

Leonardo Medeiros Vieira

RUPTURA E CONTINUIDADE EM APOLÔNIO DE RODES:
OS SÍMILES NAS *ARGONÁUTICAS I*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras – UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Clássicos

Orientador: Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

2006



Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Caixa Postal 905 – Tel: (31) 3499-5112 – Fax: (31) 3499-5490
Av. Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte – MG – e-mail: poslit@letras.ufmg.br



Dissertação intitulada *RUPTURA E CONTINUIDADE EM APÔLONIO DE RODES: OS SÍMILES NAS ARGONÁUTICAS I*, de autoria do Mestrando LEONARDO MEDEIROS VIEIRA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG

Prof. Dr. Cristian Werner - FFLCH/USP

Profa. Dra. ELIANA LOURENÇO DE LIMA REIS
Coordenadora *pro tempore* do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 02 de março de 2006.

aos meus pais, Irlene Medeiros Vieira e
João Gomes Vieira

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao prof. Teodoro Rennó Assunção, pela orientação cuidadosa, valiosas sugestões para o andamento desta pesquisa, enorme paciência e, não menos importante, pronta amizade demonstrada durante a minha permanência na UFMG. Também agradeço às professoras e amigas Sonia Lacerda e Sandra Rocha da UnB, às quais devo grande parte da minha formação e meu amor pela cultura e língua gregas.

Aos amigos Alisson, Rodrigo e Marcus, que me ajudaram na redação do projeto original desta dissertação e apoiaram a minha disposição em ir para BH, meu muito obrigado. Também agradeço aos amigos Denis e Ana, Anderson e, sobretudo, à Raquel, Mírian e Paulo, pelo apoio nos tempos mais difíceis e pela ajuda na revisão, por vezes imediata, desta dissertação. Aos amigos de BH, Thiago, Pedro, Luciene e Andreza, meus mais sinceros agradecimentos, bem como à Flávia e ao seu marido Tônico, que me acolheram e hospedaram quando cheguei a Minas.

E, como soldados em acampamento adormecido, que ao som do clarim se erguem, e um a um se vão juntando e formando coluna — outras idéias se foram reunindo no meu espírito, alinhando-se, completando um plano formidável ...

Eça de Queirós, *O Mandarim*

RESUMO

Esta dissertação procura entender como Apolônio de Rodes, um dos três principais poetas helenísticos gregos, reformulou um dos elementos mais célebres da épica oral homérica, o símile ou comparação, e o utilizou na composição das suas *Argonáuticas*. Tal objetivo foi perseguido por meio da análise dos símiles das *Argonáuticas I*, da consideração dos modelos homéricos utilizados por Apolônio na sua composição e do cotejo entre a técnica dos símiles do poeta helenístico e aquela de Homero. Inicialmente, foi realizada uma revisão da bibliografia sobre o símile homérico, objetivando individuar e descrever as várias categorias pertinentes ao seu estudo (estrutura, temática, funções, relação com a narrativa e contexto imediatos) que posteriormente foram aplicadas à análise das comparações de Apolônio. Durante essa análise, constatou-se que a apropriação efetuada por Apolônio do símile homérico é extremamente sofisticada e funcional para a escrita de sua nova épica e conforma-se plenamente à prática alexandrina da imitação criativa ou arte alusiva, não devendo, portanto, ser entendida como um aperfeiçoamento evolucionista, pois comportaria antes uma grande admiração e um profundo reconhecimento da utilidade narrativa dessa ferramenta estilística arcaica, do que uma percepção negativa acerca da grande poesia do passado da qual ela é a continuidade diferenciada.

Palavras-chave: Apolônio de Rodes, Homero, Símile, Épica Grega, Poesia Helenística.

ABSTRACT

This dissertation aims at the attempt to figure how Apollonius Rhodius, one of the three main Hellenistic Greek poets, reformulated one of the most characteristic features of Homeric oral epic, namely, the simile or comparison, and its utilization in the writing of his *Argonautica*. Such aim was pursued through the analyses of the similes of *Argonautica I*, the consideration of the Homeric models employed by Apollonius in his composition and the comparative analysis between the technique of the similes favoured by the Hellenistic poet and that adopted by Homer. A bibliographical study on the Homeric simile was conducted with a view to individuating as well as describing the various categories pertaining to its analysis: structure, theme, functions, relation with the narrative and immediate contexts, which were subsequently applied to the scrutiny of Apollonius's comparison. The analysis testified to both the extreme refinement and functionality of Apollonius's appropriation of the Homeric simile and its bearing on the writing of his new epic, whose adequacy to the Alexandrian practice of creative imitation, or allusive art should not be equated with mere evolutionist betterment, implying a negative perception of the great poetry of the past but rather with admiration and due acknowledgement of the narrative usefulness of this archaic stylistic tool.

Key Words: Apollonius Rhodius, Homer, Simile, Greek Epic, Hellenistic Poetry.

SUMÁRIO

1 Introdução	6
2 O símile na épica homérica: breve síntese	12
2.1 Definição e estrutura	14
2.2 Temática	21
2.3 Função	25
2.4 Relação com a narrativa	34
2.4.1 Bruno Snell e Michael Clarke: o papel das feras nos símiles iliádicos	38
2.4.2 H. Fränkel e Norman Austin: a natureza simbólica das comparações homéricas	47
3 Os símiles das <i>Argonáuticas I</i>: análise e comentário	59
3.1 Primeiro episódio: Partida de Iolco (v. 234-316)	64
3.2 Terceiro episódio: Partida de Págases (v. 519-608)	78
3.3 Quarto episódio: Lemnos (v. 609-910)	82
3.4 Quinto episódio: Entre os Dolíones (v. 910-1152)	92
3.5 Sexto episódio: Abandono de Hércules (v. 1153-362)	101
4 Ruptura e continuidade na técnica dos símiles das <i>Argonáuticas I</i>	117
5 Referências	140

1 INTRODUÇÃO

O gênero épico constitui uma das principais expressões poéticas da antigüidade grega. Fazem parte desse gênero as duas epopéias atribuídas a Homero e consideradas as primeiras obras-primas do espírito helênico: a *Ilíada* e a *Odisséia*. A produção épica grega, no entanto, não se restringiu apenas a essas duas epopéias, pois existiam numerosas outras obras, tais como: os poemas pertencentes à tradição épica didática de Hesíodo, como a *Teogonia*, os *Érga* e outros a ele atribuídos; o *Ciclo Épico*, um conjunto de poemas que narravam lendas não exploradas na *Ilíada* e na *Odisséia*; as *Naupáctia* de Eumelo de Corinto; e várias outras obras menores atribuídas a Homero ou a outros poetas. Lamentavelmente, toda essa numerosa produção, excetuando os dois grandes poemas hesiódicos mencionados e o curto *Escudo de Aquiles*, foi perdida e somente é hoje conhecida pelos estudiosos por meio de citações e resumos em obras posteriores, como a *Khrestomathía* de Proclo.¹

Além das obras mencionadas acima, a épica grega pós-homérica também incluía outras produzidas no Período Helenístico, quando sofreu a influência decisiva da erudição filológica nascida nos novos círculos intelectuais do Museu e de sua biblioteca em Alexandria.² Entre as obras desse período destacam-se as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, uma longa narrativa em quatro livros totalizando quase seis mil versos e o único grande texto épico grego posterior a Homero de que dispomos hoje, já que, como dito acima, toda a produção anterior foi perdida.

Nas *Argonáuticas*, Apolônio tratou de um ciclo de lendas muito antigo na tradição mitológica: a viagem de uma expedição de heróis gregos à longínqua região da Cólquida na

¹ Para o texto e uma tradução de alguns desses fragmentos, ver: Evelyn-White. *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric e Pajares. Fragmentos de épica griega arcaica.*

² Lévêque. *O mundo helenístico*, p. 99-110.

nau Argo, a sua conquista do velocino de ouro e o seu retorno à Hélade. Embora a temática de sua narrativa fosse tradicional, Apolônio a desenvolveu de uma maneira nova, maneira essa que caracterizava seu texto como uma épica alexandrina e o distanciava das narrativas anteriores. O primeiro elemento que afastou o texto de Apolônio da produção épica anterior, sobretudo da tradição mais antiga da *Ilíada* e da *Odisséia*, foi a sua composição escrita: Apolônio escreveu sua obra, sendo ela difundida principalmente por meio da leitura.³ Apenas esse elemento já distancia bastante a épica alexandrina de Apolônio, elaborada por escrito, da composição oral que forma a base do estilo homérico.

Em segundo lugar, no tempo de Apolônio — e, principalmente, nos círculos literários do Museu — a poesia não possuía mais o seu significado público ou semi-público característico na Grécia desde a Época Arcaica. Surgiu, então, uma nova audiência para a poesia, não a audiência popular das grandes festas religiosas ou festivais, ou a de grupos que freqüentavam os banquetes, mas um público de leitores privado e culto, capaz de entender e apreciar uma literatura que era, segundo Albin Lesky, rica em pressupostos, ou seja, erudita.⁴

É justamente essa erudição uma das principais marcas da poesia helenística e da épica de Apolônio. Tanto esse poeta, como Calímaco, que a tradição biográfica considerava como seu professor, desenvolveram suas atividades no Museu de Alexandria. Ambos pertenceram à mesma tradição de ‘poetas e críticos’ iniciada por Filetas de Cós.⁵ Apolônio

³ Essa é também a opinião de Virginia Knight, para quem: “a épica homérica era originalmente objeto de uma performance, não era lida, contrastando com as *Argonáuticas*, cuja densidade de expressão a torna mais adequada para a leitura, apesar de que parte do poema ou seu todo pode ter sido recitado publicamente”, cf. Knight. *The renewal of epic*, p. 3, n. 10.

⁴ Cf. Lesky. *História de la literatura griega*, p. 731. Segundo Hunter, existem dados que apontam para a permanência de uma poesia popular, inclusive épica, cuja recepção se dava por meio da performance oral e pública no Período Helenístico, mas tais textos parecem ter sido bastante diferentes daquilo que esse autor chama de ‘alta poesia alexandrina’, a qual pertence às *Argonáuticas*, marcada pela etiologia, experimentalismo verbal, erudição, primazia da escrita na concepção e na recepção e destinada principalmente à fruição e ao estudo de uma elite culta, cf. Hunter. Introduction. In: Apollonius of Rhodes. *Jason and the Golden Fleece*, p. xii-xiv. Para algumas evidências acerca da prática da leitura privada ainda no Período Clássico, ver: Knox. *Libros y lectores en el mundo griego*, p. 19-27.

⁵ Filetas de Cós foi buscar no texto homérico palavras com sentido raro ou que ocorrem apenas uma vez, *hápax legómenon*, as utilizou em sua própria poesia e foi por isso chamado, por Estrabão, de “poeta e crítico” (ποιητής ἄμα καὶ κριτικός), cf.: Lesky. *Op. cit.*, p. 731-732.

merecia de fato essa qualificação, pois ele, que parece ter se ocupado inclusive da direção da biblioteca do Museu, escreveu também poemas sobre fundações de cidades (Κτίσεις) e obras de filologia, das quais só nos restaram os títulos: um tratado *Sobre Arquíloco*, uma edição ou um comentário sobre Hesíodo e um tratado *Contra Zenódoto*, no qual criticava a edição homérica de Zenódoto de Éfeso.⁶

Portanto, poesia tradicional quanto ao tema, mas elaborada e difundida por meio da escrita e dirigida a um público restrito e culto. Essas são algumas das principais características da épica de Apolônio. Porém, o caráter erudito dessa épica não significou um distanciamento dos tesouros da tradição anterior. Pelo contrário, a erudição de Apolônio e de outros poetas alexandrinos era dirigida principalmente para a produção literária do passado e, especialmente, para os textos de Homero. Com efeito, o antigo aedo era, para os alexandrinos, um modelo a ser imitado ou emulado. Eles estudavam os poemas homéricos à procura de palavras raras, de temas míticos inexplorados, de referências geográficas e outros fenômenos e os incorporavam às suas obras. Também exploravam o conhecimento que seus leitores tinham de Homero por meio de alusões a passagens célebres, mas nem sempre de forma explícita, praticando uma verdadeira imitação criativa ou arte alusiva.⁷

Assim, apesar de demonstrar erudição em relação a quase toda a poesia grega pós-homérica até a sua época, o grande referencial para Apolônio era Homero. Talvez isso explique porque esse intelectual alexandrino desafiou, ao que parece, as convenções vigentes em seu círculo literário, estabelecidas por Calímaco, e se dedicou a escrever um texto que, comparado aos poemas curtos típicos de sua época, adquiria uma extensão quase monumental.⁸

⁶ Cf. Mooney. *The Argonautica of Apollonius Rhodius*, p. 49-52.

⁷ Cf. Giangrande. *Hellenistic poetry and Homer*, p. 46-77 e Knight. *Op. cit.*, p. 1-10.

⁸ A narrativa épica típica dos alexandrinos, chamada posteriormente de *epýllion*, freqüentemente não chegava a alcançar dois mil versos, cf.: Toohey. *Reading epic*, p. 60. Segundo Hunter, apesar de Apolônio ter aderido à poética calimaqueana em vários aspectos do seu estilo e no tratamento do material tradicional, a forma de seu

As características homéricas em Apolônio, por conseguinte, são numerosas e ocorrem de várias formas: seja na constante alusão a episódios, personagens e passagens de Homero, no uso de *hápax* ou *dis legómena* homéricos e nos símiles das *Argonáuticas*. Mas Apolônio não transpunha simplesmente esses elementos homéricos, provenientes de uma tradição iletrada, para a sua poesia, ele os transformava, os adaptava à sua épica escrita e culta.

É justamente esse movimento de adaptação de elementos da tradição oral homérica para a épica escrita e culta de Apolônio que constitui o objeto de estudo desta dissertação. Trata-se aqui de entender como esse autor, um dos estudiosos helenísticos de Homero, reformulou um dos principais elementos da então já velha épica homérica, o símile ou comparação, e o utilizou na composição de seu poema. Esse objetivo foi perseguido por meio da análise dos símiles das *Argonáuticas I*, uma parte do poema freqüentemente negligenciada, da consideração dos modelos homéricos utilizados por Apolônio na sua composição e do cotejo da técnica dos símiles do poeta helenístico com aquela de Homero.

Em vista de tais métodos, esta reflexão sobre a apropriação da técnica homérica dos símiles por Apolônio está organizada em três estágios ou capítulos. O primeiro deles, ‘O símile na épica homérica: breve síntese’, comporta uma revisão da bibliografia sobre o símile homérico, objetivando individuar e descrever as várias categorias pertinentes ao seu estudo (estrutura, temática, funções, relação com a narrativa e contexto imediatos) que posteriormente serão aplicadas à análise das comparações de Apolônio. O mesmo capítulo também procura caracterizar as duas abordagens predominantes entre os autores que se

poema se diferencia bastante daquela preconizada por Calímaco, pois as *Argonáuticas* certamente não são “*a short poem and it is devoted to a very traditional subject of Greek myth*” e, acrescenta, “*the four books of Aitia may have be as long, but they were episodic and variegated in a way which Apollonius’ epic certainly is not*”, cf. Hunter. *Op. cit.*, p. xvii-xviii. Para uma discussão acerca da crítica calimaqueana ao μέγα βιβλίον e ao ἄριστον διηγηκῆς e da classificação das *Argonáuticas* com relação a tais quesitos, ver: Klein. Callimachus, Apollonius Rhodius, and the concept of the ‘big book’. *Eranos*, n. 73, 1975 e Vian. Introduction. In: Apollonius de Rhodes. *Argonautiques*, tome I, p. XIII-XXI.

dedicaram ao estudo das comparações homéricas, que se refletem em parte da bibliografia sobre os símiles de Apolônio, e apresentar uma tomada de posição nesse debate.

O segundo capítulo, ‘Os símiles nas *Argonáuticas I*: análise e comentário’, apresenta uma análise detalhada, baseada nas categorias indicadas acima, e um comentário seqüencial das comparações das *Argonáuticas I*, destacando como a adaptação, efetuada por Apolônio, dessa ferramenta estilística arcaica à escrita de sua nova épica está plenamente inserida no contexto maior da sua apropriação de elementos da tradição poética anterior por meio da imitação criativa ou arte alusiva. Ao longo do comentário, as comparações helenísticas são constantemente confrontadas com seus modelos homéricos e as alusões ao poeta arcaico são cuidadosamente interpretadas e relacionadas funcionalmente às características da nova épica escrita por Apolônio.

Quanto ao último capítulo, ‘Ruptura e continuidade na técnica dos símiles das *Argonáuticas I*’, ele conclui a dissertação, apresentando um cotejo final entre a técnica dos símiles de Apolônio e aquela de Homero e apontando o modo como a apropriação operada pelo poeta helenístico dessa ferramenta arcaica não deve ser entendida, como um aperfeiçoamento evolucionista, uma vez que o capítulo anterior já demonstra que ela está plenamente inserida na prática da imitação criativa ou arte alusiva típica de Apolônio, que comportaria antes uma grande admiração e um profundo reconhecimento da utilidade narrativa dessa ferramenta estilística arcaica, do que uma percepção negativa acerca da grande poesia do passado da qual ela é a continuidade diferenciada.

Assim, essa dissertação permitirá compreender melhor um aspecto pouco conhecido da tradição épica grega: a retomada e reformulação de elementos orais pela épica literária. Também permitirá retirar um pouco das sombras um autor que, embora algo marginal nos Estudos Clássicos hoje, foi muito importante na tradição antiga, tendo sido muito apreciado em Roma, sobretudo por Virgílio.

Finalmente, um último esclarecimento metodológico. Ao longo dessa dissertação, com o objetivo de aliviar a aparência do texto, a referência aos poemas homéricos e às *Argonáuticas* será feita sem chamada, apenas por meio da indicação do livro, em algarismos romanos maiúsculos para a *Ilíada*, minúsculos para a *Odisséia* e arábicos para as *Argonáuticas*, e dos versos em questão. Todas as traduções de Homero, Apolônio ou dos seus respectivos escoliastas são minhas e dirigidas mais por uma preocupação de fidelidade básica ao sentido do texto grego do que por considerações estéticas.⁹

⁹ Quanto às edições, o texto de Homero é aquele digitalizado no TLG-D, a saber: a edição de Allen para a *Ilíada* e aquela de Von der Mühl para a *Odisséia*. Apolônio, por outro lado, é sempre citado de acordo com o texto da edição Budé, a cargo de Francis Vian.

2 O SÍMILE NA ÉPICA HOMÉRICA: BREVE SÍNTESE

O poeta tempera sua poesia com muitos condimentos. Dentre tais preciosidades, ele tem também o símile, por meio do qual executa muitas coisas belas. De fato, em muitas passagens, ele exhibe, por meio do símile, o caráter peculiar dos animais e um variado conhecimento da natureza [...]. E, falando geralmente, o símile para o poeta não é somente algo erudito, mas é também um ensinamento dos acontecimentos diários e produtor de vivacidade e [da impressão de] muita experiência. Também é seu trabalho explicar claramente as coisas sugeridas, das quais recebe sua beleza. (Eustácio, arcebispo de Tessalônica, séc. XII)¹

Em Homero (...) as comparações, embora não seja de lhes negar este impulso para o sublime, têm, no entanto, uma função mais essencial. Com efeito, o poeta não tem nenhum outro meio de expressar a objetividade essencial ou até a intensidade do acontecimento. (Bruno Snell)²

The evolution of the Epic has reached a stage when the plain simple lines of its early rugged architecture are subject to 'improvement', and to being 'relieved' by being overlaid with rococo ornaments of later date and of a different style, stuck on here and there. (...) the *Iliad* is dowdy with an excess of pearls (many of them cultured) and diamonds (many of them only glass). (D. J. N. Lee)³

O escrutínio e a interpretação dos símiles tem sido uma das grandes preocupações dos estudiosos dos poemas homéricos. Alexandrinos, Bizantinos e críticos contemporâneos, confrontados com a grande variedade e plasticidade desse objeto, produziram uma bibliografia monumental, na qual a diversidade de opiniões e o desacordo são os tons dominantes. Entre os críticos contemporâneos, particularmente, as divergências sobre o conceito de símile, sua estrutura, relação com a narrativa e pontos de comparação têm levado a formulações não apenas divergentes, mas totalmente opostas.

Essa oposição tão marcada foi percebida por Annie Schnapp-Gourbeillon, que, no seu estudo sobre as comparações de temática animal, classifica a bibliografia sobre o símile homérico em duas vertentes: uma estritamente filológica e outra formada em sua maioria por

¹ “πολλοῖς ἠδύσμασι παραρτύων ὁ ποιητὴς τὴν ἑαυτοῦ ποίησιν ἐν τι τῶν τοιούτων ἀγαθῶν ἔχει καὶ τὴν παραβολήν, δι’ ἧς πολλά τινα ἐξανύει καλά. δι’ αὐτῆς γὰρ πολλαχοῦ καὶ ζώων ιδιότητος καὶ φυσικῆν ἱστορίαν ποικίλην ἐκτίθεται [...]. καὶ ὅλως οὐ μόνον φιλόσοφόν τι πρᾶγμα ἢ παραβολὴ παρὰ τῷ ποιητῇ, ἀλλὰ καὶ πραγμάτων τῶν ὁσημέραι γινομένων διδασκαλία καὶ ἐναργείας ποιητικῆ καὶ πολυπειρίας περιποιητικῆ. ἔργον δὲ αὐτῆς καὶ τὸ διδάσκειν ἀριδῆλως τὰ ὑποκείμενα πρᾶγματα, ὧν χάριν παρείληπται.” *Commentarii ad Homeri Iliadem* (ed. M. Van der Valk.), I, 270, 23-30.

² Snell. *A descoberta do espírito*, p. 257.

³ Lee. *The similes of the Iliad and the Odyssey compared*, p. 16.

“*historiens de la pensée ou psychologes plutôt que philologues purs*”.⁴ A primeira vertente preocupou-se antes de tudo com o estabelecimento, por meio de critérios lingüísticos e estilísticos, dos estratos sucessivos de redação do texto homérico e com a determinação do lugar dos símiles nesses estratos, ou seja: se eles são contemporâneos ou não aos seus respectivos contextos imediatos.

Entre os estudiosos desse grupo, destacam-se G. P. Shipp, cuja demonstração lingüística da natureza tardia dos símiles é aceita por boa parte dos homeristas, e D. J. N. Lee. Ambos afirmam que os símiles longos são, em sua grande maioria, ornamentos tardios, inseridos nos seus contextos por meio de um processo de expansão das formas curtas já existentes ou por interpolação, e que podem muitas vezes ser removidos do texto, sem prejuízo do sentido.⁵ Essas adições se justificariam pelo desejo de decoração (muitas vezes exagerado) e pela necessidade de se adaptar as antigas gestas aristocráticas a uma nova audiência, inserindo elementos da vida cotidiana da mesma na narrativa e aliviando a monotonia das longas descrições de batalha, criadas originalmente para um público mais marcial.⁶

A outra vertente, representada principalmente por H. Fränkel e Bruno Snell, procurou interpretar os símiles como um modo de expressão próprio do estilo homérico, aceitando geralmente o texto como um dado e esforçando-se para compreender o tipo de linguagem específica empregada nos símiles. Fränkel, de fato, rejeitou a idéia de que os símiles apresentam apenas um ponto de comparação entre seus constituintes, o *tertium comparationis*, apontou a natureza simbólica das imagens empregadas nos mesmos e o seu

⁴ Schnapp-Gourbeillon. *Lions, héros, masques*, p. 17.

⁵ “ (...) for the Iliad, in a larger number of cases the similes seem to be intrusive into their contexts, to judge from the fact that they can (along with their apodosis) be removed from their contexts and the passages read without them, not only without detriment to the passages but rather with pristine sharpness and simplicity of those passages”, Cf. Lee. *Op. cit.*, p. 28. Para Shipp, ver sua obra *Studies in the language of Homer*, particularmente o capítulo VI: General remarks on similes.

⁶ Para Lee, ver a citação da página inicial do presente capítulo, para Shipp. *Op. cit.*, p. 212.

papel de amplificação da narrativa.⁷ Para esse autor, o símile não é apenas um ornamento, mas sim uma ferramenta para, entre outras coisas, prolongar a narrativa, explicitá-la e estimular o auditório, tornando-o sensível a nuances e permitindo-lhe experimentar uma impressão ou um sentimento.⁸ Além disso, Fränkel também sublinhou a natureza tradicional de várias imagens empregadas nos símiles e o modo como elas se articulam em redes de sentido. Snell, por sua vez, os considera como uma estrutura típica do pensamento analógico primitivo, como a ferramenta adequada para a expressão da objetividade e intensidade de um evento; algo bem distinto de um simples enfeite.⁹

As opiniões sobre o símile homérico entre os contemporâneos têm, portanto, oscilado, grosso modo, entre dois pólos: uns o tomam como uma ornamentação, enquanto outros como parte essencial do modo homérico de pensamento e expressão.

O problema assim posto, passaremos a considerar os vários temas pertinentes ao estudo dos símiles (definição, estrutura, temática, função, relação com a narrativa e contexto imediatos), apontando as observações fornecidas pela literatura e tomando, sempre que possível, a classificação esboçada acima como guia na enorme selva de comentários que se tornou o estudo desse elemento dos poemas homéricos.

2.1 Definição e estrutura

Inicialmente, são necessários alguns esclarecimentos sobre as diferentes formas do símile homérico e sua variada estrutura.

⁷ A obra fundamental de Fränkel acerca do símile é *Die Homerischen Gleichnisse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1921. Um livro de difícil acesso, que não foi possível consultar. Um pequeno extrato dessa obra, 'The interpretation of individual similes: (A) Elemental forces', foi traduzido para o inglês e publicado em: Irene Jong (ed). *Homer: critical assessments*. Posteriormente, parte das idéias do primeiro livro foram retomadas em *Early greek poetry and philosophy*, particularmente nas p. 40-44.

⁸ Schnapp-Gourbeillon. *Op. cit.*, p. 24.

⁹ Snell. *Op. cit.*, p. 256-66.

Os poemas homéricos apresentam basicamente dois tipos de símile ou comparação: uma forma curta e outra longa. O primeiro tipo não é uma exclusividade de Homero, pois é comum na poesia oral antiga de vários povos; já o segundo parece ser uma especialidade da *Ilíada* e da *Odisséia*.¹⁰

Em Homero, o símile curto comporta-se geralmente como uma fórmula, elemento básico do processo de composição oral, apresentando uma grande variedade métrica.¹¹ Assim, símiles com o padrão métrico $-\cup-\times$ tendem a ocupar o final do verso após a diérese bucólica, tais como $\delta\alpha\acute{\iota}\mu\omicron\nu\iota \acute{\iota}\sigma\omicron\varsigma$ (9 x na *Ilíada*), $\theta\eta\rho\acute{\iota} \acute{\epsilon}\omicron\iota\kappa\acute{\omega}\varsigma$ (2 x *Il.*) e $\acute{\eta}\upsilon\tau\epsilon \nu\epsilon\beta\rho\acute{\omicron}\acute{\iota} (\omicron\upsilon\varsigma)$ (3 x *Il.*). Outros, cujo padrão é $\cup---$, são mais flexíveis e podem ocorrer em mais de um lugar no metro, como $\lambda\acute{\upsilon}\kappa\omicron\iota \acute{\omega}\varsigma$ (2 x *Il.*), $\lambda\acute{\epsilon}\omega\nu \acute{\omega}\varsigma$ (7 x *Il.*) e $\theta\acute{\epsilon}\omicron\varsigma \acute{\omega}\varsigma$, que aparece onze vezes na *Ilíada*, quatro das quais na fórmula $\theta\epsilon\omicron\varsigma \delta' \acute{\omega}\varsigma \tau\acute{\iota}\epsilon\tau\omicron \delta\acute{\eta}\mu\omega$ após a cesura feminina e duas vezes no verso formular $\omicron\acute{\iota} \kappa\acute{\epsilon} \sigma\epsilon \delta\omega\tau\acute{\iota}\nu\eta\sigma\iota \theta\epsilon\omicron\nu \acute{\omega}\varsigma \tau\iota\mu\acute{\eta}\sigma\omicron\upsilon\sigma\iota$. Outro símile curto, $\sigma\upsilon\acute{\iota} \acute{\epsilon}\acute{\iota}\kappa\epsilon\lambda\omicron\varsigma \acute{\alpha}\lambda\kappa\acute{\eta}\nu \cup\cup\cup\cup---$ (2 x *Il.*), ocupa todo o restante do hexâmetro após a cesura heptemímera.

Esses são apenas alguns exemplos da variedade métrica do símile curto e da sua natureza formular. Tais símiles, que comparam um personagem ou objeto a outra coisa, restringem-se freqüentemente a apenas um ponto de comparação com o contexto imediato e não apresentam um verbo expresso na prótase (imagem), tomando, geralmente, a seguinte forma: “Πηλείδης δ' οἴκοιο λέων ὥς ἄλτο θύραζε, o filho de Peleu saltou porta afora da tenda como um leão” (XXIV, 572).¹²

¹⁰ Para uma listagem das ocorrências de símiles em Hesíodo e nos Hinos Homéricos, ver: Edwards. *Similes*, p. 24, n. 30.

¹¹ Edwards. *Op. cit.*, p. 25 e Coffey. *The function of the homeric simile*, p. 322-3.

¹² De acordo com Lee, é justamente essa ausência de um verbo expresso que caracteriza um símile como curto ou, utilizando a nomenclatura desse autor, interno. O mesmo autor aponta ainda a existência de símiles curtos nos quais a imagem não é desenvolvida a partir de uma ação verbal, como no exemplo acima “ele saltou como (salta) um leão”; mas a partir de um predicativo, e. g.: “αἰεὶ τοι κραδίη πέλεκυς ὥς ἔστιν ἀπειρῆς, teu coração é sempre duro como um machado” (III, 60), cf. Lee. *Op. cit.*, 3-6.

Como ocorre a outras fórmulas, o *símile* curto também podia ser modificado para adequar-se às exigências de composição. A forma curta λέων ὧς, por exemplo, podia ser expandida em λέων ὧς ἀλκί πεποιθῶς (V, 299) ou ser adaptada a uma outra comparação, como acontece em um trecho do discurso de Paris a Diomedes: “(os Troianos) σε πεφρίκασι λέονθ' ὧς μηκάδες αἴγες, tremem diante de ti como cabras balantes diante de um leão” (XI, 383). Nos dois exemplos, λέων ὧς ocupa a mesma posição no verso, logo após a cesura feminina. Contudo, no segundo houve uma mudança no foco da comparação, pois o elemento principal não é mais a conduta leonina do guerreiro; mas a reação dos inimigos diante de tal comportamento. Além disso, há aqui mais de um ponto de comparação, pois o *símile* engloba as ações de Diomedes e dos Troianos: esses fogem como cabras diante daquele que ataca como um leão. Portanto, o poeta não compara aqui alguém ou algo a outra coisa, mas uma cena compósita a outra.

A forma longa do *símile* homérico — o principal objeto deste capítulo — parece ter sua origem justamente nesse procedimento de modificar formas curtas,¹³ hipótese reforçada pelo fato de existir um tipo de *símile* longo no qual tal metodologia é patente, o chamado *símile* estendido.¹⁴ Nessa modalidade, o poeta desenvolve ou expande um *símile* curto geralmente por meio da adição de uma oração relativa em *enjambement*, a qual podem seguir-se outras, criando assim uma imagem compósita que ocupa vários versos. Um exemplo ocorre logo após a passagem na qual Diomedes é ferido por Pândaro, mas não morto, e depois estimulado por Atena, que lhe infunde *ménos*.

καὶ πρὶν περ θυμῷ μεμαῶς Τρώεσσι μάχεσθαι·
 δὴ τότε μιν τρις τόσσον ἔλεν μένος ὧς τε λέοντα
 ὄν ῥά τε ποιμῆν ἀγρῶ ἐπ' εἰροπόκοις οἴεσσι
 χραύση μὲν τ' αὐλῆς ὑπεράλμενον οὐδὲ δαμάσση·
 τοῦ μὲν τε σθένος ὤρσεν, ἔπειτα δέ τ' οὐ προσαμύνει,

¹³ Essa afirmação é quase consensual entre os especialistas, embora alguns prefiram não insistir em uma teoria rígida de desenvolvimento histórico para os *símiles*, cf. Coffey. *Op. cit.*, p. 322.

¹⁴ O termo *símile* estendido (*extended simile*), nesta dissertação, refere-se apenas a um tipo de *símile* longo e não à totalidade deles, em conformidade com a tipologia de Edwards. *Op. cit.*, p. 26.

ἀλλὰ κατὰ σταθμούς δύεται, τὰ δ' ἐρῆμα φοβεῖται·
αἶ μὲν τ' ἀγχιστῖναι ἐπ' ἀλλήλησι κέχυνται,
αὐτὰρ ὁ ἐμμεμαῶς βαθέης ἐξάλλεται αὐλῆς·
ὥς μεμαῶς Τρώεσσι μίγη κρατερὸς Διομήδης.

e se antes estava ardoroso no ânimo para lutar com os Troianos,
agora um vigor três vezes maior o arrebatou, como um leão
que um pastor, no campo, velando as ovelhas lanosas,
fere, quando ele salta no aprisco, mas não o subjuga.
O pastor excita-lhe o vigor, mas não socorre as suas ovelhas.
Ele escapa atravessando os cercados, enquanto aquelas, abandonadas, fogem com medo
e ficam amontoadas, umas sobre as outras, bem juntas;
mas a fera, ardorosa, salta fora do aprisco profundo.
Assim ardoroso, o forte Diomedes misturou-se aos Troianos. (V, 135-143).¹⁵

No exemplo acima, o símile curto inicial “como um leão” (ὥς τε λέοντα) é estendido pela oração da qual faz parte o pronome relativo ὄν e o resultado é uma imagem complexa que ocupa seis versos inteiros, apresentando vários pontos de contato com a narrativa.¹⁶ Uma ligeira e freqüente variação desse padrão ocorre quando a oração relativa é precedida por um adjetivo, também em *enjambement*. Assim, ao símile curto συὶ εἵκελος ἀλκῆν (IV, 253) são adicionados um adjetivo e uma oração relativa em *enjambement*, no trecho em que Ajax Telamônio dispersa os Troianos que cercavam o cadáver de Pátroclo.

ἴθυσεν δὲ διὰ προμάχων συὶ εἵκελος ἀλκῆν
καπρίῳ, ὅς τ' ἐν ὄρεσσι κύνας θαλερούς τ' αἰζηοὺς
ῥηϊδίως ἐκέδασσεν, ἐλιξάμενος διὰ βήσσας·
ὥς υἱὸς Τελαμῶνος ἀγαυοῦ φαίδιμος Αἴας
ῥεῖα μετεισάμενος Τρώων ἐκέδασσε φάλαγγας.

e ele avançou entre as primeiras filas semelhante na coragem ao javali selvagem, que nas montanhas os cães e caçadores jovens facilmente dispersa, ao voltar-se através dos bosques.
Assim, o filho do ilustre Telamon, o brilhante Ajax, facilmente, após dirigir-se até elas, dispersou as fileiras troianas. (XVII, 281-285)

Símbles estendidos como esse podem constituir, como já foi dito, a ligação entre as formas curta e longa do símile homérico, mas na verdade perfazem apenas uma pequena parte dessa última. De fato, a maioria dos símbles longos não mostra sinais tão evidentes do

¹⁵ Passagem de difícil tradução devido à ambigüidade do texto. Kirk atribui parte dessa dificuldade “à liberdade do símile homérico no desenvolvimento de detalhes”, Kirk, *The Iliad*, vol. II, p.72.

¹⁶ É importante ressaltar que a expressão ὥς τε λέοντα ocorre por volta de doze vezes nos poemas homéricos (3 x nessa forma, 8 x ὥς (τίς) τε λέων, 1 x ὥς τε λεοντε δύω), sempre em símbles longos, o que não quer dizer que não possa ter sido empregada sozinha, como um símile curto, pela tradição oral mais antiga. Cf. Edwards. *Op. cit.*, p. 26, para casos similares.

seu parentesco com formas curtas, sendo geralmente introduzidos por expressões adverbiais, tais como ὡς τε, ὡς (δ') ὅτ(ε), οἶον, e outras.¹⁷ Em tais símiles, após o desenvolvimento da imagem (prótase), o correlativo da partícula ou advérbio introdutor marca freqüentemente o retorno à narrativa, criando uma estrutura de composição em anel.

Dentre esses últimos, Edwards distingue dois tipos básicos. O primeiro ilustra algo já descrito pela narrativa, sendo chamado de posposicionado (*pospositioned*), pois ocorre depois do seu referente. O segundo, por sua vez, traz na sua imagem elementos inéditos, geralmente retomados pela narrativa no fecho do símile. Como ocorre antes do seu referente, na verdade antecipa o referente, é chamado de preposicionado (*pre-positioned*).¹⁸ Dois bons exemplos do primeiro tipo podem ser vistos em XVII, 50-61 (a morte de Euforbo) e v, 487-491 (Odisseu na sua cama de folhas).

δούπησεν δὲ πεσῶν, ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῶ.
 αἶματί οἱ δεύοντο κόμαι Χαρίτεσσιν ὁμοῖαι
 πλοχμοί θ', οἱ χρυσῶ τε καὶ ἀργύρῳ ἐσφήκωντο.
 οἶον δὲ τρέφει ἔρνος ἀνήρ ἐριθηλὲς ἐλαίης
 χῶρῳ ἐν οἰοπόλῳ, ὅθ' ἄλις ἀναβέβροχεν ὕδωρ,
 καλὸν τηλεθάον· τὸ δὲ τε πνοιαὶ δονέουσι
 παντοίων ἀνέμων, καὶ τε βρύει ἄνθει λευκῶ·
 ἐλθῶν δ' ἐξαπίνης ἄνεμος σὺν λαίλαπι πολλῇ
 βόθρου τ' ἐξέστρεψε καὶ ἐξετάνυσσ' ἐπὶ γαίῃ·
 τοῖον Πάνθου υἱὸν εὐμμελίην Εὐφορβον
 Ἀτρεΐδης Μενέλαος ἐπεὶ κτάνε τεύχε' ἐσύλα.

ressou ao cair e também as armas sobre ele.
 Seus cabelos, semelhantes ao das Graças, ficaram umedecidos com sangue,
 as suas tranças, apertadas com ouro e prata.
 E como quando um homem nutre um rebento florescente de oliveira
 num lugar solitário, onde a água umedece em abundância,
 uma bela planta. Os ventos de todos os tipos a balançam
 e ela abunda em flores brancas.
 Mas, subitamente, um vento muito tempestuoso
 a desenraiza do poço e estende por terra.
 Desse modo, o Atrida Menelau retira a armadura do filho
 de Panto, Euforbo bom de lança, após matá-lo. (XVII, 50-60)

ἐν δ' ἄρα μέσση λέκτο, χύσιν δ' ἐπεχεύατο φύλλων.
 ὡς δ' ὅτε τις δαλὸν σποδιῇ ἐνέκρυσσε μελαίνῃ

¹⁷ Para essa afirmação seguimos Lee, que fornece no fim do seu livro (*Op. cit.*, p 50-73) três listas bastante úteis: a primeira elenca todos os símiles dos dois poemas, dividindo-os em curtos (*internal*) ou longos (*full*), a segunda os classifica de acordo com suas aberturas, e a última de acordo com seus temas.

¹⁸ Edwards. *Op. cit.* p., 26-28. Uma classificação similar também é esboçada por Lee. *Op. cit.* p. 14-16.

ἀγροῦ ἐπ' ἐσχατιῆς, ὥ μὴ πάρα γείτονες ἄλλοι,
σπέρμα πυρὸς σφάζων, ἵνα μὴ ποθεν ἄλλοθεν αὔοι,
ὥς Ἵδυσσεὺς φύλλοισι καλύψατο.

(Odisseu) deitou-se no meio e cobriu-se com um monte de folhas.
Como quando alguém esconde um tição na cinza negra,
no extremo do campo, onde não existem outros vizinhos,
salvando uma semente de fogo, a fim de não ter de buscá-lo em um outro lugar;
desse modo Odisseu cobriu-se com folhas. (v, 487-491)

Como já foi dito, ambas as comparações citadas acima se referem a acontecimentos já descritos, como mostram os versos imediatamente anteriores a cada uma (v. 50-2, para a primeira e 487, para a segunda). Os símiles, então, ilustram tais acontecimentos, mas não trazem nada novo para a narrativa principal. Algo bem diferente ocorre nos dois exemplos seguintes.

Τοὺς δ' ὥς τ' αἰπόλια πλατέ' αἰγῶν αἰπόλοι ἄνδρες
ῥεῖα διακρίνωσιν ἐπεὶ κε νομῶ μιγέωσιν,
ὥς τοὺς ἡγεμόνες διεκόσμεον ἔνθα καὶ ἔνθα
ὑσμίνην δ' ἰέναι.

e como os cabreiros facilmente separam
os extensos rebanhos de cabras, quando misturados no pasto;
desse modo os comandantes os organizavam aqui e lá,
para entrarem na batalha. (II, 474-477)

ὥς δ' ὅτ' ἂν ἀσπάσιος βίσιος παίδεσσι φανήη
πατρός, ὃς ἐν νούσῳ κεῖται κρατέρ' ἄλγεα πάσχωων,
δηρὸν τηκόμενος, στυγερός δέ οἱ ἔχραε δαίμων,
ἀσπασίον δ' ἄρα τόν γε θεοὶ κακότητος ἔλυσαν,
ὥς Ἵδυσσῆ' ἀσπαστὸν εἰείσατο γαῖα καὶ ὕλη.

Como quando parece agradável/bem-vinda aos filhos a vida
de um pai — que jazia doente sofrendo dores atrozes,
consumindo-se por muito tempo, assaltado por uma divindade odiosa,
e que os deuses então libertaram do seu sofrimento —
desse modo, a terra e a mata pareceram bem-vindas a Odisseu. (v, 394-398)

Nos exemplos acima, as comparações não se referem a algo já descrito; pelo contrário, elas apresentam elementos até o momento inéditos. De fato, a divisão e organização dos pelotões de guerreiros¹⁹ e a alegria e alívio de Odisseu diante da terra firme não tinham sido mencionados antes. Esses acontecimentos, novidades para a trama, são antecipados pelos símiles, por meio das imagens da divisão do rebanho e da alegria dos filhos, e são

¹⁹ Esse é o sentido preciso do vocábulo διακοσμέω, segundo Cunliffe. *A lexicon of the homeric dialect*.

introduzidos na narrativa no fecho dos mesmos (apódose). Tais símiles preposicionados referem-se, então, não ao que lhes antecede, mas sim àquilo que lhes segue e que eles, freqüentemente, antecipam.

Além dos tipos mencionados acima, Homero também apresenta símiles que se referem simultaneamente àquilo que lhes é anterior e posterior e são, portanto, pré e posposicionados. Essa dupla referência torna tais símiles excepcionais, na medida em que os enraíza firmemente na narrativa. Um deles pode ser visto em XVII, 61-69.

ὥς δ' ὅτε τίς τε λέων ὀρεσίτροφος ἀλκί πεποιθῶς
 βοσκομένης ἀγέλης βοῦν ἀρπάσῃ ἢ τις ἀρίστη·
 τῆς δ' ἐξ αὐχέν' ἔαξε λαβῶν κρατεροῖσιν ὀδοῦσι
 πρῶτον, ἔπειτα δέ θ' αἶμα καὶ ἔγκατα πάντα λαφύσσει
 δηῶν· ἀμφὶ δὲ τόν γε κύνες τ' ἄνδρες τε νομῆες
 πολλὰ μάλ' ἰύζουσιν ἀπόπροθεν οὐδ' ἐθέλουσιν
 ἀντίον ἐλθέμεναι· μάλα γὰρ χλωρὸν δέος αἰρεῖ·
 ὧς τῶν οὔ τιμι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι ἐτόλμα
 ἀντίον ἐλθέμεναι Μενελάου κυδαλίμοιο.

Como quando um leão montês, confiante em sua força,
 rouba uma novilha, a melhor, de um rebanho que pastava.
 E, primeiro, quebra o pescoço dela, após tomá-lo nos dentes poderosos,
 em seguida engole o sangue e todas as entranhas, rasgando-a.
 Em torno dele cães e caçadores gritam muito, de longe, e não ousam
 antepor-se-lhe, pois um pálido terror os toma.
 Desse modo, o ânimo no peito de nenhum deles ousava
 antepor-se ao renomado Menelau. (XVII, 61-69)

A passagem acima é parte de uma estrutura bastante comum nos poemas homéricos: a utilização de um par de símiles para ilustrar aspectos diferentes de um mesmo acontecimento. Ocorrendo logo após o símile, citado acima, que compara a morte de Euforbo ao desenraizamento de uma árvore, ele continua a descrever a morte desse guerreiro; mas o elemento enfatizado agora é o vencedor, Menelau, e não a vítima, como anteriormente. De fato, se no símile anterior Menelau somente figurava como o vento tempestuoso que derruba a jovem árvore, nesse ele desempenha o papel principal: um leão montês confiante em sua força — eis a antiga fórmula λέων ὧς ἀλκί πεποιθῶς — que quebra a cerviz da melhor novilha

do rebanho, sem dúvida uma alusão à excelência de que se gaba o filho de Panto.²⁰ Como uma ilustração da morte de Euforbo e da retirada de suas armas (v. 59-60), pois o leão que devora as entranhas da presa faz pensar no guerreiro que despoja o vencido de sua armadura, o presente símile é claramente pospositivo. Contudo, sua relevância para a narrativa é mais profunda, pois a covardia dos cães e caçadores diante do leão antecipa a covardia dos próprios Troianos diante de Menelau, mencionada no fecho da comparação. Portanto, o mesmo símile refere-se ao que lhe é anterior e posterior, é pós e preposicionado, além de ter sido construído a partir de uma comparação curta. Tudo isso atesta a grande plasticidade dessa ferramenta da poesia homérica, que permitia ao poeta tradicional desenvolver e combinar tipos, criando continuamente novas formas.

Variedade e plasticidade são, portanto, características marcantes do símile em Homero. Em relação à estrutura, essas características manifestam-se na multiplicidade de formas que eles podem assumir, cujas principais foram descritas acima: símiles curtos, longos estendidos, longos posposicionados, preposicionados, pós e preposicionados.²¹ Nesta dissertação, nos ocuparemos sobretudo das formas longas do símile homérico, fazendo referência às curtas apenas quando for necessário para a discussão.²²

2.2 Temática

“Homero cria os símiles a partir das coisas conhecidas por todos”.²³ Essa citação identifica de maneira sintética uma das mais importantes características do símile homérico: o

²⁰ XVII, 12-17.

²¹ Para algumas formas menos comuns ver: Edwards. *Op. cit.*, p. 28-30.

²² Quanto ao número dos símiles, Lee conta 72 curtos e 45 longos na *Odisséia*, contra 133 e 197 respectivamente na *Iliáda*, cifras geralmente aceitas; embora ele considere como símiles curtos muitos dos estendidos, Cf. Lee. *Op. cit.*, p. 3-4. Essa desproporção no número de comparações dos dois poemas reflete-se na bibliografia, razão pela qual tudo o que for dito no presente texto sobre as comparações refere-se sobretudo à *Iliáda*.

