

# ENCONTROS E DESENCONTROS CASUAIS: OS EPIGRAMAS MÍMICOS DA *ANTOLOGIA PALATINA* 5

Luiz Carlos André Mangia SILVA\*

- **RESUMO:** Utilizando categorias adequadas ao estudo do drama, conforme definidas pela *Poética* de Aristóteles, demonstraremos neste estudo a pertinência de considerar certo conjunto de epigramas gregos como breves mimos, pelo relevo concedido a personagens (*éthe*) e pela virtual construção de espetáculo cênico (*ópsis*).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Antologia Palatina. Epigrama. Mimo. Comédia nova.

## Introdução

Os epigramas que são objeto destas análises encontram-se abrigados no vasto acervo da *Antologia Palatina* (*AP*) e circularam escritos na Antiguidade. Datam da metade do século I de nossa era e, originalmente, estiveram coligidos na *Guirlanda* de Filipe de Tessalônica. Publicada um século e meio depois da obra que adotara como modelo – a *Guirlanda* de Meléagro de Gádara –, esta antologia seguiu de perto seu modelo. Recolhendo mais de 500 epigramas (cerca de 3.500 a 4.500 versos), de mais de 40 poetas, compilados provavelmente em três rolos de papiro (ARGENTIERI, 2007), a coletânea de Filipe foi muito lida na Antiguidade, embora ofereça apenas uma imagem do epigrama grego logo após seu esplendor (VIOQUE; GUERRERO, 2004, p.41). Enquanto a primeira *Guirlanda* abrigara poetas que amiúde possuíram renome fora do âmbito de antologias – como Calímaco de Cirene, Asclepiades de Samos, Posidipo de Pela, entre outros – e determinara os rumos do epigrama posterior (a obra de Meléagro agradou mais aos poetas latinos e ofereceu-lhes as bases para a sua elegia erótica)<sup>1</sup>, a *Guirlanda* de Filipe, por sua vez, com exceção de alguns poucos poetas (Filodemo de Gádara, entre eles, não obstante seja contemporâneo da primeira *Guirlanda*), foi responsável por salvar do anonimato a maioria dos autores que coligiu, embora muitos deles sejam para

---

\* Bolsista FAPESP. Pós-Doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – lisidique@ig.com.br

<sup>1</sup> A obra de Meléagro foi realmente monumental: abrigou possivelmente mais de 800 poemas (entre 4.500 a 6.000 versos), de mais de 60 poetas, compilados em pelo menos três ou quatro rolos de papiro (VIOQUE; GUERRERO, 2001; ARGENTIERI, 2007).

nós apenas um nome e um poema, como é o caso do poeta Diotimo de Mileto, cujo único epigrama analisaremos adiante.

No geral, os epigramas da *AP* podem ser considerados poemas líricos. Foi, aliás, sob a forma de epigramas que se escreveram os melhores poemas líricos da Helenística, além de ter derivado dele a base para o desenvolvimento de boa parte da lírica latina. Não obstante essa qualidade, certos epigramas fazem fronteira com outros gêneros e há casos em que essa fronteira é o drama.

Há, no livro 5 da *AP*, uma dezena de epigramas cuja estrutura dialogada ou monologada permite discernir, nítidos, os contornos de personagens, além de outras qualidades dramáticas. Trata-se dos epigramas 46, 101, 106, 181, 182, 183, 184, 185, 267 e 308. Desses, quatro versam sobre um tema comum – o encontro e o desencontro entre amantes – e serão o foco de nossas análises. Procuraremos demonstrar as relações desses quatro epigramas com o Mimo e a Comédia Nova, donde parecem migrar certos expedientes de que fazem uso. Focalizaremos as categorias “personagem” (*éthos* ou, no plural, *éthe*) e “espetáculo cênico” (*ópsis*), conforme definidas pela *Poética* de Aristóteles, a fim de explicitar o que, de passagem, podemos ler em certos estudiosos: que tais casos constituem, não poemas líricos, mas breves mimos ou “mimos em miniatura” (SIDER, 1997, p.172).

