

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

PAULO HENRIQUE OLIVEIRA DE LIMA

A recepção da poesia helenística nas *Dionisiacas* de Nono de  
Panópolis

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

A recepção da poesia helenística nas *Dionisiacas* de Nono de Panópolis

Paulo Henrique Oliveira de Lima

Orientador: Professor Doutor  
Fernando Rodrigues Júnior

Tese apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação do Departamento  
de Letras Clássicas e Vernáculas  
da Universidade de São Paulo  
para a obtenção do título de  
Doutor.

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2023

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

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L734r      Lima, Paulo Henrique Oliveira de  
            A recepção da poesia helenística nas Dionisiacas  
            de Nono de Panópolis / Paulo Henrique Oliveira de  
            Lima; orientador Fernando Rodrigues Júnior - São  
            Paulo, 2023.  
            302 f.

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

1. Literatura helenística. 2. Poesia épica. 3.  
Nono de Panópolis. 4. Literatura grega. I. Rodrigues  
Júnior, Fernando , orient. II. Título.

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

### Termo de Anuência do (a) orientador (a)

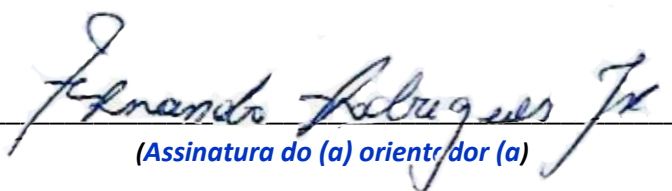
Nome do (a) aluno (a): Paulo Henrique Oliveira de Lima

Data da defesa: 14/08/2023

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

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

São Paulo, 11/10/2023

  
(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: LIMA, Paulo Henrique Oliveira de

Título: A recepção da poesia helenística nas *Dionisiacas* de Nono de Panópolis

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

#### Banca Examinadora

Prof. Dr. Fernando Rodrigues Júnior Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Breno Battistin Sebastiani Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Rafael Brunhara Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Rainer Guggenberger Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. (suplente): Flávia Vasconcellos Amaral Instituição: University of Winnipeg

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. (suplente): Lucia Sano Instituição: UNIFESP

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. (suplente): André Malta Campos Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## RESUMO

Esta pesquisa pretende discutir a forma com que a poesia helenística foi recepcionada e emulada nas *Dionisiacas* de Nonno de Panópolis, poema épico sobre o ciclo de Dioniso narrado em quarenta e oito cantos e o cerca de vinte e um mil versos. Baseada no princípio da ποικιλία, a epopeia noniana mistura gêneros e estilos para diversificar a linguagem épica. A análise é, então, baseada na influência que poetas como Calímaco, Teócrito e Apolônio de Rodes tiveram sobre o poema panopolitano. A forma com que Nonno utiliza a inspiração de tais autores para compor trechos e episódios da jornada divina tem como objetivo além de matizar seu poema, afastá-lo da influência homérica, a principal se tratando de gênero épico. Dessa forma, temas que se tornaram populares na era alexandrina, como o amor não correspondido, a atividade do pastorear, a punição por espiar o banho de uma deusa, e os aspectos emocionais da paixão são inseridos nas *Dionisiacas* e misturados com a epopeia tradicional de inspiração homérica.

**Palavras-chave:** *Dionisiacas*; Nonno de Panópolis; literatura imperial; poesia épica; poesia helenística.

## ABSTRACT

This research intends to discuss the way in which Hellenistic Poetry was received and emulated in Nonnus of Panopolis' *Dionysiaca*, an epic poem concerning the Dionysian Cycle narrated in forty-eight chants and about twenty-one thousand verses. Based on the principle of ποικιλία, the Nonian epic mixes genres and styles to diversify the epic language. The analysis is based on the influence of poets such as Callimachus, Theocritus and Apollonius of Rhodes had on the Panopolitan poem. The way in which Nonnus uses the inspiration of such authors to compose excerpts and episodes of the divine journey aims, in addition to nuance his poem, to distance it from the Homeric influence, the main one when it comes to the epic genre. In this way, themes that became popular in the Alexandrian era, such as unrequited love, the activity of shepherding, the punishment for spying on a goddess' bath, and the emotional aspects of passion are inserted into the *Dionysiaca* and mixed with the traditional epic of Homeric inspiration.

**Keywords:** *Dionysiaca*; Nonnus of Panopolis; Imperial Literature; Epic Poetry; Hellenistic Poetry.

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Fernando Rodrigues Júnior pela orientação e paciência com o andamento da pesquisa.

À Professora Fotini Hadjittofi e ao Professor André Malta Campos por participarem do Exame de Qualificação e contribuírem para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Aos Professores Breno Battistin Sebastiani, Rafael Brunhara e Rainer Guggenberger por aceitarem participar da banca

À CAPES pela bolsa concedida, que me ajudou na progressão do presente estudo e na aquisição de obras indisponíveis nas bibliotecas.

Aos meus pais, Suzana e Pedro, que sempre me ajudaram e apoiaram, à minha irmã, Ana Paula, e minha avó Conceição.

À Alice, que esteve ao meu lado no início desta jornada e que retornou na reta final, me incentivando, apoiando, motivando e contribuindo com a revisão.

À Jasmim, que mesmo longe auxiliou na busca por bibliografia rara e esgotada.

Aos amigos e companheiros de jornada, que mesmo no distanciamento da pandemia estiveram ao meu lado.

Aos meus alunos por me fazer ter um aprendizado constate e inspirar a ir além.

E, é claro, aos professores de Grego da Universidade de São Paulo, pois jamais chegaria até aqui sem eles.



## TABELA DE ABREVIACOES

AP. *Antologia Poética ou Antologia Grega*

Arg. *Argonáuticas*

Bac. *Bacantes*

Dion. *Dionisíacas*

frag. Fragmento

Il. *Ilíada*

POxy *Papiros de Oxirrinco*

Od. *Odisseia*

Teog. *Teogonia*

Para Dioniso, Ártemis,

Atena e todos os deuses.

Obrigado, Musas, pela inspiração.

## SUMÁRIO

Introdução .....	1
Capítulo 1 – A Influência Calimaquiana .....	12
1.1 – Calímaco .....	12
1.1.1 – Calímaco e a crítica literária .....	14
1.1.2 – Calímaco recepcionado por Nono .....	24
1.1.3 – A influência de Calímaco em Nono .....	33
1.1.4 – O papel do epílio na poesia noniana .....	51
1.2 – A recepção calimaquiana no episódio de Actéon .....	59
1.3 -- A recepção da hospitalidade.....	93
Capítulo 2 – A influência de Teócrito .....	147
2.1 – Teócrito e seus <i>Idílios</i> .....	147
2.2 - A poesia Pastoral nas <i>Dionisíacas</i> .....	150
2.2.1 - O episódio de Cadmo e Tífon .....	154
2.4 – O amor não correspondido de Hino.....	181
Capítulo 3 – A influência de Apolônio de Rodes .....	208
3.1. – Apolônio de Rodes .....	208
3.2. – As Argonáuticas.....	211
3.3. – A recepção de Apolônio na Antiguidade Tardia.....	216
3.4. – A recepção de Apolônio em Nono de Panópolis.....	217
Considerações Finais .....	282
Referências Bibliográficas .....	286

## Introdução

As *Dionisiacas* são consideradas o mais extenso poema grego preservado. Elas sempre foram classificadas como epopeia, gênero consagrado por Homero, que tem como principais características as ações heroicas e feitos grandiosos, e cujo enredo costuma ser uma narrativa bélica, ou grandes viagens e aventuras extraordinárias. O poema de Nono de Panópolis pode ser caracterizado por sua extravagância, coloração, variedade e aparente confusão. Ao ser inserido dentro da tradição épica, o poeta utiliza a linguagem, a forma e a métrica homérica.

Além de Homero, Nono demonstra influência de outras epopeias gregas, como as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, a *Pós-homérica* de Quinto de Esmirna, a *Tomada de Ilium* de Trifiodoro. Todavia as *Dionisiacas* não revelam ser somente um rearranjo da poesia épica grega, mas abarcam influência de diversos outros gêneros literários. Podem ser encontradas referências no poema oriundas dos *Hinos homéricos*, da poesia hesiódica, de Calímaco, de Teócrito, do teatro clássico, de Luciano, de Arato, de Opiano, entre outros.

No poema estão presentes diversas influências literárias, e a natureza e extensão de cada uma varia de acordo com o caso. Homero, por ser a principal referência épica, ocupa papel de destaque, mas dos demais textos provêm inspirações, ideias e conhecimento, metáforas e linguagem. Os poetas e gêneros são usados para demonstrar a expertise do poeta para compor seu grande poema.

As influências podem ir além das literárias, uma vez que o poema faz referências a histórias de fundações de cidades e mitos locais, muitas vezes não abordados anteriormente na literatura grega, como Beirute (no canto 40), ou até a utilização de versões pouco conhecidas de mitos célebres para compor sua narrativa, como a história de Ariadne, que recebe influência do pensamento retórico contemporâneo e cristão<sup>1</sup>.

Devido à influência das diversas fontes para a composição das *Dionisiacas*, qualquer estudo sobre a poesia de Nono é também um estudo sobre gênero poético. A presente pesquisa não tem como objetivo se estender sobre o assunto, contudo, como a

---

<sup>1</sup> Pickstone (2021, p. 3).

poesia alexandrina está bastante presente na epopeia noniana, e sendo uma época em que os gêneros passavam por mudanças, uma pequena discussão se faz necessária sem pretensão de se estender ou ser algo definitivo.

A definição de gênero na literatura grega é baseada nos elementos presentes no texto. Dessa forma, pode-se compreender que cada gênero é formado por um conjunto de regras implícitas ou explícitas, ou convenções tradicionais, características internas, como metro, estilo, temática, dialeto, linguagem e estrutura, de uma criação literária, adaptável não apenas ao gosto pessoal e às escolhas do poeta, mas também com relação aos fatores sociais<sup>2</sup>.

Segundo Gutzwiller, o gênero é uma série de pressuposições, ou códigos, que formam o sistema comunicativo no qual o autor compõe e o leitor compreende<sup>3</sup>. Os gêneros literários têm sua própria dinâmica, mas também estão sujeitos às mudanças<sup>4</sup>. Cada autor compõe dentro de uma estrutura em um gênero já desenvolvido e o transforma, criando, assim, uma obra que combina a tradição estabelecida com o novo e o inesperado<sup>5</sup>.

A Antiguidade Tardia foi palco de um desenvolvimento significativo dos gêneros poéticos. O épico bíblico, a epopeia efrástica, os epitalâmios, e os hinos se tornaram populares nesse período, de modo que podem se diferenciar de suas contrapartes clássicas. Os gêneros poéticos na antiguidade tardia parecem ser mais flexíveis e abertos a mudanças, com uma mistura de estilos e tons, a transformação do paradigma clássico, os contrastes, a amálgama, a cristianização, a redução do *éthos* poético. Um exemplo da nova poesia tardo-antiga do início do quinto século é o *De reditu suo*<sup>6</sup>, um híbrido de poesia itinerária, elegia e jambo<sup>7</sup>.

O sistema de gênero clássico proporia uma rígida e estática característica, que seria reforçada pelos poetas tradicionais<sup>8</sup>. O discurso clássico que via o gênero como algo

---

<sup>2</sup> Barbantani (2018, p. 64)

<sup>3</sup> Gutzwiller (1991, pp. 3-19)

<sup>4</sup> Lasek (2016, p. 402)

<sup>5</sup> Stanzel (1998, p. 143)

<sup>6</sup> O *De reditu suo* é um poema de Claudius Rutilius Namatianus a respeito da viagem do poeta de Roma para a Gália em 417. É uma elegia dotada de relato pessoal, demonstrando afeto tanto a Roma quanto a Gália, região natal do poeta.

<sup>7</sup> Kaufmann (2022, p. 91-2).

<sup>8</sup> De acordo com Kaufman (2022, p. 95), houve uma discrepância entre a teoria e a prática ou entre o sistema estático de gênero, no qual ou ele segue regras claramente definidas, ou está aberto a mudanças que podem

estático, o define com base nos diversos marcadores, como os personagens do poeta, modelos genéricos, métrica, temática e o *Sitz im Leben*<sup>9</sup>. As referências explícitas aos marcadores descrevem o gênero como algo estático, enquanto o desvio implícito o torna dinâmico. Entretanto, através de inovações e experimentos, os limites são testados e expandidos, e as características formais continuam a se manifestar com o sistema antigo baseado no tema, na métrica e nos modelos exemplares que são enquadrados dentro do novo<sup>10</sup>.

O período helenístico e o clássico romano estão repletos de inovações de gênero, como os *Aitia* de Calímaco, ou os *Fasti* de Ovídio. Novos gêneros foram criados, como a elegia amorosa latina, e muitas instâncias de mistura de gêneros, como Teócrito no *Idílio* 22. As inovações de gênero também se combinam com a compreensão clássica do gênero como estáveis e imutáveis, com regras formais e temáticas<sup>11</sup>. A grande diferença entre as novas e as antigas inovações é que as últimas coincidem com uma diminuição da importância das regras de gênero. Essa combinação pode ser refletida nas formas orgânicas, onde dentro do sistema helenístico e clássico romano, as inovações forçam os limites tradicionais até o ponto em que eles são ultrapassados, enquanto na Antiguidade Tardia há uma fusão e uma absorção genérica, de modo que uma das principais inovações foi o cruzamento de gêneros<sup>12</sup>.

O cristianismo foi o principal acontecimento que causou as mudanças históricas e culturais na Antiguidade Tardia, e inseriu novos temas na tradição poética. Todavia, isso não afetou apenas a composição de obras cristãs, mas influenciou também as não-cristãs gregas e latinas. O resultado foi a compreensão da coexistência de características clássicas de gênero juntamente com inovações, o que tende a diminuir a importância do gênero como uma categoria.

---

transgredir as regras. O gênero poético clássico pode ter sua confirmação não apenas pela sua existência, mas também pelo compromisso dos poetas, de modo a servir como um dispositivo para comunicar significados. Os poetas tratam o gênero de modo maleável enquanto subscrevem a visão genérica como um sistema estático em passagens metapoéticas, sendo uma visão popular entre estudiosos antigos e modernos. O gênero poético estava longe de ser algo estático, como era imaginado para o período clássico. Segundo Horácio em sua *Ars Poética*, uma combinação de carta e poema didático, é proibido a um poeta fazer certas coisas dentro da 'lei do gênero' (135: *pudor vetet aut operis lex*).

<sup>9</sup> *Sitz im Leben* é um termo moderno de um conceito já existente e presente em textos clássicos que fazem sua própria performance explícita, como os hinos gregos.

<sup>10</sup> Kaufman (2022, p. 94).

<sup>11</sup> Farrell (2003).

<sup>12</sup> Kaufman (2022, p. 105).

A mistura de gêneros também foi uma inovação poética que floresceu pela primeira vez no período helenístico. Dentre as pesquisas clássicas, a mistura de gêneros foi descrita em vários termos, sendo o mais utilizando o *Kreuzung der Gattungen*<sup>13</sup>. Todavia, as interações de gênero na época tendem a ser problemáticas. Na poesia tardo-antiga, a mistura de gêneros pode ser marcada ou implícita, e significa a incorporação de uma passagem genericamente distinta em um texto caracterizado por um gênero dominante. Como exemplo, no próêmio de Dracôncio (*Romulae* 10.26-9), as Musas da tragédia e da pantomima convidam Calíope, a Musa do poema épico, para assumir seu posto logo no início do epílio. Caso similar ocorre nas *Dionisiacas* (canto 15), em que a bucólica é incorporada à epopeia. No poema de Nono, o pastor e cantor Hino morre e a lamentação é dada em uma canção que utiliza refrões (vv. 399-416), como na poesia de Bion e Mosco, e principalmente nos dois primeiros *Idílios* de Teócrito. A natureza bucólica do trecho pode ser destacada, entre outras características, pelo refrão e pelo lamento da natureza após a morte do pastor. Ao mesmo tempo, a mistura de gênero é atenuada pela introdução da música, conforme é dito que ela saiu da boca de uma vaca (vv. 397-8). Para Kaufman (2022, p. 109), o lamento bucólico não aconteceu de verdade, foi apenas uma ilusão, e, além disso, uma ideia fantasiosa de que a vaca pudesse cantar um lamento elaborado. Com essa declaração, a bucólica é expulsa da epopeia antes que possa firmar seu lugar, como a existência do lamento bucólico é negada no momento em que é introduzida na épica<sup>14</sup>. Toda a passagem parece uma tentativa lúdica de misturar gêneros, longe de questionar o status das *Dionisiacas* como um épico ou um super épico<sup>15</sup>.

As *Dionisiacas* são compostas sob uma grande matriz estrutural, a ποικιλία<sup>16</sup>. O uso do termo *poikilia* como termo técnico estético que denota “variedade” foi retirado dos *Prolegômenos* para o escólio sobre Teócrito<sup>17</sup>, em que foi usado para conectar “modos” literários (χαρακτήρες), narrativa, drama e mistura, sendo igualmente aplicável à mistura (κρᾶσις) de gêneros, como épica, tragédia e comédia.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Kroll (1924, pp.202-24).

<sup>14</sup> Kaufman (2022, pp. 108-10).

