

OS MIMOS POPULARES E OS ESPETÁCULOS DRAMÁTICOS NO PERÍODO HELENÍSTICO

Fernando Rodrigues Junior

Universidade de São Paulo

fernandorodriguesjr@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo pretende comentar, por meio de fontes antigas, a existência, a partir do período helenístico, de variadas performances dramáticas à margem da tradição literária grega. Após uma discussão sobre a inserção desses espetáculos populares ao conceito de mimo, será sugerida a possibilidade de eles terem influenciado a produção literária de autores como Herodas e Teócrito, explorando alguns vínculos evidentes entre os mimos e os idílios.

Palavras-chave: Mimo, Idílio, Teócrito, Herodas.

ABSTRACT

This paper comments on the existence of different dramatic performances which were not part of the Greek literary tradition of the Hellenistic period using ancient *testimonia* as reference. After discussing the insertion of these popular spectacles into the concept of mime, it will be suggested that they possibly have influenced the literary production of authors such as Herodas and Theocritus, exploring the relations between mimes and idylls.

Key-words: Mime, Idyll, Theocritus, Herodas

A despeito das incertezas quanto à origem dos mimos, muito provavelmente essa forma dramática ter-se-ia desenvolvido à margem dos espetáculos teatrais encenados no contexto cívico dos festivais. Sófron lhe teria conferido expressão literária no século V a.C.; no entanto, performances populares denominadas mimos possivelmente o antecederam e perduraram até o início do período bizantino.¹ Apesar de propagada pela crítica moderna, a distinção entre mimos populares e literários é bastante tênue e em momento algum estabelecida pelos

¹Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que me concedeu uma bolsa para a realização de uma pesquisa de pós-doutorado no King's College London entre 2013 e 2014, da qual este artigo deriva.

Sobre os mimos de Sófron, cf. Hordern (2004, pp. 1-34) e Rodrigues Junior (2014, pp. 187-203).

comentadores antigos, que classificaram esse *corpus* dramático simplesmente por meio do termo μῖμος.² Talvez a baixa reputação atribuída a tais performances explique o desaparecimento do *corpus* mímico produzido por autores como Sófron, Herodas, Labério e Publílio.³ A preservação dos idílios de Teócrito, todavia, poderia representar uma exceção, ainda que, na Antiguidade, eles jamais tenham sido denominados mimos.

A principal fonte disponível para uma compreensão mínima dessa espécie dramática é a coleção de fragmentos papiráceos classificados como mimos populares, editada por Cunningham (1987, pp. 36-61). A reunião desses textos sob um único rótulo genérico é especulativa, visto que eles apresentam muita variação quanto ao tema, ao dialeto, à linguagem e ao emprego de metro ou de prosa. Contudo, todos compartilhariam o fato de terem sido escritos visando à performance, de modo que o êxito decorreria também de elementos alheios ao textual, como acompanhamento musical, dança e, sobretudo, improvisação.⁴

Em Ateneu 19b-20b, os mimos são considerados uma técnica corporal, em oposição à reflexão oriunda da instrução, e justapostos às performances com bufões (γελωτοποιοί), citaredos (κιθαριστοί), dançarinos (ὄρχησταί), aulistas (αὐληταί), artistas itinerantes (πλάνοι) e magos (θαυματοποιοί).⁵ Em 620d-21d, Ateneu cataloga tipos de performance dramática possivelmente similares ao mimo, sem uma delimitação precisa entre elas. A primeira a ser elencada é a ἰλαροφῶδία, também classificada por Aristócles como συμφῶδία.⁶ Segundo o *Suda*, Rintão de Tarento teria sido o criador da ἰλαροτραγωδία, também conhecida

² Cf. Swiderek (1954, pp. 63-74), Cunningham (1971, pp. 3-17), Mastromarco (1991, pp. 169-92), Di Gregorio (1997, pp. xv-xxvii), Andreassi (2001, pp. 1-16), Fantuzzi & Hunter (2004, pp. 33-4), Esposito (2010, pp. 272-81) e Panayotakis (2010, pp. 16-32).

³ Deve-se notar que somente em 1891 foi possível ter acesso aos textos de Herodas, por meio da publicação de um papiro feita por Kenyon, contendo oito mimos quase completos e os fragmentos de um nono (*P. Lond. Lit.* 96 = *P. Egerton* 1). Com a exceção de Estobeu, Herodas é pouco mencionado ou citado nos testemunhos antigos (cf. Plínio *Epístolas* IV 3, Ateneu 86b, Estobeu IV 23. 14, IV 24d. 51, IV 34. 27, IV 50b. 52, IV 50b. 55, IV 50b. 56, IV 50b. 59, Zenóbio VI 10, Nicandro Σ *Tēriacas* 377 e *EM* 411. 33).

⁴ Sobre uma possível notação musical no *Fragmentum Grenfellianum* (fr. 1 Cunningham), cf. Johnson (2000: 80) e Esposito (2005, pp. 5-18).

⁵ Ateneu estabelece uma dicotomia entre τὰς βαναύσους τέχνας e τὰς κατὰ παιδείαν γινομένας ἐπινοίας. O termo βάνανσος se refere ao ofício do artesão, indicando, consequentemente, habilidades manuais em evidente oposição à atividade intelectual pressuposta no vocábulo ἐπίνοια. Os ofícios de ator de mimo, bufão, citaredo, dançarino, aulista, artista itinerante e mago estão conectados às βαναύσους τέχνας e, por extensão, podem ser entendidos como pertencentes a uma técnica corporal *versus* a reflexão adquirida pela educação. Quanto ao uso depreciativo do termo βάνανσος, associado ao συμκρὸν φρονεῖν, cf. Sófocles *Ájax* 1121. Em Diodoro da Sicília XX 63. 2, é feita uma vinculação entre μῖμος, γελωτοποιός e θαυματοποιός.