O termo “mimo” (*mîmos*) designou, desde o século V a.C., um certo tipo de forma dramática. Na *Poética* (1447b 9-11), Aristóteles menciona os nomes de Sofron e de seu filho Xenarco entre os cultores do gênero. Consta que os mimos de Sofron circularam escritos, pois fontes antigas informam que eles estavam entre as leituras prediletas de Platão, além de terem oferecido ao filósofo o modelo para os seus diálogos (LALOY, 1960). A opinião de que os mimos eram obra apenas para a leitura é reforçada pela ausência de referências a encenações de tais textos; não obstante, há estudiosos que defendem, não a leitura, mas a encenação como forma privilegiada de recepção do Mimo<sup>1</sup>. Escritos em dialeto dórico, os mimos de Sofron foram compostos, não em prosa (como é defendido tradicionalmente), mas, segundo Laloy (1960), em diferentes versos de diferentes ritmos.

Costuma-se definir o Mimo pelo cultivo de certos temas estereotipados. Por isso, os gramáticos Diomedes e Donato afirmaram que o gênero constituía uma representação de eventos cotidianos, de personagens vulgares, do que convém e do que é interdito (LALOY, 1960). Os títulos de peças perdidas de Sofron parecem endossar essa visão: “O mensageiro”, “O pescador de atum”, “As mulheres nos Jogos Ístmicos”. O tema desta última peça apresenta semelhança com certo mimo de Herondas (“As mulheres em sacrifício no templo de Asclépio”) e com certo idílio de Teócrito (“As Siracusanas ou As mulheres que celebram Adônis”), fato

<sup>1</sup> Entre os estudos que defendem o mimo como texto para ser encenado, e não apenas lido, cf. o artigo de Dezotti (2009), cujo foco é Herondas.

que evidencia, no entender de Laloy (1960), não necessariamente a influência de um poeta sobre outro, mas apenas o caráter convencional dos temas mímicos<sup>2</sup>.

Contudo, a despeito dos temas, parece mais correto afirmar que a presença de personagens inseridas pelo discurso direto (por meio de diálogo ou monólogo) isso pode ser encontrado na narrativa também; o teatro é teatro justamente porque dispensa a ação do narrador e as personagens parecem saltar para dentro do espaço ficcional como se tivessem autonomia existencial) é a característica inalienável do Mimo, de Sofron (século V a.C.) a Herondas e Teócrito (cerca de 300 a.C.): “O mimo é definido pelo discurso direto. A representação da vida cotidiana não é necessária, como provam o oitavo mimo de Herondas e os mimos *pastoris* de Teócrito”<sup>3</sup>. Ao passo que Aristóteles (*Poética* 1450 a 40-41) preconiza a supremacia do “enredo” em relação às outras partes do drama – este o “princípio” e a “alma” da Tragédia (no entender do filósofo, os “personagens” vêm em segundo) –, o Mimo (e também a Comédia Nova, de que falaremos adiante) parece atestar a supremacia dos personagens em relação às outras partes da obra, pois a eles confere função de destaque.

Herondas (século III a.C.) é o principal autor de quem possuímos mimos completos. Desse poeta helenístico, o acaso legou-nos oito peças, além de fragmentos e títulos. Embora breve, sua obra permite uma imagem relativamente ampla do gênero. Ele não cultivou, como Sofron, o dialeto dórico, expresso em diferentes metros e ritmos; preferiu cultivar o dialeto jônico, demandado pelo uso do iambo “coxo” (ou coliambo), verso adequado à sátira que retoma tradição ligada diretamente a Hipônax de Éfeso (meados do século VI a.C.) e, indiretamente, a Arquíloco de Paros (VII a.C.). Seu uso para a composição de mimos, todavia, parece ser uma inovação deste autor; no dizer de Laloy (1960, p.17), “Herondas renuncia ao dórico do mimo pelo jônico imposto pelo coliambo pelo exemplo magistral de Hipônax [...]”, mas introduz em suas peças “[...] algumas formas dóricas, e outras que são áticas: homenagem a Sofron e a Platão, seus predecessores no gênero do mimo e do diálogo.” Dentre seus mimos completos, destaquemos “A alcoviteira ou A devassa”, “O dono do bordel”, “O professor”, “As mulheres em sacrifício no templo de Asclépio”, “O sonho”, entre outros.