<sup>15</sup> (Shorrock 2001, pp.20-2, Miguélez-Cavero 2009, pp.167-80, Lasek 2016).

<sup>16</sup> O primeiro próêmio das *Dionisiacas*, em que o narrador expõe seu objetivo de cantar Dioniso, apresenta ainda Proteu, a divindade marinha que é citada para exemplificar a multiplicidade do canto, uma vez que ele é o símbolo das transformações sem fim (*Dionisiacas*, 1. 16-33). O personagem aparece também no canto 4 da *Odisséia*, em que ele altera sua forma diversas vezes.

<sup>17</sup> Wendel (1914, 4.11-5.6).

<sup>18</sup> Fantuzzi (2005, p.18).

É um princípio estético pelo qual a literatura e a arte helenística lutaram pela criatividade e novidade em sua relação com as eras anteriores. Isso ocorreu devido à mudança da experiência estética promovida pelo texto escrito e à dissociação da poesia dos contextos originais de performance, o que proporcionou aos gêneros poéticos se cruzarem, embora nas competições tradicionais, as performances épicas conservem as expectativas de gênero<sup>19</sup>. Frequentemente, o refinamento de forma e expressão, como a épica, é encontrado misturado com temas considerados inferiores, como os da comédia, o que faz parte da *poikilia*<sup>20</sup>. O cotidiano e o baixo são admitidos até na parte econômica, como no *Idílio 16* de Teócrito, em que há um apelo ao patrocínio de Hierão de Siracusa. Calímaco no início do terceiro livro dos *Aitia*, ao homenagear a vitória da carruagem da rainha Berenice, descreve a criação de uma ratoeira comum por Molorco, hospedeiro de Hércules (fr. 54c Harder). O termo utilizado (διχθάδιος – duplo), remete à *Ilíada* (9.411) para descrever o destino duplo de Aquiles. Ao introduzir o tema na poesia elegíaca com traços de epinício, o poeta insere Homero em um novo cenário<sup>21</sup>.

Segundo Shorrock<sup>22</sup>, nas *Dionisiacas* o termo ποικίλος não funciona “simplesmente” como um adjetivo descritivo, mas serve também para demonstrar o seu princípio poético, através de uma qualidade estética que encapsula toda a obra. Ao pedir que as Musas coloquem Proteu sob sua visão (ver nota 16), para que ele possa aparecer em sua forma diversa/mutável, ele também entoará um canto diverso/mutável. Dessa forma, assim como o poeta é visto incorporando a qualidade complexa da *poikilia* em sua narrativa, Dioniso, o protagonista, é visto também compartilhando a mesma qualidade<sup>23</sup>.

A inclinação à variedade é expressa seja no estilo, com a abundância de uso de sinônimos<sup>24</sup>, ou na forma em que o autor busca diversificar a caracterização de seus personagens e situações<sup>25</sup>, seja na própria estrutura do poema, que mistura diversos gêneros para formar sua grande epepeia.

---

<sup>19</sup> Fantuzzi, (2005, pp. 21-2).

<sup>20</sup> Zanker (1987, p. 133; 2004, pp. 130-9).

<sup>21</sup> Zanker (2015, p. 51).

<sup>22</sup> Shorrock (2011, p. 73).

<sup>23</sup> Dioniso é descrito como portando cachos manchados (ou coloridos, variados, em 27.284 ποικιλόβοτρυς) e também vestindo uma pele de cervo malhada (νεβρίδα ποικιλόνοτον em 1.35 e 43.78).

<sup>24</sup> Faber (2004, p. 251): em um contexto mais abrangente, em nível de estilo literário, a variação lexical impulsiona o princípio da ποικιλία, que compreende a temática do poema e sua estrutura literária.

<sup>25</sup> Segundo String (1966, p.33-7), a ποικιλία funciona, nas *Dionisiacas*, como um princípio de estilo literário.



A relação das *Dionisiacas* com o termo *variatio*, a variação, não carrega o significado conhecido nas poesias gregas e latinas consideradas clássicas, mas concebe uma acepção mais abrangente, o que a torna mais equivalente e próxima à ambição de conquista territorial e dinástica que seu protagonista, Dioniso, desempenha no poema.

Uma questão inerente a todos os pesquisadores que estudam os poemas de Nono é saber se as obras compostas, completas ou em fragmentos, do período Helenístico foram conhecidas pelo poeta. Em caso de hipótese positiva, torna-se importante a compreensão de como elas podem ser refletidas na sua epopeia. Com o avanço dos estudos durante os séculos XX e XXI, foi possível descobrir que as *Dionisiacas* apresentam elementos de variados gêneros e, em grande parte das passagens, a marca de um determinado gênero é tão grande que os pesquisadores não encontram dificuldades em afirmar que determinado trecho tem origem em um hino, um idílio, um epigrama, ou derivado de algum outro<sup>26</sup>. A mistura de gêneros não chega a ser uma inovação de Nono, uma vez que já ocorre dentro da poesia helenística, que o poeta utiliza como modelo. A prática da mistura de gêneros<sup>27</sup> já ocorre na era alexandrina, com Calímaco e outros poetas criando suas composições através da mescla de estilos e metros.

Não parece existir dúvidas de que, ao praticar a mistura de gêneros, Nono parece não se contentar em estabelecer ou inserir apenas elementos ou emular longas passagens de outros autores e gêneros dentro de sua epopeia. Uma análise mais aprofundada em determinados episódios tende a referir a influência de gêneros diferentes da épica, o que pode indicar um conhecimento preciso do autor sobre a tradição literária e a metodologia empregada na reprodução da tradição, de modo a manter uma aproximação ou um afastamento quanto à fidelidade da obra original.

Nono poderia ter tido acesso às obras de autores helenísticos com certa reputação literária, mas cujas composições não sobreviveram aos dias atuais. Dessa forma, pode-se formular uma hipótese teórica em que a cultura do Egito Bizantino permitiu ao poeta uma aproximação com as obras literárias catalogadas até então. Por conseguinte, a poesia helenística estaria disponível ao compositor de Panópolis.

---

<sup>26</sup> Lasek (2016, p. 404)

<sup>27</sup> O conceito da mistura de gêneros, denominada como *Kreuzung der Gattungen*, foi concebido por Wilhem Kroll (1924, pp. 202-24).

A cidade de Alexandria, local onde existiu a lendária biblioteca, é muito importante para Nono. Ela pode ter sido o local de composição das *Dionisiacas*, como o epigrama atribuído a Nono, o *AP. 9. 198*<sup>28</sup>, sugere. Assim, o poeta de Panópolis e os demais compositores poderiam apreciar escritores como Arato, Calímaco, Apolônio, Euforíão, Eratostenes, Nicandro, Partênio, entre outros<sup>29</sup> e compor alusões a eles, de modo a enriquecer seus poemas.

*Antologia Palatina, 9. 198*

Νόννος ἐγώ· Πανὸς μὲν ἐμὴ πόλις, ἐν Φαρήν δὲ  
ἔγχεϊ φωνήεντι γονὰς ἤμησα Γιγάντων.

Eu (sou) Nono. Enquanto Panos (é) minha *pólis*, em Faros  
expeli a estirpe dos Gigantes com a lança ressoante.

Como um poeta representante da *ποικιλία*, Nono, além de utilizar a epopeia e a tragédia, também emula a matéria pastoral abordada pelos autores helenísticos e sua inovação reside em como o compositor integra outros gêneros, como o bucólico, o hino, o treno, entre outros, a outros elementos derivados de Homero e Píndaro, ao estabelecer os seus limites e criar uma inovação épica utilizando a estrutura literária de tais gêneros<sup>30</sup>. No poema de Nono, a *ποικιλία* representa o objetivo poético da composição. Em uma épica hexamétrica, os demais estilos são assimilados, uma variedade de sinônimos é utilizada, os personagens são representados de forma diversificada, assim como os objetos, situações, episódios e cenários, de modo a constituir uma estrutura variada do poema. Portanto, pode-se concluir que muitas passagens podem ser emulações de gêneros diferentes ao épico, e as referências não apenas demonstram a familiaridade do poeta com

<sup>28</sup> Faros, a ilha que abrigou o famoso Farol, fica na região de Alexandria. Rose (1940, p. 9) afirma que a ilha é onde Menelau captura Proteu no canto 4 da *Odisseia*. Proteu é de grande importância para a compreensão das *Dionisiacas*, pois, como a divindade, o poema é baseado nas transformações estilísticas. Dessa forma, Faro, destacada no epigrama, é de grande importância para Nono.

<sup>29</sup> Hollis (1994b, p. 43)

<sup>30</sup> Hollis (1994b, p. 46) vê o poema de Nono como um equivalente às *Metamorfoses* de Ovídio. Ele nota a possível influência da tragédia, da comédia, da didática, da filosofia, do epílio, da bucólica e da elegia na composição das *Dionisiacas*. Isso pode demonstrar a preferência de Nono por gêneros alheios à epopeia, como é o exemplo do uso da bucólica para compor diversas passagens em seu poema. O pesquisador ainda afirma que Nono tem uma grande importância na compreensão da poesia helenística, ao citar que o poeta egípcio pode ter imitado qualquer tópico dos poetas anteriores em sua grande epopeia, e cabe ao pesquisador que trabalha com os fragmentos helenísticos uma aproximação com as *Dionisiacas*, pois uma leitura mais atenta pode revelar uma aproximação da épica com as composições anteriores.

a tradição de mais de mil anos da literatura grega, mas também servem para criar uma experiência literária inovadora<sup>31</sup>.

O grande poema épico de Nono apresenta passagens que parecem existir apenas para preencher um critério de gênero, visto que o contexto induz o leitor a se deslocar do restante da composição, perdendo o sentido original, usadas pelo poeta de modo subversivo criando uma composição com função totalmente nova<sup>32</sup>. Há aspectos importantes na obra que não a fazem ser centrada em uma celebração ecstática de Dioniso, como um hino sobre um evento pontual.

A epopeia de Nono é paradoxal e poderia ser considerada nem estruturada nem desestruturada. É uma coordenação complexa de diferentes narrativas e organizações. Ela poderia ser considerada não convencionalmente estruturada, pois o desenvolvimento de Dioniso não é uma história única, ela é construída a partir de uma série de quadros diferentes (epílio, astrologia, encômio, etc), que se cruzam e se sobrepõe. As *Dionisiacas* não oferecem um, mas uma multiplicidade de pontos de vista, diversos caminhos “para dentro” do texto. Apesar disso, o poema não é desestruturado e a relação entre esses quadros (matizes) também não é combativa e mutuamente exclusiva, mas complementar e aberta. Não há uma escolha direta em ler as *Dionisiacas* como um elogio ou como um épico astrológico<sup>33</sup>. O poema é dinâmico e se torna a encarnação poética de um viajante divino, mas a questão em ser dominada pela *ποικιλία* na primeira parte do poema o afasta de uma simples *variatio* nos sentidos alexandrinos e romanos de poesia, o aproximando de uma noção de abrangência poética em que tudo cabe<sup>34</sup>. Desse modo, Nono planta arapucas literárias para os seus leitores<sup>35</sup>, como um jogo, no qual o poeta brinca com seus interlocutores, que devem decifrá-lo, com a intenção de enganá-los em diversos níveis<sup>36</sup> simultâneos.

---

<sup>31</sup> O pesquisador italiano Tissoni (1998, p. 142) revela que, em referência à regra estilística da *ποικιλία*, as *Dionisiacas* configuram-se como um poema composto através do recolhimento e reelaboração de grande parte dos gêneros literários pré-existentes. Assim, mesmo com uma prevalência da epopeia heroica, as *Dionisiacas* não apresentam escassez de passagens de outros gêneros e estilos, como a poesia didática (2.482-507, sobre a origem do relâmpago), poesia etiológica (5.269-79, sobre os ventos etíopes), poesia bucólica (15.398 em diante, sobre a história do pastor Hino).

<sup>32</sup> Hardie (1998) analisa a função dos vários gêneros antigos em *Aitia*, de Calímaco, que agem para constituir uma nova e surpreendente poesia.

<sup>33</sup> Shorrock (2001, pp. 20-3).

<sup>34</sup> Harries (1994b, p.64).

<sup>35</sup> Harries (2006, p. 520).

<sup>36</sup> Lasek (2016, p.405).

Tal qual a estruturação do texto, a transmissão das *Dionisiacas* apresenta uma jornada que pode também ser considerada complexa. Podendo ser considerada uma obra não tão popular quanto às homéricas e clássicas, o poema de Nono teve sua popularidade no período bizantino. Contudo, a difusão da tradição manuscrita reside em cópias de manuscritos medievais ainda preservados. Um dos mais antigos preservados é o *Laurentianus 32.2*, datado do século X e conservado na Biblioteca Laurentiana em Florença, enquanto o considerado mais importante é o *Codex Marcianus* (Venetus 479), datado do século X ou XI, conservado na Biblioteca Marciana em Veneza. Entretanto, há outros manuscritos que contém partes ou até o poema em quase totalidade preservados.

Mesmo as *Dionisiacas* sendo uma composição mais recente, ela sofre do mesmo problema das obras alexandrinas: a perda de versos. Por mais que o poema tenha sido transmitido em praticamente sua totalidade, algumas partes foram perdidas e seus versos e contexto só foram preenchidos a partir de excertos de estudiosos modernos e contemporâneos. Os filólogos pesquisadores trabalharam em produzir edições críticas modernas do poema a partir da compilação e interpretação dos manuscritos disponíveis, de modo a criar uma versão coesa e apurada das *Dionisiacas*. Dentre aquelas que merecem destaque por suas contribuições são as edições de Jacques Daléchamps (1592), que teve um papel importante na propagação das *Dionisiacas* pela Europa; a de E. Weber (1847-1851), que produziu uma edição crítica em meados do século XIX, provendo uma maior pesquisa ao texto do poema; a de Karl Wendel (1892-1909), uma das versões mais antigas e influentes do texto, se tornando referência para a academia subsequente; a de H.J. Rose (1940), que inclui a tradução para a língua inglesa e notas explicativas; a de A. Hauerbeck (1969-1981), que, em colaboração de Hoekstra e Stam, pode ser considerada a maior contribuição para os estudos nonianos, devido à análise crítica e os comentários inseridos; e de Maurizio Fantuzzi, que inclui um novo texto, tradução e comentários detalhados.

A partir da introdução e contextualização das *Dionisiacas* dentro da vanguarda literária da Antiguidade Tardia e sua relação com os gêneros, a presente pesquisa tem como objetivo analisar a influência da poesia helenística no poema noniano. Tendo em vista a vastidão e complexidade da literatura alexandrina, o estudo buscou limitar a investigação nos três principais poetas: Calímaco, Teócrito e Apolônio. Não se pode ignorar a influência de outros autores para a composição da obra de Nono, entretanto de modo a condensar o corpus e os temas estudados, limitei a análise da influência

alexandrina nos autores supracitados. Dessa forma, a pesquisa é dividida em três etapas, em que cada uma analisa a recepção de cada autor.

No primeiro capítulo é investigada a recepção das obras de Calímaco. Depois de Homero, o poeta cirenaico é a principal inspiração para a composição das *Dionisíacas*. Autor de variados tipos de poesia, Calímaco fornece diversas inspirações para Nono, como fraseologias, mitos obscuros, personagens, entre outros. A pesquisa limitou a recepção temática em duas ocasiões: a primeira, a respeito da impiedade mortal em ver uma deusa nua e suas consequências. Para isso, no canto 5, Nono retoma o mito de Actéon presente brevemente no *Hino 5* (Banho de Palas), e a diferença de tratamento que o primo de Dioniso tem ao ver o corpo nu de Ártemis, e o destino “afortunado” do futuro adivinho Tirésias ao observar Atena; a segunda são os mitos de hospitalidade positiva. Com base nos episódios fragmentados de Molorco recepcionando Hércules nos *Aitia*, e de Teseu sendo recepcionado por Hécale no epílio homônimo, as *Dionisíacas* apresentam a hospitalidade recebida por Dioniso pelo humilde Brongo e pela corte do rei Estáfilo (cantos 16-19).

O segundo capítulo trata a recepção de Teócrito. Os *Idílios* bucólicos do poeta de Siracusa são fonte para um tema muito importante dentro das *Dionisíacas*: o erotismo. Nono utiliza o gênero bucólico (também composto em hexâmetros, tal qual a epopeia) para formar dois episódios fundamentais para a jornada de Dioniso: o primeiro é a farsa envolvendo Cadmo para recuperar os tendões de Zeus nos dois primeiros cantos. Uma vez roubados do deus por Tífon em um outro episódio erótico, cabe ao fundador de Tebas se disfarçar de pastor, pegar um instrumento e disputar um *agón* contra o monstro. O segundo episódio utiliza o mito do célebre pastor Dáfnis para influenciar o amor não correspondido do pastor Hino pela caçadora Niceia. Com a inferência de outros textos bucólicos, a pesquisa buscou limitar o episódio do canto 15 em Teócrito, não ignorando a breve importância de Mosco e Bion para a composição, principalmente, do refrão.