²³ “ὁ γὰρ Ὅμηρος ἀπὸ τῶν γινωσκομένων πᾶσι ποιεῖται τὰς ὁμοιώσεις” *Sch.A ad XVI*, 364.

uso de imagens retiradas de um campo de experiência comum a todos os homens, seja o mundo atemporal da natureza, seja o mundo humano ordinário. Esse apelo à experiência comum é justamente o que possibilita ao símile cumprir seus objetivos, pois para explicitar as façanhas extraordinárias dos heróis do passado, o poeta (ou a tradição de que ele é parte) as relaciona com eventos recorrentes e familiares ao auditório.²⁴ Nos símiles, o poeta não mantém, como no restante da sua narrativa, um arcaísmo consistente; antes, faz referência a acontecimentos do seu tempo e do seu cotidiano, colocando-se em uma relação direta com o auditório, o que produz um reconhecimento por parte desse último e, conseqüentemente, um aprofundamento da resposta emocional do mesmo. É também por meio dos símiles que Homero mostra a sua sensibilidade em relação aos fenômenos do mundo natural e o seu interesse pelos acontecimentos da vida humana comum — em suma, apresenta, por meio deles, o mundo exterior à guerra e ao feito heróico.²⁵

Mas essa liberdade na escolha de imagens é relativa, pois a maior parte dos símiles é típica. Existem, inclusive, alguns repetidos integralmente, cuja raridade é significativa, segundo Bowra, do grau de liberdade alcançado por Homero em relação à tradição.²⁶ Apesar disso, os símiles homéricos em sua grande maioria apresentam temas tradicionais, como feras, pássaros, fogo, gado, vento e ondas, embora com variações na fraseologia e na elaboração dos detalhes.²⁷

²⁴ Segundo Edwards, o caráter familiar e recorrente dos acontecimentos referidos nas imagens dos símiles reflete-se na própria linguagem dos mesmos, que apresenta freqüentemente elementos de generalização como o subjuntivo e a partícula τε de generalização. Cf.: Edwards. *Op. cit.*, p. 37.

²⁵ Fränkel. *Early greek poetry and philosophy*, p. 40, Bowra. *Tradition and design in the Iliad*, p. 121 e 127-8 e Redfield. *La tragédie d'Hector*, p. 230-1.

²⁶ Bowra. *Op. cit.*, p. 118-119. Eis a lista das comparações repetidas integralmente: V, 580-1 = XIV, 148-9; VI, 506-11 = XV, 263-8; IX, 14-15 = XVI, 3-4; XIII, 398-93 = XVI, 482-6; XI, 548-55 = XVII, 657-64 (com variações); iv, 335-40 = xvii, 126-31 (repetição de todo um discurso) e vi, 229-235 = xxiii, 157-162

²⁷ Edwards. *Op. cit.*, p. 4. No final do seu pequeno livro (*Op. cit.*, p. 65-73), Lee lista 39 símiles longos e breves com temas únicos (que aparecem apenas uma vez nos dois poemas), 26 para a *Iliada* e 13 para a *Odisséia*, o que parece reforçar sua suposição de que há proporcionalmente mais variedade nos símiles da *Odisséia*, cf.: Lee. *Op. cit.*, p. 21.

Edwards, refinando uma classificação anterior de Redfield, agrupa os símiles da *Iliada* em três grupos principais de acordo com seus temas.²⁸ O primeiro reúne aqueles que têm como mote fenômenos ou forças naturais, tais como tempestades, torrentes, nuvens, neve, ondas, ventos, e, também, astros, incêndios, etc., como o símile que compara Diomedes a uma torrente (V, 87-93). Em tais comparações, a natureza aparece geralmente como um ambiente violento e hostil ao homem.

O segundo abarca os temas ligados à caça e ao pastoreio. Nesse grupo, o mais extenso, as feras selvagens estão presentes não apenas em cenas de caça, mas também como agressores de animais domésticos, como no símile citado anteriormente (p. 16), no qual Diomedes é comparado a um leão que invade um aprisco (V, 135-143). Aqui a natureza também é apresentada como um mundo violento e hostil que deve ser confrontado pelos homens, principalmente pelo pastor, habitante da região selvagem além das terras cultivadas (ἀγροῦ ἐπ' ἐσχρατῆν). Também fazem parte desse grupo símiles que mostram os animais selvagens entre si, especialmente pássaros, freqüentemente envolvendo agressão mútua.

Finalmente, o terceiro grupo engloba os símiles com temas referentes às técnicas artesanais, carpintaria, tessitura, etc., mostrando o trabalho produtivo do homem com a natureza. Comparações com tais motivos são, em sua maioria, únicas e bastante marcantes. Os símiles que ilustram Odisseu cegando Polifemo (duas comparações, a primeira, ix, 384-88, relacionada à carpintaria e a segunda, ix, 391-94, à metalurgia) e a luta em torno do cadáver de Pátroclo (XVII, 389-95), comparado a um couro de boi que homens distendem para que a umidade saia e o óleo penetre, são exemplos soberbos.

²⁸ Edwards. *Op. cit.*, p. 35-37. Redfield. *Op. cit.*, p. 231-4. Apesar da diferença temática fundamental entre os dois poemas homéricos, a classificação de Edwards também pode ser aplicada aos símiles da *Odisséia*. Esse poema, contudo, parece apresentar proporcionalmente um maior número de comparações com imagens retiradas do cotidiano humano do que a *Iliada*, o que explica a sua maior variedade temática. Sobre esse último ponto, cf. Fränkel. *Early greek poetry and philosophy*, p. 44 e Carspecken. *Apollonius Rhodius and the homeric epic*, p. 67-68.

A classificação descrita acima, contudo, não é exaustiva. Ela não engloba, entre outros, os símiles que relacionam um indivíduo a um deus, como aquele que compara Agamémnon sucessivamente a Zeus, Ares e Posídon (II, 477-8) ou um outro que equipara Nausícaa à Ártemis (vi, 102-99). Também deixa de fora um pequeno grupo que põe em cena a vida cotidiana de pessoas comuns, cujas imagens, assim como aquelas referentes às atividades artesanais, parecem ter sido retiradas do mundo humano que cercava o poeta. Esses últimos são geralmente únicos e sempre belíssimos, como o encantador símile que compara a demolição da muralha dos Gregos, pelas mãos de Apolo, às brincadeiras de uma criança na praia, derrubando com pés e mãos seu recém-construído brinquedo de areia (XV, 362-6).

Apesar de alguns símiles utilizarem temas pacíficos, a grande maioria deles, principalmente os agrupados nos dois primeiros grupos da classificação de Edwards, não muda o tom de violência e sofrimento da narrativa; apenas o transpõe para outro lugar, deslocando-a do campo de batalha para um bosque onde um leão despedaça um cervo ou um vento furioso arranca uma árvore pela raiz. Tal fato invalida, de certa maneira, a antiga idéia (*infra*, p. 27) de que as comparações trazem um alívio da carnificina nas cenas de batalha, pois os símiles, geralmente, não aliviam a violência, antes, realçam-na.²⁹

Além disso, grande parte dos símiles da *Ilíada* tem como cenário, segundo Redfield, o ‘extremo do campo’ (ἀγροῦ ἐπ’ ἔσχατιήν), a região selvagem além das terras cultivadas, uma terra-de-ninguém entre a natureza e a cultura, povoada pelos animais selvagens e pelos pastores e seus rebanhos. De acordo com esse autor, a presença dominante desse cenário nos símiles acaba por estabelecer simbolicamente também o campo de batalha como uma região selvagem, na qual as regras culturais são esquecidas diante da brutalidade do combate e o próprio guerreiro torna-se ὤμῶς, selvagem.³⁰

²⁹ De acordo com Redfield, “as comparações [sobretudo na *Ilíada*] não têm como função estilística descrever um mundo pacífico, mas sim sublinhar aquele da guerra”, Redfield. *Op. cit.*, p. 231

³⁰ Redfield. *Op. cit.*, p. 235-8.

Dessa maneira, mesmo as comparações que apresentam temas relacionados às atividades artesanais ou agrícolas, *a priori* pacíficas, evidenciam a selvageria do combate. O canto XI da *Iliada*, cujo tema principal é a violenta *aristéia* de Agamemnom, apresenta um exemplo excepcional, um símile que compara o avanço e a matança mútua de Gregos e Troianos à segadura de um campo de trigo ou de cevada.

Οἱ δ' ὥς τ' ἀμητῆρες ἐναντίοι ἀλλήλοισιν
 ὄγμον ἐλαύνωσιν ἀνδρὸς μάκαρος κατ' ἄρουραν
 πυρῶν ἢ κριθῶν· τὰ δὲ δράγματα ταρφέα πίπτει·
 ὥς Τρῶες καὶ Ἀχαιοὶ ἐπ' ἀλλήλοισι θορόντες
 δῆουν, οὐδ' ἕτεροι μνῶοντ' ὄλοοιο φόβοιο.

E como segadores, dispostos uns contra os outros,
 percorrem sua linha através de um campo de trigo ou de cevada, na
 propriedade de um homem abastado, e os punhados ceifados caem continuamente;
 desse modo os Troianos e Aqueus, após se lançarem,
 matavam-se e ninguém lembrava a fuga funesta. (XI, 67-71)

No símile acima, o poeta alcança uma notável visualização do acontecimento descrito pela narrativa, ilustrando vários elementos da batalha, tais como a disposição e o movimento dos guerreiros. Porém, o elemento essencial aqui consiste na aplicação da metáfora da segadura ao prélio. Nesse outro campo — afirma o símile — no qual se desenrola o combate, os homens são brutalmente ceifados sem pausa e seus corpos ficam abandonados por terra como os caules de cereais. Portanto, do contraste intrínseco a esse tipo de símile, no qual a habilidade inerente a uma atividade produtiva é usada para ilustrar a brutalidade de um ato violento, resulta a lembrança de que, no combate, os homens são tratados como coisas.³¹

2.3 Função

No pequeno trecho do seu *Commentarii ad Homeri Iliadem* reproduzido no início deste capítulo (*supra*, p. 12), Eustácio, abordando a difícil questão da função desempenhada

³¹ Redfield. *Op. cit.*, p. 235-6.

pelos símiles em Homero, chama-os de condimento (ἥδυσμα) da poesia e reconhece sua grande importância para a mesma, pois por meio deles o poeta “executa muitas coisas belas”.

De acordo com o antigo arcebispo de Tessalônica, o símile permite ao poeta exibir o caráter peculiar dos animais e o seu conhecimento variado da natureza e dos acontecimentos diários, introduzindo variedade, vivacidade e uma impressão de vasto saber na sua narrativa. Permite ainda explicar relações apenas sugeridas, clarificando a narração. Assim, variedade (*poikilía*), vivacidade (*enargeía*), clareza (*saphéneia*) e, também, amplificação (*aúksesis*) e decoração (*kósmos*) são as principais funções atribuídas por Eustácio, e pela maioria dos comentadores antigos cujas opiniões sobreviveram nos nossos escólios, ao símile homérico.³²

Tais funções podem ser claramente percebidas em grande parte das comparações homéricas, como no exemplo abaixo, o primeiro símile longo da *Ilíada*.

... ἔπεσσεύοντο δὲ λαοί.
 ἤύτε ἔθνεα εἴσι μελισσάων ἀδινάων
 πέτρης ἐκ γλαφυρῆς αἰεὶ νέον ἐρχομένων,
 βοτρυδὸν δὲ πέτονται ἐπ’ ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν·
 αἰ μὲν τ’ ἔνθα ἄλις πεποτήαται, αἰ δέ τε ἔνθα·
 ὥς τῶν ἔθνεα πολλὰ νεῶν ἄπο καὶ κλισιάων
 ἠϊόνος προπάροιθε βαθείης ἐστιχῶντο
 ἰλαδὸν εἰς ἀγορῆν.

... e os guerreiros se apressaram.
 Como avançam enxames de abelhas compactas,
 sempre novos, que saem de uma pedra escavada
 e voam sobre as flores primaveris em cachos.
 Umam, em bando, voam por ali, enquanto outras por lá.
 Desse modo, muitas companhias, saindo das naus e das tendas,
 marchavam ao longo da praia profunda,
 em tropas, para a ágora. (II, 86-93)

Acima, o poeta compara a marcha dos vários contingentes gregos em direção à ágora aos movimentos das abelhas dirigindo-se para as flores. O efeito imediato da utilização de tal símile é a ênfase acrescentada ao avanço dos gregos. Homero nos convida a prestar

³² Sigo aqui Kenneth Snipes, que glosa esses termos do seguinte modo: *aúksesis*, adicionar detalhes e amplificar a narrativa; *enargeía*, torná-la mais vívida; *saphéneia*, torná-la clara; *poikilía*, evitar a monotonia. Ainda segundo Snipes, Eustácio foi buscar tais termos à teoria retórica do estilo ensinada nos períodos Imperial e Bizantino, mas cujas origens remontam a Aristóteles. Cf.: Kenneth Snipes. *Literary interpretation in the homeric scholia: the similes of the Iliad*, p. 208-9.

uma maior atenção nessa cena. Em seguida, permite visualizá-la por meio da comparação com o movimento dos enxames — os contingentes avançam para a ágora cada um por um caminho próprio e de maneira compacta, assim como as abelhas — iluminando a narrativa, clarificando-a (*saphéneia*). Além disso, a imagem primaveril utilizada no símile acrescenta um outro plano à narração, amplificando-a (*aúksesis*) e acrescentando cor, vivacidade (*enargéia*), variedade (*poikilía*) e decoração (*kósmos*).

Entre os críticos contemporâneos, a questão da função dos símiles também tem gerado comentários. M. Coffey dedicou-lhe um artigo inteiro, ‘The function of the homeric simile’, no qual afirma que eles são usados para ilustrar: a) o movimento de um indivíduo, de deuses, de grupos ou de coisas; b) a aparência de indivíduos, grupos ou coisas; c) o som da batalha ou de algo não ligado à guerra; d) medidas de espaço, tempo e quantidade; e) situações e f) características psicológicas. Tais funções, adverte Coffey, referem-se ao contexto imediato dos símiles e não são exclusivas, sendo perfeitamente possível que uma mesma comparação acumule duas ou mais delas.³³

Em relação ao contexto narrativo mais amplo, o símile surge antes de tudo como uma ferramenta tradicional das cenas típicas de batalha. A sua própria distribuição nos dois poemas é uma evidência disso. De fato, a *Ilíada* apresenta 197 comparações longas, das quais aproximadamente três quartos ocorrem em cenas de batalha, principalmente nos cantos XVI e XVII (respectivamente a *aristéia* de Pátroclo e a luta pelo seu cadáver, que juntos contabilizam 40 símiles); enquanto a *Odisséia*, na qual o combate está quase ausente, tem perto de um quarto do total de símiles longos da *Ilíada*.³⁴

A razão dessa preferência dos símiles por cenas de combate é muitas vezes explicada como uma necessidade de acrescentar variedade às descrições formulares de

³³ Coffey. *Op. cit.*, p. 324. Segundo Moulton, essas não seriam funções, mas sim ocasiões para símiles, cf. Moulton. *Similes in the Iliad*, p. 383.

³⁴ Para algumas cifras ver: Edwards. *Op. cit.*, p. 39. Na *Odisséia*, quase um terço dos símiles longos está concentrado nos cantos v (naufrágio), e xxii (revelação de Odiseu e chacina dos pretendentes).

batalha, seja porque isso proporcionaria ao auditório um descanso da carnificina da guerra, ou porque aliviaria a tendência de tais cenas à monotonia.³⁵ Essa é a hipótese defendida por vários autores contemporâneos, tais como Bowra, Shipp e Lee.³⁶ Esse último, particularmente, considera tal explicação como um elemento essencial na sua argumentação em defesa da natureza tardia do *símile longo*, pois segundo ele:

Homer (or his successors) took a sophisticated view of the fighting passages, and found them so tedious as to consider that they needed to be relieved of monotony by continual breaks, with references to lions, storms, etc. The oldest passages themselves were no doubt free of all simile except the simplest—fighting like a lion, falling like a poplar, etc.—and the original Court audiences would probably have found the fighting lays as intolerable with, as later popular audiences would have found them without, the interruptions of the similes.³⁷

Contudo, antes de vaticinar, como faz explicitamente Lee, sobre as impressões das audiências arcaicas pré e pós-homérica, talvez seja mais seguro seguir outro caminho, proposto por Martin Mueller. Segundo esse autor, os *símiles* fazem mais do que apenas acrescentar variedade às descrições formulares de batalha; eles articulam mudanças nessas cenas, sendo empregados, principalmente, quando um herói entra ou retira-se do combate, vence ou é vencido.³⁸

O canto V da *Ilíada*, uma longa narrativa de batalha centrada nas façanhas de Diomedes, constitui um bom exemplo do funcionamento das comparações em cenas de combate. O primeiro *símile* marca simultaneamente o início do canto e da *aristéia* de Diomedes (v. 4-7); o segundo (v. 85-94) coloca-o novamente em foco, após uma curta descrição dos feitos de outros heróis (v. 37-83), e abre o episódio do seu ferimento por Licáon; o terceiro marca o seu retorno à batalha, após ter sido ferido por Pândaro e instigado por Atena (v. 136-143, citado *supra*, p. 16); o quarto (v. 161-4) ilustra a sua violência ao

³⁵ A primeira explicação, alívio da dureza da guerra, já havia sido claramente proposta pelos antigos, como mostra o comentário de um escoliasta ao *símile* que compara Apolo derrubando a muralha dos Gregos a uma criança que destrói um castelo de areia (XV, 362-6): “διαναπαύουσι δὲ τὸν πόνον αἱ παραβολαί, as comparações aliviam o esforço”, *Sch.T ad XV*, 362-4.

³⁶ Bowra. *Op. cit.*, p. 123. Para Shipp e Lee ver nota 7 acima.

³⁷ Lee. *Op. cit.*, p. 5

³⁸ Mueller. *Similes*, In: *The Iliad.*, 4.7

matar dois filhos de Príamo. Seguem-se os episódios da morte de Pândaro e do ferimento de Enéias e de Afrodite, todos vencidos pela mão de Diomedes. Após esse herói ter sido contido por Apolo, a narrativa deixa de lado a sua *aristéia* individual e passa a descrever a batalha em geral. Tal mudança de foco é marcada por dois símiles (v. 500-504 e 522-527), que descrevem a resistência grega diante dos Troianos, estimulados por Ares. A volta de Enéias para a batalha também é enfatizada por um símile (v. 554-560), que descreve a sua vitória sobre os heróis Crétone e Orsíloco. Outro símile ilustra o momento culminante do avanço troiano, quando Diomedes recua diante de Heitor e Ares (v. 596-600). Em seguida, um símile (v. 770-2) é empregado quando Hera e Atena descem do Olimpo para retirar Ares do campo, pondo fim ao avanço troiano. Quanto a Diomedes, ele volta a ser focalizado por símiles no momento em que vence Ares, com a ajuda de Atena, passagem iluminada por duas comparações: a primeira ilustra o grito de dor do deus ferido (v. 859-61) e a segunda a sua retirada do campo de batalha (v. 864-867). Finalmente, uma última comparação descrevendo a cura de Ares (v. 902-904) marca o fim da *aristéia* de Diomedes.

Os símiles atuam, então, como um elemento organizador do relato, podendo marcar pausas, mudanças na ação, começo e fim de unidades.³⁹ Permitem também, como já foi dito, a visualização de efeitos de multidão e massa.

Um bom exemplo da capacidade das comparações de organizar a narrativa e de sua utilização para explicitar os movimentos massivos de tropas pode ser encontrado no final do canto IV da *Ilíada* (v. 422-489), logo após o episódio da *Epipólesis*. Nesse trecho, que compreende pouco mais de sessenta versos, quatro símiles longos são utilizados para ilustrar o primeiro confronto entre os exércitos grego e troiano no poema. O primeiro (v. 422-8, *infra* p. 50) inicia a seção, comparando o avanço cerrado das hostes gregas ao das ondas do mar, que se quebram sucessivamente na praia; o segundo (v. 433-436) focaliza os Troianos, que

³⁹ Bowra. *Op. cit.*, p. 123.

avançam gritando (ao contrário dos Gregos, que vão calados) como as ovelhas de um homem rico, que balam incessantemente quando vão ser ordenhadas ao escutarem seus filhotes; o terceiro descreve, por meio de uma imagem grandiosa e belíssima, o encontro dos dois exércitos, comparados a duas torrentes em cheia, que descem das montanhas e lançam suas águas em um mesmo abismo, produzindo um fragor audível à distância. Finalmente, o quarto símile (v. 482-89) afasta-se do plano geral do combate para focalizar a morte de um guerreiro individual, Simoésio filho de Antemion, que cai como um álamo florescente abatido por um carpinteiro, ao ser vencido por Ajax Telamônio.

Portanto, vitórias, derrotas, entradas, retiradas, movimentos de massa, todas essas situações de combate podem ser ilustradas, explicitadas, enriquecidas e organizadas por meio da adição de símiles. Nas palavras de Fränkel, “*for every situation in Homeric battle the large family of similes has a picture that will fit or can be made to fit*”⁴⁰

O símile longo também pode ser utilizado para sugerir sentimentos e estados mentais.⁴¹ Tal função é particularmente visível na *Odisséia*, que apresenta vários símiles belíssimos e originais com essa finalidade. Assim, em iv, 791-4, a inquietação de Penélope, preocupada com a vida de seu filho que os pretendentes ameaçam, é comparada à de um leão acossado por camponeses; em v, 394-398 (*supra*, p. 19), Odisseu se alegra ao avistar a terra tal como os filhos de um pai doente se alegram quando ele fica curado; em xiii, 31-5 (*infra*, p. 104), o mesmo herói contempla o declínio do sol com alegria, tal como um camponês cansado de trabalhar com o arado durante todo o dia deseja o fim do dia e a sua refeição; em xx, 13-17, o seu coração, ao perceber as servas indo deitar-se com os pretendentes, ladra no peito, tal como faz uma cadela protegendo seus filhotes contra estranhos; e em xx, 24-28, Odisseu rola na cama de um lado para o outro, ponderando a morte dos pretendentes, da mesma maneira que alguém revira nas brasas um estômago cheio de sangue e gordura para assá-lo. Todos

⁴⁰ Fränkel. *Op. cit.*, p. 43.

⁴¹ Camps. *An introduction to Homer*, p. 56.

esses símiles permitem, de maneira admirável, a expressão dos sentimentos e do estado de espírito das personagens, além de desempenharem outras funções descritas acima, acrescentar ênfase, variedade, beleza, cor, etc.

Finalmente, a mesma necessidade, descrita acima, de organizar a narrativa marcando suas pausas, mudanças na ação e momentos importantes pode levar o poeta a acumular símiles.⁴² Esses símiles sucessivos, “ocasionados pelo mesmo evento na narrativa, com uma ou mais linhas de recapitulação entre eles”, aparecem geralmente em três formas: um par balanceado de símiles, mostrando as ações de dois oponentes ou de dois grupos inimigos; dois símiles justapostos ou em estreita sucessão, para enfatizar dois aspectos ou momentos da mesma cena ou uma súbita mudança na ação; uma série de comparações sucessivas, marcando passagens particularmente importantes do enredo.⁴³

O primeiro tipo pode ser visto no canto III da *Ilíada*, quando o poeta insere um par balanceado de símiles para iluminar as emoções de Páris e Menelau: esse, ao perceber aquele diante das fileiras gregas, alegre-se tal como um leão ao encontrar uma grande presa morta, que ele devora com avidez (III, 23-8); já Páris, ao perceber Menelau, fica tomado pelo medo e recua para o meio dos Troianos, tal como alguém que, ao topar com uma serpente, afasta-se e retira-se para trás, com as pernas trêmulas, pálido (III, 33-7).

Um exemplo clássico do segundo tipo ocorre no canto XI, quando Zeus incute medo em Ajax para que ele se retire da batalha. A retirada do herói é descrita por meio de dois símiles consecutivos. No primeiro (v. 548-55), ele é comparado a um leão enxotado para fora do estábulo por cães e caçadores, que ataca algumas vezes, mas acaba por retirar-se, faminto; enquanto no segundo (v. 558-65), a um burro teimoso empacado em um campo de trigo, saciando-se, enquanto crianças quebram bastões sobre o seu dorso. Essa combinação de duas imagens tão díspares mostra a natureza complexa da retirada de Ajax, pois o símile do

⁴² Bowra. *Op. cit.*, p. 114-128 e Edwards. *Op. cit.* p. 39-40.

⁴³ Para a citação, Moulton. *Similes in the Iliad*, p. 387, n. 38. Para a tipologia descrita acima, ver nota anterior.

leão ressalta o seu ardor guerreiro e a sua relutância em abandonar a batalha, o que ele faz forçado por Zeus; enquanto o do burro enfatiza a sua resistência e obstinação diante dos Troianos.

Quanto ao terceiro tipo, pode ser observado em II, 455-483. Essa é uma seqüência, única em Homero, de seis símiles desenvolvidos, empregada para descrever a primeira marcha do exército grego. Tal seqüência, juntamente com a invocação às Musas que a segue, funciona como um majestoso prelúdio ao Catálogo das Naus. Cada um dos símiles surge naturalmente do anterior, reforçando um ponto de comparação já existente ou introduzindo outro.

No primeiro símile (II, 455-8), o brilho das armaduras dos guerreiros é comparado ao brilho de um incêndio que devora uma floresta. O segundo (v. 459-66) compara os contingentes gregos, fluindo para a planície do Escamandro, às raças de aves pousadas no prado do rio Ásio, ambos os grupos são numerosos e fazem as respectivas planícies ressoarem. Os símiles terceiro e quarto ilustram o número de guerreiros: no terceiro (v. 467-8), eles são tão numerosos quanto as folhas e flores primaveris e, no quarto (v. 469-73), quanto os enxames de moscas que volteiam pelos currais dos pastores na primavera.

Após concentrar-se na massa do exército, o poeta volta-se para os comandantes, como mostra o quinto símile (v. 474-477, *supra*, p. 19): os líderes gregos dividem seus soldados e os organizam para a batalha facilmente, tal como hábeis cabreiros facilmente dividem seus rebanhos, misturados no pasto. No sexto símile (v. 477-8), após focalizar os comandantes em geral, o poeta volta-se para o chefe da expedição: Agamémnon. Ele é comparado a Zeus, Ares e Posídon, respectivamente, em relação aos olhos, cabeça, cintura e peito. Finalmente, o sétimo símile (v. 479-483) ainda focaliza Agamémnon: ele se destaca no exército grego como um touro no seu rebanho.

Assim, por meio da acumulação de sete comparações seguidas, o poeta nos fornece uma visão panorâmica do primeiro avanço da hoste grega, focalizando diversos aspectos dessa cena: o brilho das armaduras, o número dos guerreiros, a habilidade dos líderes em ordenar seus contingentes, a aparência do comandante em chefe. Todos esses aspectos contribuem para a grandiosidade da marcha e prenunciam o poder destrutivo e a ameaça do exército grego. Além disso, a própria acumulação de tantos símiles marca essa passagem como memorável dentro do poema, transformando-a, como já foi dito, em um majestoso prelúdio ao Catálogo das Naus.

Além da acumulação por posicionamento consecutivo, Homero também apresenta outra maneira de criar um efeito cumulativo no emprego de suas comparações. Trata-se da técnica de utilizar imagens semelhantes em símiles não diretamente sucessivos, mas aplicados à mesma personagem ou situação, de modo a criar uma cadeia imagética que se estende ao longo do poema. Um exemplo dessa técnica pode ser visto na série de símiles que comparam Aquiles ou suas armas ao brilho de astros ou do fogo e que culmina no momento mesmo em que esse herói mata Heitor (XVIII, 207-14; XIX 15-17; XIX, 374; XIX, 375-80; XIX, 381; XXI, 522-5; XXII, 25-32; XII, 134-5 e XXII, 317-20). Uma série notável, que, além de realçar o poder destrutivo do herói, funciona como uma ligação entre diferentes cenas distribuídas ao longo de quatro cantos da *Ilíada*, reforçando, assim, a continuidade narrativa da mesma.⁴⁴

O símile, então, desempenha na narrativa de Homero vários papéis: amplifica-a (*auksésis*); acrescenta ênfase, decoração (*kósmos*), beleza, variedade (*poikília*), clareza (*saphéneia*), vivacidade (*enargéia*); permite a sugestão de sentimentos internos e estados de espírito, a visualização de movimentos e efeitos de massa, a marcação de mudanças na ação, a pontuação da narrativa e o reforço da sua continuidade. Portanto, é fácil compreender porque

⁴⁴ Para exemplos de outras séries, ver: Mueller. *Op. cit.*, 4.7 e Edwards. *Op. cit.*, p. 40-41.

Eustácio o enaltece, o chama de condimento (ῥήδυσμα) da poesia e afirma que por meio dele o poeta “executa muitas coisas belas”.

2.4 Relação com a narrativa

Como ‘ler’ um símile? Como identificar a sua relação com a narrativa e apreender-lhe o sentido? Essas questões fundamentais foram respondidas por muitos autores da seguinte forma: basta isolar em cada símile o seu único ponto de comparação com o contexto imediato, o seu *tertium comparationis*; feito isso, o enigma estará resolvido. Bowra, um dos que sustentam essa opinião, reconhecia que Homero era capaz de produzir símiles com mais de um ponto de comparação, mas afirmava que eles são excepcionais, pois quase sempre o antigo poeta contentava-se em enfatizar, nas suas comparações, uma coisa única, fundamental para o enredo. Assim, depois que o ponto essencial de comparação estivesse estabelecido e claro, o poeta se consideraria livre para incrementar a imagem utilizada no símile, acrescentando detalhes ornamentais desnecessários à lógica da comparação.⁴⁵

Embora discordando de Bowra acerca da antiguidade das comparações em relação aos seus contextos, Shipp e Lee parecem sustentar idéias semelhantes às esboçadas acima, ainda que não o façam de maneira explícita. Ambos propõem uma classificação formal e histórica dos símiles na qual apontam a existência, geralmente, de apenas um ponto de contato e o uso crescente de detalhes irrelevantes, que constituem para esses dois autores indícios seguros de uma composição tardia.⁴⁶

Portanto, a relação entre os símiles e a narrativa foi freqüentemente descrita como o resultado de apenas um ponto de comparação, o famoso *tertium comparationis*, muitas vezes identificado por meio da ocorrência de uma mesma expressão, ou semelhante, na

⁴⁵ Bowra. *Op. cit.*, p. 117 e 126-7.

⁴⁶ Shipp. *Op. cit.*, p. 208 e Lee. *Op. cit.*, p. 5-6.

imagem e no fecho do símile. Lidos dessa maneira, os símiles citados acima expressariam: p. 16, o ardor de Diomedes ao reentrar na batalha, após ter se recuperado do ferimento provocado por Pândaro (notar a retomada do *ménos* inicial por meio das expressões ἐμμεμαώς e μεμαώς, nos v. 142 e 143); p. 17, a ação de Ajax ao dispersar as falanges troianas (notar a repetição do verbo *ekédasse*, v. 283 e 285); p. 19, a organização dos contingentes gregos (*diekósmeon* no v. 476 retoma *diakrínō* no verso anterior); p. 19, segundo símile, a alegria de Odisseu diante da terra firme (*aspásios* ocorre duas vezes nos v. 394 e 397 e é retomado por *aspastón* em 398); e p. 20, o temor dos Troianos em antepor-se a Menelau (*antíōn elthémenai* no v. 67 reaparece no fecho do símile, v. 69). É evidente que em muitos desses exemplos podem ser encontrados mais de um ponto de contato entre símile e narrativa, como no símile da p. 19, no qual as referências ao sofrimento prolongado do pai e à sua perseguição por uma divindade lembram os sofrimentos de Odisseu e a cólera de Posídon.⁴⁷ Apesar disso, autores como Bowra insistem na existência de apenas um, ou no máximo dois, pontos de comparação. Porém, existem símiles que dificilmente se deixam ler dessa maneira, como os exemplos abaixo.

αὐτὰρ ὃ γ' ὡς τὸ πρόσθεν ἐμάρνατο Ἴσος ἀέλλη·
 ὡς δ' ὅτ' ἄν ἔν τε κύνεσσι καὶ ἀνδράσι θηρευτῆσι
 κάπριος ἠὲ λέων στρέφεται σθένει βλεμεαίνων·
 οἷ δέ τε πυργηδὸν σφέας αὐτοῦς ἀρτύναντες
 ἀντίον ἴστανται καὶ ἀκοντίζουσι θαμειᾶς
 αἰχμὰς ἐκ χειρῶν· τοῦ δ' οὐ ποτε κυδάλιμον κῆρ
 ταρβεῖ οὐδὲ φοβεῖται, ἀγνηρορὴ δέ μιν ἔκτα·
 ταρφέα τε στρέφεται στίχας ἀνδρῶν πειρητίζων·
 ὅππη τ' ἰθύση τῆ εἴκουσι στίχες ἀνδρῶν·
 ὡς Ἴεκτωρ ἀν' ὄμιλον ἰὼν ἐλλίσσεθ' ἑταίρους
 τάρφρον ἐποτρύνων διαβαινέμεν.

Mas ele (Heitor), como antes, lutava como uma tempestade.
 E como quando entre cães e caçadores
 um javali ou um leão volta-se orgulhoso do seu vigor.

⁴⁷ É importante lembrar, ainda, que tal símile ocorre no momento em que Odisseu avista a terra dos Féaces, na qual ele será libertado dos sofrimentos advindos da sua errância no mar, como o velho pai do símile que também foi libertado dos seus sofrimentos pelos deuses. Tal procedimento de aludir nos símiles a temas fundamentais da narrativa (nesse caso os sofrimentos de Odisseu, o seu retorno a Ítaca e a cólera de Posídon) com uma ligeira mudança de foco ou de ponto de vista parece ser típico da *Odisséia*, cf.: Podelecki. *Some odyssean similes*, p. 82.

E eles, após se disporem em linha,
enfrentam-no, lançando dardos cerrados
das mãos; mas o coração glorioso da fera
não teme nem procura fugir, coragem que a mata.
Ela volta-se sucessivamente, assaltando as fileiras dos homens,
que cedem no ponto em que ela carrega.
Dessa maneira, Heitor movia-se ao longo da tropa e suplicava aos companheiros,
incitando-os a atravessar o fosso. (XII, 40-50)

Μυρμιδόνας δ' ἄρ' ἐποικόμενος θώρηξεν Ἀχιλλεύς
πάντας ἀνά κλισίας σὺν τεύχεσιν· οἱ δὲ λύκοι ὡς
ὠμοφάγοι, τοῖσιν τε περὶ φρεσὶν ἄσπετος ἀλκή,
οἷ τ' ἔλαφον κεραὸν μέγαν οὔρεσι δηώσαντες
δάπτουσιν· πᾶσιν δὲ παρήϊον αἵματι φοινόν·
καὶ τ' ἀγέληδὸν ἴασιν ἀπὸ κρήνης μελανύδρου
λάφοντες γλώσσησιν ἀραιῆσιν μέλαν ὕδωρ
ἄκρον ἐρευγόμενοι φόνον αἵματος· ἐν δὲ τε θυμὸς
στήθεσιν ἄτρομός ἐστι, περιστένεται δὲ τε γαστήρ·
τοῖοι Μυρμιδόνων ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες
ἀμφ' ἀγαθὸν θεράποντα ποδώκεος Αἰακίδαο
ῥώοντ'·

E Aquiles, dirigindo-se ao longo de todas as tendas,
fez os Mirmídones tomarem suas armas. E eles, como lobos
carnívoros, com uma coragem imensa nos peitos,
que após matarem um grande cervo nos montes
o devoram, ficando todos com as faces rubras de sangue,
e depois se vão, em tropa, para lambar com suas línguas delgadas a
superfície escura de uma fonte profunda, expelindo coágulos de sangue.
O coração em seus peitos continua intrépido, mas o ventre fica saciado.
Dessa maneira, os comandantes e chefes dos Mirmídones se apressavam
em volta do nobre escudeiro do velocípede Aquiles. (XVI, 155-166)

No primeiro exemplo, as duas cenas cotejadas parecem ter pouco em comum, pois Heitor na narrativa está entre os seus companheiros, exortando-os; enquanto a fera do símile está cercada de inimigos, defendendo-se. Houve quem sugerisse que o ponto de contato entre a imagem do símile e o contexto imediato é o movimento de Heitor e da fera, essa se volta constantemente para fazer frente aos atacantes, enquanto aquele circula entre as suas tropas; uma explicação evidentemente bastante frágil.⁴⁸ Diante da impossibilidade de encontrar o *tertium comparationis*, Lee classifica esse símile como um tipo “que não compara, uma comparação que não ilustra”, Shipp o define como um ornamento aplicado sem a percepção

⁴⁸ Citada por Lee. *Op. cit.*, p. 7.

da sua impropriedade e afirma que existe aqui um divórcio entre o poeta da narrativa e o do símile.⁴⁹

O segundo exemplo também apresenta dificuldades. Nesse, ao contrário do símile anterior, é possível estabelecer conexões pertinentes entre a imagem e o contexto imediato, mas é difícil identificar o ponto preciso e único da comparação, como querem os autores mencionados. Seria a sede dos Mirmídones pela batalha análoga à dos lobos por água, ou o fato deles cercarem Pátroclo sedentos de luta da mesma forma que os lobos cercam a fonte? Por que o poeta compara os guerreiros de Aquiles, que ainda estão se armando, a lobos já saciados de sangue que voltam de uma caçada? Bowra opta pela primeira interpretação e tenta dar conta das dificuldades afirmando que tal símile era originalmente uma comparação típica para ilustrar um exército voltando da batalha; e não indo, como é o caso nessa passagem. Além disso, o mesmo autor lembra que não se deve esperar de Homero uma comparação totalmente exata, pois seu objetivo é, como foi dito, apontar um ponto paralelo apenas.⁵⁰

Portanto, as dificuldades presentes em ambos os símiles são explicadas como o resultado de defeitos de composição, seja devido a um apetite exagerado pela ornamentação, como sugere Lee quando fala de “*similes for the sake of similes*”, seja devido a uma adaptação defeituosa de passagens tradicionais.⁵¹

A partir da exposição acima, torna-se evidente que essas abordagens, baseadas em uma leitura literal e na busca de um único ponto de comparação com o contexto imediato, não são capazes de compreender a riqueza expressiva dos símiles homéricos; antes, os desmerecem, desprezando freqüentemente seus detalhes como puros enfeites. É preciso, então, abandonar tais premissas e procurar compreender os símiles como parte expressiva do

⁴⁹ Lee. *Op. cit.*, p. 6-8 e Shipp. *Op. cit.*, p. 217.

⁵⁰ Bowra. *Op. cit.*, p. 116-8.

⁵¹ Lee. *Op. cit.*, p. 8. É importante ressaltar aqui que Bowra é muito menos incisivo do que os outros dois autores citados e que parece perceber em tais dificuldades menos um defeito do que uma limitação de Homero (compositor monumental), que era incapaz de harmonizar os numerosos detalhes dos símiles com a narrativa.

texto homérico, o que requer ultrapassar o sentido e contexto imediatos. Essa tarefa foi levada a cabo por autores como Snell e Fränkel (ver *supra*, p. 13) e por outros mais recentes que se basearam neles, como Michael Clarke e Norman Austin, cujas contribuições serão expostas a seguir.

2.4.1 Bruno Snell e Michael Clarke: o papel das feras nos símiles iliádicos

Na sua obra clássica e muito discutida, *A descoberta do Espírito*, Bruno Snell faz poucas, porém importantes, observações sobre as comparações homéricas, atribuindo-lhes um lugar no processo de desenvolvimento do pensamento racional e abstrato na cultura grega que ele descreve.⁵² Para Snell, os símiles seriam o ponto inicial de um caminho que desemboca, posteriormente, no raciocínio analógico, científico e filosófico, presente, *e. g.*, em Platão. Como uma característica do pensamento mítico arcaico, que opera mediante imagens e símbolos, as comparações não teriam um valor apenas decorativo; antes, elas constituem a ferramenta adequada para a expressão da objetividade e intensidade de um evento. Além disso, essa capacidade expressiva das comparações não se limitaria a um ponto específico, um *tertium comparationis*, pois “a função especular (...) do símile, pela qual uma coisa se compreende na sua vitalidade concreta só através de outra, implica que rasgos particulares e peculiares, embora residam longe do ‘ponto’ de comparação, se podem tornar iluminadores e significativos.”⁵³

O símile, então, está totalmente integrado ao estilo homérico e é fruto da sua necessidade expressiva. Ele elucida e clarifica o comportamento e as atitudes variadas do

⁵² Cf. o capítulo XI da referida obra, ‘Comparação, metáfora, analogia. O caminho do Pensamento mítico para o Pensamento Lógico’. Não abordaremos neste texto as numerosas críticas ao método filológico de Snell e à sua perspectiva evolucionista. Sobre esse último ponto, remetemos o leitor para: Austin. *Unity in multiplicity*. In: *Archery at the dark of the moon*, p. 81-129 e Corrêa. *Armas e varões*, p. 29-69.

⁵³ Snell. *Op. cit.*, p. 274.

homem por meio da relação com acontecimentos típicos, e por isso compreensíveis, pertencentes sobretudo ao domínio mais amplo do mundo natural e, em menor medida, às esferas da vida humana cotidiana e das representações coletivas.⁵⁴

Nesse aspecto, são particularmente significativas as passagens nas quais Homero compara um herói a um animal selvagem, particularmente a um leão. Esse último constitui o animal mais freqüente nos símiles, figurando na *Ilíada* em cerca de 40 deles, incluindo longos e breves, como personagem principal ou secundário.⁵⁵ A razão dessa preferência está no fato de o leão, mais do que qualquer outro animal, caracterizar-se por uma conduta heróica exemplar: ele é sempre combativo, mesmo quando recua. Ao cotejar esse comportamento com aquele do guerreiro, Homero percebe um laço objetivo entre a fera e o homem, identificando em ambos a atuação de uma mesma força, o ‘impulso para a frente’, o *ménos*, muitas vezes mencionado de forma explícita nas comparações (e. g. V, 135-143, *supra* p. 16). Portanto, os leões, e também outros animais nos símiles, são tratados como “portadores específicos das forças vivas”, já que as manifestam de uma forma característica, e se tornam modelos aos quais o poeta recorre para explicitar os feitos e sentimentos de seus personagens.⁵⁶

O papel das feras selvagens nos símiles também foi estudado por Michael Clarke no artigo ‘Between lions and men: images of the hero in the *Iliad*’. Também esse autor procura apreender, de forma semelhante a Snell, o laço objetivo entre a fera e o guerreiro e defende a relevância das comparações com animais selvagens para a épica homérica.

⁵⁴ A esse último campo pertencem os raros símiles mitológicos, cf. *supra*, p. 24.

⁵⁵ Cf. Lee, que defende ainda a ampliação da cifra citada com a inclusão de três ou cinco casos de θήρ, provavelmente leões. Na *Odisséia*, os leões figuram em sete símiles (com uma repetição). Cf. Lee. *Op. cit.*, p. 21-2.

⁵⁶ Snell. *Op. cit.*, p. 259. Se alguns animais caracterizam-se pelas forças que neles atuam, como as feras selvagens com sua ἀλκή e μένος; em outros, é a falta dessas que é posta em relevo, como ocorre com os cervos, que são constantemente caracterizados como ἀνάλκιδες, sem ἀλκή. A eles são comparados, por Agamémnon no episódio da *epipólesis*, alguns dos Gregos que tardam em entrar no combate e ficam τεθηπότες, desnorreados (IV, 242-6). Uma passagem similar ocorre em XIII, 95-106, também em um discurso.

Inicialmente, Clarke aponta a necessidade de tratar de maneira distinta as comparações que apresentam temas únicos e aquelas cuja temática é recorrente e tradicional, pois pertencem a dois grupos distintos da poética homérica dos símiles e têm efeitos diversos. Segundo o autor, no primeiro grupo, o efeito jaz na sutileza (*slenderness*) da ligação entre os objetos ou ações comparadas, o que permite um momento de focalização vívida, mas também aprofunda o contraste entre o mundo da narrativa e aquele presente na imagem do símile (cf. *supra*, p. 25).⁵⁷

No segundo, composto de símiles com temática recorrente e tradicional, cada comparação individual está estritamente ligada às outras que portam o mesmo tema, já que todas elas são “ocorrências de um único item, ou grupo de itens, no repertório simbólico de Homero”.⁵⁸ Portanto, o sentido de tais símiles não é fruto apenas da relação entre suas imagens individuais e a narrativa que os circunda, como acontece com os símiles únicos. Ele transcende o contexto imediato e o ponto de comparação ostensivo, pois resulta de uma associação de idéias constantemente reiterada ao longo da tradição épica e da maneira como essa associação se manifesta em cada símile individual. Assim, quando Homero compara, por exemplo, um guerreiro a uma estrela, o sentido do símile depende, ao mesmo tempo, do contexto no qual ele está inserido e das associações presentes nas outras comparações da mesma família temática, da qual ele é apenas uma ocorrência.⁵⁹

Os símiles que comparam o guerreiro a uma fera selvagem, seja um leão, javali (12 x *Il.*), lobo (4 x *Il.*) ou leopardo (2 x *Il.*), fazem parte desse segundo grupo, respondendo por quase 20% do total de comparações, curtas e longas, na *Iliada*.⁶⁰ Segundo Clarke, a

⁵⁷ Clarke. *Between lions and men: images of the hero in the Iliad*, p. 139.

⁵⁸ Clarke. *Op. cit.*, p. 141.

⁵⁹ Nas palavras de Fränkel: “*just as each portion of a narrative tells us more in its context than it could in isolation, so the individual simile gains in content from the fact that the hearers recall the family connections of the picture*”. Fränkel. *Early greek poetry and philosophy*, p. 41.

⁶⁰ Porcentagem baseada nas listas de Lee (*supra*, notas 22 e 27). Embora trate especificamente de leões, Clarke afirma que suas conclusões valem igualmente para outros predadores selvagens como javalis, leopardos e lobos, pois não há diferenças marcantes nas qualidades que eles ilustram e no modo como são descritos pelos

extensão e variedade dessa família de símiles mostra que a constatação de uma correspondência entre as identidades dos guerreiros e das feras selvagens tem raízes profundas no imaginário homérico e é parte da visão de homem e de mundo que informa essa poesia. De fato, para esse autor, tais símiles desempenham um papel fundamental na representação homérica dos problemas éticos e psicológicos da vida heróica.⁶¹

Mas qual seria o elemento comum às feras e aos guerreiros que permite a Homero estabelecer uma correspondência entre as identidades de ambos? Para responder essa questão, Clarke volta-se para os próprios símiles. Neles, as feras são descritas com o mesmo aparato mental (κραδίη, ἦτορ, θυμός, φρένες) e emocional presente nos guerreiros. Elas também possuem as qualidades distintivas dos combatentes, a saber: ἀλκή e μένος. Segundo Clarke, ἀλκή, geralmente vertida por ‘coragem’, ‘valor’, constitui o núcleo da virtude guerreira. Ela é a fonte da agressividade de feras e guerreiros, é aquilo que os faz arriscar a vida no combate, como mostra o símile no qual Menelau é comparado a um leão que, fiado em seu vigor (ἀλκί πεποιθώς, fórmula comum nos símiles), mata e devora uma novilha diante de cães e caçadores (XVII, 61-9, *supra*, p. 20).⁶²

símiles iliádicos. Cf. Clarke. *Op. cit.*, p. 138, n. 5 e Edwards. *Op. cit.*, p. 37. Existem, inclusive, símiles que apresentam duas feras coordenadas como atores principais, como em XII, 40-50 (citado acima, p. 36), no qual Heitor é comparado a um javali ou a um leão. Tais ocorrências parecem indicar que as feras selvagens são tratadas nos símiles como um conjunto, cujos membros são quase intercambiáveis, embora o poeta respeite geralmente as particularidades de cada animal. Sobre esse último ponto, ver o artigo de Muellner. The simile of cranes and pygmies: a study of homeric metaphor.

⁶¹ Clarke. *Op. cit.*, p. 138. Essas observações referem-se sobretudo aos símiles da *Iliada*, pois na *Odisséia*, poema que apresenta um modelo próprio de heroísmo, os laços entre heróis e feras podem tomar outras formas. Para uma pequena análise dos matizes próprios aos símiles leoninos da *Odisséia*, ver o excelente artigo de Deichgräber. On the compositional use of similes in the *Odyssey*.

⁶² Clarke. *Op. cit.*, p. 145-7. Uma passagem similar, citada acima, ocorre quando Ajax Telamônio, com uma coragem (ἀλκή) semelhante a de um javali, dispersa os Troianos que cercavam o cadáver de Pátroclo (XVII, 281-285, *supra* p. 17). Também é importante notar que ‘lembrar-se do valor impetuoso’ (θούριδος ἀλκῆς) é uma exortação costumeira, dirigida a guerreiros fortemente pressionados, com o objetivo de os estimular (*e. g.*, VI, 112). Ἀλκή é explicada por Benveniste como “*la force de l’âme, la fortitude, qui ne cède pas devant le danger et demeure résolue quel que soit le sort*”, cf. Benveniste. *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. 2, p. 74.

