολήν γὰρ ἤθελον κατασβῶσαι (5.39).

Depois disso, Gastrão não fala mais nada. O que temos é, na verdade, uma Bitina que continua a dar demonstrações de ciúmes, ordenando aos escravos (Cidila, Dracon e Pírrias) punir Gastrão, levando-o a um tal de Ermon, que se encarregará de castigá-lo com golpes (5.32; 5. 41-42; 48-49). Pírrias leva Gastrão à força e bate tanto nele, no meio do caminho, que chega a ser criticado por Cidila, que presencia a cena e fala sobre como um companheiro de servidão não deve punir o outro (5.55-62). Em 5.63, Bitina muda de ideia sobre mandar Gastrão a Ermon e manda trazê-lo de volta para que o tatuem (5.62-67).

Essa mudança de opinião, sobre qual o melhor castigo a ser aplicado, é, ao nosso ver curiosa. Este segundo castigo, o da tatuagem seguido por uma proposta de pendurar o corpo do escravo (5.67-68), parece mais árduo que o primeiro, que previa apenas alguns golpes corporais. No entanto, como esse segundo castigo não se completa – de fato, sendo interrompido por Cidila, que falará a favor de Gastrão (5.69-80) - não sabemos até que ponto Bitina de fato levaria a cabo essa proposta de substituir o primeiro castigo pelo segundo ou se simplesmente essa seria uma desculpa para não punir Gastrão de modo algum, simplesmente livrando-o do primeiro castigo e dizendo que iria aplicar um segundo.

O fato é que Bitina se mostra uma mulher dominada por suas paixões. Primeiramente, notamos como sua fala está repleta de verbos no imperativo (ou em outros modos verbais que podem transmitir a ideia de uma ordem impaciente, o futuro do presente no modo indicativo, por exemplo)¹⁵³: λέγε (5.1), κάλει (5.9), δῆσον (5.10), μὴ με θῆις (5.13), εὐρήσεις (5.17), δῆσον [...] ἐκδύσας (5.18), ἔκδυθι (5.20), σύσφιγγε [...] ἔκπρισον (5.25), μὴ 'μὲ πληκτίζεν (5.29), μὴ λάθῃ (5. 31), ἄγ' (5.32), κέλευσον (5.34), θλῆ (5.41), 'φαμάρτει (5.43), δώσεις (5.44), ἐρεῖς (5.48), βάδιζε καὶ μὴ [...] ἄγ' (5.52-53), κάλει, κάλει (5.54), ἦκε (5.63), κέλευσον (5.65), κατηρτήσθω (5.67), μὴ με λύπει (5.73), ἔχε (5.81).

Os modos verbais no imperativo parecem-nos adequados à caracterização de uma típica senhora de escravos ciumenta, que tudo o que sabe fazer é dar ordens conforme se lhe mudam os ânimos. Bitina faz jus a esse papel tirânico – assim como a *Moicheutria*

¹⁵³ Cf. Ragon (2012, pp. 287-288).

– e procura exercer seu poder sobre Gastrão lembrando-o de que ele é um escravo: *δεῖ σ' ὀτεύνεκ' εἰ<ς> δοῦλος/ καὶ τρεῖς ὑπέρ σε μνᾶς ἔθηκα γινώσκειν*, 5.20-21.

Em segundo lugar, temos as mudanças bruscas de opinião, o raciocínio confuso e entorpecido pelas emoções, que terminaria de contornar esse traço instável do caráter de Bitina. Como vimos, se de início ela se mostra certa do relacionamento entre Gastrão e Anfiteia (5.3) e de que isso seja motivo para torturar Gastrão perante a vizinhança toda (5.13-14), ela ainda dá chance para que Gastrão se explique (5.37-38), momento em que sua tirania é brevemente obnubilada pela paixão e talvez até por um desejo inconsciente de que estivesse errada sobre o seu amante.

Assim, se de início, Bitina é tirana e o ciúme a faz perder a clareza sobre os castigos que deve aplicar ao transgressor, num segundo momento, ela sucumbe totalmente aos afetos. Ela deixa de punir Gastrão, segundo ela mesma, pelo carinho que nutre pela escrava Cidila - que intercede por Gastrão e quem ela criou desde menina (5.81-83) - mas, na verdade, Bitina mais parece usar como desculpa o afeto por Cidila para endossar o seu arrependimento em castigar Gastrão. Desse modo, a ciumenta mostra-se uma mulher instável e entregue às emoções do momento.

Talvez por isso, por ser alguém entregue às paixões, é que Bitina resolva voltar atrás com relação ao primeiro castigo, como vimos, e assim decida livrar o escravo dos castigos como um todo, pelo menos por um tempo (5.84-85). Notamos que a própria personagem parece fazer um exame de autoconsciência sobre suas atitudes quando ela de fato reconhece ser ela mesma a culpada pelas traições de Gastrão, tendo-o colocado “no mesmo patamar das outras pessoas” (*ἐγὼ αἰτίη τούτων, / ἐγὼ ἰμι, Γάστρων, ἥ σε θεῖσα ἐν ἀνθρώποις*, 5.15).

Tendo em vista esse traço de caráter de Bitina, de culpar a si mesma por algo de que talvez não tenha assim tanta culpa, pode-se perceber um paralelismo temático na peça *Perdoa-me por me traíres*¹⁵⁴, de Nelson Rodrigues. O enredo rodrigueano gira em torno de Glorinha, uma adolescente órfã, que vive com os tios, sob maus-tratos. Às escondidas da família, a colegial sucumbe à prostituição, no cabaré de Madame Luba, acaba engravidando, e morre, ao final, num aborto.

O segundo ato da peça justamente nos mostra como teria sido a relação entre Gilberto e Judite, os pais de Glorinha, num passado distante e onírico. Gilberto acusa a esposa de traição, tornando-se agressivo, e acaba sendo internado numa clínica, ao admitir

¹⁵⁴ Cf. Rodrigues (2012).

que está doente de ciúmes. Nesse ínterim, seu irmão Raul, tio de Glorinha, manda investigar Judite e descobre que ela de fato traía Gilberto. No entanto, quando Raul acusa Judite de trair o marido, diante da família toda, eis que Gilberto profere a famosa frase “Perdoa-me por me traíres”, que intitula da peça.

Para a personagem Gilberto, o mundo é uma constante busca por amor, de modo que a traição é um ato justificável nessa busca por mais e mais afeto, de modo que, se a sua esposa o traiu, a culpa foi sua. No enredo rodrigueano, Gilberto acabará por ser dado por doente e assim novamente internado. Judite aceitará ser envenenada por Raul. A trama segue, com enfoque no drama pessoal do tio de Glorinha.

Nelson Rodrigues trabalha todo um psicologismo voltado às questões sobre culpa e sobre traição, sobre o amante disposto a investir no flagelo de si para perdoar o amado. Tal não nos parece ser o movimento de Bitina quando ela se culpa por ter tratado Gastrão como gente (5.15). No entanto, tal parece ser o movimento de Bitina quando, ao final do enredo, ela justifica que vai parar de punir Gastrão por gostar muito de Cidila, que está clamando pelo escravo (5.80-83). Embora Bitina frise que nutre um amor maternal por Cidila, quem ela carregou nos braços desde menina (5.83), nada nos impede de olhar com desconfiança para a pausa no castigo.

Tal interrupção dever-se-ia mesmo ao carinho pela escrava ou seria apenas uma desculpa para aliviar Gastrão? Estamos longe de encontrar uma resposta para isso. Assim, contentamo-nos em saber que, ao menos por hora, Gastrão sairá impune, ainda que não saibamos quais serão as atitudes futuras de Bitina para com o amante. O *Mimiambo* 5 parece, afinal, também deixar alguma margem para imaginarmos um futuro incerto e pouco delineado para o enredo dessas personagens.

- **Mimiambo 6- As amigas a sós: Φιλιάζουσαι η ιδιάζουσαι**
- **RI:** origem de Cerdão: Quios ou Eritreia (6. 58)
- **Contexto:** Metro vai visitar a amiga Corito. A anfitriã revela a Metro que teria emprestado de uma amiga em comum, Erina, um maravilhoso objeto sexual – que chamamos de *baubon* – e que essa amiga teria dito a ela que foi Metro quem primeiro arranhou o *baubon* e o emprestou a ela. Sendo assim, Metro vai à casa de Corito justamente para saber onde a amiga conseguiu o tal objeto. A cena se passa em ambiente interno, na casa de Corito, mas não totalmente desprovido dos olhares públicos, já que há escravos na casa. As mulheres conversam sobre tudo com muito cuidado para não serem percebidas.
- **Personagens Ativas:**

Corito, a dona da casa, quem primeiro conseguiu o *baubon*

Metro, a amiga visitante, quem pegou emprestado o *baubon* com Erina

Escravos, personagens sem fala

- **Personagens relevantes mencionadas:**

Eubule

Erina de Nóssis

Cerdão (1) - o glauco

Cerdão (2) - de Hermodoro

Cilétide

Cerdão (3) - estrangeiro

Práximo

Ártemis

O *Mimiambo 6* apresenta dois motes caros à tradição literária cômica: o do dildo/*baubon* e o da visita. Começamos pela última. A visita é um tema que consta também em Homero e no Mimo, à luz de Sófron¹⁵⁵ e Teócrito. Na *Ilíada*¹⁵⁶, o tema aparece em três momentos: canto 3, canto 6 e canto 18. Em 3.419-25, temos Afrodite conduzindo Helena ao palácio de Alexandre, à noite, às escondidas. Tão logo a mais bela das mulheres chega à casa do amante, Afrodite se lhe coloca um assento em frente de Páris (3.424-425). Em 6.354, Helena recebe a visita de Heitor e coloca para ele uma

¹⁵⁵ Cf. Cunningham et Rusten (2002).

¹⁵⁶ Cf. Homero (2013).

cadeira para conversarem. Em 18-379-90, temos Tétis indo visitar Hefesto para pedir-lhe a confecção do famoso escudo de Aquiles. Assim que vê a mãe de criação, Hefesto convida-a a entrar e a sentar num trono recoberto por prateados enfeites (3.389).

No *Idílio 15* de Teócrito¹⁵⁷, “As Siracusanas” ou “A Festa de Adônis”, Górgo visita Praxínoa, anfitriã que prontamente ordena a Êunoa fornecer um banco para a visitante sentar (15.2). Em Sófron¹⁵⁸, a visita compõe a seção de “Mimos Femininos”. Do poema intitulado “Espectadoras dos Jogos Ístmicos”, restou um verso com a palavra *δίφρον* (trono, assento), que nos diz muito sobre a necessidade da visita se sentar.

Em todas essas referências, percebemos procedimento semelhante: coloca-se um banco para que a visita se sente. Trata-se de um sinal de hospitalidade que percebemos também no início do *Mimiambo 6*: “Senta-te, Metro. (à escrava) Põe um banco para a mulher [...]” - *κάθησο, Μητροῖ. τῇ γυναικὶ θές δίφρον* (6.1). Assim que Metro chega, Corito manda a escrava oferecer-lhe um banco. Mais que um mero cuidado com a visita, o banco/a cadeira/o trono é também um convite à conversa e/ou à delonga do convidado.

Talvez por isso, é que, no *Mimiambo 1* (em que esse tema da visita também aparece), Métrique, sendo a anfitriã, não oferece descanso algum à visitante recém-chegada, Gílis. Isso é notável na medida em que Gílis é idosa, o que faz o gesto de Métrique ser descortês duas vezes: uma por não observar os costumes, outra, por não se compadecer das condições físicas da anciã, que se diz “fraca como uma mosca” (1.15) e além disso mora longe (1.14). Mas sabemos que anciã vai se valer da visita para tratar de um tema desconcertante, o da proposta de adultério a uma mulher casada, e assim talvez possamos compreender a atitude da anfitriã de querer se livrar rápido de uma visitante inconveniente.

No *Mimiambo 6*, a visita surge como um pretexto para as mulheres Corito e Metro poderem conversar à vontade sobre um assunto constrangedor: o uso de consolos/dildos/*bauba*, tema caro também à tradição literária precedente. Na comédia *Lisístrata* 107-12, já encontramos mulheres falando sobre o uso de adereços sexuais:

¹⁵⁷ Cf. Gow (1988).

¹⁵⁸ Cunningham et Rusten (2002).

ἀλλ' οὐδὲ μοιχοῦ καταλέλειπται φεψάλυξ.
 ἐξ οὗ γὰρ ἡμᾶς προὔδοσαν Μιλήσιοι,
 οὐκ εἶδον οὐδ' ὄλισβον ὀκτωδάκτυλον,
 ὃς ἦν ἂν ἡμῖν σκυτίνη 'πικουρία.

*E não sobra nem o brilho de um amante!
 E, desde que os milésios nos traíram,
 não vi nenhum consolo octodáctilo
 de couro capaz de nos salvar!*

Nesse trecho da peça de Aristófanes, a protagonista queixa-se de que a revolta de Mileto tenha acabado com o estoque de dildos, aqui chamados de *ólisbon*, no acusativo singular.¹⁵⁹

Em Sófron, o tema dos dildos aparece no fragmento 23:

τίνες δ' ἐντί ποκα, φίλα, τοῖδε τοὶ μακρογόγγυλοι; { –
 } σωλῆνές θην τοῦτοί γα, γλυκύκρεον κογχύλιον,
 χηρᾶν γυναικῶν λίχνευμα.

*Que são, então, querida, essas longas-conchas? Peixes-espada
 essas aí, marisquinhos de carne-doce,
 uma guloseima para as mulheres viúvas*

Nesse fragmento de Sófron, é possível que as longas-conchas (*μακρογόγγυλοι*) sejam uma referência velada ao uso de consolos. Da mesma maneira como esse tipo de objeto sexual ocorre sob o pretexto de insígnias marinhas em Sófron, em Herodas, temos o *baubon* sendo comparado a sapatos e o confeccionador sendo chamado de sapateiro (6.71-73): “mas a maciez de sonho e os cadarcinhos/ são de lã e não de couro. Outro sapateiro mais bem disposto/para uma mulher, ainda que procurasses, não encontrarias”.

¹⁵⁹ O tema consta também em fragmentos de Epicarmo [fr. 26 Kassel-Austin (2001) 1 132] e em Cratino [fr.54 Kassel-Austin (1983) 6 2].

No *Mimiambos* 6, o termo que faz referência ao objeto sexual aparece pela primeira e única vez no verso 19, com Metro perguntando diretamente a Corito quem teria confeccionado para ela o *baubon* escarlata (κόκκινον βαυβῶνα, 6.19). Depois disso, as referências a esse tipo de objeto são veladas e, como dissemos, virão sempre sob o pretexto de se estar falando de sapatos. Não nos esqueçamos, afinal, de que as mulheres, mesmo estando em ambiente interno, não estão totalmente sozinhas, pois sempre há escravas circulando pela casa (6.1-16; 6.98-102).

Nesse sentido, é notável que em 6.74, Metro pergunte a Corito “E como deixaste o outro pé?”. Subentende-se que se trate de um “outro pé” do par de sapatos/consolos, isto é, que havia um jogo de dois consolos, sendo que o outro componente do par ficou no ateliê de Cerdão, que não quis dá-lo a Corito (6.74-84) para repassá-lo a outra mulher (6.93-94).

Finalmente, depois de diversos questionamentos de Metro a Corito sobre como esta teria conhecido o tal sapateiro, ela revela que uma amiga, Ártemis, apresentou-o a ela (6.87). Disso, depreendemos que o tráfico de *bauba* tenha ocorrido da seguinte maneira: Cerdão > Ártemis > Corito > Eubule > Erina > Metro. Além do mais, é notável que Herodas tenha se utilizado justamente do nome da casta deusa Ártemis para criar essa personagem da amiga que faz parte de uma rede de distribuição de objetos sexuais. São detalhes como esse que contribuem para conferir comicidade ao poema.

Depois de saber desses detalhes, Metro revela que irá até Ártemis para saber mais detalhes sobre o sapateiro e se despede de supetão de Corito (6.95-98). Com isso, a amiga dá a entender que o real propósito de sua visita não foi senão para obter informações sobre os objetos sexuais. Evidentemente, Corito se mostra desconfiada de Metro, o que fica implícito no comentário à escrava, tão logo a amiga parte (6.98-102). Essa desconfiança não é expressa diretamente, mas ocorre sob o pretexto de mandar a escrava contar as galinhas, já que os ladrões de aves (ὁρν[ι]θο[κ]λέ[π]ται, 6.102) sempre gostam de roubá-las, mesmo que alguém as nutra em seu seio.

Essa imagem dos ladrões de galinhas é obscura mesmo para os comentadores. No entanto, como propõe Henderson (1975, pp. 128-9; 140; 147), é possível que seja uma referência velada ao pênis e, por conseguinte, aos consolos, que Corito vinha guardando com tanta estima. Essa interpretação parece-nos bastante propícia ao andamento e à dinâmica do tema do *baubon*, que, como vimos, aparece de forma velada ao longo de todo o texto. Além disso, não nos esqueçamos de que o trocadilho entre filhotes de galinha (i.e. “pintos”) e órgão sexual masculino é, até hoje, disseminado no repertório cultural do

brasileiro, de modo que essa imagem final do *Mimiambo 6* não nos parece assim tão incomum.

- **Mimiambo 7- O Sapateiro:** Σ]κντ[ε]ύς
- **RI:** mês de Taureon (Ásia Menor), 7. 86
- **Contexto:** Metro vai até o ateliê de Cerdão, levando algumas amigas. O sapateiro apresenta a elas uma variedade de calçados. As mulheres barganham os preços, compram alguns pares e vão embora. Cerdão pede a Metro que volte no mês seguinte para buscar mais produtos.

- **Personagens ativas:**

Metro

Amigas de Metro

Cerdão

Drímilo, escravo.

Pisto, escravo

- **Personagens relevantes mencionadas:**

Esposa de Cerdão (7.103)

É praticamente um consenso entre os pesquisadores que o *Mimiambo 7* seja uma continuação do *Mimiambo 6*¹⁶⁰. Sabemos o quanto acreditar nessa hipótese pode ser perigoso, pois não temos certeza do quanto tenha sido intencional, por parte de Herodas, criar um enredo necessariamente sequencial para o *Mimiambo 6*. No entanto, é notável que os mimos tenham sido encontrados exatamente nesta ordem, no *Papiro de Londres*, e que apresentem pontos em comum.¹⁶¹

As referências que constam no *Mimiambo 7* são de fato muito semelhantes às do *Mimiambo 6*. Primeiro porque o *Mimiambo 7* é intitulado “O sapateiro”, artífice esse de nome Cerdão (7.1), homem por quem Metro procurava no mimo anterior (6.95-96). Vale notar que um sapateiro é, na Antiguidade, um costureiro, na medida em que os sapatos eram feitos à mão e, muitos deles, eram fabricados em couro.

Cerdão é descrito como costureiro em 6.18-19 e em 7.89-90. Não sabemos, é verdade, até que ponto Cerdão seja um costureiro de *bauba* ao invés de sapatos. Seria difícil comprovar que os objetos fabricados por ele, no *Mimiambo 7*, são consolos de fato.

¹⁶⁰ Cf. Zanker (2009, p. 198); Cunningham (1964, pp.32-35) faz uma boa retomada dos autores da época sobre essa questão. Para Lawall (1976, p. 195), os *Mimiambos 6 e 7* não tratam do mesmo tema e Cerdão não estaria a vender *bauba* no *Mimiambo 7*.

¹⁶¹ Hunter (2008, pp. 189-205) adverte para o fato de que a ordem em que os mimos de Herodas estão dispostos no *Papiro de Londres* pode se dever mais a quem os copiou que propriamente ao autor.

No entanto, há diversas formas de linguagem, ao nosso ver, erótica, nesse poema, que nos fazem acreditar que o contexto seja também erótico.

Mas antes, tenhamos em vista uma segunda semelhança com o *Mimiambo* 6. A mulher que vai até o ateliê de Cerdão, no *Mimiambo* 7, é justamente Metro, levando consigo algumas amigas (7.1-2). Nesse sentido, é curioso que Cerdão se mostre já muito íntimo de Metro, dizendo amá-la, assim que ela chega (7.4). Se tomarmos, assim, o Mimo 7 como sendo uma continuidade do 6, parece-nos, desse modo, haver, entre esses dois poemas um lapso de tempo narrativo em que se subentende que Metro tenha: 1-encontrado Cerdão via Ártemis e 2-estabelecido algum tipo de intimidade com o sapateiro.

O *Mimiambo* 7 é composto por uma inicial cena típica de visita, seguida de outra cena típica de maus-tratos aos escravos, continuada por uma cena com descrições minuciosas e linguagem de duplo sentido acerca dos sapatos fabricados por Cerdão.¹⁶² A cena inicial ocorre, uma vez mais, de acordo com a padronização hospitaleira do anfitrião ao visitante, que estabelecemos no estudo do *Mimiambo* 6: a de colocar um assento para o convidado.

Cerdão manda os escravos disporem um “banco maior lá fora” para as mulheres, tão logo elas se aproximam da sua porta (7.5). Logo após esse primeiro momento, há o episódio de maus-tratos aos escravos (7.5-13) – assim como no *Mimiambo* 6 (6.1-16) e no *Mimiambo* 8 (8.1-13) – e, finalmente, Cerdão convida Metro a se sentar (7.14).

A partir disso, notamos as minúcias descritivas dos sapatos fabricados por Cerdão. Ele manda Pisto, possivelmente um escravo (7.14), trazer “os úteis trabalhos” do sapateiro (τὰ χρήσιμ' ἔργα, 7.16), que estão bem guardados num gabinete (πυργίδα, 7.15). No verso 20, o artífice chama a atenção das mulheres para a perfeição da sola (ἰχνος, 7.20). No verso 21, para o salto (πτέρνη, 7.21) bem fixado (πέπηγε, 7.22). No verso 24, salienta que as obras são todas artesanais (χ[εῖρε]ς, 7.24) e a seguir menciona uma deusa, provavelmente Palas Atena, desejando que ela permita às mulheres desfrutarem da cor daqueles trabalhos (τὸ χρῶμα, 7.25).

Não sabemos exatamente qual seja a cor. Mas vale notar que Cerdão chama a atenção para o brilho (7.28) e para outra cor, mais adiante, incerta (7.30). A esse

¹⁶² Nosso estudo do *Mimiambo* 7 pretende focar nesta última parte: as descrições dos sapatos/bauba e a linguagem de Cerdão, que parece ser de cunho erótico.

respeito, vale lembrarmos do estudo de Fowler¹⁶³, sobre a estética arcaica, que contempla, dentre outros pontos, a percepção que os gregos tinham sobre as cores:

Mais uma vez, então, é claro que esses poetas não estavam descrevendo uma única cor, azul, mas um jogo de luz que ocorre à noite, no mar, na plumagem de uma andorinha, talvez em metal e nos olhos marrom-escuros de algumas pessoas. (FOWLER, 1984, p. 131)¹⁶⁴

Nesse estudo, a pesquisadora analisa alguns poemas de Semônides e de outros poetas arcaicos, como Baquilides e Píndaro, e propõe que neles a percepção das cores se deve mais ao brilho emitido pela coisa que pela pigmentação em si. Essa parece-nos ser a percepção do poeta, no *Mimiambo* 7, ao ressaltar o brilho da cera de abelha (7.28), possivelmente chamando a atenção para o brilho do *baubon*.

Ainda à luz de Fowler (1984), numa análise acerca da palavra *χλωρόν* (rusticamente traduzido por “amarelo”) num dos poemas arcaicos, temos que esse termo, associado ao mel, pode trazer diversos significados: “A palavra pode ser aplicada a uma cor de mel (as cores do mel variam consideravelmente), bem como à sua umidade.”¹⁶⁵ A pesquisadora chama a nossa atenção para como o brilho inerente à cor pode dizer respeito também a uma possível textura viscosa. Diz ela: “Os antigos descreviam a textura, não a cor, como pensamos, e frequentemente descreviam mais de uma textura por vez”¹⁶⁶.

Do mesmo modo, parece-nos interessante a leitura de que, talvez, ao comparar o brilho dos seus trabalhos ao da cera de abelha (7.29), Cerdão esteja atentando também a uma possível unidade inerente ao produto. Vale notar que as ideias concernentes ao uso da cera de abelha na descrição são retomadas mais adiante no *Mimiambo* 7. Cerdão menciona, em 7.41-43, algo sobre engolir (*κάπτει*, v.41) o mel de Mício (*τὰ Μικίωνος κηρί*, v.43). Se pensarmos na cera de abelha associada ao mel e aos consolos, como acabamos de notar, e sobrepusermos essa primeira imagem a essa segunda, a de engolir o mel de Mício, podemos obter um cômputo bastante sexual das palavras do sapateiro.

Além disso, a mesma metáfora dos filhotes de galinhas, já usada no final do *Mimiambo* 6 (6.98-102), é retomada no *Mimiambo* 7: “‘Dá, se tens algo que dar’, mas de

¹⁶³ Cf. Fowler (1984, pp. 119-149).

¹⁶⁴ Cf. *Idem ibidem*, p. 131: “Again, then, it is clear that these poets were not describing a single color, blue, but a play of light that occurs at night, on the sea, on the plumage of a swallow, perhaps on metal, and in the dark (brown) eyes of some people”.

¹⁶⁵ Cf. Fowler (1984, p. 130): “The word can apply to a color of honey (colors of honey vary considerably) as well as to its moisture.”

¹⁶⁶ Cf. Fowler (1984, p. 130) “The ancients were describing texture, not color as we think of it, and they were often describing more than one texture at a time”.

outro modo [...] como pintos aquecendo o períneo.” - *φέρ' εἰ φέρεις τι, τᾶλλα δ' ἄ[.].[.....].ται / ὅκως νεοσσο[ῖ] τὰς κοχώνας θά[λ]π[ο]ντες*, 7. 47-48. Esse tipo de linguagem, por parte de Cerdão, intensifica o contexto sexual do poema, fazendo-nos crer que o artífice não seja propriamente um fabricante de sapatos, mas de consolos, justamente por dirigir-se às mulheres com um tipo de linguagem que parece ser erótica.

Vejamos, a seguir, a série de sapatos expostos por Cerdão às mulheres (7.56-63):

*θήσεσθε δ' ὑμ[εῖς] γένεα ταῦτα πα[ν]τοῖα·
Σικυώνι', Ἀμβρακίδια, Νοσσίδες, λεῖται,
ψιττάκια, κανναβίσκα, Βαυκίδ[ες], βλαῦται,
Ἰωνίκ' ἀμφίσφαιρα, νυκτιπήδηκες,
ἄκροσφύρια, καρκίνια, σάμβαλ' Ἀργεῖα,
κοκκίδες, ἔφηβοι, διάβαθρα· ὧν ἐρᾷ θυμός
ὑμέων ἐκάστης εἴπατ', ὥς ἂν αἴσθοισθε
σκούτεα γυναῖκες καὶ κύνες τί βρώζουσιν.*

vós vereis todo tipo de gênero aqui:

*Ciciônios, Ambraquídeos, Nossídeos, lisos,
verdes, de cânhamo, Baucídeos, chinelos,
jônicos cobertos de botões, pantufas,
de salto alto, caranguejeiros, sandálias argivas
vermelhas, para efebos, de caminhada, dissei o que agradar o ânimo
de cada uma de vocês. Não vos envergonhais
por que mulheres e cães devoram o couro?*

A variedade de sapatos é impressionante e está disposta em catálogo. Esse recurso não é nenhuma novidade se nos lembrarmos de outras passagens poéticas, à luz de Homero mesmo, por exemplo¹⁶⁷. Mas, como sugere Headlam (2001, p. 344), “esse era o truque favorito [no Período Helenístico]: agradar os ouvidos [da audiência] com

¹⁶⁷ Cf. Homero (2013): *Ilíada* (2.494-759).

catálogos e rápidos”.¹⁶⁸ Truque poético favorito ou não, na poesia de Herodas,¹⁶⁹ é válido perceber que o poeta valeu-se desse recurso, no *Mimiambo* 7, enriquecendo o texto com imagens de variados sapatos/consolos.

Como sabemos, a associação entre sapatos e sexo não é exclusividade herodiana. Segundo Hefestião, Safo já estabelecera esse tipo de aproximação num de seus fragmentos¹⁷⁰. Aristófanes, em *Lisístrata*, também explorou essa temática:

‘ὦ σκυτοτόμε μου τῆς γυναικὸς τοῦ ποδὸς
τὸ δακτυλίδιον ζυμπιέζει τὸ ζυγὸν
ἄθ’ ἀπαλὸν ὄν: τοῦτ’ οὖν σὺ τῆς μεσημβρίας
ἐλθὼν χάλασον, ὅπως ἂν ἐρύττερως ἔχη.’

*Ai, costureiro, a sandália aperta o dedinho
da minha mulher até que tenha
laceado. Então, tu, ao voltares ao meio-
dia, alarga-a, para que ela a tenha mais frouxa.*

Nesse trecho de *Lisístrata* (vv. 416-19), é relevante percebermos: 1- a presença do sapateiro (σκυτοτόμε, v. 416), 2- a erotização do pé feminino, no sugestivo uso de diminutivo para a palavra “dedo” (δακτυλίδιον, v. 417), 3- a maneira como o autor explora a metáfora dos sapatos em contexto erótico, referindo-se ao par do sapato (τὸ ζυγὸν, v. 417), que aperta o pé de sua esposa e que precisa ser afrouxado (v. 419).

Tais insinuações nos parecem muito semelhantes às exploradas por Herodas, no *Mimiambo* 7. À luz dos “pezinhos” das mulheres, que Cerdão não pode tocar (7.94), pezinhos esse regidos pelos Pótoi e pelos Érotes (7.94), personificações da paixão e do desejo, que o sapateiro parece nutrir pelas mulheres, temos a suma expressão das pulsões sexuais do sapateiro sob o argumento velado dos sapatos. Cerdão retoma essa ideia no verso 113, quando diz que vai colocar os pezinhos femininos nas solas dos calçados.

Embora o trecho de *Lisístrata* seja muito semelhante ao herodiano, não podemos afirmar que Herodas tenha se inspirado no trecho da comédia aristofânica. Antes, a metáfora dos sapatos para o sexo parece-nos ser fruto de uma concepção cultural,

¹⁶⁸ Cf. Headlam (2001, p. 344): “This was a favourite trick, to tickle the ear with long and rapid catalogues”.

¹⁶⁹ Esse é o único catálogo que consta na poesia herodiana remanescente.

¹⁷⁰ Hefestião cita o fragmento 110 a de Safo. Cf. Consbruch (1971).

isto é, de uma forma de ver as questões sexuais associadas seja a sapatos, como consta em Aristófanes e em Safo, seja a outros objetos. Nesse sentido, é notável a intersecção entre falos e outros objetos na Antiguidade. Kilmer (1993, p. 81) lista uma série de ocorrências fálicas em representações vasculares, representados como pássaros, com plantas e mesmo em jardins repletos deles.

Sumler (2010, pp. 465-475) realizou todo um estudo sobre o catálogo de sapatos do Mimo 7 de Herodas¹⁷¹. O pesquisador sugere que os “Ciciônios” (7.57) seriam um tipo especial de sandálias peloponésias e que o nome remetaria a *σίκνος*, “pepino” (*Idem*, pp.468-469). Os “Nossídeos” (7.57) seriam “sapatos macios e sem tiras, feitos para mulheres jovens”¹⁷², mas também poderiam sugerir os diferentes nomes que se atribui a filhotes de galinha. Como nota o pesquisador, a menção aos filhotes de galinhas também no Mimo 6 (6.99) “marca sua importância e pode se referir a galos jovens (*νεοσσοπωλι*) como um trocadilho com o falo ou até mesmo aos ovos de pintos (*νεοστιά*) como um trocadilho aos testículos, implicando [uma referência a]o falo”.¹⁷³

Quanto aos “Coquídeos” ou sandálias “vermelhas” (7.61, *κοκκίδες*), seriam sapatos femininos e seu nome derivaria de *κόκκος*, uma fruta bastante usada para tingimento¹⁷⁴, podendo ser ainda uma referência aos testículos e à vagina, de acordo com Hesíquio K 3288. Quanto aos “caranguejeiros” (7.60, *καρκίνια*), Sumler (2010, p. 471) conjectura que recebessem esse nome pela comparação com outros animais marinhos, como a lagosta, também vermelha.

Mas podemos ainda pensar que os caranguejeiros remetessem ao formato de caranguejo. Se pensarmos que caranguejos têm oito patas, talvez possamos decifrar uma passagem de *Lisístrata* (vv. 107-110) que se refere justamente a um tipo de consolo de oito pontas:

¹⁷¹ A seguir, comentaremos apenas alguns trechos, não exaustivos desse trabalho, que nos pareceram mais relevantes.

¹⁷² Cf. Sumler (2010, p. 469): “smooth shoes without straps for young ladies”.

¹⁷³ Cf Sumler (2010, p. 470): “The repetition of the word in the two poems [6 and 7] marks its importance. e may refer to young cocks (*νεοσσοπωλι*) as a pun on the phallus or even the eggs of chicks (*νεοστιά*) as a pun on the testicles, thus implying the phallus.

¹⁷⁴ Cf. Sumler (2010, p. 470).

ἀλλ' οὐδὲ μοιχοῦ καταλέλειπται φεψάλυξ.
 ἐξ οὗ γὰρ ἡμᾶς προὔδοσαν Μιλήσιοι,
 οὐκ εἶδον οὐδ' ὄλισβον ὀκτωδάκτυλον,
 ὃς ἦν ἂν ἡμῖν σκυτίνη 'πικουρία.

*E não sobra nem o brilho de um amante!
 E, desde que os milésios nos traíram,
 não vi nenhum consolo octodáctilo
 de couro capaz de nos salvar!*

O consolo octodáctilo (ὄλισβον ὀκτωδάκτυλον, v. 109), de que fala a protagonista da peça de Aristófanes, poderia ser algo similar ao sapato/*baubon* caranguejeiro de que fala Cerdão. Sendo assim, somos levados a crer que existisse algum tipo de dildo dessa qualidade na Antiguidade.