O terceiro e último capítulo estuda a recepção das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, único poeta épico dentre os três analisados. Por se tratar de uma epopeia, a referência direta tanto de Apolônio quanto de Nono será Homero. Contudo, a presente pesquisa não tem como objetivo analisar as características em comum dos três poetas ou como Homero influenciou Nono a partir de Apolônio. A recepção analisada será baseada nas características da paixão de Medeia no livro 3 das *Argonáuticas* sendo refletidas no

guerreiro indiano Morreu, nos cantos 33-5 das *Dionisíacas*. Há diversos outros aspectos da poesia apolínia que influenciaram a composição de Nono, porém o estudo é limitado no presente aspecto. Dessa forma, a pesquisa se objetiva em analisar os discursos apaixonados, as ansiedades e os efeitos nocivos que transformarão o destino dos personagens em suas respectivas obras.

A edição do texto base das *Dionisíacas* utilizada para o presente estudo é de Rudolf Keydell (1959), sendo a mais utilizada pelos estudiosos e tradutores, uma vez que provém em seu estudo uma edição crítica cuja abordagem pode ser considerada abrangente e meticulosa, apresentando comentários e notas que auxiliam a compreensão da interpretação do texto noniano. A edição de Keydell ajudou a esclarecer temas complexos e os aspectos literários das *Dionisíacas*, tornando-as mais acessível aos pesquisadores da obra e da literatura grega.

Dessa forma, todos os excertos das *Dionisíacas* presentes no estudo são de minha tradução, cujo objetivo é acadêmico, ou seja, sem pretensões poéticas, de modo que o leitor e pesquisador leia a versão e encontre totais correspondências junto ao original grego. O mesmo se repete nos demais trechos dos outros autores, como Calímaco, Aristóteles, Teócrito, exceto aqueles que possuam uma tradução já publicadas e serão identificadas nas notas de rodapé.

## Capítulo 1 – A Influência Calimaquiana

### 1.1 – Calímaco

Calímaco, poeta da cidade de Cirene<sup>37</sup>, foi um estudioso da literatura e catalogador da biblioteca de Alexandria, exercendo tais funções no século III a.C. Foi o autor mais importante do período helenístico, relevância que se deve ao seu engajamento e pioneirismo poético; através da experimentação, ele expandiu os limites dos gêneros até então estabelecidos. Destacou-se devido aos experimentos não apenas métricos, mas também na forma e na matéria de diversos gêneros de poesia, além da explicitação e da defesa de determinadas preferências poéticas na era helenística<sup>38</sup>.

No período alexandrino, Calímaco viveu um momento particular da transição do antigo mundo das cidades gregas para a fundação das megacidades ptolomaicas (cidades como Alexandria). Estas atraíram várias etnias e culturas da região mediterrânea, as quais contribuíram para a excelência da poesia calimaquiana, combinando múltiplos gêneros que fizeram parte da história literária grega<sup>39</sup>.

Apesar de ser o principal poeta do período helenístico, a transmissão de uma parte de sua obra não chegou ao período contemporâneo. Apenas os seis *Hinos* e cerca de sessenta epigramas presentes na *Antologia Palatina* foram preservados na íntegra. O restante da produção de Calímaco pode ser encontrado nas inúmeras citações em léxicos e poemas gregos posteriores, até a descoberta, no século XIX<sup>40</sup>, dos fragmentados papiros sobreviventes.

Entre os textos que integraram sua extensa obra, Calímaco teria composto os *Hinos* endereçados às divindades olímpicas; os *Epigramas*, que foram muito admirados na antiguidade e incluem temas como o erotismo, o simpótico, as dedicatórias, os

---

<sup>37</sup> Como sua voz poética afirma no verso 65 do *Hino a Apolo*, com tradução de Érika Werner (2012):

Φοῖβος καὶ βαθύγειον ἐμὴν πόλιω ἔφρασε Βάττω

Febo só não indicou minha cidade de solo profundo a Batos

Werner (2012, p.261) afirma que a cidade é Cirene e que Calímaco se autoproclama descendente de Batos em sua obra (nos *Epigramas* 21 Pfeiffer e 35 Pfeiffer).

<sup>38</sup> Werner (2012, p.16).

<sup>39</sup> Stephens (2011, p.1).

<sup>40</sup> Stevens (2011, p.1).

funerários, e os de opiniões literárias<sup>41</sup>; os *Aitia*, a principal e mais influente composição de Calímaco (trata-se de um poema elegíaco compilado em quatro livros com cerca de mil a mil e quinhentos versos cada – dos quais sobreviveram cerca de mil versos, divididos em torno de duzentos fragmentos, e apresentando como tema as origens de mitos e cultos obscuros ou pouco conhecidos); os *Jambos*, parte de uma coleção heterogênea de poemas inseridos na tradição jâmbica (a coleção reúne treze pequenos poemas cujo primeiro e último se conectam, elaborados como um anel, com temas que tratam de crítica literária a comportamento sexual, além de fábulas animais, uma descrição de santuário, uma celebração de nascimento e um epinício. A diversidade métrica dos poemas jâmbicos inclui o colíambico, epódico, trímetro jâmbico braquicatalético e trímetro trocaico catalético); os poemas líricos (*Mélē*), compostos por quatro poemas com temas e métricas variados que sobreviveram de forma fragmentada<sup>42</sup>; e *Hécale* (um epílio, ou seja, um poema épico de pequena extensão, com cerca de mil a mil e duzentos versos, dos quais sobreviveram, fragmentados, cerca de quatrocentos. Narram a história da jornada de Teseu para derrotar o touro de Maratona. No meio do caminho, o herói descansa na cabana da anciã Hécale, que divide com ele sua história de vida e suas provisões, apresentando o tema da hospitalidade).

Calímaco pode ser considerado um dos principais modelos de inspiração para Nono. Ao compor as *Dionisiacas*, o poeta tardo-antigo tem papel fundamental para a compreensão das diversas lacunas deixadas pelas obras fragmentadas. Calímaco permeia o poema de Nono, com mitos raros e frases elegantes, inspirando humor – para um poema tão extenso em estilo e tamanho – com um toque de leveza, uma das principais características alexandrinas reutilizadas pelo poeta para melhor compreender seu objetivo de superar Homero, indo muito além de imitá-lo<sup>43</sup>.

O presente capítulo desta tese objetiva o estudo da influência calimaquiiana na composição das *Dionisiacas* e o modo como Nono se apropria dos modelos poéticos de Calímaco para criar alguns de seus principais episódios.

---

<sup>41</sup> Gutzwiller (1998, pp.183-90) afirma que, se o poeta uma vez organizou os epigramas em temas e lançou um livro, ele não sobreviveu até nós.

<sup>42</sup> Fragmentos 225, 226, 228 e 229 Pfeiffer.

<sup>43</sup> DeStefani (2011, p.557).



### 1.1.1 – Calímaco e a crítica literária

Antes de nos debruçarmos sobre a relação entre o poeta cirenaico e o poeta panopolitano, é importante compreendermos a relevância de Calímaco para a literatura helenística e as razões que fizeram dele a principal referência poética de Nono.

Na época, Calímaco foi envolvido em uma polêmica da crítica literária no que tange à estética e à extensão da poesia. As passagens do primeiro fragmento dos *Aitia*, no *Jambo 13* e no *Hino 2*. 105-13, podem ser interpretadas como posições assumidas pelo autor contra a corrente literária mais tradicional. O padrão vigente defendia uma epopeia mítica e histórica de ampla proporção – tal como os modelos arcaicos oferecem –, ou seja, a conservação das características tradicionais da poesia arcaica e clássica. Calímaco, através das suas críticas, teria proposto uma distinção entre a boa poesia e a má, criando uma espécie de objetivo adicional ao reforçar a autenticidade de sua própria obra, além de fomentar o que ele julgava ser a boa poesia<sup>44</sup>.

Calímaco - *Aitia* – Frag. 1 Pfeiffer:

....]ι μοι Τελκῖνες ἐπιτρύζουσιν ἄ,οιδῆ,  
 νήιδε,ς οἱ μούσης οὐκ ἐγένοντο φίλοι,  
 εἶνεκε,ν οὐχ ἔν ἄεισμα διηνεκῆς ἢ βασιλ[η  
 .....]ας ἐν πολλαῖς ἦνυσα χιλιάσιν  
 ἦ.....]. ους ἦρωας, ἔπος δ' ἐπί τυτθὸν ἐλ[ίσσω 5  
 παῖς ἄτ,ε, τῶν δ' ἐτέων ἢ δεκά,ς, οὐκ ὀλίγη.  
 .....].[.]και Τε[λ]χῖσιν ἐγὼ τόδε. 'φῦλον α[  
 .....] τήκ[ειν] ἦπαρ ἐπιστάμενον,  
 .....]. ρεην [ὀλ]ιγόστιχος. ἀλλὰ καθέλ,κει  
 ....πο,λύ τὴν μακρὴν ὄμπνια Θεσμοφόρο[ς. 10  
 τοῖν δὲ] δυοῖν Μίμνερος ὅτι γλυκὺς, α,ί κατὰ λεπτόν  
 .....] ἢ μεγάλη δ' οὐκ ἐδίδαξε γυνή.  
 .....]ον ἐπὶ Θρήικας ἀπ' Αἰγύπτιοι [πέτοιτο  
 αἶματ]ι Πυγμαίων ἠδομένη [γ]έρα[νος,  
 Μασσα,γεέται ,κ,αι μακ,ρὸν ὀιστεύ,οιεν ἐπ' ἄνδρα 15  
 Μῆδον]. ἀ[ηδονίδες] δ' ὄδε μελιχρ[ό]τεραι.  
 ἔλλετε Βασκανί,ς ὀλοὸν γένο,ς,. αὔτι δὲ τέχνη  
 κρίνετε,] ,μὴ σχοίν,ω Περσίδι τή,ν, σοφίην.

<sup>44</sup> Romano (2011, p.312).

μηδ' ἀπ' ἐμεῦ διφᾶ, τε μέγα ψοφέουσιν ἀοιδὴν  
 τίκτεσθαι. βροντᾶ, ν οὐκ ἐμόν, ,ἀλλὰ, Διός.' 20  
 καὶ γὰρ ὅτ, ε πρ,ώ,τιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα  
 γούνασι, ν, Ἀ[πό]λλων εἶπεν ὁ μοι Λύκιος.  
 '.....]... ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅττι πάχιστον  
 θρέψαι, τῆ]ν μοῦσαν δ' ὠγαθὲ λεπταλέην.  
 πρὸς δέ σε] και τὸδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι 25  
 τὰ στείβε, ιν, ἐτέρων ἴχνια μὴ καθ' ὀμά  
 δίφρον ἐλ]ᾶν μηδ' οἴμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους  
 ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στε, ι, νοτέρην ἐλάσεις.'  
 Τῶ πιθόμη]ν. ἐνὶ τοῖς γὰρ αἰδομεν οἱ λιγὺν ἦχον  
 Τέττιγος, θ]όρυβον δ' οὐκ ἐφίλησαν ὄνων. 30  
 Θηρὶ μὲν ο, ὑατόεντι πανεῖκελον ὀγκήσαιτο  
 ἄλλος, ἐγ]ὼ δ' εἶην οὐλ[α]χύς, ὁ πτερόεις,  
 ἄ πάντ, ως, ἵνα γῆρας ἵνα δρόσον ἦν μὲν αἰίδω  
 πρῶκιο, ν ἐκ δίης ἠέρος εἶδαρ ἔδων,  
 αὔθι τ, ὀ δ' , ἐκ, δύοιμ, ι, , τό μοι βάρος ὅσσον ἔπεστι 35  
 τριγ, λῶ, χι, ν ὀλ, οῦ, νῆσος ἐπ' Ἐγκελάδῳ.  
 .....μοῦσαι γ, ἀρ ὅσους ἴδον ὄθμα, τ, ι παῖδας  
 μὴ λοξῶ, πολιοῦς οὐκ ἀπέθεντο φίλους.  
 .....]σε[.] πτερὸν οὐκέτι κινεῖν  
 .....]η τ[ῆ]μος ἐνεργότατος. 40  
 δεκάς  
 λίγεια  
 Ἄρκαδ( ) πεμπ ( )  
 ὡς ἐνὶ δὴ πατριο(ις)  
 ἄλλο καλό(ν) 45

Muitas vezes, os Telquines ganem contra a minha poesia  
 sendo ignorantes a respeito das Musas, não são seus amigos.  
 Pois eu não completei um único canto contínuo  
 (seja) sobre reis ou sobre heróis em  
 muitos milhares (de versos). Como uma criança contorna 5  
 à épica em poucos (versos), sendo verdadeiros, dez não são poucos.  
 ... e a vós, Telquines, dirijo: “raça...  
 ... capaz de consumir o próprio fígado,  
 ... de poucos versos. Mas até a nutriz legisladora  
 ... deixa de lado a vasta e bem numerosa (colheita) 10  
 às duas Mimnermo é doce, elas são delicadas  
 ... mas a grande mulher não ensinou.  
 ... ao correr velozmente do Egito para a Trácia  
 regozijando com o sangue da raça dos Pigmeus,  
 e. de longe, que os Massagitas atirem dardos contra os homens 15  
 Medas. Os rouxinóis (cantam) mais doce do que isso.

Calai toda a estirpe de Bascânia. Imediatamente,  
 escolhei pela técnica e não pelo conhecimento no *scoino* persa.  
 Nem buscai em mim o nascimento de um grande poema  
 estrondoso, pois o trovão não é meu, mas de Zeus.” 20  
 E, foi quando pus pela primeira vez a tabuinha sobre  
 meus joelhos, Apolo Lício veio falar a mim:  
 “... poeta, alimenta a oferenda para que cresça rapidamente  
 e, meu nobre, (oferta) à delicada Musa.  
 Além do mais, insisto que caminhes estradas jamais percorridas 25  
 em carros de guerra, e nem os mesmos caminhos  
 nem vasta estrada o carro percorra, mas sim trajetos  
 inexplorados, mesmo se percorreis um mais estreito”.  
 A ele obedeci. Pois canto a eles, que (amam)  
 o doce som da cigarra e não o rebuliço dos burros. 30  
 E que outro relinche igual a outro animal orelhudo,  
 enquanto que eu seja pequeno, o alado,  
 sobre todas as coisas, quando velho e o orvalho estando presente,  
 eu cantaria comendo o alimento do divino éter,  
 e novamente o removeria, como qual todo o peso 35  
 colocado em mim, tal qual a ilha de três pontos no mortal Encélado.  
 ... pois, com soslaio, as Musas nos viram  
 como crianças e não afastaram os amigos grisalhos.  
 ... não mais mover a asa  
 ... então produtivíssimo 40  
 dez  
 claro  
 envi( ) Arcádia  
 como em uma pátria  
 outro belo 45

Calímaco, *Hino* 2.105-13<sup>45</sup>:

ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ’ οὕατα λάθριος εἶπεν 105  
 ‘οὐκ ἄγαμαι τὸν αἰοιδὸν ὃς οὐδ’ ὅσα πόντος αἰεῖδει.’  
 τὸν Φθόνον ὠπόλλων ποδί τ’ ἤλασεν ὧδέ τ’ εἶπεν:  
 ‘Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ  
 λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ’ ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.  
 Δημοῖ δ’ οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι Μέλισσαι, 110  
 ἄλλ’ ἦτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει  
 πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβάς ἄκρον ἄωτον.’  
 χαῖρε ἄναξ: ὁ δὲ Μῶμος, ἴν’ ὁ Φθόνος, ἔνθα νέοιτο.

<sup>45</sup> Tradução de Erika Werner (2012)

A Inveja, junto os ouvidos de Apolo, secretamente disse: 105  
 ‘eu não admiro o cantor que não canta coisas tão grandes quanto o mar’.  
 A Inveja, Apolo chutou com o pé e disse isto:  
 ‘intensa é a corrente do rio Assírio, mas ela carrega,  
 Muitas vezes, refugos de terra e muita coisa arrastada pela água.  
 Para Deo, as abelhas não trazem água de todo lugar, 110  
 Mas esta pura e imaculada fonte pequenina  
 Brota, elevada florescência, de uma sacra nascente.’  
 Adeus, senhor! Que a Crítica vá para onde está a Inveja.

Ambos os trechos evidenciam a visão de Calímaco da crítica literária antiga. A polêmica gira em torno da extensão e dos temas que, em sua opinião, devem ser abordados na poesia. Calímaco afirma que os Telquines o acusam de não compor um poema único de temática contínua, que deveria contar muitos milhares de versos e, invariavelmente, celebrar heróis ou reis. A correlação entre os elementos, mas não seus valores individuais, representa o ideal refutado pelo poeta<sup>46</sup>.

Os Telquines, reconhecidos por Calímaco como seus críticos e oponentes no primeiro fragmento dos *Aitia*, seriam os interlocutores do poema. A abertura (versos 1-6) apresenta os adversários e a razão da querela com Calímaco. Em seguida, temos a réplica para os Telquines (versos 7-20); o discurso de Apolo para o poeta (versos 21-28); e, por fim, a apologia das escolhas poéticas calimaquianas (versos 29-40). Calímaco se refere aos Telquines como “estirpe de Bascânia”, uma deidade malévola que atrai infortúnios por meio das palavras. No contexto dos *Aitia*, o uso da personagem tem conotação próxima a Φθόνοϛ, a Inveja<sup>47</sup>.