Já μένος, ‘ardor’, ‘vigor’, é aquilo em que se apoia a ἀλκή, é “a força da personalidade que faz um herói lutar em desafio aos sinais”.⁶³ Designa a fonte da virtude guerreira, mas é uma qualidade perigosa, pois pode levar o guerreiro a um extremo de fúria selvagem, a um estado de μανία. Essa conexão entre μένος e μανία, amparada pela proximidade etimológica dos dois termos, aparece visivelmente no simbolismo das feras selvagens, constituindo uma de suas características essências.⁶⁴ Nas palavras de Clarke:

there is something sinister or even hubristic in being like a lion or a boar: the beasts are symbols of the excess of μένος that characterises the young and the reckless. Here we begin to isolate the essential ambiguity of the wild animal’s personality: he has the strength and power that characterise the hero, but he lacks the circumspection and restraint that should make a mortal man aware of his limitations.⁶⁵

Assim, as feras caracterizam-se por um μένος excessivo e pela falta de αἰδώς, ‘respeito, pudor’, de onde a sua natureza selvagem e o seu ímpeto de lançar-se em combate mesmo diante da morte. É precisamente isso que permite relacioná-las aos heróis nos símiles. De fato, esses últimos também possuem um ‘ardor’, um μένος, excepcional e, diante da carnificina e da dureza da guerra, correm o risco de perder o seu αἰδώς, a sua capacidade de perceber os limites fixados para os mortais, entrando em um estado similar ao das feras, tornando-se selvagens como elas. Essa é a ligação entre as feras e os guerreiros. É aquilo que Apolo reprova em Aquiles, quando exorta os demais deuses a pôr um fim nos ultrajes desse último ao cadáver de Heitor.

ἀλλ' ὄλοῦν Ἀχιλῆϊ θεοὶ βούλεσθ' ἐπαρήγειν,
 ᾧ οὔτ' ἄρ φρένες εἰσὶν ἐναΐσιμοι οὔτε νόημα
 γναμπτόν ἐνὶ στήθεσσι, λέων δ' ὡς ἄγρια οἶδεν,
 ὅς τ' ἐπεὶ ἄρ μεγάλη τε βίη καὶ ἀγήνορι θυμῷ
 εἶξας εἶσ' ἐπὶ μῆλα βροτῶν ἴνα δαῖτα λάβησιν·
 ὡς Ἀχιλεὺς ἔλεον μὲν ἀπώλεσεν, οὐδέ οἱ αἰδῶς
 γίγνεται.

⁶³ Clarke. *Op. cit.*, p. 148. Segundo Chantraine, μένος “se dit de l’esprit qui anime le corps, mais toujours comme principe actif, peut signifier l’intension, la volonté, la passion, l’ardeur au combat, la force qui anime les membres”, cf. Chantraine. *Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque*.

⁶⁴ Segundo Clarke, que se apóia em Chantraine, a família etimológica representada por μένος, μέμονα e μαίνομαι, todos derivados da raiz *men, reúne vocábulos relacionados, no grego homérico, à atividade mental agressiva ou furiosa em diferentes níveis, cf. Clarke. *Op. cit.*, p. 148, n. 33.

⁶⁵ Clarke. *Op. cit.*, p. 150.

Mas, deuses, vocês preferem auxiliar o funesto Aquiles,
 que nem tem disposições justas, nem mente flexível
 no peito, mas conhece apenas pensamentos ferozes, como um leão,
 que após ceder à sua grande força e ao coração valoroso
 vai em busca das ovelhas dos homens, a fim de banquetear-se.
 Dessa maneira, Aquiles abandonou a piedade e nem tem respeito/pudor. (XXIV, 39-45)

Aquiles cede completamente a seus impulsos, perde a piedade e o respeito, só conhece pensamentos ferozes; em suma, tornou-se tão selvagem como o leão ao qual é comparado, merecendo assim a censura do deus.

Existe, então, uma ambiguidade fundamental nos símiles que comparam um guerreiro a uma fera selvagem. De fato, eles ilustram geralmente o momento culminante das *aristéias* individuais, mas também apresentam, com freqüência, elementos que apontam a natureza brutal e destrutiva da guerra, como mostram os símiles que comparam Heitor a um leão ou javali acossado (XII, 40-50) e os Mirmídones a uma alcatéia de lobos (XVI, 155-166).

Como já foi dito, essas duas comparações têm desafiado os comentadores que procuraram compreendê-las fiando-se exclusivamente no seu sentido e contexto imediatos e na busca de um *tertium comparationis*. Porém, quando tratadas como uma ocorrência particular de uma mesma família de símiles, aquela das feras selvagens, tornam-se muito mais significativas.

Inserido nesse contexto, o primeiro dos dois símiles (XII, 40-50, *supra* p. 35) parece expressar justamente o estado de frenesi guerreiro no qual se encontra Heitor no momento em que exorta os seus homens: ele é como um leão ou um javali acossado que, orgulhoso de sua força e sem pensar na fuga (portanto, pleno de ἀλκή), enfrenta um grupo de caçadores e mastins. Contudo, a imagem do símile acrescenta algo mais, pois afirma que a mesma fera está destinada a morrer na batalha, vítima da sua própria coragem, ἀγνηροπή. Para compreender a importância desse último ponto e a sua relação com o contexto no qual o símile está inserido, é preciso atentar para uma outra passagem semelhante, que compara Pátroclo a um leão.

“ὡς εἰπὼν ἐπὶ Κεβριόνη ἥρωϊ βεβήκει
οἴμα λέοντος ἔχων, ὅς τε σταθμούς κεραΐζων
ἔβλητο πρὸς στήθος, εἴ τέ μιν ὤλεσεν ἀλκή·
ὡς ἐπὶ Κεβριόνη Πατρόκλεες ἄλλο μεμαῶς.
Ἔκτωρ δ' αὖθ' ἐτέρωθεν ἀφ' ἵππων ἄλτο χαμᾶζε.

Após falar assim, saltou sobre o herói Cébrion
com o ímpeto de um leão que ao assaltar um estábulo
foi ferido no peito, a sua própria coragem o matou.
Assim, sobre Cébrion, Pátroclo, tu saltaste, ardoroso. (XVI, 751-4)

O símile acima ocorre logo após o primeiro ataque direto de Pátroclo a Heitor, que acaba por matar o escudeiro desse último, Cébrion (XVI, 735-43). Pátroclo, então, após jactar-se da morte do escudeiro (v. 744-750), lança-se sobre o cadáver para espoliá-lo e confrontar Heitor. Ele está em pleno furor guerreiro, embalado pela longa seqüência de vitórias que se seguiram desde o momento em que entrou em combate. Obedecendo apenas a seus impulsos, age como um cego, um tolo (μέγ' ἀάσθη / νήπιος, v. 685-6), ao esquecer as proibições de Aquiles (XVI, 83-96) e tentar realizar feitos que não lhe estavam destinados, tornando-se, dessa forma, semelhante a uma fera cuja coragem (ἀλκή), o ímpeto guerreiro (οἴμα) e a incapacidade de perceber os limites levam invariavelmente à morte. De fato, pouco depois Pátroclo tomba sob as mãos de Apolo e de Heitor (XVI, 786-857), destruído pela própria coragem.

Também Heitor, em XII, 40-50, é comparado a uma fera condenada à morte por sua própria fúria. Como Pátroclo, no símile discutido acima, ele está prestes a dar o passo decisivo que implicará a sua destruição, pois a travessia do fosso e o ataque ao muro e às naus gregas provocará a entrada do escudeiro de Aquiles no conflito, a derrota desse último nas mãos de Heitor e, por fim, a morte do próprio Heitor.⁶⁶ Assim, o filho de Príamo, tal como a fera à qual ele é comparado, morrerá devido à sua própria coragem (ἀγνηνορή), ou, de acordo

⁶⁶ Cf.: Clarke. *Op. cit.*, p. 151-2.

com as palavras de Andrômaca quando se despede de seu marido, devido a seu próprio ardor (μένος).⁶⁷

Portanto, ambas as comparações discutidas acima constituem exemplos típicos da família de símiles que relaciona guerreiros a feras, apresentando os conteúdos e associações características desse conjunto. Contudo, elas adquirem um significado especial em relação às outras ocorrências do mesmo tema, pois apontam a principal implicação da correspondência entre as identidades de heróis e bestas selvagens, a saber: o fato de que a força, paixão e coragem que os definem é precisamente aquilo que ameaça destruí-los.⁶⁸

Resta ainda discutir o símile que compara os Mirmídones a uma alcatéia de lobos (XVI, 155-166, *supra* p. 36). Nessa passagem, a descrição vívida da caçada e da aglomeração da alcatéia em torno da fonte tem causado desconforto entre os comentadores, já que não é possível encontrar uma equivalência exata entre essas duas ações e aquela descrita pela narrativa principal, a aglomeração dos Mirmídones em torno de Pátroclo. Outro elemento que causa estranheza é a afirmação de que os lobos estariam saciados (v. 163). Como relacionar isso com a descrição, na narrativa principal, do contingente de Aquiles dirigindo-se para a batalha, sedento de combate e de sangue? Diante dessas dificuldades, autores como Bowra apontaram a existência, nesse passo, de um defeito de composição: a adaptação defeituosa de uma descrição formular composta originalmente para um exército que chega do combate; e não se dirige para um, como é o caso.⁶⁹

Contudo, quando a imagem da alcatéia de lobos é inserida no contexto maior dos símiles de feras, os pontos problemáticos apontados acima adquirem um novo sentido. De fato, a descrição das feras despedaçando a presa, das suas faces cobertas de sangue, dos

⁶⁷ “δαμόνιε φθίσει σε τὸ σὸν μένος, ὦ ἄνθρωπε, ὁ ἄνθρωπος, ὁ teu ardor te destruirá” (VI, 407). Segundo Clarke. *Op. cit.*, p. 152, n. 43, o termo ἀγνηγορίη designa, na verdade, uma qualidade excessiva. Na mesma direção, Cunliffe, *A lexicon of the homeric dialect*, o traduz por : “(1) courage, spirit, (2) the quality in excess or with arrogance”.

⁶⁸ Clarke. *Op. cit.*, p. 152.

⁶⁹ Bowra. *Op. cit.*, p. 116-8.

combate. Tais elementos, longe de constituírem ornamentos inúteis ou resquícios de um processo de adaptação mal sucedido, são o próprio cerne do símile, aquilo que lhe fornece significação: os Mirmídones cercam Pátroclo com um ânimo selvagem, bestiais, movidos por uma coragem imensa (ἄσπετος ἀλκή) e com um coração intrépido (ἄτρομος), tal qual uma alcatéia de lobos cobertos com o sangue de sua presa. Quanto a referência à saciedade (v. 163), ela pode apenas completar a cena dos lobos bebendo em volta da fonte, ou, de acordo com Edwards, ter um caráter proléptico, referindo-se à vitória futura dos Mirmídones sob a liderança de Pátroclo.⁷⁴

Portanto, quando examinados como ocorrências de um único conjunto, os símiles de animais selvagens permitem entrever um conteúdo que ultrapassa os pontos de contato e contextos imediatos, a saber: feras e heróis são movidos pelas mesmas forças e podem ser acometidos por um estado de extrema ferocidade mental, que os condena muitas vezes à morte. Porém, nas feras esse estado é natural; já nos homens, ele é fruto das experiências do campo de batalha, revestindo-se assim com o caráter ambíguo próprio às coisas da guerra. De fato, ser como um leão é o que assegura a vitória ao herói, mas é também algo perigoso, pois “ao fazer apelo ao predador que dorme em si, o guerreiro corre o risco de também se tornar um e de ser apartado daquilo que ele tem de mais nobre”.⁷⁵

2.4.2 H. Fränkel e Norman Austin: a natureza simbólica das comparações homéricas

Além dos dois comentadores citados na seção anterior, também H. Fränkel e Norman Austin procuraram compreender o símile como uma parte expressiva do estilo homérico e não como uma simples ornamentação. Fränkel, na verdade, foi um dos primeiros a

⁷⁴ Edwards. *Op. cit.*, p. 31. Edwards também considera como prolépticos os símiles, discutidos acima, que comparam Heitor e Pátroclo a feras destinadas à morte (XII, 40-50 e XVI, 751-4).

⁷⁵ Redfield. *Op. cit.*, p. 243. Substituímos o termo original ‘cão’ por ‘predador’ na citação acima, para adequá-la ao sentido do nosso texto.

propor tal interpretação e o seu livro *Die Homerischen Gleichnisse*, publicado em 1921, continua a ser um marco na exegese desse elemento da épica homérica. Segundo esse autor (*supra*, p. 13), o símile é mais do que apenas um artifício para adornar e explicitar acontecimentos da narrativa, já que permite enfatizá-la, amplificá-la e, especialmente, estimular o auditório. De fato, ao adicionar, por meio da sua imagem, um outro plano paralelo à ação principal, o símile realça o evento descrito nessa última e requer uma participação ativa do auditório, que deve relacionar a cena presente na narrativa com aquela descrita na imagem da comparação.

Contudo, a relação entre essas duas cenas não pode, para Fränkel, ser reduzida a um *tertium comparationes*, a um ou mais traços isolados, pois “há uma semelhança na estrutura da cena ou no curso da ação como um todo”.⁷⁶ Traços isolados, tais como a repetição de uma mesma expressão na imagem e no fecho do símile, são geralmente apenas transições entre a narrativa e o símile (‘ligações visíveis’ ou ‘sensíveis’, como Fränkel as chama), e não a chave para o seu significado, como querem alguns comentadores.⁷⁷

O símile, portanto, apenas sugere o paralelismo, sem enfatizá-lo ponto a ponto e o seu sentido deriva, na verdade, de vários fatores: do conjunto de semelhanças entre as cenas, dos ecos que uma causa na outra, da similitude entre as suas estruturas. Deriva também das sugestões próprias a cada família temática, pois, como visto anteriormente, a maioria dos símiles apresenta temas recorrentes e tradicionais e o auditório deveria ser capaz de reconhecer os conteúdos e associações que, embora não expressos em cada comparação individual, fazem parte do *background* da imagem.⁷⁸

Desse modo, já que o sentido das comparações não é algo simples e direto, torna-se necessário, conforme Fränkel, interpretá-las. Essa interpretação deve levar em conta os

⁷⁶ Fränkel. *Early greek poetry and philosophy*, p. 41.

⁷⁷ Fränkel. *Op. cit.*, p. 41.

⁷⁸ Fränkel. *Op. cit.*, p. 41

fatores elencados acima e ir além do literal e do imediato, reconhecendo os vários níveis de significação possíveis. É essencial, também, esforçar-se para compreender a linguagem específica empregada nas comparações, especialmente a sua natureza simbólica.

Dizer que o símile ou sua linguagem tem uma natureza simbólica parece ser algo demasiadamente óbvio. Contudo, poucos comentadores extraíram conseqüências de tal afirmação. Fränkel, todavia, insiste na necessidade de explicar como símbolos até mesmo os menores detalhes presentes nos símiles, pois, segundo esse autor, eles abundam em imagens ou símbolos tradicionais, tais como: ‘tempestade’ e ‘vento’ para denotar um ataque ou a vontade dirigente por trás dele, seja a do comandante ou a das próprias massas; ‘mar’ para a massa de guerreiros ou o povo; ‘montanha’ ou ‘rocha’ para um rei ou comandante; ‘nuvem’ para a massa de seguidores ou as tropas em geral.⁷⁹ Esses símbolos são recorrentes e podem ser desenvolvidos e combinados de modo a criar comparações adequadas a cada contexto específico. Assim, quando Homero utiliza um símile que compara os Dânaos imóveis junto a seus chefes às nuvens paradas junto aos cumes montanhosos em um dia sem vento (V, 519-27), faz uso de pelo menos dois símbolos citados anteriormente, aquela da massa de guerreiros como um nuvem e a dos campeões como montanhas, para descrever a resistência dos Gregos frente à investida troiana.⁸⁰

Diante do caráter flexível desses símbolos tradicionais e da complexidade e variedade das comparações formadas por eles, Fränkel defende um estudo baseado em conjuntos temáticos, que reúna os símiles com temas semelhantes e estude as transformações dos símbolos no interior de cada grupo e o modo como eles se articulam para formar novos conjuntos. Tal sistema, segundo o autor, seria capaz de proporcionar ao leitor moderno um entendimento das comparações similar ao do antigo auditório dos bardos.⁸¹ Esse é o método

⁷⁹ Cf. Fränkel. *The interpretation of individual similes: (A) Elemental forces*, p. 301.

⁸⁰ Cf. Fränkel. *Op. cit.*, p. 306.

⁸¹ Fränkel. *Op. cit.*, p. 301.

seguido pelo autor na seção de seu livro intitulada ‘The interpretation of individual similes: (A) Elemental forces’, na qual procura analisar as comparações que têm como tema fenômenos ou forças naturais.⁸² Análise da qual passaremos a considerar os três exemplos abaixo.

ἦλθε δ' ἐπ' Αἰάντεσσι κίων ἀνὰ οὐλαμὸν ἀνδρῶν·
 τῷ δὲ κορυσσέσθην, ἅμα δὲ νέφος εἶπετο πεζῶν.
 ὡς δ' ὅτ' ἀπὸ σκοπιῆς εἶδεν νέφος αἰπόλος ἀνὴρ
 ἐρχόμενον κατὰ πόντον ὑπὸ Ζεφύροιο ἰωῆς·
 τῷ δέ τ' ἀνευθεν ἐόντι μελάντερον ἤυτε πίσσα
 φαίνεται ἰὸν κατὰ πόντον, ἄγει δέ τε λαίλαπα πολλήν,
 ῥίγησέν τε ἰδῶν, ὑπὸ τε σπέος ἤλασε μῆλα·
 τοῖαι ἅμ' Αἰάντεσσι διοτρεφέων αἰζηῶν
 δήϊον ἐς πόλεμον πυκιναὶ κίνυντο φάλαγγες
 κυάνεαι, σάκεσίν τε καὶ ἔγχεσι πεφρικυῖαι.
 καὶ τοὺς μὲν γήθησεν ἰδῶν κρείων Ἀγαμέμνων.

Agamémnon, avançando através da turba de guerreiros, foi até os Ajazes. Ambos se armavam e com eles seguia uma nuvem de guerreiros a pé. E como quando um cabreiro vê, a partir de um pico montanhoso, uma nuvem que atravessa o mar, tocada por Zéfiro. Para ele que está afastado, a nuvem, cortando o mar, parece ser mais negra do que o pez, pois traz muita tempestade. Ele treme ao vê-la e tange o rebanho para debaixo de uma gruta. Desse modo, falanges de jovens nutridos por Zeus, cerradas e negras, seguiam para a guerra destrutiva com os Ajazes, erichadas com escudos e lanças. E, ao vê-los, alegrou-se o poderoso Agamémnon. (IV, 273-83)

ὥς δ' ὅτ' ἐν αἰγιαλῷ πολυχηεὶ κῦμα θαλάσσης
 ὄρνυτ' ἐπασσύτερον Ζεφύρου ὑπο κινήσαντος·
 πόντῳ μὲν τε πρῶτα κορύσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα
 χέρσῳ ῥηγνύμενον μεγάλα βρέμει, ἀμφὶ δέ τ' ἄκρας
 κυρτὸν ἐὸν κορυφοῦται, ἀποπτύει δ' ἄλὸς ἄχνην·
 ὡς τότε ἐπασσύτεραι Δαναῶν κίνυντο φάλαγγες
 νωλεμέως πόλεμον δέ· κέλευε δὲ οἷσιν ἕκαστος
 ἡγεμόνων.

Como quando, na praia muito ressoante, as ondas⁸³ do mar, impelidas por Zéfiro, lançam-se umas após as outras. Primeiro, no mar alto, elas se encrespam; em seguida, rugem alto ao quebrar na costa e, curvando-se em volta dos escolhos, alçam-se e cospem a espuma do mar. Desse modo, sucessivas, as falanges dos Dânaos moviam-se, sem pausa, para a guerra, cada qual comandada por um dos chefes. (IV, 422-429)

ὥς ὁ γε κοιρανέων δίεπε στρατόν· οἱ δ' ἀγορῆν δὲ
 αὐτίς ἐπεσεύοντο νεῶν ἅπο καὶ κλισιάων
 ἠχῆ, ὡς ὅτε κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
 αἰγιαλῷ μεγάλῳ βρέμεται, σμαραγεῖ δέ τε πόντος.

⁸² Cf. nota 7.

⁸³ Traduzimos acima o termo κῦμα como um plural, uma vez que a expressão κῦμα ἐπασσύτερον, literalmente ‘onda sucessiva’, é esdrúxula em português.

Assim ele (Odisseu), liderando, dispunha o exercito em ordem, e os homens novamente lançaram-se das naus e das tendas para a ágora com alarido, como quando uma onda do mar ressoante ruge em uma grande praia e o mar aberto ressoa. (II, 207-10)

No primeiro símile, que faz parte do episódio da Revista das Tropas (*Epipólesis*), a marcha dos contingentes e a relação entre líderes e liderados são visualizadas por meio do jogo das forças naturais, que se tornam, desse modo, símbolos concretos para dar conta da experiência da guerra.⁸⁴ A nuvem tocada pelo vento representa, então, a massa de guerreiros que os comandantes dirigem para a batalha e a natureza ameaçadora da mesma — apontada por meio da sua cor escura (μελάντερον ἤύτε πίσσα, v. 277), um sinal claro de borrasca (ἄγει δέ τε λαίλαπα πολλήν, v. 278) — indica o poder destrutivo das também densas (v. 281) e escuras (v. 282) falanges. O símile ilustra, assim, o movimento e a aparência ameaçadora dos guerreiros, ao compará-los a uma nuvem escura que corta o mar trazendo tempestade.

E quanto ao pastor e ao seu rebanho? Alguns comentadores, que se concentraram exclusivamente nos pontos de comparação ostensivos (o movimento e cor da nuvem e das falanges), viram nesse elemento apenas um rodeio, algo inútil para a lógica da comparação.⁸⁵ Já Fränkel, fiel ao seu preceito de que nos símiles “há uma semelhança na estrutura da cena ou no curso da ação como um todo”, o toma como um elemento essencial. De fato, a inclusão do ponto de vista do cabreiro solitário cria um efeito de identificação com o auditório, já que esse percebe a cena com os olhos daquele, permitindo assim uma melhor apreciação da imagem e do efeito que ela sugere: a percepção da ameaça representada pela nuvem e, portanto, pelos guerreiros.⁸⁶ Além disso, o ponto de vista do cabreiro pode também ser

⁸⁴ É interessante notar aqui que a imagem do símile propriamente dito (v. 275-79) é antecipada pela metáfora da ‘nuvem de guerreiros’, presente no verso anterior (v. 274).

⁸⁵ Essa é a opinião, por exemplo, de Lee, que defende a necessidade de ‘traduzir’ símiles como esse em uma linguagem mais direta para apreender-lhes o sentido. Cf. Lee. *Op. cit.*, p. 6-7.

⁸⁶ Segundo Edwards. *Op. cit.*, p. 33-4, que por sua vez cita Fränkel, as comparações são geralmente relatadas a partir do ponto de vista do narrador, que, às vezes, pode ser identificado com o dos deuses (e. g., IV, 599 e

identificado, tanto espacialmente como psicologicamente, com aquele dos comandantes troianos; pois esses, assim como o cabreiro, também avistam a organização do exército grego de longe e possivelmente temem pelo seu rebanho (não são eles ποιμένες λαῶν ?) diante da ameaça que se aproxima, o que contrasta com a alegria de Agamémnon no último verso citado (v. 283).⁸⁷

O segundo exemplo reproduzido acima, que ocorre logo após o fim da *Epipólesis*, marca o início de um novo e importante episódio no poema: a descrição do primeiro confronto efetivo entre os exércitos grego e troiano (IV, 422-544). Nesse símile, a repetição do adjetivo ἐπασσύτερος na sua abertura e fecho (v. 423 e 427) pode sugerir, principalmente aos adeptos do *tertium comparationis*, que ele se limita a explicitar o movimento sucessivo das falanges gregas, comparando-o ao das ondas que atingem a costa sucessivamente. Essa, porém, é uma ‘leitura’ bastante literal e imediata, baseada exclusivamente em um elemento que, segundo Fränkel, é apenas uma transição entre o símile e a narrativa que o circunda. Em seu lugar, Fränkel propõe uma interpretação que tenha como ponto de partida a identificação dos símbolos tradicionais presentes no símile.

O primeiro desses símbolos já apareceu na comparação anterior, trata-se da imagem do vento para denotar a vontade dirigente que impulsiona os guerreiros: Zéfiro, no presente símile, que move as ondas da mesma forma que cada comandante dirige sua falange. Já as ondas representam, como é evidente, a massa do exército ou, no caso em questão, cada falange individual. Resta, contudo, um terceiro símbolo, que pode ser identificado com a ajuda de outra comparação, na qual os Gregos resistem ao ataque troiano dispostos em linha, como uma grande rocha resiste aos ventos e às ondas do mar (XV, 618). Essa mesma imagem

XIX, 357, cf. Fränkel, *The interpretation of individual similes: (A) Elemental forces*, p. 315). Contudo, elas podem também, como no símile discutido acima, expor a perspectiva de um dos personagens envolvidos na ação, englobando seus pensamentos e emoções. Um exemplo famoso desse último tipo pode ser visto no símile, relatado a partir da perspectiva de Príamo, que compara Aquiles, cortando a planície de Tróia, a uma estrela funesta (XXII, 25-32, *infra*, p. 89).

⁸⁷ Fränkel. *Op. cit.*, p. 307.

da ‘rocha’ para denotar aqueles que resistem a um ataque também está presente, de certo modo, na comparação atual, sob a forma dos penhascos e da costa atingidos pelas vagas (v. 425). Contudo, ela foi despojada da conotação de resistência e passou a representar apenas o inimigo contra o qual as falanges gregas colidem, já que o símile focaliza a ação dos atacantes e não a dos defensores, como é o caso na comparação do canto XV.⁸⁸

Uma vez reunidos todos os elementos, é preciso retornar ao símile, procurando compreendê-lo a partir dos símbolos mencionados acima e da relação entre a cena por ele descrita e o contexto que o circunda. Assim, as ondas representariam, como visto, as falanges que, impelidas por seus comandantes, por Zéfiro na linguagem simbólica, dirigem-se para a batalha. Primeiro, elas se encrespam (κορύσσεται, v. 424) no mar alto, assim como os guerreiros se armam, no plaino, antes da batalha.⁸⁹ Em seguida, avançam sucessivamente e acabam por atingir, com estrondo, os penhascos e a costa, tal como as falanges gregas que chocam-se, sem pausa, com os guerreiros proeminentes, os πρόμαχοι, e com a linha de frente das forças troianas. O símile, então, não se restringe apenas ao movimento sucessivo das falanges, como defendem aqueles que se basearam unicamente na repetição de ἐπασσύτερος na sua abertura e fecho.⁹⁰ Pelo contrário, ao combinar em uma única cena a preparação e o avanço da hoste grega e o seu choque futuro com as forças troianas, descrito cerca de quinze versos depois, ele estabelece um “quadro ilustrativo geral” para todo um longo trecho da narrativa.⁹¹

Resta ainda discutir o terceiro exemplo, que pertence ao episódio da Prova das Tropas. Após o discurso de Agamémnon recomendando a fuga, a agitação toma conta do

⁸⁸ Segundo Fränkel, a imagem da rocha, ao contrário do que ocorre nos dois símiles citados acima, é geralmente empregada para simbolizar um rei ou comandante e não um grupo. Cf. Fränkel. *Op. cit.*, p. 302-3.

⁸⁹ É interessante notar aqui o emprego do verbo κορύσσομαι, que deriva de κόρυς, elmo, e cujo sentido original é ‘armar-se, equipar-se’ (cf. Cunliffe. *A lexicon of the homeric dialect*), o que reforça o paralelismo entre as falanges e as ondas, pois essas literalmente se armariam como aquelas.

⁹⁰ Segundo Fränkel, a menção à sucessão das ondas e dos guerreiros funcionaria apenas como uma ligação entre o símile e o enredo principal, como o ponto de inserção desse último naquele. Cf. Fränkel. *Op. cit.*, p. 302.

⁹¹ Fränkel. *Op. cit.*, p. 302-3. A expressão “quadro ilustrativo geral” acima é de Edwards, mas usada aqui com um sentido ligeiramente diferente do original. Cf. Edwards. *Op. cit.*, p. 31.

exército grego, que debanda em direção às naus (II, 142). Odisseu, então, aconselhado por Atena, corre para conter as tropas e, sob as suas ordens, elas refluem novamente para a ágora (II, 166-206). O símile é inserido em seguida e parece enfatizar unicamente o alarido produzido pelo refluxo do exército, ao aproximá-lo do som do mar quebrando na praia. Esse, contudo, é apenas o sentido mais literal da comparação, que se torna muito mais significativa quando interpretada a partir dos símbolos tradicionais nela contidos, a saber: o ‘mar’ e suas ‘ondas’ para denotar a massa de guerreiros e a ‘rocha’, aqui sob a figura da praia (αἰγιαλῶ, v. 210), para simbolizar a determinação e resistência de um rei ou comandante.

Ao contrário da comparação anterior, na qual os dois símbolos mencionados ocorrem em seu contexto habitual de batalha, no símile em questão eles foram adaptados a uma cena pacífica. Afinal, o comandante, Odisseu, não é mais a rocha que resiste ao ataque das ondas inimigas; ele está entre os seus e figura, aqui, como a praia na qual quebra, com alarido, a massa de guerreiros que se dirigia às naus. Quanto ao rugido do mar (v. 210), ele expressa por meio do som o choque e a mistura entre as forças que ainda avançam em direção às naus e aquelas que retornam para a assembléia, após terem ricocheteadado em Odisseu.⁹² Esse modo sensorio de expressão (*sensory mode of expression*) é, segundo Fränkel, uma característica típica do estilo e da linguagem homérica, que

tend to deal with phenomena more from their sensory and palpable aspects, rather than highlighting causal factors. Sounds are more important to this way of looking at things than they are to us. They are not ineffective and therefore only secondary, subsidiary phenomena, but powerful aspects of the overall impression.⁹³

O símile, portanto, ilustra tanto a ação de Odisseu como o movimento das tropas, referindo-se, assim, à situação como um todo e não apenas ao ponto de comparação ostensivo, o som. Com efeito, se esse último é copiosamente marcado por meio do advérbio ἤχη (v. 209), do adjetivo πολυφλοίσβοιο (v. 209) e dos verbos βρέμεται e σμαραγεῖ (v. 210), é

⁹² Fränkel. *Op. cit.*, p. 303.

⁹³ Fränkel. *Op. cit.*, p. 303.

porque, como visto, ele aponta metonimicamente para a cena global, porque a expressa de forma sensória.⁹⁴

Interpretações como as expostas acima valeram a Fränkel numerosas críticas por parte de estudiosos que não reconheceram no símile homérico tal natureza simbólica. Lee, particularmente, dedicou várias páginas do seu pequeno livro a um ataque sistemático ao filólogo germânico, acusando-o de “(a) to read into some similes more than is in them, (b) to read out of them what is in them, and to complicate the uncomplicated, and (c) to reach some extraordinary interpretations and conclusions”.⁹⁵

Outros comentadores, porém, acataram as teses de Fränkel, entre eles Norman Austin. Esse último, respondendo aos críticos de Fränkel, afirma que não somente os símiles, mas na verdade toda a linguagem homérica têm uma natureza simbólica. De acordo com esse autor, Homero se expressa por meio do detalhe e da imagem concreta, seu mundo é interior e concreto e não exterior e abstrato, ele organiza a multiplicidade dos fenômenos sensoriais não por meio de categorias abstratas, mas sim mediante símbolos concretos. O pensamento homérico era um império do sensível, no qual eventos que para nós seriam expressos em conceitos abstratos eram explicados com o auxílio de relações simbólicas.⁹⁶ Portanto, o homem homérico não compreendia a aurora (Ἠώς) como uma entidade abstrata, mas sob a forma de uma deusa que serve de arauto para o sol e o precede no seu curso, tal como os nobres jônicos são precedidos por seus arautos. A “dedirrósea Aurora”, ῥοδοδάκτυλος Ἠώς nas traduções de Odorico Mendes, alçando-se de seu leito para levar a luz a homens e deuses

⁹⁴ Segundo Kirk, o elemento sonoro também é enfatizado por meio de efeitos onomatopéicos e métricos que ecoam o som da arrebenção, cf. Kirk. *The Iliad*, vol. I, p. 138.

⁹⁵ Lee. *Op. cit.*, p. 48.

⁹⁶ Austin. Unity in multiplicity. In: *Archery at the dark of the moon*, p. 117-129. Austin apresenta, nesse ensaio, uma crítica mordaz a Snell, centrada particularmente nas idéias desse último acerca da concepção de homem em Homero. Porém, naquilo que concerne ao símile, ele parece aceitar, grosso modo, as observações do filólogo alemão, adequando-as, todavia, à sua própria exposição da importância das comparações para o estilo homérico.

é, então, um símbolo concreto para representar a luz dos primeiros raios solares espalhando-se pela terra.⁹⁷

Esse pensamento simbólico e analógico típico de Homero encontra sua forma mais estilizada nos símiles, especialmente naqueles que comparam ações ou atributos humanos a acontecimentos naturais.⁹⁸ Nessas comparações, o poeta procura tornar visível a ordem humana mediante uma comparação entre essa ordem e aquela da natureza. Ele aponta padrões nos fenômenos naturais — ação do vento, das marés, etc. — ou no comportamento de animais e coloca a vida e as ações humanas na órbita desses eventos, usando imagens concretas do mundo natural como símbolos para explicar a experiência humana.⁹⁹ Um exemplo dessa maneira de pensar é fornecido pelo símile que compara o brilho das armas de Aquiles, cortando a planície de Tróia, ao brilho de uma estrela funesta, identificada como um mal sinal (κακόν σῆμα) para os mortais, pois lhes traz muitas febres (XXII, 25-32, *infra*, p. 89). A ligação entre as duas cenas que compõem o símile é o brilho, das armas e da estrela, mas o conjunto de relações entre as imagens aponta para o caráter funesto do herói. Homero utiliza, assim, a imagem dessa estrela funesta para evidenciar o caráter lutuoso do próprio Aquiles, ele também sinal e causador de muitos males para os Troianos.

Segundo Austin, o fato de os próprios personagens da *Ilíada* e da *Odisséia* serem freqüentemente retratados pensando por meio de analogias e símbolos concretos constitui a principal evidência de que esse raciocínio é realmente algo típico do texto homérico e não

⁹⁷ Austin. *Op. cit.*, p. 92.

⁹⁸ Se o pensamento simbólico e analógico perpassa os poemas homéricos e o símile é sua forma mais característica, torna-se possível compreender porque Homero os utiliza, muitas vezes, como medidas de espaço e tempo, *e. g.*: a) espaço (distância, notar o emprego freqüente dos correlativos ὅσσον ... τόσσον) em V, 770-2; XV, 358; XVI, 589; XXIII, 431; XXIII, 517; XXIII, 760; XXIII, 845 e viii, 124-5; b) tempo (momento específico do dia, notar o emprego de ἦμος ... τῆμος) em XI, 86-90 e xii, 439-441. Em todos esses exemplos, as noções de tempo e espaço são expressas, ou antes medidas, por meio de relações simbólicas com a experiência humana concreta e não como *continua abstracta*. Cf. Austin. *Op. cit.*, p. 85-89 *passim* e Coffey. *Op. cit.*, p. 328.

⁹⁹ Austin. *Op. cit.*, p. 116.

uma imposição dos comentadores modernos.¹⁰⁰ Esses ‘símiles dos personagens’¹⁰¹ ocorrem em seus discursos e assumem várias formas. Uma delas é o mito paradigmático, no qual a experiência humana passada é utilizada para dar sentido a acontecimentos ou ações do presente, geralmente implicando um apelo à reflexão, tal como os mitos de Meleagro (IX, 527-95), que Fénix narra para Aquiles, e de Níobe (XXIV,602-14), que o filho de Peleu dirige a Príamo.¹⁰²

Sonhos e portentos também constituem formas do simbolismo próprio a Homero. Neles é possível perceber os personagens praticando o mesmo tipo de interpretação simbólica que as comparações requerem do auditório. Um exemplo soberbo ocorre perto do final da *Odisséia*, quando Penélope relata a Odisseu, disfarçado de mendigo, o seu sonho da águia e dos gansos (xix, 535-553). Essa passagem é particularmente interessante por dois motivos: primeiro porque constitui ao mesmo tempo um sonho e um portento, ou melhor, um portento dentro de um sonho e, segundo, também porque a própria águia age como intérprete do prodígio de que faz parte. De fato, no sonho, diz ela a Penélope:

‘θάρσει, Ἰκαρίου κόρη τηλεκλειτοῖο·
οὐκ ὄναρ, ἀλλ’ ὕπαρ ἐσθλόν, ὃ τοι τετελεσμένον ἔσται.
χῆνες μὲν μνηστῆρες, ἐγὼ δέ τοι αἰετὸς ὄρνις
ἦα πάρος, νῦν αὖτε τεὸς πόσις εἰλήλουθα,
ὅς πᾶσι μνηστῆρσιν ἀεικέα πότμον ἐφήσω.’

“Ânimo, filha de Icário famoso;
pois isso não foi um sonho, mas uma visão verídica do que acontecerá para ti.
Os gansos são os pretendentes, enquanto eu, que era para ti uma águia
antes, retorno agora como o teu marido,
que enviará um destino terrível sobre todos os pretendentes.”(xix, 546-50)

A águia, então, interpreta o sonho-portento, decifrando os símbolos enviados pelos deuses e relacionando-os à situação de Penélope. Assim como nos símiles, também aqui

¹⁰⁰ Austin. *Op. cit.*, p. 118-129.

¹⁰¹ A expressão ‘símiles dos personagens’ refere-se às formas de lógica simbólica que aparecem exclusivamente no discurso das *dramatis personae* homéricas, ao contrário do símile propriamente dito, na grande maioria das vezes apanágio do narrador. Sobre as raras ocorrências de símiles em discurso direto, particularmente nas falas de Aquiles, ver: Edwards. *Op. cit.*, p. 39.

¹⁰² Cf. Snell. *Op. cit.*, p. 261-3 e Austin. *Op. cit.*, p. 124-5.

a vida e as ações humanas são colocadas na órbita dos eventos naturais, pois o intérprete, que assume ordem e sentido nesses eventos, deve esforçar-se para perceber em um único acontecimento o paradigma dessa ordem e, em seguida, modificar seu comportamento de acordo com ele.¹⁰³ Desse modo, diante dos sinais divinos, corretamente interpretados como afirma o próprio Odisseu (554-8), de que a *eunomia* será restabelecida em Ítaca por meio de seu *nóstos* e da *mnesterophonía*, só resta a Penélope confiar nos deuses e animar-se, como lhe sugere a águia.¹⁰⁴

Portanto, os próprios personagens de Homero, por meio dos seus paradigmas míticos e das suas interpretações de sonhos e portentos, mostram que o pensamento simbólico-analógico é realmente algo típico da *Ilíada* e da *Odisséia*.

Como visto, é no símile que esse tipo de raciocínio assume sua forma mais característica. Com efeito, assim como portentos e sonhos requerem uma interpretação daqueles que os testemunham e vivenciam, também os símiles a requerem de quem os ouve ou lê. Essa interpretação, para ser produtiva, não deve basear-se na busca de um *tertium comparationis*, mas ir além do sentido e do contexto imediatos, decifrando os símbolos presentes nas comparações, cotejando-os com outras ocorrências da mesma imagética, procurando compreender como eles ecoam a narrativa circundante e geral. Somente assim é possível fazer vir a tona toda a riqueza dos símiles homéricos, tomando-os não como um simples ornamento tardio, como querem alguns comentadores, mas sim como uma parte essencial do modo homérico de expressão.

¹⁰³ Nas palavras de Austin: “onde o símile é descritivo, o portento é prescritivo”, Austin. *Op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁴ Além da passagem discutida acima, a *Odisséia* apresenta também outras ocorrências, em portentos, dos mesmos símbolos para indicar o retorno do herói e, ou, o cumprimento da justiça divina, a saber: ii, 146-76; xv, 160-78 e xx, 242-6. Dentre essas, destaca-se aquela do canto xv, por apresentar a mesma estrutura de um símile posposicionado; o que reforça a semelhança entre esses dois elementos da poesia homérica. Cf. também II, 299-332.

3 OS SÍMILES DAS ARGONÁUTICAS I: ANÁLISE E COMENTÁRIO

Every simile in the *Argonautica* bears some relationship to Homer, either by recalling a particular model or type or by rejecting direct homeric precedents only to recall Homer in other ways. (Virginia Knight)¹

Como visto no capítulo anterior, tanto o encanto proporcionado pelas imagens dos símiles, quanto o papel dos mesmos na narrativa tradicional de Homero, explicam porque eles foram “a mais amplamente imitada das suas habilidades poéticas” e se tornaram um elemento canônico do gênero épico.² Elemento esse que não foi negligenciado por Apolônio de Rodes na composição de suas *Argonáuticas*, uma obra que contém numerosos símiles ao longo dos seus quatro cantos. Contudo, as comparações de Apolônio não são produtos da mesma tradição presente em Homero, elas são fruto de uma arte escrita e erudita que tem a épica homérica como modelo, embora precise adaptar seus elementos tradicionais a uma nova realidade de composição e exposição.

De fato, o ambiente poético do Museu em Alexandria guardava pouca semelhança com os antigos contextos de performance nos quais floresceu a poesia arcaica e clássica. Nessa comunidade artificial de sábios e eruditos, desenvolveram-se novas formas poéticas, marcadas por uma extrema autoconsciência e por um profundo interesse pela produção do passado, características que se fundem na prática tipicamente alexandrina da arte alusiva ou imitação criativa. Essa última, muitas vezes tida como um sintoma de decadência, consistia em um reconhecimento de que poetas e leitores não eram ‘inocentes’; ou seja, de que a literatura anterior (principalmente Homero) fazia parte da ‘bagagem’ com a qual as obras contemporâneas deveriam ser avaliadas.³ Assim, cientes do peso da tradição, os poetas alexandrinos resolveram incorporá-la de maneira sistemática em suas obras. Apolônio, por

¹ Knight. *The renewal of epic*, p. 17.

² Grandsen. Homero e a epopéia. In: Finley (org.). *O legado da Grécia*, p. 86.

³ Hunter. Introduction. In: Apollonius of Rhodes. *Jason and the Golden Fleece*, p. xiv.

exemplo, além de utilizar no seu poema características homéricas canônicas para a escrita de uma épica (tais como um vocabulário, sintaxe e métrica derivados do antigo aedo e também elementos como invocações às musas, sacrifícios, duelos, catálogos, assembléias, *ekphrásaes*, símiles e outros), construía várias cenas e personagens a partir de modelos homéricos, quando não os tomava diretamente das antigas epopéias transpondo-os para a sua própria narrativa.⁴

Contudo, longe de praticar uma imitação servil de seus modelos, os alexandrinos a faziam de forma criativa e adaptada às suas necessidades de composição. Assim, Apolônio nunca repete integralmente mais do que meio verso de Homero e varia constantemente a fraseologia das passagens que lhe serviram de modelo, ora alterando ligeiramente o texto aludido ao substituir raízes e prefixos verbais, ora trocando uma palavra do texto original por outra de sentido equivalente, ou ainda criando um contraste explícito com Homero ao substituir um termo original por outro de sentido oposto (*oppositio in imitando*).⁵ Ele também demonstrava o seu conhecimento íntimo tanto do texto homérico, quanto das querelas filológicas acerca de Homero em voga entre os eruditos do Museu, introduzindo no seu poema termos raros (*hápax ou dis legómena*), *variae lectiones* e explorando ambigüidades lexicais, mitológicas e de enredo presentes nos poemas homéricos.⁶

Porém, a imitação ou alusão a Homero na poesia alexandrina era mais do que apenas um jogo entre eruditos; antes, ela era funcional e freqüentemente participava da construção do sentido. Realmente, nas *Argonáuticas*, ao lado de alusões não significativas que apenas adicionam um colorido ou uma textura homérica, existem aquelas que apontam para determinados trechos da *Ilíada* e da *Odisséia* e convidam o leitor a comparar momentos

⁴ Essa última prática é particularmente notável na série de aventuras odisséicas presentes na viagem de retorno dos Argonautas, narrada no canto IV. Para uma visão geral das diferentes praticas alusivas de Apolônio em relação a Homero, conferir Knight. *The renewal of epic*, p. 1- 48.

⁵ Cf. Knight. *Op. cit.*, p. 12-13.

⁶ Para um exemplo da sofisticação alcançada por Apolônio nessa área, cf. Caggia. *Due parole omeriche in Apollonio Rodio* (ἐπιόμοι in 1, 459 e αἰδηλος in 3, 1132).

específicos da épica helenística com outros semelhantes no seu modelo arcaico.⁷ É justamente por meio dessa comparação que as semelhanças ou diferenças entre as passagens relacionadas, e entre seus respectivos contextos, tornam-se claras, o que permite ao leitor agregar sentido ao texto de Apolônio. Ou, dito de outro modo: nessas alusões, a lembrança do contexto original homérico permite, por meio da semelhança ou diferença entre esse e aquele de Apolônio, adicionar algo à leitura do poema, na medida em que evidencia uma aproximação ou distanciamento do poeta helenístico com relação ao seu modelo.⁸ Assim, tais alusões permitem ao poeta veicular um grande número de sugestões e construir o sentido de seu texto por meio de uma relação constante com Homero.⁹

Um pequeno trecho do início das *Argonáuticas* é esclarecedor a respeito do funcionamento desse tipo de alusão em Apolônio. No seu próêmio, após fazer uma invocação inicial a Apolo (v. 1) e apresentar sumariamente o escopo do poema (v. 1-4) e uma breve pré-história da expedição argonáutica (v. 5-17), o poeta introduz um elemento comum na tradição literária alexandrina, a *recusatio*: a recusa em abordar um assunto requerido *a priori* pelo seu enredo.¹⁰ Diz o narrador:

Νῆα μὲν οὖν οἱ πρόσθεν ἔτι κλείουσιν ἄοιδοὶ
 Ἄργον Ἀθηναίης καμέειν ὑποθημοσύνησι.
 Νῦν δ' ἄν ἐγὼ γενεήν τε καὶ οὔνομα μυθησαίμην
 ἥρώων δολιχῆς τε πόρους ἄλως ὅσσα τ' ἔρεξαν
 πλαζόμενοι· Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἄοιδῆς.

Acerca do navio, os aedos de outrora ainda cantam
 que Argos o construiu com os conselhos de Atena.
 Mas eu agora quero dizer a raça e o nome
 dos heróis, seus longos percursos marinhos e tudo quanto fizeram
 na sua errância. E que as Musas sejam inspiradoras/intérpretes do canto. (1,18-22)

⁷ Sobre as alusões não significativas, ver Knight. *The renewal of epic*, p. 13-16.

⁸ Ou ainda, nas palavras de Bernd Effe: “*through a text’s A intertextual allusion to a source text B (including its context and function) and through a simultaneous change of function with regard to the source text B the alluding text A gains additional meaning by including semantic elements of the referent B or by assuming a certain attitude to them*”, Effe. *The similes of Apollonius Rhodius: intertextuality and epic innovation*, p. 149.

⁹ Cf. Clauss. *The best of the argonauts*, p. 5-10.

¹⁰ Para a interpretação dessa alusão seguimos Clauss. *Op. cit.*, p. 20-1.

Apolônio, acima, afirma que não vai tratar extensivamente da construção da nau Argo, pois tal tema já tinha se tornado um lugar comum nas narrativas argonáuticas anteriores, como pode ser deduzido da frase ἔτι κλείουσιν ᾠδοί.¹¹ Ao utilizar essa expressão, o poeta alexandrino faz alusão a uma passagem da *Odisséia* na qual ela ocorre de maneira quase idêntica e na mesma posição métrica. Eis o texto:

“Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας
 ἔργ’ ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν ᾠδοί·
 τῶν ἓν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῇ
 οἶνον πινόντων· ταύτης δ’ ἀποπαύε’ ᾠοιδῆς
 λυγρῆς, ἣ τέ μοι αἰὲν ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ
 τεῖρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον.
 τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ
 ἀνδρός, τοῦ κλέος εὐρὺ καθ’ Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος.”