Além disso, é importante termos em vista que o caranguejo seria uma metáfora marinha para o sexo. Assim, Herodas estaria se valendo de metáforas sexuais para além das dos calçados. Como vimos, no capítulo 1, Sófron fala em “longas-conchas”, no fragmento 23¹⁷⁵ e continua a se valer do pretexto marinho para falar possivelmente de sexo no fragmento 24¹⁷⁶:

ταῖ' γὰ μὰν κόγχαι, ὥσπερ αἶκ ἐξ ἐνὸς κελεύματος
 κεχάναντι ἀμῖν πᾶσαι, τὸ δὲ κρῆς ἐκάστας ἐξέχει.

*As conchas, de fato, como que sob o comando de alguém
 abriam-se todas para nós e a carne de cada uma saltava para fora.*

¹⁷⁵ Cf. Cunningham et Rusten (2002).

¹⁷⁶ Vale uma consulta ao capítulo 1 para conferir o tema das metáforas marinhas para o sexo na obra de Hipônax, Sófron e Herodas.

Do mesmo modo, no *Mimiambo* 7 (7. 110-113), Cerdão diz a Metro:

ἔχεις γὰρ οὐχὶ γλάσσαν, ἡδονῆς δ' ἡθμόν.
 ἂ, θεῶν ἐκεῖνος οὐ μακρὴν ἀπ..[...].
 ὁτέωι σὺ χεῖλεα νύκτα κήμερην οἴγ[εις].
 φέρ' ὥδε τὸν ποδίσκον· εἰς ἰ<χ>νος θῶ....

Tens não uma língua, mas um coador de prazer...
Ah, não está longe dos deuses aquele [.....]
para quem abr[es os lábios dia e noite.
Traze aqui esse pezinho... na sola vou colocá-lo...

Vale também notarmos como Cerdão extrapola as metáforas sexuais, no Mimo 7, não apenas se referindo aos pés (ποδίσκον, 7.113), mas também aos lábios (χεῖλεα, 7.112) das mulheres. Chama a nossa atenção aqui a similaridade entre o movimento de abertura dos lábios, no Mimo 7, e o movimento de abertura das conchas, no fragmento 24. Certamente que isso é digno de ser notado, se pensarmos em Sófron, como uma possível influência para o nosso poeta helenístico.

Depois de Cerdão apresentar às mulheres os sapatos, Metro procura barganhar os valores com ele (7. 64-66). Cerdão sugere que ela mesma atribua um valor à mercadoria (7.67-68), colocando a amizade deles à prova (7.76-77) e remetendo a Hermes. Essa não é a primeira vez que deuses são mencionados no Mimo 7. Como vimos, no verso 25, Cerdão cita Palas em contexto artesanal: “Assim, quanto à cor, a v[ós] Pa[las] conceda/ [...] desfrutar do que desejais” (τὸ χροῖμα δ' οὕτως ὅμι[ι]ν ἢ Πα[...] δοίη/ [...] ἐρ ἱχανᾶσθ' ἐπαυρέσθαι, 7.25-26), contexto esse que será resgatado no verso 116, com o sapateiro sugerindo ter tido a perícia de uma deusa Atena para cortar a sola dos sapatos.

Hermes é o deus dos lucros. Assim, poderíamos dizer que os deuses são lembrados por seus âmbitos no Mimo 7. Mas chama a atenção que, na negociação entre Metro e Cerdão, o sapateiro use uma situação hipotética, com Atena sendo a compradora de dildos, para dizer a Metro que não vai baixar o preço. Metro, evidentemente desapontada com os altos valores cobrados, resgata ainda o mito de Hécate (7.86), também em situação hipotética, para dizer que, se Cerdão cobra caro até mesmo dos deuses, é possível que Artacene, filha de Hécate, ficasse sem sapatos no casamento.

Após uma longa discussão entre Metro e o sapateiro sobre os preços (7.91-105), Cerdão sugere as mulheres poderão levar os sapatos com uma pequena ajuda de Metro (7.106-107). Em 7.108-113, temos uma fala bastante erotizada por parte do sapateiro, que sugere que Metro poderia satisfazê-lo oralmente (7.110), não fosse ela resistir tanto (7.109). Cerdão prova mais alguns sapatos nas mulheres (7.119-121) e continua a barganhar (7.122-123), ressaltando que as mulheres poderão voltar ao seu ateliê se necessitarem de outros tipos de sapatos (7. 125-126) ou se tiverem “outras necessidades” (*κῆτέρων χρειῆν*, 7.124), o que nos parece ambíguo, já que o ateliê de Cerdão, como vimos, mais parece ser um espaço de satisfação sexual feminina.

Dessa maneira se encerra o *Mimiambo* 7, com uma expectativa de desfecho pouco delineado, assim como o *Mimiambo* 6. Ambos os poemas nos deixam na dúvida sobre como os eventos possam vir a se desdobrar no futuro. Após o desfecho do Mimo 6, não sabemos se Metro vai de fato encontrar o artesão de dildos, a não ser que tomemos o Mimo 7 como sendo uma continuação do enredo. Da mesma maneira, o final do Mimo 7 nos deixa na expectativa sobre o que acontecerá no dia nove do próximo mês (7.127). Não sabemos até que ponto Metro vá de fato retornar ao seu ateliê e até que ponto essa relação entre ela e o sapateiro irá durar ou mesmo se estender.

- **Mimiambo 8- O sonho: Ἐνύπνιον**
- **RI:** Sono Latmio (8.10) – Latmos (atuais Montes Beşparmak, na Turquia)
- **Contexto:** O protagonista narra a uma escrava um sonho que teve. Depois da narração, segue uma interpretação onírica.
- **Personagens ativas:**

Protagonista/Poeta sem nome, comumente identificado como Herodas

Psila, escrava

Megali, escrava

Ana, escrava

Cabreiros

Dioniso

Hipônax

- **Personagens relevantes mencionadas:**

Não há

Gostaríamos de iniciar o estudo do *Mimiambo 8* com a visão de uma pesquisadora argentina sobre o poema:

O mimo VIII ofere-se como uma espécie de manifesto poético em defesa do curioso produto artístico que foram os mimiambos e se aparta do padrão da situação dramática básica do gênero. Em primeiro lugar, seu caráter monologado é peculiar - apenas parcialmente semelhante ao do mimo II -, o que é explicado pela necessidade do protagonista - não outro senão o mesmíssimo autor - de contar seu sonho programático a uma de suas servas, para acabar fazendo isso também de exegeta do mesmo, o que gera uma disposição clara e emoldurada na qual o sonho é destacado e distanciado da situação doméstica levantada no quadro, onde o protagonista, patrono preocupado com questões cotidianas e triviais, sofre pela preguiça de seus escravos. (FERNÁNDEZ, 2007, p. 217)¹⁷⁷

¹⁷⁷ O estudo de Fernández versa sobretudo sobre as aproximações entre o Mimo 8 de Herodas e o Idílio 7 de Teócrito. Pareceu-nos mais adequado para a nossa pesquisa, no entanto, dialogarmos apenas com a visão da pesquisadora sobre o Mimo 8. Cf. Fernández (2007, p. 217): “El mimo VIII se ofrece como una suerte de manifesto poético en pos de la defensa del curioso producto artístico que fueron los mimiambos, y se aparta del patrón de la situación dramática básica del género. En primer lugar resulta peculiar su carácter monologado —sólo en parte similar al del mimo II— que se explica por la necesidad del protagonista —no otro que el mismísimo autor— de contar su sueño programático a una de sus servidoras, para terminar haciendo él también de exegeta del mismo, lo que genera una clara disposición enmarcada en la que el sueño queda destacado y distanciado de la situación doméstica planteada en el marco, donde el protagonista, un patrón preocupado por asuntos cotidianos y triviales, pena por la pereza de sus esclavas.”

Como nota Fernández, o Mímo 8 apresenta uma espécie de manifesto poético. De fato, é consenso entre os especialistas que o protagonista desse poema poderia ser identificado como sendo o próprio Herodas, a fazer uma espécie de confissão poética sobre os referenciais poéticos, dentre eles, Hipônax.¹⁷⁸ Essa identificação da *persona loquens* com Herodas deve-se ao fato de o poema versar sobre o tema da competição poética, mas também ao fato de o poema ser narrado em primeira pessoa.

Nesse aspecto, percebemos que o Mímo 2 de Herodas também se apresenta em forma de monólogo. No entanto, no Mímo 2, haveria uma preponderância do dramático sobre o narrativo em comparação com o Mímo 8.¹⁷⁹ No Mímo 2, Bátaro é o protagonista e ele procura defender a sua causa – de dono de bordel prejudicado por Talesperante um tribunal. Pressupõe-se o diálogo não só com o escrivão (2.41-45; 48-sqq.), mas também com o tribunal e com Tales. Já no *Mimiambo* 8, a despeito dos diálogos com os escravos, predomina a atmosfera onírica, a realidade imaginada e narrada, a interação com pessoas e tempos não presentes, mas instaurados pelo sonho e pela imaginação simbólica.

A narração propriamente se inicia depois de uma cena típica de maus-tratos aos escravos (8.16). Nesse ínterim, vale percebermos que o poeta pede a uma das escravas que seja trazida uma guirlanda para que ele possa fazer um sacrifício. Como sabemos por Artemidoro 2.12, sonhar com bodes possivelmente era sinal de má sorte¹⁸⁰, assim, nossa interpretação acerca da importância do sacrifício ao qual o poeta se refere fica mais palatável: afastar os maus presságios.

Mas, que maus presságios seriam esses? O poeta começa a narrar seu sonho para Ana, uma de suas escravas (8.16). Ele conta que vinha trazendo um bode através de um longo desfiladeiro ([διὰ] φάραγγος, 8.16), até que foi surpreendido por cabreiros, que tomaram o bode de si (8.17-27), e por um homem com “roupa de açafreão clivada” (8. 28), “pele de corça”, “tuniquinha de ombro a ombro”, “cachos cretenses de hera em volta da cabeça”, “coturno com amarração” (8.28-32). As descrições são muito semelhantes às comumente relacionadas à Dioniso na tragédia¹⁸¹, o que nos permite supor que esse

¹⁷⁸ Para Knox, (1925, pp. 13-15), o *Mimiambo* 8 seria um poema de abertura em um segundo livro de poemas herodianos, em que o poeta, assim como Calímaco em *Aetia*, estaria fazendo uma defesa de sua própria poesia.

¹⁷⁹ Fernández (2007, p. 217) também nota essa diferença crucial.

¹⁸⁰ Cf. Pack (1963).

¹⁸¹ Cf. Eurípides (1995, vv. 455-456).

homem, com quem o poeta se encontra, seja Baco. Esse encontro provoca estremecimento (*φρίκη*, 8.34) no poeta¹⁸² e resgata a relação entre Éolo e Odisseu¹⁸³.

O contato com os cabreiros, por sua vez, remete ao ritual dionisíaco do *sparagmós*, prática ritualística de desmembrar e devorar a carne oferecida ao deus.¹⁸⁴ A seguir, o poeta narra uma prática comum “aos coros de Dioniso” (8.40). Trata-se do *askoliasmós*, em que os competidores deveriam se equilibrar sobre um odre inflado de ar ou vinho e besuntado com gordura por fora. Nessa competição, sabemos que era comum que o vencedor fosse aquele que mais conseguisse se equilibrar sobre o odre, o que nos permite supor que, pelo relato do poeta no Mimo 8, os cabreiros, estejam perdendo o jogo (8.8.41-42).

O poeta, por seu turno, parece vencer, pulando duas vezes para fora “desse butim” (8.45), o que parece deixar os competidores irritados, uma vez que esses começam a gritar (8.46). A seguir, um velho irascível ameaça golpear o poeta e este chama um jovem como testemunha da disputa (8.63). Esse rapaz, comumente identificado como sendo Dioniso, decide que a pele deve ser dada a ambos (8.64), o que ficará mais claro a seguir, com o poeta estabelecendo uma interpretação onírica.

O protagonista, então, retoma a imagem inicial do sonho, a de estar puxando um bode através de um abismo (8.67), e revela que esse bode é um presente do “bom Dioniso” (8.68). Essa informação por si só já é capaz de nos sugerir uma espécie de confissão de vínculo do poeta com a poesia dramática. Não é para menos, afinal, já que sabemos que Herodas compôs poesia dramática jâmbica. O poeta parece saber, no entanto, que esse tipo de poesia por ele composta poderia causar incômodo entre os críticos e, assim, associa os cabreiros possivelmente à crítica ou aos poetas concorrentes, capazes de depenar seus versos “excessivamente entre as Musas” (8.72).

Ele termina a interpretação do sonho contando a Ana que tinha o prêmio sozinho na competição (8.74), mas que o dividiu com o “velho colérico” (8.75). Como, a seguir, ele menciona Hipônax (8.78) e os Xútidas (8.79), que sabemos serem os filhos de Xuto, daí os jônios, por entre quem a poesia de Hipônax se espalhou, é comum entre os especialistas a interpretação de que o ancião do poema possa ser identificado como sendo

¹⁸² Sobre o poder de Dioniso provocar sensações tais, cf. Zanker (2009, p. 229).

¹⁸³ Cf. *Odisseia*. (10.19-20, 36). Comparação entre o regalo de Éolo a Odisseu com o que Herodas recebe de Dioniso. Cf. Zanker (2009, p. 230).

¹⁸⁴ Cf. Parker (2005, p. 184).

Hipônax.¹⁸⁵ O simples fato de o poeta mencionar o ato de cantar versos coxos para os jônios sugere que ele esteja falando sobre a própria poesia.

Quanto ao mau presságio sentido pelo poeta, sobre o qual nos questionamos no início de nossa análise, podemos nos perguntar até que ponto esse sonho narrado relata uma situação ruim a ponto de ser temível pelo poeta, desejoso de afastá-la com um sacrifício. É possível que a contenda com Hipônax, pelo fato de o protagonista ter conseguido se sair bem na competição, seja uma hipótese. Mas tudo o que temos são conjecturas.

¹⁸⁵ Cf. Zanker (2009, pp. 232-233). Alguns pesquisadores salientam, por outro lado, que o homem não seja Hipônax, mas Arquíloco de Paros, inventor do jambo. Cf. Rist (1997, p. 361). Essa hipótese não nos parece válida, uma vez que o poeta menciona diretamente Hipônax em 8.78 e os versos coxos (colimbos) em 8.79.

- **Mimiambo 9- As mulheres tomando café da manhã: *Ἀπονηστιζόμεναι***
- **RI:** não há
- **Contexto:** Mulheres tomando uma refeição com suas crianças
- **Personagens ativas:** não é possível saber
- **Personagens mencionadas:** não é possível saber

O enredo é de difícil reconstituição dada a natureza fragmentária do poema. No entanto, podemos estabelecer aproximações com poemas afins, cuja matéria é semelhante. Sófron, nos fragmentos 14 e 15¹⁸⁶, e Menandro, no fr. 334¹⁸⁷, tratam de temática parecida. Dada a natureza lacunar dos poemas, infelizmente, não podemos depreender nada senão que o contexto de tomar as refeições é o mesmo de que trataria o Mimo 9 de Herodas, onde também temos uma menção a crianças (9.1), mulheres (9.2) e educação (9.13).

Entendemos o ato de tomar de refeições como sendo algo cotidiano. Assim, constatamos que Herodas parece optar, nesse poema, por personagens triviais executando ações corriqueiras: possivelmente conversando sobre a educação infantil enquanto tomam café. Essa não é a primeira vez que nos deparamos com uma matéria cotidiana no *corpus* herodiano. Na verdade, se resgatarmos os demais mimos analisados até agora: 1 a 8, perceberemos que todos eles retratam personagens comuns, gentes simples em suas casas ou em ambientes públicos (no caso do Mimo 2, o tribunal), tratando de assuntos do dia a dia.

¹⁸⁶ Cf. Cunningham et Rusten (2002).

¹⁸⁷ Cf. fr. 334 Kassel-Austin (1998) 6.2 214.

- **Mimiambo 10 - Molpino (sobre a morte): Μολπίνος**
- **RI:** não há
- **Contexto:** refere-se à morte em idade avançada
- **Personagens ativas:** não é possível saber
- **Personagens relevantes mencionadas:** Molpino

Esse fragmento é obscuro mesmo para os comentadores. Para Cunningham (1971, p. 205), é possível que esses versos compusessem um tópico paralelo, mas que esse não fosse o assunto principal do poema. Estrabão 10.5.6, conta que “entre os Ceios parece ter sido aprovada uma lei que Menandro [fr.197] também menciona – ‘É boa a lei dos Ceios, Fánias. Aquele que não pode viver bem, que não viva mal!’ - Parece que a lei prescrevia àqueles que tivessem chegado acima dos sessenta anos tomassem cicuta para que sobrasse comida o suficiente para os outros.”¹⁸⁸

Tudo o que podemos afirmar, com certa margem de segurança, é que a *persona loquens* aconselha a personagem Molpino a morrer ao chegar aos sessenta anos de idade, isto é, ao completar “a volta do sexagésimo sol”. Com isso, talvez Herodas estivesse dialogando com essa lei existente entre o povo ceio (da antiga Cirene, hoje, Líbia), mas também presente nos costumes de outros povos.

A esse respeito, Heródoto 3.21¹⁸⁹ conta que quando os ictiófagos (etíopes) foram ao rei persa Cambises com presentes, este, ao beber o vinho que lhe fora regalado, quis saber quanto tempo o rei persa pretendia viver. Os ictiófagos responderam que o limite máximo da vida de um homem era de oitenta anos. Sólon no fr. 22 Diehl¹⁹⁰, atribui oitenta anos à vida de um homem. Para Mimnermo fr. 6 Diehl, é de sessenta anos a duração da vida do ser humano.

Acerca dessas considerações e pelo que percebemos do humor de Herodas, evidenciado na maneira franca com que trata os temas desconcertantes da vida, nos outros poemas, não acreditamos que, neste Mimo 10, o poeta estivesse mencionando o suicídio aos sexagenários tanto em tom de lástima, quanto, de certo modo, em tom de denúncia.

Herodas não nos parece ser o tipo de poeta que aborda matérias tristes sem uma pitada de ironia ou, ao menos, de agressividade, o que é próprio dos versos jâmbicos,

¹⁸⁸ Cf. Kassel-Austin (1998) 6.2 416.

¹⁸⁹ Cf. Heródoto (1979).

¹⁹⁰ Cf. Diehl (1949).

inclusive. Assim, talvez, o uso dos imperativos (*θνῆισκε καὶ τέφρῃ γίνεο*, 10.2) parece-nos exatamente cumprir esse papel de abordar a situação da morte forçosa na velhice a partir de uma espécie de humor negro. Essa leitura do poema certamente que é difícil de ser comprovada e se pauta mais numa perspectiva nossa acerca do autor.

- *Mimiambo 11 - As mulheres trabalhando juntas: Συνεργαζόμεναι*
- **RI:** não é possível saber
- **Contexto:** não é possível saber
- **Personagens ativas:** não é possível saber
- **Personagens relevantes mencionadas:** não é possível saber

Deste *Mimiambo 11*, só nos restou um verso: “Agarrado como um caracol às rochas”. Para Cunningham (1971, p. 205), é possível que o contexto seja erótico. Tudo o que sabemos é que Ateneu menciona esse poema em Banquete dos eruditos 86b.

- *Mimiambo 12 - Sem título (sobre jogos infantis)*
- **RI:** não há
- **Contexto:** referência a jogos infantis
- **Personagens ativas:** não é possível saber
- **Personagens mencionadas:** não há

Este poema menciona jogos infantis. A “mosca cúprica” seria o equivalente à nossa “cabra cega”, se aceitarmos a hipótese de Zanker (2009, p. 239) de que o tapar os olhos, no jogo da “mosca cúprica”, ficaria por conta do trocadilho entre o verbo que designa essa ação (*καταμύω*) e a palavra mosca (*μυία*). Hesíquio μ 1813¹⁹¹ diz que “ ‘mosca cúprica’ é um jogo infantil no qual as crianças, ao brincarem, tampam os olhos, levantando a mão aquela que for pega.”

O segundo jogo mencionado seria algo equivalente ao nosso “lencinho branco”/ “corre-cotia” (*κύθρηγν*, 12.1), denominado *χυτρίνδα* por Hesíquio. Equivalente porque no “lencinho branco” as crianças, sentadas em círculo e voltadas para dentro da roda, cantam uma música enquanto outra criança, girando por fora do círculo e carregando um lenço branco, tem de depositá-lo nas costas de um dos integrantes e, assim que a música acabar, quem verificar que está com o lenço deve se levantar e correr para pegar a pessoa que o depositou. No jogo *χυτρίνδα*, segundo o que explica Hesíquio¹⁹², uma criança fica sentada no centro da roda enquanto as

¹⁹¹ Cf. Latte (1966).

¹⁹² Cf. Latte (2009).

outras, em pé, girando em volta dela, têm de tomar cuidado para não serem pegas. Aquele que for pego deve se sentar no centro para tentar pegar os outros.

O ato de amarrar escaravelhos com laços é aludido também na comédia *As Nuvens* (v.763)¹⁹³:

Σωκράτης

μή νυν περὶ σαυτὸν εἶλλε τὴν γνώμην αἰεί,
ἀλλ' ἀποχάλα τὴν φροντίδ' ἐς τὸν ἄέρα
λινόδετον ὥσπερ μηλολόνθην τοῦ ποδός.

Sócrates

*Não gires sempre em torno de si mesmo os teus pensamentos
mas deixa suas considerações soltas no vento
como um besouro amarrado com fio de linho pelo pé.*

Esse ato de amarrar insetos com laços, que também consta nessa passagem aristofânica, seria, segundo Zanker (2009, p. 239), um típico jogo infantil¹⁹⁴. Além disso, sobre o ato de “pilhar a manivela” (τὸν γέροντα λωβᾶται, 12.3), devemos ter em vista que esse instrumento era chamado de “velho” (γέροντα) pelo fato de ele ser decorado com a face de um ancião.¹⁹⁵

¹⁹³ Cf. Aristófanes (1977).

¹⁹⁴ Pollux Grammaticus também menciona esse costume em 9.124. Cf. Dindorf (1824).

¹⁹⁵ A esse respeito, ver também Zanker (2009, p 239).

- ***Mimiambo 13- Sem título***
- ***RI:*** não há
- ***Contexto:*** sobre a sorte do ser humano
- ***Personagens ativas:*** não é possível inferir
- ***Personagens mencionadas:*** não é possível inferir

De certo modo, o Mimo 13 dialoga com o pensamento corrente na literatura grega de que ninguém se pode dizer completamente feliz até o término de seus dias. Mas a especificidade neste poema é a de não ser preciso esperar chegar ao fim da vida para constatar que todos estão sujeitos a passarem por coisas desagradáveis em algum momento. Algo semelhante é dito por Menandro no *fr. 623*¹⁹⁶: “não é possível descobrir casa habitada por aquele que não tenha vivenciado males”.

¹⁹⁶ Kassel-Austin (1998).

Capítulo 3: Pontos em comum entre os poemas

Ao realizarmos o estudo mimo a mimo, percebemos alguns pontos de convergência temática entre os poemas. A seguir, gostaríamos de apresentá-los, tendo em vista algumas considerações finais sobre o *corpus* herodiano.¹⁹⁷

<div>Mimiambo →</div> <div>Características ↓</div>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
a. Violência	x	x	x	x	x	x		x					
b. Sexualidade	x	x		x	x	x	x	x					
c. Cenas típicas de visita	x		x	x		x	x						
d. Cenas típicas de maus-tratos aos escravos				x	x	x	x	x					
e. Adultério	x				x	x	x						

¹⁹⁷ Ao analisarmos esses pontos, não quisemos esgotar as possibilidades de constância temática nos poemas, mas apenas apresentar alguns temas que nos pareceram mais relevantes e centrais nos textos.

A- Violência

Por “violência”, entenderemos toda e qualquer forma de agressão física ocorrida ou ao menos aludida nos poemas.¹⁹⁸ No Mímo 1, a violência fica por conta da maneira como Métrique responde à proposta de Gílis, num primeiro momento. Ela afirma que, se tivesse ouvido um assunto daquele tipo de outra mulher, ela a ensinaria a “cantar o coxo mancando” “e a considerar inimiga a entrada por esta porta” (1.69-72). A violência propriamente dita não chega a ocorrer, mas há uma menção a ela em tom de ameaça de agressão física.

Nessa cena, chama a atenção também o verbo usado por Métrique: “ensinaria” (*ἐξεπαίδευσα*, 1.71). O contexto é de violência, como vimos, mas esse verbo também está associado à educação, *παιδεία*. Chamamos a atenção para isso, para o modo como a violência pode significar um tipo de correção moral ligado à educação, no Mímo 1, porque também vamos nos deparar com a violência sendo assim abordada no *Mimiambo 3*, que podemos dizer ser um dos poemas mais emblemáticos de Herodas sobre o assunto.

O *Mimiambo 3*, como um todo, podemos dizer, tem a violência como pano de fundo em contexto educacional. Nesse poema, Cótalo é punido pelo professor Lamprisco e pela mãe, Metrotime, por conta do seu mau comportamento nos estudos. Com efeito, Metrotime, após se queixar das travessuras do filho para o professor (3.1-58), roga que este bata no menino (3.59), ao que Lamprisco responde assertivamente e com prontidão (3.58-70).

Lamprisco começa então a dar chicotadas em Cótalo (3.71-93), o que a mãe assente (3.79-80). Diz o professor: “Eu vou te por mais comportado que uma moça” (*ἐγὼ σε θήσω κοσμιώτερον κόυρης*, 3.66). Além disso, ele ameaça amordaçar Cótalo (3.85). Ao final, Metrotime decide ir até em casa buscar correntes para amarrá-lo. Com isso,

¹⁹⁸ Sabemos que o conceito de violência não pode ser reduzido somente essas características, ainda mais se pensarmos na violência moral e na psicológica, dentre outras formas de ódio. Mas não é nosso intuito estabelecer neste trabalho uma genealogia de todas as formas de violência possíveis e presentes nos mimos de Herodas, até porque isso nos renderia uma segunda pesquisa de Mestrado. Estamos cientes, ainda, de que poderíamos incluir nesse campo da “Violência” o subitem “Cenas típicas de maus-tratos aos escravos”, no entanto, preferimos separar esses tópicos, para termos maior clareza de onde ocorrem somente as cenas típicas de maus-tratos aos escravos.

percebemos que Lamprisco e Metrotime parecem acreditar num tipo de correção moral que se dá por meio do uso da violência.

Nos demais mimos herodianos, também iremos encontrar a violência presente em algum grau. No *Mimiambo* 2, Bátaro relata aos jurados as ações coléricas de Tales, no seu prostíbulo. O frígio (2.37) teria esmurrado e golpeado a porta (2.50-51) e invadido e queimado o estabelecimento (2.52-53). Como se não bastasse, ainda teria esbofeteadado Bátaro e quebrado sua porta (2.63-64), bem como arrancado os pelos da *hetaira* Mírtale (2.69), além de tê-la arrastado e estuprado (2.71). Bátaro chega ainda a sugerir que, se for necessário a Tales torturar pessoas, ele mesmo se coloca à disposição (2.87-90). Sendo assim, a violência no Mimo 2 pode ser depreendida pelas sugestões de Bátaro.

No *Mimiambo* 4, a violência com que nos deparamos ocorre via a descrição de File sobre as obras de arte. Ela repara em como o menino sufoca (*πνίγει*, 4.31) um ganso. Depois, 4.50-60, sugere arranhar um menino representado nu em um dos quadros. Ambas as referências às obras do Templo de Asclépio podem ser interpretadas dubiamente. Podemos compreender que a estátua tanto represente um garoto brincando com um ganso, como vimos no Capítulo 2, sem a intenção de sufocá-lo, mas também podemos imaginar que haja a intenção por parte da criança. De qualquer modo, o sufocamento, acidental ou não, representa um tipo de violência física.

Podemos pensar ainda, em relação à pintura, que File tenha se referido a um tipo de ação vil e violenta, sugerindo arranhar o garoto, como também podemos entender que essa seria uma maneira erótica de interagir com o menino ali representado. Não nos esqueçamos, afinal, que matéria semelhante consta também no Epigrama 49 de Meleagro¹⁹⁹, que situa o arranhão em contexto erótico: “Pontiaguda garra de Heliodora, por Eros foste nutrida/os arranhões dela afundam no coração”. Mas, mesmo assim, podemos entender que há, na menção ao ato de arranhar, por parte de File, qualquer coisa de coerção a uma pessoa que não tem o poder de se defender ou de, ao menos, de anuir o ato. Sendo assim, podemos compreendê-lo como sendo um tipo de violência.

Ainda em contexto de obras de arte, File se vê tão absorta pelos trabalhos presentes no Templo de Asclépio que chega a sugerir que o boi da pintura pudesse fazer-lhe algo (4.70). Ela teme pelo olhar de soslaio do animal (4.71) e, embora não haja uso de violência propriamente dita, ele fica implícito na expectativa um tanto erótica que File faz da pintura: um possível ataque por parte do boi, ataque esse que poderia fazê-la gritar

¹⁹⁹ Cf. Galiano (1978) 5.157.

de medo (4.72). Vale notar ainda que a admiração de Cino pelas obras de arte também não é pouca e que isso de algum modo também está atrelado à violência. Seu elogio à naturalidade das pinturas de Apeles culmina na hipótese de aplicar um castigo físico veemente àquele que não for capaz de perceber o talento do pintor (4.76-78).

No *Mimiambo 5*, percebemos o ânimo irascível de Bitina, que se impõe sobre Gastrão, procurando aplicar-lhe castigos físicos.²⁰⁰ Com efeito, ela está praticamente certa de que Gastrão a trai com Anfiteia de Menão (5.103). Sendo assim, ela manda Pírrias amarrá-lo e tirar suas roupas (5.10; 5.18; 5.20; 5.25) e promete torturá-lo na frente dos vizinhos (5.12).

A seguir, ela manda Pírrias levá-lo a Hermon para que ele apanhe mil vezes nas costas e na barriga (5.33-34; 5.47-49). Pírrias, de fato, parece não apenas se apressar para cumprir as ordens de Bitina como também fazer abuso do poder, batendo em Gastrão (5.55-62). Ao final, Bitina opta por trazer o amante de volta para mandar tatuá-lo e suspendê-lo (5.63-68), o que sabemos que não se cumpre, embora Bitina mesmo se culpe por isso, imaginando que uma outra mulher, ao vê-la agindo assim, poderia lhe dar um “tapa na cara” (*τὸ πρόσωπον ἐμπύοι*, 5.76). Como percebemos, trata-se de um poema com nuances violentas.

No *Mimiambo 6*, a violência ocorre majoritariamente via alusão. Quando Metro conta a Corito que ficou sabendo do *baubon* através de uma amiga em comum, percebemos como Corito fica irritada. Ela denuncia a insistência de Êubule em pegar emprestado o consolo e não se conforma com o fato de ela ainda o emprestar a Erina, uma inimiga (6.27-36).

Corito, de fato, alude à hipótese de não emprestar mais nem mesmo um consolo podre a uma amiga dessas (6.35-36) e Metro procura aplacar sua ira com conselhos (6.37-39). Metro ainda culpa a si mesma, dizendo que deveriam lhe cortar a língua por espalhar essas histórias entre as amigas (6. 40-41). Nessa alusão de Metro a um castigo hipotético, percebemos a violência presente em algum grau, talvez mais no sentido de uma autopunição por falar demais.

O *Mimiambo 8* aborda a violência a partir da perspectiva onírica. O poeta nos informa que os cabreiros arrancaram de si o bode à força, devorando-lhe a carne e

²⁰⁰ Estamos cientes de que Gastrão seja escravo de Bitina e de que, assim, o *Mimiambo 5* pudesse se encaixar no tópico de “Cena típica de maus-tratos aos escravos”. No entanto, entendemos que Gastrão tenha se tornado mais do que apenas um escravo para Bitina, mas um verdadeiro amante, alguém que ela coloca “no mesmo patamar das outras pessoas” (5.15). Sendo assim, não trataremos a cena de violência contra Gastrão como sendo típica de maus-tratos aos escravos.

depenando excessivamente seus versos entre as Musas (8. 15-20; 8.69-72). Além disso, um velho colérico aparece, possivelmente Hipônax, ameaçando golpear o poeta com um porrete (8.59-60), muito provavelmente porque o protagonista estava se sobressaindo na competição. O poeta, ainda, oferece-nos uma perspectiva violenta acerca do *askoliasmós*. Ele nos conta que os cabreiros afundavam o rosto no chão e na poeira (8.41), golpeando o chão com força e prostrando-se (8.42).

B- Sexualidade

Por “sexualidade”, entenderemos toda e qualquer referência, velada ou explícita, a questões eróticas nos poemas. No *Mimiambo 1*, a sexualidade é trabalhada a partir do par “velhice vs juventude”. Para tentar convencer Métrique a trair Mandris, Gílis emprega argumentos quase sempre pautados no fato de que Métrique é jovem e deve aproveitar isso para garantir seu sustento, afinal, “Nau sobre uma única (âncora)/ fundeada não está segura” (1.41-42) e Mandris, sumido há dez meses em Alexandria, “deve estar bêbado de fonte nova” (1.25).

A chegada de Gílis já é capital nesse sentido de falar contra a passagem do tempo. Ela diz à Métrique: “A velhice/nos afunda e sua sombra nos assombra” (1.15-16), associando a velhice à fraqueza e à negação da sexualidade (1.19-20). Em 1.37-38, ela transfere o peso à Métrique: “Enquanto não te dás conta,/ a tua juventude queimará também”. E, em 1.63-65, ela é categórica: “Não ignores a velhice que te encara./E vais sair ganhando duas vezes: [uma vida de pra]zer e/ te será dado mais do que supões.”

Gílis parece depositar em Métrique as expectativas de exercício da sexualidade justamente pelo fato da moça ainda estar em numa idade adequada para isso. Por isso a alcoviteira reforça tanto o peso da passagem do tempo. Vale notarmos que mesmo com Grilo, “incorrupível selo no campo da Citereia” (1.55), isto é, virgem, está em tempo de por em prática as questões do sexo, justamente por ser jovem. Como sabemos, o intento da alcoviteira com Métrique será frustrado no Mimo 1, mas ela ainda espera acionar outras duas jovens, Mírtale e Sime 1.90, para as questões do amor.