Ainda no *Hino a Apolo*, a Inveja é o objeto da censura de Calímaco e também pode ser interpretada como a personificação dos críticos do poeta, uma vez que eles defendem a escrita de longa extensão. O poema (versos 105-113) descreve o conflito entre a divindade e Apolo quanto à dicotomia quantidade *versus* qualidade. Através de metáforas sobre o fluxo marinho, a Inveja defende que um bom “cantor” é aquele que se utiliza de grande medida na poesia, como o oceano; enquanto Apolo “chutou com o pé” e revidou com o argumento de que águas de intenso fluxo carregam muita sujeira, sendo preferíveis as pequenas fontes de água pura. Dessa forma, enquanto a Inveja considera

---

<sup>46</sup> Werner (2012, p.47).

<sup>47</sup> Werner (2012, p.26).

um bom poema aquele extenso e carregado, enaltecendo a quantidade, Apolo prefere a leveza e a brevidade, optando pela qualidade.

No *Hino*, a Inveja representa os Telquines, enquanto Apolo representa o próprio Calímaco. Conforme Werner (2012, p.380) salienta, nos *Aitia*, a persona poética do autor combate as acusações de seus críticos no plano terreno, ou seja, entre os mortais, ao passo que a mesma discussão é levada ao plano divino no *Hino*. Porém, a associação entre todo esse “universo” já aparece no primeiro fragmento dos *Aitia*, uma vez que o poeta retrata ter sido instruído pelo mesmo deus (versos 19-28) e os Telquines são comparados a Bascânia (verso 17), deidade com atributos similares à Inveja.

Existe um debate acerca da identidade dos adversários de Calímaco; se eles existiram de fato ou se apenas representam um *topos* literário. Tal discussão ocorre pelo ataque aos Telquines ser muito eufórico e insistente na obra calimaquiana. Mazza (2012, p. 332) considera que a incisão e a insistência do poeta são indícios suficientes para afastar a ideia de ficção – podendo ter base no contraste de pontos de vista do panorama cultural de meados do século III a.C. O estudioso enfatiza ainda que o *Prólogo aos Telquines* foi escrito mirando um público específico, composto por contemporâneos do poeta que também eram amantes da poesia. Para Mazza, o *topos* seria a coloração com a qual a diversidade de ideias estéticas é transformada em perseguição aos críticos de Calímaco<sup>48</sup>.

Calímaco, *Jambo 13*:

] ... [	
] .... [	
] . Σα.....[	
]ς διέπλευσα	5
] . αλευσινερδ. [	
] τριτη ὁ Μιμ[ερμος	
] δ...χ. οθκα.[	
] ωτεσαπλ.ις[	
] . . [ ]τ[.]ν ποδαβρε.[	10
ἐκ γάρ.....[.οὔτ’]Ἴωσι συμμείξας	
οὔτ’ Ἐφεσον ἐλθών, ἥτις ἐστι ἀμ. [	
Ἐφεσον, ὅθεν περ οἱ τὰ μέτρα μέλλοντες	
τὰ χολὰ τίκτειν μὴ ἀμαθῶς ἐναύονται.	
ἀλλ’ εἴ τι θυμὸν ἢ ἴπι γαστέρα πνευς.[	15

<sup>48</sup> Harder (2012, v. II, pp.7-14) vai na mesma linha de pensamento de Mazza. Klooster (2011, pp.127-35) relata que escapa ao contraste entre a realidade histórica da controvérsia e o simples *topos* proemial, devendo ser foco a estratégia retórica: a autoapresentação como uma vanguarda incompreendida. Calímaco consegue seu objetivo ao influenciar seu público, estando entre os apreciadores de poesia, compreendendo o valor da obra que leem e opondo-se aos retrógrados e incompetentes Telquines.

<p>εἴτ' οὖν ἐπῆλθ' ἀρχαῖον εἴτ' ἅπαι .  .. . [          τοῦτ' ἐμπ[έ]πλεκται καὶ λαλευσ  .. ..  [          Ἰαστὶ καὶ Δωριστὶ καὶ τὸ σύμμεικ τον  [          τ[ε]ῦ μέχρι τολμᾶς; Οἱ φίλοι σε δήσ ους ι, [          κ[ῆ]ν νοῦν ἔχουσιν, ἐγγέουσιν τὴν [κρᾶσιν          ὡς ὑγιείης οὐδὲ τῶνυχι ψαύεις          ἠν δητοσωσυπιπε[. . .]. . .αι Μοῦσαι.          οὔτως . . ται κα[. .] . [.]ν[. .]. ην[.]μ. .          ὄς λῶστ', ἐρήμος[ . . ]ρ ἢ ῥῆσις          ἀκου . . . .οικε[.] . [. . .]ην . .πέπλ[ον          οὐ πολλὰ [. . . .]. .λ . . .υ .ε τὰς Μούσας          ὥσπερ λ. . . .ε . . .ἀπεμπολῆ κόψας          ἐν τωδεδο. . ρ ολ[ . .]ιν εὐρίσκειν          καλὰς αἰοιδ[ᾶς]. . . . .αιρεῦνται          τίς εἶπεν αυτ[. . .]λε . .ρ. [. . .]          σὺ πεντάμετρα συντίθει, σὺ δ' ἠ[ρῶ]ν,          σὺ δὲ τραγωδε[ῖν] ἐκ θεῶν ἐκκληρώσω;          δοκέω μὲν οὐδεῖς, ἀλλὰ καὶ το.δ. . κεψαι          . . [.] . . [          ].φει[.] .δ.[</p>	20
<p>δί]φρα καὶ τράπ[εζαν          ]υνον ἐμβεβ . . [          ].καὶ σὺ χωσε[          ].ε κην τομηκ[          τὰ νῦν δὲ πολλὴν τυφεδῶνα λεσχαίνεις          ]ό τεθμὸς οὔτος[          ]υ[. .]ν κα . . ε . [          ]οὔχι μῶνον ἐξ. [          ο]υς τραγωδοὺς ἀλλὰ κα[.....].ν          π]εντάμετρον οὐχ ἄπαξ ἀ[νέ]κρουσε          ]σερω. . .φαυλα. . . .ουσι          Λυδὸν] πρὸς ἀλὸν λ.....καὶ χορδὰς          ]ην γὰρ ἐντελέες τε τὸ χρῆμα          ..] . [.]ραγεινον καὶ λ. .ἀνεπλάσθη          .]μ[. .]  περημεν αἰ θεαὶ γὰρ ο[. .]κείνους          .]ι. .ν ηας ἠγάπησαν αἰ τα. . αυτη          .]. . να οιδος ἐς κέρασ τεθύμωται          κοτλεω]ν αἰοιδῶ κῆμὲ δει. . ταπραχ. . [          ].δ[ύ]νηται τὴν γενὴν ἀνακρίνει          κα[ῖ] δοῦλον εἶναι φησι καὶ παλίμπρητον          καὶ τοῦ πρ.....ου τὸν βραχίονα στίζει,          ὥστ' οὐκ αικε[. . .]υσιν α.λ..υσαι          φαύλοις ὁμι[λ]εῖ[ν.....].ν παρέπτησαν          καὐταὶ τρομεῦσαι μὴ κακῶς ἀκούσωσι.          τοῦδ' οὔνεκ' οὐδὲν πῖον, ἀ[λλὰ] λιμηρὰ          ἕκαστος ἄκροισ δακτύλοισ ἀποκνίζει,          ὡς τῆς ἐλαίης, ἢ ἀνλεπαυσε τὴν Λητώ.          μηθ[. .]. . . . . . ν ἀεῖδω          οὔτ' Ἴεφσον ἐλθὼν οὔτ' Ἴωσι συμμείξας,          Ἴεφσον, ὅθεν περ οἱ τὰ μέτρα μέλλοντες</p>	25 30 35 40 45 50 55 60 65

τὰ χολὰ τίκτειν μὴ ἀμαθῶς ἐναύονται

] ... [

] ..... [

] . *sa*.....[

] ao navegar

5

] *aleusiner*. [

]três vezes Mimnermo

] *d...ch..ouka*[

] *otesapl.is*[

] . . [ ]o pé macio.[

10

e de.....nem tendo misturado com os jônios

nem tendo ido à Efeso, na qual há [

Efeso, de onde os atrasados parirão

os metros colíâmbicos sem se inflamar sem querer.

Mas se há algo no coração ou um fôlego sobre o estômago

15

se então censura o velho ou se sem. |[.].|,

isso foi enlaçado e conv| [.].|[

jônico e dórico e a mistura (de ambos)

até onde resistiria? Os seus amigos o amarrariam,

se tivessem mente, e verteriam a mistura

20

como se tivessem boa saúde e tu não tocarias com os dedos

em *detososypipe*[. . .]. . .as musas.’

Assim . . *tai ka*[. . .]. [.]*n*[. . .]. *en*[.]*m*. .

‘Ó excelentíssimo[ ]o discurso

ouve . . . *oike*[. . .]. [ . . .]o peplo

25

não muitas [ . . . ]. .l . . .y . das musas

como. . . e . . .tens golpeado com objeto

no todedo. . *r ol*[ . .]in descobrir

de belo canto . . . . . preferir

alguém falar[. . .] *le . .r*. [ . . . ]

30

tu compões pentatâmetros, ou heróicos,

ou és encarregado pela tragédia dos deuses?

Julgo que ninguém é bom, mas. . .

] . . [ . . ] . . [

] *fei*[.] *d*. [

35

assento e mesa

]colocad. . [

]e tu[

] *e ken tomek*[

agora tu tagarelas muito sobre as coisas velhas

40

]a própria regra[

] *u*[. .] *n ka . . e* . [

]nem apenas [  
 mas em relação às tragédias  
 uma vez não retrocedeu o pentatâmetro 45  
 ]sero. . .são qualidades inferiores  
 a respeito do aulo lídio.....e as tripas  
 ]pois a coisa completa  
 ..] . .[.]|rageinon kai l. ..foi remodelada  
 .]m.[. .] |peremen pois as deusas o[. .]deles 50  
 .]t. elas acolheram com afeição  
 .]. . o poeta enfurecido em direção às pontas  
 estando irritado com outro poeta dei. . tarpraq. . .[  
 ].conseguiu julgar a descendência  
 e disse ser escravo e também de segunda mão 55  
 e de pr.....o braço marcado,  
 como sem aike[. . .]usin a.l.usai  
 para associar com os inferiores.....].e elas também  
 desviavam o caminho, temendo serem mal faladas.  
 Isso porque não sendo fértil, mas cada um arranhou 60  
 com as unhas dos dedos as coisas mais miseráveis,  
 como a oliveira, onde repousa Leto.  
 meth.[. .] . . . . . n eu cantarei  
 nem indo a Efeso nem tendo misturado com os jônios,  
 Efeso, de onde os atrasados parirão 65  
 os metros colímbicos sem se inflamar sem querer

O *Jambo* em questão fecha o catálogo composto por treze poemas e remete novamente ao primeiro, trazendo uma composição cíclica. De acordo com Clayman (1980, p. 48), os jambos formam um grupo de poemas que são diferentes entre si seja na forma, no metro, no dialeto ou na extensão. Calímaco procura justificar tais características estilísticas, apresentando aos críticos composições de diversas formas poéticas<sup>49</sup>. Assim como os *Aitia* e o trecho do *Hino a Apolo*, aqui Calímaco volta a realizar uma crítica à sociedade literária contemporânea. A estrutura é próxima do *Prólogo aos Telquines*, com um primeiro ataque dos adversários poéticos a Calímaco (versos 11-22), depois a defesa do poeta (versos 24-49) e por fim seus comentários a respeito dos infortúnios da divisão para a comunidade literária (versos 50-66). Segundo Acosta-Hughes (2002, p.60-1), o objeto da crítica e de defesa do poema é a composição jâmbica em si, em particular o uso

<sup>49</sup> Os *Jambos 1* e *3* são discussões contra a *ἀισχροκέρδεια*, enquanto o *2* e o *4* são fábulas moralizantes. O *Jambo 5* trata de uma invectiva a Hiponax, enquanto o *6* combina a *προπεμπτικός* e a *έκφραση*. Os *Jambos 7, 9 e 11* são narrados por estátuas falantes no modelo de epigramas sepulcrais, ao passo que o *8* é um epinício e o *10* é um *aition* de um culto. O *Jambo 12* é uma espécie de canção de aniversário e o último é a justificativa de seu trabalho.



e interpretação do modelo original, ou seja, a relação com o passado, ao inseri-lo no seu presente. Dessa forma, o poeta cria uma ideia de que compor é uma arte e não um mero trabalho com inspiração divina<sup>50</sup>.

Para além das grandes obras, uma interpretação sobre a ruptura contra a corrente literária tradicional foi encorajada por outros exemplos do distanciamento da epopeia arcaica pelos poetas helenísticos, como os trechos do *Epigrama 27 Pfeiffer*, atribuído a Calímaco, e do *Idílio 8. 45-8*, de Teócrito, sugerem.

Calímaco, *Epigrama 27 Pfeiffer*<sup>51</sup>:

ἐχθαίρω τό ποίημα τό κυκλικόν, οὐδέ κελεύθω  
χαίρω τίς πολλοὺς ὧδε φέρει,  
μισῶ καί περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης  
πίνω: σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.  
Λυσανίη, σὺ δὲ ναιχί καλὸς καλός—ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν  
τοῦτο σαφῶς Ἦχώ, φησί τις 'ἄλλος ἔχει.'

5

Detesto o poema cíclico, e não celebro muito  
alguém que percorre muitas vias em sua jornada.  
Odeio também o rotatório amor e não bebo nessa  
fonte! Abomino todas as coisas comuns.  
Lisânia, tu sim és belo, belo! Mas antes de Eco  
falar isso com sabedoria, falarão assim: “é mais um!”

5

Teócrito, *Idílio 8.45-8*<sup>52</sup>:

ὥς μοι καὶ τέκτων μέγ' ἀπέχθεται, ὅστις ἐρευνηῖ  
ἴσον ὄρευσ κορυφᾷ τελέσαι δόμον εὐρυμέδοντος,  
καὶ Μοισᾶν ὄρνιχες, ὅσοι ποτὶ Χῖον ἀοιδὸν  
ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι.

45

Como qualquer arquiteto eu odeio bastante, se tenta  
erguer uma casa igualzinha ao cume do monte Oromédon,  
odeio os pintinhos das Musas, que, à roda do aedo de Quios  
então pipiando, inutilmente gastam a lábia.

<sup>50</sup> Clayman (1980, p.50).

<sup>51</sup> AP 12. 43

<sup>52</sup> Tradução de Érico Nogueira (2012), que comenta (p.129) a comparação dos poetas com arquitetos; argumentando, a partir de Gow (1952, vol.I, p. xxii), a posição de Teócrito frente a mudança poética e a quebra com a tradição hexamétrica, posicionando o poeta bucólico como apoiador de Calímaco.

Esse rompimento com o legado literário desenvolve um embate crítico com os adversários e defensores da continuidade da corrente, encontrando respaldo na tradição exegética preservada no texto calimaquiano (em especial, no *Escólio Florentino*, que apresenta os Telquines como um pequeno grupo de compositores contemporâneos ao poeta<sup>53</sup>). Além do grupo citado no escólio, nas *Vidas* de Apolônio de Rodes<sup>54</sup>, transmitido de forma manuscrita, é revelado que o “Rodes (Ródio)” seria um adjetivo étnico associado comumente ao autor, uma vez que ele seria originário de Alexandria e a ilha teria sido o local para onde ele se dirigiu em algum momento de sua vida<sup>55</sup>. Para além dessa informação, nessas obras há também a menção de que Apolônio fora discípulo de Calímaco, que atuava como gramático em Alexandria. De acordo com Rodrigues Júnior (2021, pp. 377-82), a possível influência do mestre pode ter reflexos no poema apolínio, apresentando uma poética semelhante. Todavia, a antiga tradição biográfica formulou relatos de uma famosa disputa entre os dois poetas. Um dos possíveis autores antigos que retrataram a ruptura seria Diodoro da Sicília (5.55.1-3), ao inferir que os telquines seriam feiticeiros que habitavam Rodes e teriam moldado as primeiras estátuas de deuses, sendo invejosos demais para ensinar a arte aos demais. Dessa forma, haveria uma aproximação implícita do povo da ilha com o autor das *Argonáuticas*. O *Suda* (κ 227) também aponta um poema invectivo dirigido a um rival de Calímaco denominado *Íbis*, em que o autor atribui o objeto das injúrias como sendo Apolônio.<sup>56</sup> Todavia, um dos autores dos escólios de Florença para os *Aitia* fornece uma suposta identidade para os rivais do poeta cirenaico sem citar o poeta de Rodes<sup>57</sup>. Dessa forma, se houve um debate a respeito do gênero épico ou outro, Calímaco dificilmente teria feito Apolônio como um de seus opositores.

---

<sup>53</sup> Mazza (2012, p.331). Já Werner (2012, p.30) afirma que comentadores os identificam como associados às ilhas de Creta e Rodes, inclusive com o reconhecimento de Apolônio como um dos Telquines.

<sup>54</sup> *Scholia in Apollonii Rhodii Argonautica, Vita α et β*, p.1 Wendel.