“Fêmio, muitos outros encantos de mortais conheces,
 façanhas de homens e deuses que os aedos geralmente cantam.
 Dessas, cante-lhes uma, sentado no meio deles, e que calados
 bebam o vinho. Mas cesse esse canto
 doloroso que sempre no peito o coração querido
 me aflige, desde que, sobretudo a mim, tomou-me uma dor intolerável.
 Pois por aquela cabeça suspiro, sempre lembrada do
 homem cuja glória é vasta ao longo da Hélade e no interior de Argos.” (i, 337-44)

Nesse passo do início da *Odisséia*, Penélope pede a Fêmio que troque de canção, ele deve cessar a narrativa atual do lacrimoso retorno dos aqueus (Ἀχαιῶν νόστον .../ λυγρόν, v. 326-7) e dedicar-se aos temas “que os aedos geralmente cantam (τὰ τε κλείουσιν ᾠδοί)”.¹² Essa contraposição inicial entre um repertório novo e aquele formado por narrativas comuns também é reforçada pela fala seguinte de Telêmaco (v. 345-359) que, ao censurar sua mãe e defender o tema do *nóstos*, o qualifica com o superlativo νεωτατή, ‘o mais novo’ (v. 352).

Ora, nas *Argonáuticas*, é justamente o contrário que ocorre. Enquanto Penélope descarta o novíssimo canto do Ἀχαιῶν νόστος e opta pelas canções de costume (τὰ τε κλείουσιν ᾠδοί), o poeta helenístico evita essas últimas — aqui especificamente a

¹¹ Esse era possivelmente um dos temas principais da obra perdida *A construção da Argo e a viagem de Jasão aos Colcos* (Ἀργοῦς ναυπηγίαν τε καὶ Ἰάσονος εἰς Κόλχους ἀπόπλους), atribuída a Epimênides por Diógenes Laércio (*Vitae Philosophorum*, I, 111, 10-12).

¹² Notar a partícula τε de generalização.

construção da Argo que os aedos de outrora ainda cantam (οἱ πρόσθεν ἔτι κλείουσιν ἀοιδοί) — e prefere abordar por extenso outros temas do mito argonáutico, tais como o próprio *nóstos* dos heróis, assunto do último livro de seu poema. Apolônio, então, inverteu completamente, no seu proêmio, o contexto original da passagem homérica aludida para sugerir habilmente ao leitor que ele, ao contrário de Penélope, prefere e, conseqüentemente, fará uma narrativa original, embora a construa com elementos tradicionais.¹³

Portanto, imitação criativa e funcional, ferramenta fundamental de uma poesia extremamente autoconsciente na qual “ ‘o sentido’ é criado por meio do desmantelamento e reconstrução dos grandes textos do passado, e não pelo simples empréstimo de elementos deles”¹⁴, assim era a prática alexandrina da arte alusiva. Prática essa da qual as comparações de Apolônio fornecem um testemunho notável, pois, como afirma Virginia Knight na citação que abre esse capítulo, cada símile das *Argonáuticas* guarda algum tipo de relação com modelos homéricos. Com efeito, Apolônio demonstra um profundo conhecimento da técnica dos símiles de Homero, reproduzindo seus principais tipos, suas funções, seus temas e construindo a maior parte das suas comparações a partir de modelos homéricos.¹⁵ Contudo, o poeta helenístico faz bem mais do que isso; ao criar símiles cujos contextos e funções ora se aproximam, ora se afastam dos originais homéricos, ele articula por meio deles a tessitura não de outra *Ilíada* ou *Odisséia*, mas de um novo tipo de épica, de uma épica alexandrina.

É precisamente isso que será mostrado a seguir através de uma análise detalhada, episódio por episódio, dos símiles do primeiro livro das *Argonáuticas*. Essa parte da obra, embora freqüentemente negligenciada pelos críticos, desempenha um papel fundamental na

¹³ Cf. Clauss. *The best of the argonauts*, p. 21. Para uma interpretação do proêmio das *Argonáuticas* como um programa poético de inspiração calimaqueana, ver Clauss. *Op. cit.*, p. 14-25.

¹⁴ “... in which ‘meaning’ is created by the dismantling and reconstruction of the great texts of the past, rather than by simple borrowing from them”, Hunter. Introduction. In: Apollonius of Rhodes. *Jason and the Golden Fleece*, p. xiii.

¹⁵ Cf. Effe. The similes of Apollonius Rhodius: intertextuality and epic innovation, p. 168.

sua economia.¹⁶ De fato, é nela que Apolônio apresenta Jasão como um novo tipo de herói épico, tarefa em grande parte realizada por meio dos símiles.

3.1 Primeiro episódio: Partida de Iolco (v. 234-316)

Apolônio introduz os símiles cedo em seu texto, já no primeiro episódio das *Argonáuticas*, que descreve a partida dos heróis da cidade de Iolco para o porto de Págases (v. 234-316).¹⁷ Embora comece no verso 234, esse episódio constitui, na verdade, o início da narrativa, pois as passagens anteriores, o Proêmio e o Catálogo dos Argonautas, apenas apresentam, grosso modo, os seus principais temas, personagens e alguns acontecimentos anteriores à ação propriamente dita.¹⁸

Como é habitual no seu poema, Apolônio, aqui, estrutura sua narrativa por meio da técnica da composição circular, criando porções de texto que se respondem simetricamente.¹⁹ Assim, ele abre e fecha o episódio com duas cenas de partida em direção ao porto de Págases: a primeira do grupo de heróis reunido para a expedição argonáutica (A: v. 234-40) e a segunda do próprio Jasão (A: v. 306-16), ambas assistidas pela multidão dos habitantes de Iolco. Entre essas, introduz outras duas cenas. A primeira apresenta a reação da turba diante da partida do grupo de heróis, englobando dois discursos coletivos e anônimos: um masculino e otimista (B: v. 240-6), o outro feminino e pessimista (C: v. 247-60). Quanto à segunda, descreve o efeito da partida de Jasão em sua própria família e divide-se em três: um

¹⁶ Cf. Clauss. *The best of the argonauts*, p. 1-13.

¹⁷ Seguimos aqui a divisão do canto I proposta por James Clauss, a saber: Proêmio (v. 1-22), Catálogo (v. 23-233), Partida de Iolco (v. 234-316), Preparações em Págases (v. 317-518), Partida ou, para Clauss, Viagem de Págases à Lemnos (v. 519-608), Estadia em Lemnos (v. 609-910), Estadia no Monte dos Ursos (v. 910-1152) e Hércules abandonado (v. 1153-1362), cf. Clauss. *Op. cit.* p. ix. Ao contrário de Clauss, Francis Vian, no comentário a sua edição, agrupa os episódios terceiro e quarto em um único bloco que ele chama de Véspera da Partida, cf. Vian. Notice. In: Apollonius de Rhodes. *Argonautiques*, tomo I, p.12-17.

¹⁸ Ver *contra* Carspecken, para quem o catálogo deve ser visto como parte da ação, já que o poeta sugeriria, por meio dele, a gradual convergência dos heróis vindos de toda a Grécia para o palácio de Pélias, cf. Carspecken. Apollonius Rhodius and the homeric epic, p. 57. Para o papel do catálogo, e das alusões a Homero presentes nele, na articulação da identidade e natureza do herói das *Argonáuticas*, ver Clauss. *Op. cit.*, p. 26-36.

¹⁹ Sobre a função e a natureza variada da composição circular em Apolônio, cf. Clauss. *Op. cit.*, p. 11-12.

esboço inicial da situação na casa de Éson (D: 261-77), as lamentações da mãe, (C: v. 278-94) e a resposta otimista do herói a esse pranto (B: v. 295-305). O episódio adquire, então, uma forma simétrica invertida que pode ser representada graficamente como A-B-C-D-C-B-A, pois a partida dos Argonautas (A: v. 234-40) é retomada pela partida do próprio Jasão (A: v. 306-16), o discurso otimista e masculino (B: v. 240-6) corresponde à resposta otimista desse herói a sua mãe (B: v. 295-305), o discurso feminino e pessimista (C: v. 247-60) reaparece nos lamentos de Alcímede (C: v. 278-94) e a cena na casa de Éson (D: v. 261-77) fica isolada no centro da narrativa.²⁰

A explicitação da estrutura do episódio efetuada acima não é gratuita. Pelo contrário, ela ajuda a perceber uma continuidade entre Apolônio e Homero quanto ao uso do símile como uma ferramenta para a organização do relato (*supra*, p. 29). De fato, o poeta helenístico introduz aqui três comparações para enfatizar sucessivamente o início (v. 239-40, Argonautas comparados a estrelas), a cena central (v. 268-77, Alcímede comparada a uma jovem órfã) e o fim do seu episódio (v. 306-10, Jasão comparado a Apolo). Passemos à primeira dessas comparações.

(234) Ἀὐτὰρ ἐπεὶ δμῶεσσιν ἐπαρτέα πάντ' ἐτέτυκτο
 ὅσσα περ ἐντύνονται ἐπήρεες ἔνδοθι νῆες,
 εὔτ' ἂν ἄγη χρέος ἄνδρας ὑπεῖρ ἄλα ναυτίλλεσθαι,
 δὴ τότε ἴσαν μετὰ νῆα δι' ἄστεος, ἔνθα περ ἄκται
 κλείονται Παγασαὶ Μαγνήτιδες. Ἀμφὶ δὲ λαῶν
 πληθὺς σπερχομένους ἄμυδις θέεν· οἱ δὲ φαινοὶ
 ἀστέρες ὧς νεφέεσσι μετέπρεπον.

(234) Então, quando todas as coisas tinham sido preparadas pelos servidores com as quais os navios providos de remos são equipados dentro sempre que a necessidade leva os homens a navegar sobre o mar, eles atravessaram a cidade em busca do navio no lugar em que a costa era chamada de Págases da Magnésia. *E, em torno dos guerreiros que se apressavam, uma multidão corria ao mesmo tempo, mas eles destacavam-se como astros brilhantes entre nuvens.* (1, 234-40)

²⁰ Cf. Paduano e Fusillo. *Commento*. In: Apollonio Rodio. *Le argonautiche*, nota ao v. 1, 241-306, Vian. *Op. cit.*, p. 12-13 e Clauss. *Op. cit.*, p. 38-9.

Apolônio, no símile curto reproduzido acima (v. 239-40), aplica a seus heróis e à multidão duas imagens homéricas tradicionais, aquela da estrela como um símbolo para o guerreiro ou comandante e das nuvens para indicar uma multidão. Apesar da sua alta incidência em Homero (estrela 10 vezes e nuvem 7 vezes)²¹, esses dois símbolos somente ocorrem juntos em uma única comparação da *Ilíada*, XI, 62-7, à qual o poeta helenístico evidentemente faz alusão.²² Eis o texto:

Ἑκτωρ δ' ἐν πρώτοισι φέρ' ἀσπίδα πάντοσ' εἴσην,
οἶος δ' ἐκ νεφέων ἀναφαίνεται οὐλιος ἀστήρ
παμφαίνων, τοτὲ δ' αὖτις ἔδυσ νέφεα σκιάοντα,
ὥς Ἑκτωρ ὅτε μὲν τε μετὰ πρώτοισι φάνεσκεν,
ἄλλοτε δ' ἐν πυμάτοισι κελεύων· πᾶς δ' ἄρα χαλκῶ
λάμφ' ὥς τε στεροπὴ πατρὸς Διὸς αἰγιόχοιο.

Heitor, entre os primeiros, portava um escudo simétrico.
*E tal como aparece de entre as nuvens um astro funesto
brilhando e depois novamente penetra nas névoas sombrias:
assim Heitor ora surgia entre os primeiros,
ora entre os últimos ordenando.* E todo ele
brilhava devido ao bronze, como um raio de Zeus pai porta-égide. (XI, 62-7)

Na comparação acima, Homero utiliza os mesmos símbolos que Apolônio, estrela e nuvens; mas eles estão inseridos agora no seu contexto tradicional: a batalha. As nuvens são, então, a massa dos combatentes comuns, entre os quais ora surge, ora desaparece, o comandante, Heitor, que instiga seus homens para o combate. Esse último aparece sob a forma de um astro funesto (οὐλιος ἀστήρ), uma imagem bastante adequada para um campeão homérico, pois, ao ressaltar o brilho radiante das armas e da armadura do combatente, antecipa o seu poder destrutivo. Na *Ilíada*, esse símbolo é freqüentemente aplicado aos guerreiros de elite, ou às suas armas, quando se lançam no combate ou em momentos culminantes do mesmo. Diomedes o recebe no início de sua *aristéia* (V, 4-7) e Aquiles, três vezes ao longo da sua: na cena de armamento antes de entrar em combate (XIX, 381), quando

²¹ Cf. Lee. *The similes of the Iliad and the Odyssey compared*, p. 68-9.

²² Alusão notada por Effe. *Op. cit.*, p. 164 e Mooney. *The argonautica of Apollonius Rhodius*, nota ao v. 1,240.

avança ao encontro de Heitor (XXII, 26-32, *infra*, p. 89) e no momento em que mata esse último (XXII, 317-9), passagens notáveis todas as três.

Em Apolônio, apesar do contexto não ser de batalha, a idéia da potência destrutiva não está de todo ausente, como parece sugerir o poeta por meio do comentário subsequente dos homens de Iolco:

“Ζεῦ ἄνα, τίς Πελῖας νόος; Πόθι τόσσον ὄμιλον
 ἠρώων γαίης Παναχαΐδος ἔκτοθι βάλλει;
 Αὐτῆμάρ κε δόμους ὀλοῶ πυρὶ δηώσειαν
 Αἰήτεω, ὅτε μή σφιν ἐκῶν δέρος ἐγγυαλίξῃ.”

“Zeus soberano, qual é o intento de Pélias? Para onde
 ele lança fora da terra Panaquéia tamanha tropa de heróis?
 No próprio dia de sua chegada, poderiam devastar com o fogo funesto o palácio
 de Eetes, salvo se ele lhes der voluntariamente o velo.” (1, 242-5)

Mas, apesar dessa continuidade, o poeta helenístico modificou um aspecto fundamental do seu modelo homérico. Enquanto em Homero a imagem da estrela era aplicada apenas a um herói individual, Apolônio a utiliza para a tropa dos Argonautas, descritos como astros brilhantes entre nuvens. Esse desvio em relação à prática homérica tradicional, efetuado no momento mesmo em que a ação tem início, parece ter um sentido quase programático nas *Argonáuticas*. Afinal, esse é um poema que canta não a ira ou as errâncias de um herói individual, mas os “παλαιγενέων κλέα φωτῶν, os feitos gloriosos dos homens de outrora (v. 1)”. Feitos cuja realização depende de um esforço comum (ξυνός), como afirma o próprio Jasão pouco antes de ser escolhido como chefe da tropa.²³ Portanto, não é estranho que em tal poema, no qual as façanhas de heróis proeminentes são substituídas pela experiência e ação coletivas, um dos principais símbolos do heroísmo arcaico, o símile que compara guerreiros a astros, adquira novas implicações.²⁴

²³“Ἄλλὰ φίλοι, ξυνὸς γὰρ ἐς Ἑλλάδα νόστος ὀπίσσω, / ξυναὶ δ' ἄμμι πέλονται ἐς Αἰήταο κέλευθοι, amigos, pois comum é nosso retorno de volta para a Grécia / e comuns são os nossos caminhos até Eetes” (1, 336-7). Para a leitura dessa passagem como uma chave para todo o primeiro canto, cf. Clauss. *Op. cit.*, p. 61-6.

²⁴ Effe. *Op. cit.*, p. 164. O que não quer dizer que o poema não tenha um herói principal e que o grupo dos Argonautas funcione como um herói coletivo, como afirma Carspecken. *Op. cit.*, p. 99-125.

Ao contrário da primeira, a segunda comparação das *Argonáuticas* foi inserida em um contexto totalmente diverso, aquele da esfera doméstica. Ela é parte da cena central do episódio (v. 261-77), ambientada na casa do pai do herói, Éson, e descreve a reação de sua mãe diante da partida iminente do filho. A cena como um todo é memorável, sobretudo pela adaptação cuidadosa dos modelos homéricos e, portanto, merece ser vista em detalhe. Diz o narrador:

(261) Ἦδη δὲ δμῶές τε πολεῖς δμωαί τ' ἀγέροντο
 μήτηρ τ' ἀμφ' αὐτὸν βεβωλημένη, ὅξυ δ' ἐκάστην
 δύνεν ἄχος· σὺν δέ σφι πατήρ ὀλοῶ ὑπὸ γῆραι
 ἐντυπὰς ἐν λεχέεσσι καλυψάμενος γοάσκειν.
 Αὐτὰρ ὁ τῶν μὲν ἔπειτα κατεπρήνεν ἀνίας
 θαρσύνων· δμῶεσσι δ' ἀρήια τεύχε' αἰεὶ ρειν
 πέφραδεν, οἳ δέ τε σῖγα κατηφέες ἠείροντο.
 Μήτηρ δ' ὡς τὰ πρῶτ' ἐπεχεύατο πῆχεε παιδί,
 ὥς ἔχετο κλαίουσ' ἀδινώτερον, ἤνυτε κούρη
 οἴοθεν ἀσπασίως πολιὴν τροφὸν ἀμφιπεσοῦσα
 μύρεται, ἧ οὐκ εἰσιν ἔτ' ἄλλοι κηδεμονῆες,
 ἀλλ' ὑπὸ μητριῆ βίοτον βαρὺν ἠγηλάζει·
 καί ἐ νέον πολέεσσιν ὀνειδέσιν ἐστυφέλιξε,
 τῆ δέ τ' ὄδυρομένη δέδεταί κέαρ ἔνδοθεν ἄτη,
 οὐδ' ἔχει ἐκφλύξαι τόσσον γόον ὅσσον ὀρεχθεῖ·
 ὥς ἀδινὸν κλαίεσκεν ἐὸν παῖδ' ἀγκὰς ἔχουσα
 Ἀλκιμέδη ...

Já muitos servos e servas reuniam-se
 e também a mãe abraçada a ele, e em cada uma
 penetrava uma dor aguda. Junto deles, o pai, no leito
 sob o efeito da velhice funesta, gemia após se cobrir inteiramente.
 Jasão, então, procurava acalmar as aflições deles
 encorajando-os, enquanto ordenava aos servos que trouxessem as armas de guerra, e
 esses, calados e de olhos baixos, traziam-nas.
Mas a mãe, que antes tinha derramado os braços em torno do filho,
assim o segurava chorando mais intensamente ainda, tal como chora uma menina
sozinha ao abraçar com afeto a sua nutriz de cabelos brancos.
Para ela não existem mais outros protetores,
mas suporta uma vida opressiva sob o jugo da madrasta.
Essa maltratou-a recentemente com muitas censuras
e, quando a menina chora, o seu coração dentro do peito fica acorrentado à ruína
e não é capaz de dar vazão a todo pranto que deseja.²⁵
Assim chorava intensamente, tendo nos braços seu filho,
 Alcímede ... (1, 261-77)

²⁵ Nesse verso (275), vale ressaltar a combinação de dois verbos raros: ἐκφλύξαι e ὀρεχθεῖ. O primeiro deles, que o LSJ traduz como *spirt out*, somente é atestado nesse passo das *Argonáuticas*; já o segundo, um conhecido *hápax legómenon* homérico (XXIII, 30) de sentido duvidoso, é utilizado por Apolônio também em 2, 49. Na tradução desse último termo, adotamos o sentido proposto por Mooney, *stretching towards, striving after, yearning* (cf. *Op. cit.*, nota ao v. 2,49) em detrimento daquele sugerido pelo LSJ, *swell up*.

No trecho reproduzido acima, o poeta parece se inspirar em um tema bastante comum da arte figurativa grega: a partida do guerreiro.²⁶ Contudo, o tom de sua cena é totalmente diferente daquele presente nos vasos do período clássico, pois enquanto esses últimos geralmente retratam uma atitude nobre por parte dos familiares do guerreiro que parte — eles se despedem, lhe oferecem as armas e lhe apresentam os utensílios para a libação; a família de Jasão está inteiramente tomada pela dor e pelos lamentos.²⁷ Uma situação apresentada sobretudo por meio do comportamento de Alcímede, a mãe do herói, cujos sentimentos são ilustrados por um símile posicionado que a equipara a uma jovem órfã (v. 268-77). Essa comparação é notável e exemplifica bem uma das principais características dos símiles de Apolônio, o estabelecimento de um paralelismo estreito e direto com a narrativa principal.²⁸ De fato, a situação da mãe do herói é semelhante àquela da órfã em vários aspectos: ambas agarram-se em prantos a sua única fonte de apoio, a nutriz para a menina, Jasão para Alcímede; nenhuma delas possui outro protetor (κηδεμονεύς), pois a menina não tem irmãos e seu pai não se interessa por ela, enquanto Alcímede não tem outros filhos (v. 288-9) e seu marido parece incapaz de defendê-la; e as duas estão submetidas a uma autoridade cruel que as aterrorizou com seus ditos, a madrasta com insultos e Pélias ao ordenar que Jasão parta em busca do velocino (v. 278-80).

Como no símile anterior, Apolônio aqui retoma uma imagem homérica, pois a cena da menina chorando ocorre na *Ilíada* em um símile único, também ele introduzido, como o de Apolônio, pela fórmula ἤυτε κούρη na mesma posição métrica.²⁹ Eis o texto:

τίπτε δεδάκρυσαι Πατρόκλεες, ἤυτε κούρη

²⁶ Cf. Vian. *Op. cit.*, p. 13.

²⁷ Para um excelente exemplo do tratamento desse tema na pintura de vasos, ver a cratera ática de figuras vermelhas n. 33.56 do Boston Museum of Fine Arts, cf. Caskey & Beazley, *Attic Vase-Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, n. 108, vol. II, p. 77.

²⁸ Cf. A constatação desse paralelismo é um lugar comum nos comentários sobre os símiles de Apolônio, e.g. Carspecken. *Op. cit.*, p. 85 e Effe. *Op. cit.*, p. 148-9.

²⁹ Cf. Vian. *Op. cit.*, p. 63, n. 1 e Mooney. *Op. cit.*, nota ao v. 1, 269. A mesma fórmula ocorre como um símile curto em II, 872, mas em um contexto totalmente diferente.

νηπίη, ἢ θ' ἅμα μητρὶ θεοῦσ' ἀνελέσθαι ἀνώγει
 εἰανοῦ ἀπτομένη, καὶ τ' ἐσσυμένην κατερύκει,
 δακρυόεσσα δέ μιν ποτιδέρκεται, ὄφρ' ἀνέληται·
 τῆ ἵκελος Πάτροκλε τέρεν κατὰ δάκρυον εἴβεις.

*Por que choras, Pátroclo, como uma menininha
 que, correndo ao lado da mãe, lhe pede que a tome nos braços
 tocando-lhe o manto, a impede de ir
 e, chorosa, lhe dirige o olhar, a fim de que a pegue?
 Tal como ela, Pátroclo, tu derramas tenras lágrimas. (XVI, 7-11)*

No símile estendido acima, Aquiles questiona o motivo das lágrimas de Pátroco, que chora pelos infortúnios dos Aqueus na batallha, e o compara a uma menina chorosa que pede colo à sua mãe. Embora Apolônio tenha certamente recorrido a essa passagem para compor o seu símile, como fica claro pela ocorrência em seu texto da mesma imagem (menina chorando) e da mesma fórmula (ἠύτε κούρη, v. 269), a alusão aqui não é significativa, pois o contexto da passagem original não contribui em nada para o entendimento do texto helenístico, apenas adiciona a ele uma textura homérica.³⁰

Contudo, se o paralelo temático e verbal examinado acima não é significativo, o mesmo não pode ser dito das outras alusões presentes na cena como um todo, inclusive no corpo do símile. Com efeito, o poeta insere aqui três expressões raras para referir-se a contextos homéricos que apresentam, direta ou indiretamente, as reações dos familiares de Heitor a sua morte. O primeiro deles é o advérbio ἐντυπᾶς (v. 264), traduzido aqui por ‘inteiramente’ na falta de um *mot juste*, um *hápax legómenon* que ocorre no final da *Ilíada*, no momento em que Íris, a mando de Zeus, põe-se a caminho para ordenar a Príamo o resgate do corpo de Heitor.³¹ Eis a passagem:

... ὦρτο δὲ Ἴρις ἀελλόπος ἀγγελέουσα.
 ἴξεν δ' ἐς Πριάμοιο, κίχεν δ' ἐνοπήν τε γόον τε.

³⁰ *Supra*, p. 60.

³¹ Alusão notada, entre outros, por Mooney. *Op. cit.*, nota ao v. 1, 264 e discutida por Clauss. *Op. cit.*, p. 40-1. Esse advérbio também é empregado por Apolônio em 2, 861. Seu sentido preciso é indicado pelo LSJ, que se baseia nos escólios a Homero, como: “so as to show the contour of his limbs (τύπος)”. O mesmo termo é explicado pelo escoliasta das *Argonáuticas* do seguinte modo: “ἄγαν περιεσφιγμένος, ὡς πάντα τὰ μέλη ἐκτυποῦσθαι ἐκ τῆς σφίγγεως, muito apertado de modo que todos os membros ficam moldados devido à compressão”, cf. *Sch. ad loci*.

παῖδες μὲν πατέρ' ἀμφὶ καθήμενοι ἔνδοθεν αὐλῆς
 δάκρυσιν εἴματ' ἔφυρον, ὃ δ' ἐν μέσσοισι γεραῖος
ἐντυπᾶς ἐν χλαίνῃ κεκαλυμμένος· ἀμφὶ δὲ πολλή
 κόπρος ἔην κεφαλῇ τε καὶ αὐχένι τοῖο γέροντος
 τὴν ῥα κυλινδόμενος καταμήσατο χερσὶν ἔησι.
 θυγατέρες δ' ἀνὰ δώματ' ἰδὲ νυοὶ ὠδύροντο
 τῶν μιμησκόμεναι οἷ δὴ πολέες τε καὶ ἔσθλοὶ
 χερσὶν ὑπ' Ἄργείων κέατο ψυχὰς ὀλέσαντες.

... lançou-se Íris pés de borrasca para levar a mensagem.
 E ao chegar à casa de Príamo, encontrou gritos e choro.
 No pátio, sentados em volta do pai, os filhos
 molhavam as vestes com lágrimas, enquanto o velho, no meio,
 estava inteiramente coberto com seu manto; e em volta
 da sua cabeça e pescoço havia muita imundície [liter. “merda”],
 que ele mesmo amontoava com as próprias mãos ao rolar no chão.
 E, ao longo do palácio, as filhas e noras lamentavam-se
 lembrando aqueles que, muitos e nobres,
 jaziam após perderem a vida pelas mãos dos Argivos. (XXIV, 159-68)

A cena acima, vista através dos olhos da deusa, apresenta numerosos pontos de contato verbais e conceituais com a primeira parte do texto de Apolônio (v. 261-7), o que permite afirmar com certeza que o poeta helenístico se inspirou nela para compor a sua própria cena e a ela faz alusão. Em primeiro lugar, ele retirou dela o *hápax* ἐντυπᾶς e adaptou cuidadosamente, na sua descrição de Éson, o texto homérico referente ao velho Príamo, pois os versos 1, 263-4 das *Argonáuticas* (σὺν δὲ σφι πατὴρ ὀλοῶν ὑπὸ γήραι / ἐντυπᾶς ἐν λεχέεσσι καλυψάμενος γοάσκειν) são claramente baseados nos XXIV, 162-3 da *Ilíada* (ὃ δ' ἐν μέσσοισι γεραῖος / ἐντυπᾶς ἐν χλαίνῃ κεκαλυμμένος).³² Além desses paralelos verbais evidentes, existem aqui, como foi dito, paralelos conceituais, pois ambas as cenas apresentam um personagem principal, o pai do herói, acompanhado ou cercado por um grupo masculino (os filhos de Príamo e os servos de Éson) e outro feminino (as noras e filhas de Príamo e as servas de Éson). Portanto, a semelhança entre as cenas convida o leitor ou o auditório a associar a angústia de Éson pela partida do filho ao sofrimento do rei troiano pela morte do seu.

Essa relação entre a partida de Jasão e a morte de Heitor é aprofundada, em seguida, por meio das outras duas alusões mencionadas, que ocorrem na segunda parte da

³² Notar a estrutura comum: dativo de companhia ou locativo + tema da velhice / + ἐντυπᾶς + ἐν + καλύπτω.

cena (v. 268-77). Nessa seção, o poeta muda o foco da narrativa passando a enfatizar não a dor do pai, mas o sofrimento da mãe, Alcímede. Essa última é comparada a uma menina aterrorizada pelos atos de sua madrasta, que “a maltratou recentemente com muitas censuras” (ἐ νέον πολέεσσιν ὀνειδέσιν ἐστυφέλιξε, v. 273). Ao utilizar aqui a expressão ὀνειδέσιν ἐστυφέλιξε, Apolônio alude a uma passagem de Homero na qual essas duas palavras ocorrem próximas uma da outra e na qual o verbo στυφέλιζω ocupa a mesma posição métrica, embora com um sentido diferente.³³ Trata-se do passo em que Andrômaca imagina a sorte futura de seu filho Astianax, que acaba de ficar órfão de pai. Diz a esposa de Heitor:

“δευόμενος δέ τ' ἄνεισι πάϊς ἐς πατρός ἐταίρους,
 ἄλλον μὲν χλαίνης ἐρύων, ἄλλον δὲ χιτῶνος·
 τῶν δ' ἐλεησάντων κοτύλην τις τυτθὸν ἐπέσχε·
 χεῖλα μὲν τ' ἐδίην', ὑπερώην δ' οὐκ ἐδίηνε.
 τὸν δὲ καὶ ἀμφιθαλῆς ἐκ δαιτύος ἐστυφέλιξε
 χερσὶν πεπλήγων καὶ ὀνειδείοισιν ἐνίσσων·
 ἔρρ' οὕτως· οὐ σὸς γε πατήρ μεταδαινύται ἡμῖν.
 δακρυόεις δέ τ' ἄνεισι πάϊς ἐς μητέρα χήρην
 Ἄστυάναξ, ὃς πρὶν μὲν ἐοῦ ἐπὶ γούνασι πατρός
 μυελὸν οἶον ἔδεσκε καὶ οἰῶν πίονα δημόν·”

“necessitado, o menino recorre aos amigos do pai
 puxando de um o manto, de outro a túnica.
 Dos que se apiedam, um lhe oferece um pouco o copo,
 e os lábios ele molha, mas não o palato.
 E a ele, outro menino, que tem ambos os pais vivos, expulsa do banquete
 golpeando-o com as mãos e atacando-o com insultos:
 “fora! Teu pai não partilha o banquete conosco”.
 E, choroso, foge para sua mãe viúva o menino
 Astianax, que antes, nos joelhos do seu pai,
 só costumava comer tutano e a rica gordura das ovelhas.” (XXII, 492-501)

Nessa passagem notável, a sorte do pequeno Astianax é imaginada de maneira vívida. Sem o suporte de seu pai, essa criança, que antes comia tutano sobre os joelhos do mesmo, sofrerá todo tipo de violências. Ela perderá o seu lugar nos banquetes e, se acaso for admitida nos mesmos por um conviva piedoso que lhe dê de beber um instante, poderá ser expulsada (cf. ἐστυφέλιξε, v. 496) com golpes e insultos (ὀνειδείοισιν, v. 497) por qualquer garoto cujos pais são vivos. Humilhado, só restará ao filho de Heitor o fraco consolo dos

³³ Alusão notada por Mooney. *Op. cit.*, nota ao v. 1,273 e discutida por Clauss. *Op. cit.*, p. 43-4.

braços de uma mãe viúva. Uma situação bem semelhante àquela da menina na comparação aplicada à Alcímede que, após a perda de sua única protetora eficaz, a mãe, é maltratada pela madrasta e joga seus braços em torno da sua única fonte de consolo, a velha nutriz. Apolônio, assim, utiliza aqui uma estrutura complexa, fazendo uma alusão no interior de um símile e não utilizando um símile como alusão, para enfatizar a situação de abandono da mãe de Jasão que, após a partida do filho, ficará privada de seu único protetor eficaz, tal como a menina do símile e como Astianax.³⁴

O mesmo tema da perda de um protetor (κηδεμονεύς) e dos sofrimentos que ela acarreta é reforçado ainda pela última das alusões mencionadas, que aponta, dessa vez, para um contexto não diretamente relacionado à morte de Heitor, mas com implicações semelhantes. Trata-se do *hápax* ἀμφιπεσοῦσα (aplicado a Alcímede no v. 270) que Apolônio retirou de uma passagem da *Odisséia*, curiosamente um símile, reproduzida abaixo.³⁵

ταῦτ' ἄρ' αἰδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
 τήκετο, δάκρυ δ' ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς.
 ὡς δὲ γυνὴ κλαίῃσι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα,
 ὅς τε εἴης πρόσθεν πόλιος λαῶν τε πέσησιν,
 ἄστυ καὶ τεκέεσσιν ἀμύνων νηλεὲς ἦμαρ·
 ἢ μὲν τὸν θνήσκοντα καὶ ἀσπαίροντα ἰδοῦσα
 ἀμφ' αὐτῷ χυμένῃ λίγα κωκίει· οἳ δὲ τ' ὄπισθε
 κόπτοντες δούρεσσι μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὦμος
 εἴρερον εἰσανάγουσι, πόνον τ' ἐχέμεν καὶ οἴζυν·
 τῆς δ' ἐλεεινοτάτῳ ἄχεϊ φθινύθουσι παρειαί·
 ὡς Ὀδυσσεὺς ἐλεεινὸν ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβεν.

Essas coisas cantava o aedo famoso. Mas Odisseu
 consumia-se e molhava com lágrimas as faces sob as pálpebras.
E tal como chora uma mulher abraçada ao marido querido,
que diante da sua pátria e do seu povo cai
protegendo a cidade e seus filhos do dia implacável.
Ela, ao vê-lo agonizar e morrer,
o estreita nos braços e grita alto; mas, atrás de si, os inimigos,
golpeando com as lanças seu dorso e ombros,
a arrastam para a escravidão, para sofrer fadigas e infortúnios,

³⁴ Com efeito, no seu discurso seguinte, Alcímede diz a seu filho: “mas agora, eu, antes admirada entre as Aquéias, / serei deixada como uma escrava no palácio vazio / me consumindo, a miserável, de saudades tuas, graças a quem muitas / alegrias e glórias tinha antes, νῦν γε μὲν ἢ τὸ πάροιθεν Ἀχαιιάδεσσιν ἀγητή / δμῶις ὅπως κενεοῖσι λελείπομαι ἐν μεγάροισιν, / σεῖο πόθῳ μινύθουσα δυσάμμορος, ᾧ ἐπι πολλὴν / ἀγλαίην καὶ κῦδος ἔχον πάρος” (v. 284-7). Notar a ocorrência de um símile curto, *δμῶις ὅπως*, no verso 285, a única passagem do canto I em que o poeta introduz um símile na fala de um personagem.

³⁵ Cf., Mooney. *Op. cit.*, nota ao v. 1,270 e Clauss. *Op. cit.*, p. 46-8.

*e as faces dela se consomem com a dor mais lastimável.
Assim Odisseu derramava, por baixo das sobranceiras, lágrimas comoventes.
(viii, 521-31)*

No símile acima, Odisseu, ao escutar o relato de Demódoco sobre o seu estratagema do cavalo e sobre a queda de Tróia, é comparado a uma cativa de guerra que chora abraçada, eis o *hápax* ἀμφιπεσοῦσα (v. 523), ao marido moribundo. Uma imagem curiosa, pois retrata o outro lado da glória guerreira, o sofrimento dos vencidos, e, portanto, não parece combinar com o canto anterior do aedo.³⁶ Embora o símile coloque em cena um guerreiro qualquer, a referência a ele como alguém que “diante da sua pátria e do seu povo cai / protegendo a cidade e seus filhos do dia implacável” (v. 524-5) parece apontar para a figura de Heitor, várias vezes citado como o guardião (*epískopos*) de Tróia, um tema recorrente no último canto da *Ilíada*.³⁷ E se o guerreiro pode ser identificado como Heitor, é natural que a mulher seja Andrômaca, destinada à escravidão após a morte de seu marido como todas as troianas.³⁸ Mesmo que essa identificação do casal do símile com Heitor e Andrômaca seja forçada, a utilização dessa passagem por Apolônio como parte de uma rede de alusões à morte do herói troiano mostra que o poeta helenístico percebeu nela a ocorrência dos mesmos temas presentes nas outras passagens aludidas.³⁹ Assim, mais uma vez a dor de Alcímede ao abraçar seu filho (ἀμφιπεσοῦσα, v. 270) é enfatizada por meio de uma alusão, que a relaciona agora não mais com a dor de um filho ao perder o pai, como no caso anterior, mas sim com aquela de uma esposa ao perder o seu marido, o seu protetor.

Portanto, tanto o símile que compara Alcímede a uma jovem órfã, quanto o conjunto de alusões à morte do filho de Príamo e as conseqüências dessa para sua família

³⁶ Tsagarakis tenta resolver essa incongruência afirmando que Odisseu não chora aqui pelos vencidos, mas pelas suas próprias perdas, que o canto do aedo lhe fez lembrar, cf. Odysseus Tsagarakis. *Form and content in Homer*, p. 145.

³⁷ E. g., XXIV, 214-16; 243-5 e 725-30.

³⁸ A própria Andrômaca assim o afirma em vários momentos da *Ilíada*, mas sobretudo em seu último, e belíssimo, discurso (XXIV, 725-74).

³⁹ Para Clauss, é possível que Apolônio tenha visto, nesse símile da *Odisséia*, uma alusão aos destinos de Heitor e Andrômaca, cf. Clauss. *Op. cit.*, p. 48.

contribuem para sugerir e aprofundar a impressão geral da cena: os pais de Jasão, ao se despedirem de seu filho, o choram como se ele já estivesse morto.⁴⁰ Vale ressaltar que esse retrato pouco nobre da família de Jasão é destacado no centro do primeiro episódio do poema, no princípio mesmo de sua ação, e parece antecipar, por meio dos seus familiares, uma característica constante desse herói, a sua impotência ou *amēkhanía*.

Resta ainda comentar o último símile do episódio (v. 307-309) que marca o seu fim e corresponde à primeira comparação da partida dos Argonautas. Após responder com firmeza aos lamentos de sua mãe (v. 295-305), Jasão dirige-se para o porto cercado por uma multidão e é comparado a Apolo. Eis o texto:

(306) Ἦ, καὶ ὁ μὲν προτέρωσε δόμων ἕξῳρτο νέεσθαι.

Οἶος δ' ἐκ νηοῦ θυώδεος εἶσιν Ἀπόλλων

Δῆλον ἀν' ἠγαθέην ἢ ἐκ Κλάρον ἢ ὅ γε Πυθῶ

ἢ Λυκίην εὐρεῖαν ἐπὶ Ζάνθοιο ῥοῆσι·

τοῖος ἀνὰ πληθύν δήμου κίεν, ὥρτο δ' αὐτὴ

κεκλομένων ἄμυδις.

Falou assim e lançou-se para fora de casa a fim de partir.

E tal como Apolo vai, saindo do seu templo perfumado,

através da sagrada Delos, ou de Claros, ou ainda de Pito,

ou da vasta Lídia perto das correntes do Xanto:

assim avançava Jasão através da multidão do povo, e elevou-se um grito

daqueles que, juntos, o exortavam. (1, 306-11)

Mais uma vez, o poeta recorre a um tema tradicional, pois o estabelecimento de um paralelo entre heróis e deuses é algo comum nos poemas homéricos, sobretudo na *Ilíada*, na qual os campeões são freqüentemente comparados a Ares no momento em que entram no combate.⁴¹ Aqui, a escolha de Apolo como um símbolo para Jasão, tradicionalmente o chefe da expedição argonáutica, liga-se, em parte, ao papel fundamental que o deus desempenha

⁴⁰ Essa atitude negativa da família de Jasão contrasta com aquela dos pais de outros Argonautas que mandam seus filhos juntarem-se à expedição para obterem glória, esse é o caso de Menécio (1, 69-70), Canto (1, 77-8), Falero (1, 97-100) e de Anceu filho de Licurgo (1,167). Clauss, que vai bem mais longe na interpretação dessas e de outras alusões alcançando por vezes resultados questionáveis, acaba por afirmar que Jasão e sua família demonstram, ao fim do episódio, ser um grupo fraco, egocêntrico e totalmente desprovido de estatura heróica, cf. Clauss. *Op. cit.*, p. 56.

⁴¹ Cf. a listagem de Lee. *Op. cit.*, p. 68 e Edwards. *Op. cit.*, p. 37 n. 45.

tanto na ação propriamente dita, quanto no seu *antefato*.⁴² Com efeito, foi ele quem revelou a Pélias o oráculo que deu início à expedição (v. 1-7). O mesmo deus, em Delfos, prometeu indicar a Jasão as rotas marítimas (1, 360-2) e lhe deu duas trípodas que os heróis utilizarão posteriormente em momentos delicados (4, 529-32; 4, 1548). Além disso, Apolo aparece diante dos Argonautas na ilha de Tínia (2,674-714) e, no final do poema, lhes mostra, entre as trevas do mar de Creta, um ponto de refúgio, a ilha Ânafe (4, 1711-14).⁴³ Por fim, o próprio Apolônio faz como o seu Jasão, que começa suas provas com um sacrifício inicial em honra do deus (1, 360-2, 1, 405-49), e inicia seu canto épico à maneira de um hino, começando justamente por Apolo: “começando por ti, Febo, as façanhas gloriosas dos homens de outrora / lembrarei, Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε παλαιγενέων κλέα φωτῶν / μνήσομαι” (1,1-2).

Contudo, o papel de Apolo como guia e protetor da expedição não explica totalmente o símile acima, pois os laços entre esse deus e Jasão são bem mais diretos aqui. Uma comparação semelhante da *Odisséia*, talvez o próprio modelo utilizado por Apolônio, pode ajudar a compreendê-los melhor. Trata-se do símile que compara Nausícaa a Ártemis no momento em que a filha de Alcínoo inicia um jogo com suas criadas (vi, 101-9). Ei-lo:

τῆσι δὲ Ναυσικάα λευκώλενος ἤρχετο μολπῆς.
οἷη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὖρεα ἰοχέαιρα,
ἢ κατὰ Τηύγετον περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον,
τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείησ' ἐλάφοισι·
τῆ δέ θ' ἅμα Νύμφαι, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο,
ἀγρονόμοι παίζουσι· γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ·
πασάων δ' ὑπὲρ ἧ γε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα,
ῥεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι·
ὥς ἦ γ' ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε παρθένος ἀδμής.

e, para elas, Nausícaa de braços níveos deu início ao canto.
*E tal como Ártemis seteira vai através das montanhas,
ao longo do alto Taígeto ou do Erimanto,
deleitando-se na caça de porcos selvagens ou rápidas cervas;
e, junto dela, brincam as ninfas silvestres, as donzelas de Zeus porta-égide;
e Leto se rejubila em seu coração, pois, sobre todas, ela ergue a cabeça e a fronte,
sendo facilmente notada, embora todas sejam belas:
assim, entre as criadas, se destacava a casta donzela.* (vi, 101-9)

⁴² Paduano e Fusillo. *Op. cit.*, nota ao v. 1, 307-10.

⁴³ Essa pequena enumeração de modo algum exaure todas as passagens relacionadas a Apolo nas *Argonáuticas*. Para uma lista completa, ver o *Index Nominum* ao final da edição Budé.

Além de apresentar a mesma temática, o símile acima compartilha algumas características com o de Apolônio: é introduzido pela mesma partícula (οἷη, v. 101, feminino de οἶος), tem o mesmo verbo (εἶμι, v. 101) e também apresenta alternativas (ῆ ... ῆ, v. 102), sem falar no fato de ter como símbolo Ártemis, a irmã de Apolo.⁴⁴ Homero, porém, ao contrário do poeta helenístico que retorna à narrativa principal após o quarto verso, estendeu sua comparação explicitando a relação entre Nausícaa e a deusa por meio do contraste entre aquela e suas acompanhantes: assim como Ártemis se sobressai entre as ninfas por sua beleza, do mesmo modo Nausícaa se destaca entre as servas.

A mesma relação pode ser transposta para a comparação de Apolônio. Jasão, então, não está somente sob a direção e proteção de Apolo, mas é também tal qual o deus que ele avança destacando-se da turba por sua juventude e extrema beleza, características tradicionalmente associadas a essa divindade.⁴⁵ Essa ênfase na beleza do filho de Éson pode parecer exagerada, mas não é, pois é preciso lembrar que é por meio dela que o herói alista, no terceiro canto do poema, o mais importante membro de sua tripulação e a chave para o sucesso da expedição: Medéia. No primeiro canto, o poder de sedução de Jasão também se faz presente durante a estadia em Lemnos, logo após o episódio da Partida dos Argonautas que analisaremos a seguir.

⁴⁴ A ocorrência de alternativas em símiles é uma técnica constante nos poemas homéricos e parece ter sido usada com bastante frequência também por Apolônio. Cf. Edwards. *Op. cit.*, p. 37 (para Homero) e Carspecken. *Op. cit.*, p. 80-1 (para Apolônio).

⁴⁵ Cf. Carspecken. *Op. cit.*, p. 19.

3.2 Terceiro episódio: Partida de Págasas (v. 519-608)⁴⁶

Após escolherem seu líder, lançarem o navio ao mar e celebrarem um sacrifício inaugural, os Argonautas começam sua viagem na manhã do dia seguinte apressados por um duplo prodígio, o grito que se eleva do porto de Págasas e da própria nau Argo no momento do embarque (v. 219-35). Os heróis, portanto, gozam do favor divino desde o princípio das suas navegações, o que transparece no tom alegre e festivo que o poeta imprime a sua cena da partida, repleta de referências hínicas, de elementos decorativos, de personagens variados e pitorescos.

Como no episódio tratado anteriormente, aqui Apolônio emprega mais uma vez a técnica da composição circular e utiliza símiles para marcar as etapas de seu texto. Desse modo, a cena da partida propriamente dita (v. 536-79) — a única parte do episódio tratada neste texto, pois só ela contém símiles — toma a forma de um tríptico: duas etapas de navegação, a primeira a remo no interior do Golfo da Magnésia (A: 536-46) e a segunda à vela ao longo do Cabo Tisae (A: 559-579), emolduram uma descrição dos espectadores da partida (B: 547-58), os deuses olímpicos, as musas do Pélion, o centauro Quíron, educador de Jasão, e sua esposa com o pequeno Aquiles, filho do argonauta Peleu, nos braços.⁴⁷ Quanto aos símiles, o poeta acumula uma comparação longa (v. 536-541) e duas curtas (v. 544-5 e 546-7) na primeira etapa da navegação, marcando assim o início da cena, e insere outra longa na segunda (v. 573-579) para enfatizar o fim da mesma. Passemos à primeira etapa.

Οἱ δ', ὥς τ' ἦθεοι Φοῖβω χορὸν ἢ ἐνὶ Πυθοῖ
 ἢ που ἐν Ὀρτυγίῃ ἢ ἐφ' ὕδασι βωμῶν Ἰσμηνοῖο
 στησάμενοι, φόρμιγγος ὑπαὶ περὶ βωμῶν ὄμαρτῆ
 ἐμμελέως κραιπνοῖσι πέδον ῥήσσωσι πόδεσσιν·

⁴⁶ Apesar da alta incidência de cenas típicas inspiradas em Homero, tais como uma assembléia, o lançamento de um navio, sacrifícios e um banquete, o segundo episódio, Preparações em Págasas (v. 317-518), não apresenta nenhum símile, seja curto ou longo. Sobre o acúmulo de elementos homéricos típicos no início das *Argonáuticas*, cf. Knight. *Op. cit.*, p. 30-1.

⁴⁷ Para a estrutura dessa cena específica e do episódio como um todo, cf. Vian. *Op. cit.*, p. 77, nota ao v. 1, 579 e Clauss. *Op. cit.*, p. 89-92.