⁶ Cf. Ateneu 620e. Para exemplificar um ἰλαροφῶδός Ateneu cita o desconhecido Simo da Magnésia, somente mencionado por Estrabão XIV 648, como um μελοποιός e criador da συμφῶδία.

como φλυακογραφία.⁷ Nossi dedica um epigrama fúnebre a Rintão, em *AP VII* 414 (*HE* 2827-2830), no qual o poeta se autodenomina uma pequena andorinha das Musas (Μουσάων ὀλίγη τις ἀηδονίς) que, apesar do rebaixamento, obteve uma coroa de hera por conta de suas «bufonarias» trágicas (φλυάκων ἐκ τραγικῶν).⁸ A conexão com a τραγωδία é formulada por Estêvão de Bizâncio 603.1, ao afirmar que o φλύαξ remodela a tragédia para o ridículo (τὰ τραγικά μεταρρυθμίζων ἐς τὸ γελοῖον). Não é possível saber ao certo a maneira como os enredos trágicos teriam sido ridicularizados por Rintão, no entanto o *Suda* define sua produção como κωμικοτραγικά (cf. ρ171), evidenciando uma mescla de elementos dos dois principais gêneros dramáticos. Os títulos das peças sugerem dependência dos enredos trágicos, talvez explorados de modo paródico.⁹

Segundo Ateneu, havia em Esparta uma antiga forma dramática de entretenimento baseada na imitação de cenas da vida cotidiana, cujos atores eram chamados δικηλισταί, σκευοποιοί ou μιμηταί. Esses δικηλισταί seriam conhecidos por diferentes nomes de acordo com a região: φαλλόφοροι, αὐτοκάβδαλοι e φλύακες.¹⁰ Ao contrário do *Suda*, Ateneu não relaciona os φλύακες à ἵλαρωδία, mas os considera formas dramáticas díspares, sendo que os φλύακες poderiam estar vinculados aos mimos. Em *Comm. Ter. Ad. 7*, Donato delimita nove diferentes espécies de δράμα: *tragedia, comoedia, togata, tabernaria, praetexta, crepidata, Atellana, mimus* e *Rinthonica*. Já João Lídio, em *Sobre as Magistraturas do Estado Romano I* 40, afirma que a κωμωδία é dividida em sete partes: παλλιᾶτα, τογᾶτα, Ἀτελλάνη, ταβερναρία, Ῥινθωνική, πλανιπεδάρια e μιμική. Em ambos os catálogos, não sabemos se o drama rintônico seria considerado ἵλαροτραγωδία, φλύαξ ou ambos, contudo é evidente sua independência em relação ao mimo.

Nessa discussão sobre espetáculos dramáticos, Ateneu acrescenta ao

⁷ Ῥίνθων Ταραντίνος κωμικός, ἀρχηγὸς τῆς καλουμένης ἵλαροτραγωδίας, ὃ ἐστὶ φλυακογραφία δράματα δὲ αὐτῶ κωμικοτραγικά λη' (cf. *Suda* ρ171). Festo, em *Sobre o Significado das Palavras* 90. 10L, define um *hilarodos* como *lascivi et delicati carminis cantator*.

⁸ Καὶ καυρὸν γελάσας παραμείβεο καὶ φίλον εἰπὼν/ῤῆμ ἐπ' ἐμοί. Ῥίνθων εἰμί ὁ Συρακόσιος/Μουσάων ὀλίγη τις ἀηδονίς· ἀλλὰ φλυάκων/ἐκ τραγικῶν ἴδιον κισσὸν ἐδρεψάμεθα (*HE* 2827-2830).

A presença da hera nesse epigrama conecta Rintão à poesia dramática. Sobre a relação entre a hera e Dioniso, cf. Píndaro *Olímpicas* II 30 e Aristófanes Σ *Tesmoforiantes* 987.

⁹ Alguns títulos das peças de Rintão seriam *Héracles* (cf. Ateneu 500f e Aristófanes Σ *Acarnenses* 246a), *Ifigênia em Áulis* (cf. Pollux VII 90), *Ifigênia em Táuride* (cf. Pollux VII 61), *Medeia* (cf. Hesíquio κ 3423), *Télefo* (cf. Pollux X 35) e *Orestes* (cf. Hefestíao 1.5). No entanto, *Anfitrião* (cf. Ateneu 111c) sugere um vínculo com a comédia.

¹⁰ Παρὰ δὲ Λακεδαιμονίους κωμικῆς παιδιᾶς ἦν τις τρόπος παλαιός, ὧς φησι Σωσίβιος, οὐκ ἄγαν σπουδαῖος, ἅτε δὲ κἄν τούτοις τὸ λιτὸν τῆς Σπάρτης μεταδιωκούσης. ἐμμεῖτο γὰρ τις ἐν ἐντελεῖ τῇ λέξει κλεπτόντας τινὰς ὄπωραν ἢ ξενικὸν ἰατρὸν τοιαυτὶ λέγοντα (...) ἐκαλοῦντο δ' οἱ μετιόντες τὴν τοιαύτην παιδιὰν παρὰ τοὺς Λάκωσι δικηλισταί, ὧς τις ἂν σκευοποιοὺς εἶπῃ καὶ μιμητάς. τοῦ δὲ τῶν δικηλιστῶν πολλὰί τόπους εἰσὶ προσηγορίαι. Σικυώνιοι μὲν γὰρ φαλλοφόρους αὐτοὺς καλοῦσιν, ἄλλοι σ' αὐτοκαβδάλους, οἱ δὲ φλύακας, ὧς Ἴταλοι σοφιστᾶς δὲ οἱ πολλοί, Θηβαῖοι δὲ καὶ τὰ πολλὰ ἰδίως ὀνομάζουσιν εἰωθότες ἐθελόντας (Ateneu 621e -f).

catálogo a *μαῶδια* e a *λυσιῶδια*. A diferença entre ambas se resumiria a questões de performance: um homem trajando roupas femininas e encenando papéis masculinos e femininos seria chamado *μαῶδός*, enquanto um homem encenando papéis femininos e trajando roupas masculinas seria um *λυσιῶδός*. Os poetas *ἰλαρῶδοί* são considerados mais respeitáveis (*σεμνότεροι*) que os autores das outras formas dramáticas elencadas. Segundo Aristoxeno¹¹, essa respeitabilidade seria responsável pela conexão da *ἰλαρῶδια* à tragédia, enquanto a *μαῶδια* frequentemente se justaporaria à comédia.

À exceção de Ateneu, testemunhos sobre esses diferentes tipos de espetáculo dramático são muito raros na Antiguidade. Graças a essa curta alusão, é possível atestar a existência de um número significativo de performances teatrais à margem da tradição literária, ainda que a descrição individualizada de cada subgênero seja extremamente breve e pouco esclarecedora. As encenações seriam acompanhadas de dança e performance musical, visto que as fontes citadas por Ateneu na passagem em questão são os tratados *Sobre os Coros* de Aristocles e *Sobre a Música* de Aristoxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles. A mescla de música e dança é inferida por uma inscrição funerária dedicada à atriz de mimos Bássila, célebre por sua excelência *ἐν μείμοις εἶτα χοροῖσι, πολλάκις ἐν θυμέλαις* (cf. *CIG* 6750).¹² Porém os limites entre cada espetáculo e sua relação com os mimos não são claros, sobretudo por não figurarem nos catálogos de espécies dramáticas redigidos durante a Antiguidade Tardia. Ateneu já menciona *ἰλαρῶδια*, *μαῶδια*, *λυσιῶδια*, etc. como um conjunto de encenações dramáticas desconhecidas cuja glosa é retirada de tratados antigos sobre música. É possível que o mimo tenha, gradativamente, assimilado todas elas, fato que poderia justificar o desaparecimento dessa nomenclatura.¹³

O mais antigo documento conhecido que atesta a performance dos

¹¹ Cf. Ateneu 621d.