No *Mimiambo 2*, Bátaro traz Mírtale na frente do tribunal para que todos a vejam nua (2.65-71), isto é, para que todos vejam como Tales arrancou os pelos da *hetaira*, arrastou-a e estuprou-a, deixando marcas no corpo. Entendemos a alusão à nudez como matéria de sexualidade, além do fato de o próprio contexto, isto é, o fato de Bátaro ser um dono de bordel, também pode ser entendido assim, uma vez que o bordel, afinal, é o lugar do exercício sexual por excelência. Com isso, temos que Bátaro se coloca como um vendedor da sexualidade, afirmando mesmo que Tales pode levar Mírtale se pagar por ela (2.79-80).

No *Mimiambo 4*, a forma como as mulheres interagem com as obras de arte apresenta nuances sexuais. Em 4.35-38, File repara numa bem posicionada estátua de Bátale, filha de Mites. Como sabemos, esses dois nomes são geralmente associados a *hetairai* na Antiguidade, de modo que podemos imaginar qual não seja a posição da

estátua. Da mesma maneira, como vimos na seção sobre “violência”, File sugere arranhar um menino nu no quadro (4.59-62), além de querer gritar ao perceber o olhar de um boi no retrato (4.69-70). Essa visão acerca do olhar do animal, ao mesmo tempo em que pode ser uma reação de pavor, pode também ser interpretada como uma reação histérica diante da sexualização do boi.

O *Mimiambo* 5 é inaugurado pela seguinte fala de Bitina: Diz para mim, Gastrão, estás assim tão saciado/ que as minhas pernas não prestam mais para te mover/mas te dedicas a Anfiteia de Menão?” (5.1-3). Parece-nos muito claro que Bitina esteja a reclamar de sua vida sexual com o amante, que a estaria traindo. Por conta disso, ela inclusive mandará (5.18; 5.45) aplicarem-lhe castigos, o que inclui também mandar despir Gastrão. Se entendermos a nudez como uma forma de remissão à sexualidade, podemos dizer que, neste Mimo 5, Bitina esteja a expor a sexualidade de Gastrão de modo a humilhá-lo e compensar sua própria humilhação.

O *Mimiambo* 6, assim como o 7, é um dos poemas de Herodas que mais versam sobre sexualidade. No Mimo 6, não somente o tema do *baubon* é abordado (com Metro querendo saber de Corito onde ela conseguiu o objeto, 6.17-18), como a própria forma como as mulheres falam sobre esse tema é sexual. Corito revela à amiga “Os homens não fazem uma baliza dessas [...] retesa” (6.69-70).

Além disso, o sapateiro é descrito como um homem “bem disposto” (6.72), capaz de fazer cadarcinhos super macios para os seus artefatos (6.71-72). Corito inclusive revela a Metro que ela teve de fazer de tudo para tentar conseguir de Cerdão mais um dildo: “Beijei, a careca alisei/entornei bebida doce de beber, chamei de paizinho” (6.76-77). As amigas fazem questão de conversar sobre tudo isso longe dos ouvidos dos escravos (6.15-17), de modo que a sexualidade feminina parece ser algo a se esconder.

No *Mimiambo* 7, Cerdão de imediato demonstra intimidade com Metro: “Não em vão, Metro/eu te amo” (7.3-4). Ao se referir à cor dos objetos que vende, possivelmente *bauba*, ele deseja às suas amigas que possam desfrutar do que desejem (7.25-26). Além disso, há a fala emblemática de que mulheres e cães são devoradores de couro (7.62-63), sugerindo que as mulheres, assim como os cães, não desaprendem a mastigar o couro nunca.²⁰¹ Nesse sentido, devemos nos lembrar de que o sapateiro é, antes de mais nada, um costureiro de sapatos de couro na Antiguidade.

²⁰¹ Cunningham (1971, p. 183).

Assim, podemos pensar na alusão às mulheres mordendo esses sapatos que mais são consolos disfarçados. Em 7.108-115, Cerdão tenta aliciar Metro (ou outra cliente, como, de fato, é ambíguo) a lhe servir sexualmente. Ele elogia sua língua, que mais parece um coador de prazer (7.110) e pede o pezinho de Metro para colocar-lhe na sola (7.113). Além disso, ele sugere que Metro retorne ao seu ateliê no mês que vem para buscar outros *bauba* e para reparar-lhe um casaco de pele (7.127-9).

O *Mimiambo* 8 apresenta dois momentos de abordagem da sexualidade. Nas duas primeiras linhas do poema, o poeta acorda Psila e pergunta se ela pretende ficar na cama até que o sol lhe aqueça o períneo (8.1-4). A seguir, ele ameaça colocar sua testa mole com o seu porrete (8.8-9). Para além da menção explícita ao períneo, entendemos a alusão ao bastão como podendo significar uma referência velada ao órgão sexual masculino, imagem que se repete em 8.60, com o velho colérico ameaçando bater em todos²⁰². Com isso, poderíamos dizer que o poeta aborda as escravas de modo sexualizado.

²⁰² Zanker (2009, p. 227) também chama a atenção para a relação entre o porrete (σκίπτων) e o órgão sexual masculino.

C- *Cenas típicas de visita*

Primeiramente, é preciso termos em vista que quase todas as cenas dos mimos de Herodas se passam em ambiente interno. No Mimo 1, o cenário é a casa de Métrique. No Mimo 3, o cenário é a escola/a casa do professor. No Mimo 5, a história se passa na casa de Bitina. No Mimo 6, na casa de Corito. No Mimo 7, no ateliê de Cerdão. No Mimo 8, o cenário é a casa do poeta. No Mimo 9, apesar das lacunas, percebemos que se trata de uma cena em que as mulheres tomam uma refeição em ambiente privado. O Mimo 13 chama a atenção para a sorte que cada lar enfrenta, de modo que estaria a direcionar a atenção para o que cada família passa entre quatro paredes.

A ressalva que fazemos para ambientes internos nos mimos de Herodas são os poemas 2 e 4. O Mimo 2 tem como pano de fundo o tribunal, um lugar tão público quanto o Templo de Asclépio do Mimo 4.

Mas, mais que atentarmos a meros ambientes públicos ou privados, percebemos como determinados mimos que se passam em ambientes privados ou mesmo públicos têm como pano de fundo a visita. São eles: 1, 3, 4, 6 e 7. No Mimo 1, Gílis visita Métrique. No Mimo 3, Metrotime e Cótalo visitam Lamprisco. No Mimo 4, Cino e File visitam o Templo de Asclépio. No Mimo 6, Metro visita Corito. No Mimo 7, Metro e as amigas visitam o ateliê de Cerdão. Essa escolha do mote da visita não é exclusividade herodiana. É verdade que podemos encontrar cenas parecidas na épica homérica²⁰³, por exemplo. Mas é notável que Teócrito e Sófron também tenham se valido desse tipo de configuração em alguns de seus enredos mímicos²⁰⁴.

Em Herodas, a visita parece ser a oportunidade perfeita para que as personagens que não vivem juntas possam se encontrar e tratar de temas delicados na esfera particular. No Mimo 1, graças à visita, Gílis pode fazer a proposta a Métrique de trair o marido. No Mimo 3, a visita ao professor permite à mãe castigar o filho pelo seu mau desempenho escolar. No Mimo 4, as mulheres se valem da visita para agradecer ao Peã pela cura das enfermidades (4.17-18). No Mimo 6, é o fato de Metro visitar Corito que faz com que ela fique sabendo onde encontrar Cerdão, que, no Mimo 7, será visitado por ela, fornecendo-lhe consolos.

²⁰³ Cf. Homero (2013): *Iliada* (3.419-25, 6.354, 18. 379-90), por exemplo.

²⁰⁴ Cf. Gow (1988): Idílio 15.2 e Fr. 10 Cunningham et Rusten (2002), respectivamente. Já exploramos essas cenas de visita, no estudo do *Mimiambo 6*, estabelecido no Capítulo 2 deste trabalho.

Vale notarmos, portanto, que as cenas típicas de visita permeiam os mimos de Herodas, no mais das vezes, sob esse pretexto de permitirem que assuntos delicados sejam resolvidos na esfera dos ambientes privados e entre personagens que não vivem juntas. Mas, além disso, devemos notar como, no mais das vezes, as cenas de visita costumam seguir um padrão: oferece-se um assento para o visitante tão logo ele chega.²⁰⁵

No Mimo 1, não notamos esse tipo de ação por parte de Métrique. Talvez porque a visita de Gílis seja indesejada, o único indício de hospitalidade que ela demonstra para com a alcoviteira é oferecer-lhe uma taca de vinho, ao final (1.78-84). No Mimo 3, Metrotime e Cótalo também não são convidados por Lamprisco a se sentarem. No Mimo 4 também não. Mas, nos mimos 6 (1-2) e 7 (4-5), sim.²⁰⁶

²⁰⁵ Como vimos no estudo sobre o *Mimiambo 6*, no Capítulo 2, essa estrutura das cenas de visita é baseada na comparação com outros trechos da literatura grega antiga pregressa: Homero, por exemplo.

²⁰⁶ Uma vez que já trabalhamos a correspondência entre as cenas de visita dos mimos 6 e 7 e algumas passagens da literatura pregressa, no Capítulo 2, não nos parece necessário repetir essas informações aqui.

D- Cenas típicas de maus-tratos aos escravos

As cenas típicas de maus-tratos aos escravos também não são exclusividade herodiana. Elas compõem algumas comédias antigas e novas. Em *Lisístrata*²⁰⁷, Próbulo diz ao escravo (vv. 426-7):

*τί κέχνηας ὧ δύστηνε; ποῖ δ' αὖ σὺ βλέπεις,
οὐδὲν ποιῶν ἀλλ' ἢ καπηλεῖον σκοπῶν;*

*Estás olhando o que, desatinado, por que estás boquiaberto
sem fazer nada? Ou estás procurando uma taverna?*

Do escravo, é dito que está a olhar boquiaberto (*κέχνηας*), exatamente como Cidila, no *Mimiambo* 4. Diz Cino a ela (4.42):

*οὐ σοὶ λέγω, αὖτη, τῇι ὧδε κῶδε χασκεύσῃ;
Não estou falando contigo, tu, olhando boquiaberta aqui e acolá?*

Em ambas as passagens, é notável ainda que a falta de paciência dos senhores para com seus escravos seja justificada na ausência de ação desses. Em Herodas, as cenas e maus-tratos aos escravos ocorrem nos *mimiambos*: 4, 5, 6, 7 e 8. Trata-se de cenas em que geralmente o dono de escravos se irrita com eles devido à preguiça ou ao não cumprimento de uma ordem de imediato.

No Mímo 4, Cino vai ao Templo de Asclépio acompanhada pela amiga File e pelas escravas Cócale e Cidila. Para a primeira, ele pede apenas que deposite a tábua votiva à direita da deusa Higeia (4.19-20). Como não há resistência por parte de Cócale, não há ainda indícios de maus-tratos. No entanto, com Cidila a situação é outra, como vimos. Cino pede a ela que chame o Neócoro (4.41) e a seguir reitera a ordem (4.42). Ao que parece, a escrava fica parada, com o olhar perdido e os olhos esbugalhados (4.43-44), o que leva Cino a se irritar ainda mais.

²⁰⁷ Aristófanes (1977).

Ela ordena mais uma vez que a escrava chame o Neócoro (4.45) e ameaça Cidila de agressão física (4.51). De fato, sua ira é tanta que File a aconselha: “Não leves tudo prontamente ao coração, Cino:/ ela é uma escrava e a preguiça tapa os ouvidos dos escravos” (4.52-53), querendo dizer que não é prudente se entregar de imediato às emoções, ainda mais em se tratando de escravos, que são naturalmente preguiçosos.

No *Mimiambo* 5, Bitina maltrata Pírrias. Ele havia pedido a ele que se encarregasse de punir Gastrão, primeiramente, devendo atá-lo. Mas, ao que parece, Pírrias resiste (5.22-25), o a leva a ameaçá-lo: “Pírrias, vais chorar...” (5.23). Em 5.47-48, Bitina reitera a Pírrias que ele deva dizer a Hermon para bater em Gastrão e o ameaça de fazer com que ele mesmo pague pela desobediência (5.50-51). De fato, Pírrias acaba cumprindo as ordens de Bitina 5.58-62 a ponto de ser criticado por Cidila, outra escrava.

Mas devemos ainda fazer uma ressalva para o Mimo 5: a relação entre Bitina e Cidila. Por ser escrava, esperaríamos que ela fosse maltratada por Bitina. No entanto, acontece algo totalmente inesperado: em 5.69-73, Cidila intervém por Gastrão, pedindo à Bitina para que o libere do castigo. Diante da resistência da ciumenta (5.73-79), ela então reforça o pedido via um argumento religioso, apoiando-se nos festejos das Gerênias, que ocorreriam dentro de cinco dias, de modo que o castigo representaria impiedade.

Nesse momento, justamente Bitina resolve desistir de punir Gastrão e justifica isso com o fato de amar Cidila não menos do que a uma filha, uma vez que ela ajudou a criá-la (5.81-85). Não sabemos ao certo se Bitina desiste de punir o amante por conta de Cidila, se por medo de ser ímpia, uma vez que os festejos santos se aproximam, se por pena de Gastrão. Mas é notável que sua relação com Cidila extrapole o esperado em cenas típicas de maus-tratos aos escravos.

O *Mimiambo* 6 é marcado por uma cena de abertura de maus-tratos aos escravos. À escrava sem nome, que sabemos ser uma mulher porque Corito se refere a ela com um pronome em terceira pessoa feminino (*αὐτήν*, 6.3), é pedido para pôr um banco para a recém-chegada Metro (6.1). O uso de imperativo na segunda pessoa do singular para a escrava (*ἀνασταθεῖσα*, 6.2) indica que ela não cumpre a ordem de imediato.

Corito reitera que ela permanece parada como uma pedra (*λίθος τις*, 6.4), e que só sabe resmungar e bufar quando lhe regulam comida (6.5-8). Corito a seguir pede para que ela limpe algo (6.9-10) e diz que a escrava deve agradecer à Metro, cuja presença a impede de apanhar (6.10). Metro confessa passar pelo mesmo com suas escravas (6.12-14) e a seguir manda as escravas embora, sob o pretexto de que elas tudo gostam de ver

e de escutar (6.15-16). Temos, nesse poema, uma escrava que só é proativa quando se trata de si mesma.

No Mimo 7, tão logo as mulheres chegam ao ateliê de Cerdão, ele pede para Drímilo colocar um banco para elas no quintal (7.5). No verso seguinte, Cerdão reclama que o escravo está novamente dormindo e manda Pisto, outro escravo, socar-lhe o focinho (7.6-7), bater-lhe na espinha (7.8) e prendê-lo pela garganta (7.9) e pelos joelhos (7.10). O castigo segue nos versos 7.11-13, mas, devido às lacunas, não conseguimos identificar o que seja. Vale notar que, assim, como no *Mimiambo* 5, em que Pírrias é encarregado de punir Gastrão, o que temos aqui é um escravo punindo o outro a mando do senhor.

No *Mimiambo* 8, a cena de abertura, assim como no Mimo 6, é de maus-tratos. O poeta manda Psila se levantar e a repreende por repousar roncando (8.1) sob o sol (8.3). Ele repara em como ela nem sequer move as costelas enquanto dorme (8.4-5) um longo sono de nove anos (8.4). A seguir, ele lhe reitera a ordem de se levantar para acender a lamparina e apascentar a porca exaurida do estábulo (8.6-7). Ele ameaça agredi-la fisicamente (8.8-9) e repreende a preguiça de outra escrava, Megali, que também dorme eternamente o mitológico sono latmio (8.10).

Assim como no Mimo 5, devemos notar também, neste Mimo 8, como o dono de escravos mantém uma relação diferenciada com um deles. Se no Mimo 5 Bitina parecia ser mais próxima de Cidila, aqui o que temos é o poeta mais próximo de Ana, para quem conta o sonho. Ele diz à escrava: “E tu, Ana, o meu sonho, / faz favor, escuta, que não alimentas um ânimo infantil” (8.14-15). Vale notar que não fica claro no poema por que há essa intimidade entre Ana e o poeta. Podemos dizer, por um lado, que talvez isso se deva ao fato de Ana não nutrir um ânimo infantil, estando preparada para ouvir o que quer que seja. Por outro lado, podemos aceitar a hipótese de Zanker (2009, p. 208) de que se trate de um nome masculino, daí poderíamos depreender que o poeta julga poder falar abertamente com o escravo porque ambos são homens.

De qualquer maneira, vale notarmos como as cenas típicas de maus-tratos aos escravos ocorrem, nos poemas herodianos, sob o pretexto da denúncia à preguiça ou ao pouco caso diante de uma ordem. Essa atitude dos escravos frequentemente faz os donos da casa perderem a paciência e algumas vezes valerem mão de castigos físicos ou mesmo da alusão à punição.

E- Adultério

Este tópico abarca toda e qualquer referência, velada ou explícita, ao adultério, bem como cenas do ato em si. Os mimos de Herodas que correspondem a esses marcadores são: 1, 5, e 7. Os mimiambos 1 e 5 podem ser considerados os mais emblemáticos sobre o tema, pois todo o enredo ou praticamente todo ele versa sobre questões de traição. Por outro lado, nos mimos 6 e 7, o que temos são referências mais veladas ao assunto.

No Mimo 1, Gílis vai até a casa de Métrique fazer-lhe a proposta de traição ao marido Mandris (1.61-66) com Grilo, um atleta bem-sucedido (1.50-55) e virgem (1.55) que a viu numa procissão e ficou louco de desejo por ela (1.60). Os argumentos de que se vale a alcoviteira para tentar convencer Métrique são pautados: a) na dualidade velhice vs juventude e b) em questões financeiras.

Gílis faz questão de frisar que é velha e que a velhice traz debilidade e assombro (1.15-16) e que as questões do amor são para as mulheres mais novas (1.19-20). Além disso, reforça que Mandris, àquela altura, há dez meses sem dar notícias, poderia estar traindo Métrique, “bêbado de fonte nova” (1.25). O léxico empregado pela anciã é (*ἐκ καινῆς*, 1.25) e pode remeter tanto à idade da moça, jovem, com quem Mandris estaria traindo Métrique quanto ao relacionamento, novo. Gílis ainda frisa que Métrique é jovem, mas que isso é passageiro (1.37-38) e motivo para que ela ponha os olhos noutras perspectivas (1.39-41).

Outra questão que justificaria o adultério por parte de Métrique seria sua condição social. Gílis reforça que uma nau nunca está segura presa a uma única âncora (1.41-42) e que a vida traz períodos de instabilidade (1.44-47), dando a entender que Métrique não pode depender somente de Mandris. Finalmente, em 1.64-65, ela reforça que Métrique, além de prazer, poderá ganhar mais do que pode supor, subentendendo-se as questões materiais.

Notamos ainda que a alcoviteira também menciona, *en passant*, a cena mítica do Julgamento de Páris, comparando as mulheres do Egito às deusas que presidiram a árdua tarefa do príncipe troiano. Com isso, Gílis estaria remetendo de maneira velada ao adultério, uma vez que Afrodite, quem venceu no julgamento, concedeu a Páris e a Helena, mulher casada, ficarem juntos. Como sabemos, Métrique não se deixa convencer por nenhum dos argumentos da anciã e não trai Mandris, afinal.

No *Mimiambo* 5 a questão do adultério permeia o imaginário de Bitina. Ela acredita que Gastrão a esteja traindo com Anfiteia, o que o estaria deixando saciado sexualmente a ponto de não a querer mais (5.1-3). Além disso, em 5.52, ela pede a Pírrias que não leve Gastrão à casa de uma mulher chamada Mícale, donde podemos depreender que essa fosse uma outra opção para os adultérios por parte do amante de Bitina, que mais parece cansado dela (5.6-7).

Vale notarmos que em relação a Anfiteia, é provável que Gastrão estivesse mesmo traindo Bitina. Num primeiro momento ele tenta mudar de assunto de reafirma sua condição de escravo (5.6-7). No entanto, em 5.26-28, ele afirma explicitamente que errou, sendo um ser humano, e que ela deve liberá-lo do castigo, ao menos por hora.

No *Mimiambo* 7, o adultério aparece de modo muito velado e peculiar. Velado porque há um trecho no poema em que Cerdão nos revela que é casado (7.99-104):

*CERDÃO: Por cinco estateras, pelos deuses, costuma
vir todos os dias a harpista <Eu>étera,
querendo levar, mas eu a odeio,
mesmo que ela me oferecesse quatro dáricos,
porque ela zomba da minha esposa
com calúnias perversas.*

O sapateiro revela a Metro que outra mulher, Evétira, já veio querendo lhe oferecer cinco estateras por um dos pares, um preço certamente alto, haja vista que o que faz o artesão recusar é o fato de a mulher zombar de sua esposa com “calúnias perversas” (*κακοῖσι δέννοις*, 7.104). Com isso, Cerdão parece, ironicamente, preocupar-se com a reputação da esposa, ainda que ele mesmo mantenha uma relação de intimidade com Metro (7.3-4; 126-8) e com as clientes, sexualmente, inclusive (7.108-115).

Se entendemos que Cerdão é casado, no Mimo 7, podemos compreender ainda a revelação de Corito a Metro em matéria de adultério. Como vimos, ela conta à amiga que, quando foi ao ateliê de Cerdão, tentou fazer de tudo para conseguir o outro pé dos pares de sapatos/dildos (6.74-80). Ela descreve minuciosamente suas ações para com o sapateiro: beijou-o e alisou-lhe a careca (6.76) e entornou-lhe doce bebida (6.77). Embora não sabemos ao certo o que possa significar isso, é sugestivo que, no *Mimiambo* 7, Cerdão diga a uma das mulheres, Metro possivelmente (como, de fato, não fica claro a

quem seja dirigida sua fala), que ela tem “não uma língua, mas um coador de prazer” (7.110), remetendo às mesmas questões do *Mimiambo* 6.

F- Do procedimento temático

Da perspectiva violenta dos poemas, notamos como esse tema é abordado de três maneiras. A primeira delas diz respeito à violência como um modo de correção moral. É o caso dos mimos 1, 3, 5 e 6. Neles, parece haver uma crença, por parte das personagens que aludem a castigos físicos e punições, de que essas ações, de algum modo, viriam a impedir que outras personagens – ou elas mesmas – se comportassem de maneira inadequada no futuro. Métrique quer calar as inadequações de Gílis, Metrotime quer endireitar Cótalo, Bitina quer consertar Gastrão, Metro quer punir a si mesma por falar demais. A segunda delas diz respeito à violência como modo de obter o que se quer à força: é o caso de Tales, no Mimo 2, e de Hipônax, no Mimo 8. A terceira diz respeito a uma linha limítrofe bastante tênue entre a violência e o erotismo, no Mimo 4, seja, como vimos, por vontade de arranhar um menino nu e indefeso, num quadro, seja por medo de ser atacada pelo olhar violento ou mesmo lascivo de um boi representado noutra obra.

Quanto ao mote da sexualidade, percebemos que ele é abordado de cinco maneiras diferentes no poema. No Mimo 1, a partir da dualidade entre velhice e juventude, sendo que o sexo é reservado às mulheres mais jovens, somente, que inclusive podem cobrar por ele, de modo a garantir estabilidade financeira. Nos mimos 2 e 7, a sexualidade é algo que se pode comprar, uma vez que tanto Bátaro quanto Cerdão são comerciantes de coisas que dão prazer. Trata-se de uma sexualidade vendida. No Mimo 4, temos uma visão sexual de mundo, por parte de File, que observa atenta as obras de arte. Podemos até mesmo dizer que se trate de uma sexualidade inconsciente, que escapa nos comentários distraída amiga de Cino.

No Mimo 5, a sexualidade pode ser entendida como uma forma de humilhação: Bitina, ao ver seu parceiro sexual rejeitá-la, sentindo-se deixada de lado, tenta humilhá-lo em contrapartida, mandando colocarem-no nu. No Mimo 6, a sexualidade das mulheres que traficam consolos pode ser entendida como um tipo de sexualidade velada. No Mimo 8, o que temos é o dono da casa abordando as escravas de modo sexualizado. Trata-se de uma sexualidade abusiva, uma vez que não parece haver consenso, por parte das escravas, em serem tratadas assim.

Quanto às cenas típicas de visita, podemos dizer que parecem servir a um propósito e algumas vezes seguir um padrão. O propósito é claro: permitir a personagens que vivem em ambientes distintos convergirem num mesmo ambiente interno para tratarem de temas particulares. O padrão é a necessidade de oferecer um assento à visita

assim que ela chega. Esse padrão é notado nos mimos 6 e 7, somente, sendo que em 1, 3 e 4 não temos qualquer pista ou referência sobre esse tipo de padronização.

As cenas típicas de maus-tratos aos escravos parecem seguir um padrão similar ao encontrado nas comédias. Maltrata-se o escravo por sua inatividade. Esses maus-tratos podem se configurar como uma ameaça verbal do senhor ao escravo, como nos mimos 4, 5, 6 e 8, ou como uma punição física, geralmente aplicada por um escravo a outro, a mando do senhor, como nos mimos 5 e 7. Percebemos, ainda, que é possível detectar algumas relações de maior afinidade entre o senhor e o escravo, como nos mimos 5 e 8.

O adultério, por seu turno, também parece seguir lógicas diversas. No *Mimiambo* 1, temos a traição conjugal sendo apresentada por Gílis como uma forma de ganhar dinheiro e prazer (1.64-65). Gílis parece ainda recorrer à religiosidade como forma de justificar o adultério (1.61-62; 83). Além disso, ela resgata a infidelidade de Helena, indiretamente, via citação do mito do Julgamento de Páris (1.32-35), estreitando o vínculo entre adultério e religiosidade. Métrique, por sua vez, parece entender a matéria em termos de inadequação (1.74) e desonra para com o marido, que poderia ser alvo do riso das pessoas (1.77). Assim, teríamos, no Mimo 1, o adultério como uma forma de ganhar dinheiro, estando vinculado também a assuntos religiosos e podendo gerar má fama.

Essa perspectiva da traição associada aos possíveis comentários das pessoas está presente também nos mimos 5 e 7. No *Mimiambo* 7, Cerdão mantém uma relação de intimidade com as suas clientes, mas se exalta ao se lembrar de uma mulher que zomba de sua esposa “com calúnias perversas” (7.104). Isso é curioso na medida em que ele mesmo, apesar de dizer uma coisa, faz outra coisa com as clientes, podendo gerar mais má fama para a sua mulher.

No *Mimiambo* 5, a infidelidade para com o parceiro parece ser uma forma de sair da rotina, provocando a humilhação. Como vimos, Gastrão admite ter errado, isto é, assume ter traído Bitina (5.26-28), que reclama da sua falta de apetite sexual (5.1-3). Ela se sente humilhada diante do comportamento de Gastrão e do que os vizinhos possam pensar dela (5.12-13; 75-76).

Considerações Finais

O gênero mimiambo se configura como um tipo de poesia dramática breve composta em trímetro jâmbico escazonte (coliambo) pelo poeta Herodas no Período Helenístico. Como vimos, duas foram as referências do autor helenístico ao estabelecer sua hibridização poética: Sófron de Siracusa (V a.C.) e Hipônax de Éfeso (VI a.C.).

O poeta tardo-arcaico é considerado o inventor do metro coliambo, versão “arrastada” do penúltimo pé do trímetro jâmbico. A partir desse metro, Hipônax compôs poemas em que atacava determinados desafetos contemporâneos, bem como os deuses, os rituais mágicos e os cultos religiosos. A linguagem utilizada por ele era predominantemente obscena e, de algum modo, Herodas viria a herdar essa nuance a partir do uso de metáforas náuticas para se referir, por exemplo, às partes íntimas femininas e masculinas.

Além disso, a atmosfera rude de que estavam imbuídos os jambos de Hipônax continua a se propagar em Herodas, não apenas via empréstimo do metro, como também por meio das ações das personagens, em sua maioria, pessoas simples e entregues às vicissitudes do dia a dia. Com efeito, ainda, procuramos demonstrar que Herodas pode ter se inspirado em Hipônax para compor a personagem do velho irascível no Mimiambo 8, um poema que refletiria também a influência da poesia dramática (ilustrada em Dioniso e no bode) em seu fazer poético.

Quanto ao gênero mimo, é possível que Herodas tenha se inspirado na obra do siracusano Sófron. Embora o poeta helenístico nunca o tenha mencionado diretamente no *corpus* supérstite, procuramos identificar alguns pontos temáticos em comum entre ambos. Como vimos, mais uma vez, as metáforas náuticas são uma constante para fazer referência às genitálias e há certa predileção por deuses obscuros e menos explorados pelas literaturas tradicionais.

Mas não se trata apenas disso. Ao que parece, Herodas se inspirou em situações dos mimos sofronianos para compor as suas, como é o caso do Mimiambo 9 (*Απονηστιζομέναι*) em que há duas mulheres tomando uma refeição conjuntamente, e do Mimiambo 4, que apresenta duas mulheres visitando o Templo de Asclépio e de algum modo remete às *Espectadoras dos Jogos Ístmicos* de Sófron. Poderíamos ainda mencionar a figura do professor do Mimiambo 3, que consta também no fragmento sofroniano 153H.

Sabemos ainda que os mimos do autor clássico foram classificados tardiamente como masculinos e femininos, a depender do gênero dos protagonistas, que

não se misturava nos poemas. Com efeito, Herodas teria herdado de Sófron também esse traço ao não colocar em cena personagens masculinas e femininas juntas em pelo menos metade de seu *corpus* remanescente.

Ao pensarmos no gênero, ainda, precisamos ter em mente algo importante. Há uma diferenciação comumente estabelecida entre o que seria o mimo literário e o mimo popular. Sófron é, com efeito, o maior representante do que teria sido o mimo literário, que possivelmente circulava entre as elites letradas do século V a. C., provavelmente em simpósios. Outra coisa é o mimo popular, que teria sido feito para ser encenado, contendo rubricas, inclusive. Como dissemos, há um compêndio estabelecido por Cunningham (2002) que nos fornece uma boa ideia do que tenham sido esses mimos. Alguns deles parodiam temas da tragédia clássica, pincelando-os de um viés cômico, como é o caso de *Carition*, que dialoga com *Ifigênia em Taúrida*.

Tendo em vista essas considerações, conseguimos compreender melhor agora por que os mimos de Herodas suscitaram tantas discussões no que se refere à encenação. Quando foram publicados, no final do século XIX, não apenas chamaram a atenção da corrente literária realista, que neles enxergou um retrato das cenas do cotidiano, como também surpreenderam pela forma: metro coliambo com cenas movimentadas ou demasiado monologadas, o que inviabilizaria a encenação, do ponto de vista dos estudiosos da época.

Com efeito, nenhum pesquisador conseguiu comprovar de fato a intenção do autor de encenar ou não os poemas. Ao nosso ver, visto que foram compostos no Período Helenístico, uma época de experimentos poéticos por excelência, e sendo formalmente burilados, é possível que tenham sido concebidos para leitura dramática em ambientes públicos ou privados, evidentemente à margem dos contextos oficiais de encenação (assim como com os mimos populares e com os mimos literários de Sófron). Ao mesmo tempo, independentemente da intenção do autor, sabemos que houve tentativas de levar ao palco a poesia herodiana e, bem ou mal sucedidas que tenham sido, sempre existirão novas possibilidades e truques de experimentação cênica.

Como pudemos perceber, no decorrer dos capítulos 2 e 3, há alguns temas recorrentes nos mimos de Herodas e podemos dizer que muitos deles não estão, afinal, tão distantes das situações vividas pelo homem moderno: violência, sexualidade, visita, adultério, única exceção feita, talvez, às cenas de maus-tratos aos escravos. E ainda assim este tema poderia ecoar em nossos tempos.

Vale notar que, ao longo de nosso estudo, não procuramos estabelecer paralelos diretos com a modernidade, mas é evidente que, ao nos envolvermos com a cultura antiga, estamos sujeitos à limitação do olhar modernizante das coisas. Talvez o maior desafio do pesquisador contemporâneo de língua e cultura antigas seja não permitir que sua visão moderna e subjetiva predomine sobre a formas como as coisas eram percebidas e compreendidas na Antiguidade. É preciso um longo caminho para se chegar lá.