Teócrito (IV-III a.C.), conhecido poeta bucólico, cultivou também ele o Mimo. Dentre seus “idílios” (*eidýllia*), mais de dez casos “são mimos, que se passam uns no campo, outros na cidade” (LALOY, 1960, p.17). Compondo mimos urbanos

---

<sup>2</sup> López-Férez (1988) noticia recente descoberta de fragmentos de peça de Sofron (que seria um mimo “feminino”, isto é, em que a personagem principal é uma mulher) e informa-nos que também essa peça apresenta similitude de tema com certo poema de Teócrito, “As feiticeiras”.

<sup>3</sup> Laloy (1960). O estudioso afirmara em outro lugar, a respeito dos mimos de Sofron: “Somos levados a crer que os mimos eram imagens da vida ordinária sem nenhuma ação dramática.” (LALOY, 1960, p.15).

(como Herondas) e, igualmente, mimos pastoris, Teócrito deve ser mencionado ainda por não ter recorrido às grosserias e vulgaridades comuns ao gênero (das quais Sofron e Herondas não se esquivaram). Contemporâneo de Herondas, que usou o iambo “coxo” para compor seus mimos, Teócrito preferiu antes o hexâmetro e o dialeto jônico de Homero, ao qual mesclou o dórico de Sofron. Dentre seus mimos citam-se “As feiticeiras”, “As Siracusanas ou As mulheres que celebram Adônis”, exemplos de mimos urbanos, e “O cabreiro e o pastor”, como exemplo de mimo pastoril, entre outros.

A comédia, com quem o mimo guarda afinidades, encontrou sua forma mais fecunda, capaz de tornar-se o protótipo da Comédia Ocidental, durante a época helenística (323-30 a.C.).

Entre as mudanças significativas, a Comédia Nova testemunha a perda da importância dramática do coro, traço que já se anunciava na Comédia Média. Além disso, uma conquista importante para o gênero foi, no entender de Duckworth (1952, p.132), a criação do “à parte” ou da fala do ator dirigida ao público, a fim de criar cumplicidade entre eles. A tais mudanças, decisivas para a evolução do gênero, somemos seu traço mais importante: o destaque concedido aos personagens (*éthe*).

Já afirmamos que Aristóteles formula a primazia do enredo sobre as outras partes do drama, entre elas, os personagens. Todavia, a Comédia Nova inverte tal preceito e estabelece como princípio e alma do gênero cômico a construção dos personagens, os quais se convencionou chamar “tipos”. Dentre os poetas gregos que produziram esse tipo de comédia, Menandro é, para nós, o principal, por ser o único, de quem a tradição nos legou alguns textos, a maioria em condições fragmentárias. Tendo vivido em fins da segunda metade do século IV a.C., aventa-se a data de 317/316 para a encenação da única peça (quase) completa que sobreviveu. Intitulada “O díscolo ou O misantropo” (*Dýskolos*), esta peça pode ser considerada uma comédia de caracteres (SILVA, 1989).

Se os personagens, na Comédia Nova, são “típicos”, o enredo (*mýthos*) também o é, como bem observa Dupont (2003, p.234-235):

No centro [das ações], pois, o amor contrariado de um rapaz e uma jovem. Se esta última é livre, há impedimento ao casamento. Se se trata de uma cortesã, o rapaz não tem o dinheiro para comprá-la ou, pelo menos, pagá-la e seu pai recusa dar-lho. Entretanto, tudo acabará bem e a peça termina com a compra da cortesã ou com o casamento dos jovens... A cortesã, que tinha conservado sua virtude, revela-se de nascimento livre. Ela foi raptada criança por piratas e vendida a um imundo proxeneta que a conservou pura para vendê-la mais caro ou, se a jovem livre é mais pobre, encontra um tio rico que a adote. Este esquema fundamental se dividia em cinco atos separados por intermédios musicais cantados por um coro que não tem mais outro papel.