¹² *τὴν πολλοῖς δῆμοισι πάρος, πολλαῖς δὲ πολέσσι/δόξαν φωνάεσσαν ἐν σκηναῖσι λαβοῦσαν/παντοίης ἀρετῆς ἐν μείμοις εἶτα χοροῖσι./πολλάκις ἐν θυμέλαις, ἀλλ' οὐχ οὕτω δὲ θανοῦση/τῆ δεκάτῃ Μούσῃ τὸ λαλεῖν σοφὸς Ἡρακλειδης/μειμάδι Βασσίλῃ στήλῃν θέτο βιολόγος φῶς./ἢ δὴ καὶ νέκυς οὔσα ἴσῃν βίον ἔλλαχε τείμην./μουσικὸν εἰς δάπεδον σῶμι ἀναπαυσαμένη./ταῦτα οἱ σύσκηνοι σου λέγουσιν./εὐνύχει Βάσσιλα· οὐδεὶς ἀθάνατος.* (*CIG* 6750). Esta inscrição foi encontrada entre as ruínas do anfiteatro de Aquileia. Segundo Bonaria (1965, p. 175), dataria do século II a. C.

¹³ Cf. Cicu (2012, pp. 23-6). Para Gianotti (1993, pp. 47), *gia sul finire del IV sec. a. C. in area greca il termine mimos, forse di origine siceliota e designante sia l'attore sia lo spettacolo, entra nell'uso comune, soppiantando altri voci (simodia, magodia, lysiodia, mimodia, mimologia, ethologia, ecc) che talora riaffiorano nelle fonti e nei lessici per precisare tecniche di esecuzione e derivazioni geografiche oppure in qualità di semplice relitti lessicali*. Segundo Andreassi (2001, pp. 1-2), o fato de o mimo não apresentar *caratteristiche formali costanti e nitidamente riconoscibili* dificulta sua definição enquanto gênero literário. Para Fantham (2011, p. 230), formas dramáticas que não se enquadrassem nas categorias dramáticas *standards* poderiam ter sido chamadas de 'mimo'.

mimos seria uma lâmpada de terracota do século III a. C. encontrada no lado ocidental da acrópole de Atenas.¹⁴ Em baixo-relevo estão representados três atores: um ancião trajando ἰμάτιον, um calvo de orelhas enormes, lábios grossos e ventre proeminente e um jovem segurando um rolo de papiro. Na base da lâmpada é legível a sentença μιμολῶγοι ὑπόθεσις εἰκυρά. Ou seja, as três personagens seriam atores de mimos (μιμολῶγοι) que interpretariam um enredo cujo argumento (ὑπόθεσις) seria conhecido como *A Sogra* (εἰκυρά). Esse tema provavelmente já teria sido explorado por autores de mimo, visto que um dos textos de Sófron seria intitulado Πενθερά, como atesta Ateneu 110c (cf. fr. 13 Hordern). Poetas da comédia nova também se valeram de enredos igualmente intitulados *A Sogra*, como Apolodoro de Caristo (fr. 7-15 KA) e Terêncio. Isso sugere uma influência mútua entre comédia e mimo, de modo que alguns comentadores, na Antiguidade Tardia, chegaram a considerá-lo parte da comédia ou uma subespécie do gênero cômico.¹⁵

Em decorrência da semelhança entre essas duas formas dramáticas, são atribuídos a Labério, autor romano do século I a.C., vários títulos ou enredos de mimos semelhantes aos encontrados na comédia, como *Aulularius/Aulularia* (fr. 8 Panayotakis), *Os Gêmeos* (fr. 33 Panayotakis) e *As Irmãs* (fr. 56a-58 Panayotakis), cujos argumentos poderiam ser similares à *Aulularia*, aos *Menecmos* e às *Báquides* de Plauto. Por fim, Labério conferiu a um de seus mimos o título *Cólax* (fr. 17a-b Panayotakis) a partir de uma personagem típica da comédia, conectada à figura do παράσιτος.¹⁶

Cassiodoro, em *Epístolas* IV 51. 10, considera bastante sofisticados os mimos de Filistião, um poeta grego que viveu em Roma na época de Augusto, bem como Jerônimo, em *Contra Rufino* II 20, os descreve como elegantes. De acordo com o *Suda* (cf. Φιλιστίων, φ 364), esse autor ter-se-ia destacado por compor mimos conhecidos como κωμωδίαι βιολογικάι. A associação constante entre mimo e comédia culmina, no século IV, com a redação de uma σύγκρισις anônima, composta em trímetros jâmbicos, na qual as máximas morais de Filistião e as de Menandro são confrontadas

¹⁴ Cf. Mastromarco (1984, pp. 11-12) e Cicu (2012, pp. 27-9).

¹⁵ Segundo João Lídio em *Sobre as Magistraturas*. I 40, as encenações da κωμωδία μιμική ainda atrairiam espectadores no início do período bizantino. Diomedes, em *Arte Gramática* III 490-92 Keil, menciona uma divisão da comédia na qual o *mimus* seria uma de suas espécies, também conhecido como *planipes* porque os atores entrariam no prosênio com os pés descalços, sem os coturnos trágicos ou os socos cômicos.

¹⁶ Menandro escreveu uma comédia intitulada *Cólax* (cf. Terêncio *Eunuco* 30-33). Êupolis teria redigido os Κόλακες, apresentando um coro formado por bajuladores (fr. 156-91 KA). Cf. Storey (2003, pp. 188-96).

em forma dialógica.¹⁷ A nomenclatura “comédia biológica” – pelo que nos é possível conhecer – parece ter se limitado somente aos textos de Filistião.¹⁸

No século VI Corício de Gaza escreveu um discurso intitulado *Apologia dos Mimos* (*Or.* 32), com o intuito de defender os espetáculos mímicos contra as críticas feitas por um detrator anônimo às suas performances.¹⁹ Apesar de tardio, esse discurso é fundamental para a compreensão desse tipo de espetáculo e sua recepção, já que é o único texto a tratar inteiramente do gênero em todo o *corpus* literário preservado. As principais censuras reportadas por Corício se baseiam nos vícios representados e na influência nefasta que o mimo poderia gerar nos espectadores.²⁰ Críticas moralistas foram direcionadas a esses espetáculos desde o século IV a. C.,²¹ testemunhando sua baixa reputação repetida por toda a Antiguidade. Plutarco, em *Questões Conviviais* 712e-f, considera-os inadequados como forma de entretenimento durante o simpósio pelo fato de a linguagem e dos enredos provocarem mais desordem à alma que todo o efeito da embriaguez (μυμήματα τὰ πραγμάτων καὶ λόγων, ἃ πάσης μέθης ταραχωδέστερον τὰς ψυχὰς διατίθησαν). Em *Tristia* II 497-515, Ovídio compara seus versos eróticos às tramas obscenas dos mimos, repletas de amores adúlteros exibidos por meio de palavras ultrajantes e visões vergonhosas. Cícero, em *De Oratore* II 151-2, afirma que o mimo é caracterizado por riso, imitação, depravação e obscenidade indigna de ser suportada por homens livres, tanto no âmbito do