Referências Bibliográficas

- ADLER, A. (ed). *Suidae Lexicon, Lexicographi Graeci*. Leipzig: Teubner, 1928-1938.
- AMARAL, F. V. Brindai enquanto podeis! O simpósio nos epigramas fúnebres do Livro VII da *Antologia Grega*. São Paulo, 2019. (Tese de doutorado – DLCV- USP).
- ANDREASSI, M. *Mimi greci in Egitto: Charition e Moicheutria*, Nápoles: Paulomar, 2001.
- _____. “Osmosis and Contiguity between ‘Low’ and ‘High’ Literature: Moicheutria (POxy 413 verso) and Apuleius”, *Groningen Colloquia on the Novel* 8, 1997, pp. 1-21.
- _____. *Mimi Greci in Egitto: Charition e Moicheutria*. Introduzione, traduzione, commento a cura di Mario Andreassi. Bari: Palomar Edizioni, 2001. 159p.
- APOLLODORUS. *Library*, Vol. I, Books 1–3.9, trans. J.G. Frazer. Harvard University Press: Cambridge/Mass., 1976.
- ARISTÓFANES. *Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Lettera, 2015. 111p.
- _____. *Lisístrata; As nuvens*. Tradução e adaptação com nota introdutória de Millôr Fernandes; *As nuvens / tradução e notas de Gilda Maria Reale Starzynski*. São Paulo: Abril Cultural, 1977. 214p.
- _____. *Frogs; Assembly Woman, Wealth*. Edited and translated by Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library. Harvard University Press, 2002. 608 p.
- _____. *Lysistrata; Thesmophoriazusae; Ecclesiazusae; Plutus*. Loeb Classical Library. Harvard University Press, 1986. 608 p.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, 123p.
- _____. *Sobre a Arte Poética*. Trad. Antônio Mattoso; Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2018.
- _____. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 2005.
- ARNOTT, W. G. Herodas and the kitchen sink. *Greece and Rome*, Oxford, 18:121-132, 1971.
- ASSUNÇÃO; BRANDÃO. *Semônides de Amorgos e Mimnermo (fragmentos)*. In: *Ensaio de literatura e filologia* 4. Tradução de Teodoro Rennó Assunção e Jacyntho Lins

- Brandão. Texto estabelecido por Francisco Rodrigues Adrados. UFMG, 1983-4, pp. 209-235.
- AST, R. A New Fragment from Herodas' "Mimes" and a Snippet of Homer (P.CtYBR inv.457). *Museum Helveticum*, Vol. 70, No. 2 (Dezember 2013), pp. 145-156. Schwabe AG Verlag.
- ATENEU. *The Deipnosophistis*. Cambridge/Harvard University Press: 1963.
- BERGK, Th. *Poetae Lyrici Graeci*. Leipzig, pp. 509-512, 1882.
- BING, P. The Well-Read Muse. Present and Past. In: *Callimachus and the Hellenistic Poets*. Michigan Classical Press. 2008.
- BLASS, F. Review of Kenyon, F. G., *Classical Texts from Papyri in the British Museum, including the newly discovered poems of Herodas* (London 1891). In: *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 728-32. 1891.
- BRANDÃO, J. de S. *Mitologia Grega*. Rio de Janeiro. Vol.1. 1992.
- _____. *Mitologia Grega*. Rio de Janeiro. Vol. 2. 1992.
- _____. *Mitologia Grega*. Rio de Janeiro. Vol. 3. 1992.
- BROWN. C. G. et BRAUN, G. B. Hipponax and Iambe. *Hermes*, 116. Bd, H. 4 (4th Qtr, 1988), pp. 478-481.
- BUCK, C.D. *Introduction to the Study of Greek Dialects*. Cornell University, Chicago, s.d.
- BULLOCH, A. W.; GRUEN, Erich S.; LONG, A.A.; STEWART, A.F. *Images & Ideologies: Self-Definition in the Hellenistic World*. L.A.: University of California Press. 1993.
- BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M J Simões Loureiro. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1993.
- CAIRUS, HF.; RIBEIRO JR., WA. *Textos hipocráticos: o doente, o médico e a doença* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2005. *História e Saúde collection*. 252 p. ISBN 978-85-7541-3753. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.
- CALÍMACO. *Aetia Book 1-2. Italian&Greek*. Pisa: Giardini Editori, 1996.
- CICU, L. *Il Mimo Teatrale Greco-Romano: lo Spettacolo Ritrovato*, Roma: Università La sapienza, 2012.
- CONSRUCH, M. *Hephaestionis enchiridion cum commentaries veteribu*. Leipzig 1971.
- CRIBIORE, R. *Gymnastics of the mind: Greek education in Hellenistic and Roman Egypt*. Princeton University Press. 2001. 270p.
- CROISET, A. *Histoire de la littérature grecque*, tome V, Paris, p. 177, 1899.

- CRUCES, J.L.L. *Fiestas religiosas em el Mimiambo I de Herondas*. In: Baetica Renascens Org: José María Maestre, José Guillermo Montes Cala, Rafael J. Gallé Cejudo, Cristóbal Macías Villalobos, Violeta Pérez Custodio, Sandra I. Ramos Maldonado, Manuel Sánchez Ortiz de Landaluce, eds.- Cádiz- Málaga: Federación Andaluza de Estudios Clásicos; Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos. 2014, pp. 335-348.
- CRUSIUS, O. Beilage zur Allgemeinen zeitung. N° 240. 1892.
- CUNNINGHAM, I. C. Herodas 4. *Classical Quarterly* 16, 113-125. 1966.
- _____. *Herodas Mimiambi*: Oxford. 1971. 248p.
- _____. *Herodae Mimiambi: cum Appendice Fragmentorum Mimorum Papyraceorum*, Leipzig: Teubner, 1987.
- _____. *Herodae Mimiambi: cum Appendice Fragmentorum Mimorum Papyraceorum*, Leipzig: Teubner, 2004.
- _____. Herodas 6 and 7. *The Classical Quarterly*, Vol. 14, No. 1. Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. pp. 32-35. 1964.
- CUNNINGHAM, I. C; RUSTEN, J. *Theophrastus Characters, Herodas Mimes, Sophron and other Mime fragments*. Loeb Classical Library. 2002. 421p.
- DEGANI, E. *Hipponactis Testimonia et Fragmenta*. Leipzig. 1991.
- _____. *Studi su Ipponate*. Hildesheim. 2002.
- DEMETRIUS. *Sobre o estilo*. In. Aristotle, v. XXIII. Cambridge, Massachussets, London: Harvard University Press, 2005. (The Loeb Classical Library).
- DEZOTTI, M. C. C. Os mimos de Herondas: leitura ou representação? *Marcas proxêmicas do Mimo III*. 3° Simpósio de Estudos Clássicos da USP. São Paulo: Humanitas, pp. 165-177, 2009.
- DEZOTTI, M. C. C. O Mimo Grego: uma apresentação. In: *Itinerários* n. 6, p. 37-46, 1993.
- _____. Uma Apresentação de Herondas: Mimo I. in OLIVA NETO, J. A. (org.) *I Semana de estudos Helenísticos*. São Paulo: Humanitas, p. 23-38, 2010.
- DIEHL, E. *Anthologia Lyrica Graeca*, 1. 3ª ed. Leipzig. 1949. 144p.
- DI GREGORIO. La figura di Metriche nel primo mimiambo di Eroda. In Belloni, L; Milanese, G. and Porro, A. (eds). *Studi classici Iohanni Tarditi oblata*. Biblioteca di Aevum Antiquum 7. Milan, 1995, pp. 675-94.
- _____. *Eronda: Mimiambi (I-IV)*, Biblioteca di Aevum Antiquum 9, Milão: Vita e Pensiero, 1997.

_____. Eronda: Mimiambi (V-XIII), Biblioteca di Aevum Antiquum 16, Milão: Vita e Pensiero, 2004.

DINDORF, W. Pollux Grammaticus [Poll.] ii CE Bks. i-v ed. Bethe, Leipzig 1900; Leipzig 1824.

DIÓGENES LAÉRCIO. Vida e doutrina dos filósofos ilustres. Trad. M. G. Kury. Brasília: UnB, 1988.

DUARTE, A. da S. Cena e Cenografia no Íon de Eurípides. Letras Clássicas. São Paulo, v. 18, n.1, pp. 35-50, 2014.

_____. Variações em cenas típicas da comédia aristofânica: o prólogo d'As Rãs. I Simpósio de Estudos Clássicos, 2006.

_____. Cena e Cenografia no Íon de Eurípides. São Paulo: Humanitas. Letras Clássicas. Vol.18, No1, pp. 35-50, 2014.

EDMONDS, J. M. The Greek bucolic poets. Harvard University Press. 1996.

ELIADE, M. O Sagrado e o Profano. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ESPOSITO, E. *Herodas and the mime*. In: A companion to hellenistic literature. Edited by James J. Claus and Martine Cuypers. (2010, pp. 267-281).

_____. Allusività épica e ispirazione giambica in Herond. 1 e 8. Eikasmos XII. 2001.

EURÍPIDES. Bacas: o mito de dioniso. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995. 132p.

_____. Ifigênia em Áulis; As Fenícias; As Bacantes. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro Jorge Zahar 2005. 277p.

FANTHAM, E. Roman Readings: Roman Response to Greek Literature from Plautus to Statius and Quintilian, Berlin: De Gruyter, 2011.

FANTUZZI, M.; HUNTER, R.L. Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry. Cambridge. 2004.

FARNELL, L.R. Greek Hero Cults and ideas of immortality. Oxford Clarendon Press, 1921. 464p.

FERNÁNDEZ, C. N. Los personajes del mimo herondeo: entre realismo y artificiosidad. 3º Simpósio de Estudos Clássicos da USP. São Paulo: Humanitas, p. 143-164, 2009.

_____. Autoridad poética y tradición literaria en Herondas (mimo VIII) y Teócrito (Idilio 7). In: Estudios griegos e indoeuropeos, N° 17. pp. 215-231. 2007.

FOUNTOULAKIS, A. Bitinna and the Tyrant: Some Remarks on Herondas 5.74-77. *Philologus* 151, 230-43. 2007.

_____. ‘‘Herodas 8.66–79: Generic Self-consciousness and Artistic Claims in Herodas’ Mimiambes.’’ *Mnemosyne* 55: pp. 301–319, 2002.

FOWLER, B. H. *The Hellenistic Aesthetic*. London: Bristol Classic Press, 1989.

_____. *The Archaic Aesthetic*. *The American Journal of Philology*. Vol. 105, No. 2 (Summer, 1984), pp. 119-149 Published by: Johns Hopkins University Press.

FUERST, K. *Listy Filologické*, XXXIV, pp. 6-22, 93-101. 1907.

GALIANO, M. F. *Antología palatina : epigramas helenísticos*. Traducción e introducciones de Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Gredos, 1978.

GANTZ, T. *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1993.

GARBELLINI, I. L. *Artis grammaticae libri III*. In: *Grammatici latini. Ex recensione Henrici Keilii*. Lipsiae: Teubner, 1855-74; págs. 482-492. *LETRAS CLÁSICAS*, n. 9, p. 231-243, 2005.

GERBER, D. E. *Greek Iambic Poetry – from the seventh to the fifth centuries BC*. Harvard University Press. 1999.

GOODWIN, W. W. *Greek Grammar*. Harvard, Boston, 1990.

GOW, A. S. F. *Theocritus*. Cambridge University Press, 1950.

_____. *Theocritus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. New York.

GRAZIOSI, B. et HAUBOLD, J. *Homer: the resonance of epic*. London: Duckworth, 2005.

GRIMAL, P. *The Concise Dictionary of Classical Mythology*. Edited by Stephen Kershaw. From the translation by A.R. Maxwell-Hyslop. Basil Blackwell. 1990. 476p.

GUTIÉRREZ, D. *Comentario y traducción de um fragmento de Hiponacte*. *Anales de filología clásica*. 2012.

GUTZWILLER, K. J. *A Guide to Hellenistic Literature*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

HAEBERLIN, C. *Wochenschrift für klassische Philologie*, col. 431. 18 April 1900.

HALPERIN, D. *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven: Yale University Press, 1983.

HEADLAM, W. *Herodas. The mimes and fragments*. London: Bristol Classical Press, 2001.

- HEFFERNAN, J.A.W. *New Literary History*, Spring, 1991, Vol. 22, No. 2, Probing: Art, Criticism, Genre. The Johns Hopkins University Press. 1991, pp. 297-316.
- HENDERSON, J. *The maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*. New Haven-London. 1975.
- HERÓDOTO. *Historia*. Libro III. Talía. Traducción y notas de Carlos Schrader. Biblioteca Classica Gredos. Madrid: Editorial Gredos, 1979. 502p.
- HERZOG, R. "Der Traum des Herodas." *Philologus* 79, pp. 387–433, 1924.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução e prefácio Frederico Lourenço. Apêndice e notas Peter Jones. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013. 715p.
- _____. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. Introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- HORDERN, J. H. *Sophron's Mimes. Text, translation, and Commentary*. Oxford University Press, 2004.
- HUNTER, R. *The presentation of Herodas Mimiamboi*. In: *On coming after. Studies in Post-classical Greek Literature and its Reception*. Walter de Gruyter. Berlin. 2008.
- _____. *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*. Cambridge University Press. 2006.
- _____. "Before and After Epic: Theocritus, Idyll 25." In: Harder, Regtuit, and Wakker, pp. 115–32, 1998.
- _____. *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- HUTCHINSON, G. O. *Hellenistic Poetry*. Oxford University Press, pp.236-257, 1988.
- IMMERWAHR, H. R. Hipponax and the swallow vase. *The American Journal of Philology*. Vol. 131. No 4 (Winter, 2010), pp. 573-587. The Johns Hopkins University Press. 2019, pp. 573-587.
- KASSEL, R. et AUSTIN, C. (eds.). *Poetae Comici Graeci*. 8 vols. Berlin/New York. 1983-2001.
- KEIL, H. *Grammatici Latini* (vol. 1). Leipzig: Teubner, 1857.
- KENYON, F. G. *Classical Texts from Papyri in the British Museum, Including the Newly Discovered Poems of Herodas*. London, 1891.
- KILMER, M.F. *Greek Erotica on Attic Red Figure Vases*. London, 1993.
- KIVILO, M. Hipponax. In: *Early Greeks Poets' Lives. The Shapping of the Tradition*. Brill. 2010.
- KNOX, A. D. "The Dream of Herodas." *Classical Review* 39, pp. 13–15, 1925.

- _____. Herodas, Cercidas and the Greek Choliambic Poets. London. 1929. Partially reprinted in Rusten, Cunningham, and Knox, 1993.
- KOCH, S. R. Asclépio, o deus-herói da cura: seu culto e seus templos. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Suplemento 12, pp. 51-55, 2011.
- KONSTANTAKOS, I. M. Aesop adulterer and trickster. A Study of *Vita Aesop* ich. 75-76. *Athenaeum*, 94/2, 563-600, 2006.
- KOTLINSKA-TOMA, A. Hellenistic Tragedy: Texts, translations and a Critical Survey. Bloomsbury Classical Studies Monographs, 2014.
- KUTZKO, D. “The Major Importance of a Minor Poet: Herodas 6 and 7 as a Quasidramatic Diptych.” In Harder, Regtuit, and Wakker, pp. 167–84, 2006.
- LALOY, L. Introduction. In: NAIRN, J. A.; LALOY, L. Héronidas. *Mimes*. 2^e ème éd. Paris: Les Belles Lettres, 1960.
- LATTE, K. Hesychii Alexandrini Lexicon. Recensuit et emendavit. Volumen II. Hauniae Ejnar Munksgaard Editore. MCMLXVI. Copenhagen: Académie Royale des sciences et des lettres de Danemark. 1966.
- _____. Hesychii Alexandrini Lexicon Volumen IV: T–Ω. Copyright 2009 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 10785 Berlin.
- LAWALL, G. Herodas 6 and 7 Reconsidered. The University of Chicago Press. *Classical Philology*, Vol. 71, No. 2 (Apr., 1976), pp. 165-169.
- LESKY, A. *Historia de Literatura Griega*. Trad. De José M. Días Regañón e B.Romero. Madrid:Gregos, 1968.
- LIDDEL, H. G., SCOTT, R. *Greek-English Lexicon*. Chicago: Martino Publishing, 2013.
- MANCHADO, J. V. La comicidad de lo obsceno en los fragmentos de Sofron. Universidad de Sevilla, 2011.
- MARROU, H.I. *A History of Education in Antiquity*. Translation by G. Lamb. London. 1956.
- MASTROMARCO, G. *The Public of Herondas*. Amsterdam: J.C. Gieben, 1984.
- _____. Il Mimo Greco Letterario, *Dioniso* n. 61, p. 169-92, 1991.
- MANCHADO, J. V. La comicidade de lo obsceno em los fragmentos de Sofrón. Universidad de Sevilla. 2011.
- MEDEIROS, W. de S. *Hipponactea*. Subsídios para uma nova edição crítica do iambógrafo e Éfeso. Coimbra. 1969.

- MEISTER, R. Die Mimiamben des Herodas herausgegeben und erklärt mit einem Anhang über den Dichter die Überlieferung und den Dialekt. Abh. d. Sächs. Ges. d. Wiss., phil-hist. Kl. XIII. 7, pp. 611-884, 1893.
- MOGENSEN, E. A note on ἀράσσει in Herodas I, I. Source: *Hermes*, 104. Bd., H. 4. Published by: Franz Steiner Verlag, 1976, pp. 498-499.
- NAGY, G. O herói épico. Trad. F. J. Neto. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.
- NOGUEIRA, E. Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito. São Paulo: Humanitas, 2012.
- OLSON, S. D. Athenaeus. The Learned Banqueters (Books I-III. 106e). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006.
- _____. Athenaeus. The Learned Banqueters (Books XIII. 594b-XIV). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2011.
- PACE, B. Mimo e attor mimico. *Dioniso*, Siracusa, 3. Pp. 162-172, 1933.
- PACK, R. A. Artemidori Daldiani Onirocriton Libri V. Leipzig. 1963.
- PANAYOTAKIS, C. Decimus Laberius. The Fragments, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- RADICE, B. Pliny. Letters (Books 1-7). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969.
- _____. Women in the Greco-Roman mime of the Roman Republic and the Early Empire. *Ordia Prima Revista de Estudios Clasicos*, 5, 2006, pp. 121-138.
- _____. The collection of sententiae associated with the mimographer Publilius and its portrayal of laughter, tears, and silence. *Logeion*, 3, 2013, pp. 101-119.
- PARKER, R. Polytheism and Society at Athens. Oxford, 2005.
- PASQUALI, G. Se i mimiambi di Eroda fossero destinati alla recitazione. *Xenia Romana*. Roma-Milano, pp. 15-21, 1907.
- PFEIFFER, R. Callimachus. Fragmenta. Oxford. Vol. 1. 1949.
- PLATÃO. República. Organização e tradução J Guinsburg. São Paulo: Perspectiva: 2012. 418p.
- PLINY. Natural History. Translation by H. Rackam, M. A. Loeb Classical Library. Harvard University Press. 1988.
- PLINE LE JUNE. Lettres. Tome II. Par Anne-Marie Guillemin. Paris: Les Belles Letres, 1955.
- PLOEG, G. The Impact of the Roman Empire on the Cult of Asclepius. Leiden; Boston: Brill, 2018.

- PLUTARCH. Table Talk, 7.8 (712E) (=Csapo and Slater, *Context*, V.19).
- PUCCI, P. The Iliad – the poem of Zeus. Berlin: de Gruyter, 2018.
- RAGON, E. Gramática Grega. Inteiramente reformulada por A. Dain, J.-A. de Foucault, P. Poulain. Tradução de Cecília Bartalotti; supervisão: Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus Editora, 2011.
- REYNOLDS, R.W. The Adultery Mime. Published by: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. The Classical Quarterly, Vol. 40, No. 3/4 (Jul. - Oct., 1946), pp. 77-84.
- RIST, A. A Fresh Look at Herodas' Bucolic Masquerade. Classical Association of Canada. Phoenix, Vol. 51, No. ¾, pp. 354-363. Autumn - Winter, 1997.
- RODRIGUES, N. Perdoa-me por me traíres- tragédia de costumes em três atos - tragédia carioca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 2ed. 97p.
- RODRIGUES JR., F. O Mimo Grego Literário no Período Helenístico. In: WERNER, C.; SEBASTIANI, B. B.; DOURADO-LOPES, A. Gêneros Poéticos na Grécia Antiga: Confluências e Fronteiras, São Paulo: Humanitas, 2014.
- _____. Os Mimos Populares e os Espetáculos Dramáticos no Período Helenístico. São Paulo: Phaos, pp. 51-66, 2015.
- ROSEN, R. "The Hellenistic Epigrams on Archilochus and Hipponax." Brill's Companion to Hellenistic Epigram. pp: 459–476. 2007.
- _____. Hipponax, Bupalos and the Conventions of the Psogos. Transactions of the American Philological Association, Volume 118, 1988, pp. 29-41.
- _____. Hipponax and the Homeric Odysseus. Eikasmos. volume 1, Issue 1, 1990, pages 11-25
- RUSTEN, J. et CUNNINGHAM, I. C. Theophrastus characters. Herodas Mimes. Sophron and other mime fragments. Harvard University Press. 2002.
- RUTHERFORD. ΗΡΩΝΔΟΥ ΜΙΜΙΑΜΒΟΙ. Herondas. A first recension by W. G. Rutherford, London, 1891.
- SAYCE, M. Revue des Etudes Grecques, III, pp. 309-310, 1890.
- SETTI, G. I mimi di Eroda. Scene greche scoperte in un papiro egizio conservato nel "British Museum". Modena, 1893.
- SCODEL, R. Iambos and Parody. In: CLAUSS, J. J.; CUYPERS, M. Companion to Hellenistic Literature, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SIMON, F.-J. Interpretationen zu den Mimiamben des Herodas. Frankfurt am Main, 1991.

- SMYTH, H.W. Greek Grammar, Cambridge, Mass., 1920.
- STEPHANES, I. E. Chorikiou sophistou Gazēs Synēgoria mimōn, Thessalonike: Akademia Athenon, 1986.
- STEPHENS, S. *Ptolemaic Alexandria*. CLAUSS, J. J.; CUYPERS, M. Companion to Hellenistic Literature, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SUMLER, A. A Catalogue of Shoes: Puns in Herodas "Mime" 7. *The Classical World*, Vol. 103, No. 4, pp. 465-475. The Johns Hopkins University Press on behalf of the Classical Association of the Atlantic States. (SUMMER 2010).
- SWINDERERK, A. Le mime grec em Egypte. *Eos*, v. 47, n.1, pp. 63-74, 1954.
- TAPLIN, O. *Homeric soundings: the shaping of the Iliad*. Oxford University Press, 1992.
- TERZAGHI. *Eroda I mimiambi*. Testo critico e commento per cura di N. Terzaghi, Torino, 1925.
- TSITSIRIDIS, S. Greek Mime in the Roman Empire (P. Oxy. 413: Charition and Moicheutria). *Logeion*, 2011. pp. 184-232.
- TORRANO, Jaa. A noção mítica de justiça nas relações de poder na tragédia Ifigênia em Áulida de Eurípides. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 18, n.2, pp. 16-24, 2014.
- _____. Mito e imagens míticas. São Paulo: Córrego, 2019.
- USSHER, R.G. *Arristophanes: Ecclesiazusae*. Oxford. 1973.
- _____. The Mimic Tradition of Character in Herodas. *Quaderni urbinati di cultura classica* 21,45-68. 1985.
- VERNANT, J-P. Mito e religião na Grécia Antiga. Tradução: Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2009. 93p.
- WEBB, R. Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice. London: Routledge, 2009. 252p.
- _____. *Demons and dancers: performance in late antiquity*, London: Harvard University Press, 2008, pp. 116-138.
- WERNER, C; SEBASTIANI, B. B.; DOURADO-LOPES, A. *Gêneros Poéticos na Grécia Antiga: Confluências e Fronteiras*. São Paulo: Humanitas, 2014.
- WERNER, E. *Os Hinos de Calímaco: Poesia e Poética*. São Paulo, Humanitas, 2012.
- WEIL, H. Review of Kenyon, F. G. *Classical texts from Papyri in the British Museum, including the newly discovered poems of Herodas* (London 1891) and Rutherford, W. G. *HEPΩNΔOY MIMIAMBOI* (London 1891), in *Journal des Savants* 1891, 655-73.
- WILAMOWITZ, U. *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*. Berlin. 1924.
- WILL, F. *Herodas*. New York, 1973.

YPSILANTI, M. Mime in verse: strategic affinities in Theocritus and Herondas, *Maia* n. 58, p. 411-31, 2006.

ZANKER, G. Herodas' Mimiambes, Oxford: Oxbow, 2009.

_____. Realism in Alexandrian Poetry. London: Croom Helm, 1987.

_____. Modes of viewing in Hellenistic poetry and art. London: The University of Wisconsin Press. 2004. 243p.

ZENOBIUS. Leutsch, E. L. von; Schneidewin, F.G. *Corpus Paroemiographorum Græcorum*, vol. 1 Göttingen. 1839.

Αρêndice

Esta seção contém a tradução completa dos mimiambos com notas de rodapé. A edição de que nos valem para o texto em grego foi a de Cunningham (1971). As suplementações de lacunas, quando houver, são todas sugestões de Cunningham e podem ser encontradas nos comentários verso a verso da referida edição, exceto quando indicado.

Μιμιαμβος 1: Προκυκλὶς ἢ Μάστροπός

{ΜΗΤΡΙΧΗ}

Θ[ρείς]σα, ἀράσσει τὴν θύρην τις· οὐκ ὄψηι

μ[ή] .τ[ις] παρ' ἡμέων ἐξ ἀγροικίης ἥκει;

{ΘΡΕΙΣΣΑ}

τίς .τ[ὴν] θύρην; {ΓΥΛΛΙΣ} ἐγῶδε. {ΘΡ.} τίς σύ; δειμαίνεις

ἄσσον προσελθεῖν; {ΓΥ.} ἦν ἰδοῦ, πάρειμι' ἄσσον.

{<ΘΡ.>} τίς δέ εἰ<ς> σύ; {<ΓΥ.>} Γυλλίς, ἡ Φιλαινίδος μήτηρ.

5

ἄγγελον ἔνδον Μητρίχη παρεῦσάν με.

{ΘΡ.} καλεῖ – {<ΜΗ.>} τίς ἐστιν; {<ΘΡ.>} Γυλλίς. {<ΜΗ.>} ἀμμή Γυλλίς.

στρέψον τι, δούλη. τίς σε μοῖρ' ἔπεισ' ἐλθεῖν,

Γυλλίς, πρὸς ἡμέας; τί σὺ θεὸς πρὸς ἀνθρώπους;

ἤδη γάρ εἰσι πέντε κου, δοκέω, [μ]ῆν[ε]σ

10

ἐξ οὗ σε, Γυλλίς, οὐδ' ὄναρ, μὰ τὰς Μοίρας,

πρὸς τὴν θύρην ἐλθοῦσαν εἶδέ τις ταύτην.

{ΓΥ.} μακρὴν ἀποικέω, τέκνον, ἐν δὲ τῆς λαύρηις

ὁ πηλὸς ἄχρις ἰγνύων προσέστηκεν,

ἐγὼ δὲ δραίνω μυτ' ὅσον· τὸ γὰρ γῆρας

15

ἡμέ]ας καθέλκει καὶ σκιὴ παρέστηκεν.

{[ΜΗ.]} [...]ε καὶ μὴ τοῦ χρόνου καταψεύδεο·

.....]. γὰρ, Γυλλί, κητέρους ἄγχειν.

{ΓΥ.} σίλλ[α]ινε· ταῦτα τῆς νεωτέρης ὕμιν

πρόσεστιν. {<ΜΗ.>} ἀλλ' οὐ τοῦτο μὴ σε θερμήνηι.

20

{<ΓΥ.>} ἀλλ' ὃ τέκνον, κόσον τιν' ἤδη χηραίνεις

χρόνον μόνη τρύχουσα τὴν μίαν κοίτην;

ἐξ οὗ γὰρ εἰς Αἴγυπτον ἐστάλη Μάνδρις
 δέκ' εἰσὶ μῆνες, κούδὲ γράμμα σοι πέμπει,
 ἀλλ' ἐκλέλησται καὶ πέπωκεν ἐκ καινῆς. 25
 κεῖ δ' ἐστὶν οἶκος τῆς θεοῦ· τὰ γὰρ πάντα,
 ὅσσοι ἔστιν κου καὶ γίνετ', ἔστ' ἐν Αἰγύπτῳ·
 πλοῦτος, παλαιστρη, δύναμι[ς], εὐδία, δόξα,
 θέαι, φιλόσοφοι, χρυσίον, νεηνίσκοι,
 θεῶν ἀδελφῶν τέμενος, ὁ βασιλεὺς χρηστός, 30
 Μουσηῖον, οἶνος, ἀγαθὰ πάντ' ὅσ' ἂν χρήζηι,
 γυναῖκες, ὁκόσους οὐ μὰ τὴν Ἄιδεω Κούρην
 ἄστέρως ἐνεγκεῖν οὐραν[ὸ]ς κεκαύχεται,
 τὴν δ' ὄψιν οἶαι πρὸς Πάρι[ν] κοτ' ὥρμησαν
 κρι]θῆναι καλλονήν – λάθοιμ' αὐτάς 35
]. κο[ί]ην οὖν τάλαινα[ν] σὺ ψυχὴν
 ἔ]χο[υ]ς]α θάλπεις τὸν δίφρον; κατ' οὖν λήσεις
] καὶ σευ τὸ ὄριον τέφρη κάψει.
]νον ἄλλῃ κῆμέρας μετάλλαξον
 τὸ]ν νοῦν δὴ ἢ τρεῖς, κίλαρὴ κατάστηθι 40
 (.).....]ς ἄλλον· νηὺς μιῆς ἐπ' ἀγκύρης
 οὐκ] ἀσφαλῆς ὀρμεῦσθ'· κεῖνος ἦν ἔλθῃ
].[..]ν[.] μηδὲ εἰς ἀναστήσει
 ἡ]μέαςτοδινὰ δὲ ἄγριος χειμῶν
 ..[.....].. κούδὲ εἰς οἶδεν 45
]ν ἡμέων ἄστατος γὰρ ἀνθρώποις
]λη[.]ς. ἀλλὰ μή τις ἔστηκε
 σύνεγγυς ἡμῖν; {<MH.>} οὐδὲ εἰ[ί]ς. {<GY.>} ἄκουσον δὴ
 ἃ σοι χρ[εῖ]ζουσ' ὧδ' ἔβην ἀπαγγεῖλαι·
 ὁ Ματαλ[ί]νης τῆς Παταικίου Γρύλλος, 50
 ὁ πέντε νικέων ἄθλα, παῖς μὲν ἐν Πυθοῖ,
 δις δ' ἐν Κορίνθῳ τοὺς ἱουλον ἀνθεῦντας,
 ἄνδρας δὲ Πίσῃ δις καθεῖλε πυκτεύσας,
 πλουτέων τὸ καλόν, οὐδὲ κάρφος ἐκ τῆς γῆς
 κινέων, ἄθικτος ἐς Κυθηρίην σφρηγίς, 55
 ἰδὼν σε καθόδοι τῆς Μίσης ἐκύμηνε

τὰ σπλάγγχ' ἔρωτι καρδίην ἀνοιστρηθείς,
 καί μεν οὔτε νυκτὸς οὔτ' ἐπ' ἡμέρην λείπει
 τὸ δῶμα, [τέ]κνον, ἀλλά μεν κατακλαίει
 καὶ ταταλ[ί]ζει καὶ ποθέων ἀποθνήσκει. 60
 ἀλλ', ὦ τέκνον μοι Μητρίχη, μίαν ταύτην
 ἁμαρτίην δὸς τῇ θεῶι· κατάρτησον
 σαυτήν, τὸ [γ]ῆρας μὴ λάθῃ σε προσβλέψαν.
 καὶ δοιὰ πρήξεις· ἡδε.[.].[.].[.].[.
 δοθήσεται τι μέζον ἢ δοκεῖς· σκέψαι, 65
 πείσθητί μεν· φιλέω σε, να[ί] μὰ τὰς Μοίρας.
 {MH.} Γυλλί, τὰ λευκὰ τῶν τριχῶν ἀπαμβλύνει
 τὸν νοῦν· μὰ τὴν γὰρ Μάνδριος κατὰπλωσιν
 καὶ τὴν φίλην Δήμητρα, ταῦτ' ἐγὼ [έ]ξ ἄλλης
 γυναικὸς οὐκ ἂν ἠδέως ἐπήκουσα, 70
 χολὴν δ' αἰεῖδεν χῶλ' ἂν ἐξεπαίδευσα
 καὶ τῆς θύρης τὸν οὐδὸν ἐχθρὸν ἡγεῖσθαι.
 σὺ δ' αὖτις ἔς με μηδὲ ἔν<α>, φίλη, τοῖον
 φέρουσα χώρει μῦθον· ὄν δὲ γρήησι
 πρέπει γυναιξὶ τῆς νέης ἀπάγγελλε· 75
 τὴν Πυθέω δὲ Μητρίχην ἔα θάλπειν
 τὸν δίφρον· οὐ γὰρ ἐνγελᾷ τις εἰς Μάνδριν.
 ἀλλ' οὐχὶ τούτων, φασί, τῶν λόγων Γυλλίς
 δεῖται· Θρείσσα, τὴν μελαινίδ' ἔκτ[ρ]ιψον
 κῆκτημόρους τρεῖς ἐγγέασ[α τ]οῦ [ἀ]κρήτου 80
 καὶ ὕδωρ ἐπιστάξασα δὸς πιεῖ[ν]. {GY.} καλῶς.
 {<MH.>} τῇ, Γυλλί, πῖθι. {<GY.>} δεῖξον οὐ[.]......πα[.
 πείσουσά σ' ἦλθον, ἀλλ' ἔκ[η]τι] τῶν ἰρῶν.
 {<MH.>} ὦν οὔνεκέν μοι, Γυλλί, ὦνα[
 {<GY.>} οσσοῦ γένοιτο, μᾶ, τέκνον π[.]..... 85
 ἡδύς γε· ναὶ Δήμητρα, Μητρ[ί]χη, τοῦτ[ου
 ἡδίων' οἶνον Γυλλίς οὐ πέ[π]ωκέν [κω.
 σὺ δ' εὐτύχει μοι, τέκνον, ἀσ[φα]λίζ[ε]ν [δέ
 σαυτήν· ἐμοὶ δὲ Μυρτάλη τε καὶ Σ[ί]μη
 νέαι μένοιν, ἔστ' ἂν ἐνπνέη[ι] Γυλλίς. 90

*Mimiambo 1 – Intermediária ou Alcoviteira*²⁰⁸

MÉTRIQUE

Trácia, tem alguém socando²⁰⁹ a porta. Vá ver
se não é um dos nossos [empregados] que vem do campo.

TRÁCIA

Quem está na porta? **GÍLIS:** Sou eu. **TRÁCIA:** Tu quem? Estás com medo
de chegar mais perto? **GÍLIS:** Pronto, vê, estou mais perto!

TRÁCIA: Quem és tu? **GÍLIS:** Gílis, a mãe de Filene²¹⁰. **5**

Avisa para a Métrique lá dentro que eu estou aqui.

TRÁCIA: Estão chamando... **MÉ:** Quem é? **TRÁ:** Gílis. **MÉ:** Madrinha Gílis...

Vá dar uma volta, criada. Que sorte te convenceu de vir,

Gílis, até nós? O que tu, uma deusa, faz entre mortais?

Pois parece que já faz cinco meses **10**

que, nem em sonho, Gílis, pelas Moiras,

alguém te vê chegar a essa porta.

GÍLIS: Moro longe, filha, e na passagem²¹¹

o barro já chegou até os joelhos

e eu tenho a disposição de uma mosca. A velhice **15**

nos afunda e sua sombra nos assombra.

MÉTRIQUE: [...] e não fales contra o tempo

[...] pois ainda há outros a abraçar, Gílis...

GÍLIS: Goza! Essas coisas são para vós,

mais novas. **MÉ:** Que isso não te esquente. **20**

GÍ: Filha... por quanto tempo ainda vais ficar

gastando sozinha o leito solitário?

Pois desde que Mandris foi enviado ao Egito

²⁰⁸ O segundo título poderia, segundo Cunningham (1971, p. 58), ser glosa de um gramático tardio.