ὥς οἱ ὑπ' Ὀρφεὺς κιθάρη πέπληγον ἑρετμοῖς
 πόντου λάβρον ὕδωρ, ἐπὶ δὲ ῥόθια κλύζοντο·
 Ἀφρῶ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα κελαινὴ κήκιεν ἄλμη
 δεινὸν μορμύρουσα ἐρισθενέων μένει ἀνδρῶν.
 Στράπτει δ' ὑπ' ἠελίῳ φλογὶ εἴκελα νηὸς ἰούσης
 τεύχεα· μακρὰ δ' αἰὲν ἐλευκαίνοντο κέλευθοι,
 ἀτραπὸς ὧς χλοεροῖο διειδομένη πεδίοιο.

*E tal como os jovens, após formarem um coro para Febo em Pito,
 ou talvez em Ortígia, ou junto às águas do Isménos,
 todos juntos, ao som da lira e em volta do altar,
ferem harmoniosamente o chão com seus pés rápidos:
 assim eles, ao som da cítara de Orfeu, golpeavam com os remos
 a água turbulenta do mar, e as vagas batiam na nau.
 De um lado e de outro, a negra água marinha escorria espumosa
 bramindo terrivelmente sob a força dos poderosos heróis
 cujas armas, com o avanço do navio, *brilhavam sob o sol como uma chama*
 e os longos rastros⁴⁸ da nau branquejavam sempre,
 tal como um sendeiro visto através de uma verde planície. (1, 536-546)*

Como já foi dito, Apolônio segue aqui, guardadas as devidas proporções, a prática homérica de acumular símiles para marcar momentos particularmente importantes da narrativa, no presente caso, o início das viagens dos heróis.⁴⁹ O primeiro deles, um símile longo preposicionado (v. 536-541), compara o movimento ritmado dos Argonautas, ao golpear a água com seus remos, àquele de jovens dançarinos que marcam o passo com os pés celebrando Apolo em um coro. O forte paralelismo entre as cenas é reforçado ainda pela indicação, na prótase ou imagem, do instrumento que marca o ritmo para os dançarinos, uma lira (φόρμιγγος ὑπαί, v. 38), o que antecipa a referência, na apódose, à cítara de Orfeu, que atua como o κελευστής ou chefe dos remadores da expedição. Como na última comparação do episódio anterior (1, 307-310), Jasão aqui é, mais uma vez, associado a Apolo, embora implicitamente, pois os Argonautas, que frequentemente são chamados de *néoi*, remam para

⁴⁸ A interpretação dos κέλευθοι como os ‘rastros’ que o navio deixa atrás de si na superfície marinha já estava presente no comentário do escoliasta, que fala em τύπος τῆς νεῶς cf. *Sch. ad loci.*, e é reforçada pela presença do verbo ἐλευκαίνοντο, um *hárapax* retirado de uma passagem similar da *Odisséia*: “ἐξόμενοι λεύκαινον ὕδωρ ξεστῆσ' ἐλάττησιν, eles, tomando seus lugares, branquearam a água com seus remos polidos” (xii, 172). Trata-se, então, de um rastro de espuma.

⁴⁹ Sobre a acumulação de símiles em Homero, ver *supra* p. 31. A ressalva “guardadas as devidas proporções” feita acima se justifica pelo fato de tratar-se aqui de um símile longo e dois curtos em um pequeno trecho de 11 versos. A acumulação de símiles em escala realmente iliádica, ou maior, somente ocorre nas *Argonáuticas* durante a narrativa das provas de Jasão na Cólquida (3, 1246-1407), onde o poeta acumula por volta de dezessete comparações longas e curtas em cerca de cento e sessenta versos.

Jasão, seu líder e aquele que os reuniu, como os jovens dançam para o deus.⁵⁰ Por fim, o símile apresenta numerosos paralelos temáticos e textuais com um trecho da *ékphrasis* iliádica do escudo de Aquiles, entre os quais a presença do verbo raro ῥήσσω (v. 539) e do advérbio ὁμαρτῆ (v. 538) aludindo à expressão homérica ῥήσσουντες ἄμαρτῆ no verso 571 do texto citado abaixo.⁵¹

παρθενικαὶ δὲ καὶ ἠΐθεοι ἄταλὰ φρονέοντες
 πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρον μελιηδέα καρπὸν.
 τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πᾶσι φόρμιγγι λιγυίῃ
 ἱμερόεν κيثάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε
 λεπταλή φωνῆ· τοὶ δὲ ῥήσσουντες ἄμαρτῆ
 μολπῆ τ' ἰυγμῶ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο.

... moças e moços de alegres pensamentos
 carregavam em cestos trançados o doce fruto.
 No meio deles, um menino, com uma lira ressoante,
 tocava arrebatadoramente e cantava o belo canto de Lino
 com uma voz delicada, e eles, batendo os pés harmoniosamente,
 o acompanhavam com dança, gritos de alegria e cabriolagens. (XVIII, 567-72)

Por meio da alusão a essa passagem de colheita e festa, Apolônio ressalta o tom alegre e pitoresco da sua cena, enfatizado ainda mais pelo seu distanciamento em relação ao contexto homérico do próximo símile (φλογὶ εἴκελα ... τεύχεα, v. 1, 544-5). Esse último constitui, na verdade, uma comparação formular homérica, φλογὶ εἴκελος, que carrega tradicionalmente o mesmo sentido de ameaça que o símbolo do astro discutido acima (*supra*, p. 66), pois sempre é aplicada a guerreiros de escol em contextos de batalha.⁵² Aqui, porém, ela foi desprovida desse conteúdo tradicional e parece apenas acrescentar um belo efeito visual à cena, assim como a descrição do movimento do mar e dos rastros de espuma que o

⁵⁰ Cf. Paduano e Fusillo. *Op. cit.*, nota ao v. 1, 536-41 e Carspecken, para quem “o efeito combinado dos dois símiles torna Jasão um símbolo para Apolo, especialmente o Apolo da juventude e Matinal [‘Εωῖος, v. 686], de forma que, ao longo do restante do poema, é impossível pensar em um sem lembrar-se, de algum modo, do outro”. *Op. cit.*, p. 997. Os Argonautas, apesar das suas diferentes idades, são chamados coletivamente de *néoi*, e.g. em 1, 341; 1, 134; 3, 194 e 4, 184.

⁵¹ Alusão notada por Vian. *Op. cit.*, p.75, n. 2 e Mooney. *Op. cit.*, nota ao v. 1, 538. Ὅμαρτῆ é uma variante homérica para ἄμαρτῆ, cf. LSJ.

⁵² Fórmula aplicada a Heitor (XIII, 53; XIII, 688; XVII, 88; XVIII, 154 e XX, 423), Idomeneu (XIII, 330) e às lanças de Ares (*Áspis*, v. 451).

navio deixa atrás de si, enfatizados, por sua vez, por um símile curto totalmente original (v. 546-7).⁵³

Esse mesmo procedimento de apropriação de imagens bélicas para servir a um novo contexto também está presente no símile que fecha a cena da partida (v. 573-579), situado na sua terceira e última parte. Após deixarem para trás o Golfo de Magnésia, os Argonautas param de remar e estendem a vela (v. 559-568). Orfeu, então, começa um hino em honra de Ártemis:

(569) Τοῖσι δὲ φορμίζων εὐθήμονι μέλπεν ἀοιδῆ
 Οἰάγροιο πάϊς Νηοσσόον εὐπατέρειαν
 Ἄρτεμιν, ἣ κείνας σκοπιᾶς ἄλως ἀμφίπεσκε
 ῥυομένη καὶ γαῖαν Ἰωλκίδα. Τοὶ δὲ βαθείης
 ἰχθύες αἰσσοῦντες ὑπέξ ἄλως, ἄμμιγα παύροις
 ἄπλετοι, ὑγρὰ κέλευθα διασκαίροντες ἔποντο.
 Ὡς δ' ὀπότ' ἀγραύλοιο μετ' ἴχνια σημαντήρος
 μυρία μῆλ' ἐφέπονται ἄδην κεκορημένα ποίης
 εἰς αὐλιν, ὃ δέ τ' εἶσι πάρος, σύριγγι λιγείῃ
 καλὰ μελιζόμενος νόμιον μέλος· ὥς ἄρα τοί γε
 ὠμάρτευν· τὴν δ' αἰὲν ἐπασσύτερος φέρεν οὔρος.

E para eles o filho de Eagro, tocando sua cítara, celebrava
 com um canto harmonioso a protetora de naus, a filha de um pai ilustre,
 Ártemis, que vela sobre aqueles escolhos marinhos
 e guarda também a terra de Iolco. E os peixes,
 pulando fora do mar profundo, os grandes misturados aos pequenos,
 os seguiam saltitando através das úmidas vias.
*E como quando incontáveis ovelhas, muito saciadas de grama,
 seguem os passos de um pastor agreste
 em direção ao aprisco, e ele vai adiante tocando belamente uma melodia pastoral
 na sua flauta aguda: assim os peixes acompanhavam
 a nau que um vento favorável impulsionava sempre.* (1, 569-579)

O trecho acima não apenas dá continuidade ao quadro alegre e colorido da primeira parte da cena da partida, como também o aprofunda ao ilustrar o efeito que o hino de Orfeu produz sobre os peixes por meio da comparação com uma imagem campestre. Assim, do mesmo modo que as ovelhas, atraídas pelo som da flauta, seguem seu pastor através dos campos, um cortejo de peixes segue a nau, os grandes misturados aos pequenos sem dano,

⁵³ Apolônio emprega a fórmula φλογὶ εἴκελος mais duas vezes nas *Argonáuticas*: a primeira referindo-se à flecha de Eros no peito de Medéia, que queima como uma chama (3, 287), e a segunda, ao brilho do velo de ouro (4, 173).

encantados pela música de Orfeu.⁵⁴ Apolônio, aqui, recorre a uma simbologia bastante freqüente na épica arcaica, o pastor e seu rebanho, mas a despoja de seu sentido bélico anterior, no qual o pastor geralmente designa o comandante ou rei e o rebanho os soldados, para utilizá-la como um elemento decorativo em um cenário de harmonia idílica, algo totalmente diferente de seu contexto homérico tradicional.⁵⁵

Assim, a partida dos Argonautas é apresentada pelo poeta como um evento auspicioso, que se desenvolve em uma atmosfera alegre e festiva, uma impressão veiculada, em grande parte, por meio das comparações e das alusões a Homero nelas presentes. Contudo, se nessas últimas o poeta helenístico apenas se contentou em esvaziar de seus conteúdos anteriores os elementos da velha épica guerreira, como a fórmula *phlogì eíkelos* e os símbolos do pastor e do rebanho, transformando-os em simples ornamentos visuais, é no episódio seguinte que ele mostra a sua excelência na apropriação de temas homéricos, ao adaptar habilmente motivos e elementos bélicos a um contexto erótico. Passemos, então, a ele.

3.3 Quarto episódio: Lemnos (v. 609-910)

Após deixarem para trás a costa da Hélade, os Argonautas aportam na ilha egéia de Lemnos, onde se defrontam com a primeira ameaça a sua expedição: os braços calorosos das nativas, privadas dos prazeres de Afrodite desde o ano precedente, quando mataram, enciumadas, toda a população masculina da ilha. Ao situar o episódio lemniense na viagem de ida, e não durante o retorno como fez Píndaro na sua 4^a *Ode Pítica*, Apolônio introduz, já na

⁵⁴ O poder encantatório da música de Orfeu é ressaltado, no início do poema, em mais duas passagens: 1, 26-31 e 1, 494-515.

⁵⁵ Cf. Effe. *Op. cit.*, p. 162. O caráter bélico da simbologia do pastor e seu rebanho, em Homero, é bem evidente na fórmula ποιμήν λαῶν (pastor de guerreiros), uma metáfora que ocorre por volta de 56 vezes na *Ilíada* e na *Odisséia* para referir-se a guerreiros e soberanos de escol (tais como Agamémnon, Aquiles, Nestor e Heitor) ou a heróis menores, mas sempre aristocratas, cf. Fränkel. *Early greek poetry and philosophy*, p. 41. Exemplos dessa simbologia em símiles ocorrem em II, 474-7; IV, 275-83 (discutido acima, p. 50) e XII, 492-5.

primeira aventura dos seus Argonautas, alguns dos temas dominantes ao longo de todo o poema, tais como o poder do amor e os sofrimentos que o mesmo acarreta.⁵⁶

Essa temática erótica é apresentada, nesse episódio, principalmente por meio da relação entre a jovem rainha das Lêmniatas, Hipsípila, e Jasão. Relação essa que prefigura, por sua vez, o envolvimento desse último com Medéia, a princesa colca e sacerdotisa de Hécate que constitui a chave para o sucesso da expedição, pois são os seus feitiços que permitem aos heróis obter o velo e retornar em segurança para a Grécia. Desse modo, vários elementos do episódio lemniense são retomados no terceiro canto durante a descrição dos amores de Jasão e Medéia; particularmente, o efeito da beleza de Jasão sobre essas duas mulheres é, em ambos os casos, ilustrado por meio de um símile longo cujo contexto homérico tradicional é aquele da guerra.⁵⁷

Essa prática, a erotização de um motivo tradicionalmente guerreiro, é algo constante no episódio e realça seu caráter anti-bélico, que é reforçado, também, pela utilização daquilo que Knight chama de ‘batalhas frustradas’ (*frustrated battles*). Trata-se da técnica de criar, por meio do emprego de um vocabulário ou de elementos homéricos típicos de cenas de preparação do guerreiro ou exército, a expectativa de um combate iminente, mas sem realizá-la efetivamente na narrativa, levando a situações em que o conflito potencial é resolvido por outros modos que não a guerra, tais como a diplomacia e a experiência amorosa.⁵⁸ Esse é precisamente o caso da cena inicial do episódio, citada abaixo, que coloca frente a frente Argonautas e Lêmniatas pela primeira vez.

(633) Τῷ καὶ ὄτ' ἐγγύθι νήσου ἐρεσσομένην ἴδον Ἄργῳ,
αὐτίκα πασσοδίη πυλέων ἔκτοσθε Μυρίνης
δήια τεύχεα δῦσαι ἐς αἰγιαλὸν προχέοντο,
Θυιάσιν ὤμοβόροις ἴκελαι· φὰν γὰρ ποὺ ἰκάνειν
Θρήικας. Ἡ δ' ἅμα τῆσι Θεοαντιάς Ὑψιπύλεια

⁵⁶ Sobre o mito das Lemnienses e o seu tratamento na literatura grega anterior a Apolônio, ver Vian. *Op. cit.*, p. 19-25.

⁵⁷ Cf. Vian. *Op. cit.*, p. 24 e Carspecken. *Op. cit.*, p. 122.

⁵⁸ Cf. Knight. *Op. cit.*, p. 114-18 e cf. Effe. *Op. cit.*, p. 153, n. 28.

δῦν' ἐνὶ τεύχεσι πατρός. Ἀμηχανίη δ' ἐχέοντο
ἄφθογγοι, τοῖόν σφιν ἐπὶ δέος ἠωρεῖτο.

Então, quando viram a Argo aproximar-se da ilha, à força de remos, logo começaram a fluir, com toda a pressa, para fora dos portões de Mirina e em direção à praia, após vestirem suas armaduras mortais, *semelhantes às Tíades omófagas*. Pois supunham que os Trácios tinham chegado. E com elas estava Hipsípila, a filha de Toas, revestida com a armadura do pai. Impotentes e mudas afluíam para a praia, tal era o terror que pendia sobre elas. (1, 633-9)

A cena reproduzida acima ocorre logo após a descrição inicial do crime das Lêmniatas e de suas conseqüências para as revoltosas, a inversão de papéis necessária para a sobrevivência da sociedade. Com efeito, após matarem a totalidade da população masculina da ilha (somente Hipsípila poupa o velho pai, mas o abandona ao mar dentro de um cofre), as mulheres passam a dedicar-se aos ofícios masculinos, tais como apascentar o gado, trabalhar os campos, vigiar e guardar a ilha de invasões externas, o que fazem temerosas (v. 609-32). É justamente nesse contexto que os heróis aportam em Lemnos, o que resulta na cena cômica das nativas fluindo para a praia vestidas com as armaduras de seus maridos, como faz Hipsípila com aquela de seu pai, em histeria coletiva. Esse último elemento, a histeria ou a ânsia frenética com a qual as mulheres dirigem-se para a praia, é enfatizado por meio de um símile curto que a compara ao turvamento psíquico experimentado pelas fiéis no culto de Dioniso, uma imagem já presente em Homero que equipara, também mediante uma comparação curta, o estado mental de Andrômaca, ao pressentir a morte de Heitor, com aquele de uma mênade.⁵⁹

Contudo, o conflito sugerido por essa cena inicial não vai ser efetuado posteriormente, pois o poeta emprega aqui a técnica da batalha frustrada, como dito acima. De fato, ele enfatiza a preparação das Lêmniatas para o combate utilizando duas vezes (v. 635 e 638) uma expressão homérica tradicional, a combinação do verbo δύνω com o substantivo

⁵⁹ “Após ter dito essas palavras, lançou-se através do quarto como uma mênade / com o coração palpitante, φαμένη μεγάροιο διέσσυτο μαινάδι ἴση / παλλομένη κραδίην”, XII, 460. Alusão notada por Vian. *Op. cit.*, p. 257, nota ao v. 1, 636 e Mooney. *Op. cit.*, nota ao v. 1, 636, cf. também Paduano e Fusillo. *Op. cit.*, nota ao v. 1, 636.

τεῦχος, e constrói a narrativa seguinte com elementos homéricos associados também à preparação para a batalha, como embaixadas (v. 640-650 e 708-16) e assembléias (v. 653-707), mas o conflito não acontece.⁶⁰ Pelo contrário, as mulheres-soldados descritas acima tornam-se amantes dos heróis, uma situação totalmente reversa que é refletida na passagem citada abaixo, a cena de despedida entre as Lêmniatas e seus maridos Argonautas (v. 875-87) após Hércules ter chamado esses últimos à ação (v. 861-74).⁶¹

(875) Ἵως νείκεσσαν ὄμιλον· ἐναντία δ' οὐ νύ τις ἔτλη
 ὄμματ' ἀνασχεθέειν οὐδὲ προτιμυθήσασθαι·
 ἀλλ' αὐτῶς ἀγορήθεν ἐπαρτίζοντο νέεσθαι
 σπερχόμενοι. Ταί δέ σφιν ἐπέδραμον, εὔτ' ἐδάησαν.
 ὡς δ' ὅτε λείρια καλὰ περιβρομέουσι μέλισσαι
πέτρης ἐκχύμεναι σιμβληίδος, ἀμφὶ δὲ λειμῶν
 ἐρσήεις γάνυται, ταί δὲ γλυκύν ἄλλοτε ἄλλον
 καρπὸν ἀμέργουσι πεποτημένοι· ὡς ἄρα ταί γε
 ἐνδυκὲς ἀνέρας ἀμφὶ κινυρόμεναι προχέοντο
 χερσὶ τε καὶ μύθοισιν ἐδεικανόωντο ἕκαστον,
 εὐχόμεναι μακάρεσσιν ἀπήμονα νόστον ὀπάσσαι.
 Ἵως δὲ καὶ Ἵψιπύλη ἠρήσατο χεῖρας ἐλοῦσα
 Αἰσονίδεω, τὰ δὲ οἱ ῥέε δάκρυα χήτει ἰόντος·

Assim ele (Hércules) repreendeu a tropa e ninguém ousou
 levantar os olhos nem dizer palavras contrárias.
 E, sem mais, deixaram a assembléia e começaram a se preparar para partir,
 apressados. Mas as mulheres, quando perceberam, correram até eles.
*E como quando zumbem as abelhas em torno dos belos lírios
 dispersando-se a partir da sua colméia em um oco de pedra, e, em torno, o prado
 orvalhado se alegra, enquanto elas, voando de um para outro,
 colhem o doce fruto: assim as mulheres
 afluíam carinhosamente em torno dos homens, lamentando-se,
 e despediam-se de cada um com gestos e palavras
 rogando aos imortais que lhes concedessem um retorno sem dano.*
 Assim também orava Hipsípila, ao tomar as mãos
 do filho de Éson, e as lágrimas escorriam-lhe pela face à perda daquele que partia.
 (1, 875-87)

Nessa passagem, o comportamento das nativas é totalmente oposto àquele da cena inicial do episódio. Não mais as belicosas guerreiras de antes, elas agora se despedem dolorosamente dos homens com os quais dividiram seus leitos durante um tempo não

⁶⁰ A combinação de δύω e τεῦχος referida acima ocorre em Homero nas seguintes passagens: III, 328; VI, 340; VII, 193; XIII, 241; XVI, 64 e 129; XVII, 194 e 202 e XVIII, 192. Para o emprego dessa expressão e de assembléias e embaixadas em situações de batalhas frustradas e para outras ocorrências da mesma técnica, cf. Knight. *Op. cit.*, p. 114-17.

⁶¹ É importante lembrar aqui que, em alguns autores anteriores a Apolônio como Ésquilo na peça perdida *Lêmniatas*, os heróis somente sobem ao leito das nativas após um combate inicial, cf. Vian. *Op. cit.*, p. 20-1.

especificado na narrativa. Essa situação é iluminada por meio de um símile longo que compara o movimento das Lêmniás em torno dos Argonautas àquele das abelhas que esvoaçam entre as flores colhendo néctar (v. 878-84). Apolônio, aqui, parece seguir a prática homérica de utilizar símiles para visualizar a movimentação de massas (*supra*, p. 29), uma impressão reforçada pela passagem à qual essa comparação alude, a concentração dos guerreiros gregos para a assembléia no segundo canto da *Ilíada*:⁶²

... ἐπεσσεύοντο δὲ λαοί.
 ἤύτε ἔθνεα εἴσι μελισσάων ἀδινάων
 πέτρης ἐκ γλαφυρῆς αἰεὶ νέον ἐρχομενάων,
 βοτρυδὸν δὲ πέτονται ἐπ' ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν·
 αἰ μὲν τ' ἔνθα ἄλις πεποτήταται, αἰ δέ τε ἔνθα·
 ὡς τῶν ἔθνεα πολλὰ νεῶν ἄπο καὶ κλισιάων
 ἠϊόνος προπάροιθε βαθείης ἐστιχόωντο
 ἰλαδὸν εἰς ἀγορήν.

... e os guerreiros se apressaram.
*Como avançam enxames de abelhas compactas,
 sempre novos, que saem de uma pedra escavada
 e voam sobre as flores primaveris em cachos.
 Umam, em bando, voam por ali; enquanto outras, por lá.
 Desse modo, muitas companhias, saindo das naus e das tendas,
 marchavam ao longo da praia profunda,
 em tropas, para a ágora.* (II, 87-93)

Homero, acima, emprega a mesma imagem campestre das abelhas saindo de sua colméia em direção às flores, mas a utiliza para descrever a movimentação de guerreiros e não de amantes, como faz Apolônio, que adapta tanto o tema quanto a função de seu modelo a um contexto erótico.⁶³ Contudo, se essa erotização de elementos e motivos tradicionalmente bélicos tem sido frequentemente apontada pelos comentadores aqui, muitos deles não acreditam que ela tenha sido bem sucedida, pois o símile helenístico apresentaria um defeito: a assimetria de tom entre uma alegre cena bucólica e outra de lamentação e tristeza ou, nas palavras de Clauss, “a alegria da imagem não combina com a melancolia da ocasião”.⁶⁴ Com

⁶² Cf. Vian. *Op. cit.*, p. 91, nota 3 e Mooney. *Op. cit.*, n. ao v. 1, 879.

⁶³ A mesma imagem, com o mesmo referente homérico, ocorre uma segunda vez nas *Argonáuticas*, durante o combate entre os heróis e os Bébrices, v. 2, 130.

⁶⁴ Cf. Clauss. *Op. cit.*, p. 141. Para R. W. Garson, esse símile constitui um fiasco, cf. Garson. *Homeric echoes in Apollonius' Argonautica*, p. 7-8

efeito, enquanto o movimento das abelhas de flor em flor (ἄλλοτε ἄλλον /... πεποτημένοι, v. 881-2) antecipa aquele das Lêmniatas, que afluem em torno dos homens despedindo-se de cada um deles (ἕκαστον, v. 884); as referências ao doce fruto (γλυκύν ... / καρπόν, v. 882-3) e ao prado florido que se alegra (λειμών / ... γάνυται, v. 880-1, uma conhecida metáfora sexual) não parecem ter relação com o contexto atual, mas com um anterior: aquele das núpcias alegres e desordenadas entre os Argonautas e as nativas (v. 849-60).⁶⁵ Porém, a referência a essa situação precedente, longe de ser um defeito, é, na verdade, bem apropriada ao contexto de despedida no qual está inserido o símile, pois reflete a própria opção que os Argonautas fizeram, sob o efeito das palavras de Hércules, por um mundo de ações heróicas em detrimento daquele de paz e idílio amoroso que lhes ofereceram as Lêmniatas.⁶⁶

Esse mesmo processo, visto acima, de apropriação habilidosa de imagens e símbolos tradicionalmente associados à experiência da guerra para veicular conteúdos eróticos ocorre também na mais importante comparação do episódio. Trata-se daquele símile já mencionado que compara Jasão a uma estrela no momento em que o herói toma o caminho da cidade das Lemnienses para encontrar-se com a jovem rainha Hipsípila (v. 774-81). Tanto o símile como o texto que o segue, e ao qual ele se refere, são memoráveis e compõem, sem dúvida, a mais bela cena do primeiro canto. Eis o texto:

(774) Βῆ δ' ἵμεναι προτὶ ἄστρῳ, φαεινῷ ἀστέρῳ Ἴσος,
ὄν ῥά τε νηγατέησιν ἔεργόμεναι καλύβησιν
νύμφαι θηήσαντο δόμων ὑπερ' ἀντέλλοντα,
καὶ σφισι κυανέοιο δι' ἠέρος ὄμματα θέλγει
καλὸν ἐρευθόμενος, γάνυται δέ τε ἠιθέοιο
παρθένος ἱμείρουσα μετ' ἄλλοδαποῖσιν ἐόντος
ἀνδράσιν, ᾧ καὶ μιν μνηστῆν κομέουσι τοκῆς·
τῷ ἴκελος προπόλοιο κατὰ στίβον ἦεν ἦρωσ·
καὶ ῥ' ὅτε δὴ πυλέων τε καὶ ἄστεος ἐντὸς ἔβησαν,
δημότεραι μὲν ὀπισθεν ἐπεκλονέοντο γυναῖκες
γηθόσυναι ξείνῳ· ὁ δ' ἐπὶ χθονὸς ὄμματ' ἐρείσας
νίσειτ' ἀπηλεγέως, ὄφρ' ἀγλαὰ δῶμαθ' ἴκανεν
Ἵψιπύλης. Ἄνεσαν δὲ θύρας προφανέντι θεράπναι
δικλίδας, εὐτύκτοισιν ἀρηρεμένας σανίδεσσιν·

⁶⁵ Cf. Vian. *Op. cit.*, p. 28. Para o sentido metafórico de λειμών, ver o LSJ.

⁶⁶ Desenvolvimento inspirado em Effe. *Op. cit.*, p. 167-8.

ἔνθα μιν Ἴφινόη κλισμῶ ἔνι παμφανόωντι
 ἔσσυμένως καλῆς διὰ παστάδος εἴσεν ἄγουσα
 ἀντία δεσποίνης. ἥ δ' ἐγκλιδὸν ὄσσε βαλοῦσα
 παρθηνικὰς ἐρύθηνε παρηίδας· ἔμπα δὲ τὸν γε
 αἰδομένη μύθοισι προσένηεπεν αἰμυλίοισιν·

E colocou-se a caminho da cidade, *igual ao astro brilhante*
que as jovens esposas, encerradas em seus quartos recém-construídos,
contemplam quando ele aparece sobre suas casas
e, espalhando belamente um brilho rubro através da escuridão da noite,
encanta seus olhos. E alegre-se a virgem, enamorada
de um jovem que se demora entre homens
estrangeiros, para o qual seus pais a destinam como esposa.
Semelhante a esse astro, o herói avançava no rastro da mensageira.
 E quando foram para dentro dos portões e da cidade,
 as mulheres do povo acorreram atrás,
 deleitadas com o estrangeiro; mas ele, com os olhos no chão,
 seguia indiferente até chegarem ao palácio esplêndido
 de Hipsípila. Ao vê-lo surgir, as servas abriram as portas
 de duplo batente equipadas com folhas bem feitas.
 Então Ifínoe, após conduzi-lo apressadamente através de um belo vestibulo,
 fê-lo sentar-se em uma cadeira brilhante
 diante da senhora. Essa abaixou os olhos,
 e suas faces virginais coraram. Mas apesar da sua
 timidez, começou a dirigir-lhe palavras cativantes. (1, 774-92)

Na passagem acima, Apolônio aplica a Jasão o símbolo homérico do astro, já utilizado anteriormente para os outros Argonautas no início de seu poema (1, 234-40). Mas se antes o poeta helenístico parece ter se mantido fiel ao conteúdo bélico tradicional dessa imagem (*supra*, p. 66), ele agora a despoja completamente do mesmo e a utiliza para veicular não mais a ameaça implícita no brilho de um guerreiro ou de suas armas, mas o impacto erótico irresistível da beleza de Jasão sobre as Lemnienses e sua rainha. Mais uma vez, a comparação resultante dessa erotização de motivos bélicos é notável e guarda um estreito paralelismo com a narrativa, pois as jovens esposas fechadas em seus quartos assemelham-se às Lemnienses, privadas de amor e enclausuradas em sua ilha; o brilho rubro da estrela remete à radiância de mesma cor do manto divino do herói, objeto de uma longa descrição na narrativa anterior (v. 721-73);⁶⁷ e a jovem noiva remete à situação da própria Hipsípila, que logo se apaixona pelo herói estrangeiro; por fim, todas elas sentem nascer em si a esperança

⁶⁷ Acerca desse manto, o narrador diz: “seria mais fácil para o sol nascente / voltar os olhos do que fixá-los no brilho rubro dele, τῆς μὲν ῥήτερόν κεν ἐς ἠέλιον ἀνιόντα / ὄσσε βάλοις ἢ κείνο μεταβλέπειας ἔρευθος”, v. 725-6.

do amor quando aparece o belo herói.⁶⁸ Ao final do símile, o impulso erótico nele descrito é efetivado na narrativa através do comportamento das Lêmniatas, que se aglomeram em torno de Jasão deleitadas, e da rainha Hipsípila, que cora à vista do herói e lhe dirige palavras cativantes (μύθοισι αἰμυλίοισιν, v. 792).⁶⁹

Contudo, se esse símile de Apolônio já é memorável por sua beleza intrínseca e minuciosa conexão com a narrativa, ele se torna bem mais significativo quando comparado com o seu modelo homérico, a investida furiosa de Aquiles em direção à Tróia para lutar com Heitor, retratada sob a perspectiva de Príamo no alto dos muros troianos:⁷⁰

Τὸν δ' ὁ γέρων Πρίαμος πρῶτος ἴδεν ὀφθαλμοῖσι
παμφαίνονθ' ὡς τ' ἄστέρ' ἐπεσσύμενον πεδίῳ,
ὅς ῥά τ' ὀπώρης εἴσιν, ἀρίζηλοι δέ οἱ αὐγαὶ
φαίνονται πολλοῖσι μετ' ἀστράσι νυκτὸς ἀμολγῶ,
ὄν τε κύν' Ὀρίωνος ἐπὶ κλησὶν καλέουσι.
λαμπρότατος μὲν ὁ γ' ἐστὶ, κακὸν δέ τε σῆμα τέτυκται,
καὶ τε φέρει πολλὸν πυρετὸν δειλοῖσι βροτοῖσιν·
ὡς τοῦ χαλκὸς ἔλαμπε περὶ στήθεσσι θεόντος.
ᾤμωξεν δ' ὁ γέρων, κεφαλὴν δ' ὁ γε κόψατο χερσὶν
ὑψὸς ἀνασχόμενος, μέγα δ' οἰμώξας ἐγεγώνει
λίσσόμενος φίλον υἱόν· ὃ δὲ προπάρειθε πυλάων
ἐστήκει ἄμοτον μεμαῶς Ἀχιλῆϊ μάχεσθαι·

E o velho Príamo foi o primeiro que o viu com seus olhos
quando ele atravessava a planície *brilhando como o astro*
que surge no final do verão, cujos raios bem nítidos
resplandecem entre as muitas estrelas nas profundezas da noite
*e que é chamado de cão de Órion.*⁷¹
É o mais brilhante dos astros, mas também um mau presságio,
pois traz muitas febres para os débeis mortais.
Assim o bronze brilhava no peito dele que avançava.
E o velho gemeu e, tendo erguido as mãos, golpeava com elas
a cabeça, e chorava muito, e gritava
suplicando ao filho querido. Mas este se conservava diante das portas
ardendo em desejos de enfrentar Aquiles. (XXII, 25-31)

Além do paralelo temático evidente, o símile acima apresenta outros pontos de contato com aquele de Apolônio. Em primeiro lugar, há uma semelhança na situação, pois

⁶⁸ Cf. Vian. *Op. cit.*, p. 86, n. 3, Paduano e Fusillo. *Op. cit.*, nota ao v. 1,774-86 e Carspecken. *Op. cit.*, p. 97.

⁶⁹ Esse último termo, αἰμυλίοισι, é um *hâpax* homérico retirado de uma passagem da *Odisséia* na qual Atena menciona como Calipso tenta reter o infeliz Odisseu em sua ilha encantando-o com palavras suaves e cativantes (μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι, i, 55), uma alusão que relaciona a jovem rainha das Lemnienses à sedutora ninfa: ambas tentam reter os heróis amados em suas respectivas ilhas, privando-os do retorno e da glória que ele confere, e ambas acabam por fracassar nesse intento.

⁷⁰ Alusão notada, entre outros, por Mooney. *Op. cit.*, nota ao v. 1, 774 e Vian. *Op. cit.*, p. 86, n. 3.

⁷¹ Uma conhecida alcunha para a estrela Sirius.

ambos os heróis dirigem-se para cidades, Jasão para Mirina, a cidade das Lemnienses, e Aquiles para Tróia. Outro paralelo possível diz respeito à narrativa anterior a ambos os símiles. Com efeito, em Homero, o assalto impetuoso de Aquiles através da planície troiana, narrado ao longo dos cantos XX e XXI e que culmina na passagem acima, é antecedido pela *ékphrasis* do seu escudo (XVIII, 478-608) e pela sua cena típica de armamento (XIX, 364-91). Essa mesma estrutura é utilizada por Apolônio, mas adaptada às dimensões e ao tema de seu episódio. Assim, a partida de Jasão em direção a Mirina é antecidida por um momento de preparação que utiliza fórmulas e temas retirados das descrições de armamento iliádicas e que engloba a *ékphrasis* não de um escudo, como em Homero, mas do manto divino com o qual o herói vai encantar as nativas (v. 721-73).⁷² Todas essas semelhanças entre a situação e o contexto dos símiles de Homero e de Apolônio constituem um padrão de alusões que relaciona constantemente Jasão a Aquiles e, desse modo, aponta o contraste essencial entre os dois heróis. De fato, enquanto o personagem de Homero é comparado a um astro no momento em que se dirige para Tróia revestido com sua armadura e escudo divinos para matar Heitor; aquele de Apolônio recebe o mesmo símbolo quando avança para Mirina coberto com seu manto divino para encontrar-se com Hipsípila. Porém, se Aquiles obtém sucesso no ponto culminante da sua *aristéia*, o combate singular com Heitor, como consequência das suas virtudes marciais, Jasão triunfa na sua — aqui a entrevista com Hipsípila, depois o encontro com Medéia e as provas de Eetes — devido à espantosa beleza com a qual é dotado.⁷³

As associações entre Jasão e Aquiles analisadas acima, e as sugestões nelas veiculadas acerca da natureza do principal herói das *Argonáuticas*, são retomadas por Apolônio em outra cena do seu poema, o primeiro encontro a sós entre o belo herói grego e

⁷² Para os paralelos e alusões às cenas de armamento iliádicas, à *ékphrasis* do escudo de Aquiles e ao *Áspis* de Hesíodo presentes nessa passagem, ver as notas de Mooney e Vian. Para uma interpretação das cenas presentes no manto de Jasão e de sua relação com o contexto circundante, ver Clauss. *Op. cit.*, p. 123-9.

⁷³ Cf. Clauss. *Op. cit.*, p. 120-24 e Effe. *Op. cit.*, p. 166. A identificação dos encontros de Jasão com Hipsípila e Medéia como um tipo especial de *aristéia* própria desse herói também foi feita por Richard Hunter, cf. Hunter. *Op. cit.*, p. xxviii.

Medéia (3, 947-1162). Uma cena belíssima e que funciona como a verdadeira *aristéia* de Jasão, pois é durante ela que o herói alcança seu maior feito, a conquista da jovem sacerdotisa de Hécate que lhe permitirá cumprir os fins da expedição: obter o velo e retornar para a Grécia.⁷⁴ Como na cena anterior do encontro com Hipsípila, aqui a beleza de Jasão também desempenha um papel primordial sendo por isso amplificada ao extremo por Hera, que o torna mais belo do que qualquer mortal ou semideus já existente (3, 919-25), e enfatizada novamente por meio de um símile de astro (3, 956-65). Esse último é inserido no momento preciso em que o herói aparece aos olhos da donzela diante do templo de Hécate. Eis o texto:

Αὐτὰρ ὄγ' οὐ μετὰ δηρὸν ἐελδομένη ἐφάνθη,
 ὑψὸς' ἀναθρώσκων ἅ τε Σείριος Ὠκεανοῖο,
 ὃς δ' ἦτοι καλὸς μὲν ἀρίζηλός τ' ἐσιδέσθαι
 ἀντέλλει, μήλοισι δ' ἐν ἄσπετον ἦκεν οἰζύν·
 ὧς ἄρα τῇ καλὸς μὲν ἐπήλυθεν εἰσοράασθαι
 Αἰσονίδης, κάματον δὲ δυσίμερον ὥρσε φανθείς.

Não muito tempo depois, ele surgiu diante daquela que ansiava,
tal como se ergue do oceano rumo ao alto céu Sirius,
que nasce belo e distinto ao olhar,
mas envia ao rebanho um imenso infortúnio:
do mesmo modo aproximou-se dela o filho de Éson, belo aos olhos,
mas despertando, com a sua aparição, o tormento de um amor funesto. (3,956-65)

Como já foi dito, a comparação entre Jasão e a estrela Sirius, feita acima, faz parte da mesma seqüência de alusões à *aristéia* de Aquiles que ocorre no primeiro canto e alcança sua máxima expressão no símile aplicado ao herói helenístico quando ele se dirige para a cidade das Lêmniás, o que explica as numerosas semelhanças entre essas duas comparações. Com efeito, ambas referem-se ao mesmo herói, apresentam o mesmo símbolo, ilustram a mesma situação (partida do herói para encontrar-se com uma mulher) e compartilham o

⁷⁴ Vale lembrar aqui, resumidamente, o papel de Medéia no sucesso da expedição. Primeiro, ela presenteia Jasão com drogas que o tornam invulnerável e lhe concedem uma força sobrehumana para que ele realize as tarefas impostas por seu pai Eetes (3, 1014-5), razão pela qual essas últimas, que constituem formalmente uma *aristéia* (1278-407), carecem de valor heróico (cf. Vian. *Op. cit.*, tomo II, p. 37). Em seguida, ela adormece o dragão que guardava o velo permitindo assim que os heróis o levem (4, 110-82). Por fim, ela planeja com Jasão a morte do próprio irmão para permitir que os Argonautas escapem à perseguição dos Colcos (4, 993-483) e mata o gigante de bronze Talo, que lhes impedia de aportar em Creta (4, 1653-677).

mesmo referente homérico (XXII, 25-31).⁷⁵ Contudo, se o símile do episódio lemniense apenas enfatiza a potência erótica da beleza de Jasão e a expectativa que ela desperta, a comparação atual vai bem mais longe ao apontar também o seu caráter funesto. De fato, o mesmo herói que encanta Hipsípila e Medéia ao aparecer-lhes belo como um astro acaba depois por tornar-se, como Sirius ou Aquiles, um mau sinal e uma fonte de calamidades para as duas ao abandonar a primeira (1, 886-97) e levar a outra a trair seu pai, deixar sua terra e assassinar traiçoeiramente seu irmão.⁷⁶

Essa transposição para o campo amoroso até dos aspectos ameaçadores presentes no velho símbolo marcial da estrela mostra o grau de sofisticação e excelência alcançado por Apolônio na sua apropriação de elementos da épica arcaica.⁷⁷ Sofisticação e excelências essas que são evidentes sobretudo na maneira como o poeta helenístico produziu, mediante o desmantelamento e adaptação de elementos homéricos associados a Aquiles, um novo tipo de herói épico, um herói do amor, cuja arma emblemática não é um escudo ou uma lança, mas sim um elegante δίπλαξ πορφυρέη, um duplo manto púrpura (1, 721) que, entretanto, pode ser tão nocivo quanto as armas de Aquiles.

3.4 Quinto episódio: Entre os Dolíones (v. 910-1152)

Após deixarem Lemnos e a ilha de Samotrácia, onde fizeram uma pequena escala para a iniciação nos mistérios dos Cabiros (v. 910-21), os Argonautas entram no Helesponto e atingem a Propôntida (o atual Mar de Mármara) aportando na ilha chamada de Monte dos

⁷⁵ Cf. Vian. *Op. cit.*, p. 140, nota ao v. 3, 959.

⁷⁶ E, na narrativa subsequente do mito imortalizada por Eurípides em sua *Medéia*, matar seus próprios filhos, quando ele a abandona por sua vez. Para a possível influência dessa obra na construção da Medéia e do Jasão de Apolônio, ver: Carspecken. *Op. cit.*, p. 103-4.

⁷⁷ O poeta emprega a imagem da estrela em mais três comparações: a primeira delas para ressaltar a beleza e juventude de Pólux durante o seu combate com o selvagem rei dos Bébrices (2, 38-45), a segunda aplicada aos guerreiros nascidos dos dentes do dragão que Jasão semeia na Planície de Ares (3, 1569-73) e a última para ressaltar o brilho desse mesmo herói quando se lança sobre aqueles (3, 1377-80). Fora a primeira, as outras duas ocorrências parecem veicular o sentido tradicional desse símbolo em Homero.

Ursos (Ἄρκτων Ὀρος) ao final de um dia inteiro de navegação (v. 922-960). Nesse local, eles são logo acolhidos pelo rei Cízico e seus súditos, os Dolíones, um povo que habita a planície asiática vizinha à ilha e ao pequeno estreito que a liga ao continente.

Mas, apesar desse começo pacífico, a estadia dos Argonautas entre os Dolíones se desenvolverá de maneira bem diversa, pois é durante ela que Apolônio introduz na sua épica algo até então evitado: o conflito armado. Assim, em contraste com o tom alegre e divertido da narrativa anterior, a atual apresenta uma série de situações ligadas à dura experiência da guerra, tais como: o combate inicial entre os heróis e os Filhos-da-terra (*Gēgenées*), seres monstruosos que habitam o interior da ilha (v. 985-1011); o erro trágico e a conseqüente batalha que opõe os Argonautas aos seus anfitriões Dolíones, no curso da qual Jasão mata Cízico (1012-1052); os funerais desse último e a dor dos nativos e dos heróis diante da sua morte e do suicídio de Clite, sua esposa (v. 1053-1077).

Como visto nos episódios anteriores, neste o poeta também constrói sua narrativa mediante a apropriação e modificação de temas e elementos homéricos, algo particularmente visível nas duas batalhas mencionadas acima, cujos momentos iniciais e finais são enfatizados por meio de símiles. Passemos à primeira delas:

(985) Ἡοῖ δ' εἰσανέβαν μέγα Δίνδυμον, ὄφρα καὶ αὐτοὶ
 θηήσαιντο πόρους κείνης ἄλός· ἐν δ' ἄρα τοί γε⁷⁸
 νῆα Χυτῶ Λιμένι προτέρου ἐξήλασαν ὄρμου.
 Ἦδε δ' Ἰησονίη πέφαται Ὀδός, ἣν περ ἔβησαν.
 Γηγενέες δ' ἐτέρωθεν ἀπ' οὔρεος αἰξάντες
 φράξαν ἀπειρεσίησι Χυτοῦ στόμα νειόθι πέτρης,
 πόντιον οἶά τε θῆρα λοχώμενοι ἔνδον ἑόντα.
 ἀλλὰ γὰρ αὐθι λέλειπτο σὺν ἀνδράσιν ὀπλοτέροισιν
 Ἡρακλῆς, ὃς δὴ σφι παλίντονον αἶψα τανύσσας
 τόξον, ἐπασσύτερους πέλασε χθονί. Τοὶ δὲ καὶ αὐτοὶ
 πέτρας ἀμφιρῶγας ἀερτάζοντες ἔβαλλον·
 δὴ γὰρ που κάκεινα θεὰ τρέφεν αἰνὰ πέλωρα
 Ἥρη, Ζηνὸς ἄκοιτις, ἀέθλιον Ἡρακλῆι.
 Σὺν δὲ καὶ ὦλλοι δῆθεν, ὑπότροποι ἀντιόωντες
 πρὶν περ ἀνελθέμεναι σκοπιήν, ἤπτοντο φόνιοι
 Γηγενέων ἥρωες ἀρήιοι, ἡμὲν οἰστοῖς
 ἠδὲ καὶ ἐγχείησι δεδεγμένοι, εἰσόκε πάντας
 ἀντιβίην ἀσπερχῆς ὀρινομένους ἐδάϊξαν.

⁷⁸ Sobre a identificação do referente da expressão τοί γε, ver Vian. *Op. cit.*, p. 262, nota ao v. 1, 987.

ἕως δ' ὅτε δούρατα μακρὰ νέον πελέκεσσι τυπέντα
 ὑλοτόμοι στοιχηδὸν ἐπὶ ῥηγμῖνι βάλωσιν,
 ὄφρα νοτισθέντα κρατεροὺς ἀνεχοῖατο γόμφους·
 ὡς οἱ ἐνὶ ξυνοχῇ λιμένος πολιοῖο τέταντο
 ἐξείης, ἄλλοι μὲν ἐς ἄλμυρόν ἀθρόοι ὕδωρ
 δῦπτοντες κεφαλᾶς καὶ στήθεα, γυῖα δ' ὑπερθευ
 χέρσῳ τεινάμενοι· τοὶ δ' ἔμπαλιν, αἰγιαλοῖο
 κράατα μὲν ψαμάθοισι, πόδας δ' εἰς βένθος ἔρειδον,
 ἄμφω ἄμ' οἰωνοῖσι καὶ ἰχθύσι κύρμα γενέσθαι.