<sup>55</sup> Segundo Werner (2012, p.32), não é possível determinar a razão pela qual houve o exílio e nem em qual momento ele teria voltado para Alexandria, tornando-se um dos bibliotecários (*Vita β*, e por Ἀπολλώνιος Ἀλεξανδρεὺς no *Lexico* de Suda). Há uma versão em que o exílio em Rodes ocorreu por vergonha das críticas recebidas após uma leitura pública de uma primeira versão das *Argonáuticas* (*Vita α, Scholia in Apollonii Rhodii*).

<sup>56</sup> A interpretação da contenda a respeito da ruptura com uma corrente que deseja manter a tradição arcaizante não é unanimidade na academia, e pesquisadores, como Lefkowitz [(1981) 2012] e Asper (1997) consideram a informação questionável; as referências aos críticos de Calímaco poderiam ser um *topos* literário conhecido desde a época da lírica pindárica, no qual o poeta quer obter destaque ao se fazer atacado por um grupo de rivais que lhe atribui conotação negativa e então faz uma apologia de suas escolhas poéticas, demonstrando seu desejo de inovar e de se afastar da tradição.

<sup>57</sup> Segundo Rodrigues Júnior (2021, p. 379), os supostos opositores identificados como telquines no poema de Calímaco são dois Dionisos, Asclepiades de Samos, Posídipo e Paxífanos de Mítilene.

O poeta de Cirene se apresenta com liberdade para compor uma grande variedade de gêneros poéticos. A quebra de suas limitações características e experimentações chamaram atenção de poetas do período tardo-antigo, como Nono de Panópolis, que se inspira e utiliza a diversidade oriunda de Calímaco para fomentar suas *Dionisíacas*, tornando-as mais “coloridas” que um poema épico tradicional.

### 1.1.2 – Calímaco recepcionado por Nono

Nono de Panópolis compõe um poema épico hexamétrico cujo objetivo é narrar o ciclo de Dioniso a partir do estabelecimento da cidade consagrada ao deus até sua apoteose ao Olimpo. Fomentado em torno de vinte e um mil versos e quarenta e oito cantos, é o maior poema grego preservado.

Tanto nos *Aitia*, quanto no *Hino a Apolo*, no *Jambo 13* e no *Epigrama* previamente destacados, Calímaco deixa clara a sua ruptura com a poesia cíclica (que será o tipo de poesia composta por Nono 800 anos mais tarde), sobre um herói (no caso, um deus-homem) e com grande extensão métrica. Entretanto Nono, ao elaborar as *Dionisíacas*, utiliza os elementos calimaquianos de variedade de modo a buscar se afastar da tradição arcaica e clássica, assim como o cirenaico.

A inspiração e a relação entre o modelo alexandrino e o poeta panopolitano pode ser apresentada especialmente nos aspectos formais dos poemas, podendo ser destacados os fenômenos singulares de intertextualidade e as prováveis e possíveis citações. Há um favorecimento quanto à aproximação dos episódios nonianos com os calimaquianos, uma vez que grande parte das obras do cirenaico sobreviveram apenas de forma fragmentada e os versos das *Dionisíacas* auxiliaram os estudiosos contemporâneos a preencher e interpretar o cerne temático dos trechos.

Os poetas posteriores, como Nono, emularam diversas passagens que ajudaram a preencher as lacunas e montar o quebra-cabeças do enredo.

Por sua vez, a relação entre Nono e Calímaco pode ser explicada como um paradoxo – uma das características das *Dionisíacas* –, pois os dois poetas são próximos e distantes ao mesmo tempo. O poeta de Cirene inspira o panopolitano em relação ao rigor métrico, com respeito à reforma calimaquiana. Além dos possíveis esquemas hexamétricos permitidos, opostos pela erudição, a tendência a uma narração digressiva e

centrífuga, a atenção aos mitos locais pouco notados, o uso de erudição mitográfica e geográfica, a pesquisa da variedade e a consciência com relação à tradição literária do passado. Dessa forma, ao utilizar Calímaco, Nono assinala de várias formas sua aproximação do modelo.

A variedade e transformação, chamada de *poikilia*, é um dos principais princípios estéticos da literatura tardo-antiga. Todavia, ela já existia no período alexandrino, sendo a base inovadora que diferencia a poesia helenística da clássica. Conforme analisa Rossi [1994(2000)], uma das características dos poetas da era de Calímaco consistia no jogo com as convenções de gênero, e a própria *poikilia* foi uma das marcas do poeta de Cirene<sup>58</sup>, a principal referência. Seu *Jambo 13* apresenta diversos aspectos comuns a outros poetas do período, contendo a reivindicação da multiplicidade de metro, dialeto e estilo pelo qual um poeta pode compor<sup>59</sup>.

Na questão de ambientação, o que afasta as *Dionisíacas* de Nono, cujo próêmio explicita o objetivo de compor um poema baseado na *poikilia*, de uma simples imitação homérica é o uso da formulação calimaquiiana ἐν ἄεισμα διηνεκές, presente em *Aitia* frag. 1.3 Pfeiffer, estendida por diversos versos e cantos. O poeta tardo-antigo, ansiando ser grandioso como Zeus<sup>60</sup>, acaba compondo um *épos* gigante, em grande parte ocupado de jornadas bélicas, como a *Ilíada* de Homero, mas em uma escala transcontinental, demonstrando uma aspiração completamente diversa em relação a Calímaco. Embora sejam um poema sobre o ciclo de Dioniso, as *Dionisíacas* não são exatamente um canto contínuo como a *Odisseia* e o retorno de Odisseu à Itaca, ou a *Ilíada* e o relato da Guerra de Tróia entre a saída e o retorno de Aquiles ao campo de batalha. O poema de Nono se afasta da questão convencional de unidade, apresentando diversos episódios complementares que podem até serem lidos de forma individual, como o epílio calimaquiiano.

---

<sup>58</sup> De Forest (1994).

<sup>59</sup> De acordo com o proposto por Mazza (2012, p. 329) sobre o uso da *poikilia* no *Jambo 13*, o que Calímaco faz, na realidade, é mais uma defesa à πολυεΐδεια do que utilizar a ποικιλία em suas obras, pois no fragmento há o propósito da imagem de um poeta que compõe cantos heterogêneos, variando os gêneros e não apenas um canto que interconecta os aspectos de um gênero. Sobre o tema, Harder (2012, pp.35-6) descreve que o poeta emprega frequentemente outros gêneros literários para dentro dos *Aitia*, implicando uma liberdade de leitura metapoética.

<sup>60</sup> *Dion.* 25.9.

A partir da relação entre Nono e Homero, há elementos suficientes para constatar que o autor das *Dionisiacas* utiliza o poeta alexandrino como uma fonte de renovação do *épos* homérico, do mesmo modo que dispõe de Teócrito e Apolônio.

Ao criar uma epopeia que soma exatamente o mesmo número de cantos da *Ilíada* e da *Odisseia* e ao narrar a transcontinental *Indíada* com o protagonismo do deus-homem, Nono demonstra a intenção de superar Homero. Dessa forma é possível identificar diversas apropriações textuais de seu principal modelo poético. Em relação a Calímaco, diferentes níveis de dificuldade de entendimento podem ser encontrados, pois o posicionamento contrário às críticas, que marcam sua composição, está presente em toda a obra noniana e é inspiração para diversos textos gregos e latinos. Tal fato torna complicada a tarefa de estabelecer a verdadeira fonte bebida por Nono. Para compreender melhor a importância de Calímaco para o poeta panopolitano, é importante o retorno da contenda do cirenaico com a tradição, não necessariamente a de seus contemporâneos, mas sim com a tradição hexamétrica.

Os Telquines já foram identificados como os principais adversários poéticos de Calímaco. Contudo, a atribuição de nomes a eles não tem maior relevância para a presente parte da pesquisa, tampouco o caráter ficcional ou real do contraste entre as correntes literárias no primeiro trecho dos *Aitia*. Em relação a Nono, o objeto de interesse é a crítica calimaquiiana à épica homérica tradicional. Cameron (1995) discute o tema ao questionar a ideia de uma produção significativa de narrativas hexamétricas com temática heróica ou histórica-encomiástica de extensão de milhares de versos na era alexandrina. Ziegler (1966) sustenta a teoria da quebra da tradição épica tradicional por Calímaco, ao utilizar testemunhos indiretos sobre os autores que teriam se dedicado a tal tendência e à rica produção épica de caráter histórico e encomiástico, documentada pela literatura latina arcaica em uma evidente continuação da helenística.

Quanto ao debate a respeito do tema, Cameron ainda afirma que grande parte da produção histórica e encomiástica testemunhada pode ser facilmente atribuída a obras de alcance mais limitado, semelhante a composições épicas e panegíricas atribuídas a um autor denominado Claudiano. Ao reduzir a questão, o estudioso contrapõe os panegíricos de Claudiano, que são comparáveis às obras perdidas de autores do helenismo anterior, com as obras mais célebres ligadas à tradição literária. Assim, ao atribuir a função oral da composição (feita através de festas públicas e cerimônias nas cortes), afirma que elas

eram limitadas a uma centena de versos. Já os panegíricos da antiguidade tardia têm sua origem na poesia encomiástica helenística, porém esta não pode ser atribuída à analogia de predecessores alexandrinos.<sup>61</sup>

Mazza (2012, p. 333) afirma que a existência de uma épica de grandes proporções não pode ser demonstrada no auge das primeiras décadas do século III a.C., sendo assim, a interpretação tradicional perde significado e as próprias razões para um debate sobre a epopeia desapareceriam. O acadêmico vai em direção à proposta de Cameron, ao citar que o verdadeiro objetivo da controvérsia calimaquiana seria a produção de seus rivais e a disputa ocorreria entre diferentes vertentes da poesia elegíaca, como é razoável esperar de uma passagem que serve como prólogo a uma obra em dísticos. Ele infere ainda que as objeções de Cameron chamam a atenção para a limitação do conhecimento a respeito da produção hexamétrica alexandrina, acerca dos perigos de suposições axiomáticas baseadas nos textos em que apenas o título é conhecido e em fragmentos não preservados. Entretanto, a discussão acadêmica é incessante e a teoria de Cameron não recebeu apoio da comunidade. Na visão dos pesquisadores, o objetivo é repensar a teoria tradicional que não identifica mais o alvo polêmico de Calímaco, que pode se apresentar como a própria epopeia como um gênero literário, ou talvez com Homero. Todavia, aponta uma série de desleixos e banalidades estilísticas e temáticas bem exemplificadas, ao identificar os méritos de uma exposição com a retomada automática das características externas da epopeia homérica, sem poder recriar sua alta qualidade estética<sup>62</sup>.

Já Fantuzzi & Hunter (2002, p.91) apresentam uma teoria diferente sobre a agenda literária de Calímaco na abertura dos *Aitia*, ao afirmarem que as controvérsias do *Prólogo aos Telquines* dizem respeito ao estilo, tanto verbal quanto organizacional do material, e não ao gênero literário. De outro modo, Harder (2012, pp.6-12) afirma que a crítica de Calímaco é contra os oponentes literários e, não sendo exatamente o programa poético do autor, acaba por defender a forma como vê a poesia e seu estilo de composição, com demonstrações do tipo refinado de poesia que desejava compor, devido à quantidade de

---

<sup>61</sup> Cameron (1995, pp.270-30).

<sup>62</sup> Conforme Mazza analisa a conclusão de Cameron, o estudioso aponta a falta de evidências sobre a difusão do gênero épico histórico na era alexandrina após os poetas de Alexandre, apoiando-se em Ziegler. Contudo, Cameron aponta que os traços para a existência da epopeia mitológica no período são muito maiores.

alusões sutis e fraseologias sofisticadas. Ao rejeitar a épica ao estilo homérico, mira o argumento da qualidade técnica ao invés da extensão.

O embate entre Calímaco e o grupo rival foi apresentado, através do *Escólio Florentino*, como um testemunho genuíno do confronto de ideias entre apoiadores de conceitos poéticos opostos. Dessa forma, o objeto de debate identificado por antigos interpretes sobre a validade, ou não, da escolha composicional de um poema épico de grandes proporções pode ser sustentado por mais elementos, como o contraste entre Calímaco e Apolônio, transmitido em duas *Vidas* sobre o poeta ródio, e outros materiais lexicográficos do período bizantino, como o termo Καλλίμαχος no *Suda*, e da possível motivação de um escólio ao *Hino a Apolo*<sup>63</sup>, que remete à composição de *Hécale*, ou seja, uma vontade do poeta em demonstrar a seus opositores que é capaz de compor uma narrativa épica de grande alcance<sup>64</sup>.

A rivalidade com Apolônio foi interpretada a partir de uma leitura das passagens em que Calímaco ataca seus adversários anônimos no sentido da controvérsia contra o *épos* tradicional, que tem o poeta ródio como o principal expoente no período helenístico. Contudo, esse embate entre os autores não é verificado diretamente nas fontes e pode não estar ligado à composição das *Argonáuticas*. Os antigos talvez pudessem ter tido acesso a outras obras perdidas de Apolônio e seu nome sempre apareceu ligado à epepeia. O autor de Cirene em seu embate tende a atacar quem mede o valor de uma obra devido a seus milhares de versos e por seu conteúdo heroico e bélico<sup>65</sup>, e faz com que as conclusões encontradas pelos intérpretes que remontam à tradição biográfica possam ter sido identificadas devido à polêmica, sem a necessidade de aprofundamento, uma vez que é tida como certa<sup>66</sup>.

A justificativa apologética para a composição de *Hécale* pode ser encontrada no *Escólio ao Hino a Apolo* (nota 27), no trecho mais relevante para a discussão acerca da composição poética, na fala em que Φθόνοϋς pronuncia secretamente calúnias sobre

<sup>63</sup> *Escólio ao Hino a Apolo*, 106: οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδόν ὃς οὐδ' ὅσα πόντος αἰεῖδη.

<sup>64</sup> Mazza (2012, p. 334)

<sup>65</sup> A tentativa de compreensão do embate do que é épico e não-épico levou a ignorar a série de inovações de Apolônio ao gênero.

<sup>66</sup> Mazza (2012, p. 335). Conforme o pesquisador propõe, a *Aitia* 1.1-5 fala sobre βασιλῆας e ἥρωας para que se possa pensar em uma referência a esses dois tipos diferentes de epepeia, a história encomiástica e a heroica (mitológica). A distinção é desnecessária, na visão do estudioso, pois a maioria dos heróis mitológicos são chamados de βασιλεῖς, enquanto a epepeia encomiástica descreve as façanhas dos soberanos, com os seus feitos semelhantes ou superiores aos heróis do mito.

Calímaco no ouvido do deus, entre os versos 105 e 112. Como já explicado anteriormente, o excerto traz a figura da Inveja deixando clara a sua preferência em relação aos poemas extensos, utilizando a metáfora do oceano para se referir às epopeias.

Segundo Mazza (2012, p.336), no trecho, embora o deus declare sua rejeição às preferências literárias da malévola Inveja, o escoliasta julga que o poeta poderia levar mais a sério as críticas recebidas.

ἐγκαλεῖ διὰ τούτων τοὺς σκόπτοντας αὐτὸν μὴ δύνασθαι ποιῆσαι μέγα ποίημα, ὅθεν ἠναγκάσθη ποιῆσαι τὴν Ἑκάλην.

Ele censura aqueles que o escarnecem devido a essas coisas e de não ser capaz de compor um grande poema, por isso foi forçado a compor *Hécale*.

Essa interpretação decorre a partir da aparente contradição de um autor que ataca por um lado o gênero épico tradicional a favor de uma narrativa unitária e extensa de uma história heroica; ao mesmo tempo, ele teria escrito um *épos* centrado em uma única ação, dotado de um fôlego de mais de mil versos, com um coprotagonista herói, Teseu.

A crítica especializada acredita que uma possibilidade para a inconsistência seria uma má interpretação dos ataques calimaquianos, que poderiam não ter como alvo intransponível a épica. Uma vez que ele compõe um epílio, com o objetivo de trazer a discussão ao nível poético, faz uma oposição a uma direção estética que encontra realização em um tipo específico de epopeia. De modo diverso, *Hécale* representaria uma forma de exceção ao contexto da produção de Calímaco, um possível fracasso em relação ao seu programa literário. Isso faz com que se chegue ao paradoxo de considerar uma das obras mais significativas e originais como uma concessão àquelas críticas contra quem ele atacava.

Uma possibilidade para a resolução da inconsistência seria a revisão da interpretação dos ataques calimaquianos, uma vez que ele demonstra não ter um problema com a epopeia em si. Por um lado, ele a fomenta, mas o faz buscando a aproximação da discussão ao nível poético, como oposição a uma direção estética que encontra realização em um tipo específico de *épos*. Desse modo, uma das obras mais significativas e originais do poeta representaria uma espécie de exceção ao contexto da produção calimaquiana, sendo considerada paradoxal à sua agenda literária, uma concessão a aqueles críticos que outrora o atacara.