Aristóteles menciona o espetáculo cênico (*ópsis*) como parte da Tragédia; embora “menos artístico e menos próprio da poesia”, considera-o “cativante” (*psykhagogikón*) (*Poética*, 1450 b18-20). Na Comédia Nova, amiúde o espetáculo cênico apresenta uma rua qualquer, diante das casas de dois vizinhos, com um templo ao centro; as laterais marcam as saídas para o campo e para a cidade. Diante desta estrutura cênica simples, movem-se os mais variados personagens.

Em Roma, a Comédia Nova teve seus representantes. Plauto (séc. III-II a.C.), de grande êxito junto ao público, e Terêncio (séc. II a.C.) filiaram-se ambos ao gênero, tendo produzido numerosas peças (normalmente baseadas em originais gregos), das quais possuímos razoável testemunho.

### **Encontros e desencontros casuais**

A afinidade temática entre os quatro epigramas que analisaremos é destacada pelos estudiosos, entre eles Vioque (2004) e Gow e Page (1968, v.1). Estes últimos acrescentam que este “[...] tipo de cena de rua foi um tema convencional, embora hoje esparsamente representada pelo verso de amor [...]” (GOW; PAGE, 1968, v.2, p.276). O texto grego adotado é o de Paton (*THE GREEK...*, 1999).

Demonstraremos, com nossas análises, de que recursos se valem os quatro epigramas da *AP* 5 para se converterem em breves (ou mini) mimos. Ainda que não tenham sido compostos para a encenação (como afirmamos, eles circularam abrigados em antologia de poemas, como ainda hoje o são), esses epigramas apresentam “personagens” (*éthe*) e supõem “espetáculo cênico” (*ópsis*), o que os aproxima do Mimo e da Comédia Nova.

Os epigramas “mímicos” foram escritos em metro elegíaco, combinando, a cada par de versos (os chamados dísticos elegíacos), um hexâmetro e um pentâmetro. O universo e a linguagem adotados aproxima-os do mimo urbano, pelo estilo mais ou menos coloquial das expressões ou pela “[...] linguagem fácil da vida ordinária combinada com a forma literária polida do epigrama helenístico.” (GOW; PAGE, 1968, v.2, p.277).

Começemos pelo Epigrama 46, de Filodemo:

Χαῖρε σύ. - Καὶ σύ γε χαῖρε. - Τί δεῖ σε καλεῖν; - Σὲ δέ; - Μήπω  
τοῦτο· -ιλόσπουδος. - Μηδὲ σύ. - Μή τιν' ἔχεις;  
- Ἄεὶ τὸν φιλέοντα. - Θέλεις ἄμα σήμερον ἡμῖν  
δειπνεῖν; - Εἰ σὺ θέλεις. - Εὖγε· πόσου παρέσῃ;  
- Μηδέν μοι προδίδου. - Τοῦτο ξένον. - Ἄλλ' ὅσον ἄν σοι  
κοιμηθέντι δοκῆ, τοῦτο δός. - Οὐκ ἀδικεῖς.  
Ποῦ γίνῃ; πέμψω... - Καταμάνθανε. - Πηνίκα δ' ἤξεις;  
- Ἦν σὺ θέλεις ὄρνῃ. - Εὐθὺ θέλω. - Πρόαγε.

- Salve! – Salve a ti também.
- Qual é o teu nome? – E o teu?
- Calma, porque eu sou discreto.
- Não acho. – Possuis alguém?
  
- Sempre aquele que me quer. 5
- Jantas comigo esta noite?
- Se é isso que tu desejas...
- Mas é claro! E quanto cobras?
  
- Nada antecipado. – Estranho!
- Mas depois de te deitares, 10
- o justo paga-me então.
- Não parece desonesto.
  
- Onde encontrá-la? Enviarei...
- Descobre. – E quando virás?
- Na hora em que tu quiseres... 15
- Quero agora. – Vai na frente.