Na aurora, subiram ao grande Díndimos a fim de
 observarem eles mesmos os caminhos daquele mar, enquanto os outros
 conduziram a nau do primeiro ancoradouro para dentro do Porto *Khýtos*.
 E o caminho pelo qual subiram foi chamado de 'Estrada de Jasão'.
 Mas os Filhos-da-terra, após se lançarem do outro lado da montanha,
 bloquearam a boca do *Khýtos* com pedras imensas lançadas ao fundo,
como se emboscassem uma fera marinha que lá entrasse.
 Contudo, tinha sido deixado lá (na Argo) com os homens mais jovens
 Herácles que, após estender rapidamente contra aqueles seu arco
 flexível, deitou-os por terra um depois do outro. Eles, porém,
 erguendo pedras ásperas, lançavam-nas,
 pois, de fato, esses monstros terríveis, também criara-os
 Hera, a esposa de Zeus, como uma prova para Hércules.
 E com ele, também os outros, que se lhe reuniram voltando
 antes de atingir o pico, engajaram-se na matança dos
 Filhos-da-terra, esses heróis belicosos, recebendo-os tanto com flechas
 como com lanças, até que mataram todos
 os que se agitavam incessantemente contra eles.
*E como quando os lenhadores deixam enfileirados na praia
 os grandes troncos que foram cortados há pouco pelos machados
 para que eles, umedecidos, suportem os pregos poderosos:
 assim, eles estavam estendidos, um depois do outro, na boca do porto cinzento.*
 Uns, empilhados, mergulhavam na água salobra
 a cabeça e o peito, estendendo, porém, os membros sobre a terra;
 outros, pelo contrário, com a cabeça
 na areia da praia, afundavam os pés nas profundezas do mar.
 Todos deixados como espólio para peixes e aves. (1, 985-1011)

Na passagem acima, os Argonautas dividiram-se em dois grupos. O primeiro, liderado por Jasão, dirigiu-se para o pico do Díndimo, uma montanha no centro da ilha, para perscrutar as possíveis rotas marinhas, já que Cízico não foi capaz de informá-los sobre a região além da Propôntida (v. 980-4); enquanto o segundo, comandado por Hércules, tratou de conduzir a nau do seu primeiro abrigo, o Belo Porto, para o ancoradouro da cidade dos Dolíones, o Porto *Khýtos* ou Protegido. É esse segundo grupo que os *Gēgenées* atacam com pedras dando início ao combate, um acontecimento enfatizado por Apolônio com um símile curto que compara a Argo a uma fera marinha emboscada (πόντιον οἶά τε θῆρα, v. 991) e que alude à captura dos companheiros de Odisseu pelos Lestrigões em Homero, físgados

“como se fossem peixes” (ἰχθῦς δ’ ὡς πείροντες, x, 124).⁷⁹ Essa relação entre os Filhos-da-terra de Apolônio e os gigantes omófagos de Homero é reforçada também por outros paralelos textuais e conceituais. De fato, ambos os povos são descritos como seres monstruosos que habitam as imediações de uma fonte chamada Artácia (comparar os versos 1, 942-6 aos x, 107-20) e ambos atacam os incautos estrangeiros de maneira semelhante: jogando pedras sobre os seus navios do alto dos escolhos que encerram um porto estreito (1, 989-91 ≈ x, 121-4). O símile da fera marinha, então, além de marcar o início do combate, funciona também como uma nota intertextual que explicita o modelo homérico de Apolônio.⁸⁰

Mas ao contrário da narrativa de Homero, na qual Odisseu perde homens e navios e os Lestrigões nada sofrem, nas *Argonáuticas* os heróis saem ilesos do combate após exterminarem seus oponentes que, ao final, jazem estendidos como troncos cortados por lenhadores (v. 1003-9). Apolônio, aqui, aplica a seus *Gēgenées* uma imagem iliádica tradicional para o guerreiro vencido, aquela da árvore abatida, porém a emprega de maneira genérica, sem aludir especificamente a nenhuma das passagens homéricas em que ela ocorre.⁸¹ Apesar disso, elabora uma comparação notável em si mesma por seu estreito paralelismo tanto com o contexto imediato que lhe é anterior, pois os lenhadores e os troncos

⁷⁹ O verso inteiro é: “ἰχθῦς δ’ ὡς πείροντες ἀτερπέα δαῖτα φέροντο, e, fisingando-os como peixes, os levaram, um banquete funesto”. Alusão notada por Paduano e Fusillo. *Op. cit.*, nota ao v. 1, 991 e Clauss. *Op. cit.*, p. 160.

⁸⁰ Cf. Paduano e Fusillo. *Op. cit.*, nota ao v. 1, 991.

⁸¹ A imagem da árvore abatida para ilustrar a morte de um guerreiro ocorre por volta de seis vezes em Homero, das quais uma na forma de comparação curta (V, 560) e o restante em símiles longos: IV, 482; XIII, 178; XIII, 389 e XVII, 50 (na última ocorrência, a árvore do símile é derrubada pelo vento e não por homens). Segundo Effe, o uso desse simbolismo por Apolônio ilustraria o caráter antibélico da sua épica, pois permitiria “problematizar o espírito de luta e enfatizar a falta de sentido da guerra e de suas conseqüências” ao estabelecer um contraste calculado entre uma atividade pacífica e produtora e uma ação de extermínio (cf. Effe. *Op. cit.* p.153). Essas afirmações parecem simplistas por três motivos. Primeiro, porque o emprego desse tipo de contraste nos símiles é uma ferramenta estilística comum nos poemas homéricos, e não uma novidade de Apolônio, como parece acreditar Effe (cf. *supra*, p. 25). Segundo, porque a problematização do espírito de luta e a percepção da falta de sentido da guerra - em suma, a percepção da natureza brutal e destruidora do combate - que ele permite não caracteriza necessariamente um texto como antibélico, a não ser que a *Ilíada*, na qual tais contrastes são comuns, possa ser considerada como um poema antibélico. Finalmente, enquanto Homero aplica tais imagens a seres humanos, por vezes adicionando elementos que estimulam a piedade do auditório; Apolônio a emprega aqui para monstros dotados de seis braços e descritos como selvagens e violentos (v. 941-6), o que retira a possibilidade de compaixão por parte do leitor ou ouvinte, sem a qual a problematização do combate não pode existir.

recém-cortados lembram a morte dos *Gēgenées* pelas mãos dos heróis, como posterior, já que o local em que as toras são enfileiradas e o fato de ficarem umedecidas antecipam a cena final dos Filhos-da-terra amontoados na boca do porto e parcialmente submersos.⁸² Cena essa que representa, como já dito, uma inversão completa da situação inicial do combate e de seu referente homérico, pois nela os *Gēgeneîs* não figuram mais como os caçadores ou pescadores do símile curto acima, mas como as presas ou o espólio para peixes e aves (ἄμ' οἰωνοῖσι καὶ ἰχθύσι κύρμα γενέσθαι, v. 1011).⁸³

Após o extermínio dos Filhos-da-terra, os heróis partem da ilha, mas são arrastados de volta para ela por uma tempestade durante a noite. Sem saber onde estão devido às trevas, eles desembarcam e são confundidos com piratas por seus anfitriões anteriores, os Dolíones (v. 1012-1025).⁸⁴ Tem início, então, um trágico combate que é narrado mediante o emprego de temas, fórmulas e convenções retiradas das cenas típicas de batalha iliádicas, mas que diferencia-se dessas últimas por sua natureza essencialmente anti-homérica, pois é noturno e opõe não povos ou guerreiros inimigos, mas amigos.⁸⁵ Passemos a ele.

(1026) Σὺν δ' ἔλασαν μελίας τε καὶ ἀσπίδας ἀλλήλοισιν,
ὄξειή ἴκελοι ῥίπτῃ πυρός, ἦ τ' ἐνὶ θάμνοισι
αὐαλέοισι πεσοῦσα κορύσσεται. Ἐν δὲ κυδοιμός
δεινός τε ζαμενής τε Δολιονίῳ πέσε δήμῳ·
οὐδ' ὅ γε δῆσιος ὑπὲρ μόρον αὐτίς ἔμελλεν
οἴκαδε νυμφιδίους θαλάμους καὶ λέκτρον ἰκέσθαι·
ἀλλὰ μιν Αἰσονίδης τετραμμένον ἰθὺς ἐοῖο
πλήξεν ἐπαίξας στῆθος μέσον, ἀμφὶ δὲ δουρὶ
ὄστέον ἐρραίσθη· ὁ δ' ἐνὶ ψαμάθοισιν ἔλυσθεις
μοῖραν ἀνέπλησεν. Τὴν γὰρ θέμις οὔ ποτ' ἀλύξαι

⁸² Trata-se, então, de um símile pré e posposicionado, cf. *supra*, p. 20. Carspecken chama tais símiles de transicionais (*transitional*), pois eles atuam como uma passagem entre cenas ou ações na narrativa, cf. Carspecken. *Op. cit.*, p. 86.

⁸³ Expressão inspirada em I, 4-5 (αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεύχε/κύνεσσιν οἰωνοῖσί τε πᾶσι), iii, 271 (κάλλιπεν οἰωνοῖσιν ἔλωρ καὶ κύρμα γενέσθαι) e xv, 480 (καὶ τὴν μὲν φώκησι καὶ ἰχθύσι κύρμα γενέσθαι /ἔκβαλον).

⁸⁴ Esse retorno inesperado e funesto dos Argonautas parece aludir ao episódio de Éolo na *Odisséia*, no curso do qual o herói homérico também é mal recebido por seu antigo anfitrião, quando volta inesperadamente. A ligação entre os episódios dos dois poemas também é reforçada por uma alusão textual, pois os versos 1015-18 das *Argonáuticas* retomam os x, 488-55 de Homero, cf. Knight. *Op. cit.*, p. 144-7. Sobre as implicações e sugestões dessas alusões para o episódio de Apolônio, ver Clauss. *Op. cit.*, p. 162-6.

⁸⁵ Cf. Knight. *Op. cit.*, p. 86. A única batalha noturna em Homero ocorre no famoso episódio da Dolonéia que ocupa todo o décimo canto da *Iliada* e cuja excepcionalidade e falta de conexão com o restante do enredo indicam tratar-se de uma interpolação, cf. Camps. *An introduction to Homer*, p. 86, n. 27.

θνητοῖσιν, πάντα δὲ περὶ μέγα πέπταται ἔρκος·
 ὡς τὸν οἰόμενόν που ἀδευκέος ἔκτοθεν ἄτης
 εἶναι ἀριστήων αὐτῇ ὑπὸ νυκτὶ πέδησε
 μαρνάμενον κείνοισι. Πολεῖς δ' ἐπαρηγόνες ἄλλοι
 ἔκταθεν· Ἡρακλῆς μὲν ἐνήρατο Τηλεκλῆα
 ἠδὲ Μεγαβρόντην· Σφόδριν δ' ἐνάριξεν Ἄκαστος·
 Πηλεὺς δὲ Ζέλυν εἶλεν ἀρηιθοόν τε Γέφυρον·
 αὐτὰρ εὐμελῆς Τελαμῶν Βασιλῆα κατέκτα·
 Ἴδας δ' αὖ Προμέα, Κλυτίος δ' Ἰάκινθον ἔπεφνε,
 Τυνδαρίδα δ' ἄμφω Μεγαλοσσάκεα Φλογίον τε·
 Οἰνεΐδης δ' ἐπὶ τοῖσιν ἔλε θρασὺν Ἴτυμονῆα
 ἠδὲ καὶ Ἀρτακέα, πρόμον ἀνδρῶν· οὐς ἔτι πάντας
 ἐνναέται τιμαῖς ἠρώσι κυδαίνουσιν.
 Οἱ δ' ἄλλοι εἷξαντες ὑπέτρεσαν, ἤυτε κίρκους
 ὠκυπέτας ἀγεληδὸν ὑποτρέσσωσι πέλειαι.
 Ἐς δὲ πύλας ὁμάδω πέσον ἀθρόοι· αἴψα δ' αὐτῆς
 πλῆτο πόλις στονόεντος ὑποτροπῆι πολέμοιο.

Eles entrechocaram suas lanças e escudos,
semelhantes ao assalto rápido do fogo que,
ao cair nos arbustos secos, levanta uma crista de chamas. E um
 tumulto terrível e poderoso caiu sobre o povo dolíone.
 E nem ele, (Cízico), voltaria novamente da batalha, contra o destino,
 para sua casa, seu quarto e seu leito nupcial: pois o Filho de Éson,
 quando aquele avançava direto para ele, assaltou e o atingiu no meio do peito.
 E em volta da lança os ossos foram despedaçados, e ele, após rolar na areia,
 cumpriu seu destino. Com efeito, desse último nunca é permitido aos mortais
 escapar, pois uma grande rede está espalhada por toda parte.
 Assim, ele, que pensava estar livre de uma ruína cruel
 da parte dos heróis, foi capturado pelo destino nessa mesma noite,
 quando os combatia. E muitos outros que vieram ajudá-lo
 foram mortos: Héacles matou Télecles
 e Megábrontes; Acasto, Esfódris;
 Peleu, Zélis rápido na guerra e Géfiro;
 Télamon bom de lança, Basileu;
 Idas, Promeu; Clítio, Jacinto;
 os filhos de Tíndaro, Megalossákes e Flógio;
 e o filho de Eneu, junto deles, matou o audacioso Itímones
 e Artákes, chefe de guerreiros. Todos ainda hoje
 honrados pelos habitantes locais com cultos heróicos.
Mas os outros, após cederem, fugiram, tal como dos rápidos falcões
fogem as pombas em bandos.
 E precipitaram-se em multidão para as portas, com tumulto. E rapidamente
 a cidade ficou cheia de gritos, no retorno da batalha lamentável. (1, 1026-1052)

A passagem citada acima constitui a primeira cena real de combate nas *Argonáuticas*, pois descreve um conflito entre seres humanos e não entre esses e monstros de seis braços como no caso anterior. Esse fato é ressaltado pelo poeta por meio de uma alusão textual, pois a abertura do trecho acima, σὺν δ' ἔλασαν μελίας τε καὶ ἀσπίδας ἀλλήλοισιν (v. 1026), retoma o verso homérico σύν ῥ' ἔβαλον ῥινούς, σύν δ' ἔγχεα καὶ μένε' ἀνδρῶν (“e chocaram-se os escudos, as lanças e a o ardor dos homens”, IV, 447) que pertence à cena

do primeiro confronto entre os exércitos grego e troiano narrado na *Ilíada* (IV, 422-544).⁸⁶ Além desse, outros paralelos com cenas de combate iliádicas podem ser vistos, por exemplo, na ênfase dada à morte de Cízico, que se conforma à prática homérica de descrever com maiores detalhes a morte de guerreiros importantes; na alusão a seu estatuto de recém-casado (νυμφιδίους θαλάμους καὶ λέκτρον , v. 1031), uma prática comum na *Ilíada* que ocorre, *e.g.*, na descrição da morte de Ifídamas (XI, 221-247); no catálogo dos Dolíones mortos pelos Argonautas (v. 1040-7), formalmente inspirado em passagens similares de Homero, tais como XIV, 511-22 e XV, 329-42; na temática dos símiles e no seu emprego para marcar as articulações ou etapas do combate.⁸⁷

Esses últimos, como no confronto anterior contra os Filhos-da-terra, emolduram a batalha, acrescentando ênfase ao choque inicial dos combatentes e à retirada final dos vencidos. O primeiro deles, um simile longo estendido (v. 1027-28, notar o prônome ἦ no segundo verso) apresenta uma imagem homérica tradicional, aquela do incêndio em um bosque ou mata, que parece ter sido retirada dos seguintes símiles iliádicos:⁸⁸

ὡς δ' ὅτε πῦρ ἀΐδηλον ἐν ἀξύλω ἐμπέση ὕλη,
 πάντη τ' εἰλυφῶν ἄνεμος φέρει, οἳ δέ τε θάμνοι
 πρόρριζοι πίπτουσι ἐπειγόμενοι πυρὸς ὀρμῆ·
 ὡς ἄρ' ὑπ' Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι πῖπτε κάρηνα
 Τρώων φευγόντων, πολλοὶ δ' ἐριαύχενες ἵπποι
 κεῖν' ὄχεα κροτάλιζον ἀνὰ πτολέμοιο γεφύρας
 ἠνιόχους ποθέοντες ἀμύμονας· οἳ δ' ἐπὶ γαίῃ
 κείατο, γύπεσσι πολὺ φίλτεροι ἢ ἀλόχοισιν.

*e como quando o fogo destruidor, que o vento rodopiante carrega por toda parte,
 cai sobre uma mata baixa e os arbustos
 tombam pela raiz consumidos pelo assalto do fogo:
 assim, diante do filho de Atreu, Agamémnon, as cabeças
 dos fugitivos troianos caíam. E muitos cavalos de belo pescoço
 faziam chocalhar, ao longo dos limites da batalha, carruagens vazias,
 anelando pelos nobres aurigas; esses, porém, jaziam por terra,
 mais agradáveis aos abutres que às esposas. (XI, 155-62)*

⁸⁶ Essa alusão, notada por Mooney (*Op. cit.*, nota ao v. 1, 1026), é um claro exemplo da técnica helenística da *imitatio cum variatione*, discutida acima, p. 60.

⁸⁷ Para toda essa passagem, cf. Knight. *Op. cit.*, p. 84-91 e Vian. *Op. cit.*, p. 98 n. 4 e 99, n. 1. Para o papel dos símiles nas batalhas iliádicas, ver *supra*, p. 28.

⁸⁸ Cf. Mooney. *Op. cit.*, nota ao v. 1,1027 e Vian. *Op. cit.*, p. 98, n. 4.

μαίνεταιο δ' ὡς ὅτ' Ἄρης ἐγγέσπαλος ἢ ὄλοον πῦρ
 οὔρεσι μαίνηται βαθέης ἐν τάρφεισιν ὕλης·
 ἀφλοισμὸς δὲ περὶ στόμα γίγνεται, τῷ δὲ οἱ ὄσσε
 λαμπέσθην βλοσυρῆσιν ὑπ' ὄφρῦσιν, ἀμφὶ δὲ πῆληξ
 σμερδαλέον κροτάφοισι τινάσσετο μαρναμένοιο
 Ἕκτορος·

*e estava enfurecido como Ares lanceiro ou como o fogo mortal
 quando se enfurece nas montanhas, nos bosques de uma floresta profunda.*
 E havia espuma ao redor da sua boca, seus olhos
 brilhavam sob as sobrancelhas hirsutas, e seu elmo,
 em volta das têmporas, agitava-se terrivelmente quando ele,
 Heitor, lutava. (XV, 605-10)

Ὡς δ' ἀναμαιμάει βαθέ' ἄγκρα θεσπιδαῆς πῦρ
 οὔρεος ἀζαλέοιο, βαθεῖα δὲ καίεται ὕλη,
 πάντη τε κλονέων ἄνεμος φλόγα εἰλυφάζει,
 ὡς ὅ γε πάντη θῦνε σὺν ἔγχρῃ δαίμονι ἴσος
 κτεινομένουσ ἐφέπων· ῥέε δ' αἵματι γαῖα μέλαινα.

*E tal como o fogo devorador se alastra, furioso, ao longo do vale profundo
 de um monte seco, e a floresta espessa arde,
 e o vento, impulsionando a chama, a faz rodopiar por toda parte:
 assim ele (Aquiles) corria por toda parte com sua lança, qual um deus,
 perseguindo aqueles que matava, e a terra negra ficou inundada com sangue.* (XX, 490-4)

Nas três comparações reproduzidas acima, o mesmo símbolo do incêndio em um bosque ou mata ocorre para ilustrar o furor dos combatentes e a destruição que eles praticam.⁸⁹ Mas enquanto Homero desenvolve as implicações da imagem, apontando o morticínio causado pelo guerreiro ou as evidências físicas de seu estado de furor, Apolônio opta por não desenvolvê-las, afastando-se, assim, tanto dos seus modelos homéricos como da sua prática, vista ao longo de todo este capítulo, de criar símiles que apresentam múltiplos pontos de contato com a narrativa. Segundo Knight, essa brevidade, incomum no poeta helenístico, pode sugerir uma opção no sentido de apresentar sua comparação como um elemento típico da batalha, imitando, desse modo, o caráter genérico que tais elementos apresentam, muitas vezes, em Homero.⁹⁰ Outro desvio em relação ao uso homérico dessa

⁸⁹ Vale ressaltar, ainda, que a expressão ῥιπή πυρός, no verso 1027 do símile de Apolônio, também foi retirada de uma passagem iliádica que relaciona Aquiles a um incêndio no momento em que esse herói afugenta os troianos para a corrente do rio Xanto (v. 12 de XXI, 7-16).

⁹⁰ Knight. *Op. cit.*, p. 91. Ao perceber essa natureza genérica e típica de algumas passagens de Homero, Apolônio teria antecipado uma das principais descobertas da crítica homérica moderna, cf. Knight. *Op. cit.*, p. 23-24.

imagem já foi apontado durante a análise do episódio da Partida de Iolco (*supra*, p. 67). Trata-se da prática de aplicar à tropa dos Argonautas um símbolo tradicionalmente empregado, nos poemas homéricos, para referir-se a heróis individuais de elite, tais como Agamémnon, Heitor e Aquiles nos símiles acima. Uma prática, como dito, bastante adequada a um poema que enfatiza mais as façanhas coletivas do que os feitos individuais.⁹¹

Por fim, as mesmas diferenças em relação a Homero mencionadas acima (a brevidade do símile e a sua adaptação à coletividade dos heróis) e as mesmas conclusões que elas possibilitam podem ser observadas na comparação dos falcões e pombas que fecha a batalha (v. 1049-50) e que alude, por sua vez, à fuga de Heitor diante de Aquiles em frente aos muros troianos:⁹²

(136) Ἑκτορα δ' ὡς ἐνόησεν, ἔλε τρόμος· οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη
 αὐθι μένειν, ὀπίσω δὲ πύλας λίπε, βῆ δὲ φοβηθείς·
 Πηλεΐδης δ' ἐπόρουσε ποσὶ κραιπνοῖσι πεποιθώς.
 ἥύτε κίρκος ὄρεσφιν ἐλαφρότατος πετεηνῶν
 ῥηϊδίως οἴμησε μετὰ τρήρωνα πέλειαν,
 ἢ δέ θ' ὑπαιθα φοβεῖται, ὃ δ' ἐγγύθεν ὄξυ λεληκώς
 ταρφέ' ἐπαΐσσει, ἔλέειν τέ ἐθυμὸς ἀνώγει·
 ὡς ἄρ' ὁ γ' ἐμμεμαῶς ἰθὺς πέτετο, τρέσε δ' Ἑκτωρ
 τεῖχος ὑπὸ Τρώων, λαιψηρὰ δὲ γούνατ' ἐνώμα.

E um tremor tomou Heitor, quando o percebeu, e ele não ousou mais permanecer lá; deixou para trás os portões e fugiu.
 E o filho de Peleu pôs-se a persegui-lo, fiado nos pés velozes.
E como o falcão, das aves a mais veloz, nos montes, facilmente mergulha no encalço de uma pomba tímida; ela foge para baixo, mas ele solta um grito agudo e, de perto, assalta constantemente sobre ela, pois o seu coração ordena capturá-la: assim Aquiles, ardoroso, seguia direto para Heitor; mas esse, sob o muro dos troianos, teve medo e começou a mover seus rápidos joelhos. (XXII, 136-44)

Desse modo, se a primeira batalha que marca a estadia dos Argonautas entre os Dolíones começa com referências à *Odisséia*, Apolônio estrutura a segunda como uma versão condensada das longas narrativas de combate iliádicas.⁹³ Essa disposição em direção a um ‘formalismo iliádico’ não é uma característica apenas desse episódio, mas parece ser uma

⁹¹ Cf. Effe. *Op. cit.*, p. 164

⁹² Alusão apontada por Mooney. *Op. cit.*, nota ao v. 1,1049 e Vian. *Op. cit.*, p. 99, n. 2.

⁹³ Cf. Knight. *Op. cit.*, p. 83

constante em todo o canto primeiro — e talvez em todo o poema.⁹⁴ Ela é parte do esforço do poeta helenístico para criar uma épica nova, pois lhe permite equilibrar a sua relação com os dois poemas homéricos através da adaptação de elementos iliádicos a uma narrativa cujo enredo é muito semelhante àquele da *Odisséia*.⁹⁵ Nesse contexto, as raras cenas de combate das *Argonáuticas* adquirem um significado especial, pois funcionam como momentos privilegiados para o poeta mostrar a sua habilidade na exploração de uma forma de narrativa característica da *Ilíada*, empregando suas fórmulas, temas, estruturas e ferramentas típicas, entre as quais se destacam os símiles.⁹⁶

3.5 Sexto episódio: Abandono de Hércules (v. 1153-362)

O sexto e último episódio do primeiro canto das *Argonáuticas* tem como cenário a costa da Mísia, onde os heróis aportam depois de realizarem ritos de purificação e expiação em homenagem a Réia e deixarem a região dos Dolíones (1078-1152). Esse episódio funciona como um verdadeiro arremate para a primeira parte do poema, pois coloca em cena um acontecimento fundamental para o seu enredo: o abandono de Hércules, o membro da expedição que parece melhor representar alguns dos aspectos principais de um certo heroísmo tradicional, tais como a confiança no vigor físico, a coragem, a disposição para o combate e a aventura, e que é reconhecido por seus próprios colegas como o melhor (*aristós*) dos

⁹⁴ Em relação ao primeiro canto, essa hipótese pode ser reforçada pelo fato de a grande maioria das alusões apontadas neste capítulo referir-se à *Ilíada* e não à *Odisséia*.

⁹⁵ Knight. *Op. cit.*, p. 29-30 e 82. Acerca da possível anterioridade da gesta argonáutica em relação aos poemas homéricos e da sua provável influência sobre a *Odisséia*, ver: Vian. *Op. cit.*, p. xxvi-viii.

⁹⁶ Além das duas cenas analisadas acima (cada uma com dois símiles em 27 v.), as *Argonáuticas* apresentam outras narrativas de batalha: o combate entre Argonautas e os Bébrices após a morte de Ámico (2, 98-136, com 2 comparações em 34 versos) e a matança dos Colcos após o assassinato de Apsirto (4, 428-91, 3 símiles em 9 versos). Segundo Carspecken (*Op. cit.*, p. 91 e 94) e Knight (*Op. cit.*, p. 83), o episódio das provas de Jasão na Cólquida (3, 1278-407, 17 símiles em 130 versos), que engloba uma batalha contra guerreiros nascidos da terra (3, 1355-407), poderia também ser considerado *in toto* como uma cena de combate, somando assim um total de cinco cenas desse tipo ou por volta de 227 versos em um poema de 5.835 versos. Esses números modestos, quando comparados aos da *Ilíada*, não permitem falar propriamente de uma acumulação de símiles em cenas de combate como faz Carspecken (*Op. cit.*, p. 991-5), a não ser, talvez, para as cenas mencionadas do canto terceiro e quarto.

Argonautas.⁹⁷ Esse abandono, longe de ser uma invenção de Apolônio, parece basear-se em tradições anteriores, segundo as quais o herói teria sido deixado para trás, ao desembarcar para buscar água, ainda na costa da Magnésia devido ao seu peso ou força excessiva.⁹⁸ Mas se o poeta helenístico não inventou o tema do abandono, ele o utilizou como uma peça fundamental na construção do novo tipo de heroísmo subjacente à sua narrativa, pois o modo como Hércules deixa a tropa dos heróis evidencia o seu deslocamento no interior da mesma e a sua incompatibilidade em relação à própria natureza da expedição. Além disso, é somente após a saída dessa figura tradicionalmente dominante que Jasão pode assumir plenamente seu papel de líder e herói argonáutico por excelência.⁹⁹

A indicação do deslocamento do filho de Zeus e Alcmena no interior da tropa argonáutica começa no princípio mesmo do episódio, quando os heróis iniciam uma competição cuja vitória caberá àquele que deixar de remar por último (v. 1153-5). Após um dia inteiro em que o navio avança aos saltos, ao entardecer os outros heróis, extenuados, vão sucessivamente desistindo da prova, enquanto Hércules, sozinho, continua a impulsionar a nave de modo tão forte que faz tremer seu casco (v. 1156-63). Mas essa impressionante

⁹⁷ A identificação de Hércules, por seus próprios colegas, como o melhor dos Argonautas ocorre em duas passagens do primeiro canto. A primeira delas durante a assembléia anterior à partida, quando Jasão pede a seus companheiros que elejam o melhor (*aristón*) para chefe da expedição e Hércules é imediata e entusiasticamente escolhido para o posto, que ele em seguida recusa e cede a Jasão (v. 332-350). A segunda no final do episódio atual, quando, diante da constatação da ausência de Hércules, os heróis discutem por terem deixado para trás o melhor deles (v. 1280-6). Além disso, a perda desse herói é várias vezes lamentada pelos personagens e pelo narrador durante o restante do poema (2, 146-54; 2, 774-795; 3, 1225-1234) e, na viagem de retorno, ele chega a salvar indiretamente seus companheiros da morte, apesar de não ser encontrado por eles (4, 1393-1484).

⁹⁸ Cf. Vian. *Op. cit.*, p. 14 n. 1, p. 44, p. 105 n. 3, p. 251 nota ao v. 1, 400; Clauss. *Op. cit.*, p. 176, n. 1. Além de Apolônio, Teócrito, em seu *Idílio XIII*, também situa o abandono de Hércules na Mísia e o justifica pelo mesmo motivo, a procura por Hilas, seu escudeiro, que é raptado por ninfas. As numerosas semelhanças temáticas e textuais entre esse texto e o episódio de Apolônio há muito foram notadas e apontam seguramente para uma relação intertextual, restando, contudo, saber quem alude a quem. Para uma discussão dessa última questão, uma das mais controversas do estudo da literatura alexandrina, ver: Vian. *Op. cit.*, p. 38-43, Di Marco. *Il Proemio dell' Ila: Teocrito, Apollonio e l' ἔρωος παιδικός* e Köhnken. *Hellenistic chronology: Theocritus, Callimachus, and Apollonius Rhodius*.

⁹⁹ Tornando-se, assim, o melhor dos Argonautas nas palavras de Clauss (*Op. cit.*, p. 35-36 e p. 205-11). Ao colocar na boca de Télamon, um companheiro tradicional de Hércules, a falsa acusação de que Jasão teria abandonado intencionalmente esse último por receio de que a glória dele obscurecesse a sua (1, 290-6), Apolônio já parece sugerir a existência de certa tensão entre os dois principais Argonautas a respeito de quem obteria a maior glória (*kydos*) com o sucesso da expedição.

proeza física termina de maneira claramente irônica, pois, ao final dela, ele acaba inativo e atordoado após ter quebrado seu remo ao meio por causa de sua força excessiva (v. 1164-71).¹⁰⁰ Essa situação também o leva a afastar-se do acampamento dos Argonautas quando os heróis chegam à região da Mísia durante o anoitecer, um momento enfatizado pelo belo símile reproduzido abaixo.

Ἦμος δ' ἀγρόθεν εἶσι φυτοσκάφος ἢ τις ἀροτρεὺς
 ἀσπασίως εἰς αὐλιν ἐήν, δόρποιο χατίζων,
 αὐτοῦ δ' ἐν προμολῇ τετρυμένα γούνατ' ἔκαμψεν
 αὐσταλέος κονίησι, περιτριβέας δέ τε χεῖρας
 εἰσορόων κακὰ πολλὰ ἐῆ ἠρήσατο γαστρί·
 τῆμος ἄρ' οἷ γ' ἀφίκοντο Κιανίδος ἦθεα γαίης
 ἀμφ' Ἀργανθώνειον ὄρος προχοάς τε Κίοιο.

*E quando o jardineiro ou um lavrador vai alegremente
 do campo para sua cabana desejando a refeição
 e, no limiar, ele dobra seus joelhos esgotados,
 todo sujo de poeira, e, ao contemplar suas mãos gastas,
 maldiz muito o seu ventre:
 nesse momento, eles chegaram às moradas da terra de Cíos
 junto ao monte Arganthônio e às bocas do rio Cíos. (1, 1172-8)*

Apolônio, na passagem acima, segue a prática homérica de utilizar símiles como indicações temporais, mas diverge do poeta arcaico ao estabelecer vários pontos de contato entre a prótase ou imagem do símile e o contexto no qual ele está inserido, pois a cena do lavrador esgotado e de mãos gastas que se dirige para a casa desejando a refeição aponta para a situação dos próprios heróis, também esgotados e com as mãos gastas em decorrência da disputa dos remos e que logo começam a preparar a ceia assim que desembarcam.¹⁰¹ O desvio em relação ao emprego homérico desse tipo de comparação torna-se claro quando o texto do poeta helenístico é comparado a seus modelos arcaicos, um dos quais é um símile temporal.¹⁰²

¹⁰⁰ Cf. Paduano e Fusillo. *Op. cit.*, nota ao v. 1, 1164-1171 e Knight. *Op. cit.*, p. 129. Para a sugestão de uma possível cólera de Posídon como causa do acidente de Hércules, ver Clauss. *Op. cit.*, p. 181-3.

¹⁰¹ Cf. Paduano e Fusillo. *Op. cit.*, nota ao v. 1, 1172-6. Segundo Clauss, esse símile temporal teria como referente não a tropa dos Argonautas, mas apenas Hércules. Contudo, a argumentação do autor a esse respeito parece, como é freqüente em suas análises, ir longe demais, apesar da sua engenhosidade.

¹⁰² Vian. *Op. cit.*, p. 105, n. 4 e Mooney. *Op. cit.*, nota ao v. 1, 1172-7. Sobre o uso de símiles como indicações temporais e espaciais em Homero, cf. *supra*, p. 56, n. 99.

ὡς δ' ὅτ' ἀνὴρ δόρπιοι λιλαίεται, ᾧ τε πανῆμαρ
 νειὸν ἀν' ἔλκητον βόε οἴνοπε πηκτὸν ἄροτρον·
 ἀσπασίως δ' ἄρα τῷ κατέδου φάος ἡελίοιο
 δόρπον ἐποίχεσθαι, βλάβεται δέ τε γούνατ' ἰόντι·
 ὡς Ὀδυσῆ' ἀσπαστὸν ἔδου φάος ἡελίοιο.

*E como anseia pela refeição um homem para o qual, durante todo o dia,
 dois bois cor de vinho ruxaram ao longo do campo um arado sólido,
 e é agradável a descida da luz solar para ele
 que se prepara para ceiar e cujos joelhos fraquejam ao pôr-se a caminho:
 desse modo, para Odisseu, era agradável o ocaso do sol. (xiii, 31-4)*

(84) Ὅφρα μὲν ἠὼς ἦν καὶ ἀέξετο ἱερὸν ἦμαρ,
 τόφρα μάλ' ἀμφοτέρων βέλε' ἤπτετο, πῖπτε δὲ λαός·
 ἦμος δὲ δρυτόμος περ ἀνὴρ ὀπλίσσατο δεῖπνον
 οὔρεος ἐν βήσσησιν, ἐπεὶ τ' ἔκορέσσατο χεῖρας
 τάμνων δένδρεα μακρά, ἄδος τέ μιν ἴκετο θυμόν,
 σίτου τε γλυκεροῖο περὶ φρένας ἴμερος αἰρεῖ,
 τῆμος σφῆ ἄρετῆ Δαναοὶ ῥήξαντο φάλαγγας
 κεκλόμενοι ἐτάροισι κατὰ στίχας·

Enquanto havia aurora e o dia sagrado crescia,
 os dardos de ambos os lados acertavam muito, e os guerreiros caíam.
*Mas na hora em que o lenhador prepara sua refeição
 em um vale da montanha, depois de cansar as mãos
 cortando grandes árvores, de a lassidão chegar-lhe ao coração
 e de o desejo de doce alimento capturá-lo em suas entranhas:
 nesse momento, por seu valor, os Dânaos romperam as fileiras inimigas
 exortando os companheiros ao longo das filas. (XI, 84-89)*

As duas comparações citadas acima são claramente os modelos utilizados por Apolônio para compor o seu símile do trabalhador exausto e faminto. Dentre elas, a segunda é a mais importante para a discussão em curso, pois se trata de um símile temporal como aquele das *Argonáuticas*. Mas, ao contrário desse último, o símile iliádico não retoma ou antecipa nenhum elemento do contexto circundante, apenas indica o momento específico do dia em que o evento descrito na narrativa ocorre por meio da relação com uma atividade humana que costuma acontecer na mesma hora.¹⁰³ Essa forma analógica de indicar o instante de um evento é algo freqüente em Homero, sendo por isso utilizada por Apolônio em seu poema.¹⁰⁴ Contudo, o poeta helenístico não apenas a imita, ele também tenta integrá-la de modo mais

¹⁰³ Ou, dito de forma mais simples, os Gregos romperam as falanges troianas na hora em que um lavrador cansado e faminto costuma fazer sua refeição.

¹⁰⁴ Como visto no capítulo anterior, ela é uma das características do pensamento simbólico e analógico típico de Homero, cf. *supra*, p. 55-56.

firme em seu contexto imediato ao estabelecer vários pontos de contato com o mesmo, em conformidade com a sua prática de criar um paralelismo estreito entre símile e narrativa.

Após descrever o desembarque dos Argonautas e a boa acolhida que lhes oferecem os Mísios (v. 1179-86), o poeta volta a enfocar Hércules, que deixa o acampamento à procura de uma árvore para confeccionar seu novo remo. É ao longo dessa busca inicial por um remo, e da seguinte por Hilas, que Apolônio sugere alguns aspectos fundamentais da incompatibilidade do herói em relação à expedição argonáutica. Sugestões essas que são veiculadas, em grande parte, por meio dos símiles e das alusões que os acompanham. Eis o texto:

Αὐτὰρ ὁ δαίνυσθαι ἐτάροις εὖ ἐπιτείλας,
βῆ ῥ' ἴμεν εἰς ὕλην υἱὸς Διός, ὥς κεν ἐρετμὸν
οἷ αὐτῷ φθαίῃ καταχείριον ἐντύνασθαι.
Εὐρεν ἔπειτ' ἐλάτην ἀλαλήμενος οὔτε τι πολλοῖς
ἄχθομένην ὄζοις οὐδὲ μέγα τηλεθώωσαν,
ἀλλ' οἷον ταναΐης ἔρνος πέλει αἰγείροιο·
τόσση ὁμῶς μῆκός τε καὶ ἐς πᾶχος ἦεν ιδέσθαι.
Ῥίμφα δ' οἰστοδόκην μὲν ἐπὶ χθονὶ θῆκε φαρέτρην
αὐτοῖσιν τόξοισιν, ἔδου δ' ἀπὸ δέρμα λέοντος.
Τὴν δ' ὄγε, χαλκοβαρεῖ ῥοπάλω δαπέδοιο τινάξας
νειόθεν, ἀμφοτέρησι περὶ στύπος ἔλλαβε χερσίν
ἠνορέη πίσυνοσ· ἐν δὲ πλατύν ὤμον ἔρεισεν
εὖ διαβάς, πεδόθεν δὲ βαθύρριζόν περ ἐοῦσαν
προσφῦς ἐξήειρε σὺν αὐτοῖς ἔχμασι γαίης.
Ἵως δ' ὅταν ἀπροφάτως ἴστων νεός, εὔτε μάλιστα
χειμερὶ ὀλοοῖο δύσις πέλει Ἵωρίωνος,
ὑψόθεν ἐμπλήξασα θοῇ ἀνέμοιο κατὰξ
αὐτοῖσι σφήνεσσιν ὑπέκ προτόνων ἐρύσσηται·
ὥς ὄγε τὴν ἦειρεν. Ὅμοῦ δ' ἀνὰ τόξα καὶ ἰούς
δέρμα θ' ἐλών ῥοπαλόν τε παλίσσυτος ὥρτο νέεσθαι.

Mas o filho de Zeus, após recomendar aos companheiros que ceassem bem, dirigiu-se à floresta a fim de fabricar primeiro para si um remo adequado à própria mão. Encontrou então, na sua errância, um pinheiro nem muito carregado de galhos, nem muito florescente, mas semelhante ao rebento de um alto choupo, pois parecia, a quem o visse, ter a mesma altura e espessura. E rapidamente depôs no chão seu carcás com as flechas e seu arco e despiu a pele de leão. E, depois de sacudi-lo desde o fundo do chão com sua maça guarnecida de bronze, segurou em volta do tronco com ambos os braços, fiado em sua força. Então, tendo afastado bem as pernas, apoiou nele sua larga espádua e, estreitando-o, *o arrancou do chão juntamente com a própria terra que o sustinha, apesar das suas profundas raízes.* *E como quando, sobretudo no ocaso invernal do funesto Órion, uma rajada rápida de vento arremete inesperadamente do alto e,*

com os próprios grampos, arranca dos estais o mastro de um navio: dessa maneira, ele arrancou a árvore. E imediatamente, após recolher seu arco, flechas, pele e maçã, pôs-se a retornar. (1, 1187-1206)

Na passagem acima, Hércules demonstra, mais uma vez, a sua força excepcional ao arrancar um pinheiro pela raiz de uma só vez. Apolônio enfatiza esse feito extraordinário por meio de um símile longo posicionado (v. 1187-206) que, conforme a prática iliádica, equipara o herói a uma força da natureza.¹⁰⁵ Essa associação do filho de Zeus com um tipo de heroísmo próprio da *Ilíada*, cuja principal característica é justamente a valorização da βίη ou força, é reforçada também pelo emprego da expressão homérica “εὔ διαβάς” (“tendo plantado bem as pernas”, v. 1199), que ocorre naquele poema uma única vez para referir-se a Heitor no momento em que esse herói arromba as portas da muralha grega ao atirar contra elas uma pedra excepcionalmente pesada que ele ergue e lança com espantosa facilidade (XII, 458).

Mas se Apolônio, no símile e na alusão discutidos acima, procura destacar a enorme força de Hércules, ele também aponta a vacuidade da mesma naquilo que concerne à expedição argonáutica ao relacionar, através de alusões sutis e irônicas, o seu herói a um personagem homérico que também confia excessivamente em sua enorme vigor físico e acaba malgrado: o ciclope Polifemo. Segundo Virgínia Knight, essa associação entre um personagem das *Argonáuticas* e o famoso ciclope de Homero é freqüente em Apolônio e concentra-se em um personagem específico a cada canto do poema. No primeiro canto, esse ‘personagem ciclópico’ é Hércules.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Um símile homérico semelhante é aquele que compara a morte de Euforbo, nas mãos de Menelau, ao desenraizamento de uma jovem oliveira por uma súbita rajada de vento (XVII, 50-60), cf. *supra*, p. 18. Para o vento como um símbolo tradicional para o campeão ou seu ataque, ver *supra*, p. 49. No trecho acima, é evidente, mais uma vez, a preocupação de Apolônio com o paralelismo entre símile e narrativa, como mostra a retomada da expressão “σὺν αὐτοῖς ἔχμασι γαίης” (“com a própria terra que o sustinha”, v. 1200) da narrativa principal pela “αὐτοῖσι σφήνεσσιν” (“com os próprios grampos”, v. 1204) na imagem do símile.

¹⁰⁶ Knight. *Op. cit.*, p. 127. Ainda segundo Knight, os personagens ciclópicos dos cantos posteriores são, respectivamente, Ámico, o rei dos Bébrices, Eetes e Talos. Todos eles possuidores de um grande poder ou de uma grande força física que, entretanto, não é suficiente para garantir-lhes sucesso, cf. Knight. *Op. cit.*, p. 131-44.

A primeira alusão que liga Héracles a Polifemo pode ser vista na retomada, para referir-se ao pinheiro que o herói arranca do solo, de um verso da descrição do bordão do ciclope.¹⁰⁷ Eis o texto de Homero:

Κύκλωπος γὰρ ἔκειτο μέγα ρόπαλον παρὰ σηκῶ,
 χλωρὸν ἐλαίνεον· τὸ μὲν ἔκταμεν, ὄφρα φοροίη
 αὐανθέν. τὸ μὲν ἄμμες εἴσκομεν εἰσορόωντες
 ὄσσον θ' ἰστὸν νηὸς ἑικοσόροιο μελαίνης,
 φορτίδος εὐρείης, ἧ τ' ἐκπεράα μέγα λαΐτμα·
τόσσον ἦν μῆκος, τόσσον πάχος εἰσοράασθαι.

Jazia lá, junto ao redil, o grande bordão do Ciclope
 de madeira de oliveira ainda verde. Ele o tinha cortado para portá-lo,
 quando secasse. Mas nós, ao contemplá-lo, o achamos
 tão grande quanto o mastro de uma nau negra de vinte remos,
 de um largo navio de carga que atravessa o grande golfo do mar,
tamanha parecia ser a sua altura e a sua espessura a quem o visse. (ix, 319-24)

Ao comparar a passagem acima com aquela de Apolônio, é possível perceber claramente a *imitatio cum variatione* (imitação com variação) do último hexâmetro homérico pelo verso “τόσση ὁμῶς μῆκός τε καὶ ἐς πάχος ἦεν ιδέσθαι” (“pois parecia, a quem o visse, ter a mesma altura e espessura”, v. 1193) do poeta helenístico.¹⁰⁸ Uma imitação cuidadosa também do ponto de vista métrico, pois Apolônio preservou a estrutura do hexâmetro de Homero, transformando apenas o espondeu após a cesura masculina em anapesto e tendo o cuidado de manter os termos μῆκος e πάχος na mesma posição métrica.¹⁰⁹ Além disso, poucos versos depois, o poeta helenístico reforça essa equação entre o bordão do ciclope e o pinheiro de Héracles por meio de duas outras alusões textuais. Primeiro, ele retoma a expressão “ἰστὸν νηός” do verso 322 da passagem odisséica citada acima e a incorpora ao seu símile (“ἰστὸν νεός”, v. 1201). Em seguida, emprega o *hâpax legómenon* homérico ἐνερείδω no verso 1198 (“... ἐν δὲ πλατὺν ὤμον ἔρεισεν, e ἀποιου [no tronco] sua larga espádua”), embora o faça em tmese e com um sentido diferente daquele presente em Homero,

¹⁰⁷ Para o texto seguinte, cf. Clauss. *Op. cit.*, p. 180-9 e Knight. *Op. cit.*, p. 128-31.

¹⁰⁸ Vale ressaltar aqui que o termo πάχος é um *hâpax legómenon*.

¹⁰⁹ Assim, a escansão dos versos de Homero e de Apolônio resulta no seguinte esquema, (—υ—|—υ—υ—υ—υ—x).

no qual esse verbo significa ‘introduzir’ (“οἱ μὲν μοχλὸν ἐλόντες ἐλάϊνον, ὄξυν ἐπ’ ἄκρω, / ὄφθαλμῶ ἐνέρεισαν, e eles, após tomarem a estaca de oliveira afiada na ponta, / fincaram-na no olho”, v. 382-3) e não ‘apoiar-se’ como em Apolônio.¹¹⁰ O efeito conjunto de todas essas alusões é enfatizar ainda mais a dependência de Hércules em relação à força bruta através do estabelecimento de uma relação entre a árvore que o herói arranca e o enorme bordão do ciclope, um sinal evidente da potência desse último.

As mesmas alusões, contudo, também ironizam a eficácia dessa característica. De fato, apesar da sua violência e força descomunal, o ciclope Polifemo não consegue vencer Odisseu e, decerto, acaba parecendo ridículo ao reconhecer a sua derrota para alguém que ele descreve como “pequeno, coisa-alguma e fraco” (ὀλίγος τε καὶ οὔτιδανὸς καὶ ἄκικυσ, ix, 515).¹¹¹ Da mesma forma, a força de Hércules parece ser inútil para a expedição argonáutica, pois os feitos que o herói realiza por meio dela ou não têm implicações para o sucesso da mesma ou acabam em malogro.¹¹² Com efeito, o seu combate contra os *Gēgenées*, lançados contra ele por Hera, somente retarda e atrapalha a expedição (v. 989-1011); a sua participação na batalha seguinte contra os Dolíones é pífia e restringe-se a matar dois oponentes sem importância (v. 1040-1); a sua proeza física na disputa dos remos termina de forma patética e o leva a distanciar-se do acampamento dos heróis; e, por fim, quando toma conhecimento do desaparecimento de Hílas, ele logo joga fora o pinheiro que tinha arrancado do solo mísio de modo tão extraordinário (v. 1257-1264).

À primeira vista, essa depreciação do herói até então tido como o melhor dos Argonautas naquela que é precisamente uma das qualidades mais fundamentais do heroísmo

¹¹⁰ Ao conjunto de alusões apontadas acima, Apolônio adiciona mais uma no verso 1209. Trata-se do *dis legómena* homérico ποτιδόρπιον, que ocorre na *Odisséia* sempre acompanhado do pronome οἱ para referir-se a Polifemo (ix, 234 e 249). No texto de Apolônio, esse termo, embora esteja presente em uma oração que tem como sujeito Hílas, também está modificado pelo mesmo pronome, cujo referente é Hércules. Para uma interpretação dessa alusão específica, ver: Clauss. *Op. cit.*, p. 188-9.

¹¹¹ Esse é, evidentemente, o ponto de vista do ciclope.

¹¹² Carspecken. *Op. cit.*, p. 121. As únicas contribuições reais de Hércules para o andamento da expedição são a sua repreensão a Jasão e aos outros Argonautas durante o episódio lemniense (v. 861-74) e o fato de salvar indiretamente seus antigos companheiros da morte por sede quando aqueles atingem a Líbia (4, 1393-1484).