¹⁷ O *Suda* ainda afirma que Filistião foi imitado por um comediógrafo do século I a.C. chamado Filão de Sárdis. Sobre a apreciação de Filistião na Antiguidade, cf. Marcial II 41. 15 e Amiano XXX 4. 21. Marco Aurélio VI. 47 lamenta o fato de filósofos como Heráclito, Pitágoras e Sócrates serem menos conhecidos que Filistião.

¹⁸ Cf. o epigrama anônimo sobre Filistião em *AP* VII 155: Ὁ τὸν πολυστένακτον ἀνθρώπων βίον/γέλωτι κεράσας Νικαεὺς Φιλιστίων/ἐνταῦθα κείμει, λείψανον παντὸς βίου, / πολλάκις ἀποθανόν, ὧδε δ' οὐδεπώποτε. Esse epigrama explora a ideia de Filistião ter mesclado ao riso a dolorosa vida dos homens. Deve-se notar que o autor enfatiza a palavra βίος no final dos versos 1 e 3.

¹⁹ Cf. Stephanes (1986), Cresci (1986: 49-66) e Albini (1997: 116-22).

²⁰ O discurso de Corício também apresenta uma defesa dos atores de mimo, argumentando que eles não devem ser moralmente equiparados às personagens representadas durante as performances (*Or.* 32. 76-7). Seria importante estabelecer essa separação, uma vez que grande parte das críticas ao teatro feitas por autores cristãos se baseava na confusão entre ator e personagem (cf. a menção de João Crisóstomo às mulheres lascivas nos teatros de Satanás em *Homília sobre Mateus* I 7). Para Severo de Antioquia *Homília* 95, o ato de trajar roupas próprias para as encenações num festival pré-cristão deveria ser interpretado como prática de um culto pagão. Corício ainda acrescenta que os atores de mimo são pessoas irreprocháveis, de vida irrepreensível, e agem de modo não indecoroso com suas mulheres e filhos (*Or.* 32. 53-4).

²¹ Segundo Demóstenes, em *Segunda Olintíaca* 18-19, um exemplo da depravação de Filipe seria estar frequentemente acompanhado por atores de mimos. Corício, ao contrário, descreve Filipe como um homem dotado de habilidade política e capaz de se sacrificar por altos valores. Se os mimos, portanto, fossem vis, teriam certamente sido eliminados de sua corte (*Or.* 32. 60-7).

fórum quanto do banquete.

Corício rebate a crítica do detrator argumentando que a representação do vício também é reproduzida em outras formas poéticas. O adultério é um dos principais temas abordados, todavia abundam relatos de semelhante comportamento entre os deuses nos poemas homéricos aprendidos e recitados pelo jovem em formação (*Or.* 32. 39-40). As comédias de Menandro, igualmente, estão repletas de personagens caracterizadas pelos mais variados vícios como a misantropia, a avareza e os amores a citaristas (*Or.* 32. 73-74). A mesma observação vale para as peças de Aristófanes, lidas em contexto escolar (*Or.* 32. 84-5).

As ações representadas nos mimos são retiradas da vida, portanto a crítica não deve se voltar ao espetáculo que reproduz o péssimo comportamento, mas às pessoas que assim agem e fornecem matéria às encenações (*Or.* 32. 89-90). Corício, nessa passagem, se vale de uma argumentação similar à empregada por Plutarco em *Como o Jovem Deve Ouvir a Poesia* 17f - 18f. Numa espécie de resposta à censura feita por Platão, o autor contesta a abordagem seletiva da poesia a partir do objeto de imitação e considera que o vício e a virtude devem estar representados nas obras dos poetas, uma vez que existem na sociedade. Compartilhando de um ponto de vista similar, Corício argumenta que a encenação do vício não torna os espectadores viciosos, mas lhes proporciona um prazer despreocupado e livre de conflitos e confusões (*Or.* 32. 111-15). O mimo, além disso, também pode ser dotado de uma função educativa, visto que ações consideradas vergonhosas como o adultério sempre são descobertas na trama, inibindo sua reprodução na vida real pelos espectadores (*Or.* 32. 33).

Em *Or.* 32. 110-11, Corício fornece uma lista de personagens recorrentes nos mimos, elencando figuras pertencentes, em grande parte, a um estrato baixo da sociedade. São mencionados senhores, escravos, donos de taverna, cozinheiros, convivas, crianças falando de modo desarticulado, jovens apaixonados, pessoas irritadas e outras tentando acalmá-las. Dentre os 44 títulos conhecidos de mimos atribuídos a Labério, há vários designando ofícios pertencentes a um nível social baixo: *A costureira* (fr. 9 Panayotakis), *As lavadeiras* (fr. 31 Panayotakis), *O pescador* (fr. 49a-b Panayotakis)²², *O vendedor de corda* (fr. 50a-51 Panayotakis) e *O vendedor de sal* (fr. 52 Panayotakis). Curiosamente, um de seus mimos se chamaria *A pobreza* (fr. 46-8 Panayotakis), contudo não é possível inferir, pelos fragmentos preservados, o conteúdo

²² Menandro teria escrito uma peça intitulada *Os pescadores* (fr. 18-30 KA). Cf. também a canção do pescador no *Rudens* de Plauto (vv. 290-305).

abordado.

Em *Questões Conviviais* 712e-f, Plutarco propõe uma divisão dos mimos em duas categorias segundo a complexidade da trama. Os mimos *ὑποθέσεις* possuiriam uma ação extensa (τὰ μήκη τῶν δραμάτων) e, conseqüentemente, seriam encenados com dificuldade no âmbito do simpósio. Os mimos *παίγνια*, por sua vez, seriam inadequados à performance até mesmo diante de um público formado por escravos, tendo em vista a vulgaridade (βωμολοχία) e a futilidade (σπερμολογία). A divisão proposta por Plutarco tenta estabelecer algumas diferenças estruturais entre formas de espetáculo comumente apresentadas durante os banquetes e classificadas de modo semelhante como mimos. A mais óbvia distinção se baseia na extensão da performance, uma vez que os *παίγνια* possivelmente englobariam espetáculos breves ou mesmo cenas isoladas e repletas de linguagem obscena.