²⁰⁹ O ato de bater violentamente na porta (ἀράσσει τὴν θύρην) é um *topos* explorado também na comédia. Cf. Aristófanes: *As aves* (v.57; v.59); *Pluto* (v.1097); *As Rãs* (vv.460-464); *Acarnenses* (vv.394-395); *Tesmoforiantes* (v. 26; vv. 36-37).

²¹⁰ Filene de Leucas (Lefkada) é geralmente identificada como uma hetaira que teria escrito um tratado sobre posições sexuais na Antiguidade. Cf. Zanker (2009, p. 22).

²¹¹ O termo usado para indicar “passagem”, aqui, é *λαύρης*, também atestado em Hipônax. Frs. 63, 81, 95.10, 105 Degani (1991).

já se passaram dez meses e nem uma carta ele te manda,
 mas se esqueceu de ti e deve estar bêbado de fonte nova²¹². 25
 Lá fica o palácio da deusa²¹³. De fato, todas as coisas
 que existem e acontecem estão no Egito:
 riqueza, palestra, poder, tranquilidade, reputação
 espetáculos, filósofos, ouro, rapazes,
 o templo dos deuses-irmãos²¹⁴, o rei obsequioso, 30
 o Museu, vinho, tudo de bom que alguém possa desejar,
 mulheres, tantas— pela jovem do Hades²¹⁵—
 quantas estrelas nem o céu se gaba de trazer,
 quais as que incitaram Páris, certa vez,
 ... a julgar sua beleza. Que eu passe despercebida a elas... 35
 ...] Qu[e] tipo de alma tens, infeli[z],
 p]ra [fi]car esquentando a cadeira? Enquanto não te dás conta,
 ...] a cinza queimará tua juventude também.
 ...] para outros lugares e muda
 de ideia em dois ou três dias e põe-te alegre 40
 (.)..... em outro. Nau sobre uma (única) âncora
 fundeada [não] está segura²¹⁶. Aquele, se vier²¹⁷,
] ninguém vai nos ressuscitar
 ... mas terrível é o inverno violento
 [.....] e ninguém de nós sabe 45
 ...] pois é instável para os seres humanos.
]. Mas não há ninguém
 perto de nós? **MÉ:** Ninguém. **GÍ:** Escuta então
 o que eu vim aqui pr[e]cisando te contar:
 o filho de Matal[i]ne, filha de Patecisco, Grilo, 50

²¹² Metáfora para indicar que Mandris teria se apaixonado por outra pessoa. Cf. Zanker (2009, p. 25)

²¹³ De acordo com Cunningham (1971, p. 65), Afrodite, possivelmente, porque ela está relacionada ao prazer, de modo mais amplo. A seguir são listados uma série de elementos apazíveis, incluindo mulheres, o que remete ao sexo, campo estrito de Cípris.

²¹⁴ Ptolomeu II Filadelfo e Arsínoe II, sua própria irmã e segunda esposa.

²¹⁵ Perséfone, possivelmente.

²¹⁶ Ao que parece, a âncora poderia ser uma metáfora para o órgão sexual masculino (como também conta em Propércio 2.22.41). Mas ao mesmo tempo, a metáfora também seria aplicada a pais com um único filho (Calímaco fr.91) e a políticos (Plutarco. *Solon*. 19.2). Cf. Cunningham (1971, p. 69).

²¹⁷ Mandris (para Rutherford e Blass *apud* Cunningham, 1971, p. 70); Tânatos (para Cunningham, 1971, p. 70).

o vencedor de cinco competições: menino, nas Píticas,
duas nas Ístmicas, entre os moços de penugem em flor²¹⁸

e duas, já homem, no pugilato Olímpico,

enriqueceu bem, não bate em mulher nem com

uma flor²¹⁹, incorruptível selo no campo da Citereia²²⁰,

55

quanto te viu na Procissão de Mísia²²¹, queimaram

suas entranhas, físgado pelo amor no coração.

E agora, nem de noite, nem de dia, larga

a minha casa, filha, mas fica se lamentando para mim,

está necessitado e morre de desejo.

60

Mas filha, Métrique, um errinho

desses oferece à deusa²²². Devota-te

a ela. Não ignores a velhice que te encara.

E vais sair ganhando duas vezes [...]

te será dado mais do que supões. Pensa,

65

acredita em mim: eu me preocupo contigo, sim, pelas Moiras!

MÉ: Gílis, a alvura dos cabelos embota

a mente. Pelo retorno marítimo de Mandris

e pela querida Deméter, essas coisas de outra

mulher eu não ouviria com prazer,

70

mas ensinaria a cantar o coxo mancando²²³

e a considerar inimiga a entrada por esta porta.

Não me venhas de novo, minha cara,

trazendo esse tipo de história. O adequado às idosas

transmite às mulheres jovens.

75

Deixa Métrique, filha de Pites, esquentar

a cadeira. Ninguém ri de Mandris.

²¹⁸ Os púberes.

²¹⁹ Gílis quer enfatizar que Grilo, apesar de atleta, não é violento. Cf. Cunningham (1971, p. 72). No original, algo como: “sem nem ter movido palha da terra”. Cf. Zanker (2009, p. 28).

²²⁰ Isto é, não iniciado nas questões do amor, sendo “Citereia”, um epíteto comum de Afrodite. Cf. Cunningham (1971, p. 72).

²²¹ Mísia, uma deidade de origem frígia, posteriormente introduzida nos mistérios eleusinos de Deméter.

²²² Afrodite, possivelmente, mencionada aqui por Gílis na tentativa de persuadir Métrique a aceitar o desvio da traição. Cf. Cunningham (1971, p. 74).

²²³ Cunningham (1971, p. 76) salienta que Métrique alude, aqui, a uma possível violência física, dado o fato de Gílis falar demais. Mas cabe lembrar que o colíambo, usado por Herodas na composição dos mimos, é também um tipo de verso coxo, o que é significativo nesta passagem.

Mas não é de palavras, dizem, que Gílis
 precisa. Trácia, esfrega o pretume da taça
 e verte três medidas de vinho puro, 80
 deixa pingar uma gota d'água e dá pra ela beber. **GÍ:** Está bom já.
MÉ: Toma, Gílis, bebe. **GÍ:** Mostra ...
 eu vim tentando te persuadir, mas foi por causa dos festejos sagrados.²²⁴
MÉ: Então, por causa disso, Gílis, aproveita²²⁵ ...
GÍ: ... Oxalá! assim seja, filha ... 85
 Prazeroso mesmo, por Deméter, Métrique,
 vinho aprazível como esse Gílis nunca tomou.
 E tu, vê se me fica bem filha, mas precavenha-
 te. Quanto a mim, que Mírtale e Sime²²⁶
 permaneçam jovens enquanto Gílis puder respirar. 90

²²⁴ Possivelmente, aqui, uma referência novamente aos rituais de Afrodite. Cf. Cunningham (1971, p. 78).

²²⁵ Estou propondo que ὦνα[seja um imperativo aoristo de ὀνίνημι, o que está próximo das hipóteses dos outros comentadores, estabelecidas por Cunningham (1971, pp. 78-79), no entanto, não acatei a sugestão de usar “vinho” como complemento verbal.

²²⁶ Outras duas possíveis hetairas a quem Gílis há de recorrer para oferecer Grilo. É notável que as hetairas, na Antiguidade, tivessem nomes de flores.

Μιμιαμβος 2- Πορνόβοσκος

{ΒΑΤΤΑΡΟΣ}

ἄνδρες δικασταί, τῆς γενῆς μ[ἐ]ν οὐκ ἐστέ
 ἡμέων κριταὶ δῆκουθεν οὐδὲ [τ]ῆς δόξης,
 οὐδ' εἰ Θαλῆς μὲν οὗτος ἀξίην τῇ[ν] νηῦν
 ἔχει ταλάντων πέντ', ἐγὼ δὲ μ[η]δ' ἄρτους,
]περῆξει Βάτταρόν [τι π]ημήνας· **5**
]...κ.ι.ι. [...]ωλυκον γὰρ [...]κλαυσαι
]ιησομαστοσηιασ[.]νχωρη
]...σμε.ι.ι. ἐστὶ τῆς [πό]λιος κήγῳ,
 ... ζ]ῶμεν οὐκ ὥς βουλό[με<ς>]θ' ἀλλ' ὥς ἡμέας
]ρος ἔλκει. προστάτην [...]ει Μέννην **10**
 ἐγὼ] δ' Ἀρι[στοφ]ῶντα· πύξ [νε]νίκηκεν
 Μέν[ν]ης, [Ἀρις]τοφῶν δὲ κ[...] νῦν ἄγχει·
 ...]η ἐστ' [ἀλη]θέα ταῦτα, το[ῦ] ἡ]λίου δύντος
 ...].θετωσ[.]ων ἄνδρες .[...]ιχε χλαῖναν
 ...].νωσε.ι.ω προστάτ[ηι τ]εθώρηγμαι **15**
 ...].χ...ν “ἐξ Ἄκης ἐλήλουνθα
 πυρ]οὺς ἄγων κῆστησα τὴν κακὴν λιμόν,”
]ε πό[ρ]νας ἐκ Τύρου· τί τῷ δήμῳ
;] δωρεὴν γὰρ οὗτ' οὗτος πυρούς
]θιν οὗτ' ἐγὼ πάλιν κείνην. **20**
 εἰ δ' οὔνεκεν πλεῖ τὴν θάλασσαν ἢ χλαῖναν
 ἔχει τριῶν μνέων Ἀττικῶν, ἐγὼ δ' οἰκέω
 ἐν γῇ τρίβωνα καὶ ἀσκέρας σαπρὰς ἔλκων,
 βίηι τιν' ἄξει τῶν ἐμῶν ἔμ' οὐ πείσας,
 καὶ ταῦτα νυκτός, οἴχετ' ἦμιν ἢ ἀλεωρή **25**
 τῆς πόλιος, ἄνδρες, κάπ' ὅτ<ε>ωι σεμνύνεσθε,
 τὴν αὐτονομίην ὑμέων Θαλῆς λύσει.
 ὃν χρῆν ἑαυτὸν ὅστις ἐστὶ κακ ποίου
 πηλοῦ πεφύρητ' εἰδότης ὥς ἐγὼ ζῶειν
 τῶν δημοτέων φρίσσοντα καὶ τὸν ἥκιστον. **30**
 νῦν δ' οἱ μὲν ἐόντες τῆς πόλιος καλυπτῆρες

καὶ τῇ γενῇ φυσῶντες οὐκ ἴσον τούτῳ
 πρὸς τοὺς νόμους βλέπουσι κῆμὲ τὸν ξεῖνον
 οὐδεὶς πολίτης ἠλόησεν οὐδ' ἦλθεν
 πρὸς τὰς θύρας μευ νυκτὸς οὐδ' ἔχων δαΐδας **35**
 τὴν οἰκίην ὑφῆψεν οὐδὲ τῶν πορνέων
 β[ί]η λαβὼν οἴχωκεν· ἀλλ' ὁ Φρυξ οὗτος,
 ὁ νῦν Θαλῆς ἐών, πρόσθε δ', ἄνδρες, Ἀρτίμης,
 ἅπαντα ταῦτ' ἔπρηξε κοῦκ ἐπιιδέσθη
 οὔτε νόμον οὔτε προστατὴν οὔτ' ἄρχοντα. **40**
 καίτοι λαβὼν μοι, γραμματεῦ, τῆς αἰκείης
 τὸν νόμον ἄνειπε, καὶ σὺ τὴν ὁπὴν βῦσον
 τῆς κλεψύδρης, βέλτιστε, μέχρις οὗ <'ν>εἶπηι,
 μὴ ᾤπροστεῖ κῦσος φῆι τι κῶ τάπης ἡμῖν,
 τὸ τοῦ λόγου δὴ τοῦτο, λήϊς κύρσηι. **45**

{ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ}

ἐπὴν δ' ἐλεύθερός τις αἰκίσῃ δούλῃν
 ἢ ἔ<λ>κων ἐπίσπῃ, τῆς δίκης τὸ τίμημα
 διπλοῦν τελείτω. {BA.} ταῦτ' ἔγραψε Χαιρώνδης,
 ἄνδρες δικασταί, καὶ οὐχὶ Βάτταρος χρήζων
 Θαλῆν μετελθεῖν. ἦν θύρην δέ τις κόψῃ, **50**
 μνῆν τινέτω, φησί· ἦν δὲ πύξ ἀλοιύσῃ,
 ἄλλῃν πάλι μνῆν· ἦν δὲ τὰ οἰκί' ἐμπρήσῃ
 ἢ ὄρους ὑπερβῇ, χιλίας τὸ τίμημα
 ἔνειμε, κῆν βλάψῃ τι, διπλόον τίνειν.
 ὤκει πόλιν γάρ, ὧ Θάλῃς, σὺ δ' οὐκ οἶσθας **55**
 οὔτε πόλιν οὔτε πῶς πόλις διοικεῖται,
 οἰκεῖς δὲ σήμερον μὲν ἐν Βρικινδήροις
 ἐχθὲς δ' ἐν Ἀβδήροισιν, αὔριον δ' ἦν σοι
 ν[α]ῦλον διδοῖ τις, ἐς Φασηλίδαν πλώσῃ.
 ἐ[γ]ὼ δ' ὅπως ἂν μὴ μακρηγορέω ὑμέας, **60**
 ὧνδρες δικασταί, τῇ παροιμίῃ τρύχω,
 πέπονθα πρὸς Θάλῃτος ὅσσα κῆμ πίσσῃ
 μῦς· πύξ ἐπλήγῃν, ἡ θύρη κατήρηκται
 τῆς οἰκίης μευ, τῆς τελέω τρίτην μισθόν,

τὰ ὑπέρθυρ' ὀπτά. δεῦρο, Μυρτάλη, καὶ σύ· **65**
 δεῖξον σεωυτὴν πᾶσι· μηδέν' αἰσχύνεν·
 νόμιζε τοῦτου[ς] οὐς ὀρῆις δικάζοντας
 πατέρας ἀδελφοὺς ἐμβλέπειν. ὀρῆτ' ἄνδρες,
 τὰ τίλματ' αὐτῆς καὶ κάτωθεν κᾶνωθεν
 ὥς λεῖα ταῦτ' ἔτιλλεν ὠναγῆς οὗτος, **70**
 ὅτ' εἶλκεν αὐτὴν καβιάζετ' – ὦ γῆρας,
 σοὶ θυέτω ἐπ[εῖ] τὸ αἶμ' ἂν ἐξεφύσησεν
 ὥσπερ Φίλι[π]πος ἐν Σάμωι κοτ' ὁ †βρεγκος.
 γελαῖς; κίν[α]ιδόσ' εἰμι καὶ οὐκ ἀπαρνεῦμαι,
 καὶ Βάτταρός μοι τοῦνομ' ἐστὶ κὼ πάππος **75**
 ἦν μοι Σισυμβρᾶς κὼ πατὴρ Σισυμβρίσκος,
 κήπορνοβός[κ]ενν πάντες, ἀλλ' ἔκητ' ἀλκῆς
 θαρσέων λε[.].α[.].οιμαν εἰ Θαλῆς εἴη.
 ἐρᾶις σὺ μὲν ἴσω[ς] Μυρτάλης; οὐδὲν δεινόν·
 ἐγὼ δὲ πυρέων· ταῦτα δοὺς ἐκεῖν' ἔξεις. **80**
 ἦ νῆ Δί', εἴ σευ θ[ά]λπεταί τι τῶν ἔνδον,
 ἔμβυσον εἰς τὴν χεῖρα Βατταρίωι τιμὴν,
 καὐτὸς τὰ σαυτοῦ θλῆ λαβὼν ὅκως χρήζεις.
 ἐν δ' ἔστιν, ἄνδρες – ταῦτα μὲν γὰρ εἴρηται
 πρὸς τοῦτον – ὑμεῖς δ' ὥς ἀμαρτύρων εὖντων **85**
 γνώμηι δικαίηι τὴν κρίσιν διαιτᾶτε.
 ἦν δ' οἶον ἐς τὰ δοῦλα σώματα σπεύδῃ
 κῆς βάσανον αἰτῇι, προσδίδωμι κάμαντόν·
 λαβὼν, Θαλῆ, στρέβλου με· μούνον ἢ τιμὴ
 ἐν τῷ μέσῳ ἔστω· ταῦτα τρυτάνη Μίνως **90**
 οὐκ ἂν δικάζων βέλτιον διήιτησε.
 τὸ λοιπόν, ἄνδρες, μὴ δοκεῖτε τὴν ψῆφον
 τῷ πορνοβοσκῷ Βαττάρῳ φέρειν, ἀλλὰ
 ἅπασι τοῖς οἰκεῦσι τὴν πόλιν ξείνοισ.
 νῦν δείξετ' ἢ Κῶς κὼ Μέροψ κόσον δραίνει, **95**
 κὼ Θεσσαλὸς τίν' εἶχε κήρακλῆς δόξαν,
 κῶσκληπιὸς κῶς ἦλθεν ἐνθάδ' ἐκ Τρίκκης,
 κῆτικτε Λητοῦν ὧδε τεῦ χάριν Φοίβη.

ταῦτα σκοπεῦντες πάντα τὴν δίκην ὀρθῇ
γνώμῃ κυβερνᾷτ', ὥς ὁ Φρὺξ τὰ νῦν ὑμῖν
πληγεῖς ἀμείνων ἔσσετ', εἴ τι μὴ ψεῦδος
ἐκ τῶν παλαιῶν ἡ παροιμία βάζει.

100

*Mimiambo 2- Dono de bordel***BÁTARO**

Senhores jurados, do nosso nascimento não sois
árbitros, sem dúvida, nem da nossa reputação,
nem se esse Tales tem uma nau
no valor de cinco talentos, enquanto eu nem pão,
pre]valecerá²²⁷ [tendo prejudi]cado Bátaro **5**
...]... pois [...] chorar
[...]
[...] é da cidade e eu também,
vivemos não como queremos, mas como a nós
a opor]tunidade chega. Ele tem Mênes como patrono, **10**
eu], Aristofonte. No pugilato, Mênes é
campeão, Aristofonte ainda luta.
E, se essas coisas não são verdade, ao pôr do sol,
...].... [...] homens [...] capa
[...] com guardião estou armado **15**
Ele vos dirá rapidamente:] “Cheguei de Ace²²⁸
trazendo trigo e pus fim à fome terrível”.
Já eu trouxe] prostitutas de Tiro²²⁹. Para o povo o que
....] pois nem ele dá gratuitamente esse trigo
...] nem eu a garota. **20**
Mas só porque ele navega pelo mar ou porque
tem uma capa de três minas áticas, enquanto eu vivo
em terra, tendo um manto grosseiro e uns sapatos de pelo puído,
ele vai levar à força uma das minhas (meninas) sem permissão
e isso de noite, então, está perdida a segurança **25**
da cidade para nós, senhores, e aquilo por que vós prezais tanto,

²²⁷ Cunningham (1971, p. 82) suplementa a lacuna com o verbo *ὑπερέχει*, “prevalecer”.

²²⁸ A cidade fenícia de Ace foi um importante centro comercial sobretudo após as conquistas de Alexandre. Sob o reinado de Ptolomeu II, tornou-se a base egípcia principal.

²²⁹ Outro importante centro comercial fenício. Esteve sob domínio de Alexandre e, posteriormente, de Ptolomeu II.

a vossa autonomia, Tales arruinará.²³⁰

Ele, que deveria saber quem é e de que

barro foi feito e viver como eu,

tremendo até diante do mais fraco dos cidadãos.

30

Já os que compõem a mais alta camada social

e se orgulham de seu nascimento olham para as leis

diferentemente dele e em mim, que sou estrangeiro,

nunca nenhum cidadão deu porradas ou veio

na frente da porta da minha casa de noite, com tochas,

35

botar fogo ou levar as prostitutas

à força. Mas esse frígio,

o agora chamado Tales, mas antes, senhores, Artimes,²³¹

fez todas essas coisas e não respeita

nem lei, nem patrono, nem arconte.

40

Agora, pega para mim, escrivão, a lei

de maus-tratos e lê, e tu, tapa o buraco

da clepsidra, prezado, até que <ele tenha acabado> de ler,

não vá, como nos diz o ditado,

o ânus destampado manchar as cobertas.

45

²³⁰ Cós era uma cidade aliada ao Egito, nessa época, mas mantinha sua independência.

²³¹ Nome de um sátrapa persa na *Anábase* de Xenofonte (7.8.25). Com isso, Bátaro estaria colocando em dúvida a verdadeira procedência de Tales, acusando-o de falsidade ideológica.

ESCRIVÃO

Quando uma pessoa livre maltratar uma escrava
 ou vier a persegui-la, o valor da pena
 deverá ser pago em dobro. **BA:** Isso escreveu Querondas²³²,
 senhores juízes, e não Bátaro, precisando
 perseguir Tales. “Se alguém esmurrar a porta,
 que pague uma mina”, ele diz. “Se com soco golpear,
 mais uma mina”. “Se a casa queimar
 ou pular o muro, uma multa de mil dracmas”,
 legislou, e “se prejudicar alguém, que pague o dobro”.
 Ele vivia na cidade, Tales, ao passo que tu nem conheces
 cidade nem sabes como é governada.
 Hoje vives em Bricindera²³³,
 ontem, em Abdera²³⁴, amanhã, se alguém
 pagar a viagem, navegarás à Fasélida²³⁵.
 Mas eu, para não vos delongar,
 Senhores jurados, com a minha digressão, vou direto ao ponto:
 comi na mão de Tales o pão que o diabo
 amassou²³⁶. Fui golpeado com socos, a porta da minha casa,
 quebrada, pela qual pago um terço
 do valor do aluguel²³⁷. Aqui, Mírtale²³⁸, tu também.
 mostra-te para todos. Não te envergonhes de nada.
 Imagina que esses que vês julgando
 são teus pais e irmãos. Olhai, senhores,
 os pelos dela arrancados de cabo a rabo e de rabo a cabo,

²³² Querondas, ao que parece, existiu realmente, tendo sido um legislador de cidades da Magna Grécia, como Katana. Ao que parece, não tinha influência em Cós. Ver Cunningham (1971, p. 92).

²³³ Cidade portuária em Rodes.

²³⁴ Cidade de grande prosperidade na Trácia, teve Protágoras Demócrito como habitantes. Quem morava aí tinha fama de preguiçoso. Cf. Zanker (2009, p. 58).

²³⁵ Cidade na costa da Lícia, conhecida como um viveiro de piratas.

²³⁶ Literalmente, “sofri nas mãos de Tales o mesmo que o rato/no piche”. Essa mesma expressão aparece no Idílio 14 de Teócrito (14.51). Parece resumir uma história popular em que um rato cai no piche, fica se debatendo, ao tentar sair, e morre em seguida. Também pode ser encontrada essa expressão em Diogeniano (Leutsch-Schneidewin, 2.64) e em Demóstenes (*Contra Pólicles*, 50.26).

²³⁷ “Pagar um terço do valor do aluguel” é uma expressão obscura até mesmo para os comentaristas. Como sugere Zanker (2009, p. 59), Tales pode estar exagerando.

²³⁸ Mais uma vez, como no Mimiambos 1 (1.89), temos um nome de flor relacionado a uma *hetaira*, Mírtale.

quão gentilmente os arrancou, esse miserável, 70
quando a arrastou e a estuprou. Ó, velhice,
ele deveria te agradecer, do contrário, ele cuspiria sangue,
como Filipo de Brenco, certa vez, em Samos²³⁹.
Ris? Sou maricas e não nego,
e Bátaro é meu nome; o meu avô 75
foi Sísimbras e o meu pai Sisimbrisco²⁴⁰,
todos donos de bordel, mas em questão de força,
corajosamente [...] se fosse Tales.
Estás talvez apaixonado por Mírtale? Nada de estranho.
Eu, por pão. Toma lá, dá cá. 80
Sim, por Zeus, se te inflamas por ela aí dentro,
para na mão do Batarozinho uma quantia
e tu a levas e tu mesmo a machucas como for preciso.
Há mais uma coisa, senhores – essas coisas foram ditas
para ele – mas vós, como não há testemunhas, 85
com justo julgamento decidi o caso.
Mas se ele urgir os corpos de escravos
e procurar tortura, ofereço a mim mesmo.²⁴¹
Vá, Tales, estica-me. Só põe o pagamento
aí no meio. Essas coisas, se a justiça 90
julgasse com sua balança²⁴², ela não decidiria melhor.
Quanto ao restante, senhores, não considerai dar o voto
a Bátaro, o dono de bordel, mas
a todos os estrangeiros que vivem na cidade.

²³⁹Trecho obscuro. Para Cunningham (1971, p. 97), trata-se possivelmente de uma alusão a um provérbio que conta com a figura de um boxeador chamado Pitágoras. Bátaro estaria identificando-se com essa personagem.

²⁴⁰ Os nomes do avô e do pai de Bátaro remetem a um tipo de menta *sisýmbrion*. Cf. Cunningham (1971, p.97). Isso é significativo na medida em que as *hetairai* geralmente têm nomes de flores, o que implicaria, aqui, que os parentes de Bátaro são efeminados. Além disso, o nome do pai de Bátaro está no diminutivo, o que contribui para torná-lo ainda mais ridículo.

²⁴¹ Bátaro estaria querendo insinuar que Tales pode muito bem querer torturar Mírtale para obrigá-la a perverter a acusação. Cf. Zanker (2009, p. 63).

²⁴² Literalmente, “se com balança Minos/ estivesse julgando”. Minos foi um grande legislador mitológico que, depois da morte, ainda julgava os mortos no Hades. A figura de Minos está presente na oratória ática e na Odisseia de Homero. Cf. Demóstenes, *Sobre a Cora* (18.127); Homero, Odisseia (11.568-71).

Agora, mostrai o quanto Cós, ou ainda Mérops²⁴³, tem força **95**
 ou ainda que reputação tiveram Téssalo e Héracles²⁴⁴
 e como Asclépio veio para cá de Trica²⁴⁵
 e a razão pela qual Febe pariu Leto²⁴⁶ aqui.
 Examinando todas essas coisas, capitaneai o caso com sensato
 julgamento porque o frígio será melhor **100**
 para vós depois de uma surra, se não será falso
 o provérbio dito pelos homens de antigamente.²⁴⁷

²⁴³ Os habitantes de Cós eram chamados de Méropes sem motivo aparente. Daí derivou a lenda de um rei Mérops com uma filha Cós, que parecem ter sido epônimos.

²⁴⁴ Héracles, no seu retorno de Troia, foi parar em Cós por causa de uma tempestade. Ali, ao ser atacado pelos habitantes, matou o rei Eurípilo e com a filha desse gerou Téssalo.

²⁴⁵ A cidade tessália de Trica é tida como a mais antiga daquelas onde ocorria culto de Asclépio.

²⁴⁶ Leto é filha de Febe e Céos. Sua mãe é frequentemente confundida com Selene.

²⁴⁷ Ao que parece, esse provérbio dizia que “depois de uma surra, um frígio fica melhor e mais maleável”. Cf. Zanker (2009, p.65).

Μιμιαμβος 3 – Διδάσκαλος

{ΜΗΤΡΟΤΙΜΗ}

οὕτω τί σοι δοίησαν αἱ φίλαι Μοῦσαι,
 Λαμπρίσκε, τερπνὸν τῆς ζοῆς τ' ἐπαυρέσθαι,
 τοῦτον κατ' ὧμου δεῖρον, ἄχρῖς ἢ ψυχὴ
 αὐτοῦ ἐπὶ χειλέων μοῦνον ἢ κακὴ λειφθῇ.
 ἔκ μευ ταλαίνης τὴν στέγην πεπόρθηκεν **5**
 χαλκίνδα παίζων· καὶ γὰρ οὐδ' ἀπαρκεῦσιν
 αἱ ἀστραγάλοι, Λαμπρίσκε, συμφορῆς δ' ἤδη
 ὀρμαῖ ἐπὶ μέζον. κοῦ μὲν ἡ θύρη κεῖται
 τοῦ γραμματιστέω – καὶ τοιηκὰς ἡ πικρὴ
 τὸν μισθὸν αἰτεῖ κῆν τὰ Ναννάκου κλαύσω – **10**
 οὐκ ἂν ταχέως λήξειε· τὴν γε μὴν παίστρην,
 ὄκουπερ οἰκίζουσιν οἳ τε προύνεικοι
 κοῖ δρηπέται, σάφ' οἶδε κητέρωι δεῖξαι.
 κῆ μὲν τάλαινα δέλτος, ἦν ἐγὼ κάμνω
 κηροῦσ' ἐκάστου μηνός, ὀρφανὴ κεῖται **15**
 πρὸ τῆς χαμεύνης τοῦ ἐπὶ τοῖχον ἐρμῖνος,
 ἦν μήκοτ' αὐτὴν οἶον Αἰδὴν βλέψας
 γράψῃ μὲν οὐδὲν καλόν, ἐκ δ' ὅλην ξύσῃ·
 αἱ δορκαλῖδες δὲ λιπαρώτεραι πολλόν
 ἐν τῇσι φύσις τοῖς τε δικτύοις κεῖνται **20**
 τῆς ληκύθου ἡμέων τῇ ἐπὶ παντὶ χρώμεσθα.
 ἐπίσταται δ' οὐδ' ἄλφα συλλαβὴν γνῶναι,
 ἦν μή τις αὐτῷ ταῦτα πεντάκις βώσῃ.
 τριτὴμέρηι Μάρωνα γραμματίζοντος
 τοῦ πατρὸς αὐτῷ, τὸν Μάρωνα ἐποίησεν **25**
 οὗτος Σίμωνα ὁ χρηστός· ὥστ' ἔγωγ' εἶπα
 ἄνουν ἐμαυτήν, ἥτις οὐκ ὄνους βόσκειν
 αὐτὸν διδάσκω, γραμμάτων δὲ παιδείην,
 δοκεῖσ' ἄρωγόν τῆς ἀωρίης ἔξειν.
 ἐπεὰν δὲ δὴ καὶ ρῆσιν οἷα παιδίσκον **30**
 ἢ γὼ μιν εἰπεῖν ἢ ὁ πατὴρ ἀνώγωμεν,

γέρων ἀνὴρ ὥσιν τε κῶμμασιν κάμων,
 ἐνταῦθ' ὅκως νιν ἐκ τετρημένης ἤθεϊ
 “Ἀπολλων ... Ἄγρεῦ ...”, “τοῦτο” φημι “κὴ μάμμη,
 τάλης, ἐρεῖ σοι – κήστὶ γραμμάτων χήρη – 35
 κῶ προστυχὼν Φρύξ.” ἦν δὲ δὴ τι καὶ μέζον
 γρῦξαι θέλωμεν, ἢ τριταῖος οὐκ οἶδεν
 τῆς οἰκίης τὸν οὐδόν, ἀλλὰ τὴν μάμμην,
 γρηῦν γυναῖκα κῶρφανὴν βίου, κείρει,
 ἢ τοῦ τέγευς ὑπερθε τὰ σκέλεα τείνας 40
 κάθητ' ὅκως τις καλλίης κάτω κύπτων.
 τί μευ δοκεῖς τὰ σπλάγχνα τῆς κάκης πάσχειν
 ἐπεὰν ἴδωμι; κοῦ τόσος λόγος τοῦδε·
 ἀλλ' ὁ κέραμος πᾶς ὥσπερ ἴτ<ρ>ια θλῆται,
 κήπην ὁ χειμὼν ἐγγὺς ἦι, τρί' ἤμαιθα 45
 κλαίουσα ἐκάστου τοῦ πλατύσματος τίνω·
 ἐν γὰρ στόμ' ἐστὶ τῆς συνοικίης πάσης,
 “τοῦ Μητροτίμης ἔργα Κοττάλου ταῦτα”,
 κάληθίν' ὥστε μηδ' ὀδόντα κινῆσαι.
 ὄρη δὲ κοίως τὴν ράκιν λελέπηκε 50
 πᾶσαν, κατ' ὕλην, οἷα Δήλιος κυρτεύς
 ἐν τῇ θαλάσσει, τῶμβλὸ τῆς ζοῆς τρίβων.
 τὰς ἐβδόμας δ' ἄμεινον εἰκάδας τ' οἶδε
 τῶν ἀστροδιφέων, κοῦδ' ὕπνος νιν αἰρεῖται
 νοεῦντ' ὅτ' ἦμος παιγνίην ἀγινῆτε. 55
 ἀλλ' εἴ τί σοι, Λαμπρίσκε, καὶ βίου πρῆξιν
 ἐσθλὴν τελοῖεν αἶδε κάγαθῶν κύρσαις,
 μῆλασσον αὐτῶι – {ΛΑΜΠΡΙΣΚΟΣ} Μητροτίμη, <μῆ> ἐπεύχεο·
 ἔξει γὰρ οὐδὲν μεῖον. Εὐθίης κοῦ μοι,
 κοῦ Κόκκαλος, κοῦ Φίλλος; οὐ ταχέως τοῦτον 60
 ἀρεῖτ' ἐπ' ὧμου τῇ Ἀκέσεω σεληναίῃ
 δεῖξοντες; αἰνέω τᾶργα, Κότταλ', ἃ πρήσσεις·
 οὐ σοι ἔτ' ἀπαρκεῖ τῇσι δορκάσιν παίζειν
 ἀστράβδ' ὅκωσπερ οἶδε, πρὸς δὲ τὴν παίστην
 ἐν τοῖσι προ<υ>νεῖκοισι χαλκίζεις φοιτέων; 65

ἐγὼ σε θήσω κοσμιώτερον κούρης,
 κινεῦντα μηδὲ κάρφος, εἰ τό γ' ἥδιστον.
 κοῦ μοι τὸ δριμὺ σκῦτος, ἢ βοὸς κέρκος,
 ὧι τοὺς πεδήτας κάποτάκτους λωβεῦμαι;
 δότω τις εἰς τὴν χεῖρα πρὶν †χολη† βῆξαι. **70**
 {ΚΟΤΤΑΛΟΣ}

μή μ' ἱκετεύω, Λαμπρίσκε, πρὸς σε τῶν Μουσέων
 καὶ τοῦ γενείου τῆς τε Κόττιδος ψυχῆς
 μή τῶι με δριμεῖ, τῶι 'τέρωι δὲ λώβησαι.
 {<ΛΑ.>} ἀλλ' εἷς πονηρός, Κότταλε, ὦ<ς>τε καὶ περνάς
 οὐδεῖς σ' ἐπαινέσειεν, οὐδ' ὅκου χώρας **75**
 οἱ μῦς ὁμοίως τὸν σίδηρον τρώγουσιν.
 {ΚΟ.} κόσας, κόσας, Λαμπρίσκε, λίσσομαι, μέλλεις
 ἔς μ' ἐνφορῆσαι; {<ΛΑ.>} μή 'μέ, τήνδε δ' εἰρώτα.
 {<ΚΟ.>} τατα<ῖ>, κόσας μοι δώσετ'; {<ΜΗ.>} εἴ τί σοι ζώην,
 φέρειν ὅσας ἂν ἡ κακὴ σθένει βύρσα. **80**
 {<ΚΟ.>} παῦσαι· ἱκαναί, Λαμπρίσκε. {ΛΑ.} καὶ σὺ δὴ παῦσαι
 κάκ' ἔργα πρήσσων. {<ΚΟ.>} οὐκέτ' οὐκέτι πρήξω,
 ὄμνυμί σοι, Λαμπρίσκε, τὰς φίλας Μούσας.
 {ΛΑ.} ὅσσην δὲ καὶ τὴν γλάσσαν, οὗτος, ἔσχηκας·
 πρὸς σοι βαλέω τὸν μῦν τάχ' ἦν πλέω γρύξης. **85**
 {ΚΟ.} ἰδοῦ, σιωπῶ· μή με, λίσσομαι, κτείνης.
 {ΛΑ.} μέθεσθε, Κόκκαλ', αὐτόν. {ΜΗ.} οὐ δ<εἰ σ'> ἐκλήξαι,
 Λαμπρίσκε· δεῖρον ἄχρις ἥλιος δύσει.
 {<ΛΑ.} ἀλλ'>
 {ΜΗ.} ἀλλ' ἐστὶν ὕδρης ποικιλώτερος πολλῶι
 καὶ δεῖ λαβεῖν νιν – καπὶ βυβλίωι δήκου, **90**
 τὸ μηδέν – ἄλλας εἵκοσιν γε, καὶ ἦν μέλλῃι
 αὐτῆς ἄμεινον τῆς Κλεοῦς ἀναγνῶναι.
 {<ΚΟ.>} ἴσσαῖ. {<ΛΑ.>} λάθοις τὴν γλάσσαν ἐς μέλι πλύνας.
 {<ΜΗ.>} ἐρέω ἐπιμηθέως τῶι γέροντι, Λαμπρίσκε,
 ἐλθοῦσ' ἐς οἶκον ταῦτα, καὶ πέδας ἦξω **95**
 φέρουσ' ὅκως νιν σύμποδ' ὧδε πηδεῦντα
 αἱ πότνιαι βλέπωσιν ἅς ἐμίσησεν.