épico tradicional, a força física, pode parecer esdrúxula. Contudo, ela está perfeitamente integrada a uma épica na qual a virtude marcial cedeu lugar ao amor como o instrumento principal para a obtenção do sucesso na aventura heróica, como mostram as palavras do adivinho Fineu aos Argonautas: “amigos, atentem para a ajuda artificiosa da deusa / Cípria, pois é nela que jaz o termo glorioso das suas provas” (2, 423-4).¹¹³ De fato, como afirma Zanker, “a tônica do novo heroísmo [das *Argonáuticas*] não é a tradicional proeza individualista, mas a disposição para admitir e explorar o poder de uma força mais humana, o amor”.¹¹⁴ Desse modo, fica claro o motivo pelo qual Hércules é objeto de alusões depreciativas, pois esse herói, além de depender excessivamente da sua imensa força, parece rejeitar a influência de Afrodite quando chama seus companheiros à ação, no episódio lemniense, dizendo-lhes que não obterão glória por unirem-se a mulheres estrangeiras.¹¹⁵ Ora, esse discurso — aceito sem reservas pelos outros Argonáutas (v. 875) e bastante acertado no seu contexto original, pois permite a continuidade da expedição e, assim, do poema (v. 861-65) — posteriormente se mostra equivocado, pois a glória da expedição depende sim de uma relação erótica com uma mulher estrangeira (Medéia), e até esvaziado quando, pouco depois, o poderoso Hércules esquece a expedição em função do afeto pelo seu jovem escudeiro Hilas.

É justamente a natureza desse afeto que tem intrigado os comentadores, divididos entre aqueles que identificam nele apenas “a viril afeição de um herói por seu jovem

¹¹³ “ἀλλὰ, φίλοι, φράξεσθε θεᾶς δολόεσσαν ἄρωγῆν / Κύπριδος · ἐν γὰρ τῇ κλυτὰ πείρατα κείται ἀέθλων”, 2, 423-4. Para essa passagem como uma chave para todo o poema, ver: Zanker. *The love theme in Apollonius Rhodius’ Argonautica*, p. 57.

¹¹⁴ “The keynote of the new heroism is not traditional individualistic prowess but the willingness to admit to and exploit the power of a more human force, love”, Zanker. *Op. cit.*, p. 72.

¹¹⁵ “Certamente não obteremos grandes glórias assim tanto tempo reclusos com mulheres estrangeiras, οὐ μάλ’ εὐκλειεῖς γε σὺν ὀθνεῖησι γυναιξίν / ἐσσόμεθ’ ὧδ’ ἐπὶ δηρὸν ἐελέμενοι, οὐδὲ τὸ κῶας ” (1, 69-70). Vale lembrar aqui que Apolônio apresenta a união entre Argonautas e Lemnienses como sancionada por Afrodite em consideração a Hefesto, padroeiro da ilha, que desejava restaurar a integridade de sua população, cf. 1, 849-52. Para uma interpretação semelhante desse passo, ver: Paduano e Fusillo. *Op. cit.*, nota ao v. 865-74 e Clauss. *Op. cit.*, p. 138. As palavras de Hércules parecem ecoar, posteriormente, na indignação de Idas, ele mesmo uma caricatura do filho de Zeus, diante da proposta, encaminhada por Argos, de pedir auxílio à Medéia (3, 558-63).

escudeiro” e outros que admitem a sua eroticidade.¹¹⁶ Tal indefinição deve-se ao fato de Apolônio nunca afirmar textualmente o amor de Hércules pelo jovem, em conformidade com o tradicional pudor épico no tratamento de temas homoeróticos.¹¹⁷ Contudo, se não a expressa diretamente, o poeta sugere a verdadeira natureza dessa afeição por meio da violenta reação que o herói experimenta quando o argonauta Polifemo lhe traz a notícia do desaparecimento de Hílas (1261-72). Uma reação que se torna ainda mais significativa pelo fato de ser antecedida por aquela, mais equilibrada, do próprio Polifemo (v. 1240-9). Passemos, então, a essa última, que é ilustrada por um belo símile longo.

(1240) Τοῦ δ' ἥρωος ἰάχοντος ἐπέκλυεν οἶος ἑταίρων
 Εἰλατίδης Πολύφημος, ἰὼν προτέρωσε κελεύθου·
 δέκτο γὰρ Ἑρακλῆα πελώριον ὀππότη' ἴκοιτο.
 Βῆ δὲ μεταίξιας Πηγέων σχεδόν, ἠύτε τις θήρ
 ἄγριος, ὃν ῥά τε γῆρυς ἀπόπροθεν ἴκετο μήλων,
 λιμῶ δ' αἰθόμενος μετανίσσεται, οὐδ' ἐπέκυρσε
 ποίμνησιν — πρὸ γὰρ αὐτοὶ ἐνὶ σταθμοῖσι νομῆες
 ἔλσαν —, ὁ δὲ στενάχων βρέμει ἄσπετον, ὄφρα κάμησιν·
 ὡς τότε ἄρ' Εἰλατίδης μεγάλ' ἔστενευ, ἀμφὶ δὲ χῶρον
 φοῖτα κεκληγῶς, μελέη δὲ οἱ ἔπλετ' αὐτή.
 Αἶψα δ' ἐρυσσάμενος μέγα φάσγανον ὦρτο δίεσθαι,
 μή πως ἦ θήρεσσιν ἔλωρ πέλεν, ἠέ μιν ἄνδρες
 μοῦνον ἐόντ' ἐλόχησαν, ἄγουσι δὲ ληίδ' ἐτοίμην.

E quando o herói (Hílas) gritou, somente o escudou um dos seus companheiros:
 o filho de Élato, Polifemo, que tinha se adiantado pelo caminho,
 pois aguardava a chegada do prodigioso Hércules.
*E foi para perto das Fontes em disparada, semelhante a uma fera
 selvagem a qual chega, de longe, o balido das ovelhas
 e que, ardendo de fome, vai à procura, mas não alcança
 os rebanhos, pois os pastores os confinaram antes nos apriscos.
 E ela ruge incessantemente, lamentando-se, até se exaurir.
 Dessa maneira, o filho de Élato gemia alto e, gritando, ia e vinha
 em torno do sítio, mas seus gritos eram vãos.*¹¹⁸
 Súbito, sacou sua grande espada e pôs-se a caçar,
 temendo que ele tivesse sido presa de feras ou que homens,
 ao percebê-lo sozinho, o tivessem emboscado e o levassem como uma presa fácil.
 (1,1240-53)

¹¹⁶ A citação é de Vian (*Op. cit.*, p. 41) que está entre os primeiros juntamente com, e.g., Carspecken (*Op. cit.*, p. 120); entre os últimos estão Clauss (*Op. cit.*, p. 193-6), Zanker (*Op. cit.*, p. 55-6) e Di Marco (*Op. cit.*, p. 129).

¹¹⁷ Cf. Di Marco. *Op. cit.*, p. 130-2. Teócrito, pelo contrário, afirma textualmente no seu *Idílio XIII* que “... o filho de Anfitrião ... / ... amava um menino, / o gracioso Hílas, ... Ἀμφιτρύωνος ... υἱός, / ... ἤρατο παιδός, / τοῦ χαρίεντος ὕλα” (Teócrito, 13, 5-7).

¹¹⁸ Ou “seu grito enrouquecia”, conforme a tradução proposta por Delage, que se baseia na relação entre μελέη e ὄφρα κάμησιν, cf. Vian. *Op. cit.*, p. 266, nota ao v. 1, 1249.

No trecho acima, Polifemo lança-se à procura de Hilas após escutar o grito que o adolescente emite ao ser arrastado para o fundo de uma fonte por sua ninfa apaixonada (v. 1207-39).¹¹⁹ Apolônio ilustra essa busca frenética por meio de um símile longo estendido (1244-50, notar o adjetivo ἄγριος em *enjambement* seguido do pronome ὄν no v. 1245) que enfatiza a sua natureza infrutífera e o conseqüente estado de frustração do herói ao compará-lo a uma fera esfomeada que ouve o balido das ovelhas, vai à caça delas, porém não as alcança.¹²⁰ Mas apesar de sua agitação, Polifemo ainda é capaz de pensar e agir de forma sensata. Ele imagina que Hilas tenha sido morto por feras ou capturado por inimigos e, sacando sua espada, põe-se a caçá-los. É durante essa caçada que o herói encontra Hércules, que retornava para o acampamento trazendo seu pinheiro, e o informa da possível morte ou seqüestro de seu escudeiro (v. 1253-6). A reação desse último é intensa e contrasta fortemente com aquela de Polifemo. Eis o texto:

(1261) Ἵως φάτο· τῶ δ' αἰόντι κατὰ κροτάφων ἄλις ἰδρώς
κῆκιεν, ἐν δὲ κελαινὸν ὑπὸ σπλάγχνοις ζέεν αἶμα.
Χωόμενος δ' ἐλάτην χαμάδις βάλεν, ἐς δὲ κέλευθον
τὴν θέεν ἢ πόδες αὐτοὶ ὑπέκφερον αἰσσοῦντα.
Ἵως δ' ὅτε τίς τε μύωπι τετυμμένος ἔσσυτο ταῦρος
πίσεά τε προλιπὼν καὶ ἔλεσπίδας, οὐδὲ νομῆων
οὐδ' ἀγέλης ὀθεται, πρήσσει δ' ὀδὸν ἄλλοτ' ἄπαυστος,
ἄλλοτε δ' ἰστάμενος καὶ ἀνὰ πλατῦν ἀχέν' ἀείρων
ἴησιν μύκημα, κακῶ βεβωλημένος οἴστρω·
ὥς ὃ γε μαιμῶων ὅτε μὲν θοὰ γούνατ' ἔπαλλε
συνεχέως, ὅτε δ' αὖτε μεταλλήγων καμάτοιο
τῆλε διαπρύσιον μεγάλη βοάσκειν αὐτῆ.

Ele falou assim. E um suor abundante começou a escorrer das têmporas de Hércules que o escutava, e o sangue negro fervia sob suas entranhas. Tomado pela fúria, ele lançou por terra o pinheiro e precipitou-se sobre o caminho na direção em que seus pés o levavam. E como quando um touro picado por um moscardo dispara, abandonando prados e pântanos, e nem cuida dos vaqueiros

¹¹⁹ O fato de ser Polifemo que escuta o grito talvez faça alusão a uma versão do mito na qual era ele, e não Hércules, o amante de Hilas, cf. Clauss. *Op. cit.*, p. 1994-5 e Paduano e Fusillo. *Op. cit.*, nota ao v. 1240-53.

¹²⁰ Situação totalmente paralela àquela de Polifemo, inclusive quanto ao pormenor dos gritos vãos que retomam os rugidos de frustração da fera. O tema do animal selvagem esfomeado e frustrado pela ação humana também está presente em um símile iliádico, XI, 548-55, que os comentadores apontam como o modelo de Apolônio, cf. Mooney. *Op. cit.*, nota ao v. 1243 e Vian. *Op. cit.*, p. 266, nota ao v. 1247. Contudo, a semelhança entre o símile de Apolônio e aquele que Teócrito emprega para ilustrar a busca de Hilas por Hércules (Teócrito, 13, 61-3) parece indicar um modelo helenístico e não homérico, uma vez admitida a prioridade do texto desse último em relação ao episódio das *Argonáuticas*, cf. Köhnken. *Op. cit.*, p. 89-92.

e do rebanho; mas ora percorre seu caminho sem pausa,
 ora, parando e levantando o largo pescoço,
 lança mugidos, golpeado pelo cruel aguilhão:
 assim ele, enfurecido, ora movia seus rápidos joelhos
 continuamente, ora, desistindo do esforço,
 lançava ao longe, com uma grande voz, gritos penetrantes. (1, 1261-72)

Ao contrário de Polifemo, o filho de Zeus e Alcmena é completamente perturbado pela notícia do desaparecimento de Hilas. De fato, ele experimenta fortes reações físicas, lança seu pinheiro ao chão e, dominado pelo desespero, irrompe pelo caminho ao acaso, de forma impulsiva e automática. Como no trecho discutido anteriormente, Apolônio também emprega acima um símile longo (v. 1265-72) para esclarecer o comportamento de Hércules, em conformidade com a prática homérica de acumular símiles para enfatizar dois aspectos ou momentos da mesma cena — no caso atual, as diferentes reações dos heróis.¹²¹ Assim, a fúria que se apodera do herói é ilustrada pela imagem de um touro em fuga após ter sido picado por um moscardo. O resultado é um símile notável, tanto pelo seu amplo paralelismo com o contexto circundante, pois a dor da picada aponta para o sofrimento físico de Hércules, o estouro do touro retoma a disparada e errância do mesmo, e, por fim, as constantes pausas e mugidos do animal antecipam as pausas e gritos do herói, quanto pelo seu poder sugestivo, pois o fato de o touro não importar-se com os pastores e o rebanho sugere o total esquecimento da expedição por parte do herói.¹²²

Hércules, portanto, reage à perda de seu escudeiro de maneira extremada e é tomado por uma fúria obsessiva que o leva a esquecer seus companheiros sendo, por isso, comparado a um touro ferido que abandona o rebanho. Se essa imagem por si mesma já diz muito sobre a natureza da perturbação do herói, ela se torna ainda mais sugestiva quando

¹²¹ Cf. *supra*, p. 31.

¹²² Trata-se, portanto, de um símile pré e posposicionado. Em Teócrito, o esquecimento da expedição por parte de Hércules é afirmado textualmente: “... τὰ δ' Ἰάσονος ὕστερα πάντ' ἦς, ... e todas as coisas de Jasão tornaram-se secundárias” (13, 67).

comparada a seu modelo homérico e a sua ulterior ocorrência no terceiro canto das *Argonáuticas*, passagens reproduzidas abaixo.¹²³

(297) δὴ τότε Ἴθηναιή φθισίμβροτον αἰγίδ' ἀνέσχευ
 ὑψόθεν ἐξ ὀροφῆς· τῶν δὲ φρένες ἐπτοίηθεν.
 οἱ δ' ἐφέβοντο κατὰ μέγαρον βόες ὡς ἀγελαῖαι·
 τὰς μὲν τ' αἰόλος οἴστρος ἐφορμηθεὶς ἐδόνησεν
 ὄρη ἐν εἰαρινῇ, ὅτε τ' ἤματα μακρὰ πέλονται·

Então, Atena levantou a égide homicida
 no alto do telhado, e os espíritos deles ficaram terrificados.
E fugiram pelo átrio como reses de um rebanho,
que um veloz moscardo atacou e pôs em fuga
na primavera, quando os dias são longos. (xxii, 299-301)

Τόφρα δ' Ἔρωσ πολιοῖο δι' ἠέρος ἴξεν ἄφαντος,
 τετραχῶς οἴον τε νέαις ἐπὶ φορβάσιν οἴστρος
 τέλλεται, ὄν τε μύωπα βοῶν κλείουσι νομῆες.

Enquanto isso, o Amor chegou através de uma clara bruma, invisível,
 turbulento, *tal qual o moscardo que ataca as jovens reses nos pastos,*
e que os vaqueiros chamam de ferrão (mýops). (3, 275-7)

No primeiro desses dois símiles, a imagem do moscardo que afugenta os bois ocorre em seu contexto homérico original, a batalha. Com efeito, essa comparação está inserida em pleno episódio da *mnesterophonía* ou matança dos pretendentes e descreve o pânico que toma conta desses últimos diante da carnificina praticada por Odisseu e seus companheiros, apoiados por Atena. Quanto ao segundo, ele ocorre no preciso momento em que o pequeno Eros, enviado por Afrodite, se prepara para fazer nascer a paixão por Jasão em Medéia, atendendo ao pedido de Hera e Atena (3, 275-98). Ao utilizar, nessa passagem, o símbolo do moscardo para ilustrar o nascimento de um amor funesto, Apolônio evidencia, mais uma vez, a sua tendência para erotizar motivos bélicos.¹²⁴ Além disso, tal emprego desse símbolo em um momento tão importante do poema, o despertar da paixão em Medéia, esclarece, de uma vez por todas, o gênero de fúria que toma Hércules no canto primeiro e, por conseguinte, a natureza do seu afeto pelo jovem Hilas. De fato, como no caso de Medéia, o

¹²³ Alusões notadas por Mooney. *Op. cit.*, nota ao v. 1265 e Vian. *Op. cit.*, p. 110, n. 3.

¹²⁴ Cf. Effe. *Op. cit.*, p. 167. Para o tema do amor-moscardo na lírica e tragédia clássicas, ver Vian. *Op. cit.*. Tome II, p. 120, nota ao v. 3, 274.

moscardo que pica o touro Hércules e o faz disparar e esquecer-se da expedição é o seu amor pelo jovem Hílas, cuja perda lança o herói em um estado de completo turvamento psíquico.¹²⁵

Como dito acima, essa submissão final de Hércules ao poder do amor parece irônica quando contraposta às orgulhosas palavras de censura que ele dirigiu aos seus companheiros e a Jasão durante o episódio lemniense. Ademais, ela também reforça a já mencionada incompatibilidade do herói em relação à expedição argonáutica, cujo sucesso, lembremos, reside justamente na disposição para admitir e explorar esse poder. Ora, Hércules não parece ser capaz de fazer nem uma coisa nem outra. De fato, se ele não admite tal poder e parece entendê-lo como algo fundamentalmente estranho à glória heróica em Lemnos; na Mísia, demonstra uma incapacidade de controlá-lo, e conseqüentemente de explorá-lo, quando afligido pela perda de seu amado Hílas.

Desse modo, não é difícil perceber porque Apolônio, na composição de seu poema, escolheu conformar-se às versões da gesta argonáutica que apresentam o abandono desse herói em detrimento das poucas que o fazem chegar até a Cólquida.¹²⁶ De fato, a natureza individual do heroísmo de Hércules, dotado de uma enorme força que o torna quase auto-suficiente, e o seu conseqüente deslocamento no interior de uma tropa de heróis inferiores já deveriam estar presentes nessas versões do mito. A provável inovação de Apolônio parece ter sido explorar esses temas de modo a torná-los funcionais no interior de seu poema, mostrando como o tipo de heroísmo representado por Hércules não combina com uma expedição cujo sucesso depende da ajuda de Afrodite e que é definida, desde o início, como um empreendimento coletivo.¹²⁷ Não é, portanto, estranho que tal herói seja deixado

¹²⁵ Segundo Di Marco, além do emprego do símbolo do amor-moscardo, outras fortes provas do *éros* de Hércules por Hílas podem ser vistas na descrição das violentas reações físicas que o herói experimenta ao escutar o relato de Polifemo, muitas das quais recorre durante a pintura dos tormentos amorosos de Medéia no terceiro canto, e na ênfase com a qual o poeta descreve a espantosa beleza do jovem Hílas durante a cena do seu rapto (v. 1207-39), cf. Di Marco. *Op. cit.*, p. 129.

¹²⁶ Para essas últimas ver, Vian. *Op. cit.*, p. 14, n. 2 e *Sch. ad 1*, 289-91.

¹²⁷ Para esse último ponto, ver *supra*, p. 67. Segundo Hunter, o discurso de Jasão anterior à escolha do líder (1, 332-40, *supra*, p. 67, n. 23) sugere porque a expedição não poderia ser comandada por Hércules, “*a hero of*

para trás, ainda que inadvertidamente, por seus companheiros e que esse acontecimento seja depois descrito como a vontade de Zeus.¹²⁸

Além disso, a saída de Hércules também abre caminho para a emergência de Jasão, um herói que, em muitos aspectos, representa o oposto do filho de Zeus. Com efeito, enquanto Hércules prima pela sua imensa força, Jasão se destaca por sua irresistível beleza. Enquanto aquele rejeita, em Lemnos, o poder de Afrodite, o filho de Éson o acolhe e experimenta, pela primeira vez, os efeitos de sua beleza sedutora junto à rainha Hipsípile. Esse herói, contudo, sabe manejar tal poder e nunca é dominado por ele como Hércules, que sucumbe à perda de Hilas. De fato, se ele desfruta do leito da rainha em Lemnos, depois é o primeiro a embarcar quando constrangido a continuar a expedição (ἔβαιν' ἐπὶ νῆα παροίτατος, v. 910). Posteriormente, ele conquista, com a ajuda de toda uma maquinaria divina, Medéia, e com ela o velo, mas, em seguida, parece disposto a abandonar a jovem quando pressionado pela armada dos Colcos na viagem de retorno (4, 338-49).¹²⁹ Além disso,

notoriously solitary and idiosyncratic virtue", cf. Hunter. 'Short on heroics': Jason in the *Argonautica*, p. 442. A ironia de Apolônio em relação à natureza individual do heroísmo de Hércules aparece, por exemplo, na passagem, mencionada acima, em que o herói quebra seu remo ao impulsionar sozinho a nau (v. 1153-71).

¹²⁸ Retomemos aqui o fio do relato. Após a cena em que Hércules dispara à procura de Hilas, os Argonautas embarcam e partem durante a madrugada para aproveitar os ventos (v. 1276-9). Eles somente se dão conta da ausência de seus companheiros (Hércules, Hilas e Polifemo) quando amanhece e logo iniciam uma querela (νεῖκος) sobre o fato. Ao ver Jasão aturdido (ἀμηχανήσιν ἀτυχεῖς) e sem saber o que dizer, Telamón o acusa de ter planejado o abandono de Hércules (*supra*, p. 102, n. 99) e lança-se sobre Tífis para fazer voltar o navio, mas é impedido pelos filhos de Bóreas (v. 1289-309). Nisso, surge do mar a divindade marinha Glauco e diz aos Argonautas que tudo ocorreu conforme a vontade de Zeus, e, em seguida, profetiza a divinização de Hércules após o término de seus doze trabalhos (que ele havia deixado inconclusos para seguir a expedição, cf. 1, 122-31) e vaticina os destinos de Polifemo e Hilas (v. 1310-29). Após essa salutar revelação, Telamón pede desculpas e se reconcilia com Jasão e os heróis continuam sua viagem, unidos como antes (ἀρθμηθέντες ὅπη πάρος) (v. 1330-63). Vale ressaltar, por fim, que Apolônio insere o último símile do primeiro canto no momento em que Telamón precipita-se sobre Tífis: "e seus olhos / pareciam fagulhas de um fogo ardente, τὸ δέ οἱ ὄσσε / ἄστλιγγες μαλεροῖο πυρὸς ὥς ἰνδάλλοντο" (v. 1296-7). Trata-se, então, de uma comparação curta para enfatizar a cólera de Telamón, inspirada provavelmente no verso formular homérico "ὄσσε δέ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι ἔϊκτην, e os olhos dele assemelhavam-se ao fogo brilhante" (I, 104 = iv, 622), cf. Mooney. *Op. cit.*, nota ao v. 1,1296. Para uma listagem das comparações do primeiro canto, ver o Quadro I, *infra*, p. 120.

¹²⁹ Carspecken vê nessa tendência do herói em descartar suas amantes quando não lhe são mais úteis uma prefiguração do personagem frio e egoísta da *Medéia* de Eurípidés. Segundo esse autor, as cenas relacionadas ao amor de Jasão e Medéia, nos livros terceiro e quarto, são marcadas por indicações cínicas ou ressonâncias sombrias, cf. Carspecken. *Op. cit.*, p. 104 e 123-4. Para uma opinião semelhante que, porém, despoja Jasão das implicações negativas de seu utilitarismo ao concebê-lo como um simples homem pressionado pela necessidade e não um herói, ver: Jackson. Apollonius' Jason: human being in an epic scenario, p. 158-161. Vian, contudo, mesmo admitindo que Jasão "*reste maître de lui et garde le contrôle de ses sentiments*", afirma

Jasão também parece adequar-se melhor à natureza coletiva da empresa argonáutica do que o quase auto-suficiente Hércules, seja porque a sua propensão à ‘impotência’ ou *amēkhanía* o torna receptivo às sugestões e à ajuda de outros, seja porque a sua habilidade diplomática lhe permite lidar com conflitos internos e externos ao grupo dos heróis.¹³⁰

Mas, apesar de todas essas qualidades e do seu posto tradicional de chefe da tropa, o prestígio de Jasão estaria sempre subordinado àquele de Hércules, caso esse último tivesse continuado na expedição. Essa impressão é reforçada pela cena da eleição do líder dos Argonautas, na qual Hércules é aclamado por unanimidade (1, 332-50), e pelas acusações de Telamón (1, 290-6), que embora não encontrem elementos de apoio na narrativa, apontam ao menos a existência do tema da disparidade de glória (*kléos* ou *kýdos*) entre os dois principais Argonautas. Assim, é preciso que Hércules, uma figura tradicionalmente preponderante em toda a tradição heróica grega, saia de cena para que Jasão possa desempenhar plenamente seu papel de herói argonáutico por excelência e obter, assim, a glória que lhe é devida.

Como visto ao longo de todo este capítulo, é por meio dos símiles e das alusões a Homero que os acompanhantes que Apolônio veicula a grande maioria das sugestões, discutidas acima, acerca da natureza do heroísmo argonáutico. Ao fazer uso de tal técnica, o poeta helenístico deixa evidente o seu profundo conhecimento dos símiles homéricos e a sua habilidade em adaptá-los à tessitura de uma nova épica. No próximo capítulo, o estudo dessa adaptação será aprofundado por meio do cotejo entre a técnica dos símiles de Apolônio, conforme aparece no canto primeiro, e aquela presente nos poemas homéricos.

a sinceridade do amor do herói pela princesa colca, ao menos durante seu encontro inicial com a mesma, e nega que ele esteja realmente disposto a abandoná-la no canto quarto, cf. Vian. *Op. cit.* Tome II, p. 35-8 e Tome III, p. 20-2.

¹³⁰ Sobre esse último ponto, ver: Clauss. *Op. cit.*, p. 199-205 e Hunter. *Op. cit.*, p. 441-2.

4 RUPTURA E CONTINUIDADE NA TÉCNICA DOS SÍMILES DAS ARGONÁUTICAS I

From a conscious Alexandrian artist one expects greater complexity, subtlety, and accuracy in similes than one does from Homer. (R. W. Garson)¹

La diferencia objetiva principal entre las comparaciones de uno y de otro es que Homero se encontraba en pleno proceso de puesta en práctica del recurso de la comparación, por lo que pueden detectarse «errores» como el conocido caso de los Mirmídonos armándose, comparados con lobos que ya vuelven de la matanza. (...) Cuando Apolonio de Rodas heredó el recurso de la comparación, ya estaba en condiciones de poder utilizarlo en todas sus posibilidades. (...) En cuanto a la diferencia entre el efecto producido por las comparaciones en general de uno y de otro, al tratarse la poesía homérica de poesía básicamente oral caería en manos, o en oídos, de un público menos posibilitado para valorar estética y literariamente una comparación en todos sus aspectos. No me refiero sólo a que *Arg.* caería en manos de gente ya especializada que sabía qué tenía delante, sino a que el hecho de que la obra la tuvieran delante suyo por escrito les ponía mucho más fácil la tarea de examinar, cotejar, comparar, etc. (J. Coderch)²

Although only a minority of his similes show substantial originality of theme, Apollonius studiously avoids anything like subservient dependence on Homer, and he can often be observed to be consciously ‘improving’ on Homer, particularly in producing much more precise parallels between extended similes and the narrative. (Alan W. James)³

Os símiles de Homero são um bom exemplo da percepção de Erich Auerbach no sentido de que “aquilo que Homero narra é, por enquanto, o único presente”. Quando Homero descreve um burro, não nos preocupa se é ou não adequado compará-lo a Ajax. Vemos apenas o burro, os meninos e o campo. Os escritores que imitaram a epopéia homérica, ao contrário, procuram atribuir a seus símiles alguma relação simbólica com a ação principal, esperando que o leitor tenha em mente, simultaneamente, duas coisas. A arte de Homero [reflete] um mundo de ação. Cada objeto, gesto, ação, é visto como um fim em si e não possui outro significado. (K. W. Grandsden)⁴

Como pode ser percebido nas citações acima, a relação entre as comparações de Apolônio e aquelas de Homero foi freqüentemente descrita em termos que atribuem ao poeta helenístico uma superioridade em relação ao seu modelo arcaico. De fato, simplicidade *versus* complexidade, imprecisão resultante de uma concentração exclusiva no imediatamente exposto *versus* exatidão produzida por um planejamento consciente da narrativa, superficialidade *versus* riqueza de significados e outras dicotomias desse tipo permeiam os estudos comparativos acerca dos dois autores, nos quais a discussão sobre o

¹ Garson. *Homeric echoes in Apollonius' Argonautica*, p. 9

² Coderch. *Diferencias y similitudes entre las comparaciones utilizadas por Apolonio de Rodas y por Homero*, p. 23-24.

³ James. *Some examples of imitation in the similes of later greek epic*, p. 77.

⁴ Grandsden. *Homero e a epopéia*, p. 87.

‘aperfeiçoamento’ da técnica homérica dos símiles efetuado por Apolônio ocupa um lugar privilegiado. Para os autores desses estudos, seria absurdo considerar que Homero pudesse suplantar Apolônio de alguma forma, pois, de acordo com a distinção evolucionista fundamental entre pensamento primitivo e sofisticado que os norteia, o último é, por definição, o melhor. Assim, mesmo quando o poeta arcaico é louvado pela beleza ou precisão de uma passagem ou efeito particular, a natureza excepcional e eventual de tal ocorrência é logo apontada. Carspecken, por exemplo, ao comentar a existência de comparações pré e posposicionadas em Homero, afirma que esses raros símiles são compostos quase por acidente e ocorrem ao acaso no poeta arcaico, enquanto, em Apolônio, tendem a aparecer no clímax de um episódio e são conscientemente utilizados para efetuar transições na narrativa.⁵ Portanto, a engenhosidade de Homero, ou da tradição que esse nome representa, é freqüentemente negada como um acidente e as preciosidades de sua técnica são vistas apenas como prefigurações primitivas da sofisticada poesia posterior.

Curiosamente, essa concepção evolucionista da relação entre Homero e Apolônio, cujo ponto de partida é a indicação da simplicidade do primeiro, tem encontrado reforço na teoria da composição oral dos poemas homéricos, proposta originalmente por Milman Parry em 1928. Com efeito, essa teoria, ou seus desenvolvimentos imediatos, parece ter ocupado o mesmo *locus* da crítica analítica anterior na indicação das incongruências textuais, da linearidade e da simplicidade de estilo e da superficialidade de sentido dos poemas homéricos. Mas, enquanto os analistas explicavam essas características como o resultado da adaptação defeituosa de baladas primitivas anteriores, os oralistas as tomam como marcas visíveis do imediatismo inerente ao processo de composição e exposição oral dos antigos aedos, que constitui o núcleo da técnica homérica. Contudo, como bem observou Hainsworth, “a mera

⁵ Cf. Carspecken. *Op. cit.*, p. 85-87.

defesa dos lapsos por meio do apelo à [natureza] da poesia oral não é nada mais do que reafirmá-los com uma linguagem mais portentosa”⁶, ou, nas palavras de Norman Austin:

The old way of being an Analyst was to argue that Homeric times were too primitive to produce anything but an assemblage of folk lays, superficial in concept, crude in execution and value. The new mode was to ascribe the assemblage to a single composer, but one limited to simple paratactic thoughts and endless repetitions of those simple thoughts, all strung together in simple paratactic metrical units devised through centuries for the very purpose of being strung together in crude assemblages.⁷

Desse modo, a ênfase de alguns oralistas em um processo de improvisação mecânica e irrefletida, cuja principal característica é justamente a parataxe ou a simples justaposição de fórmulas, temas e, nos símiles, imagens, e que tem como produto uma poesia linear e simples, acabou por negar aos poemas homéricos qualquer grau de profundidade e complexidade.

Nesse contexto, Apolônio aparece como o outro lado da moeda, como um poeta que carrega as marcas da composição escrita, tais como a quase ausência de repetições e fórmulas, a escolha do *mot juste*, a alusão e deliberação evidentes e, mais importante, a complexidade de sintaxe, estrutura e pensamento – todas características aparentemente possibilitadas pelo vagar próprio da composição escrita. Assim, munido de tais vantagens, não é estranho que esse poeta tenha criado símiles mais complexos do que aqueles da épica arcaica.

Ora, esse raciocínio é evidentemente simplista, pois os poemas homéricos não são de modo algum rasos. De fato, como produtos finais de uma tradição oral altamente desenvolvida ou de um ou dois compositores monumentais que dominavam tal tradição, eles apresentam uma enorme complexidade narrativa e vários níveis de significado. Mas, apesar de simplista, esse é o raciocínio que orienta grande parte da literatura sobre a relação entre Homero e Apolônio, como será mostrado a seguir por meio da comparação entre a técnica dos

⁶ “... a mere defense of lapses by the appeal to oral poetry is no more than to restate the faults in a more portentous terms”, Hainsworth. *The criticism of an oral Homer*, p. 91.

⁷ Austin. *Archery at the dark of the moon*, p. 3.

símiles dos dois poetas e da discussão das sugestões fornecidas pela escassa bibliografia sobre o tema.

A fim de facilitar a discussão seguinte, o quadro abaixo lista todos os símiles das *Argonáuticas I*, indicando suas referências textuais, suas formas, temas, as páginas do capítulo anterior em que foram traduzidos e fornecendo uma pequena descrição rememorativa dos mesmos. No restante deste capítulo, esses símiles serão referenciados pela numeração a eles atribuída abaixo.

QUADRO I

Lista dos símiles do primeiro canto das *Argonáuticas I*⁸

N.	Referência	Forma	Tema	Descrição	Pg.
Partida de Iolco (v. 234-316)					
1º	239-240	Curto	Estrela	Argonautas são comparados a astros ao marcharem para o navio.	65
2º	268-77	Longo estendido	Menina	Mãe de Jasão é comparada a uma órfã ao despedir-se do seu filho.	68
3º	285	Curto	Escrava	Alcímede se compara a uma escrava.	73 n. 34
4º	306-10	Longo posicionado	Deus	Jasão é comparado a Apolo ao dirigir-se para o porto.	75

⁸ Essa listagem comporta todos os símiles longos e curtos das *Argonáuticas I*. Para a sua redação, foi empregada a mesma classificação formal utilizada no Capítulo I (*supra*, p. 14-21) que é baseada, por sua vez, nas tipologias propostas por Edwards (*Op. cit.*, p. 25-29) e Lee (*Op. cit.*, 5-6). Na bibliografia consultada, somente dois autores listam as comparações de Apolônio: Carspecken (*Op. cit.*, p. 61, n. 6) e Coderch (*Op. cit.*, 58-60). Ambos parecem ocupar-se apenas dos símiles longos, excluindo, assim, a maior parte das formas curtas relacionadas acima. Além disso, Carspecken também considera símiles as seguintes passagens: 1, 458-9 (não um símile, mas uma generalização, como pode ser visto por meio do cotejo com as outras ocorrências da mesma fórmula, οἷά τε πολλά, nas *Argonáuticas* e em Homero: 2, 541; 2, 697; 2, 1111; 4, 1081; 4, 1556; v, 422; viii, 160; ix, 1288; xi, 364 e xi, 536) e 724-5 (traduzido acima, p. 88, n. 67). Essa última passagem, embora compare o brilho do manto de Jasão ao do sol, não parece ser formalmente um símile, pois a relação entre os dois elementos é estabelecida por meio de um advérbio no comparativo, ῥηίτερον, e não por uma partícula ou advérbio comparativo, como é comum nos símiles de Homero e Apolônio. Coderch, por sua vez, adiciona as seguintes passagens à lista de símiles do primeiro canto: 1, 450-3 (uma indicação temporal, não um símile temporal), 1, 938 (indicação de distância) e 1, 1192-3 (indicação de tamanho, traduzida acima, p. 105). Dessas, as duas últimas não podem ser consideradas símiles, pois não apresentam um outro plano, geralmente uma imagem do cotidiano humano, a partir da qual o tempo ou o espaço é medido, como ocorre em Homero e Apolônio (cf. *supra*, p. 56, n. 99 e p. 103); quanto à terceira, ele sequer lembra esse elemento.

Partida de Págasas (v. 519-608)					
5°	536-541	Longo preposicionado	Coro	Argonautas são comparados a jovens que dançam em honra de Apolo.	79
6°	544-5	Curto	Fogo	O brilho das armas dos heróis é comparado ao de uma chama.	79
7°	546-7	Curto	Vereda	Rastros do navio são comparados a uma vereda.	79
8°	573-9	Longo posposicionado	Ovelhas e pastor	Peixes que seguem a Argo são comparados a ovelhas seguindo seu pastor.	81
Lemnos (v. 609-909)					
9°	636	Curto	Bacantes	Lemnienses são comparadas às bacantes.	83
10°	774-81	Longo estendido	Estrela	Jasão é comparado a uma estrela ao dirigir-se para Mirina.	87
11°	878-84	Longo pré e posposicionado	Abelhas	Lemnienses são comparadas a abelhas ao despedirem-se dos Argonautas.	85
Entre os Dolíones (v. 910-1152)					
12°	991	Curto	Fera marinha	Filhos-da-terra emboscam o navio como se ele fosse uma fera marinha.	93
13°	1003-9	Longo pré e posposicionado	Lenhadores e troncos	Filhos-da-terra jazem como troncos recém-cortados.	93
14°	1027-8	Longo estendido	Fogo	O choque entre Argonautas e Dolíones é comparado a um incêndio.	96
15°	1049-50	Longo estendido	Falcões e pombas	Dolíones fogem como pombas diante de falcões.	96
Abandono de Hércles (v. 1153-362)					
16°	1172-8	Símile temporal pré e posposicionado	Lavrador exausto e faminto	Argonautas chegam à Mísia no momento do dia em que o lavrador vai para casa jantar.	103
17°	1187-206	Longo posposicionado	Vento	Hércles é comparado a uma rajada de vento ao arrancar um pinheiro.	105
18°	1243-9	Longo estendido	Fera	Polifemo é comparado a uma fera ao procurar Hilas.	110
19°	1265-7	Longo pré e posposicionado	Touro ferido por um moscardo	Hércles, diante do desaparecimento de Hilas, é comparado a um touro ferido por um moscardo.	111
20°	1295-7	Curto	Fogo	Olhos de Telamón brilham como uma chama.	115 n. 128

Como pode ser visto no quadro acima, Apolônio utiliza todos os principais tipos de comparações homéricas (símiles curtos, longos estendidos, longos preposicionados, posposicionados e pré e posposicionados) e as distribui de modo regular ao longo de seu texto, mantendo uma média de quatro ocorrências por episódio. Segundo Carspecken, essa distribuição equilibrada das comparações, que esse autor percebe também nos outros três cantos das *Argonáuticas*, contrasta fortemente com a sua concentração em determinados cantos e episódios dos poemas homéricos e pode sugerir que o poeta helenístico “é mais

autoconsciente em sua abordagem dos símiles, utilizando-os como parte de uma estrutura pré-concebida, sem esperar que as necessidades da narrativa sugiram seu uso”.⁹ Uma opinião que contrasta um planejamento consciente do texto característico de Apolônio com certa falta de controle sobre a narrativa típica de Homero, que parece ser dominado por ela, ao invés de dominá-la.

Como visto no capítulo anterior, quase todos os símiles do primeiro canto das *Argonáuticas* foram inspirados em modelos ou passagens homéricas, excetuando o terceiro e o quarto, ambos símiles curtos. Com efeito, dos dezessete restantes, quatorze parecem retomar uma ou mais comparações específicas de Homero (1º, 2º, 4º, 6º, 9º, 10º, 11º, 12º, 14º, 15º, 16º, 18º, 19º e 20º), três contêm imagens e símbolos tradicionalmente presentes nos símiles homéricos, sem, contudo, aludir a uma ocorrência específica dos mesmos (8º, 13º, 17º) e duas apontam, por meio de termos raros, para trechos da narrativa da *Ilíada* e da *Odisséia* (2º e 5º). Dentre essas, a segunda comparação é particularmente notável por combinar alusões a três passagens homéricas diferentes, pois retoma a expressão inicial de um símile iliádico (ἤντε κούρη em XVI, 7), apresenta um *hápx legómenon* (ἀμφιπεσοῦσα, v. 270) retirado de uma comparação da *Odisséia* (viii, 523) e contém ainda uma combinação de termos (ὄνειδεσσιν ἔστυφέλιξε, v. 273) que aponta para um discurso iliádico (XXII, 496-7).

Já que a quase totalidade das comparações listadas acima tem inspiração homérica, é natural que a divisão temática proposta anteriormente para os símiles da *Ilíada* e da *Odisséia* (*supra*, p 21-25) possa ser aplicada ao primeiro canto do poema alexandrino. Desse modo, os símiles das *Argonáuticas I* também podem ser classificados, por seus temas, em grupos que colocam em cena respectivamente fenômenos naturais (1º, 6º, 10º, 14º, 17º, 20º), imagens de caça e pastoreio (7º, 8º, 11º, 12º, 15º, 18º, 19º), técnicas artesanais (13º),

⁹ “... Apollonius is more self-conscious in his approach to the simile, using it as part of a preconceived design, without waiting for the needs of the narrative itself to suggest its use”, Carspecken. *Op. cit.*, p. 63. Sobre a concentração de símiles em determinados episódios dos poemas homéricos, e a sua possível razão, ver *supra*, p. 27.

divindades (4º) e cenas do cotidiano humano (2º, 3º, 5º, 9º, 10º, 16º). Mas, se a concentração do maior número de comparações nos dois primeiros grupos está em conformidade com a prática iliádica, o fato de o terceiro grupo mais extenso ser justamente aquele referente às cenas do cotidiano humano parece imitar a tendência da *Odisséia* em empregar mais imagens desse tipo em seus símiles do que a *Ilíada*.¹⁰

Nesse contexto, a décima comparação de Apolônio é emblemática, pois ela desliza do grupo dos fenômenos naturais para aquele do cotidiano humano, quando a imagem da estrela que a inicia é desenvolvida nas duas cenas posteriores que enfocam as admiradoras do astro. Além disso, essa mesma comparação também permite lembrar que, se as imagens utilizadas por Apolônio são quase sempre homéricas, o uso que o poeta helenístico faz delas é, em grande parte, original, pois, como visto no capítulo anterior, ele se comprazia em adaptá-las à sua nova épica, despojando-as, muitas vezes, de seus conteúdos bélicos tradicionais e as inserindo, por exemplo, em contextos pacíficos (1º, 6º e 8º símiles) e eróticos (10º, 11º e 19º).

Além de inspirar-se formalmente e tematicamente nas comparações de Homero, Apolônio também reproduzia, em seu texto, as funções que elas desempenhavam na narrativa do poeta arcaico. Desse modo, aquilo que Eustácio e os antigos comentadores diziam acerca dos símiles homéricos também vale para as comparações das *Argonáuticas I*, a saber: que elas acrescentam variedade (*poikília*), vivacidade (*enargeía*), clareza (*saphéneia*), amplificação (*aúksesis*) e decoração (*kósmos*) à narrativa.¹¹ Todas essas funções podem ser facilmente percebidas, por exemplo, no quinto símile do poeta helenístico que, ao ilustrar o movimento dos heróis remadores por meio de uma comparação com jovens dançarinos, enfatiza e explicita a natureza rítmica do ato de remar, amplifica a cena da partida ao associá-la a uma

¹⁰ Cf. Carspecken. *Op. cit.*, p. 70-71. Vale ressaltar que todas as conclusões expostas neste capítulo sobre a relação entre os símiles de Apolônio e os de Homero baseiam-se no estudo apenas dos símiles do primeiro canto das *Argonáuticas* e, portanto, somente podem ser generalizadas para o restante do poema com cautela.

¹¹ Sobre esse ponto, ver *supra*, p. 26.

celebração religiosa em honra de Apolo e acrescenta variedade, vivacidade e decoração à mesma. Também a classificação proposta por Coffey (*supra*, p. 27) poderia ser aplicada a Apolônio, com símiles ilustrando movimento (5°, 8°, 11°, 14°, 15° e 19°), aparência (1°, 4°, 6°, 7°, 10°), tempo (16°), situações (3°, 12°, 13°, 17°, 18°) e características psicológicas, o que inclui estados de espírito (2°, 9°, 18°, 19°, 20°).¹²

Apesar da escassa ocorrência de combates nas *Argonáuticas* como um todo (*supra*, p. 101, n. 96), Apolônio parece se conformar à prática homérica de utilizar comparações para articular mudanças nessas cenas. Com efeito, ele aplica pares de símiles às duas batalhas descritas no primeiro canto para ilustrar, respectivamente, o ataque inicial dos Filhos-da-terra contra os Argonautas, o extermínio final daqueles nas mãos desses (12° e 13° símiles), o choque inicial entre os heróis e os Dolíones e a retirada final desses últimos (14° e 15°).¹³ Além disso, o poeta helenístico, assim como Homero, também utilizava seus símiles como elementos organizadores da narrativa em geral, e não apenas das cenas de combate, servindo-se deles para abrir e fechar cenas ou unidades literárias (1° e 4°, 5° e 8°), acumulando-os para marcar momentos particularmente importantes da narrativa, como o início das navegações dos seus heróis (5°, 6° e 7°), e organizando-os em pares justapostos para enfatizar dois aspectos da mesma cena ou acontecimento (19° e 20°).

Por fim, Apolônio também faz uso da técnica homérica de criar uma cadeia temática de símiles não sucessivos, mas aplicados ao mesmo personagem, para reforçar a continuidade narrativa (*supra*, p. 33), embora o faça em uma escala bem menor do que

¹² Cf. Coffey. *Op. cit.*, p. 331-334. A hábil ilustração de estados de espírito foi considerada por Albin Lesky o ponto alto da técnica dos símiles de Apolônio, cf. Lesky. *História de la literatura griega*, p. 764. Contudo, essa excelência ocorre, sobretudo, no terceiro canto das *Argonáuticas*, durante a descrição dos tormentos amorosos de Medéia, razão pela qual ela não é destacada nesta dissertação.

¹³ Também Carspecken (*Op. cit.*, p. 93-5) aponta a continuidade entre Apolônio e Homero na utilização de símiles para enfatizar as etapas de uma batalha, embora explique esse efeito de um modo um pouco diferente daquele exposto no primeiro capítulo desta dissertação (*supra*, p. 28). Contudo, o mesmo autor afirma que “*while Homer’s technique gives the impression of being instinctive rather than the result of a conscious art, Apollonius is highly self-conscious and seems almost anxious to attract attention to what he is doing*”, contrapondo, assim, mais uma vez, uma certa ausência de controle da própria narrativa por parte de Homero com o planejamento consciente da sua por Apolônio, cf. Carspecken. *Op. cit.*, p. 94.

Homero.¹⁴ No capítulo anterior, foram apontados dois exemplos dessa técnica: o par composto pelas comparações quarta e quinta, cujo efeito cumulativo associa fortemente Jasão a Apolo, e o outro par formado por um símile do primeiro canto (1, 774-92, o décimo) e outro do terceiro (3, 956-65) que evidenciam o componente erótico do heroísmo de Jasão e sugerem as calamidades que o jovem argonauta lança sobre suas vítimas ao aplicarem a ele uma imagem utilizada por Homero para referir-se a Aquiles, aquela da estrela Sirius.

Portanto, todas essas continuidades em relação aos principais tipos, temas e funções das comparações da *Iliada* e da *Odisséia* evidenciam o profundo conhecimento de Apolônio acerca da técnica homérica dos símiles. Contudo, se o poeta helenístico se manteve fiel a seu modelo arcaico nesses aspectos, ele se distanciou do mesmo em pelo menos outros dois: na modificação e adaptação de símbolos homéricos tradicionais a novos contextos e situações, uma técnica amplamente discutida no capítulo anterior, e na criação de símiles que apresentam um paralelismo bem mais estreito e direto com a narrativa principal do que aqueles de Homero, prática visível em quase todas as comparações longas das *Argonáuticas I* (excetuando a 14^a e 15^a, *supra*, p. 99-100).¹⁵

Essa última inovação, a busca de um paralelismo amplo e imediato entre símile e narrativa há muito tem sido apontada pelos comentadores como a principal característica das comparações de Apolônio e aquilo que as distingue dos seus equivalentes homéricos. De fato, já Albin Lesky, ao comentar a abundância de símiles do poema helenístico na sua clássica *História da Literatura Grega*, afirmava que “a vida própria que eles têm em Homero foi sacrificada, em Apolônio, para referi-los mais diretamente à ação”.¹⁶

¹⁴ Técnica apontada por Carspecken (*Op. cit.*, p. 95-98), que nega a primazia de Homero, e Knight (*Op. cit.*, p. 18).