É consenso entre os estudiosos que o poema encena o diálogo estabelecido entre um amante e uma cortesã que se encontram por acaso na rua. A presença de personagens (*éthe*) tão bem definidos converte o poema em um breve drama, cujas ações principais (o encontro propriamente dito) estão fora de sua visada, já que seu foco é apenas a conversa preliminar entre dois potenciais amantes. O personagem masculino podem ser reconhecido por sua insistência, pois é ele quem inicia o contato (“*Khâire sy*”, “Salve!”, v.1), não esmorece frente a resistência (*Sè dé*; “E o teu?”, v.1) e as evasivas da cortesã (sobretudo nos versos finais, mas também no v.3, *Aéi ton philéonta*, “Sempre aquele que me quer”, e v.4, *Ei sy théleis*, “Se é isso que tu desejas”), perseguindo, com êxito, seu objetivo de possuí-la (*a. Euthý thélo. b. Próage*. “Quero agora.” “Vai na frente.”, v.8). Por seu turno, a cortesã identifica-se com a profissional do amor: ela responde com pergunta (v.1) ou com evasivas, exhibe fingido descaso pelo encontro, o que no entanto acende mais o desejo do pretendente. Não obstante seu profissionalismo, ela revela uma qualidade inusitada: sua voracidade dá lugar a um “comércio” justo (*a. Pósou parései; b. Medén moi prodidou*, “Quanto cobras?” “Nada antecipado”, v.4-5), pois concede ao parceiro o direito de avaliar os seus favores após tê-los usufruído (v.5-6). Por fim, a cortesã assume o papel de objeto de desejo e cede à investida do amante.

Nenhuma alusão é feita à *ópsis*, nem objetos cênicos são mencionados, mas mesmo assim é possível inferir (como de resto fazem os estudiosos) que a cena se passa em um local público, cuja circulação permite a personagens tais um encontro mais ou menos casual, se estamos certo em pensar que a personagem feminina está “fazendo ponto”. A ênfase concedida aos personagens (*éthe*), somada à

simplicidade das ações, revela-nos qualidades semelhantes às do Mimo, ao passo que o recurso a um espetáculo cênico de rua remete-nos à *ópsis* convencional da Comédia Nova.

Epigrama 101, Anônimo

α. Χαῖρε, κόρη. β. Καὶ δὴ σύ. α. Τίς ἢ προῖοῦσα; β. Τί πρὸς σέ;  
α. Οὐκ ἀλόγως ζητῶ. β. Δεσπότης ἡμετέρη.  
α. Ἐλπίζειν ἔξεστ'; β. Ζητεῖς δὲ τί; α. Νύκτα. β. Φέρεις τι;  
α. Χρυσίον. β. Εὐθύμει. α. Καὶ τόσον. β. Οὐ δύνασαι.”

- Olá, minha jovem. – Oi.
- Quem é a que vai adiante?
- Por quê? – Não pergunto à toa.
- Aquela é a minha patroa.
  
- Posso esperá-la? – Que almejas?
- Uma noite. – E o que ofertas?
- Um pouquinho de ouro. – Bom!
- Eis quanto... – Não é possível.

Entre as principais qualidades desse epigrama, devemos incluir a concisão e a dinâmica do diálogo que representa: 14 vezes a fala é alternada entre os personagens, o que por si só bastaria para considerá-lo uma miniatura de mimo (Laloy, como vimos, enfatizara a estrutura dialogada como um dos critérios para definir o Mimo). Não obstante sua brevidade (destaquemos que nos versos finais a maioria das falas compõe-se apenas de uma ou duas palavras), o poema permite que vislumbremos com nitidez os atributos dos personagens em cena.

O diálogo estabelece-se entre um amante (um potencial cliente) e uma serva que segue sua “patroa” (*Despótis*, v.2). É possível que ela se faça acompanhar de mais uma escrava, pois usa o pronome no plural para referir-se a sua dona (*hemetére*, “nossa”, v.2). Embora sem fala, a cortesã está em cena e segue mais à frente do cortejo que dialoga. Junto à escrava, o amante solicita os favores da senhora, mas ela, matreira, oferece fingida resistência: reluta em dizer-lhe a identidade da cortesã (*Tí pròs sé*; “Por quê?”, v.1), responde-lhe com outras perguntas (v.1; *Zeteís dè ti*; “Que almejas?”, v.3), indaga-lhe sobre os valores de que dispõe (*Phéreis ti*; “E o que trazes?”, v.3). Embora se entusiasme ante o fato de o amante portar ouro (*Euthýmei*, “Bom!”, v.4), ela deveria estar prevenida quanto à soma, afinal o amante lhe respondera com um frouxo *khrysíon* (v.4), forma diminutiva de *krysós* (“ouro”), “um pouquinho de ouro” em nossa tradução. Contudo, somente ao contemplar a quantidade, ela conclui que a soma não é suficiente, e encerra o diálogo repelindo o pretendente com um “Não é possível.” (*Ou dýnasai*, v.4). Mostrando as habilidades de uma profissional, a serva cuida dos “negócios” com a mesma avidez de uma cortesã.