O *Papiro de Berlim* (*P. Berol.* 13927)²³, datado entre os séculos V - VI d. C., fornece uma série de títulos de mimos e um catálogo de objetos necessários para as encenações. No caso do mimo β' seriam requisitados, por exemplo, pequenos falos, machados, remos e um barco; no caso de *Sem Necessidade de Palavras*, uma cítara, um porco, um cachorro e uma concha de sopa; no caso de *Sobre os Godos*, objetos de cor verde, um pequeno manto e roupas de godo. O mimo *Flautista com a Virgem*, por sua vez, dispensaria qualquer artefato para a encenação. De acordo com os objetos elencados, nota-se que a performance deveria ser bem variada, abrangendo desde espetáculos com dimensões mínimas e sem o auxílio de elementos cenográficos até esquetes maiores, mais elaboradas e com acompanhamento musical. O mimo aparentemente mais complexo, segundo o inventário elaborado nesse papiro, se chamaria *Leucipe*, seria ambientado no estabelecimento de um barbeiro e teria como personagens Leucipe, o barbeiro, uma anciã e um ferreiro. Alguns dos itens necessários para a encenação seriam tesoura, espelho, bolsa, caixa de papiro, lâmina de martelo, etc.²⁴ Possivelmente essas performances breves se enquadrariam no conceito de *παίγνια* proposto por Plutarco.

Os mimos classificados como *ὑποθέσεις* seriam dotados de um enredo mais complexo e teriam alguma espécie de vínculo com a comédia. Ao falar da credibilidade narrativa, Quintiliano, em *Instituição Oratória* IV 2. 53-4, cita as tramas desenvolvidas nas comédias e nos mimos para ilustrar o conceito de *ductus rei credibilis*. Segundo esse princípio, os acontecimentos precisam ter uma sequência natural e possuir coerência entre si. Certamente as *ὑποθέσεις* seriam dotadas de um *status* menos marginalizado, visto possuírem estrutura dramática próxima ao teatro literário.²⁵

²³ fr. 15 Cunningham.

²⁴ Sobre esse papiro, cf. Cazzaniga (1958, pp. 7-19) e Daris (1988, pp. 88-90).

²⁵ Para mais informações sobre os *παίγνια* e as *ὑποθέσεις*, cf. Cicu (2012, pp. 83-120).

Os *Fragmenta Mimorum Papyracea* coletados por Cunningham nos fornecem dois exemplos de mimos ὑποθέσεις. A Μοιχεύτρια (fr. 7 Cunningham), extraída de um papiro do século II d.C. (*P. Oxy.* 413) e publicada pela primeira vez por Grenfell-Hunt em 1903, trabalha com o tema do adultério. Segundo Valério Máximo II 6. 7, os argumentos da maior parte dos mimos exploram os relacionamentos ilícitos.²⁶ O adultério também se tornaria matéria em Labério, como pode ser notado em *Festival na Encruzilhada* (fr. 19-22 Panayotakis) e *A Toscana* (fr. 62-65 Panayotakis). Em *A Costureira* (fr. 9 Panayotakis), a única passagem preservada seria a fala de um escravo atestando o desejo que a *domina* sente por seu enteado, possivelmente em paródia ao mito de Fedra ou alguma tragédia específica que o abordasse.²⁷ Herodas trata do tema do adultério em dois de seus poemas. No mimiambos 1, a proposta de traição ao marido ausente sugerida por Gilis é cordialmente recusada pela esposa Metrique. O mimiambos 5, contudo, possui um enredo próximo à Μοιχεύτρια, explorando o motivo do ciúme da senhora por seu escravo/amante e o castigo que lhe será infligido por tê-la supostamente traído com outra escrava.

A Μοιχεύτρια apresenta dificuldades de leitura não somente por conta do estado de conservação do papiro, mas por, provavelmente, não conter o texto completo. Apesar de só possuímos as falas da personagem principal, seguramente não se trataria de um monólogo, uma vez que há outras personagens em cena interagindo com a protagonista.²⁸ O mimo aparentemente seria dividido em cenas e haveria uma diferença cronológica significativa separando-as. Na cena inicial, a senhora ordena que o servo Esopo seja punido ao rejeitá-la por causa da serva Apolônia e exige a morte do casal. Na cena seguinte, a senhora está furiosa porque os dois escravos fugiram, no entanto Apolônia é imediatamente recapturada. A partir da linha 34, Esopo parece também ter sido preso e ambos os escravos são declarados mortos. A senhora passa, então, a planejar o assassinato do próprio marido.

Embora o enredo seja extenso, a Μοιχεύτρια seria um mimo aparentemente simples de ser encenado, tendo em vista a unidade de espaço, a presença de poucas personagens e a centralidade da adúltera. Bem diferente seria o caso de Χαρίτιον, redigido no mesmo papiro. A performance demandaria um número excessivo de personagens, um coro de indianos e acompanhamento musical, a julgar por alguns termos abreviados e sinais diacríticos inseridos à margem do texto.

²⁶ Cf. a menção ao adultério nos mimos feita por Corício (*Or.* 32. 30 e 55). Cf. também Ovídio *Tristia* II 497-500, Ateneu 452f, Sêneca *Controvérsias* II 4. 5 e Jerônimo *Epístolas*. 54. Cf. ainda Reynolds (1946, pp. 77-84), Webb (2008, pp. 105-112) e Cicu (2012, pp. 121-51).

²⁷ Cicu (1988, pp. 126-34) propõe uma reconstrução detalhada da trama desse mimo, baseando-se na história da madrastra em Apuleio *Metamorfozes* X 2-12.

²⁸ Cf. Andreassi (2001, pp. 23-5). É atribuída fala a outras personagens na última cena (vv. 82-90), impossibilitando a ideia de um monólogo.