Mimiambo 3 – O Professor

METROTIME

Desse modo, que as Musas queridas te concedam algo,
 Lamprisco, o prazer da vida e o regozijo.
 Esse menino, desce o cacete no ombro dele até que sua alma
 ruim fique pendurada só na ponta dos beijos!²⁴⁸
 A minha casa, infeliz de mim, ele pilhou **5**
 jogando moedas. Com efeito, não lhe bastam nem
 os dados²⁴⁹, Lamprisco, e num azar
 ainda maior ele já está se jogando. Onde fica a porta
 do professor primário ele não saberia dizer com prontidão,
 mas o amargo dia trinta exige o salário, ainda que eu **10**
 chore as pitangas!²⁵⁰ Mas o antro do jogo,
 onde moram os estivadores
 e os fugitivos, com certeza, ele sabe apontar para os outros.
 E a pobre da tábua escolar, que eu canso
 de encerar todo mês, jaz órfã **15**
 em frente à cama dele, apoiada na parede,
 exceto quando, alguma vez, ao vê-la igual ao Hades,
 escreve algo, mas nada de bom, então arranha-a toda.
 Os dadinhos, por outro lado, estão muito mais besuntados,
 em suas bolsas e redes, **20**
 que o nosso azeiteiro que sempre usamos.
 Não sabe reconhecer nem a letra A²⁵¹,
 salvo se alguém gritar para ele a mesma coisa cinco vezes.
 Há três dias, quando o pai dele foi ensiná-lo

²⁴⁸ Expressão semelhante pode ser encontrada em Demóstenes, *Sobre a falsa embaixada* (19.197). A ideia, nesse trecho, é a de que a alma é entendida como um sopro.

²⁴⁹ Literalmente, “astrágalos”, dados feitos de ossos. Um jogo da Antiguidade.

²⁵⁰ Literalmente: “chore lágrimas de Nânaco”. Nânaco foi um rei frígio anterior a Deucalião. Ao que parece, ao saber antecipadamente do dilúvio, tentou, juntamente com os súditos, recorrer aos deuses à base de muitas lágrimas. Nesse sentido, “chorar lágrimas de Nânaco” seria algo como chorar copiosamente. Cf. Cunningham (1971, p. 106).

²⁵¹ Literalmente, “alfa”.

a soletrar “Marão”, de Marão ele fez 25
 “Simão”²⁵², que menino bom, a ponto de eu me dizer
 acéfala por não o ensinar
 a apascentar os burros, mas a aprender as letras,
 acreditando que terei auxílio na velhice.
 Mas quando um trecho- qual beabá- 30
 o incentivamos a recitar, eu ou o pai dele,
 homem velho e doente dos ouvidos e dos olhos,
 nesse momento, como que perfurado, ele solta:
 “Apolo... Caçador...”; “isso”, eu digo, “até a vovozinha,
 infeliz, vai te dizer – e ela é analfabeta- 35
 ou o primeiro frígio que aparecer”. E, se ainda mais
 quisermos nos queixar, ou por três dias ele esquece
 o caminho de casa, mas pilha a avó,
 mulher idosa e desprovida de recursos,
 ou ele fica em cima do telhado com as pernas estendidas, 40
 pendurado de cabeça para baixo, igual macaco.
 O que consideras sofrerem as minhas entranhas de ruindade
 quando o vejo? E tantas palavras não são por esse aí,
 mas é que o telhado todo está se esmagando feito bolo
 e quando o inverno estiver próximo, uma fortuna²⁵³ 45
 eu vou pagar chorando por cada telha.
 Está na boca da vizinharada toda:
 “Isso é trabalho do Cótalo, filho da Metrotime!”
 E é verdade, tanto é que fico calada!²⁵⁴
 Mas vê como está esfolado nas costas 50
 todas, de ficar no mato, desocupado,

²⁵² Marão é um nome comum na Ásia menor e na parte oriental do Egeu. Na *Odisseia* (10. 197), Marão, filho de um sacerdote de Apolo, é descrito como aquele que deu um vinho escuro e doce a Ulisses. A corruptela Simão, segundo Cunningham (1971, p. 110), parece indicar o nome para designar uma jogada ruim de dados, o que apontaria, neste caso, como Cótalo só pensa no jogo.

²⁵³ “três metades de um óbolo”.

²⁵⁴ “E é verdade, a ponto de nenhum dente se mover”. Passagem obscura para Cunningham (1971, p. 114), que aponta como ponto comum entre os estudiosos a opinião de que Metrotime não fale nada em resposta às acusações. Vale notar que o autor não adota esse ponto de vista; para ele, são os vizinhos que não ousam levantar falso testemunho. A primeira versão me parece mais plausível.

levando a vida na flauta²⁵⁵.

O dia sete e o dia vinte²⁵⁶ ele conhece melhor
que os astrônomos e nem o sono consegue capturá-lo,
enquanto fica pensando quando darão feriado.

55

Lamprisco, que essas Musas

te concedam um bom sucesso na vida e o alcance de benesses!

Não dê menos nele! – **LAMPISCO:** Metrotime, não precisas rogar,
pois em nada ele terá menos. Êutias, onde estás,

onde Cócalo, onde Filo?²⁵⁷ Rápido,

60

pegai-o pelo ombro e mostrai a ele

o que é bom para a tosse²⁵⁸! Aprovo, Cótalos, as tuas obras...

Não te é suficiente jogar com esses dadinhos

direito, como fazem esses daqui, em vez de ir ao antro do jogo

e entre estivadores apostar cobre?

65

Eu vou te por mais comportado que uma moça

e vais ficar bonzinho²⁵⁹, se te é mais aprazível!

Onde está o meu chicote afiado, a cauda de boi,

com os quais mutilo o lombo dos prisioneiros e dos castigados?

Que me deem na mão antes que eu tussa bile.

70

CÓTALO

Não me batas, Lamprisco, te imploro, pelas Musas,

por tua barba e pela alma de Cotalozinho,

não me flageles com este afiado, mas com outro.

LA: Mas tu és malandro, Cótalos! Tanto é que, se fosses vendido como escravo,

ninguém ia te querer, nem mesmo

75

²⁵⁵ “de ficar no mato, como o pescador délio,/gastando a sua vida monótona no mar”. Essa comparação quereria dizer que Cótalos consegue as coisas sem esforço, qual os pescadores délios. Cf. Zanker (2009, p. 87-88).

²⁵⁶ Dias dedicados a Apolo, feriados escolares.

²⁵⁷ Esses garotos poderiam ser escravos ou possíveis alunos de Lamprisco, o que é mais possível.

²⁵⁸ Literalmente: “mostrai-o à lua/de Aceceu”. Aceceu, piloto de Neleu, esperava sempre pela lua cheia. Para Cunningham (1971, p. 117), Lamprisco estaria querendo dizer que já esperou demais por Cótalos. Zanker (2009, p. 89) apresenta uma hipótese mais interessante: essa espera pela lua cheia, propícia para a viagem marítima, representaria a espera pelo momento oportuno, logo, este seria o momento de punir Cótalos.

²⁵⁹ Literalmente “e nem palha vais mover”. Esta expressão também aparece no Mímo 1(1.54-55), com Gílis se referindo a Grilo. Não mover palha significa ser alguém quieto e reservado, como salienta Cunningham (1971, p. 119).

em terra de cego.²⁶⁰

CÓTALO: Quantas, quantas, Lamprisco, te imploro, vais

aplicar em mim? **LA:** Não perguntes para mim, mas para ela.

CÓTALO: Aiai! Quantas vais me dar? **MÉ:** Enquanto eu viver,

quantas o teu couro ruim suporte. 80

CÓTALO: Para, basta, Lamprisco! **LA:** Então para também tu

de fazer maldades. **Có:** Nunca mais, nunca mesmo, vou fazer,

te juro, Lamprisco, pelas Musas queridas.

LA: Mas que língua adquiriste, tu,

vou te amordaçar num minuto se não parares de reclamar. 85

Có: Olha, eu me calo. Não me mates, eu suplico.

LA: Soltem-no, Cócalo. **MÉ:** Não d<eves> cessar,

Lamprisco. Pela-o até que o sol se ponha.

LA: Mas.....

MÉ: Mas é muito mais variegado que uma cobra

e é preciso capturá-lo – ainda que sobre o livro, de fato, 90

não haja nada – mais vinte, sim, até que ele esteja pronto

para ler melhor que a própria Clio!

CÓTALO: Toma essa! **LA:** Ias passar despercebido limpando a língua no mel...

MÉ: Pensando com mais vagar, direi essas coisas ao velho, Lamprisco,

assim que for para casa, e voltarei trazendo correntes 95

para que a ele, pulando até aqui com os dois pés amarrados,

as Venerandas Musas vejam, elas, que ele desprezou.

²⁶⁰ Os versos 75-76, literalmente, querem dizer: “ninguém te elogiaria, nem mesmo na terra onde/os ratos comem o ferro por igual”. Para Cunningham (1971, p. 122), “a terra onde os ratos roem o ferro por igual” seria um lugar muito pobre, de modo que seria pouco provável ficar encontrando defeitos nos escassos escravos disponíveis. Para Zanker (2009, p. 91), a ilha grega de Gioura.

Μιμιαμβος 4 – Ασκληπίωι ἀνατιθεῖσαι καὶ θυσιάζουσαι

{KYNNΩ}

χαίροις, ἄναξ Παίηον, ὃς μέδεις Τρίκκης
καὶ Κῶν γλυκεῖαν κήπίδαυρον ὤικηκας,
σὺν καὶ Κορωνίς ἢ σ' ἔτικτε κῶπόλλων
χαίροιεν, ἥς τε χειρὶ δεξιῇ ψαύεις
Υγίεια, κῶνπερ οἶδε τίμιοι βωμοί

5

Πανάκη τε κήπιώ τε κήσῳ χαίροι,
κοὶ Λεωμέδοντος οἰκίην τε καὶ τεῖχεα
πέρσαντες, ἱητῆρες ἀγρίων νούσων,
Ποδαλείριός τε καὶ Μαχάων χαιρόντων,
κῶσοι θεοὶ σὴν ἐστίην κατοικεῦσιν

10

καὶ θεαί, πάτερ Παίηον· ἴλεωι δεῦτε
τοῦ ἀλέκτορος τοῦδ', ὄντιν' οἰκίης †τοίχων†
κήρυκα θύω, τὰπίδορπα δέξαισθε.

οὐ γάρ τι πολλὴν οὐδ' ἔτοιμον ἀντλεῦμεν,
ἐπεὶ τάχ' ἂν βοῦν ἢ νενημένην χοῖρον
πολλῆς φορίνης, κούκ ἀλέκτορ', ἥττρα
νούσων ἐποιεύμεσθα τὰς ἀπέψησας
ἐπ' ἠπίας σὺν χειρας, ὦ ἄναξ, τείνας.

15

ἐκ δεξιῆς τὸν πίνακα, Κοκκάλῃ, στήσον
τῆς Υγιείης. {<ΦΙΛΗ>} ἄ, καλῶν, φίλῃ Κυνοῖ,
ἀγαλμάτων· τίς ἦρα τὴν λίθον ταύτην
τέκτων ἐπο<ί>ει καὶ τίς ἐστὶν ὁ στήσας;

20

{<KY.>} οἱ Πρηξιτέλεω παῖδες· οὐκ ὀρῆις κεῖνα
ἐν τῇ βάσι τὰ γράμματα'; Εὐθίης δ' αὐτήν
ἔστησεν ὁ Πρήξωνος. {<ΦΙ.>} ἴλεως εἶη
καὶ τοῖσδ' ὁ Παιὼν καὶ Εὐθίῃ καλῶν ἔργων.

25

{<KY.>} ὄρη, Φίλῃ, τὴν παῖδα τὴν ἄνω κείνην
βλέπουσαν ἐς τὸ μῆλον· οὐκ ἐρεῖς αὐτήν
ἦν μὴ λάβῃ τὸ μῆλον ἐκ τάχα ψύξει<v>;

{<ΦΙ.>} κεῖνον δέ, Κυνοῖ, τὸν γέροντ' – {<KY.>} ἄ πρὸς Μοιρέων
τὴν χηναλώπεκα ὥς τὸ παιδίον πνίγει.

30

πρὸ τῶν ποδῶν γοῦν εἴ τι μὴ λίθος, τοῦργον,
 ἐρεῖς, λαλήσει. μᾶ, χρόνῳ κοτ' ὄνθρωποι
 κῆς τοὺς λίθους ἔξουσι τὴν ζοὴν θεῖναι.

{ΦΙ.} τὸν Βατάλης γὰρ τοῦτον οὐκ ὀρῆις, Κυννοῖ, 35

ὅκως βέβηκεν ἀνδρ[ι]άντα τῆς Μύττεω;
 εἰ μή τις αὐτὴν εἶδε Βατάλην, βλέψας
 ἐς τοῦτο τὸ εἰκόνισμα μὴ ἐτύμης δεῖσθω.

{ΚΥ.} ἔπευ, Φίλη, μοι καὶ καλόν τί σοι δείξω
 πρῆγμ' οἶον οὐκ ὥρηκας ἐ[ξ] ὅτευ ζῶεις. 40

Κύδιλλ', ἰοῦσα τὸν νεωκόρον βῶσον.

οὐ σοὶ λέγω, αὕτη, τῇ ὧδε κῶδε χασκεύσει;
 μᾶ, μή τιν' ὥρην ὦν λέγω πεποιήται,
 ἔστηκε δ' εἷς μ' ὀρεῦσα καρκ[ί]νου μέζον.

ἰοῦσα, φημί, τὸν νεωκόρον βῶσον. 45

λαίμαστρον, οὗτ' ὀργή σ[ε] κ[ρ]ηγύην οὔτε

βέβηλος αἰνεῖ, πανταχῇ δ' ἴση κεῖσαι.

μαρτύρομαι, Κύδιλλα, τὸν θεὸν τοῦτον,

ὥς ἔκ με κα<ί>εις οὐ θέλουσαν ῥιδῆσαι·

μαρτύρομαι, φημί· ἔσσετ' ἡμέρη κείνη 50

ἐν ἣ τὸ βρέγμα τοῦτο †τωσυρρες† κνήσει.

{ΦΙ.} μὴ πάντ' ἐτοίμως καρδιηβολεῦ, Κυννοῖ·

δούλη 'στι, δούλης δ' ὧτα νωθρίη θλίβει.

{ΚΥ.} ἀλλ' ἡμέρη τε κῆπι μέζον ὠθεῖται·

αὕτη σύ, μεῖνον· ἡ θύρη γὰρ ὤϊκται 55

κάνειτ' ὁ παστός. {<ΦΙ.>} οὐκ ὀρῆις, φίλη Κυννοῖ;

οἱ ἔργα κεῖ 'νῆν· ταῦτ' ἐρεῖς Ἀθηναίην

γλύψαι τὰ καλά – χαιρέτω δὲ δέσποινα.

τὸν παῖδα δὴ <τὸν> γυμνὸν ἦν κνίσω τοῦτον

οὐκ ἔλκος ἔξει, Κύννα; πρὸς γὰρ οἱ κεῖνται 60

αἱ σάρκες οἷα θερμὰ θερμὰ πηδῶσαι

ἐν τῇ σανίσκηι. τώργυρευν δὲ πύραυστρον

οὐκ ἦν ἴδη<σι> Μύλλος ἢ Παταικίσκος

ὁ Λαμπρίωνος, ἐκβαλεῦσι τὰς κούρας

δοκεῦντες ὄντως ἀργύρευν πεποιῆσθαι; 65

ὁ βοῦς δὲ κῶ ἄγων αὐτὸν ἢ τ' ὀμαρτεῦσα
 κῶ γρυπὸς οὗτος κῶ [ἄν]άσιλλος ἄνθρωπος
 οὐχὶ ζοὴν βλέπουσι κῆμέρην πάντες;
 εἰ μὴ ἐδόκευν τι μέζον ἢ γυνὴ πρήσσειν,
 ἀνηλάλαξ' ἄν, μὴ μ' ὁ βοῦς τι πημήνηι·
 οὕτω ἐπιλοξοῖ, Κυννί, τῇι ἐτέρῃι κούρηι.

70

{KY.} ἀληθιναί, Φίλη, γὰρ αἱ Ἐφεσίου χεῖρες
 ἐς πάντ' Ἀπελλέω γράμματ'· οὐδ' ἐρεῖς “κεῖνος
 ὠνθρωπος ἐν μὲν εἶδεν, ἐν δ' ἀπηρνῆθη”,
 ἀλλ' ὧι ἐπὶ νοῦν γένοιτο καὶ θεῶν ψαύειν
 ἡπείγεται· ὅς δ' ἐκεῖνον ἢ ἔργα τὰ ἐκείνου
 μὴ παμφαλήσας ἐκ δίκης ὀρώρηκεν,
 ποδὸς κρέματ' ἐκεῖνος ἐν γναφέως οἴκωι.

75

{NEΩΚΟΡΟΣ}

κάλ' ὕμιν, ὦ γυναῖκες, ἐντελέως τὰ ἱρά
 καὶ ἐς λῶιον ἐμβλέποντα· μεζόνως οὔτις
 ἡρέσατο τὸν Παῖον' ἥπερ οὖν ὑμεῖς.
 ἰὴ ἰὴ Παῖον, εὐμενῆς εἵης
 καλοῖς ἐπ' ἱροῖς τῆισδε κεῖ τινες τῶνδε
 ἔασ' ὀπυιταί τε καὶ γενῆς ἄσσον.

80

ἰὴ ἰὴ Παῖον, ὧδε ταῦτ' εἴη.

85

{<KY.>} εἴη γάρ, ὦ μέγιστε, κὺγίηι πολλῇι
 ἔλθοιμεν αὐτίς μέζον' ἱρ' ἀγινεῦσαι
 σὺν ἀνδράσιν καὶ παισί. Κοκκάλῃ, καλῶς
 τεμεῦσα μέμνεο τὸ σκελύδριον δοῦναι
 τῶι νεωκόρῳ τοῦρνιθος· ἔς τε τὴν τρώγλῃν
 τὸν πελανὸν ἐνθες τοῦ δράκοντος εὐφήμως,
 καὶ ψαιστὰ δεῦσον· τᾶλλα δ' οἰκίης ἔδρηι
 δαισόμεθα, καὶ ἐπὶ μὴ λάθῃι φέρειν, αὕτη
 τῆς ὑγίης †λωι† πρόσδος· ἢ γὰρ ἱροῖσιν
 †με.ων αμαρτησηυγησι† τῆς μοίρης.

90

95

Mimiambos 4 – Oferendas e Sacrifícios para Asclépio

CINO

Salve, soberano Peã, que reinas sobre Trica
 e habitas doce Cós e Epidauro,
 e também Corônis, que te gerou, e Apolo²⁶¹,
 salve! E essa, que com tua mão direita tocas,
 Higeia²⁶², e essas, para quem há aqui altares venerandos, **5**
 Panaceia²⁶³, Epíone²⁶⁴ e Ieso²⁶⁵, salve!
 E os que de Laomedonte a morada e os muros
 destruíram, médicos de selvagens enfermidades,
 Podalírio e Macaon²⁶⁶, salve!
 E quantos deuses junto e sob o teu lar habitam **10**
 e deusas, pai Peã. Propícios vinde
 e deste galo aqui, que sacrifico, arauto dos muros
 da casa, recebei a pequena oferenda.
 Pois nada é dado de graça²⁶⁷,
 de outro modo, prontamente, um boi ou um porco recheado **15**
 de muito toucinho – e não um galo – ofereceríamos pela cura²⁶⁸
 que tu enviaste, soberano, das doenças
 pelo toque de tuas mãos gentis.
 À direita de Higeia, põe a tábua²⁶⁹,
 Cócale. **FI:** Ah, que belas estátuas, Cino, **20**
 querida. Que artesão será que esculpiu
 este mármore e quem o dedicou?

²⁶¹ Apolo e Corônis, linhagem parental de Asclépio.

²⁶² A Saúde.

²⁶³ Seu nome quer dizer algo como “Cura-tudo”.

²⁶⁴ Epíone seria a “Benevolente”.

²⁶⁵ “Curandeira” seria uma proposta de tradução para o nome de Ieso.

²⁶⁶ Filhos de Asclépio. Castigaram o rei Laomedonte, rei troiano, após ele ter se recusado a retribuir Apolo e Posêidon, que o ajudaram a amuralhar a cidade. Também constam na *Ilíada* (2.729-33) listados dentre os helenos que integraram a expedição militar a Troia.

²⁶⁷ No original, “Pois não tiramos nada abundante nem pronto da fonte”, representando a ideia de que nada vem sem sacrifício. Isso possivelmente serviria para justificar que as mulheres, a despeito de todo sacrifício, não têm muito o que oferecer.

²⁶⁸ As mulheres como que se desculpam com Asclépio pela simplicidade das oferendas.

²⁶⁹ A tábua votiva, onde se escreviam os agradecimentos ao deus pela cura das doenças.

CI: Os filhos²⁷⁰ de Praxíteles²⁷¹. Não vês aquelas inscrições na base? E Êutias, filho de Prexon, dedicou-a. **FI:** Que seja benéfico a eles e a Êutias o Peã²⁷² por seus belos trabalhos. **25**

CI: Vê, File, aquela criança lá em cima olhando para a maçã. Não dizes que ela, se não pegar a maçã, logo vai desmaiar?

FI: E aquele velho, Cino... **CI:** Ah, pelas moiras... **30**

o ganso egípcio, como o menino o sufoca! Realmente, se a estátua diante de nós não fosse de pedra, poderias dizer que fala. Ah, haverá um tempo em que os seres humanos poderão colocar vida até nas pedras!

FI: E esta estátua de Bátale, filha de Mites²⁷³, Cino, **35**

não vês como está bem posicionada?²⁷⁴ Se alguém não viu a própria Bátale, depois de olhar para esta imagem, não vai dar falta da original²⁷⁵.

CI: Siga-me, File, e vou te mostrar algo belo como você nunca viu na sua vida. **40**

Cidila, vá e chama o Neócoro²⁷⁶. Não estou falando contigo, tu, olhando boquiaberta aqui e acolá? Mas não faz nenhuma conta das coisas que digo, mas fica parada me olhando mais que caranguejo²⁷⁷.

Vá, estou falando, e chama o Neócoro. **45**

Glutona, mulher alguma, pia ou ímpia, te elogiaria mas aonde quer que fosses, serias a mesma. Eu juro por este deus, Cidila,

²⁷⁰ Cefisódoto e Timarco. Assim como Praxíteles, escultores. Se apogeu foi entre 296-293 a. C.

²⁷¹ Famoso escultor do período helenístico.

²⁷² Asclépio, filho de Apolo.

²⁷³ Tanto Bátale quanto Mites são nomes geralmente associados a *hetairai*, cortesãs, na literatura grega antiga.

²⁷⁴ Possivelmente, por ser a estátua de uma *hetaira*, podemos imaginar que a menção à forma como ela está posicionada pudesse servir para suscitar o riso na audiência.

²⁷⁵ Vale notar que a estátua do Período Helenístico, em relação às dos Período Clássico e Antigo, caracteriza-se sobretudo pela nudez ou pelo uso não carregado de vestes, o que é curioso também, se pensarmos que estamos nos referindo à estátua de uma *hetaira*.

²⁷⁶ Neócoro é a palavra usada no poema para fazer referência ao sacerdote do Templo de Asclépio.

²⁷⁷ O olhar de caranguejo remeteria a um tipo de mirada vaga. Cf. Cunningham (1971, p. 136).

que tu me inflamas, eu não querendo me encher.

Eu juro por esse deus, estou dizendo... Chegará aquele dia 50
em que vais arranhar essa cara de pau²⁷⁸

FI: Não leves tudo prontamente ao coração²⁷⁹, Cino:
ela é uma escrava e a preguiça tapa os ouvidos dos escravos.

CI: Mas de dia ela fica ainda mais tapada.

Tu, fica aí. A porta está aberta 55

e a cortina está solta²⁸⁰. **FI:** Não vês, querida Cino,
que trabalhos há ali? Podes dizer que Atena
esculpiu essas belezas – Salve, Senhora.

E este menino nu aqui, se eu o arranhasse,
ele não ficaria sentido, Cino? Pois as carnes 60

que o revestem pulsam quentes do quadro
como fontes cálidas. E as pinças prateadas,
se as vissem Milo ou Patecisco²⁸¹

de Lamprião, não lhes saltariam os olhos da cara
se pensassem que são mesmo feitas de prata? 65

E este boi e o condutor dele e a acompanhante
e este de nariz adunco e o homem de cabelo levantado
não olham todos de maneira viva e iluminada?²⁸²

Se não me parecesse algo inadequado para uma mulher fazer²⁸³,
eu gritaria de medo de que o boi me fizesse alguma coisa. 70

Assim de soslaio ele me olha, Cino, com um dos olhos...

CI: Verdadeiras são mesmo, File, as mãos do efésio

Apeles²⁸⁴ em todas as pinturas. Não podes dizer que aquele

²⁷⁸ “cara de pau” é a versão que adotei com base no que Headlam (2001, p. 195) considerou como sendo *πουνσυρρες: τὸ ἀσυρής*. Cunningham, por sua vez, levanta variadas possibilidades sem escolher nenhuma delas. Cf. também Cunningham (1971, p. 138).

²⁷⁹ Optei por traduzir esta passagem literalmente para manter ao máximo o sentido original. Pode-se entender o trecho como “Não sejas tão emocional” ou algo do tipo.

²⁸⁰ A cortina do Templo de Asclépio, que separava uma sala onde havia relíquias e riquezas.

²⁸¹ Para Cunningham (1971, p. 140), os nomes foram intencionalmente escolhidos, pois Milo, seria o bobo que, iludido por Patecisco, o ladrão esperto, acreditaria que os objetos eram mesmo feito de prata.

²⁸² Minha proposta de tradução para o que a maioria dos comentadores considerou como sendo “com a luz da vida e do dia”.

²⁸³ Como salienta Cunningham (1971, p. 141), as mulheres retratadas por Herodas se preocupam muito com sua própria reputação.

²⁸⁴ Pintor de grande renome na Grécia antiga.

homem olhava para uma coisa e renunciava a outra.

Mas o que ocorresse à mente dele ele procurava
alcançar com perfeição. Aquele que a ele ou à sua obra
não olhar espantado, a partir de um ponto de vista justo,
seja pendurado pelos pés na cardadeira de casa. 75

NEÓCORO

Bons para vós, mulheres, resultaram inteiramente os sacrifícios
e foram vistos com benevolência. Ninguém mais do que vós 80
agradou ao Peã, de fato.

Ié, Ié, Peã, que sejas propício,
em razão destes bons sacrifícios, a elas
seus maridos e parentes próximos.

Ié, Ié, Peã, essas coisas assim permitas. 85

CI: Assim seja, Magnânimo, com muita saúde
voltemos novamente para trazer oferendas maiores,
com marido e filhos. Cócale, com cuidado
cortando a perninha da ave, lembra-te de
dá-la ao neócoro. E no vão 90

da serpente coloca o bolo sacrificial em silêncio
e embebe os pães de cevada²⁸⁵. As outras coisas em casa
comeremos e não te esqueças de trazer de volta. Tu,
divide com ele o pão sagrado, pois nos sacrifícios
pior que a falta de pão é a falta do quinhão ²⁸⁶. 95

²⁸⁵ Nos templos dedicados aos heróis, como é o caso do Templo de Asclépio, sabe-se que havia uma sala onde ficava a serpente, símbolo ctônico dos heróis. Fazia parte do culto aos heróis depositar uma comida para a serpente, que consistia numa mistura de cevada, vinho e mel.

²⁸⁶ Há muita controvérsia entre os estudiosos sobre os versos 93-95. Headlam (2001, p. 173 e pp. 216 -218) atribui a fala ao Neócoro, o que não me parece viável, uma vez que a ação dessa personagem parece completa quando de sua última fala, trazendo a resposta de como resultou o sacrifício. Minha interpretação estaria mais próxima do que propõe Cunningham (1971, pp. 146-147), ainda que com algumas modificações.

Μιμιαμβος 5 – Ζηλότυπος

{BITINNA}

λέγε μοι σύ, Γάστρων, ἥδ' ὑπερκορῆς οὔτω

ῶστ' οὐκέτ' ἀρκεῖ τὰμά σοι σκέλεα κινεῖν

ἀλλ' Ἀμφυταίῃ τῇ Μένωνος ἔγκεισαι;

{ΓΑΣΤΡΩΝ}

ἐγὼ Ἀμφυταίῃ; τὴν λέγεις ὀρώρηκα

γυναῖκα; {<BI.>} προφάσις πᾶσαν ἡμέρην ἔλκεις. **5**

{<ΓΑ.>} Βίτιννα, δοῦλός εἰμι· χρῶ ὅτι βούλῃ <μοι>

καὶ μὴ τό μευ αἶμα νύκτα κῆμέρην π[ί]νε.

{BI.} ὅσῃν δὲ καὶ τὴν γλάσσαν, οὔτος, ἔσχηκας.

Κύδιλλα, κοῦ 'στι Πυρρίης, κάλει μ' αὐτόν.

{ΠΥΡΡΙΗΣ} τί ἐστὶ; {BI.} τοῦτον δῆσον – ἀλλ' ἔτ' ἔστηκας; – **10**

τὴν ἱμανήθρην τοῦ κάδου ταχέως λύσας.

ἦν μὴ κατακίσασα τῇ σ' ὅληι χώρῃ

παράδειγμα θῶ, μᾶ, μὴ με θῆις γυναῖκ' εἶναι.

ἦρ' οὐχὶ μᾶλλον Φρύξ; ἐγὼ αἰτίη τούτων,

ἐγῶμι, Γάστρων, ἥ σε θεῖσα ἐν ἀνθρώποις. **15**

ἀλλ' εἰ τότ' ἐξήμαρτον, οὐ τὰ νῦν εὔσαν

μώρην Βίτινναν, ὥς δοκεῖς, ἔτ' εὐρήσεις.

φέρ', εἷς σύ, δῆσον, τὴν ἀπληγίδ' ἐκδύσας.

{ΓΑ.} μὴ μή, Βίτιννα, τῶν σε γουνάτων δεῦμαι.

{BI.} ἔκδυθι, φημί. δεῖ σ' ὀτεύνεκ' εἰ<ς> δοῦλος **20**

καὶ τρεῖς ὑπέρ σευ μνᾶς ἔθηκα γινώσκειν.

ὥς μὴ καλῶς γένοιτο τῇμέρῃ κείνῃ

ἥτις σ' ἐσήγαγ' ὦδε. Πυρρίη, κλαύσῃ·

ὀρῶ σε δῆκου πάντα μᾶλλον ἢ δεῦντα·

σύσσφιγγε τοὺς ἀγκῶνας, ἔκπρισον δῆσας. **25**

{ΓΑ.} Βίτιννα, ἄφες μοι τὴν ἀμαρτίην ταύτην.

ἄνθρωπός εἰμι, ἥμαρτον· ἀλλ' ἐπὴν αὗτις

ἔλῃς τι δρῶντα τῶν σὺ μὴ θέλῃς, στίξον.

{BI.} πρὸς Ἀμφυταίην ταῦτα, μὴ 'μὲ πληκτίζεω,

μετ' ἧς ἀλινδῇ καὶ ἐμ..(.)η προδόψιστρον **30**

{<ΠΥ.>} δέδεται καλῶς σοι. {ΒΙ.} μὴ λάθῃ λυθεὶς σκέψαι.

ἄγ' αὐτὸν εἰς τὸ ζήτρειον πρὸς Ἑρμῶνα

καὶ χιλίας μὲν ἐς τὸ νῶτον ἐγκόψαι

αὐτῷ κέλευσον, χιλίας δὲ τῇ γαστρί.