A *ópsis* do poema é particularmente interessante: como no caso anterior, temos em cena um encontro mais ou menos casual entre potenciais amantes (com a serva a falar em nome da cortesã) que se desenvolve enquanto os personagens andam pela rua. A cortesã segue à frente, sem participar do diálogo (mas talvez a ouvi-lo); a(s) serva(s) e o pretendente seguem mais atrás. Embora o enredo seja bastante simples, o poema possui certa dinâmica, decorrente de uma *ópsis* que exige a movimentação dos personagens, que caminham enquanto dialogam.

O epigrama 308 é disputado por Filodemo de Gádara. Contudo, seguindo Gow e Page (1968, v.1), aceitamos Antífilo de Bizâncio como seu autor.

Ἡ κομπῆ, μεῖνόν με· τί σοι καλὸν οὔνομα; ποῦ σε  
ἔστιν ἰδεῖν; ὃ θέλεις δώσομεν· οὐδὲ λαλεῖς;  
Ποῦ γίνῃ; πέμψω μετὰ σοῦ τινα. Μή τις ἔχει σε;  
᾿Ω σοβαρῆ, ὑγίαι·. Οὐδ’ “υγίαινε” λεγεῖς;  
Καὶ πάλι καὶ πάλι σοι προσελεύσομαι· οἶδα μαλάσσειν 5  
καὶ σοῦ σκληροτέρας. Νῦν δ’ ὑγίαινε, γύναι.

Oh jovem altiva, espera-me!  
Qual é o teu lindo nome?  
Onde encontrá-la? Daremos  
o que quiseres... Não falas?

Onde vives? Enviarei 5  
alguém contigo. Ou tens dono?  
Oh soberba, passar bem!  
Nem ‘passar bem’ vais dizer?

Mais uma, mais duas vezes 10  
hei-de cercar-te: bem sei  
dobrar mais duras que ti.  
Passar bem, mulher – por ora.

Como nos casos anteriores, um amante assume a voz e interpela uma jovem “altiva” (*kompse*, v.1), quem sabe por isso mesmo “soberba” (*sobaré*, v.4), pois ignora completamente a abordagem do pretendente. Em seu afã de solicitá-la, ele pergunta-lhe o nome (*tí soi kalòn oúnoma*; “Qual é o teu lindo nome”, v.1), expressa sua intenção de lhe dar “presentes” (*hò théleis dósomen*, “Daremos o que quiseres”, v.2), indaga sobre seu endereço (*poû gínei*; “Onde vives”, v.3), se acaso já tem amante (*mé tis ékhei se*; “Ou tens dono?”, v.3). Contudo apenas colhe desprezo (*oudè laleís*; “Não falas?”, *oud’ “hygiane” légeis*; “Nem ‘passar bem’ vais dizer?”, v.4), o que desperta nele um sentimento de vingança. Típico amante recusado, mordido, ele ameaça abordá-la outras vezes no futuro, pois sabe “dobrar” (*malássein*, v.5) mulheres mais duras que ela. Em forma de monólogo, não só o



amante, mas também a cortesã tem seus contornos definidos pelo discurso. Se nos poemas anteriores ela apresentava uma resistência fingida, própria da profissão, aqui ela encarna o papel de objeto intangível (pelo menos para esse amante, pelos menos por ora) e não faz qualquer menção de ceder às suas solicitações, o que talvez demonstre a liberdade que possui de escolher seus pretendentes. O amante pode estar acompanhado de um ou mais escravos, pois usa a primeira pessoa do plural em certa passagem (*hò théleis dósomen*, “Daremos o que quiseres, v.2) e faz menção de mandar alguém com ela a fim de conhecer seu endereço (*pémpso metá soû*, “Enviarei alguém contigo”, v.3).