Carítion seria o nome de uma garota grega aprisionada e tornada sacerdotisa em alguma região da Índia. Um grupo de gregos – dentre os quais seu irmão, um escravo e o capitão da nau – viaja para resgatá-la com o auxílio da Senhora Flatulência (κυρία Πορδή, vv.7).²⁹ Além da emissão de πορδαί com a finalidade bélico-defensiva de afugentar os inimigos – cenograficamente marcada pelo som dos tamborins, como sugere a notação textual –, os gregos oferecem vinho puro aos indianos para embriagá-los e assim conseguir escapar. Curiosamente, o rei e o coro se expressam num dialeto local,³⁰ talvez uma língua criada pelo próprio autor com a intenção de suscitar o riso na audiência, um idioma (ou mescla de idiomas) falado por alguma população da Índia ou uma espécie de grego “barbarizado” de difícil compreensão.³¹

É possível que o autor de Χαρίτιον tenha se valido de modelos literários pertencentes a outros gêneros poéticos, como a tragédia e a epopeia. A paródia de elementos presentes em *Ifigênia em Táuride* e *Ciclope* de Eurípidés e no livro IX da *Odisseia* indica uma intenção do espetáculo mímico de suscitar o riso por meio do rebaixamento de matéria adequada aos gêneros graves. O *P. Köln* VI 245, considerado pela crítica moderna um mimo sobre a entrada ardilosa de Odisseu em Troia disfarçado de mendigo, ilustra esse princípio.³² O mesmo episódio já havia sido explorado nas tragédias de Sófocles (fr. 367-9 Snell-Radt) e Íon (fr. 43a-49a Snell-Radt).³³

Os textos coletados por Cunningham nos *Fragmenta Mimorum Papyracea* parecem ter sido redigidos visando especificamente à performance e, talvez, não fizessem parte do acervo de nenhuma biblioteca. Possivelmente seriam cópias privadas pertencentes aos arquivos de uma trupe de atores de mimo e conteriam, em alguns casos, um esquema básico e sumário dos elementos a serem empregados para a encenação.³⁴ Haveria, portanto, alguma diferença entre esses “mimos ditos populares”, preservados graças às vicissitudes do acaso, e a expressão literária dessa forma de espetáculo dramático, criada por autores como Sófron, Xenarco, Herodas, Labério, Publílio e Filistião.

²⁹ A κυρία Πορδή invocada pelo escravo é, segundo Andreassi (2001, pp. 53), *suo nume tutelate e fidata protettrice nei momenti di difficoltà*. Cf. a personificação da flatulência com efeito cômico em fr. *adespota* 83 KA. Sobre o poder da πορδή para matar os homens ou salvá-los com seu canto, cf. *AP XI* 395.

³⁰ Deve-se notar que o rei dos indianos também fala grego (vv. 88-92) e o escravo parece dialogar com o rei em língua bárbara (vv. 59a e 66b). Carítion também se expressa na língua dos indianos (vv. 124). Cf. Santelia (1991, p. 71).

³¹ Cf. Santelia (1991, pp. 63-74) e Andreassi (2001, pp. 56-8).

³² Cf. Parca (1991) e Esposito (2010, p. 280).

³³ Mimos com temas mitológicos são mencionados por Tertuliano em *Apologético* XV 1-3. Segundo o autor, os mimos de Léntulo e Hostílio suscitariam o riso na plateia ao explorar a depravação dos deuses.

³⁴ Cf. Andreassi (2001, pp. 25-31).

Herodas, ao escrever mimos valendo-se dos trímetros jâmbicos coliâmbicos, cujo εὔρετής teria sido Hipônax de Éfeso, propõe uma discussão literária na qual gêneros poéticos distintos são combinados, sobretudo por conta do objeto de imitação, de modo a gerar uma forma híbrida classificada na Antiguidade como μιμίαιμβος.³⁵ Outros autores vão reproduzir o modelo de Herodas e compor mimiambos, como é o caso de Virgílio Romano, cujos versos estabeleceriam uma rivalidade com Menandro e proporcionariam uma equiparação a Plauto e a Terêncio.³⁶ Trata-se do âmbito literário do mimo, com tramas semelhantes às da comédia nova e forma remontando diretamente à experimentação poética de Herodas. Plínio, em *Epístolas* IV 3, faz referência a Árrio Antonino, outro poeta pertencente a essa tradição literária mímica, tendo redigido epigramas e mimiambos em língua grega equiparáveis aos de Calímaco e Herodas.

Todavia, os mimos literários não foram conectados somente aos trímetros jâmbicos coliâmbicos. Teócrito de Siracusa redigiu um grupo de poemas hexamétricos voltados, em grande parte, a personagens pertencentes a uma classe social baixa, como pastores, camponeses, pescadores, mercenários e feiticeiras. Um *corpus* de 30 poemas de conteúdo variado foi preservado através de um manuscrito sob seu nome. Trata-se de um conjunto de textos bastante heterogêneos quanto ao objeto de imitação, dialeto e metro.³⁷ Dada a dificuldade de incluir esses poemas numa categoria de gênero específica, a crítica antiga cunhou diferentes nomes para designá-los, como ἔπη βουκολικά e εἰδύλλια.³⁸

A adoção de determinadas nomenclaturas e a discussão acerca delas, na Antiguidade, eram baseadas em critérios de natureza variada que devem ser investigados, de maneira a nos fornecer indícios sobre como esses poemas seriam compreendidos e inseridos na tradição literária. No caso da produção poética de Teócrito, a crítica antiga se valeu de uma terminologia que não denotava os vínculos com o mimo, afastando seus poemas do âmbito da poesia dramática. O termo idílio é raramente mencionado por autores antigos, apesar de empregado

³⁵ Cf. Rosen (1992, pp. 205-16).

³⁶ Cf. Plínio *Epístolas* VI 21.

³⁷ Contudo deve-se notar que, dentre os 30 poemas preservados, o hexâmetro é utilizado em 26 idílios (I - VII, IX - XXVII) e, junto ao dístico-elegíaco, na maior parte do *Id.* VIII.

³⁸ A designação ἔπη βουκολικά só aparece no *Suda* (cf. Θεόκριτος, θ 166), contudo encontramos vestígios da conexão entre épica e poesia bucólica em Quintiliano *Instituição Oratória* X 1. 46-56 e Manílio *Astronômicas* II 39-42. O termo βουκολικά estaria etimologicamente relacionado ao conteúdo pastoral presente em alguns poemas do *corpus* teocritiano, no entanto há testemunho do emprego dessa nomenclatura em contexto alheio à matéria rústica, como nos escólios das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes (Σ I 1234-9a) em referência ao *Id.* XIII, de matéria heroica/erótica. Para mais informações, cf. Halperin (1983, pp. 217- 48) e Van Sickle (1975, pp. 45-72).

com frequência nos escólios de Teócrito. Em alguns de seus manuscritos medievais, a forma plural εἰδύλλια aparece dando título à coleção inteira de poemas, ainda que, provavelmente, não tenha definido um gênero poético específico. De acordo com os *Prolegomena E* aos escólios de Teócrito, εἰδύλλιον seria um μικρὸν ποίημα cuja etimologia derivaria de εἶδος no diminutivo. Contudo, a proposição de outras etimologias diferentes sugere que o sentido original do termo não seria mais conhecido.³⁹ Por meio de um julgamento centrado na extensão e sem uma matéria específica inferida, o escoliasta chama todo o *corpus* reunido de εἰδύλλια, independente de critérios baseados em metro, dialeto ou conteúdo. Os poemas de Teócrito isoladamente poderiam se adequar a diferentes categorias poéticas, de modo que a recolha do *corpus* sob um nome vago e carente de definição precisa acaba por justapor textos pertencentes a uma pluralidade de gêneros e assemelhados quanto ao emprego do hexâmetro (em sua maior parte) e à brevidade.⁴⁰