De acordo com Mazza (2012, pp. 336-7), na era imperial, período em que Nono vivera e compusera, a reconstrução circulante da questão recaía no contraste entre Calímaco e seus alvos, sendo concentrada na oposição entre a epopeia e as formas calímacuianas de poesia. A contraposição entre o poeta cirenaico e Apolônio pode ser rastreada até o γένος Ἀπολλωνίου, que fora apresentado pelo gramático da era augustana Teon, primeiro comentarista dos dois poetas e de outros autores helenísticos<sup>67</sup>. O gramático traria em sua edição das *Argonáuticas* a hipótese a respeito da oposição de Calímaco a uma épica baixa que penetrou no *corpus* do escólio e nos comentários das obras do poeta, que seriam derivados do trabalho desse erudito. Além dos escólios aos *Hinos*, há vestígios em papiros de notas que acompanham os *Aitia* e outras obras calímacuianas no período imperial, como um epigrama atribuído a Paladas. Nesse poema há a afirmação de que o poeta era lido nas escolas e apreciado por eruditos no auge do século V d.C. Ainda segundo Mazza, os *Aitia* são citados junto a Píndaro e as noções de gramática que compõem o programa de ensino com o qual Paladas trabalha, sendo uma *persona loquens* pela qual o autor Paladas assume em seus epigramas, assim como Calímaco no seu poema.

A popularidade de Calímaco na antiguidade tardia pode ser atestada pela atividade de Mariano, o poeta que no reinado de Anastácio escreveu uma metáfrase em trímetro jâmbico sobre *Hécate*, os *Hinos*, os *Aitia* e os *Epigramas*<sup>68</sup>. Ainda na era imperial, a métrica da poesia de altas pretensões era o hexâmetro. O trímetro jâmbico, que se tornará o dodecassílabo na métrica bizantina, se firmou como escola métrica mais popular e voltado a um público mais amplo. Segundo Harder (2012, v. I, p.70), Mariano teria o papel de levar Calímaco a leitores de formação mais discreta que o público tradicional.

Não parece ser motivo de discussão dentro da academia o conhecimento de Nono e dos demais eruditos da antiguidade tardia acerca da divergência entre o modelo calímacuiano e os proponentes da epopeia tradicional homérica. O tema do contraste não é limitado aos estudos filológicos ou ao campo literário, sendo propostos também alguns exemplos da produção epigramática dedicada à vida e obras de poetas do passado<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Mazza (2012, p.336) utiliza a biografia de Apolônio de Rodes publicada por Rengakos (1992, pp. 39-67) para estabelecer o início reminescente dos comentários acerca da disparidade poética entre Calímaco e Apolônio.

<sup>68</sup> Presente no termo Μαριανός do *Suda*. Também em *Callimachi Testimonia*, 24 Pfeiffer.

<sup>69</sup> De Forest (1994, p. 32) revela que a oposição entre Calímaco e Homero, implícita na obra calímacuiana, se tornou explícita quando o nome do cirenaico foi citado por escritores posteriores.

Geralmente os autores favoritos eram Homero, Hesíodo, os líricos arcaicos e os grandes tragediógrafos. Com o passar do tempo foram adicionados os principais compositores helenísticos<sup>70</sup>.

Parte dos epigramas são elogios genéricos ou anedotas com detalhes biográficos que se tornariam *topos* do gênero epigramático. Alguns demonstram real interesse pela obra dos autores citados e o desejo de alocá-los em uma perspectiva na história literária, como forma de filiação ou distanciamento a um programa literário. De acordo com Mazza (2012, p. 338), em alguns dos epigramas, Calímaco é citado como líder dos γραμματικοί, que consagraram a produção poética com seu interesse exclusivo por questões gramaticais e eruditas, como Antipatro de Tessalônica, em AP 11. 20, que utiliza referências calimaquianas em seu epigrama, como a fonte das águas sagradas, cuja imagem pode evocar a água cristalina dos versos 108-9 do *Hino a Apolo*, além da cena da iniciação poética do jovem Calímaco no Monte Hélicon, no próêmio dos *Aitia*, em que a fonte das Musas desempenha papel importante. É notável também a oposição a Arquíloco e Homero no poema de Antipatro.

AP 11. 20 – Antipatro da Tessalônica

Φεύγεθ' ὄσοι λόκκας ἢ λοφνίδας ἢ καμασῆνας  
 ἄετε, ποιητῶν φύλον ἀκανθολόγων,  
 οἱ τ' ἐπέων κόσμον λελυγισμένον ἀσκήσαντες,  
 κρήνης ἐξ ἱερῆς πίνετε λιτὸν ὕδωρ.  
 σήμερον Ἀρχιλόχοιο καὶ ἄρσενος ἦμαρ Ὀμήρου  
 σπένδομεν. ὁ κρητῆρ οὐ δέχεθ' ὑδροπότας.

Afastai aqueles que as capas ou as tochas ou os peixes<sup>71</sup>  
 canta, estirpe de poetas espinhosos,  
 que, sendo adornados de comportamento torto,  
 bebem a água simples da fonte sagrada.  
 Pois hoje (é) o dia do nascimento de Arquíloco e Homero  
 libaremos! Que a cratera não receba bebedores de água!

Calímaco, *Hino* 2.108-9<sup>72</sup>:

Ἄσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ  
 λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.

<sup>70</sup> Mazza (2012, p. 337)

<sup>71</sup> As capas são as *locas*, as tochas as *lofridas* e os peixes as *camassenas*.

<sup>72</sup> Tradução de Érika Werner (2012).

Intensa é a corrente do rio Assírio, mas ela carrega,  
muitas vezes, refugos de terra e muita coisa arrastada pela água.

Com base na interpretação do epigrama, Calímaco pode ser considerado um poeta sóbrio, enquanto Arquíloco e Homero seriam viris bêbados. Essa oposição de Antipatro poderia desencorajar a abordagem do texto, que ironicamente classificaria como um “bebedor de água” calimaquiano um poeta como Nono de Panópolis na era imperial, que não narra apenas os eventos de Dioniso em sua gigante epopeia, mas reivindica ao seu narrador um papel de iniciado no culto báquico e portador de uma inspiração extática e dionisíaca. Dessa forma, a crítica diverge quanto à dicotomia dos líquidos. Mazza conclui que Nono não oferece o jogo de metáforas poetológicas baseado no contraste entre a inspiração da água ante à bebida báquica, ao passo que a hipótese de Shorrock (2001) visa a imagem do vinho e de seus efeitos como uma metáfora da poesia dionisíaca e da intoxicação produzida por ela nas *Dionisíacas*.

No poema, a adoção de Calímaco como modelo para um poema épico de proporções variadas, que tem em Homero a principal referência, não é impensada, uma vez que o poeta apresenta grande importância no período imperial. Nono é descendente da literatura helenística e atuante na escola da antiguidade tardia. Sendo um expoente da estética da descontinuidade, ele busca extrair raridades lexicais ao utilizar as duas mãos para tocar e inserir um contexto heterogêneo em relação ao original. Desse modo, ele acaba realizando um possível sentido contrário ao praticado pelo poeta de Cirene, que reaproveita expressões homéricas vindas das cenas celebres para descrever assuntos modestos e cotidianos, enquanto Nono insere os episódios de Calímaco dentro da imitação homérica. De todo modo, o interesse pelas especificidades da poética calimaquiana é evidente nas *Dionisíacas*, o que contribui para a formação de um hino dedicado à *poikilia*.

Feita a introdução à questão de gênero e composição que cerceia Calímaco, o presente capítulo objetiva estabelecer de que forma Nono poderia ter lido e imitado seu modelo alexandrino. Dessa forma, o método para a sua realização é baseado na verificação do referencial para conceber como Nono utilizou tal modelo, a partir da relação de Calímaco com a antiguidade tardia.

### 1.1.3 – A influência de Calímaco em Nono

Nono utiliza os poetas helenísticos para inovar a poesia homérica, importando uma série de traços alexandrinos grandemente heterogêneos para o contexto da epopeia. Dessa forma, o autor panopolitano vai buscar na literatura da época de Calímaco as ferramentas para diversificar e equilibrar a influência homérica dentro do *épos* dionisíaco.

No poeta de Cirene, o panopolitano encontra a rejeição ao gênero épico tradicional, em nome de uma poética radicalmente diferente, ao buscar uma nova forma de compor poesia, mas utilizando a mesma métrica e linguagem da epopeia. Nas composições de Teócrito, ele busca o amor insatisfeito e seu potencial destrutivo inserido dentro da poesia hexamétrica. Já em Apolônio, ele obtém uma forma de escrever a epopeia heroica que questiona as razões e convenções de gênero a ponto de marcar a inadequação e, ao mesmo tempo, encenar a impotência do mundo heroico tradicional diante da magia e de *Eros*<sup>73</sup>.

Homero, ainda que esteja temporalmente distante dos poetas alexandrinos e tardo-antigos, é a principal referência para a poesia grega. Calímaco compôs uma coleção de *Hinos* que, em vários aspectos, resumem a coleção hinológica em hexâmetros atribuída a Homero. O *Hino a Delos* é uma reescrita do *Hino Homérico a Apolo*. Ele também compôs uma epopeia que narra um mito ático obscuro ligado a Teseu. Apesar da originalidade, a história de recepção de *Hécale* é uma reformulação da história da recepção de Odisseu por Eumeu, na *Odisseia* 14. Para além da inspiração temática, o poema homérico também é fonte de elementos estruturais para a composição calimaquiana<sup>74</sup>. O poeta cirenaico vai remodelá-lo ao seu estilo, através da retomada das passagens já consagradas, em especial as que apresentam raridades lexicais, para compor com o material alguns poemas que nada tenham em comum com a *Ilíada* e a *Odisseia*.

Para Herter (1975, p. 372), Calímaco utiliza traços estilísticos e expressões tiradas de Homero para criar uma cena singularmente não-homérica, como aquela em que a infante Ártemis pede a Zeus seus atributos que a caracterizarão e a representarão como

<sup>73</sup> Mazza (2012, pp.339-40)

<sup>74</sup> O trecho da *Odisseia* foi fonte em especial para a miséria de Hécale e sua condição original de conforto e felicidade familiar, análoga a contada por Eumeu nos versos 310-484. Além disso, Teseu também conta ao anfitrião idoso sobre sua história, desde o nascimento até a empreitada que o levou à jornada de Maratona. Há, ainda, uma correspondência com o conto mentiroso de Odisseu nos versos 192-359.

venerável deusa, nos versos 6-40 do *Hino à Ártemis*, fazendo um paralelo com o primeiro canto da *Ilíada*, em que Tétis suplica ao pai dos deuses. Nono vai imitar a passagem no longo discurso de Dioniso à Niceia.

Calímaco, *Hino 3.6-40*<sup>75</sup>:

‘δός μοι παρθενίην αἰώνιον, ἄππα, φυλάσσειν,  
 καὶ πολυωνυμίην, ἵνα μή μοι Φοῖβος ἐρίζῃ.  
 δός δ’ ἰοὺς καὶ τόξα—ἔα, πάτερ, οὐ σε Φαρέτρην  
 οὐδ’ αἰτέω μέγα τόξον: ἐμοὶ Κύκλωπες οἰστοὺς  
 αὐτίκα τεχνήσονται, ἐμοὶ δ’ εὐκαμπὲς ἄεμμα: 10  
 ἀλλὰ φαεσφορίην τε καὶ ἐς γόνυ μέχρι χιτῶνα  
 ζώννυσθαι λεγνωτόν, ἵν’ ἄγρια θηρία καίνω.  
 δός δέ μοι ἐξήκοντα χορίτιδας Ὠκεανίνας,  
 πάσας εἰνέτεας, πάσας ἔτι παῖδας ἀμίτρους.  
 δός δέ μοι ἀμφιπόλους Ἀμνισίδας εἴκοσι νύμφας, 15  
 αἱ τέ μοι ἐνδρομίδας τε καὶ ὀππότε μηκέτι λύγκας  
 μήτ’ ἐλάφους βάλλοιμι, θοοὺς κύνας εὖ κομείειν,  
 δός δέ μοι οὖρεα πάντα: πόλιν δέ μοι ἦντινα νεῖμον  
 ἦντινα λῆς: σπαρνὸν γὰρ ὅτ’ Ἄρτεμις ἄστυ κάτεισιν:  
 οὖρεσιν οἰκῆσω, πόλεσιν δ’ ἐπιμείζομαι ἀνδρῶν 20  
 μούνον ὅτ’ ἐξεΐησιν ὑπ’ ὠδίνεσσι γυναῖκες  
 τειρόμεναι καλέουσι βοηθόν, ἧσί με Μοῖραι  
 γεινομένην τὸ πρῶτον ἐπεκλήρωσαν ἀρήγειν,  
 ὅττι με καὶ τίκτουσα καὶ οὐκ ἤλγησε φέρουσα  
 μήτηρ, ἀλλ’ ἀμογητὶ φίλων ἀπεθήκατο γυίων.’ 25  
 ὥς ἡ παῖς εἰποῦσα γενειάδος ἤθελε πατρὸς  
 ἄψασθαι, πολλὰς δὲ μάτην ἐτανύσσατο χεῖρας,  
 μέχρις ἵνα ψαύσειε. πατήρ δ’ ἐπένευσε γελάσσας,  
 φῆ δὲ καταρρέζων ‘ὅτε μοι τοιαῦτα θέαινα  
 τίκτοιεν, τυτθὸν κεν ἐγὼ ζηλήμονος Ἥρης 30  
 χωομένης ἀλέγοιμι. φέρου, τέκος, ὅσσ’ ἐθελήμους  
 αἰτίζεις, καὶ δ’ ἄλλα πατήρ ἔτι μείζονα δώσει.  
 τρὶς δέκα τοι πτολίεθρα καὶ οὐχ ἓνα πύργον ὀπάσσω,  
 τρὶς δέκα τοι πτολίεθρα, τὰ μὴ θεὸν ἄλλον ἀέξειν  
 εἴσεται, ἀλλὰ μόνην σὲ καὶ Ἀρτέμιδος καλέεσθαι: 35  
 πολλὰς δὲ ξυνῆ πόλιας διαμετρήσασθαι  
 μεσσόγεως νήσους τε: καὶ ἐν πάσησιν ἔσονται  
 Ἀρτέμιδος βωμοὶ τε καὶ ἄλσεα. καὶ μὲν ἀγριαῖς  
 ἔσση καὶ λιμένεσσιν ἐπίσκοπος.’ ὥς ὁ μὲν εἰπὼν  
 μῦθον ἐπεκρήγη καρῆατι. 40

<sup>75</sup> Tradução de Érika Werner (2012).

‘dá-me, papai, conservar a virgindade eterna,  
 e múltiplos nomes, de modo que Febo não me seja um rival,  
 dá-me setas e arcos – deixa, meu pai, não te peço  
 nem aljava nem grande arco, para mim, logo os Ciclopes  
 forjarão flechas e, para mim, uma bem curvada arma; 10  
 mas que eu porte a luz e um *quíton* de borda colorida,  
 na altura dos joelhos, para eu matar os animais selvagens.  
 Dá-me sessenta Oceaninas, coristas,  
 todas com nove anos, todas ainda garotas sem cintura.  
 Dá-me como servas vinte ninfas Amnísidas, 15  
 que de minhas sandálias de caça e também dos velozes cães,  
 quando nem a lince nem a veado eu me lançar, bem cuidem.  
 Dá-me todas as montanhas; uma cidade, atribui-me,  
 a que desejares, pois raramente Ártemis desce até uma urbe;  
 eu habitarei as montanhas e aproximar-me-ei das cidades dos homens 20  
 somente quando as mulheres, atormentadas pelas agudas dores,  
 invocarem-me como auxiliar, elas às quais as Moiras,  
 tão logo eu nasci, destinaram-me a socorrer,  
 já que minha mãe não sofreu ao parir ou carregar-me,  
 mas sem esforço deu à luz a partir de seus próprios membros.’ 25  
 A filha, assim tendo dito, desejou tocar a barba de  
 seu pai, e, em vão, estendeu repetidamente as mãos  
 a fim de tocá-la. O pai, rindo, anuiu  
 e disse, afagando-a: ‘quando as deusas gerarem filhos  
 para mim, pouco importar-me-ei com o ciúme da 30  
 raivosa Hera. Recebe, criança, o quanto tu, desejosa,  
 pedes e outras coisas ainda maiores teu pai dar-te-á.  
 Trinta cidades para ti e não uma única fortaleza, concederei,  
 trinta cidades para ti, as quais não saberão de outro deus  
 exaltar, mas somente a ti e ‘de Ártemis’ serão chamadas; 35  
 muitas cidades tu compartilharás com outros,  
 mediterrâneas e insulares, e em todas existirão  
 altares de Ártemis e bosques sagrados. Não somente dos caminhos  
 mas também dos portos será guardiã.’ Falando assim,  
 consumou sua fala com um aceno de cabeça. 40

*Dionisiacas*, 16.75-143:

‘ἄρτι μόγις, Νίκαια, τήν ἴδον ἐνθάδε μορφήν: 75  
 μὴ σέο κάλος ἄμειψας ἐς ἄνθεα; καλλιφυῆ γὰρ  
 παπταίνων ῥοδεῶνα τεὰς ἐνόησα παρειάς:  
 ἀλλὰ τεὸν θαλέει ῥόδον ἔμπεδον: ἀμφιέπει γὰρ  
 ἔμφυτον οὐ λήγουσαν ἐρευθομένην ἀνεμώνην:  
 εἰς κρίνον ὄμμα φέρων χιονώδεας εἶδον ἀγοστούς, 80