Quanto à *ópsis*, temos, outra vez, uma cena de rua, com os personagens em caminhada (a cortesã calada, o amante, acompanhado de escravo, em monólogo a segui-la), o que supõe um espetáculo cênico dinâmico – de modo que, se os personagens parecem derivar do Mimo, mais uma vez a *ópsis* remete à Comédia Nova. Segundo Gow e Page (1968, v.2), cena similar à deste poema ocorre na comédia *O cartaginês*, de Plauto.

Epigrama 106, Diotimo de Mileto

Γραῖα, φίλη θρέπτειρα, τί μου προσίοντος ὕλακτεῖς  
καὶ χαλεπὰς βάλλεις δις τόσον εἰς ὀδύνας;  
παρθενικὴν γὰρ ἄγεις περικαλλέα, τῆς ἐπιβαίνων  
ἔχνεϊσι, τὴν ἰδικὴν οἶμον ἴδ' ὡς φέρομαι,  
εἶδος ἔσαιγάζων μοῦνον γλυκύ. Τίς φθόνος ὄσσων, 5  
δύσμορε; καὶ μορφὰς ἀθανάτων βλέπομεν

Velha, querida nutriz,  
por que ladras se me acerco  
e me lanças em tormentos  
duas vezes mais penosos?

Conduzes mui bela virgem. 5  
Sabe, contudo, que embora  
eu palmilhe os mesmos passos  
sigo meu próprio caminho,

a mirá-la de relance.  
Inveja do meu olhar, 10  
maldita? Quem contemplamos  
possui formas imortais.

Em forma de monólogo (como no caso anterior), dessa vez o poema encena o encontro entre um amante e uma “pessoa respeitável” (GOW; PAGE, 1968, v.2, p.276), que se faz acompanhar de sua “velha nutriz” (*Graia thrépteira*, v.1). A “mui bela virgem” (*parthenikèn perikalléa*, v.3), cujas “formas” se assemelham

à dos “imortais” (*morphàs athanáton*, v.6), hipnotiza o olhar do amante que, com indiscrição, não cessa de contemplá-la. Daí que a ama fique furiosa e ladre (*hylakteis*, “por que ladras?”, v.1) com ele, a fim de mantê-lo afastado de sua protegida. Como todo amante diante de obstáculo intransponível (tal qual no caso anterior), ele afirma que o encontro entre eles foi casual (embora ele pise os passos da garota, v.3-4), insulta a velha nutriz (*dýsmore*, “maldita”, v.6) e defende que uma beleza imortal deve ser contemplada por todos (v.6). Assim, são personagens do epigrama o amante pretendente (cuja insolência salta aos olhos), a virgem que segue taciturna e a velha e raivosa nutriz, atenta aos movimentos do rapaz.

## Conclusão

Embora tenham circulado em antologias de poemas na Antiguidade e jamais tenham sido concebidos senão para a leitura ou recitação, os epigramas mímicos que analisamos aqui demonstram possuir qualidades dramáticas suficientes para serem levados à cena.

A ênfase concedida aos personagens (*éthe*), conseguida por meio do discurso dialogado (primeiro e segundo casos) ou do discurso monológico (terceiro e quarto casos), permite aproximar tais epigramas do Mimo e da Comédia Nova. Nos epigramas, personagens bem definidos podem ser vislumbrados: vemos ali, ora um amante pretendente que estabelece diálogo com uma profissional do amor, ora um amante que dialoga com uma serva tão ávida quanto sua patroa, desejoso, como o primeiro, de ter um encontro com a cortesã. Vemos ainda, através do monólogo de outro amante, uma investida mal sucedida, ocasião em que uma cortesã, de passagem, ignora o cortejo do pretendente; outro monólogo permite assistirmos à ousada investida de um amante na direção de uma jovem virginal que se faz acompanhar de sua vigilante ama – daí que a investida resulte inútil. O discurso apresentado através dos próprios personagens exhibe, a despeito da brevidade dos textos, os diferentes atributos que compõem seus caracteres. Como no Mimo e na Comédia Nova, portanto, também nos epigramas analisados aqui temos a supremacia dos *éthe*, a despeito de outras categorias dramáticas.