O escoliasta, porém, questiona-se sobre o motivo desses poemas não terem sido intitulados διάλογοι, de maneira semelhante aos textos de Luciano de Samósata (*Prolegomena Ed*). A resposta sugerida pelo próprio comentador seria a uniformização da ὑπογραφή. Os poemas de Teócrito se valem das três maneiras de imitação: narrativa (διηγηματικόν), dramática (δραματικόν) e mista (μικτόν).⁴¹ Evitando separar os poemas por meio de uma variedade de denominações, teria sido feita a orçção, segundo o escoliasta, pelo emprego do termo εἰδύλλια a fim de harmonizá-los numa mesma nomenclatura. Nos *Prolegomena D*, o poema bucólico é descrito como uma mistura dos três χαρακτήρες da poesia, ora adotando somente a maneira narrativa, ora somente a dramática e ora uma mescla de ambas.

³⁹ De acordo com o autor dos *Prolegomena Ea* aos escólios de Teócrito, é equivocado derivar o termo εἰδύλλιον de τὸ ἦδω e, portanto, grafá-lo ἡδύλλιον. O autor de *Anecdoton Estense* III 8 (cf. Wendel 1914, pp. 12-13) concorda que essa etimologia é errônea e considera ἀμαθεῖς quem defende tal suposição.

⁴⁰ Gutzwiller (1996, pp. 130-31) pressupõe haver uma conexão entre a possível criação do termo εἰδύλλιον, no século III a.C., e o conceito de πολυειδεια calimaquiano defendido no jambo XIII. Segundo Clayman (1980: 48), *the alternation of form, meter and dialect and length are calculated to achieve an effect of a taxis ataktos, an ever interesting and seemingly casual variety or poikilia controlled by the artist to create an aesthetically pleasing whole*. Para mais informações sobre o jambo XIII e o conceito de πολυειδεια, cf. Acosta Hughes (2002, pp. 60-103) e Lelli (2004, pp. 123-34). Gutzwiller conclui que as características associadas à ideia de πολυειδεια seriam adequadas à coleção de poemas de Teócrito. Segundo a autora, *the term εἰδύλλια with its original meaning «short poems of different types» could only have been applied to Theocritus poetry in collected form* (1996, p. 130).

⁴¹ A mesma doutrina dos *characteres dicendi* é descrita por Diomedes em *Arte Gramática* III 482 Keil, Probo *Comm. Verg. Buc. et Georg., Prol.* e Sêrvio *ad Ecl. III 1*.

O questionamento sobre os motivos que levaram o termo *διάλογοι* a ser preterido como *ὑπογραφή* se justificaria pela proeminência da forma dramática.⁴² Ainda que o *corpus* teocritiano mescle as três maneiras de imitação, uma grande parte dos idílios pode ser classificada como dramática, mesmo quando há somente um monólogo proferido por uma única personagem (*Id.* I, II, III, IV, V, X, XII, XIV, XV, XX).⁴³ Em alguns casos, a estrutura dramática é entrecortada por uma breve fala do narrador no início do idílio, no final ou indicando alternância de interlocutores durante um *ἄγων* musical (*Id.* VI, VIII, IX, XI, XXI e XXVII).⁴⁴

A influência que as variadas espécies dramáticas encenadas em âmbito alheio ao festival religioso exerceram na literatura grega do período helenístico – sobretudo na primeira metade do século III a.C. – ainda carece de um estudo mais aprofundado. Num contexto poético em que a representação de personagens baixas se torna elemento recorrente,⁴⁵ a despeito da gravidade do gênero abordado, os espetáculos dramáticos ditos populares acabam adquirindo importância enquanto modelo literário. Se nos é possível, hoje, ler os mimiambos de Herodas ou alguns idílios de Teócrito que certamente dialogaram com essa produção, infelizmente registros desses espetáculos teatrais não chegaram até nós para que pudéssemos compreender, com alguma exatidão, como os poetas helenísticos combinaram fontes literárias e fontes populares na confecção de seus poemas eruditos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA-HUGHES, B. (2002). *Polyeideia: The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, Berkeley: University of California Press.
- ADLER, A. (ed.) (1928-1935). *Suidae Lexicon*. Leipzig: Teubner.
- ALBINI, U. (1997). Il Mimo a Gaza tra il V e il VI sec. d. Cr., *SIFC* n. 15, pp. 116-22.
- ANDREASSI, M. (2001). *Mimi greci in Egitto: Charition e Moicheutria*, Nápoles: Paulomar.
- BABBITT, F. C. (1927). *Plutarch. Moralia (vol. 1)*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

⁴² Cf. também *Anecdoton Estense* III 8.

⁴³ Poderiam ser considerados monológicos os idílios II, III, XII e XX.

⁴⁴ De acordo com Miles (1977, p. 139), *Theocritus rarely speaks in his own person. As an impersonal narrator, he is concerned primarily with dramatic situations, each of which focuses on upon the personalities of a few actors. Often, moreover, even as a narrator, Theocritus offers little more than brief introduction to set the scene for dramatic monologues or dialogues between the fictional characters of his poems. Sometimes his characters present themselves without any explicit commentary.*

⁴⁵ Cf. Zanker (1987, pp. 155- 227).