ἄθρησας δ' ὑάκινθον ἴδον κυανόχροα χαίτην.  
 δέξό με θηρεύοντα συνέμπορον: ἦν δ' ἐθελήσης,  
 αὐτὸς ἐγὼ σταλίκων γλυκερὸν βάρος, αὐτὸς ἀείρω  
 ἔνδρομίδας καὶ τόξα καὶ ἱμερόεντας οἰστούς,  
 αὐτὸς ἐγὼ: Σατύρων οὐ δεύομαι: οὐ παρὰ λόχημη 85  
 δίκτυα Κυρήνης ἀνεκούφισεν αὐτὸς Ἀπόλλων;  
 τίς φθόνος, εἰ μεθέπω καὶ ἐγὼ λίνον; οὐ μογέω δὲ  
 αὐτὸς ἐμοῖς ὄμοισιν ἐμὴν Νίκαιαν ἀείρων.  
 οὐ μὲν ἐγὼ γενετῆρος ὑπέρτερος: ἐν ῥοθίοις γὰρ  
 Εὐρώπην ἀδιάντον ἐκούφισε ποντοπόρος βοῦς. 90  
 παρθενικὴ ῥοδόεσσα, τί σοι τόσον εὐαδεν ὕλη;  
 δῶν ἐρατῶν μελέων περιφείδω, μηδ' ἐπὶ πέτραις  
 ἄστορές σεο νῶτα κατατρίψωσι χαμεῦναι.  
 ἔσσομαι, ἦν ἐθέλης, θαλαμηπόλος: ἐν δὲ μελάθρῳ  
 αὐτὸς ἐγὼ στορέσω σεο δέμνια, τοῖσι πετάσσω 95  
 δέρματα πορδαλίων πολυδαίδαλα, τοῖς ἅμα βάλλω  
 φρικτὰ λεοντείης πυκινότριχα νῶτα καλύπτρης  
 γυμνώσας ἐμὰ γυῖα: σὺ δὲ γλυκὺν ὕπνον ἰαύεις  
 νεβρίσι δαιδαλέησι καλυπτομένη Διονύσου:  
 Μυγδονίης δ' ἐλάφου σκέπας ἄρμενον ὑψόθι βάλλω 100  
 γυμνώσας Σατύρους. σκυλάκων δέ σοι εἰ χρέος εἶη,  
 σοὶ κύνας εἰν ἐνὶ πάντας ἐμοῦ τάχα Πανὸς ἄπάσσω,  
 ἄξομαι ἐκ Σπάρτης ἐτέρους κύνας, οὓς ἀτιτάλλει  
 ἠιθέων ἐς ἔρωτας ἐμὸς Κάρνειος Ἀπόλλων,  
 καὶ κύνας ἀγρευτῆρας Ἀρισταίωιο καλέσσω: 105  
 καὶ λίνα σὺν σταλίκεσσι καὶ ἄρμενα δῶρα κομίσσω  
 ἔνδρομίδας Νομίωιο καὶ Ἀγρέος, ὃς πάρος ἔγνω  
 καὶ νομὸν εὐλείμωνα καὶ εὐκαμάτου δρόμον ἄγρης.  
 εἰ δὲ θερειγενέος τρομέεις φλόγα διψάδος ὄρης,  
 ἡμερίδων ὄρηκας ὑπὲρ λέκτροιο φυτεύσω, 110  
 καὶ σε περιπνεύσωσι μέθης εὐώδεες αὔραι  
 κεκλιμένην κατὰ μέσσα πολυσταφύλιο καλύπτρης.  
 παρθενικὴ περίφοιτε, ποθοβλήτωιο προσώπου  
 βαλλομένης Φαέθοντι τεὰς ἐλέαιρε παρειάς,  
 μὴ σέλας Ἥελίου μελέων ἀκτῖνα μαραίνῃ, 115  
 μὴ πλοκάμους μυρόεντας ἀμαλδύνωσιν ἀῆται:  
 εὔδε ῥόδων ἀνὰ μέσσα καὶ ἐν πετάλοις ὑάκινθου,  
 γείτοني σεῖο κάρηνον ἐρειαμένη Διονύσῳ,  
 ἀθανάτοις πισύρεσσι ὅπως ἕνα κῶμον ἀνάγης,  
 Φοῖβῳ καὶ Ζεφύρῳ καὶ Κύπριδι καὶ Διονύσῳ. 120  
 ληιδίην δ' ὀπάσαιμι γονὴν μελανόχροον Ἰνδῶν  
 παστάδος ὑμετέρης θαλαμηπόλον: ἀλλὰ τί φύτλην  
 κυανέην ὀνόμηνα τεῆς νυμφοστόλον εὐνήης;  
 νυκτὶ μελαγχλαίνῳ πότε μίσγεται ἀργέτις Ἥώς;

- Ἄστακίς ὀπλοτέρη πέλες Ἄρτεμις: ἀλλὰ καὶ αὐτὸς 125  
 δμωίδας ἐξήκοντα χορίτιδας εἰς σὲ κομίσσω,  
 ὄφρα χορὸν νήριθμον ὀπάονα σεῖο τελέσσω,  
 ἀμφιπόλοις ἰσόμετρον ὀρειάδος ἰοχαίρης,  
 εἵκελον Ὠκεανοῖο θυγατράσι, μὴ σοι ἐρίζῃ  
 Ἄρτεμις ἀγρώσσουσα, καὶ εἰ πέλε δεσπότης ἄγρης. 130  
 σοὶ Χάριτας ζαθέοιο χαρίζομαι Ὀρχομενοῖο  
 ἀμφιπόλους, ἐμὰ τέκνα μεταστήσας Ἀφροδίτης.  
 ἀλλὰ πόθῳ φρένα θέλξον ἀθελγέα, καὶ σε δεχέσθω  
 θηροσύνης μετὰ μόχθον ἐμὸν λέχος, ὄφρα φανείης  
 Ἄρτεμις ἐν σκοπέλοισι καὶ ἐν θαλάμοις Ἀφροδίτη. 135  
 τίς φθόνος, ἀγρώσσειν σε σὺν ἀγρώσσοντι Λυαίῳ;  
 εἰ δὲ μόθου λάχεσ οἷστρον, ἄτε κλυτότοξος Ἀμαζῶν  
 ἶξαι Ἴνδῶν ἐπὶ φύλοπιν, ὄφρα κεν εἴης  
 πειθῶ νόσφι μόθοιο καί, ὀππότε δῆρις, Ἀθήνη.  
 δέξο καὶ ἦν ἐθέλης, ἐλαφηβόλα θύρσα Λυαίου, 140  
 νεβροφόνος δὲ γένοιο: καὶ ὑμετέρων ἀπὸ χειρῶν  
 ὑμετέροις τε πόνοισιν ἐμὴν κόσμησον ἀπήνην  
 πόρδαλιν ἢ λέοντας ὑποζεύξασα χαλινῶ.'
- “Aqui e agora, Niceia, vejo a tua forma! 75  
 Acaso trocaste tua beleza para de uma flor? Uma vez  
 olhando a bela natureza rosácea, reconheci tuas bochechas.  
 Mas tua rosa floresceu firmemente! Pois ao cercar  
 naturalmente, não terminou a rubescência anêmona.  
 Virando os olhos para o lírio, vi os níveos braços, 80  
 e ao olhar o jacinto, vi a cabeleira escura.  
 Receba-me como um companheiro de caça. Se desejares,  
 eu mesmo carregarei o doce peso dos equipamentos,  
 e também as sapatilhas e o arco e as desejadas flechas,  
 eu mesmo! Não sentirei falta dos sátiros! Acaso 85  
 o próprio Apolo não levantou as redes da Cirene junto à moita?  
 Por que inveja, se eu também busco o linho? Eu não  
 terei esforço em carregar minha Niceia em meus ombros.  
 Eu não sou melhor do que meu pai. Pois como um  
 touro aquático, ele carregou Europa seca nas águas. 90  
 Virgem rósea, por que o bosque a agrada tanto assim?  
 Descansai teu encantador corpo e não deixes o dorso  
 de tuas roupas se esgotarem no leito pétreo do solo.  
 Serei, se quiseres, teu esposo. Na morada,  
 eu mesmo farei tua cama, ali, ao mesmo tempo, 95  
 estenderei os couros bem trabalhados dos leopardos  
 e lançarei em ti a espessa pele temível do véu leonino,  
 ao desnudar meus membros. E tu, ao dormir



um doce sono, seria envolvida pelo brilho de Dioniso.  
 Do alto, lançarei peles feitas de cervos Mindôneos, 100  
 ao desnudar sátiros. Se quiseres filhotes para ti,  
 a ti entregarei todos os cães junto a meu Pan,  
 e trarei outros cães de Esparta que,  
 do meu Carnos, Apolo criou ao amor das jovens,  
 e chamarei os cães selvagens de Aristeu. 105  
 E os linhos junto às redes e presentes encaixados  
 ofertarei também as sapatilhas de Nômios e Agreu, que  
 conheceu ademais a conduta nos belos prados e o curso da fácil caçada.  
 Se tremes as chamas da estação ressecada do calor,  
 plantarei brotos de vinhas sobre o leito nupcial, 110  
 e os ventos perfumados encherão teu pulmão de embriaguez,  
 sucumbindo sobre o meio do lençol de vinhas.  
 Virgem rodante, tem pena das bochechas  
 do desejoso rosto em resplendor,  
 e não consumas os raios de luz do brilhante Sol, 115  
 e os ventos não desfigurem os oleosos cachos!  
 Dorme em meio às rosas e nas pétalas do jacinto,  
 ao deitar sua cabeça no vizinho Dioniso,  
 de modo a atar um cortejo aos quatro imortais:  
 para Febo, e Zéfiro, e Cipris, e Dioniso. 120  
 Eu, sendo teu marido, te concederia um presente nupcial:  
 a estirpe dos indianos de pele ébano. Mas por que colocaria  
 o nome da negra raça em teu leito de bodas?  
 Acaso a brilhante Aurora se mistura com a ébria noite?  
 Ó Astracis, tu rivalizas como uma jovem Ártemis! 125  
 Mas além, prepararei sessenta dançarinas a ti,  
 para que, para ti, eu produza um grupo inumerável de servas,  
 tal qual as criadas montanhesas da Arqueira,  
 como as filhas do Oceano as são, e que Ártemis não  
 rivalizaria contigo na caçada, mesmo sendo a senhora da caça. 130  
 Ofereço-te as Graças do divino Orcomeno  
 como servas, tendo eu retirado minha prole de Afrodite.  
 Mas encantarei teu frágil coração com o desejo, e te receberei  
 em meu leito após a fadiga da caça, de modo que  
 pareças Ártemis nos montes e Afrodite na cama. 135  
 Por que sofreria, se caçaria junto ao caçador Lieu?  
 Se obtiveres a paixão do embate, como uma arqueira amazona,  
 irias à Índia para a batalha, de modo que de longe serias  
 uma Peito em estratégia, e em luta serias como Atena.  
 Aceita ainda, se quiseres, o tirso caçador de cervos de Lieu, 140  
 e te tornas matadora de corsas. E de vossas mãos  
 e com teus esforços governai meu carro,

ao atrelar um leopardo ou leões às rédeas”.

Os *Hinos* calimaquianos servem de fonte para diversos episódios e são a principal inspiração para Nono compor a imagem dos deuses nas *Dionisiacas*. Com relação ao Hino a Ártemis, o poeta panopolitano se interessa especificamente pela infância da deusa, fazendo uma alusão no trecho dionisiaco a respeito da ingenuidade e do desenvolvimento de seus dons. Diferente da infância de Dioniso, que não tem um episódio de súplica de seu lote narrado, no canto 16, as atribuições solicitadas por Ártemis são oferecidas pelo deus na tentativa de sedução de Niceia, que é considerada uma segunda Ártemis (para mais detalhes, ver o segundo capítulo da presente pesquisa). A comparação da personagem com a deusa no excerto vai além do fato de ambas serem caçadoras; para o leitor atento à tradição literária, esse trecho evoca o *Hino* calimaquiano que fora o modelo da sua composição.

Segundo Acosta-Hughes (2011, p. 259), a principal pista da alusão ocorre a partir do verso 101 das *Dionisiacas*, que remete aos versos 90-7 do *Hino à Ártemis*, no trecho a respeito dos cães que Pan ofertou à deusa<sup>76</sup>, além do verso 33. Os versos 126-9 aludem a um pedido da divindade por sessenta ninfas dançantes do Oceano e vinte ninfas como servas, tal qual nos versos 13-15 do *Hino*. Gerlaud (1994, p. 230) salienta que Nono emula o trecho calimaquiano, pois enquanto a deusa recebe sessenta ninfas, Niceia receberá sessenta anos de companhia de Dioniso, sendo o dote divino ofertado à caçadora comparada a Ártemis.

Além da infância, o clamor é outro tópico importante no *Hino*. A súplica de uma divindade a Zeus é um *topos* literário tradicional. Diferente de Tétis na *Ilíada* e de Ártemis no poema inspirador, nas *Dionisiacas*, Dioniso não faz um pedido por seus privilégios a seu pai, porém no canto 10 ele faz uma solicitação peculiar. Ainda adolescente, ele se apaixona pelo sátiro Ampelo e, após a morte deste, considera rejeitar seus dons divinos para ter de volta o amado, renunciando seu destino em troca da satisfação erótica. O trecho difere do tema do *Hino à Ártemis* mas há um explícito eco, pois, uma vez comparados, a passagem apresenta apenas uma reescrita dos versos calimaquianos (versos 8-10), em que a deusa recusa brevemente seus instrumentos característicos.

---

<sup>76</sup> Segundo Gerlaud (1994, p. 229), o cão é um dote ofertado por homens adultos para seus amantes adolescentes, como Apolo a Jacinto (*Metamorfoses*, 10.172). No *Hino 3*, o Pan arcadiano dá cães a Ártemis, de Kynosoura, distrito de Esparta.

*Dionisiaca*, 10.305-8:

καλὸν ἐμοὶ Σεμέλης στεροπὴν ἐλάχειαν ἀείρειν, 305  
 μητροφόνου σπινθηροῦ ἀτερπέες εἰσὶ κεραυνοῦ.  
 ναῖω Μαιονίην: τί γὰρ αἰθέρι καὶ Διονύσω;  
 κάλλος ἐμοῦ Σατύροιο φιλαίτερόν ἐστιν Ὀλύμπου.

O belo esplendor concedeu Sêmele a mim, 305  
 do raio saindo faíscas funestas e matricidas.  
 Vivo em Meônia. Pois o que tem em comum o Éter e Dioniso?  
 A beleza é o amor do meu Sátiro do Olimpo.

Shorrock (2001, p. 131) afirma que a cena de erotismo e rejeição é importante como uma consequência da compreensão da poética noniana<sup>77</sup>, uma vez que a renúncia aos raios é sinônimo da renúncia à épica em favor das forças eróticas, subvertendo a narrativa bélica conquistada pelo amor.

Calímaco, *Hino 3.5*<sup>78</sup>:

παῖς ἔτι κουρίζουσα τάδε προσέειπε γονῆα  
 a filha, ainda uma menina, disse isto a seu genitor:

*Dionisiacas*, 10.295:

εἰσέτι παπάζοντι, τεῆν πυρόεσσαν ἀκωκὴν,  
 papaizinho, teu dardo flamejante,

Calímaco, *Hino 3. 8-9*<sup>79</sup>:

δὸς δ' ἰοῦς καὶ τόξα—ἔα, πάτερ, οὐ σε Φαρέτρην  
 οὐδ' αἰτέω μέγα τόξον: ἐμοὶ Κύκλωπες ὀιστοῦς  
 dá-me setas e arcos – deixa, meu pai, não te peço  
 aljava nem grande arco, para mim, logo os Ciclopes

<sup>77</sup> O verso 299 do décimo canto das *Dionisiacas*:

οὐ βροντῆς ἐθέλω κτύπον  
 eu não quero o ribombo do trovão

É uma alusão à rejeição a epopeia por Calímaco, que aparece no verso 20 do primeiro fragmento da *Aitia*:

βροντᾶν οὐκ ἐμόν, ἀλλὰ Διός.

o trovão não é meu, mas de Zeus.

<sup>78</sup> Tradução de Érika Werner (2012).

<sup>79</sup> Tradução de Érika Werner (2012).

*Dionisiacas*, 10.298:

σεῖο δ' ἐγὼ πρηστῆρος ἀναίνομαι αἰθέριον πῦρ,  
 eu refuto o etéreo fogo de teu tempestuoso relâmpago,

Calímaco, *Hino* 3.19-20<sup>80</sup>:

σπαρνὸν γὰρ ὅτ' Ἄρτεμις ἄστυ κάτεισιν:  
 οὔρεσιν οἰκήσω, 20

pois raramente Ártemis desce até uma urbe;  
 eu habitarei as montanhas, 20

*Dionisiacas*, 10.307:

ναίω Μαιονίην: τί γὰρ αἰθέρι καὶ Διονύσω;

Vivo em Meônia. Pois o que tem em comum o Éter e Dioniso?