A *ópsis* dos epigramas analisados outra vez nos remete à Comédia Nova, embora aqui as coisas sejam mais dinâmicas. Enquanto, na Comédia Nova, as ações se desenvolvem convencionalmente numa rua, diante das casas de dois vizinhos, nos epigramas as ações (ou esboços de ações, já que o enredo, *mýthos*, é secundário) desenvolvem-se também na rua, mas dinamicamente, isto é, com os personagens a caminhar enquanto dialogam, salvo no primeiro caso, em que a cortesã parece estar parada “fazendo ponto”.

Assim, se o Mimo deve ser caracterizado sobretudo por sua estrutura dialogada ou monológica, que permite a diferentes personagens a livre manifestação de seus caracteres, podemos confirmar a hipótese de que os epigramas analisados neste estudo constituem, de fato, pequenos dramas, breves mimos.

Vemos, por fim, que se a marca dos epigramas da *Antologia Palatina* é o seu lirismo, os casos analisados revelam mais uma faceta desse versátil gênero poético que não deixou de servir à expressão dramática, a despeito de sua convencional brevidade.

SILVA, L.C.A.M. Fortuitous meeting and missing: the mimic epigrams of *Palatina Anthology 5*. **Itinerários**, Araraquara, n. 30, p.157-168, Jan./June 2010.

■ **ABSTRACT:** *This paper makes use of dramatic studies concepts formulated by Aristotle's Poetics in order to demonstrate the mimetic nature of a group of Greek epigrams, due to the emphasis the characters (éthe) and the virtual construction of stage performances (ópsis) are given.*

■ **KEYWORDS:** *Palatine Anthology. Epigram. Mime. New comedy.*

## Referências

ARGENTIERI, L. Meleager and Philip as epigram collectors. In: BING, M.; BRUSS, J. S. **Brill's Companion to Hellenistic Epigram**. Leiden-Boston: Brill, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Madri: Gredos, 1974. Edição trilingue: grego, latim e espanhol de V. G. Yebra.

DEZOTTI, M. C. C. Os mimos de Herondas: leitura ou representação? Marcas proxêmicas do Mimo III. In: SIMPÓSIO DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA USP, 3., 2009, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Humanitas, 2009. v.3, p.165-183.

DUCKWORTH, G. E. **The nature of Roman Comedy**. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1952.

DUPONT, F. **L'acteur-roi: le théâtre dans la Rome antique**. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

GOW, A. S. F.; PAGE, D. L. (Ed.). **The greek anthology: the garland of Philip and some contemporary epigrams**. Introduction, translation and notes by A. S. F. Gow e D. L. Page. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. 2v.

HERONDAS. **Mimes**. Text by J. A. Nairn. Translation by L. Laloy. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

LALOY, L. Introduction. In: HERONDAS. **Mimes**. Text by J. A. Nairn. Translation by L. Laloy. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

LÓPEZ-FÉREZ, J. A. **Historia de la literatura griega**. Madri: Cátedra, 1988.

SIDER, D. **The epigrams of Philodemos**. Introdução, texto e comentário de D. Sider. Oxford: Oxford University Press, 1997.

SILVA, M. F. S. Introdução. In: MENANDRO. **O díscolo**. Tradução de Maria de Fátima de Souza e Silva. Coimbra: INIC, 1989. p.9-52.

THE GREEK anthology. Introduction, translation and notes by W. R. Paton. Cambridge: Harvard University Press, 1999. 6 v.

THEOCRITE. **Bucoliques grecs**. Texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1953. v.1.

VIOQUE, G. G. (Org.). **Antología palatina II**: la guirnalda de Filipo. Introducción, traducción y notas de G. G. Vioque. Madrid: Gredos, 2004.

VIOQUE, G. G.; GUERRERO, M. A. M. **Epigramas eróticos griegos**: antología palatina (libros V y XII). Introducción, traducción y notas de G. G. Vioque y M. A. M. Guerrero. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