¹⁵ De fato, enquanto o poeta arcaico se contentava, nos seus símiles, em apenas sugerir o paralelismo com a narrativa, sem enfatizá-lo ponto a ponto (*supra*, p. 48); Apolônio procurava criar uma correspondência estreita, direta e imediata entre as suas comparações e o contexto circundante.

¹⁶ Lesky. *Op. cit.*, p. 764.

Contudo, não satisfeitos em apontar essa diferença entre as comparações de Apolônio e de Homero, vários estudiosos procuraram explicá-la a partir de uma perspectiva evolucionista, como se ela indicasse um aprimoramento helenístico de uma ferramenta estilística arcaica. Desse modo, autores como R. W. Garson e A. W. James, ao comentarem a retomada de símiles homéricos específicos nas *Argonáuticas*, geralmente apontam como Apolônio os aperfeiçoava ao estabelecer múltiplos e precisos pontos de contato entre as suas imagens e a narrativa circundante.¹⁷ Na mesma direção, Bernd Effe vê nessa tendência do poeta helenístico para reelaborar imagens homéricas, ligando-as mais firmemente ao seu contexto imediato e, desse modo, tornando-as tematicamente funcionais (*thematically functional*), uma prova evidente da superioridade de estilo da nova épica.¹⁸ Superioridade essa que é justificada pelos efeitos produzidos por tais símiles na narrativa, pois, nas palavras de Effe:

... Apollonius' simile, by virtue of a stricter parallelism effected by a large number of points of contact between simile and narrative, is more closely bound to the narrative context; such firm integration into the narrative allows the simile to often supplant the narrative exposition of action. This tendency goes hand in hand with an intensification of the simile's thematic function. Thus the simile undertakes to lend the narrated action a certain dimension of meaning, open up a deeper sense-horizon for the reader, transcend the action, point to future events, and bring into meaningful relationship moments of the action far apart from each other. As a result, the simile enhances thematic coherence.¹⁹

Portanto, como resultado do seu paralelismo estreito com a narrativa, os símiles de Apolônio seriam bem mais funcionais para a compreensão do poema do que aqueles de Homero, já que poderiam sugerir detalhes e desenvolvimentos, por vezes substituindo a exposição direta dos mesmos, intensificar e amplificar o sentido da narrativa, transcender o momento imediato e apontar para eventos futuros, atuando como um elemento proléptico, e, por fim, reforçar a coerência temática ao relacionar passagens não sucessivas do enredo. Em suma, eles seriam, para retomar a expressão do autor, tematicamente funcionais.

¹⁷ Garson, *Op. cit.*, p. 8-9 e James. *Op. cit.*, p. 75, 80 e 84. Assim, Homero é freqüentemente julgado não pela sua própria poesia, mas sim pela revisão da mesma efetuada por poetas posteriores, cf. Mueller. *The Iliad*, 4.7.

¹⁸ Effe. *Op. cit.*, p. 155.

¹⁹ Effe. *Op. cit.*, p. 148-9.

Grande parte das opiniões expostas acima acerca da natureza das comparações do poeta helenístico, e das suas relações com aquelas de Homero, remonta ao clássico artigo ‘Apollonius Rhodius and the homeric epic’ de John Frederick Carspecken.²⁰ Para esse autor, que dedica grande parte de seu texto a demonstrar como Apolônio tornou funcionais e estruturais elementos basicamente decorativos em Homero como símiles e catálogos, a diferença essencial entre as comparações de um e de outro pode ser entendida por meio da oposição entre um poder extensivo, característico das comparações arcaicas, e outro intensivo, próprio dos símiles das *Argonáuticas*, pois:

by their loose, even casual, attachment to the narrative line, Homer’s similes often extend the meaning and effect of the narrative, evoking different, more complex emotions, implying ironic contrasts, and providing, on occasion, a relaxation from the tension created by the action. Apollonius’s simile, on the contrary, by its constant close attachment to the story itself, heightens and intensifies the meaning and effect of particular moments in the narrative, assumes, at times, the function of the narrative, and strengthens the mood by transferring the action or scene to a more explicitly visual plane. (...) in general, with respect to their effect upon the meaning of the narrative and to the emotions which they inspire, the símiles of the *Iliad* and the *Odyssey* are extensive, while those of Apollonius are intensive.²¹

Posteriormente, no fecho de seu longo artigo, o mesmo autor sintetiza esse efeito intensivo e funcional dos símiles de Apolônio em termos que claramente inspiraram o trecho de Effe citado acima. Segundo ele, da mesma forma que Apolônio adaptou o longo catálogo homérico a sua narrativa, interligando suas diversas partes por meio de referências internas, inserindo-o *in toto* como parte da ação e, assim, tornando funcional o que era apenas uma longa digressão no segundo canto da *Ilíada*; ele também remodelou o símile longo para torná-lo adequado às sensibilidades de sua época.²² Desse modo,

the extended símiles, no more ornamental either in form, in use, or in content [as in Homer], assume narrative functions, interpret the action or the character, intensify the mood

²⁰ Carspecken, de fato, é uma referência obrigatória para qualquer estudo comparativo dos símiles de Apolônio, sendo citado, entre outros, por James, Effe, Knight, Clauss e Vian.

²¹ Carspecken. *Op. cit.*, p. 88.

²² Para a discussão de Carspecken sobre a retomada do Catálogo das Naus iliádico sob a forma do Catálogo dos Argonautas de Apolônio, ver *Op. cit.* p. 38-58 e *supra*, p. 64, n.18.

of a situation, and, by the relation of one simile to another, form a network which assists in holding together widely separated parts of the poem.²³

Os símiles do poeta helenístico desempenhariam, então, um papel efetivo na organização da estrutura e na transmissão do sentido do poema, enquanto aqueles de Homero seriam basicamente ornamentos sem implicações estruturais ou significativas. Contudo, dizer que tais ornamentos permitem estender o efeito da narrativa, evocar emoções e relaxar a tensão não nega a sua natureza acessória. Assim, embora Carspecken afirme que a sua comparação entre a técnica dos símiles de Apolônio e de Homero não tem um caráter qualitativo (*Op. cit.*, p. 88), ele acaba por cair na armadilha evolucionista que contrapõe o simples ao complexo, o superficial ao profundo, o ornamental ao funcional e, por fim, o primitivo ao sofisticado. Esse evolucionismo é patente na passagem abaixo, cuja importância justifica sua citação por inteiro:

It may be remarked in passing that the distinction between the similes of Homer and those of Apollonius is a specific illustration of more general stylistic differences arising from fundamental psychological differences. Primitive artists, if the term may be used without pejorative connotations, tend to portray their subject in linear, two-dimensional patterns, omitting many things but bringing into the foreground everything worthy of inclusion. In the field of poetry the same characteristic is shown in what H. M. Chadwick calls "a love of describing somewhat minutely the details of a transaction which in itself is nothing unusual." Thus throughout the *Iliad* and the *Odyssey* occur those passages which report, one after another, each separate, consecutive moment of some often-repeated action, the sacrifice of a bull, the preparation and serving of a meal, the beginning or ending of a sea journey. Such passages are, as nearly as possible, completely objective and purely visual, with the poet focusing his attention on each seen fact and marking it down in proper order, but never subordinating one to another or offering any interpretation. It remains for the reader, seeing exactly what the poet has seen, to interpret its meaning, to add significance.

A sophisticated mind, such as that of Apollonius, is not content with linear reproduction and seeks instead to convey directly to the reader a total impression of the scene, a sense of its logical and emotional meaning. As in more highly developed painting, perspective is employed to create background and at the same time to subordinate background to foreground; and each part of the scene is shown in its proper spatial, chronological, emotional relation to the whole scene. Now the poet presents to the reader not the basic visual facts but an interpretation of their meaning, and, since the poet's mind and emotions serve as the medium through which the several elements must pass in order to reach the reader, the poetry becomes subjective rather than objective, complex rather than simple. Awareness of the full content of the moment adds undeniable richness of suggestion to the poem and amplifies the implicit overtones; at the same time an exact and carefully modified statement of relationships imposes its own limitation upon meaning,

²³ Carspecken. *Op. cit.*, p. 138.

whereas the Homeric method of transmitting only surface aspects allows the reader to react to the scene as to life itself, with limit set only by the imagination's strength.²⁴

Acima, o autor explica a diferença entre a técnica dos símiles de Homero e aquela de Apolônio como o reflexo da diferença entre dois tipos de poesia, cada qual produzida por uma mentalidade específica. Assim, a mente dita primitiva criaria uma poesia simples, cuja narrativa é linear e direta, pois, devido à sua concentração no momento imediato, contenta-se apenas em apresentar visualmente e amplamente os fatos (*amor pleni*) de forma objetiva, sem subordiná-los para a criação de um efeito, cena ou sentido global; enquanto a mente sofisticada daria origem a uma poesia complexa, pois utiliza uma narrativa elaborada que, por meio do estabelecimento de uma relação subordinativa cuidadosa entre as partes, procura passar uma impressão ou sentido geral, sendo, portanto, subjetiva e apresentando uma riqueza de significados impossível na simples reprodução dos fatos, na mera transmissão da superfície, que caracteriza o tipo anterior.

Mas, apesar de sua extensão, o trecho citado acima ainda não é totalmente claro acerca do modo como Carspecken entende a diferença entre a poesia e os símiles dos poemas homéricos e aqueles das *Argonáuticas*, pois não expõe claramente o principal pressuposto desse autor, a saber: que a diferença fundamental entre essas obras jaz no fato das primeiras serem representantes de uma tradição de composição oral, enquanto a última foi composta por escrito.²⁵ Tal identificação da dicotomia oral *versus* escrito como o núcleo da perspectiva evolucionista de Carspecken já estava implícita nos próprios termos usados pelo autor na passagem citada acima, que retomam uma conhecida descrição da diferença de natureza, estilo e efeitos entre épica oral e escrita, proposta, entre outros estudiosos, por C. W. Bowra e James Notopoulos.²⁶

²⁴ Carspecken. *Op. cit.*, p. 88-89.

²⁵ Vale ressaltar que Carspecken não trata da questão da composição dos poemas homéricos, apenas afirma que ele são herdeiros da tradição oral, cf. Carspecken. *Op. cit.*, p. 125.

²⁶ Em Bowra, essa proposição encontra sua formulação mais explícita no capítulo inicial de *From Virgil to Milton* (publicada em 1945 e vertida para o português como *Virgílio, Tasso, Camões e Milton*), obra citada

Para esses dois autores, o poeta que cria com a ajuda da escrita, devido ao vagar possibilitado pelo seu método de composição, pratica a variação lexical e a escolha cuidadosa dos termos, evitando, assim, o emprego de repetições. Além disso, como resultado da facilidade de análise e cotejo possibilitada pela fixidez do texto escrito, ele também procura corrigir possíveis omissões e contradições de sua narrativa e integrar as suas diferentes partes por meio do estabelecimento de simetrias, da subordinação do secundário ao principal, do uso da perspectiva e de outros métodos. Tais práticas, segundo Notopoulos, apontam para a concepção do texto como um todo harmônico, um cosmos composto de partes mutuamente dependentes, que encontra sua codificação literária no axioma platônico e aristotélico do discurso ou da poesia como uma unidade orgânica (*Fedro*, 264 c2-5 e *Poética*, 1459a 18-21).²⁷ Assim, o resultado desse processo de composição é uma poesia refinada que, embora careça muitas vezes de uma beleza imediata e direta, prima pela sua estrutura harmoniosa e simétrica, pela escolha cuidadosa de palavras, pelo rico significado de seus versos, pela riqueza sugestiva de seus efeitos e alusões nem sempre perceptíveis na primeira leitura — em suma: pela sua densa textura poética, produto de um cuidado e deliberação evidentes.²⁸

Quanto à poesia épica oral, ela seria marcada pelo imediatismo, tanto de composição, como de exposição e recepção, cujo principal resultado é a sua natureza essencialmente paratática ou justapositiva. Desse modo, o poeta oral ou, de forma mais específica, o antigo aedo cuja técnica forma a base da poesia homérica, construía seu verso, que geralmente funciona como uma unidade mínima de sentido, por meio da justaposição de

textualmente por Carspecken, juntamente com *Tradition and Design in the Iliad* (orig. 1930), durante a sua discussão acerca da natureza das *Argonáuticas* e da relação entre esse poema e o seu contexto histórico e literário (*Op. cit.*, p. 125-140). Quanto a Notopoulos, ver o seu artigo ‘Parataxis in Homer: a new approach to homeric literary criticism’, publicado em 1949. Vale ressaltar que, embora o quadro apresentado pelos dois autores seja praticamente o mesmo, eles não se citam mutuamente e a sua concordância não é total, pois, enquanto Bowra faz algumas insinuações comparativas acerca do valor estético desses dois tipos de poesia épica, Notopoulos procura evitar tais cotejos e sugere que cada uma deve ser avaliada por meio de seus próprios parâmetros.

²⁷ Notopoulos. *Op. cit.*, p. 1-7.

²⁸ Bowra. *Virgílio, Tasso, Camões e Milton*, p. 12-17 *passim*.

cola, dos quais uma grande parte são fórmulas que facilitam o processo imediato da improvisação, e encadeava as suas proposições de forma solta, sem subordiná-las, ou mesmo sem definir claramente as relações entre elas.²⁹ O mesmo processo de composição por simples justaposição de elementos prévios também estaria presente na estrutura da narrativa, formada pelo encadeamento de versos formulares e elementos típicos como catálogos, descrições de armamento, cenas de sacrifício e banquete, etc., e no próprio enredo do poema, composto pela junção de temas e episódios semi-independentes e já existentes no repertório do bardo, que podiam, contudo, ser adaptados, por meio do corte de elementos ou da sua extensão, às circunstâncias da performance atual, tais como o tempo disponível e a natureza da audiência.³⁰

Como resultado do esforço para fazer brotar essa formidável combinação de elementos e temas tradicionais e para conformá-la, ao mesmo tempo, à resposta emocional do público, o bardo deveria concentrar-se apenas na sua narrativa imediata, sem preocupar-se em harmonizar os detalhes de seu poema ou ligar de forma intrincada os episódios que o compõem, que antes fluiriam superficialmente de um para outro do que se implicariam mutuamente.³¹ Essa mesma concentração no imediato também caracterizaria a recepção do poema pela audiência, que se entregaria totalmente ao prazer proporcionado pelo devir da narrativa atual e não seria capaz de notar as incongruências nos pormenores ou a fragilidade

²⁹ Para uma análise detalhada da estrutura paratática no período complexo homérico, ver: Chantraine. La structure de la phrase complexe et la parataxe. In: *Grammaire homérique*. Tome II, p. 351-364.

³⁰ Bowra. *Virgílio, Tasso, Camões e Milton*, p. 11-12 e Notopoulos. *Op. cit.*, p. 16-20. Assim, as fórmulas, em Homero, poderiam assumir três formas básicas: a) pequenos *cola*, geralmente combinações de nomes e adjetivos, tais como “πόδας ὠκύς Ἀχιλλεύς”; b) frases usadas para a mecânica do poema e repetidas quando uma ocasião similar ocorre, como a famosa descrição do amanhecer da *Odisséia* “ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως”; e c) blocos de versos que descrevem ações convencionais (as muito estudadas cenas típicas). Cf. Bowra. *Style*. In: Wace and Stubbings (ed.). *A companion to Homer*, p. 28.

³¹ O que, segundo Bowra, não nega a unidade da *Iliada* e da *Odisséia*, afinal o caráter monumental dessas epopeias implicaria um longo tempo de composição e talvez deva algo à escrita, cf.. Bowra. *Style*, p. 36. A respeito dessa questão, Notopoulos observa que um poeta particularmente talentoso, como Homero, poderia impor uma unidade temática, embora inorgânica devido à sua forma paratática de composição, ao flexível material tradicional, como pode ser visto nos prelúdios da *Iliada* e da *Odisséia*. Ademais, os próprios temas tradicionais, velhos conhecidos da audiência, já deveriam comportar um grau mínimo de unidade, de modo que a percepção do conjunto maior poderia existir como uma *arrière pensée* indefinida na mente do poeta e de seu auditório. Cf. Notopoulos. *Op. cit.*, p. 21.

das conexões entre suas partes, pois isso atrapalharia a sua fruição da mesma, afinal *verba volant*. Nas palavras de Notopoulos:

When the poet composes by mean of the formulaic diction, which Parry has shown in his studies, he must concentrate on the moment, on the immediate verse. Unlike creation with the written word, where the audience is a remote factor in the imagination, where sufficient time is at hand to coordinate the part written to the whole conception, with opportunity for revision, the oral poet is both physically and mentally bound to the moment, the immediate verse, and his intimate relation with the audience. The artistic illusion, which he creates by means of winged words, is ever in flux; neither the poet nor his audience can divert their attention for any period of time to the whole; they cannot pause to analyze, compare, and relate parts to the whole; the whole only exists as an *arrière pensée* which both the poet and his audience share as a context for the immediate tectonic plasticity of the episode. The spoken word, unlike the written word, must be winged, impelled ever onward by the spontaneity and urgency of verbalization in oral poetry. Creation by means of the spoken word leaves the poet little time to pause and appraise the lines he is shaping in terms of the larger pattern. The oral poet is a veritable Sisyphus; he can not let go of the immediate burden.³²

Portanto, a narrativa resultante de tal processo compositivo imediato deveria ser linear, simples e apresentar um predomínio da parte sobre o todo (unidade inorgânica), pois a introdução de uma estrutura complexa poderia confundir a platéia ou, pior, colocar em risco a cadeia associativa na mente do poeta e causar, assim, a interrupção do fluxo.³³ Ela também deveria conter numerosas digressões que permitissem ao poeta adicionar variedade ao seu enredo, dar vazão à sua inspiração imediata e incorporar instantaneamente as reações da audiência no seu canto.³⁴ Contudo, se tal poesia apresenta uma insuperável beleza descritiva e produz um incomparável e imediato deleite, ela é, porém, rasa em relação à significação, pois não apresenta,

nenhum efeito semi-oculto cuja beleza se revele apenas à segunda ou terceira leitura, nenhuma elaboração de sons e suspensões para se adaptar ao modelo de um todo complexo, nenhuma tentativa para meter uma experiência complexa dentro de breves versos. Homero é coerente, directo, inevitável; exprime uma forma única, inqualificada, sublime. A primeira leitura domina pela força clara e a majestade das suas palavras, e em cada leitura subsequente temos de novo o primitivo deleite. Não é provável, porém, que encontremos sonoridades ocultas e sugestões desprezadas à medida que melhor conheçamos esse passo, embora nem por isso o admiremos menos.³⁵

³² Notopoulos. *Op. cit.*, p. 15.

³³ Bowra. Composition. In: Wace and Stubbings (ed.). *A companion to Homer*, p. 46-7 e Notopoulos. *Op. cit.*, p. 20.

³⁴ Notopoulos. *Op. cit.*, p. 16-19.

³⁵ Bowra. *Virgílio, Tasso, Camões e Milton*, p. 17.

Assim, a parataxe, ou justaposição, estaria presente em cada nível dos poemas orais, desde aqueles mais elementares da textura verbal e sintática e da construção dos períodos, até os mais abrangentes que envolvem o enredo e a estruturação, e o seu produto é uma poesia belíssima, porém simples, pois imediata, extensiva, digressiva e superficial.³⁶ Características essas que contrastam, claramente, com aquelas dos poemas compostos por meio da escrita que, embora nem sempre belos (uma acusação muitas vezes levantada contra as *Argonáuticas*), apresentam uma deliberação evidente, complexidade, concentração e intensidade dos efeitos poéticos e, por fim, profundidade de sentido.

Mas e quanto aos símiles? Qual seria o aporte trazido para a sua consideração por essa descrição da diferença de natureza, estilo e efeitos entre a poesia épica oral e a escrita? Ora, a forma longa do símile homérico há muito tem sido vista como um dos componentes mais paratáticos do estilo da *Ilíada* e da *Odisséia*.³⁷ Tal fato, para os oralistas, justificaria plenamente as imperfeições neles apontadas por estudiosos como Ship e Lee, cujo método de trabalho é claramente analítico.³⁸ Com efeito, as duas principais censuras dirigidas por esses

³⁶ Essas concepções, dos chamados ‘oralistas’, encontraram amplo suporte na análise do estilo homérico desenvolvida de modo independente por Erich Auerbach no ensaio inicial de sua obra *Mimesis*, publicada em 1946. Nesse ensaio, ‘A cicatriz de Ulisses’, Auerbach alcança conclusões bastante semelhantes às examinadas acima, embora não as explique como resultado de uma natureza oral da poesia homérica (na verdade, ele sequer usa o termo ‘oral’ e descarta abertamente uma metodologia genética), apontando a ampla tendência à digressão e à completude (*amor pleni*) de Homero; a simplicidade, linearidade e objetividade do seu estilo; a concentração no presente imediato e a primazia da parte sobre o todo em sua narrativa; e, por fim, a sua falta de profundidade. Acerca desse último ponto, o autor é radical e chega a afirmar que “é possível analisar Homero (...) mas não interpretá-lo”, pois, no mundo descrito pela narrativa do poeta arcaico, “não há (...) nenhum outro conteúdo, a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto”, cf. Auerbach. *A cicatriz de Ulisses*, p. 10. A narrativa homérica, portanto, é apenas superficialidade e visa somente ao puro deleite. Para uma famosa crítica às análises desse autor, ver o artigo ‘The function of digressions in the *Iliad*’ de Norman Austin, que o trata como um oralista. Para a afirmação da sua independência em relação a esses últimos, cf. Bakker. *Mimesis as performance*, p. 1-3.

³⁷ Para uma descrição da constante estrutura paratática que caracteriza o texto das comparações, ver: Chantraine. *Op. cit.*, p. 355-6.

³⁸ A partir de uma análise lingüística, formal e estilística, esses dois estudiosos afirmam, grosso modo, que a maioria das comparações homéricas longas é tardia em relação aos seus contextos atuais e foram neles inseridas por meio de um processo de expansão das formas curtas já existentes, efetuado pelo próprio Homero para adaptar as antigas gestas aristocráticas às preferências de uma nova audiência popular, ou por interpolação, praticada pelos rapsodos que o sucederam devido a um apetite excessivo pela ornamentação. Desse modo, se um determinado símile parece ser muito elaborado e/ou não encontra um mínimo paralelismo

autores aos símiles homéricos — que a sua conexão com o contexto no qual estão inseridos é geralmente fraca e reduz-se, quando muito, a apenas um ponto de contato com a narrativa imediata (o chamado *tertium comparationis*) e que as suas imagens, freqüentemente estendidas para além do ponto de comparação óbvio, são meramente ornamentais e não comportam nenhum outro sentido ou significado profundo — podem ser facilmente explicadas pelo imediatismo, pelo encadeamento solto, pela tendência à digressão e pela falta de profundidade próprios ao estilo paratático. Desse modo, não é difícil encontrar nos textos de Bowra e Notopoulos afirmações como essas:

Their aim [dos símiles] is not to provide a series of points in which one thing can be compared to another, but to stress a single common characteristic. This done, the poet follows his fancy and develops the picture without much care for his reason for using it.³⁹

We find parataxis in the epic style, in the similes, where the poet digresses beyond the original point of comparison and finds delight in the similes *per se* which reveal Homer's world and nature.⁴⁰

De acordo com as citações acima, os símiles homéricos comportariam apenas um único ponto de comparação com o seu contexto imediato, a partir do qual o poeta desenvolveria, de forma paratática, uma imagem digressiva que lhe permite mostrar uma pequena vinheta do seu mundo ou da sua vida cotidiana, mas que não apresenta nenhuma relação com a narrativa circundante, que não produz nenhuma significação e que vale apenas *per se*, pela sua beleza intrínseca e pelo deleite que proporciona, em suma: pelo seu papel puramente ornamental.⁴¹ É evidente que tais afirmações e suas implicações, como percebeu Hainsworth, apenas reafirmam as falhas apontadas pelos analistas explicando-as, porém, não

na narrativa imediata, ele poderia ser seguramente descartado como uma interpolação tardia que perturbaria a simplicidade original do texto épico. Para as referências, ver *supra*, p. 13 e 34-38.

³⁹ Bowra. *Tradition and design in the Iliad*, p. 126.

⁴⁰ Notopoulos. *Op. cit.*, p. 8.

⁴¹ É importante ressaltar, aqui, que Bowra reconhecia a existência, em Homero, de símiles com mais de um ponto de comparação, mas afirmava que eles eram excepcionais e que antecipavam o uso posterior dessa ferramenta estilística, afinal “*Homer lived nearer the beginning of the simile than Dante or Keats and had not fully explored all its possibilities*” (*Op. cit.*, p. 117), uma perspectiva claramente evolucionista que se assemelha àquela presente na citação de Coderch que abre este capítulo (*supra*, p. 117). O mesmo autor, apesar de comprometido com a tese do *tertium comparationis* e da natureza em grande parte ornamental dos símiles, também reconhecia o papel desempenhado por eles na iluminação e na organização da narrativa, cf. Bowra. *Op. cit.*, p. 123-126.

como o resultado de adaptações ou interpolações tardias efetuadas por uma multidão de poetas, mas sim como produtos naturais do processo de composição oral.⁴² Portanto, se a unidade do texto homérico é mantida, a simplicidade de sua poesia e a natureza meramente ornamental de algumas de suas técnicas, dentre as quais os símiles, são retomadas de maneira mais forte ainda.

Como dito anteriormente, é justamente essa afirmação oralista da simplicidade de Homero que fundamenta a perspectiva evolucionista da bibliografia sobre a relação entre os seus símiles e aqueles de Apolônio, pois seriam as próprias condições inerentes ao processo de composição oral subjacente à narrativa homérica que explicariam a natural simplicidade das suas comparações, ao passo que as vantagens da composição escrita dariam conta da complexidade e, assim, da superioridade daquelas do poeta helenístico. Portanto, todas aquelas dicotomias evolucionistas indicadas na referida bibliografia (primitivo *versus* sofisticado, simples *versus* complexo, ornamental *versus* funcional, superficial *versus* profundo, etc.) poderiam, em última análise, ser reduzidas a uma única: oral *versus* escrito.

Embora também seja visível em algumas das citações que abrem este capítulo, essa influência das teses oralistas sobre os comentadores de Apolônio é particularmente marcante em Carspecken. De fato, tal autor, além de retomar quase textualmente a descrição oralista da diferença de natureza, efeitos e estilo entre épica oral e escrita (*supra*, p. 128); também aceita a tese de que a relação entre os símiles homéricos e seu contexto é “solta e até casual” restringindo-se, freqüentemente, a apenas um ponto de contato com a narrativa imediata e afirma que esses elementos eram basicamente ornamentais no poeta arcaico.⁴³ Ademais, ele também aponta, em várias passagens de seu longo artigo, o contraste entre um emprego instintivo e quase acidental (vale dizer: paratático) dos símiles característico de

⁴² *Supra*, p. 119, n. 6.

⁴³ Cf. Carspecken. *Op. cit.*, p. 88 (“... by their loose, even casual, attachment to the narrative line ...”, reproduzida *acima*, p. 127), p. 82 (*tertium comparationis*) e p. 138 (função ornamental dos símiles homéricos, cf. *supra*, p. 128).

Homero (que não controlaria sua técnica, pelo contrario, seria controlado por ela) e um uso consciente e habilidoso dos mesmos efetuado por Apolônio; afinal, retomando as palavras de Garson, “de um cômico poeta alexandrino, [que compunha por escrito e podia, assim, relacionar cuidadosamente suas comparações com a narrativa tornando-as funcionais], se espera uma maior complexidade, sutileza e precisão nos símiles do que de [um paratático] Homero”.⁴⁴

Mas, apesar do seu aspecto intuitivo, essa interpretação evolucionista da relação entre as comparações das *Argonáuticas* e aquelas dos poemas homéricos é equivocada e datada, pois essas epopéias arcaicas não são de modo algum poemas simples e superficiais, nem seus símiles meros ornamentos desprovidos de funções narrativas. De fato, se, durante as décadas imediatamente subsequentes à publicação dos trabalhos de Parry, o esforço de alguns estudiosos para extrair as conclusões imediatas das novas descobertas, caracterizar os procedimentos específicos do método de composição oral e revisar a bibliografia anterior levou a uma negação quase total da qualidade estética e artística daqueles poemas; posteriormente, numerosos autores ocuparam-se em reabilitá-los, sem negar, contudo, a herança da tradição oral.⁴⁵ Assim, segundo Knight,

its has now become acceptable to find significance in narrative structure, repeated passages, similar scenes and apparently otiose epithets in Homer, and to allow widely separated parts of the *Iliad* or *Odyssey* to be interpreted in the light of one another. This development has come about partly because it is uncertain in what sense the Homeric epics may be called ‘oral’; and study of a larger number of oral traditions has shown that they can be capable of a greater flexibility and complexity than Parry was prepared to allow them.⁴⁶

⁴⁴ Para a citação, *supra*, p. 117. Para o referido contraste entre Apolônio e Homero, ver Carspecken. *Op. cit.*, p. 63 (discutido *acima*, p. 122), p. 86 (*supra*, p. 118) e p. 94 (*supra*, p. 125, n. 14).

⁴⁵ Dentre as primeiras críticas à concepção da simplicidade do estilo homérico, merece destaque aquela de James I. Armstrong em seu artigo ‘The arming motif in the *Iliad*’, publicado no *AJPh* em 1958. Nesse artigo, Armstrong condena a identificação, freqüente entre os primeiros oralistas, das circunstâncias de composição de poemas monumentais com a performance imediata de bardos de corte, tais como os bardos homéricos Fêmio e Demódoco, e demonstra, por meio de uma análise das cenas típicas de armamento iliádicas, como Homero era plenamente capaz de controlar a técnica de composição oral de modo a obter uma grande sutileza e significação no uso de suas fórmulas. Segundo o autor, tal controle seria possível pelo fato de esses poemas monumentais terem como público alvo não pequenas audiências ocasionais, mas aquelas dos grandes festivais, o que permitiria ao poeta preparar, mentalmente ou com algum auxílio da escrita, sua performance com antecedência, reelaborando cenas e episódios inteiros.

⁴⁶ Knight. *The renewal of epic*, p. 38.

Em relação aos símiles, essa reavaliação foi antecipada em várias décadas por Fränkel, que, na sua clássica obra *Die Homerischen Gleichnisse* publicada originalmente em 1921, já se opunha àqueles (à época, os analistas) que defendiam a tese do *tertium comparationis* e afirmavam a natureza meramente ornamental das comparações homéricas.⁴⁷ Ora, como visto no primeiro capítulo desta dissertação (*supra*, p. 38-58), tanto esse autor, como os outros que o sucederam na defesa do símile homérico (Bruno Snell, Norman Autin e Michael Clarke) pintam um panorama bem diverso daquele apresentado por Bowra, Notopoulos e pela bibliografia sobre os símiles de Apolônio que eles influenciaram, pois demonstram a ampla relevância dessa ferramenta estilística arcaica para a narrativa e seu grande poder sugestivo.

Nesse contexto, é curioso perceber que todas as inovações apontadas por Effe e Carspecken (*supra*, p. 126-128) como resultados da estreita conexão entre símile e narrativa presente em Apolônio também foram atribuídas, de forma bastante convincente, às comparações homéricas pelos seus defensores. Com efeito, o emprego dos símiles para intensificar e amplificar o sentido ou o efeito da narrativa e para assumir suas funções — sugerindo, assim, detalhes e desenvolvimentos e, por vezes, substituindo a exposição direta da ação — é claramente visível na exposição de Fränkel acerca das comparações homéricas que têm como tema fenômenos ou forças naturais (cf. *supra*, p. 47-55); já o seu uso para interpretar uma ação ou personagem e, também, para transcender o momento imediato e apontar para eventos futuros (prolepse) é plenamente atestado em Homero por Clarke durante a sua discussão a respeito dos símiles de feras (*supra*, p. 39-47); por fim, tampouco a prática de dispor símiles não sucessivos em cadeias temáticas para reforçar a continuidade narrativa (*supra*, p. 126-28) é uma novidade de Apolônio, pois também estava presente nos poemas arcaicos (*supra*, p. 33 e 124).

⁴⁷ *Supra*, p. 13-14.

Desse modo, se os símiles, nos poemas homéricos, parecem desempenhar um papel tão efetivo na organização da narrativa e na veiculação do sentido como fazem nas *Argonáuticas*, as afirmações dos comentadores de Apolônio acerca da sua natureza puramente ornamental em Homero e do seu aperfeiçoamento funcional efetuado pelo poeta helenístico ressoam apenas como evolucionismos grosseiros, baseados em uma visão estreita e ultrapassada dos métodos de composição oral subjacentes ao estilo daquelas epopéias arcaicas. Com efeito, ao contrário dos comentadores modernos, Apolônio, ele próprio um dedicado *scholar* da poesia homérica, parece ter experimentado não uma impressão negativa, mas sim uma grande admiração por essa ferramenta estilística arcaica e um profundo reconhecimento da sua utilidade narrativa, como mostra a sua cuidadosa imitação e emulação de praticamente todos os aspectos da técnica homérica dos símiles nas *Argonáuticas I*.

Contudo, resta ainda uma questão: se a tendência do poeta helenístico para criar comparações mais paralelas do que aquelas de Homero não pode ser vista como um aperfeiçoamento, como entendê-la, então? Ora, ela poderia constituir apenas uma instância da *variatio* típica desse poeta helenístico, do seu desejo de produzir uma épica nova e não apenas uma simples imitação dos poemas homéricos por meio da modificação de elementos tradicionais.⁴⁸ De qualquer modo, a ênfase em tal tendência como a inovação característica das comparações de Apolônio e aquilo que as distingue dos seus equivalentes homéricos é exagerada, afinal, como visto no capítulo anterior, o ápice da apropriação da técnica dos símiles homéricos pelo poeta helenístico jaz, antes, na sua modificação e adaptação alusivas de símbolos homéricos tradicionais a novos contextos e situações, no emprego de símiles como alusões. De fato, se, como bem observou Virgínia Knight (*Op. cit.*, p. 39), o sucesso das *Argonáuticas* em renovar a épica jaz no modo como esse poema sintetiza técnicas homéricas

⁴⁸ Cf. Knight. *Op. cit.*, p. 18.

com características da escola alexandrina, a fusão operada por Apolônio entre símiles e alusões constitui seguramente um dos seus principais êxitos.

5 REFERÊNCIAS

5.1 Edições e traduções de autores antigos

5.1.1 Apolônio

APOLONIO DE RODAS. *El Viaje de los Argonautas*. 2 ed.. Traducción, introducción y notas por Carlos García Gual. Madrid: Editora Nacional, 1983 (Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales).

APOLLONIO RHODIO. *Os Argonautas*. Tradução de José Maria da Costa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1852.

APOLLONIO RODIO. *Le Argonautiche*. Traduzione di Guido Paduano, introduzione e commento di Guido Paduano e Massimo Fusillo. Milão: Rizzoli, 1986 (Biblioteca Universale Rizzoli).

APOLLONIOS DE RHODES. *Argonautiques*. Texte établi et commenté par Francis Vian et traduit par Èmile Delage et Francis Vian. Paris: Les Belles Lettres, 1976-1996, 3 vol.

APOLLONIUS OF RHODES. *Jason and the Golden Fleece (The Argonautica)*. Translated with an introduction and notes by Richard Hunter. Oxford: Clarendon Press, 1993 (Oxford World's Classics).

APOLLONIUS RHODIUS. *The Argonautica*. Translation by R. C. Seaton. Pennsylvania State University, 1999. PDF File. Disponível em: < <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/ApolloRh.html>>. Acesso em: 2003-2005. (Penn State Electronic Classics Series).

FRÄNKEL, Hermann. *Apollonii Rhodii Argonautica*. Oxford: Oxford University Press, 1961.

MOONEY, George. *The Argonautica of Apollonius Rhodius*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1964.

5.1.2 Homero

HOMÈRE. *Iliade*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Belles Lettres, 1937-1938, 4 vols.

HOMERO. *Iliada*. 5 ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

HOMERUS. *Ilias* (ed. T.W. Allen). In: *THESAURUS Linguae Graecae (TLG-D)*. Irvine: California University Press, sd. 1 CD-ROM.

_____. *Odysea* (ed. P. von der Mühl). In: *THESAURUS Linguae Graecae (TLG-D)*. Irvine: California University Press, sd. 1 CD-ROM.

5.1.3 Outros autores

DIOGENES LAERTIUS. *Vitae philosophorum* (ed. H.S. Long). In: *THESAURUS Linguae Graecae (TLG-D)*. Irvine: California University Press, sd. 1 CD-ROM..

EUSTATHIUS. *Commentarii ad Homeri Iliadem* (ed. M. van der Valk). In: *THESAURUS Linguae Graecae (TLG-D)*. Irvine: California University Press, sd. 1 CD-ROM..

HESIOD, *Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric*. Tradução de Hugh G. Evelyn-White. 2 ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1936 (Loeb 54).

THEOCRITUS. *Idyllia* (ed. A.S.F. Gow). In: *THESAURUS Linguae Graecae (TLG-D)*. Irvine: California University Press, sd. 1 CD-ROM..

SCHOLIA in *Apollonii Rhodii Argonautica* (ed. K. Wendel). In: *THESAURUS Linguae Graecae (TLG-D)*. Irvine: California University Press, sd. 1 CD-ROM..

SCHOLIA in *Iliadem (scholia vetera)*, ed. H. Erbse). In: *THESAURUS Linguae Graecae (TLG-D)*. Irvine: California University Press, sd. 1 CD-ROM..

5.2 Dicionários, léxicos e gramáticas

BENVENISTE, Émile. *Vocabulaire des institutions indo-européennes, vol. 2: pouvoir, droit, religion*. Paris: Éditions de Minuit, sd.

CHANTRAINE, Pierre. *Chantraine. Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque..*
Paris: Klincksieck, 1984.

_____. *Grammaire Homérique.* Paris: Klincksieck, 1986, 2 vol.

CUNLIFFE, R. J. *A lexicon of the homeric dialect.* Norman: Oklahoma University Press,
1963.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana.* São Paulo: Bertrand Brasil, 1993.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina.* Rio de Janeiro:
Jorge Zahar, 1998.

ISIDRO, Pereira, S.J. *Dicionário Grego- Português e Português-Grego.* Braga: Livraria
Apostolado da Imprensa, sd.

LIDDELL, H. G; SCOTT, R.; JONES, H. S. *Greek-English Lexicon.* 9 ed. with a revised
supplement. Oxford: Clarendon Press, 1996.

5.3 Bibliografia de apoio¹

ARMSTRONG, James I. The arming motif in the *Iliad*. *AJPh*, vol. 79, 1958, p. 337-354.

¹ Nas referências a seguir, os títulos de periódicos serão indicados por meio de suas abreviaturas no *Année Philologique*.

AUBRETON, R. *Introdução a Homero*. 2 ed. revista e aumentada. São Paulo: EdUSP/Difel, 1968

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: *Mimesis: a reapresentação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 1-20.

AUSTIN, Norman. *Archery at the dark of the moon: poetic problems in Homer's Odyssey*. Berkeley: California University Press, 1975.

_____. The function of the digressions in the *Iliad*. In: WRIGHT, J. W. *Essays on the Iliad: selected modern criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1978, p. 70-84. (Publicado originalmente no *GRBS*, n. 7, 1966, p. 205-312).

BAKKER, E. J. Mimesis as performance: rereading Auerbach's first chapter. Disponível em: <www.philo.umontreal.ca/textes/bakker_mimesis.pdf>. Acesso em: 2005.

BOWRA, C. W. Composition. In: WACE, A. J. B.; STUBBINGS, F. H. (ed.). *A companion to Homer*, 1962, p. 27-74.

_____. Style. In: WACE, A. J. B.; STUBBINGS, F. H. (ed.). *A companion to Homer*, 1962, p. 26-37.

_____. *Tradition and design in the Iliad*. Oxford: Clarendon Press, 1958.

_____. *Virgílio, Tasso, Camões e Milton*. São Paulo: Livraria Civilização, 1950.

CAGGÌA, Giovanna. Due parole omeriche in Apollonio Rodio (ἐψιάομαι in 1, 459 e αἰδηλος in 3, 1132)'. *RIFIC*, n. 100, 1972, p. 23-31.

CAMPS, W. A. *An introduction to Homer*. Oxford: Clarendon Press., 1980.

CANFORA, Luciano. *A biblioteca desaparecida: histórias da biblioteca de Alexandria*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARSPECKEN, J. F. Apollonius Rhodius and the homeric epic. *YCS*, n.13, 1952, p. 35-143.

CASKEY & BEAZLEY. *Attic Vase-Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*. In: CRANE, Gregory (ed.). *Platform Independent Perseus 2.0*: Yale University Press, sd. 1 CD-ROM.

CLARKE, Michael. Between lions and men: images of the hero in the *Iliad*. *GRBS* , n. 36, 1995, p. 137-159.

CLAUSS, James J. *The best of the argonauts: the redefinition of the epic hero in book 1 of Apollonius's Argonautica*. Berkeley: California University Press, 1993 (Hellenistic Culture and Society).

CODERCH, J. Las comparaciones utilizadas por Apolonio de Rodas (I). *Faventia*, n. 16, fasc. 1, 1994, p. 57-64.

_____. Diferencias e similitudes entre las comparaciones utilizadas por Apolonio de Rodas y por Homero (II). *Faventia*, n. 16, fasc. 1, 1994, p. 23-32.

COFFEY, M. The function of the homeric simile. In: JONG, Irene J. F. (org). *Homer: critical assessments*. Vol. 3. London: Routledge, 1999, p. 322-337 (Publicado originalmente no *AJPh*, n. 78, 1957, p. 113-332).

CORRÊA, Paula da Cunha. *Armas e varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. Araraquara: Ed. Unesp, 1998.

CUYPERS, Martijn. *A hellenistic bibliography*. Disponível em: <www.let.leidenuniv.nl/gltc/hellenistic.bibl/hellenistic.bibl.html>. Acesso em: 2003-2005.

DEICHGRÄBER, Karl. On the compositional use of similes in the *Odyssey*. *AJPh*, n. 102, 1981, p. 120-137.

DI MARCO, Massimo. Il Proemio dell' *Ila*: Teocrito, Apollonio e l' ἔρως παιδικός. *Eikasmós*, vol vi, 1995, p. 121-139.

EDWARDS, M. W. Similes. In: _____. Volume v: books 17-20. In: KIRK, G. S. (ed.). *The Iliad: a commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985-1993, p. 24-41.

EFFE, Bernd. The similes of Apollonius Rhodius: intertextuality and epic innovation. In: PAPANHELIS; RENGAKOS (ed.). *A companion to Apollonius Rhodius*. Leiden: Brill, 2001, p. 147-169.

FRÄNKEL, Hermann. *Early greek poetry and philosophy: a history of greek epic, lyric, and prose to the middle of the fifth century*. Oxford: Blackwell, 1975.

_____ The interpretation of individual similes: (A) Elemental forces, em: In: JONG, Irene J. F. (org). *Homer: critical assessments*. Vol. 3. London: Routledge, 1999, p. 301-21.

FRIEDRICH, R. On the compositional use of similes in the Odyssey. *AJPh*, n. 102, 1981, p. 120-137.

GARSON, R. W. Homeric echoes in Apollonius Rhodius' *Argonautica*. *CPh*, n. 67, 1972, p. 1-9.

FERGUSON, John. *A herança do helenismo*. Lisboa: Verbo, sd.

GIANGRANDE, Giuseppe. Hellenistic poetry and Homer. *AC*, n. 39, 1990, p. 46-77.

GRANDSDEN, K. W. Homero e a epopéia. In: FINLEY, M. I. (org.). *O legado da Grécia: uma nova avaliação*. Brasília: Ed. UnB, 1998, p. 79-110.

HAINSWORTH, J. B. The criticism of an oral homer. *JHS*, vol. 90, 1970, p. 90-98.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1996.

HUNTER, R. Introduction. In: APOLLONIUS OF RHODES. *Jason and the Golden Fleece (The Argonautica)*. Translated by Richard Hunter.. Oxford: Clarendon Press, 1993 (Oxford World's Classics).

_____. 'Short on heroics': Jason in the *Argonautica*. *CQ*, v. 38, n. 2, 1988, p. 436-453.

JAMES, Alan W. Some examples of imitation in the similes of later greek epic. *Antichthon*, n. 3, 1969, p. 77-90.

JACKSON, Steven. Apollonius' Jason: human being in an epic scenario. *G&R*, v. 39, n. 2, 1992, 155-162.

KIRK, G. S. (ed.). *The Iliad: a commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985-1993, 6 vol.

KLEIN, M. T. Callimachus, Apollonius Rhodius, and the concept of the 'big book'. *Eranos*, n. 73, 1975, p. 15-25.

KNIGHT, Virginia H.. *The renewal of epic: responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*. Leiden: Brill, 1995 (Mnemosyne Suppl. 152).

KNOX, B. M. W. Libros y lectores en el mundo griego. In: EASTERLING e KNOX (eds.). *Historia de la literatura clásica (Cambridge University)*. Vol. I. Madrid: Gredos, 1989.

KÖHNKEN, Adolf. Hellenistic chronology: Theocritus, Callimachus, and Apollonius Rhodius. In: PAPANGHELIS; RENGAKOS (ed.). *A companion to Apollonius Rhodius*. Leiden: Brill, 2001, p. 73-92.

LESKY, Albin. *História de la literatura griega*. Madri: Gredos, 1968.

LEE, D. J. N. *The similes of the Iliad and the Odyssey compared*. Melbourne University Press, 1964

LÉVÊQUE, Pierre. *O mundo helenístico*. Lisboa: Edições 70, sd.

MUELLER, Martin. The Simile. In: *The Iliad*. Disponível em: <<http://www.stoa.org/cgi-bin/ptext?doc=2000.01.0002>>. Acesso em: 2003-2005.

MUELLNER, Leonard. The simile of cranes and pygmies: a study of homeric metaphor. *HSCP*, vol. 93, 1990, p. 59-101.

MOULTON, Carol. Similes in the *Iliad*. *Hermes*, n. 102, 1974, p. 381-397.

NOTOPOULOS, James A. Parataxis in Homer: a new approach to homeric literary criticism. *TAPHA*, vol. 80, 1949, 1-23.

PADUANO, G.; FUSILLO, M. Introduzione e commento. In: APOLLONIO RODIO. *Le argonautiche*. Traduzione di Guido Paduano. Milão: Rizzoli, 1986 (Biblioteca Universale Rizzoli).

PAJARES, A. B. *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid: Gredos, sd.

PAPANGHELIS, T.; RENGAKOS, A. (ed.). *A companion to Apollonius Rhodius*. Leiden: Brill, 2001.

PODELECKI, Anthony J. Some odyssean similes. *GR*, vol. 18, n. 1, 1971, p. 81-92.

REDFIELD, James M. *La tragédie d'Hector: nature et culture dans l'Iliade*. Paris: Flammarion, 1992.

SCHNAPP-GOURBEILLON, Annie. *Lions, héros, masques: les representations de l' animal chez Homère*. Paris: François Maspero, 1981.

SHIPP, G. P. *Studies in the language of Homer*. 2 ed. Cambridge University Press, 1972.

SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Lisboa: Edições 70, 1975.

SNIPES, K. Literary interpretation in the homeric scholia: the similes of the *Iliad*. *AJPh*, n. 109, 1988, p. 196-222.

TOOHEY, Peter. *Reading epic*. Routledge, 1992.

TSAGARAKIS, O. *Form and content in Homer*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1982.

VIAN, F. Introduction et notices. In: APOLLONIOS DE RHODES. *Argonautiques*. Texte établi et commenté par Francis Vian et traduit par Émile Delage et Francis Vian. Paris: Les Belles Lettres, 1976-1996, 3 vol.

VÍLCHEZ, M.. La estructura formal de la comparación en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. *EM*, n. 57, 1989, p. 5-35.

WACE, A. J. B.; STUBBINGS, F. H. (ed.). *A companion to Homer*. London: Macmillan, 1962.

ZANKER, Graham. The love theme in Apollonius Rhodius' *Argonautica*. *WS*, n. 13, 1979, p. 52-75.