- BAILEY, D. R. S. (2000). *Valerius Maximus. Memorable Doings and Sayings (Books 1-5)*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- BOECKHIO, A.; FRANZIUS, I. (1853). *Corpus Inscriptionum Graecarum (vol. III)*. Berlin: Officina Academica.
- BONARIA, M. (1956). *Mimorum romanorum fragmenta*. Genova: Istituto di Filologia Classica.
- BONARIA, M. (1965). *Romani Mimi*, Roma: In Aedibus Athenaei.
- CAZZANIGA, I. (1958). Note marginali al Papiro Berlinese 13927 (V-VI d.C.): un inventario di oggetti necessari per le rappresentazioni sceniche, *Studi Classici e Orientali* n. 7, pp. 7-19.
- CICU, L. (1988). *Problemi e Strutture del Mimo a Roma*, Sassari: Gallizzi.
- CICU, L. (2012). *Il Mimo Teatrale Greco-Romano: lo Spettacolo Ritrovato*, Roma: Università La Sapienza.
- CLAYMAN, D. L. (1980). *Callimachus' Iambi*. Leiden: E. J. Brill.
- CRESCI, L. R. (1986). *Imitatio e Realia* nella polemica di Coricio sul mimo (*Or.* 32 Forster Richtsteig), *Koinonia* n. 10, pp. 49-66.
- CUNNINGHAM, I. C. (1971). *Herodas: Mimiambi*, Oxford: Oxford University Press.
- CUNNINGHAM, I. C. (1987). *Herodae Mimiambi: cum Appendice Fragmentorum Mimorum Papyraceorum*, Leipzig: Teubner.
- DARIS, S. (1988). Lo Spettacolo nei Papiri Greci, *Aevum Antiquum* n. 1, pp. 77-93.
- DEZOTTI, M. C. C. (1993). O Mimo Grego: uma Apresentação, *Itinerários* n. 6, pp. 37-46.
- DEZOTTI, M. C. C. (2010). Uma Apresentação de Herondas: Mimo I. in OLIVA NETO, J. A. (org.) *I Semana de estudos Helenísticos*. São Paulo: Humanitas.
- DI GREGORIO, L. (1997). *Eronda: Mimiambi (I-IV)*, *Biblioteca di Aevum Antiquum* 9, Milão: Vita e Pensiero.
- DI GREGORIO, L. (2004). *Eronda: Mimiambi (V-XII)*, *Biblioteca di Aevum Antiquum* 16, Milão: Vita e Pensiero.
- DUBUISSON, M.; SCHAMP, J. (2006). *Jean le Lydien. De Magistratures de l'État Romain (2 vol.)*. Paris: Les Belles Lettres.
- ESPOSITO, E. (2005). *Il Fragmentum Grenfellianum (P. Dryton 50): Introduzione, Testo Critico, Traduzione e Commento*. Bologna: Pàtron.
- ESPOSITO, E. (2010). Herodas and the Mime in CLAUSS, J. J.; CUYPERS, M. *Companion to Hellenistic Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- FANTHAM, E. (2011). *Roman Readings: Roman Response to Greek Literature from Plautus to Statius and Quintilian*. Berlin: De Gruyter.

- FANTUZZI, M. ; HUNTER, R. (2004). *Tradition and innovation in Hellenistic poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FOERSTER, R.; RICHTSTEIG, E. (1929). *Choricii Gazaei Opera*. Leipzig: Teubner.
- GIANOTTI, G. F. (1993). Histriones, Mimi et Saltatores: per una Storia degli Spettacoli Leggeri d'Età Imperiali in AA. VV. *Vitae Mimis. Forme e Funzioni del Teatro Comico Greco e Latino*, Como: Edizioni New Press.
- GIGANTE, M. (1971). *Rintone e il Teatro in Magna Grecia*. Nápoles: Guida.
- GOW, A. S. F.; PAGE, D. L. (1965). *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GUTZWILLER, K. (1991). *Theocritus' Pastoral Analogies*. Madison: Wisconsin University Press.
- GUTZWILLER, K. (1996). "The Evidence for Theocritean Poetry Book" in HARDER, M. A.; REGTUIT, R. F.; WAKKER, G. C. *Theocritus (Hellenistica Groningana 2)*. Groningen: Egbert Forsten.
- HALPERIN, D. (1983). *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven: Yale University Press.
- HORDERN, J. H. (2004). *Sophrón's Mimes*. Oxford: Oxford University Press.
- HUNTER, R. L. (1993). The Presentation of Herodas' *Mimianboi*. *Antichthon* n. 27, pp. 31-44.
- JOHNSON, W. A. (2000). Musical Evenings in the Early Empire: New Evidence from a Greek Papyrus, *JHS* n. 120, pp. 57-85.
- KASSEL, R. & AUSTIN, C. (eds.) (1983). *Poetae Comici Graeci, (vol.1)*. Berlin and New York, De Gruyter.
- KEIL, H. (1857). *Grammatici Latini (vol. 1)*. Leipzig: Teubner.
- LELLI, E. (2004). *Critica e Polemiche Letterarie nei Giambi di Callimaco*. Alessandria: Edizioni dell' Orso.
- MASTROMARCO, G. (1984). *The Public of Herondas*. Amsterdam: J. C. Gieben.
- MASTROMARCO, G. (1991). Il Mimo Greco Letterario, *Dioniso* n. 61, pp. 169-92.
- MILES, G. B. (1977). Characterization and the ideal of innocence in Theocritus' *Idylls, Ramus* n. 6, pp. 139-64.
- MINAR JR., E. L.; SANDBACH, F. H.; HELMBOLD, W. C. (1961). *Plutarch. Moralia (vol. 9)*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- OLSON, S. D. (2006). *Athenaeus. The Learned Banqueters (Books I-III. 106e)*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- OLSON, S. D. (2011). *Athenaeus. The Learned Banqueters (Books XIII. 594b-XIV)*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- PANAYOTAKIS, C. (2010). *Decimus Laberius. The Fragments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PARCA, M. G. (1991). *Ptocheia or Odysseus in Disguise at Troy (P. Köln VI 245)*. Atlanta: Scholars Press.
- RADICE, B. (1969). *Pliny. Letters (Books 1-7)*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- REYNOLDS, R. W. (1946). The Adultery Mime, *CQ* n. 40, pp. 77-84.
- RODRIGUES JUNIOR, F. (2014). 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.
- ROSEN, R. (1992). Mixing of Genres and Literary Program in Herodas 8. *HSCP* n. 94, pp. 205-16.
- RUSSELL, D. A. (2001). *Quintilian. The Orator's Education (Books 3-5)*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- SANTELIA, S. (1991). *Charition Liberata (P. Oxy. 413)*. Bari: Levante Editori.
- STEPHANES, I. E. (1986). *Chorikiou sophistou Gazēs Synēgoria mimōn*. Thessalonike: Akademia Athenon.
- STOREY, I. C. (2003). *Eupolis, Poet of New Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- SUTTON, E. W. (1948). *Cicero. De Oratore (Books I-II)*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- SWIDEREK, A. (1954). Le Mime Grec en Egypte, *Eos* n. 47, pp. 63-74.
- VAN SICKEL, J. B. (1975). Epic and Bucolic. *QUCC* n.19, pp. 45-72.
- WEBB, R. (2008). *Demons and dancers: performance in late antiquity*. London: Harvard University Press.
- WENDEL, C. (1914). *Scholia in Theocritum Vetera*. Leipzig: Trubner.
- WESSNER, P. (1902-1908). *Aeli Donati Commentum Terenti*. Leipzig: Teubner.
- WHEELER, A. L. (1996). *Ovid. Tristia. Ex Ponto*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- YPSILANTI, M. (2006). Mime in verse: strategic affinities in Theocritus and Herondas, *Maia* n. 58, pp. 411-31, 2006.
- ZANKER, G. (1987). *Realism in Alexandrian Poetry*. London: Croom Helm.
- ZANKER, G. (2009). *Herodas' Mimiamb*s. Oxford: Oxbow.