{ΓΑ.} ἀποκτενεῖς, Βίτιννα, μ' οὐδ' ἐλέγξασα **35**

εἴτ' ἔστ' ἀληθέα πρῶτον εἴτε καὶ ψευδέα;

{ΒΙ.} ἂ δ' αὐτὸς εἶπας ἄρτι τῇ ἰδίῃ γλάσσει,

“Βίτινν', ἄφες μοι τὴν ἀμαρτίην ταύτην”;

{ΓΑ.} τὴν σευ χολὴν γὰρ ἤθελον κατασβῶσαι.

{ΒΙ.} ἔστηκας ἐμβλέπων σύ, κοῦκ ἄγεις αὐτόν **40**

ὅκου λέγω σοι; θλῆ, Κύδιλλα, τὸ ρύγχος

τοῦ παντοέρκτεω τοῦδε. καὶ σύ μοι, Δρήκων,

ἤδη 'φαμάρτει <τῇ> σοι ἂν οὔτος ἡγῆται.

δώσεις τι, δούλῃ, τῷ κατηρήτῳ τούτῳ

ράκος καλύψαι τὴν ἀνώνυμον κέρκον, **45**

ὥς μὴ δι' ἀγορῆς γυμνὸς ὢν θεωρῆται.

τὸ δευτέρον σοι, Πυρρή, πάλιν φωνέω,

ὅκως ἐρεῖς Ἑρμῶνι χιλίας ὧδε

καὶ χιλίας ὧδ' ἐμβαλεῖν· ἀκήκουκας;

ὥς ἦν τι τούτων ὢν λέγω παραστείξῃς, **50**

αὐτὸς σὺ καὶ τάρχαῖα καὶ τόκους τείσεις.

βάδιζε καὶ μὴ παρὰ τὰ Μικκάλῃς αὐτόν

ἄγ', ἀλλὰ τὴν ἰθειᾶν. οὗ δ' ἐπεμνήσθην –

κάλει, κάλει δραμεῦσα, πρὶν μακρὴν, δούλῃ,

αὐτο<ὸ>ς γενέσθαι. {ΚΥΔΙΛΛΑ} Πυρρής, τάλας, κωφέ, **55**

καλεῖ σε. μᾶ, δόξει τις οὐχὶ σύνδουλον

αὐτὸν σπαράσσειν ἀλλὰ σημάτων φῶρα.

ὀρῆς ὅκως νῦν τοῦτον ἐκ βίης ἔλκεις

ἐς τὰς ἀνάγκας, Πυρρή; <ς>έ, μᾶ, τούτοις

τοῖς δύο Κύδιλλ' ἐπόψετ' ἡμερέων πέντε **60**

παρ' Ἀντιδώρῳ τὰς Ἀχαϊκὰς κείνας,

ἅς πρῶν ἔθηκας, τοῖς σφυροῖσι τρίβοντα.

{ΒΙ.} οὔτος σύ, τοῦτον αὖτις ὧδ' ἔχων ἦκε

δεδεμένον οὔτως ὥσπερ ἐξάγεις αὐτόν,

Κόσιν τέ μοι κέλευσον ἐλθεῖν τὸν στίκτην **65**
 ἔχοντα ραφίδας καὶ μέλαν. μιῇ δεῖ σε
 ὁδῶι γενέσθαι ποικίλον. κατηρτήσθω
 οὔτω κατάμυος ὥσπερ ἡ Δάου τιμή.
 {KY.} μή, τατί, ἀλλὰ νῦν μὲν αὐτόν – οὔτω σοι
 ζῶιη Βατυλλίς κηπίδοις μιν ἐλθοῦσαν **70**
 ἐς ἀνδρὸς οἶκον καὶ τέκν' ἀγκάλης ἄραις –
 ἄφες, παραιτεῦμαί σε· τὴν μίαν ταύτην
 ἀμαρτίην ... {BI.} Κύδιλλα, μή με λύπει τι
 ἢ φεύξομ' ἐκ τῆς οἰκίης. ἀφέω τοῦτον
 τὸν ἐπτάδουλον; καὶ τίς οὐκ ἀπαντῶσα **75**
 ἔς μευ δικαίως τὸ πρόσωπον ἐμπτύοι;
 οὐ τὴν Τύραννον, ἀλλ' ἐπείπερ οὐκ οἶδεν,
 ἄνθρωπος ὢν, ἐωυτόν, αὐτίκ' εἰδήσει
 ἐν τῷ μετώπῳ τὸ ἐπίγραμμα ἔχων τοῦτο.
 {KY.} ἀλλ' ἔστιν εἰκὰς καὶ Γερήνι' ἐς πέμπτην. **80**
 {BI.} νῦν μὲν σ' ἀφήσω, καὶ ἔχε τὴν χάριν ταύτη,
 ἣν οὐδὲν ἦσσαν ἢ Βατυλλίδα στέργω,
 ἐν τῇσι χερσὶ τῆς ἐμῇσι θρέψασα.
 ἐπεὰν δὲ τοῖς καμοῦσιν ἐγχυτλώσωμεν
 ἄξεις τότε ἀμελι<τῖ>τιν ἐορτὴν ἐξ ἐορτῆς. **85**

Mimiambo 5- A ciumenta

BITINA

Diz para mim, Gastrão²⁸⁷, estás assim tão saciado
que as minhas pernas não prestam mais para te mover,
mas te dedicas a Anfiteia de Menão?

GASTRÃO

Eu, a Anfiteia? Essa mulher de que falas

eu já vi? **BI:** O dia todo dando desculpas...

5

GA: Bitina, eu sou um escravo. Submeto-me ao que quiseres fazer <comigo>
mas não bebas meu sangue noite e dia.

BI: E que língua adquiriste!²⁸⁸

Cidila²⁸⁹, onde está Pírrias? Chama-o para mim.

PIRRIAS

O que é? **BI:** Amarra este aqui – mas ainda estás parado? –

10

solta rápido a corda do vaso.

Se eu não te torturar na frente de toda a vizinhança
como exemplo, caramba, não me chames de mulher.

Não seria este o caso do frígio?²⁹⁰ Eu sou a causadora disso,

eu mesma, Gastrão, que te pus no mesmo patamar das outras pessoas.

15

Mas se então eu falhei, agora descobrirás

que Bitina não mais é tonta como pensas!

Tu, traze-o! Sozinho! Ata-o e tira-lhe as roupas!

GA: Não, Não, Bitina, te peço de joelhos...

BI: Despe-o, estou dizendo. É preciso que saibas

20

que és escravo e que eu paguei três minas por ti.

²⁸⁷ Uma possibilidade interessante de interpretação para o nome do escravo se dá mediante a percepção da relação entre *Γάστρον* e *γάστρο* (intestinos). Assim, Gastrão poderia ser entendido, pelo nome, como um homem de apetites vorazes, sexuais ou famélicos.

²⁸⁸ Essa mesma fórmula aparece também no *Mimiambo 3* (3.84), quando Lamprisco se refere à lábia de Cótalo.

²⁸⁹ Nome de escrava também no *Mimo 4*.

²⁹⁰ De acordo com Cunningham (1971, p. 151), esta expressão faria referência a um provérbio que diz que um homem frígio, depois de açoitado, fica melhor e mais submisso. A mesma imagem aparece no *Mimo 2*, em que Tales é o frígio (2.37 e 2.100) que ofendeu Bátaro e que, de acordo com o provérbio, poderá melhorar seu comportamento depois de uma surra (2.100-102). Além disso, os frígios aparecem em contextos vexatórios também no *Mimo 3* (3.10, na figura de Nânaco, o rei que chorou copiosamente ao saber do dilúvio, e em 3.36, em que Metrotime os classifica como burros).

Maldito o dia em que eu

te trouxe para esta casa. Pírrias, vais chorar ...

vejo que tu fazes tudo menos amarrá-lo.

Prende-lhe os cotovelos e aperta-os até serrá-los.

25

GA: Bitina, me libera desse erro,

sou humano, errei. Mas se novamente

me pegares fazendo algo que não queres, tatua-me.

BI: Vá brincar com Anfiteia, não comigo,

essa com quem rolas enquanto eu (...) sirvo de capacho!

30

PI: Está bem amarrado para ti. **BI:** Não vá deixar ele se soltar...

Leva-o a Hermon no pelourinho²⁹¹

e ordena-lhe golpear mil vezes nas costas

e mil na barriga dele.

GA: Vais me matar, Bitina, sem ter examinado

35

primeiro se é verdade ou se é mentira?

BI: Mas tu não disseste agora com essa mesma língua:

“Bitina, me libera desse erro” ?

GA: Eu queria aplacar a tua ira.

BI: Ficas aí parado olhando e não o levas

40

para onde digo? Rasga, Cidila, o focinho

deste patife. E tu, Dracon, vá para mim

imediatamente com ele aonde ele te leve.

Dá algo, escrava, para que esse maldito

cubra o rabo inominável,

45

para que não seja visto andando nu na ágora.

Pela segunda vez, Pírrias, eu grito novamente,

para dizeres a Hermon para dar mil aqui

e mil aqui. Escutaste?

Se transgredires algo das coisas que digo,

50

tu próprio irás pagar a dívida e o juros.

Anda e não o leves para perto da casa de Mícale,

mas passa reto. Na verdade, eu me lembrei de uma coisa –

²⁹¹ Dificil tradução. Foi o mais próximo que chegamos de ζήτρειον, lugar usado para executar escravos.

chama, chama-os correndo, escrava, antes que aconteça de
estarem longe. **CIDILA:** Pírrias, miserável, surdo, 55
está te chamando... Caramba! Vão pensar que ele está esfolando
não um companheiro escravo, mas um ladrão de tumbas.²⁹²
Vês agora como o levas à força,
para a tortura, Pírrias? Ma, com esses
dois olhos Cidila vai te ver, dentro de cinco dias, 60
na casa de Antidoro²⁹³ esfregando os joelhos
naquelas coisas aqueias que antes puseste de lado²⁹⁴.
BI: Tu, traze-o aqui de novo, tendo-o
amarrado como o estavas levando,
e me manda vir Cósís, o tatuador, 65
trazendo agulhas e tinta. De uma vez é preciso que tu
fiques salpicado. Que ele seja suspenso
de olhos fechados como com o honrado Davo.²⁹⁵
CI: Não, madrinha, mas deixa-o agora— assim, em teu benefício,
que tenha vida longa Batílis²⁹⁶ e que a vejas ir 70
para a casa de um marido e que levantes netos em teus abraços —
libera-o, eu te peço. Um errinho
desses... **BI:** Cidila, não me aborreças quanto a isso
ou eu vou embora de casa. Eu soltar este
sete vezes escravo? E que mulher, ao me encontrar, não 75
me daria com razão um tapa na cara?
Não, pela Rainha,²⁹⁷ mas já que ele não sabe
que é homem, imediatamente, ele verá
com o escrito que vai levar em cima da cara.

²⁹² De acordo com Cunningham (1971, p. 156), os ladrões de tumbas mereciam os castigos mais severos.

²⁹³ Como salienta Cunningham (1971, p. 156), é significativa a etimologia do nome Antidoro: “aquele que pune em retribuição”.

²⁹⁴ Isto é, “em cnêmides aqueias”, talvez.

²⁹⁵ Davo é um nome de escravo bastante presente na Comédia Nova.

²⁹⁶ Para Cunningham (1971, p. 158), Batilis seria filha de Bitina.

²⁹⁷ Cunningham (1971, p. 159) salienta que o epíteto Τύραννος, que traduzi aqui por “Rainha”, é uma forma comum utilizada para o deus lunar oriental Men, cujo paralelo feminino se daria a partir de uma forma que faria referência a Selene num papiro mágico. Mais recentemente, Fountoulakis (2007, p. 154) propõe que se trate de Afrodite e que Bitina seria uma ex-hetaira. Para Zanker (2009, p. 152), Afrodite, Hera ou Perséfone estariam dentre as possibilidades. Para nós, é possível que seja até mesmo uma referência a Arsínoe, irmã e esposa de Ptomoleu II Filadelfo.

CI: Mas é dia vinte e as Gerêneas²⁹⁸ são dentro de cinco dias²⁹⁹.

80

BI: Bem, então, vou te liberar, e agradeça a essa aqui,
de quem eu gosto não menos que de Batílis,
porque nesses meus braços eu a criei.

Mas quando, vertermos as libações para os mortos,
ficarás sem mel, festival após festival.³⁰⁰

85

²⁹⁸ Festivais dedicados aos mortos. Neles, as punições eram proibidas e então proteladas e os presos muitas vezes eram soltos.

²⁹⁹ No Mímo 1, um motivo religioso também é dado para tentar convencer alguém a fazer alguma coisa. Gílis apela para os festejos de Afrodite para justificar a amenidade da traição por parte de Métrique.

³⁰⁰ O mel era um ingrediente crucial na libação aos mortos. Para Cunningham (1971, p. 160), isso significa que, depois do festival dos mortos, iniciaria um período amargo para Gastrão.

Μιμιαμβος 6 – Φιλιάζουσai η ιδιάζουσai

{ΚΟΡΙΤΤΩ}

κάθησο, Μητροῖ. τῇ γυναικὶ θεὸς δίφρον
 ἀνασταθεῖσα· πάντα δεῖ με προστάσσειν
 αὐτήν· σὺ δ' οὐδέν ἄν, τάλαινα, ποιήσaiς
 αὐτὴ ἀπὸ σαυτῆς· μᾶ, λίθος τις, οὐ δούλη
 ἐν τῇ οἰκίῃ <κ>εῖσ'· ἀλλὰ τᾶλφ' ἦν μετρέω **5**
 τὰ κρίμιν' ἀμιθρεῖς, κῆ<ν> τοσοῦτ' ἀποστάξῃ
 τὴν ἡμέ[ρ]ην ὅλην σε τονθορύζουσαν
 καὶ πρημογῶσαν οὐ φέρουσιν οἱ τοῖχοι.
 νῦν αὐτὸν ἐκμάσσεις τε καὶ ποεῖς λαμπρόν
 ὅτ' ἐστὶ χρ[εῖ]η, ληιστρί; θυέ μοι ταύτη **10**
 ἐπεὶ σ' ἔγερσ' ἄν τῶν ἐμῶν ἐγὼ χειρέων.

{ΜΗΤΡΩ}

φίλῃ Κοριττοῖ, ταῦτ' ἐμοὶ ζυγὸν τρίβεις·
 κῆγ' ἐπιβρύχουσα ἡμέρην τε καὶ νύκτα
 κύων ὑλακτέω τῇ[ς] ἀνωνύμοις ταύτης.
 ἀλλ' οὐνεκεν πρὸς σ' ἤλ[θ]ον – ἐκποδὼν ἡμιν **15**
 φθείρεσθε, νόβυστρα, ὤτ[α] μοῦνον καὶ γλάσσαι
 τὰ δ' ἄλλ' ἐορτή – λίσσομα[ί]ς]ε, μὴ ψεύσει,
 φίλῃ Κοριττοῖ, τίς κοτ' ἦν ὃ σοι ράψας
 τὸν κόκκινον βαυβῶνα; {ΚΟ.} κοῦ δ' ὀρώρηκας,
 Μητροῖ, σὺ κεῖνον; {ΜΗ.} Νοσσίς ε[ῖ]χεν ἡρίννης **20**
 τριτημέρηι νιν· μᾶ, καλὸν τι δώρημα.
 {ΚΟ.} Νοσσίς; κόθεν λαβοῦσα; {ΜΗ.} διαβαλεῖς ἦν σοι
 εἶπω; {ΚΟ.} μὰ τούτους τοὺς γλυκέας, φίλῃ Μητροῖ,
 ἐκ τοῦ Κοριττοῦς στόματος οὐδεὶς μὴ ἀκούσῃ
 ὅσ' ἄν σὺ λέξῃς. {ΜΗ.} ἡ Βιτᾶδος Εὐβούλῃ **25**
 ἔδωκεν αὐτῇ καὶ εἶπε μηδέν' αἰσθέσθαι.
 {ΚΟ.} γυναῖκες. αὕτη μ' ἡ γυνὴ κοτ' ἐκτρίψει.
 ἐγὼ μὲν αὐτὴν λιπαρεῦσαν ἠιδέσθην
 κῆδωκα, Μητροῖ, πρόσθεν ἢ αὐτὴ χρήσασθαι·
 ἢ δ' ὦ<ς>περ εὖρημ' ἀρπάσα<σα> δωρεῖται **30**

καὶ τῇσι μὴ δεῖ. χαιρέτω φίλη πολλά
 ἐοῦσα τοίῃ, κητέρεν τιν' ἀντ' ἡμέων
 φίλην ἀθρεῖτω. τὰμὰ Νοσσίδι χρῆσαι
 τῇ μὴ δοκέω – μέζον μὲν ἢ δίκη γρύζω,
 λάθοιμι δ', Ἀδρήστεια – χιλίων εὔντων **35**
 ἓνα οὐκ ἂν ὅστις σαπρός ἐστι προσδώσω.
 {ΜΗ.} μὴ δὴ, Κοριττοῖ, τὴν χολὴν ἐπὶ ρινός
 ἔχ' εὐθύς, ἦν τι ρῆμα μὴ σοφὸν πεύθηι.
 γυναικός ἐστι κρηγύης φέρειν πάντα.
 ἐγὼ δὲ τούτων αἰτίη λαλεῦσ' εἰμι **40**
 πόλλ', ἀ<λλὰ> τὴν μευ γλάσσαν ἐκτεμεῖν δεῖται.
 ἐκεῖνο δ' οὗ σοι καὶ μάλιστ' ἐπεμνήσθην,
 τίς ἔστ' ὁ ράψας αὐτόν; εἰ φιλεῖς μ', εἶπον.
 τί μ' ἐνβλέπεις γελῶσα; νῦν ὀρώρηκας
 Μητροῦν τὸ πρῶτον; ἢ τί τὰβρά σοι ταῦτα; **45**
 ἐνεύχομαι, Κοριττί, μή μ' ἐπιψεύσηι,
 ἀλλ' εἰπὲ τὸν ράψαντα. {ΚΟ.} μᾶ, τί μοι ἐνεύχη;
 Κέρδων ἔραψε. {<ΜΗ.>} κοῖος, εἰπέ μοι, Κέρδων;
 δύο εἰσὶ γὰρ Κέρδωνες· εἷς μὲν ὁ γλαυκός
 ὁ Μυρταλίνης τῆς Κυλαιθίδος γείτων, **50**
 ἀλλ' οὗτος οὐδ' ἂν πληκτρον ἐς λύρην ράψαι·
 ὁ δ' ἕτερος ἐγγὺς τῆς συνοικίης οἰκέων
 τῆς Ἑρμοδώρου τὴν πλατεῖαν ἐκβάντι,
 ἦν μὲν κοτ' ἦν τις, ἀλλὰ νῦν γεγήρακε·
 τούτῳ Κυλαιθὶς ἢ μακαρῖτις ἐχρῆτο – **55**
 μνησθεῖεν αὐτῆς οἵτινες προσήκουσι.
 {ΚΟ.} οὐδέτερος αὐτῶν ἐστίν, ὡς λέγεις, Μητροῖ·
 ἀλλ' οὗτος οὐκ οἶδ' ἢ <'χ> Χίου τις ἢ 'ρυθρέων
 ἦκει, φαλακρός, μικρός· αὐτὸ ἐρεῖς εἶναι
 Πρηξῖνον, οὐδ' ἂν σῦκον εἰκάσαι σύκῳ **60**
 ἔχοις ἂν [οὔτ]ω· πλὴν ἐπὴν λαλῇι, γνώσῃ
 Κέρδων ὀτεύνεκ' ἐστὶ καὶ οὐχὶ Πρηξῖνος.
 κατ' οἰκίην δ' ἐργάζετ' ἐνπολέων λάθρη,
 τοὺς γὰρ τελώνας πᾶσα νῦν θύρη φρίσσει.

ἀλλ' ἔργα, κοῖ' ἐστ' ἔργα· τῆς Ἀθηναίης **65**
 αὐτῆς ὀρεῖν τὰς χεῖρας, οὐχὶ Κέρδωνος,
 δόξεις. ἐ[γὼ] μὲν – δύο γὰρ ἦλθ' ἔχων, Μητροῖ –
 ἰδοῦσ' ἅμ' ἰδμῆι τῶμματ' ἐξεκύμηναι·
 τὰ βαλλί' οὕτως ἄνδρες οὐχὶ ποιεῦσι
 – αὐταὶ γὰρ εἰμεν – ὀρθά· κοῦ μόνον τοῦτο, **70**
 ἀλλ' ἡ μαλακότης ὕπνος, οἱ δ' ἱμαντίσκοι
 ἔρι', οὐκ ἱμάγ[τες]. εὐνοέστερον σκυτέα
 γυναικ[ι] διφῶσ' ἄλλον οὐκ ἀνευρ[ή]σ[εις].
 {MH.} κῶς οὖν ἀφῆκας τὸν ἕτερον; {<KO.>} τ[ί] δ' οὐ, Μητροῖ,
 ἔπρηξα; κοίην δ' οὐ προσήγαγ[ο]ν πειθοῦν **75**
 αὐτῶι; φιλεῦσα, τὸ φαλακρὸν κ[α]ταψῶσα,
 γλυκὺν πιεῖν ἐγχεῦσα, ταταλίζ[ο]υσα,
 τὸ σῶμα μόνον οὐχὶ δοῦσα χρήσασθαι.
 {MH.} ἀλλ' εἴ σε καὶ τοῦτ' ἠξίωσ', ἔδει δοῦ[ν]αι.
 {KO.} ἔδει γάρ· ἀλλ' ἄκαιρον οὐ πρόποντ' εἶναι· **80**
 ἦλθεν ἡ Βιτᾶδος ἐν μέσῳ <Εὐ>βούλῃ·
 αὕτη γὰρ ἡμέων ἡμέρην τε κα[ι] νύκτα
 τρίβουσα τὸν ὄνον σκωρίην πεποίηκεν,
 ὅκως τὸν αὐτῆς μὴ τετρωβόλου κόψηι.
 {MH.} κῶς δ' οὗτος εὔρε πρόσ σε τὴν ὁδ[ὸ]ν ταύτην, **85**
 φύλη Κοριττοῖ; μηδὲ τοῦτό με ψεύσει.
 {KO.} ἔπεμψεν αὐτὸν Ἀρτεμείς ἡ Κανδαῖδος
 τοῦ βυρσοδέψεω τὴν στέγην σημήνασα.
 {MH.} αἰεὶ μὲν Ἀρτεμείς τι καινὸν εὐρίσ[κ]ει,
 πρόσω πιεῦσα τὴν προκυκλίην θα...ν. **90**
 ἀλλ' οὖν γ' ὅτ' οὐχὶ τοὺς δύο εἵχες ἐγλῦσαι
 ἔδει πυθέσθαι τὸν ἕτερον τίς ἢ ἐγδοῦσα.
 {KO.} ἐλπάρειν, ὃ δ' ὥ[μ]ιν οὐκ ἂν εἰπεῖν μοι·
 †ταύτη γὰρ καὶ ἡγάπησεν Μητροῖ.†
 {<MH.>} λέγεις ὁδόν μοι· νῦν πρὸς Ἀρτεμεῖν εἶμι, **95**
 ὅκως ὁ Κέρδων ὅστις ἐστὶν εἰδ[ή]σω.
 ὑγίαινε μο[ι], Κοριτ[τί]. λαιμαῖ τ[ις], κῶρη
 ἡμῖ[ν] ἀφ[.....] ἐστί. {KO.} τὴν θύρην κλειῖσον,

αὐτ[η ς]ύ, .[...].οπῶλι³⁰¹, κάξαμίθρησαι
 αἱ ἀλεκτο[ρῖ]δες εἰ [ς]όαι εἰσί, τῶν τὲ αἰρέων **100**
 αὐτῆις[.....]ν· οὐ γὰρ ἀλλὰ πορθεῖ[ς]ι
 ὥρν[ι]θο[κ]λέ[π]ται, κῆν τρέφῃ τις ἐν κόλπῳι.

³⁰¹ Sumler (2010, p. 470) sugere que se trate da palavra *νεοσσοπωλι*, pintinho.

Mimiambo 6 – As amigas /As mulheres a sós

CORITO

Senta-te, Metro. (à escrava) Põe um banco para a mulher,
de pé! (à Metro) Eu tenho que me antepor a tudo
com ela... (à escrava) Tu, desgraçada, não farias nada
sozinha. Caramba, como uma pedra e não como uma escrava
jazes nesta casa. Mas, se eu regulo a farinha, **5**
contas os farelos e se esse tanto cai no chão
o dia todo ficas resmungando
e bufando tanto que as paredes não aguentam.
Agora vais limpar isso aqui e fazê-lo brilhante
como é preciso, ladra? Agradece essa aqui, **10**
do contrário, eu te levantava a mão!

METRO

Querida Corito, gastas as mesmas palavras sob o mesmo jugo que eu ...
E eu ranjo os dentes dia e noite,
ladro como um cão para essas anônimas.
Mas eu vim até ti porque... - (às escravas) para longe de nós, **15**
para o raio que as parta ide, idiotas, orelhas só e línguas que sois! -
Quanto ao mais, festa! Peço- te, não mintas,
Corito, minha amiga, quem foi que costurou para ti
o dildo³⁰² escarlate? **CO:** Mas onde vistes
aquilo, Metro? **ME:** Nóssis, filha de Erina³⁰³, tinha-o **20**
há três dias... Mas que belo presentinho!
CO: Nóssis? De onde ela pegou? **ME:** Vais dedurar se te
contar? **CO:** Puxa vida, por esses doces olhinhos, Metro, querida,
da boca de Corito ninguém vai ouvir
as coisas que disseres. **ME:** Êubule, filha de Bítade, **25**
deu para ela e disse que ninguém perceberia.

³⁰² Dildo é a forma como Herodas se refere à palavra “consolo”.

³⁰³ Nóssis e Erina são as poetisas mais famosas do Período Helenístico. De Erina, nos é remanescente um poema de lamento denominado “A Roca”, dedicado à sua amiga Báucis, que teria morrido antes do casamento.

CO: Mulheres... Essa mulher vai se destruir a qualquer momento!

Eu fiquei envergonhada com ela insistindo
e dei, Metro, antes de eu mesma o ter usado.

Mas ela, tendo-o arrebatado como um achado, presenteia 30

também aquelas que não deve. Tchau e benção³⁰⁴

a uma amiga dessas... e que uma outra amiga que não nós
ela procure. As minhas coisas para Nóssis fazer uso...

para quem eu não considero – mais que o justo reclamo...

que eu passe despercebida, Adrástia³⁰⁵ – ainda que fossem mil 35

um que estivesse podre eu não daria.

ME: Ora, Corito, não adianta bufar

de raiva ao ouvir uma fala desinteligente³⁰⁶.

É preciso que uma mulher honrada suporte tudo.

Eu sou responsável por ter dito essas coisas 40

todas, mas deveriam cortar a minha língua.

Mas sobre aquilo que eu mencionei sobretudo

quem é o costureiro? Se gostas de mim, fala.

Por que me olhas sorrindo? Estás vendo

Metro agora pela primeira vez? E que delicadeza a tua, hein? 45

Imploro-te, Corito, não mintas mais para mim,

mas diz quem é o costureiro. **CO:** Puxa, por que imploras?

Cerdão costurou. **ME:** Que Cerdão?

Tem dois Cerdões: um é o glauco,

vizinho de Mirtalina, filha de Cilétide, 50

mas esse não costuraria nem corda numa lira.

O outro mora perto da vizinhança

de Hermodoro, para quem sai da via principal.

Ele foi alguém um dia, mas envelheceu.

Com ele Cilétide, a bem-aventurada, manteve relações - 55

³⁰⁴ No original, “muitas despedidas”.

³⁰⁵ Adrástia é uma divindade punidora de excessos.

³⁰⁶ No original: “[...] não tenhas a cólera prontamente/ sob as narinas ao ouvires uma fala de pouca sabedoria”. Assim como no *Mimiambo* 4 (4.52), figura o pensamento de que não se deve levar as emoções prontamente à flor da pele.

que ela descanse em paz³⁰⁷.

CO: Não é nenhum desses que estás falando, Metro,
mas este vem não sei se de Quios ou de Eritreia,
careca e pequeno. Dirás que é

Práximo, a cara de um

60

é focinho do outro³⁰⁸. Exceto quando solta a lábia, aí então
saberás quando é Cerdão e não Práximo.

Ele trabalha em casa, vendendo secretamente
pois agora toda porta treme com os arrecadadores de impostos.

Mas os trabalhos... Que trabalhos! Quando olhas,³⁰⁹

65

pensas serem as mãos da própria Atena e não de Cerdão.

Veio trazendo dois, Metro...

Eu, quando vi, quase que meus olhos saltaram da cara!³¹⁰

Os homens não fazem uma baliza dessas...

-estamos sozinhas- assim retesa! E não é só isso

70

mas a maciez de sonho e os cadarcinhos

são de lã e não de couro. Outro sapateiro mais bem disposto
para uma mulher, ainda que procurasses, não encontrarias.

ME: E como deixaste o outro pé? **CO:** E o que eu não fiz, Metro,
para recuperá-lo? Que tipo de aproximação não tentei

75

com ele? Beijei, a careca alisei,

entornei bebida doce de beber, chamei de paizinho³¹¹,

só o corpo não dei para ele usar.

ME: Mas se também isso ele tivesse te pedido, era preciso dar.

CO: Seria preciso... Mas não é adequado ser inoportuna.

80

Êubule, filha de Bítade, ficava vagando no meio

pois ela, gastando dia e noite

o nosso moedor de trigo fez dele pó

³⁰⁷ No original, “seja lembrada pelos presentes”.

³⁰⁸ No original, “nem se tivesses um figo ao lado do outro/ se pareceriam tanto assim”.

³⁰⁹ Esta não é a primeira vez que Atena é mencionada em contexto de grande habilidade pericial nos mimos de Herodas. Cf: *Mimiambo* 4 (4.57), *Mimiambo* 7 (7.116).

³¹⁰ Expressão formular também usada no *Mimiambo* 4 para descrever os olhares de espanto de Milo e Patecisco diante das riquezas do Templo de Asclépio (4. 63-64).

³¹¹ Minha proposta de tradução para o verbo *ταταλίζω*.

porque não queria pagar quatro óbolos pelo conserto do dela.

ME: E como ele encontrou o caminho até ti, **85**

Corito, minha amiga? Não me mintas quanto a isso também...

CO: Ártemis de Candas, o curtidor,
enviou-o e sinalizou a casa.

ME: Ártemis sempre descobre algo novo,
bebendo o vinho adiantado ... **90**

Mas como não conseguiste pegar os dois
era preciso saber que mulher encomendou o outro.

CO: Eu tentei, mas ele jurou não me dizer...
Decerto ele se apaixonou por ela, Metro.

ME: Fala para mim o endereço. Vou a Ártemis agora **95**
para saber quem é Cerdão.

Adeus, Coritozinha. Alguém tem fome e é hora
de se li[bertar]. **CO:** Fecha a porta

t[u a]í, [encarrega]da, conta **100**
os fran[go]s, se estão a [s]alvo, dá o alimento
a eles [...], pois não há dúvida de que os ladrões de aves
roubam, ainda que alguém as alimente em seu seio.

Μιμιαμβος 7 – Σ/κυτ/ε/υς

{ΜΗΤΡΩ}

Κέρδων, ἄγω σοι τάσδε τὰς .[.....] τι
 τῶν σῶν ἔχεις αὐτῇσιν ἄξιον δεῖ[ξ]αι
 χειρέων νοῆρες ἔργον. {ΚΕΡΔΩΝ} οὐ μάτην, Μητροῖ,
 ἐγὼ φ[ι]λ<έ>ω σε. τῆς γυναιξίν οὐ θήσεις
 τὴν μέζον' ἔξω σάνίδα; Δριμύλῳ φωνέω· **5**
 πάλιν καθεύδεις; κόπτε, Πίστε, τὸ ρύγχος
 αὐτοῦ, μέχρις τὸν ὕπνον ἐκχέη πάντα·
 μᾶλλον δὲ τὴν ἄκανθα[ν] ὥς ἐχ[...].καληί
 ἐκ τοῦ τραχήλου δῆσο[ν. εἴ]α δὴ, [.....]ψ,
 κίνει ταχέως τὰ γούνα· [μ]έζον [....].. **10**
 τρίβειν ψοφεῦντα νουθ[.....] τῶνδε.
 νῦν ἔκ μιν αὐτὴν λε[.....]ρυνις
 κ..ψ[...].[...] σευ τη[.....]ψήσω.
 ἔξεσ[θ]ε, Μητροῖ. Πίστ[ε, ο]ιξας
 πυργίδα, μὴ τὴν ὤδ[ε,]ν **15**
 τὰ χρήσιμ' ἔργα τοῦ τρ[.....]ος
 ταχέως ἔνεγκ' ἄνωθ[εν Μη]τροῖ,
 οἱ' ἔργ' ἐπόψεσθ'. ἡσυχῇ [.....]ον
 τὴν <ς>αμβαλούχην οἷγ[ε] πρῶτον
 Μητροῖ, τελέων ἄρη[ρε]εων ἵχνος. **20**
 θηεῖσθε κύμε[ι]ς, ὧ γυ[ναῖκες· ἡ πτ]έρνη
 ὀρῇτ' ὅπως πέπηγε, χ[....]φην.[...]οις
 ἐξηρτίωται πᾶσα, κο[ῦ τ]ὰ μὲν κ[αλ]ῶς
 τὰ δ' οὐχὶ καλῶς, ἀλλὰ πα[ν]τ' ἴσαι χ[εῖρε]ς.
 τὸ χρῶμα δ' οὕτως ὕμ[ι]ν ἢ Πα[....] δοίη **25**
 .[.....]ερ ἱχανᾶσθ' ἐπαυρέσθαι
 .[.....]λο τῶιδ' ἴσον χρῶμα
 κ[.....]ωκουδε κηρὸς ἀνθήσει
 χ[.....]ς τρεῖς ἔδωκε Κανδᾶτ[...].
 κ[.....] τοῦτο κῆτερον χρῶμα **30**
 β[.....]μι πάντ' ὅσ' ἐστὶ ἰ[ρ]ά

κω[.....] τὴν ἀληθ[ε]ι[η]ν βάζειν
] οὐδ' ὅσον ροπὴν ψεῦδος
] Κέρδωνι μὴ βίου ὄνησις
 μ[.....]ων γίνοιτο κα[ὶ] χάριν πρὸς με **35**
]αρ ἀλλὰ μεζόνων ἤδη
] κερδέων ὀριγνῶνται
] τὰ ἔργα τῆς τέχνης ἡμ<έ>ων
πί]στυγος δὲ δειλαίην οἰζύν
].ναν[.]εων νύκτα κήμερην θάλπω **40**
]ς ἡμέων ἄχρι<ς> ἐσπέρης κάπτει
]αι πρ[ὸς] ὀρθρον οὐ δοκέω τό<ς>ον
 τὰ Μικίωνος κηρί' εὐπ[]
 κοῦπω λέγω, τρισκαίδε[κ..... β]όσκω,
 ὀτεύνεκ', ὧ γυναῖκες, ἀργ[.....]ς **45**
 οἷ, κῆν ὕγι Ζεύς, τοῦτο μοῦ[νον].
 φέρ' εἰ φέρεις τι, τᾶλλα δ' ἀ[.].[.....].ται
 ὅκως νεοσσο[ὶ] τὰς κοχῶνας θά[λ]π[ο]ντες.
 ἀλλ' οὐ λόγων γάρ, φασίν, ἡ ἀγορὴ δεῖται
 χαλκῶν δέ, τοῦτ' ἦν μὴ ὕμιν ἀ[ν]δάνηι, Μητρ[οῖ], **50**
 τὸ ζεῦγος, ἕτερον κᾶτε[ρ]ον μάλ' ἐξοίσει,
 ἔστ' ἂν γόῳ πεισθῇτε [μὴ λ]έγει[ν] ψευδέα
 Κέρδωνα. τάς μοι σα[μβα]λουχίδας πάσας
 ἔνεγκε, Πίστε ...αλισγ.ννηθειςας
 ὑμέας ἀπελθεῖν, ὧ γυναῖκες, εἰς οἶκον. **55**
 θήσεσθε δ' ὑμ[εῖς] γένεα ταῦτα πα[ν]τοῖα·
 Σικυώνι', Ἀμβρακίδια, Νοσσίδες, λεῖται,
 ψιττάκια, κανναβίσκα, Βαυκίδ[ες], βλαῦται,
 Ἴωνικ' ἀμφίσφαιρα, νυκτιπήδηκες,
 ἀκροσφύρια, καρκίνια, σάμβάλ' Ἀργεῖα, **60**
 κοκκίδες, ἔφηβοι, διάβαθρα· ὧν ἐρᾷ θυμός
 ὑμέων ἐκάστης εἶπατ', ὥς ἂν αἰσθοισθε
 σκύττα γυναῖκες καὶ κύνες τί βρώζουσιν.
 {ΜΗ.} κόσου χρεῖζεις κεῖν' ὃ πρόσθεν ἥειρας
 ἀπεμπολῇ<σαι> ζεῦγος; ἀλλὰ μὴ βροντέων **65**

οὔτος σὺν τρέψῃς μέζον εἰς φυγὴν ἡμέας.
 {ΚΕ.} αὐτὴ σὺ καὶ τίμησον, εἰ θέλεις, αὐτό
 καὶ στῆσον ἥς κότ' ἐστὶν ἄξιον τιμῆς.
 ὁ τοῦτο ἐῶν γὰρ οὗ σε ρηιδίως ρινᾷ.
 ζευγέων, γύναι, τῶληθές ἦν θέλησις ἔργον, **70**
 ἐρεῖς τι – ναὶ μὰ τήνδε τὴν τεφρὴν κόρσῃν,
 ἐπ' ἥς ἀλώπηξ νοσσὶν πεποήτα[ι –
 τάχ' ἀλφιτηρὸν ἐργα[λ]εῖα κινεῦσι.
 Ἑρμῇ τε Κερδέων καὶ σὺν Κερδεῖῃ Πειθοῖ,
 ὥς, ἦν τι μὴ νῦν ἡμῖν ἐς βόλον κύρσῃ, **75**
 οὐκ οἶδ' ὅκως ἄμεινον ἢ χύτρη πρήξει.
 {ΜΗ.} τί τονθορύζεις κοῦκ ἐλευθέρῃ γλάσσει
 τὸν τῖμον ὅστις ἐστὶν ἐξεδίφησας;
 {ΚΕ.} γύναι, μιῆς μνησ' ἐστὶν ἄξιον τοῦτο
 τὸ ζεῦγος· ἢ ἄνω 'ς<τ>' ἢ κάτω βλέπειν· χαλκοῦ **80**
 ρίνημ' ὃ δῆκοτ' ἐστὶ τῆς Ἀθηναίης
 ὠνευμένης αὐτῆς ἂν οὐκ ἀποστάξαι.
 {ΜΗ.} μάλ' εἰκότως σευ τὸ στεγύλλιον, Κέρδων,
 πέπληθε δαψιλέων τε καὶ καλῶν ἔργων.
 φύλασσε κάρτα σ' αὐτά· τῇ γὰρ εἰκοστῇ **85**
 τοῦ Ταυρεῶνος ἡκατὴ γάμον ποιεῖ
 τῆς Ἀρτακηνῆς, κύποδημάτων χρείη·
 τάχ' οὖν, τάλης, ἄξιουσι σὺν τύχῃ πρὸς σε,
 μᾶλλον δὲ πάντως. ἀλλὰ θύλακον ράψαι
 τὰς μνέας ὅκως σοι μὴ αἰ γαλαῖ διοίσουσιν. **90**
 {ΚΕ.} ἦν τ' ἡκατ<ῆ> ἔλθῃ, μνησ' ἔλασσον οὐκ οἴσει,
 ἦν τ' ἡ Ἀρτακηνή. πρὸς τὰδ', εἰ θέλεις, σκέπτει.
 {ΜΗ.} οὐ σοι δίδωσιν ἢ ἀγαθὴ τύχη, Κέρδων,
 ψαῦσαι ποδίσκων ὧν Πόθοι τε κῆρωτες
 ψάουσιν; ἀλλ' εἷς κνῦσα καὶ κακὴ λώβη **95**
 ὥστ' ἐκ μὲν ἡμέων †λιολεοσεω† πρήξεις.
 ταύτῃ δὲ δώσεις κε[ῖ]νο τὸ ἕτερον ζεῦγος
 κόσου; πάλιν πρήμῃνον ἀξίην φωνήν
 σεωυτοῦ. {<ΚΕ.>} στατηῖρας πέντε, ναὶ μὰ θεούς, φο[ι]τᾷ

ἢ ψάλτρι' <Εὐ>ετηρὶς ἡμέρην πᾶσαν **100**
 λαβεῖν ἀνώγους', ἀλλ' ἐγὼ μιν [ἐ]χθ[α]ίρω,
 κῆν τέσσαρας μοι Δαρικοὺς ὑπόσχηται,
 ὁτεύνεκέν μευ τὴν γυναῖκα τῷθάζει
 κακοῖσι δέννοις· εἰ δ[.....].ι χρεῖη
 φερευλαβου< > τῶν τριῶν [...] δοῦναι **105**
 καὶ ταῦτα καὶ ταῦτ' ἦι ὕμιν ἐπὶ Δαρεικῶν
 ἔκητι Μητροῦς τῆσδε· μηδὲν ἀντείτηις.
 δύ]ναιτό μ' ἐλάσαι σαν[.] τὸν πῖς[υγγον
 ἐόντα λίθινον ἐς θεοὺς ἀναπτῆναι·
 ἔχεις γὰρ οὐχὶ γλάσσαν, ἡδονῆς δ' ἡθμόν. **110**
 ᾧ, θεῶν ἐκεῖνος οὐ μακρὴν ἀπ..[...].
 ὁτέωι σὺ χεῖλεα νύκτα κῆμέρην οἴγ[εις.
 φέρ' ὧδε τὸν ποδίσκον· εἰς ἱ<χ>νος θῶ....
 πάξ· μήτε προσθῆις μήτ' ἀπ' οὖν ἔληις] μηδέν·
 τὰ καλὰ πάντα τῆς καλῆσιν ἀρμόζει· **115**
 αὐτὴν ἐρεῖς τὸ πέλμα τὴν Ἀθηναίην
 τεμεῖν. δὸς αὕτη καὶ σὺ τὸν πόδ'· ᾧ, ψωρή
 ἄρηρεν ὀπλή· βοῦς ὁ λακτίσας ὑμ<έ>ας.
 εἴ τις πρ[ὸ]ς ἵχνος ἡκόνησε τὴν σμίλην,
 οὐκ ἄν, μὰ τὴν Κέρδωνος ἐστίν, οὕτω **120**
 τοῦργον σαφέως ἔκειτ' ἂν ὥς σαφ<έ>ως κεῖται.
 αὕτη σύ, δώσεις ἐπὶ Δαρικοὺς τοῦδε,
 ἢ μέζον ἵππου πρὸς θύρην κιχλίζουσα;
 γυναῖκες, ἣν ἔχητε κῆτέρων χρεῖην
 ἢ σαμβαλίσκων ἢ ἂ κατ' οἰκίην ἔλκειν **125**
 εἴθισθε, τὴν μοι δουλ[ίδ]' ὧδε <δεῖ> πέμπειν.
 σὺ δ' ἦκε, Μητροῖ, πρὸς με τῇ ἐνάτῃ πάντως
 ὅκως λάβῃς καρκίνια· τὴν γὰρ οὖν βαίτην
 θάλπουσαν εὖ δεῖ ἔνδον φρονεῦντα †καὶ† ράπτειν.

Mimiambo 7 – O Sapateiro

METRO

Cerdão, estou te trazendo estas [amigas para ver se] algum
 trabalho dos seus artesanais tens aí
 digno de mostrar a elas. **CERDÃO:** Não em vão, Metro,
 eu te amo. Coloca para as mulheres
 um banco maior lá fora! Drímilo ... estou chamando... **5**
 de novo dormindo? Pisto, soca o focinho
 dele até que ele ponha para fora o sono todo.
 Mais na espinha até que [...] chame ...
 prende-o pela garganta[a. Ei]a!
 move rapidamente os joelhos. Gastar [m]aior [...] **10**
 barulho [...] que esse.
 Agora, tu, estás removendo [...]

..[.].[...] teu [...]verei.
 Senta-[t]e, Metro. Pist[o, a]bre
 o gabinete, não aquel[e,] **15**
 os úteis trabalhos do [...]

traz rápido de ci[ma para Me]tro,
 que trabalhos vereis! Gentilmente [...]

a [c]aixa de sapatos, [abre...] primeiro,
 Metro, a sola está perfeitamente [...] **20**
 vede também v[ós], ah, mu[lheres, o sal]to
 olhai como está fixado, [...]

todo equipado e n[ão] é o caso de uma parte estar boa
 e a outra não, mas to[d]as são art[esanai]s.
 Assim, quanto à cor, a v[ós] Pa[las]³¹² conceda **25**
 [...] desfrutar do que desejas
 [...] cor igual a esta

³¹² Cunningham (1971, p. 178) considera que a melhor suplementação para esse trecho seja: “Palas”. Zanker (2009, p. 203) propõe também uma suplementação interessante: Πάφοῦ, “de Pafos”, isto é, Afrodite, que tinha culto na ilha de Pafos. A primeira hipótese nos parece mais cabível, já que, no verso anterior (7.24), o contexto é o artesanal e Palas Atena rege esse âmbito.

e [.....] nem brilhará como cera de abelha
três [...] deu a Cândat[.]
e[.....] este de outra cor **30**
[.....] tudo quanto é sagra[d]o
[.....] dizer a v[e]rd[a]de
.....] e nem um pouco a mentira
.....] para Cerdão não haja proveito da vida
[...] e que recaia a graça sobre mim **35**
.....] mas já por maiores
.....] lucros se espicham
.....] os trabalhos de minha técnica
..... sa]pateiro e desgosto miserável
[...] noite e dia esquento **40**
[...] de nós engole até o extremo da noite
[...] até o amanhecer? Não acredito tanto
que o mel de Mício [...] ³¹³
e eu não preciso dizer aliment[o..... tre]ze
porque, oh mulheres, [...] **45**
eles, quando Zeus faz chover, s[ó...] isso
“Dá, se tens algo que dar”, mas de outro modo [...]
como pintos aquecendo o períneo.
Mas não é de palavras, dizem, que a assembleia precisa ³¹⁴
mas de bronze ³¹⁵. Isso, se não vos sa[t]isfizer, Metr[o, **50**
o outro par e outro e outro ainda
até que acrediteis, em vossas mentes, que Cerdão [não d] di[z] mentiras.
Traze para mim todas as cai[xas de sa]patos,
Pisto, [.....]
vos voltar para casa, mulheres, **55**
vós vereis todo tipo de gênero aqui:

³¹³ Zanker (2009, p. 204) sugere que Cerdão esteja comparando o trabalho que esse Mício teria para preparar o mel ao seu próprio trabalho para produzir consolos. Não nos parece uma explicação satisfatória, mas, como proposta de interpretação, evidentemente que tem certa validade.

³¹⁴ Fórmula similar à encontrada no *Mimiambo 1* (1.78).

³¹⁵ Isto é, de dinheiro. “Bronze” era usado por metonímia no lugar de “moedas” no Período Helenístico. Cf: Cunningham (1971, p. 181).

Ciciônios, Ambraquídeos, Nossídeos, lisos,
 verdes, de cânhamo, Baucídeos, chinelos,
 jônicos cobertos de botões, pantufas,
 de salto alto, caranguejeiros, sandálias argivas 60
 vermelhas, para efebos, de caminhada, dissei o que agradar o ânimo
 de cada uma de vocês. Não vos envergonhais
 por que mulheres e cães devoram o couro?³¹⁶
ME: por quanto queres vender aquele primeiro 65
 par que pegaste antes? Mas tu não te voltes
 esbravejando e nos pondo e para fugir...
CE: Dá tu mesma o valor, se o quiseres,
 e estabelece o preço que vale.
 Quem te permite isso não facilmente te trapaceia.
 Mulher, se queres o verdadeiro artefato dentre esses pares, 70
 dirás algo – sim, ma, por esta cabeça cinzenta³¹⁷,
 sobre a qual a raposa fez sua toca³¹⁸ -
 que traga rápido o pão aos manejadores de ferramentas.
 Hermes³¹⁹ dos lucros e Peitó³²⁰ dos ganhos,
 se algo agora não cair na minha rede, 75
 não sei como a panela vai fazer melhor³²¹.
METRO: Por que resmungas e não procuras dizer
 com fala livre o preço que vale?
CERDÃO: Mulher, é digno de uma mina esse
 par. Podes olhar para cima ou para baixo... De cobre³²², 80
 qualquer lasca que fosse, nem se Atena³²³

³¹⁶ Adaptação de um provérbio da Antiguidade. De acordo com Cunningham (1971, p. 183), a aproximação de dá porque, no provérbio, cães nunca se esquecem de como mastigar o couro, uma vez que tenham aprendido. Do mesmo modo, mulheres com consolos nunca se esquecem de como devem devorá-los.

³¹⁷ Possivelmente, mais pela alopecia que pela idade Cerdão tem a cabeça cinzenta.

³¹⁸ A doença da alopecia, na qual o couro cabeludo cinzento transparece devido à queda capilar, é associada etimologicamente à raposa.

³¹⁹ deus dos mercadores.

³²⁰ deusa da persuasão.

³²¹ Possivelmente remetendo a um provérbio da Antiguidade: “Onde há panela, há amizade”, possivelmente para denotar que a presença de comida nas casas congrega pessoas. Cf. Cunningham (1971, p. 184).

³²² De moeda.

³²³ A deusa aparece aqui novamente. Mas desta vez, não diretamente relacionada com o contexto de arte técnica e de perícia.

mesmo fosse a compradora eu poderia abater.

METRO: É razoável que a tua oficinazinha esteja cheia de variedade e belos trabalhos, Cerdão.

Guarda-os muito bem para ti. No dia vinte
de Taureon³²⁴, Hécate faz o casamento
de Artacene³²⁵ e sapatos serão necessários.

Provavelmente, então, infeliz, com sorte, virão até ti,
mas, sim, certamente. Costura um saco
para que as doninhas não te furem as minas.

CERDÃO: Se Hécate vier, por menos de uma mina não levará,
Artacene também não. Pensa nisso, se quiseres.

METRO: A boa fortuna não te concede, Cerdão,
tocar os pezinhos que Pótoi³²⁶ e Érotes³²⁷
tocam? Mas és sarnento, uma vergonha...
então de nós não obterás nada.

Mas para ela por quanto vais dar aquele outro
par? Infla novamente um preço valoroso
para ti. **CERDÃO:** Por cinco estateras, pelos deuses, costuma
vir todos os dias a harpista <Eu>étera,
querendo levar, mas eu a odeio,

mesmo que ela me oferecesse quatro dáricos,
porque ela zomba da minha esposa
com calúnias perversas. Se [...] necessário
das três [...] dar

E estes e mais estes podereis levar por sete dáricos
graças a Metro aqui. Nenhuma réplica.

Po]deria conduzir [...], o sap[ateiro,
a voar aos deuses, mas és de pedra.

Tens não uma língua, mas um coador de prazer...

³²⁴ Nome de um mês que consta em inscrições da Ásia Menor, em Mileto e Samos, por exemplo. Cf. Zanker (2009, p. 210).

³²⁵ Cunningham (1971, p. 186) adota o ponto de vista de que Artacene, aqui, é a filha de Hécate e não um epíteto de Afrodite, como pensam outros pesquisadores.

³²⁶ Os Pótoi seriam aqui personificações do desejo, *Pótos*.

³²⁷ Da mesma forma, os Érotes estariam para personificações de *Éros*, paixão/desejo.

Ah, não está longe dos deuses aquele [.....]

para quem abr[es os lábios dia e noite.

Traze aqui esse pezinho... na so<l>a vou colocá-lo ...

Basta! Não avances nem afaste[s] nada

Todas as coisas belas se ajustam bem às mulheres bonitas.

115

Poderias dizer que a própria Atena³²⁸ cortou essa

sola. Dá tu também o pé... Ah! Tem um casco

sarnento preso... Mas foi um boi que te chutou!

Nem alguém afiasse a lâmina em volta do pé,

pela héstia de Cerdão, não teria

120

um trabalho tão pr<e>ciso assim.

Tu, vais me dar sete dáricos por este,

que estás na porta relinchando mais que um cavalo?

Senhoras, se tendes outras necessidades,

sandalinhas ou calçados de usar em casa,

125

encomendai à minha criada para que eu <possa> enviar.

E tu, Metro, vem de todo modo até mim no dia nove

para buscar os caranguejeiros. Um casaco de pele

quente deve ser prudentemente bem reparado³²⁹.

³²⁸ Nesta passagem, Atena novamente é mencionada em contexto pericial.

³²⁹ De acordo com Cunningham (1971, p. 192), a interpretação corrente é a de que o sapateiro esteja alertando Metro para ter bom senso de cuidar daquilo que cuida de lhe proporcionar calor. Neste caso, calor erótico, evidentemente, que para o comentador pode estar associado ao consolo, *baubon*, de couro. Para mim, é plausível que Cerdão esteja pedindo a Metro uma retribuição erótica por tudo o que ele fez pelas amigas. Nesse caso, o casaco de pele estaria mais para uma metáfora do sapateiro e “buscar os caranguejeiros” não passaria de um pretexto para não revelar a relação estrita entre ambos na frente das outras mulheres.

Μιμιαμβος 8: Ενόπνιον

ἄστηθι, δούλη Ψύλλα· μέχρι τέο κείσῃ
 ρέγχουσα; τὴν δὲ χοῖρον αὐονὴ δρύπτει·
 ἢ προσμένεις σὺ μέχρις εὖ ἥλιος θάλψῃ
 τὸ]ν κῦσον ἐσδύς; κῶς δ', ἄτρυτε, κοῦ κάμνεις
 τὰ πλ]ευρὰ κνώσσουσ'; αἱ δὲ νύκτες ἐννέωροι. 5
 ἄστη]θι, φημί, καὶ ἄψον, εἰ θέλεις, λύχνον,
 καὶ τ]ὴν ἄναυλον χοῖρον ἐς νομὴν πέμψ[ον.
 τ]όνθρυζε καὶ κνῶ, μέχρις εὖ παραστά[ς σοι
 τὸ] βρέγμα τῶι σκίπωνι μαλθακὸν θῶμα[ι.
 δει]λὴ Μεγαλλί, κα[ι] σὺ Λάτμιον κνώσσεις; 10
 οὐ] τὰ ἔριά σε τρύχ[ο]υσιν· ἀλλὰ μὴν στέμμα[α
 ἐπ' ἱρὰ διζόμες[θ]α· βαιὸς οὐκ ἤμιν
 ἐν τῇ οἰκίῃ ἔτι μα[λ]λὸς εἰρίων. δειλή,
 ἄστηθι. σὺ τε μοι τ[οῦ]ναρ, εἰ θέλεις, Ἀννᾶ,
 ἄκουσον· οὐ γὰρ νη[πία]σ φρένας βόσκεις. 15
 τράγον τιν' ἔλκειν [διὰ] φάραγος ὠιήθη[ν
 μακρῆς, ὃ δ' εὐπώ[γω]ν τε κεῦκερος [.
 ἐπεὶ δὲ δὴ [.]..[.....]. τῆς βήσεως
 η[.]σφα[.....] γὰρ ἔσσωμαι
 συ[.....].εξ αἰπόλοι πλε[20
 τη[.....].ριωντεποιευ[
 κήγῳ οὐκ ἐσύλευν [....].(.)[
 καὶ ἄλλης δρυὸς [...].ε.[
 οἱ δ' ἀμφικαρτα.[...]τεσ[
 τὸν αἶγ' ἐποίηυν [....]π[25
 καὶ [π]λησίον με[....]..[
 κ[.....].νμα.[....].ω[
 σχ[.....] κροκωτ[....]φι[
 ω[.....] λεπτῆς ἄντυγος[
 σ[.....]ς δὲ νεβροῦ χλαν[ι]δίω[ι] κατέζω[στ]ο 30
 κ[.....].ν κύπα[σσι]ν ἀμ[φ]ῖ τοῖ[ς] ὥμοις
 κο[.....] ἀμφὶ κρ[ητὶ κ]ίσσι[ν]' ἔστεπτο

..... κο]θόρνου[....]η κα[τ]αζώστρηι
.....]ωμεντο[....].α.[.....] φρίκη[.
.....]ωρηνιχ[...].θι[] **35**
.....]ο λῶπο[ς ...]κον [πε]ποιῆσθαι
..... Ὅδ]υσσέως ω[....] Αἰόλ[ου] δῶρον
.....]φ.[.....]το.[...]α λακτίζειν
.....]εγ[.....].εν[..] λῶιστον
ὥσπερ τελεῦμεν ἐγ χοροῖς Διωνύσου. **40**
κοῖ μὲν μετώποις ἐ[ς] κόνιν κολυμβῶ[ντες
ἔκοπτον ἀρνευτῆρ[ε]ς ἐκ βίης οὔδας,
οἱ δ' ὕπτι' ἐρριπτεῦντο· πάντα δ' ἦν, Ἄνν[ᾱ,
εἰς ἔν γέλως τε κάνιη [.....]εντα.
κἀγὼ δόκεον δις μ..[.]. ἐκ τ[ό]σης λείης **45**
ἐπ' οὖν ἀλέσθαι, κηλάαξαν ὠνθρωπ[οι
ὥς μ' εἶδ[ον ..]ως τὴν δο[ρῆ]ν πιεξεῦσαν
καὶ φ[.....]τ[
οιδε[
γρυπ[**50**
ρυπ[
τ[
τ[
[
[**55**
[
[
[
τὰ δεινὰ πνεῦσαι λάξ πατε[
ἔρρ' ἐκ προσώπου μή σε καίπ[ερ ὦν πρέσβυς
οὔλῃ κατ' ἰθ[ὺ] τῇ βατηρίῃ κό[ψω. **60**
κῆγὼ μεταῦτις· ὃ παρεόν[τες
θανεῦμ' ὑπὲρ γῆς, εἰ ὁ γέρων μ[
μαρτύρ[ο]μαι δὲ τὸν νεην[ίην
ὁ δ' εἶπεν [ᾗ]μφω τὸν δορέα .[
καὶ τοῦτ' ἰ[δ]ὼν ἔληξα. τὸ ἔνδυ[τον **65**
...]ναδ[.] ὦδε. τῶναρ ὦδ' ἰ[

.....]ν αἶγα τῆς φ[άραγγος] ἐξεῖλκον

..... κ]αλοῦ δῶρον ἐκ Δ[ιων]ύσου

..... αἰ]πόλοι μιν ἐκ βίης [ἐδ]αιτρεῦντο

τ]ὰ ἔνθεα τελεῦντες καὶ κρεῶ[ν] ἐδαίνυντο,

70

τὰ μέλεα πολλοὶ κάρτα, τοὺς ἔμοῦς μόχθους,

τιλεῦσιν ἐν Μούσησιν. ὠδεγῶ[]το.

τὸ μὴν ἄεθλον ὥς δόκευ ἔχ[ει]ν μοῦνος

πολλῶν τὸν ἄπνουν κώρυκον πατησάντων,

κὴ τῶι γέροντι ξύν' ἔπρηξα ὀρινθέντι,

75

] κλέος, ναὶ Μοῦσαν, ἧ μ' ἔπεα κ[

.]εγ' ἐξ ἰάμβων, ἧ με δευτέρη γν[

.]... μετ' Ἰππώνακτα τὸν παλαι[

τ]ὰ κύλλ' αἰεῖδεν Ξουθίδης ἔπειουσι†.

Mimiambo 8 – O Sonho

De pé, Psila, criada! Até quando repousarás
 roncando? A seca está dilacerando a porca!
 Ou ficarás aí até o sol te esquentar
 o buraco? Como, infatigável, não trabalhas
 as cos]telas enquanto dormes? Nove anos duram as noitadas³³⁰. 5

De] pé, te digo, acende, faz favor, a lamparina,
 e vai apascentar a] porca exaurida do estábulo.
 T]onitrua e coça-te até que eu bem fique ao teu lad[o
 e com meu porrete ponha tua testa mole. 10

Até tu, Megali, covarde, dormes o sono Latmio?³³¹
 Não é] a lã que te consome; uma guirlanda
 procuremos para o sacrifício³³². Mas não há um pequeno
 floco de lã para nós na casa. Covarde,
 levanta-te! E tu, Ana, o meu [so]nho, faz favor,
 escuta, que não alimentas um ânimo infantil. 15

Eu parecia trazer um bode ao longo de um abismo
 comprido. Ele estava bem barbado e bem chifrudo
 uma vez que [.....] do vale
 [.....] sou golpeado
 tu[...] cabreiros [.....] 20

[...]
 e eu não retirava [.....]
 também do outro carvalho [.....]
 os de ambos os lados [...]
 fizeram [.....] o bode 25

e [p]erto me[.....]

³³⁰ Cunningham (1971, pp. 196-197) oferece uma série de justificativas para tentar comprovar que se trata de uma noite invernal que é muito longa, daí um período qual o de “nove anos”. O meu palpite para essa passagem é o de que está clara a elisão da palavra “hora”, ao final de ἐννέωποι. Isso quereria dizer a escrava dormiria o equivalente a nove horas por noite, hipótese similar à colocada por Herzog.

³³¹ Referência ao sono profundo praticado no monte Latmos, em Caria. Lá, o mitológico Endímio dormiu um sono duradouro.

³³² Depois de um sonho, ao que parece, um sacrifício era oferecido para evitar qualquer má sorte relacionada ao sonho em questão. Nesses contextos, a lã era usada para enfeitar o altar. Cf. Zanker (2009, p. 228).

[.....]	
uma ro[upa] cor de açafão cl[ivada] [...] ³³³	
[...] de leve curva [...]	
se ve[st]ia com pel[e] de corça	30
e [...] com uma tunique[nh]a em ambos os ombros	
ele tinha ca[chos] cretenses [d]e her[a] em volta da cabeça ³³⁴	
.... de co]turno [...] com ama[r]ração	
[.....] estremecimento	
[.....]	35
[.....] pel[e...] se[r] feita	
de [Od]isseu presente de Éol[o] ³³⁵	
[.....] chutar	
[.....] excelente	
como fazemos nos coros de Dioniso ³³⁶ .	40
alguns afundando as sobancelhas n[a] poeira,	
os acrobat[a]s, golpeavam o chão com força,	
outros, deitados de costas, prostravam-se. Tudo, An[a, era	
risada e tristeza [...]	
E me parecia que duas vezes [...] para fora d[e]sse butim	45
eu pulei, gritavam as pesso[as]	
quando me vir[am....] a pe[l]e presssionada	
e [.....]	
sabia [	
[.....]	50
[.....]	
[...]	
[...]	
[...]	
[...]	55

³³³ Sugestão de suplementação dada por Cunningham (1971, p. 198) em diálogo com hipóteses de outros pesquisadores.

³³⁴ Idem. Ver Cunningham (1971, p. 199).

³³⁵ Cf. *Odisseia*. 10.19-20, 36. Comparação entre o regalo de Éolo a Odisseu com o que Herodas recebe de Dioniso. Cf. Zanker (2009, p. 230).

³³⁶ As danças eram parte dos festivais de Dioniso.

[...]

[...]

Soprar coisas terríveis com o pé³³⁷

longe da minha cara que eu, embo[ra sendo velho,

te golpearei direto com meu porrete inteiro³³⁸.

60

E eu disse a seguir: “Oh, presentes,

morro por esta terra, se o velho [.....

eu chamo como testemunha este ra[paz”.

E ele disse a pele a ambos

e ven[d]o isso eu parei de sonhar. A ves[te

65

[me daí aí, Ana...] o sonho assim [....]

[.] puxei o bode do a[bismo]

presente do [b]om D[ion]iso

... ca]breiros à força arrancavam

terminando o]s ritos devoravam a carn]e,

70

muitos os cantos, os meus versos,

depenarão excessivamente entre as Musas.

O prêmio, ao que parecia, eu tinha sozi[nh]o

dentre os muitos que pisavam o odre vazio,

e com o velho colérico dividi

75

[...] glória, pela Musa, que os versos me [...]

[...] dos jambos ou a segunda me [...]

[.....] com Hip]ônax antigamente [.....]

cantar os] versos coxos [...] para os Xútidas³³⁹.

³³⁷ Possível alusão ao metro coxo.

³³⁸ Essa fórmula de golpear alguém com o bastão consta em Hipônax. frag. 8. 32, Cf. Degani (1991). Os especialistas costumam enxergar na imagem do velho irascível também uma relação com o *Canto 18* (20-23) da *Odisseia*, em que Ulisses, todo esfarrapado, irrita-se com recém-chegado Arneu.

³³⁹ Os jônios, descendentes de Xuto, na Mitologia.

*Fragmentos 9 a 13**Μιμιαμβος 9 – Απονηστιζομέναι*

]ζεσθε πᾶσαι. κοῦ τὸ παιδίον; δεξί[
 .]αιπ[.]ος Εὐέτειραν καὶ Γλύκην .[
 .]ιτ[....]αιδρη τήν ἐτοῖμον ου[
]ισμησε[..]ισματων[
].ινατ[.....]νηνυτω[**5**
].η[.....]αχηπεπο[
].[.....]φερεσκο.[
 .ρ[.]οδ[.....]α δειλαίοις βλε[
 φερω...[.....].ακαιτανυ[
 αυτησυ.[.....].εται νο[**10**
 ουπροσθα[.....]νισηξ[
 τίθεσθ' α.[..... ᾶ]εθλον ἐξοι[
 γληχ[.....]κεῦσί σ' ἥειρα

Mimiambo 9 - Mulheres tomando café da manhã

[...] todas. Onde está a criança?
 [...] Evétira e Glice [...]
 [...] o pronto não [...]
 [...]
 [...]
 [...]
 [...]
 [...]
 trago [...]
 tu aí [...]
 não na frente [...]
 colocai [...] p[rêmio
 men[ta.....] te eduquei [...]

5**10**

Μιμιαμβος 10 -Μολπιнос

ἐπὴν τὸν ἐξηκοστὸν ἥλιον κάμψῃς,
ὦ Γρύλλε, Γρύλλε, θνήσκε καὶ τέφρῃ γίνεο·
ὥς τυφλὸς οὐπέκεινα τοῦ βίου καμπτήρ·
ἤδη γὰρ ἀνὰ τῆς ζωῆς ἀπὴμβλυνται.

Mimiambo 10³⁴⁰- Molpino

Quando completares a volta do sexagésimo sol,
Grilo, oh Grilo, morre e vira cinzas,
que é cega a volta da vida mais adiante
pois a luz da existência se mitiga.

Μιμιαμβος 11 – Συνεργαζομεναι

προσφὺς ὄκως τις χοιράδων ἀνηρίτης

Mimiambo 11³⁴¹-As mulheres trabalhando juntas

Agarrado como um caracol às rochas.

³⁴⁰ A morte como forma de evitar a velhice é frequentemente mencionada na literatura grega. Cunningham (1971, p. 204) levanta a hipótese da incitação ao suicídio. Zanker (2009, p. 237) fala sobre uma lei que permitia o suicídio na velhice para evitar pobreza.

³⁴¹ De acordo com Cunningham (1971, p. 205), possivelmente um mimo erótico.

Μιμιαμβος 12 – Ex incerto mimiambo

ἢ χαλκήν μοι μυῖαν ἢ κύθρην παίζει
 ἢ τῆισι μηλάνθισιν ἄμματ' ἐξάπτων
 τοῦ κεσκίου μοι τὸν γέροντα λωβᾶται.

Mimiambo 12³⁴²- Sem título

Ou joga comigo mosca cúprica ou lencinho branco
 Ou, amarrando escaravelhos com laços
 de linho, pilha-me a manivela.

Μιμιαμβος 13 – Ex incerto mimiambo

ὥς οἰκίην οὐκ ἔστιν εὐμαρέως εὐρεῖν
 ἄνευ κακῶν ζώουσιν· ὃς δ' ἔχει μεῖον,
 τοῦτόν τι μέζον τοῦ ἐτέρου δόκει πρήσσειν.

Mimiambo 13: Sem título

Não é fácil descobrir lar
 que não tenha vivido males. Aquele que sofre menos
 parece estar melhor do que o outro.

³⁴² Descrição de brincadeiras de criança.