Para além do tema da súplica, os *Hinos* de Calímaco oferecem diversas passagens para Nono emular nas *Dionisiacas*, em especial a construção dos deuses. No *Hino* destinado à Ártemis, o poeta reconhece o interesse dos alexandrinos pela infância dos deuses e, através do jogo da alusão e confiando na memória de seu interlocutor, ele reelabora os temas e as formas à sua maneira. Mais do que disseminar as diversas referências textuais ao longo de sua composição, o poeta procura recriar o cirenaico em sua própria forma paradoxal, sendo um inovador em diversos elementos, incluindo o metro, simpático à poesia alexandrina<sup>81</sup>.

Ao compor sua grande epopeia utilizando a obra calimaquiiana em direção ao seu objetivo, Nono também recepciona Homero. O maior dos poetas é essencial para quem compõe em língua grega e em hexâmetros. Antes de ser um objeto de escolha autoral consciente, o material linguístico e estilístico que constitui o legado homérico<sup>82</sup> é manipulado pelo poeta das *Dionisiacas* para a criação de algo muito diverso da *Ilíada* e da *Odisseia*. Nono apresenta como uma característica de sua composição uma dialética entre o máximo da imitação e o máximo do distanciamento do modelo. Calímaco ofereceu

<sup>80</sup> Tradução de Érika Werner (2012).

<sup>81</sup> Acosta-Hughes (2011, p. 561).

<sup>82</sup> Muito em virtude do papel desempenhado por Homero na *paideia* e da concepção da poesia da antiguidade tardia como uma imitação ou recriação habilidosa do arcaico.

a Nono o exemplo de um poeta oposto a Homero, mas cuja poesia pode ser entrelaçada em contínuas alusões à fonte arcaica.

Dessa forma, até em episódios claramente baseados em Homero, como o catálogo de aliados de Dioniso<sup>83</sup>, Nono utiliza Calímaco para uma seção não-homérica sobre a Sicília, aludindo a episódios correspondentes aos *Aitia*<sup>84</sup> e com isso demonstrando seu domínio sobre a técnica calimaquiiana<sup>85</sup>. Além de inserir o poeta de Cirene em um trecho inspirado na *Ilíada*, o panopolitano utiliza o alexandrino para atualizar seu maior inspirador, uma vez que ele utiliza os versos 30-33 do *Hino a Delos* para expandir os versos 62-3 homéricos<sup>86</sup>, em um excerto que narra a capacidade de poder de Poseidon:

Homero, *Ilíada*, 20.62-3<sup>87</sup>:

δείσας δ' ἐκ θρόνου ἄλτο καὶ ἴαχε, μὴ οἱ ὑπερθε  
γαῖαν ἀναρρήξειε Ποσειδάων ἐνοσίχθων,

salta do trono aos gritos: temia que de cima  
Poseidon Treme-terra abrisse o solo ctônio,

Calímaco, *Hino* 4.30-33:

ἢ ὡς τὰ πρότιστα μέγας θεὸς οὖρα θεῖων  
ἄορι τριγλώχινι, τό οἱ Τελχῖνες ἔτευξαν,  
νήσους εἰναλίας εἰργάζετο, νέρθε δὲ πάσας  
ἐκ νεάτων ὄχλισσε καὶ εἰσεκύλισε θαλάσση;

ou como o grande deus, ao acertar as primeiríssimas montanhas  
com sua espada trifarpada, os Telquines prepararam  
e habitaram as ilhas marinhas, tendo erguido  
todas de baixo para cima e (como uma nau) rolaram ao mar?

<sup>83</sup> *Dion.* 13, com uma invocação a Homero entre os versos 49-52.

<sup>84</sup> *Dion.* 13.316-7:

οἳ τ' εἶχον Καμάριναν, ὅπη κελάδοντι ῥεέθρω  
Ἴππαρις ἀστήρικτος ἐρεύγεται ἀγκύλον ὕδωρ,  
Aqueles que tinham Camarina, no lugar onde o movediço  
Híparis expele sua ardilosa água no estrondoso leito  
*Aitia*, fr. 43.42Pfeiffer:

Φήσω καὶ Καμάριναν ἴν' Ἴππρ,ις, ἀγκύλος ἔρ,πει  
Falo também sobre Camarina, onde o curvo Híparis flui

<sup>85</sup> Acosta-Hughes, (2011, p. 558).

<sup>86</sup> Hopkinson (1994b, pp.24-5) afirma que a contenda entre os deuses da *Ilíada* serve para dramatizar as decisões divinas, separando os deuses apoiadores dos Aqueus e de Tróia em uma disputa mortal, e cujo resultado antecipa a Guerra de Tróia. A alegoria noniana oferece um motivo mais sério, pois é a última barreira divina contra a ascensão de Dioniso.

<sup>87</sup> Tradução de Haroldo de Campos (2002).

*Dionisiacas*, 36.98-100:

μη ἐννοσίγαιος ἀράσσων  
γαῖαν ἱμασσομένην ῥοθίων ἐνοσίχθονι παλμῶ  
ἀρμονίην κόσμοιο μετοχλίσσειε τριαίνῃ, 100

E o Treme-terras, ao chocar  
o solo fustigado pelo frenético terremoto das ondas,  
deslocou a harmonia do cosmo com seu tridente. 100

Acosta-Hughes (2011, p. 558) aponta que, em comparação com os versos calimaquianos μέγας θεός οὔρεα θείων/ ἄορι τριγλώχινι (30-1) ἐκ νεάτων ὄχλισσε (33), Nono identifica o primeiro verso com Poseidon, enquanto o segundo diz respeito ao seu tridente, fazendo a ligação com os versos homéricos.

Em seu estudo sobre a influência do helenismo na poesia de Nono, Mazza (2012, pp. 341-) elenca as inovações principais de Calímaco que reverberaram nas *Dionisiacas*, podendo dividi-las em quatro níveis: temática, estrutural, narratológica e poetológica<sup>88</sup>.

Diferente dos demais, o nível temático permite uma resposta mais segura quanto à influência calimaquiana nas *Dionisiacas*, pois pressupõe uma pesquisa direta de uma outra a outra, seja intertextual ou documental, mesmo em relação a aspectos sistêmicos, através de comparações precisas. Embora a específica influência temática ofereça um campo mais seguro, não se pode negligenciar os aspectos narratológicos e poetológicos, pois acarretaria em um risco de subestimar a contribuição de Calímaco, em especial se considerar a transmissão fragmentária de grande parte de sua obra. Dessa forma, é possível traçar nas *Dionisiacas* uma série de passagens imitadas do poeta de Cirene. A influência calimaquiana em nível estrutural, narratológico e poetológico não pode ser resumida em episódios localizados. Portanto, elas são encontradas no poema como um todo. Diferente de Apolônio e Teócrito, cujo critério de imitação parece ser fundamentalmente temático, em Calímaco há indícios de inspiração mais profunda e incisiva na forma de conceber a própria obra. Os quatro níveis elencados por Mazza serão explorados na presente pesquisa. Todavia, uma maior atenção é dada na influência dos

<sup>88</sup> Na página 341, o pesquisador sugere que a multiplicação de episódios em histórias paralelas é um fenômeno relevante em vários aspectos: temático, pois há a criação de uma série de episódios homogêneos, com a repetição de trechos semelhantes espacialmente distantes no poema, sendo um dos principais fatores de variedade da composição; narrativo, pois, como na história de Actéon, o mesmo episódio é narrado diversas vezes, por diversos narradores e com diferentes enfoques; poetológico, pois a multiplicação de perspectivas favorece a intervenção do narrador, que se posiciona sobre a validade ou não da história, e possivelmente alude à sua própria fonte.

temas calimaquianos para a composição de episódios dionisíacos, como a punição divina pela *hybris* e os episódios de hospitalidade.

Nono recebe a influência temática do poeta cirenaico já no canto 5, com a recepção do assassinato de Actéon e, principalmente, no canto 17, com a hospitalidade oferecida pelo pastor Brongo a Dioniso. O primeiro tema tem como modelo o *Hino 5*, conhecido também como o *Banho de Palas*, e o segundo é uma retomada do conjunto *Hécale* e o episódio de Molorco narrado no terceiro livro dos *Aitia*, no trecho identificado como *Victoria Berenices*. Os episódios poderiam ser considerados deslocados dentro das *Dionisíacas*, mas uma análise mais apurada das relações entre as duas passagens com o restante do poema revela uma rede de referências.

Na história de Actéon, há uma duplicação do evento. A primeira vez em que aparece, no canto 5, ele é contado pelo narrador e depois é retomado no canto 44, sendo referido pelo próprio personagem com significativas variações em um contexto de inserção no retorno a Tebas e no encontro com Penteu. A presença de uma referência direta a Actéon nos trechos da *Penteida*<sup>89</sup> estabelece um paralelo temático entre os dois mitos que pode ser atestado desde as *Bacantes* de Eurípides, uma das numerosas recorrências do tema da impiedade punida no poema. A associação entre os episódios e temas é significativa, uma vez que marca a forma como o texto calimaquiano está inserido em uma série de contos relacionados a própria poesia, como na coleção dos *Hinos*.

O episódio de Actéon é espelhado na história de Tirésias e ambos estão conectados a Erisícton, outro personagem castigado por uma divindade devido ao seu comportamento, narrado no *Hino a Demeter* (6). Assim, há a constituição de um díptico no qual o tema de um jovem causador da cólera divina retorna com variações. Analogamente, pode ser feita uma correlação entre o episódio da hospitalidade rústica de Brongo, que ocorre no canto 17, com a história de hospitalidade dionisíaca pelo rei Estáfilo, ocorrida nos cantos posteriores, 18 e 19, e uma terceira narrada no canto 47, sobre a hospitalidade de Icário<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> A *Penteida* é o trecho das *Dionisíacas* referente à recepção das *Bacantes* de Eurípides. Corresponde aos cantos 44-46 do poema noniano.

<sup>90</sup> De acordo com Mazza (2012, p.342), as *Dionisíacas* também apresentam outras cenas de hospitalidade com ampla temática e significância, diferindo em caráter heroico, apresentando maior aderência ao protótipo da cena iliádica, e, sobretudo, na cena de recepção da *Odisseia*. Dessa forma, a φιλοξενία é aparente no episódio de Cadmo no palácio de Electra; no canto 3, de Íris na caverna de Reia; no canto 13,

O episódio de Brongo segue estritamente o modelo do predecessor helenístico, enquanto em outros casos as referências são mais sutis e as representações textuais menores, embora possam ser observadas algumas correspondências. Tal qual o episódio de Actéon, a triplicação do paradigma mítico no poema noniano corresponde à presença, nas obras calimaquianas, de um par de episódios muito próximos, o epílio *Hécale* e o trecho sobre Molorco na *Victoria Berenices*.

Como relatado anteriormente, Nono parece preferir utilizar o modelo de Calímaco, ao utilizar os *Hinos* para definir alguns dos detalhes de seu mundo divino. As referências são breves, episódicas, mas denotam afinidade no modo como o poeta de Cirene retrata com humor certos aspectos puramente humanos e realistas de algumas divindades em seus hinos, com destaque para a Ártemis do *Hino 3*<sup>91</sup>.

Já o poeta panopolitano apresenta uma atitude que merece destaque em relação à caracterização das divindades olímpicas, incluindo Dioniso. O mundo dos deuses é retratado como uma espécie de comédia dos deuses<sup>92</sup>. Nono retrata os olímpicos em seus aspectos menos célebres, como em jogos infantis ou paixão erótica exacerbada, renunciando a qualquer tentativa de composição moralizante ou purista da mitologia clássica<sup>93</sup>. Ao narrar a violência, o incesto e o estupro cometidos por algumas das principais divindades do panteão<sup>94</sup>, o poeta contraria uma tentativa moralizante da cultura pagã dos séculos IV e V.

Ainda sobre a caracterização dos deuses, Nono inova em relação a Calímaco ao se inserir na poesia, no papel do narrador, e se mostrar ao leitor como um entusiasta do

---

de Dioniso junto as Nereidas; no canto 20, por fim, quando ele se encontra com Hércules Astroquiton, no canto 40.

<sup>91</sup> No *Hino*, a bebê Ártemis, sentada no colo do pai, solicita a Zeus que conceda seus privilégios peculiares, como os cães, Ninfas do oceano e servas, rechaçando os mais solenes.

<sup>92</sup> Kuhlmann (1999) analisa o papel de Zeus nas *Dionisíacas*, e conclui que, em comparação à representação de Homero, o pai dos deuses não é mais um fiador da ordem mundial justa, mas sim um maníaco erótico impulsivo e egocêntrico, cujo casamento com Hera é reduzido a uma espécie de drama de ciúmes.

<sup>93</sup> Segundo Mazza (2012, p. 343), a crítica à forma com a qual os deuses são retratados por Homero e outros poetas remonta ao século VI a.C., em especial Xenófanes. Ao longo dos tempos, foi criada uma rica tradição dos mitos homéricos, e Nono demonstra conhecimento dessas interpretações alegóricas, que aludiriam, em especial, ao episódio da teomaquia narrado no canto 27. No entanto, o poeta não usa as imagens homéricas para reabilitar a imagem dos deuses, pois desejaria retratá-los todos como os defeituosos que habitavam a tradição épica.

<sup>94</sup> Caveró (2009, p. 566), ao analisar a imagem dos deuses e o contexto histórico em que as *Dionisíacas* e Nono estão inseridos, sugere que os chamados bons imperadores e figuras respeitáveis tinham sua imagem ligada à virilidade, Zeus e Ares, enquanto os maus apresentavam apetrechos dionisíacos. Nono não cria um Dioniso que segue a regra da masculinidade guerreira, mantendo sua imagem andrógina, e ainda rebaixa a aparência viril de Zeus e Ares.



culto dionisíaco. Ele pode ser definido como um poeta iniciado posto ao lado de seu herói, diferindo de qualquer outro narrador épico antigo, demonstrando uma predileção especial para Reia. Nas *Dionisiacas*, as divindades são evocadas com transições ao estilo do hinário calimaquiano<sup>95</sup>, correspondendo a um retrato próximo ao caricatural dos próprios deuses. O narrador de Calímaco mostra algumas passagens de notável zelo religioso, sendo capaz de se corrigir com altivez assim que for introduzido um tema que poderia ferir a suscetibilidade de uma divindade. O fato de evocar de modo não evocável um episódio ou evento torna o distanciamento irônico entre as palavras do narrador e a atitude do autor, bastante transparente ao leitor. Dessa forma, não é improvável que Nono tenha se baseado nessa característica temática de Calímaco para produzir um novo tipo de nivelamento entre autor, narrador e audiência.

O nível estrutural das *Dionisiacas* sempre foi motivo de discussão entre os estudiosos. O principal problema considerado quanto ao aspecto da estrutura da obra é com relação a falta de unidade. Todavia, aqueles que questionam o padrão de unidade da obra têm como referencial o conceito desenvolvido por Aristóteles. De acordo com De la Fuente (2008), a matéria não é uma imperfeição para a obra noniana, mas seria fruto da falta de compreensão da especificidade estética na antiguidade tardia.

A coesão de Nono é dada através de uma série de motivos e episódios paralelos que retornam do início ao fim do poema, não pela economia narrativa ou pela consequente proximidade entre uma seção e outra. Segundo Mazza (2012, p. 345), ao invés da organicidade do *μῦθος* na administração estrutural do poeta, há uma ligação e recorrência de temas semelhantes que apresentam maior ou menor vínculo com a saga dionisíaca, segundo o gosto do poeta pela montagem de episódios. Desse modo, ele vai decidir de forma arbitrária a organização e importância relativa de determinado acontecimento para cada um deles em seu espaço relativo, com base na descontinuidade da homogeneidade e da variação na repetição<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Conforme nota Mazza (2012, p.344), a narrativa ocorre em terceira pessoa em maior frequência nas saudações de um personagem a uma divindade, como nas *Dionisiacas* 25. 326. Contudo, ela é alterada e assume as proporções de um hino na saudação de Dioniso a Hércules Astroquítion, em 40. 370-410.

<sup>96</sup> O pesquisador afirma ainda que as digressões nas *Dionisiacas*, como *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*, têm sua importância. Assim, as inserções das digressões têm alguma razão, pois se debruçam sobre a busca por uma afinidade com os demais episódios relativos à história principal. O arbitrário é usado de forma neutra, e as estruturas e proporção são arranjadas conforme a vontade do narrador, cuja preocupação não é a de uma representação naturalista da trama.

Ainda no campo estrutural, as analogias às obras calimaquianas podem ser evidenciadas para além de *Hécale*. As principais composições de Calímaco são constituídas por coleções de composições que, embora apresentem homogeneidade genérica, métrica e estilística, dentro de uma coleção não são apenas variadas na questão temática e narrativa – podem chegar a ser completamente independentes entre si. Tomando *Hécale* como um primeiro exemplo, poderia haver pelo menos quatro digressões confiadas a narradores secundários: as histórias pessoais de Teseu e Hécale até o momento de seu encontro, que deveriam ser narradas pelos próprios personagens durante o jantar, e os episódios de Erecteu e seu filho Cécrops, e de Apolo e Corônis, que foram referidos no diálogo entre os dois pássaros<sup>97</sup>.

Outro exemplo marcante ocorre nos *Aitia*, que tem sua heterogeneidade programática afirmada desde o primeiro fragmento, em que o narrador/poeta anuncia que não irá compor um ἐν ἄρισμα διηγεκέξ, ou seja, um único poema contínuo. A organização dos livros não possui temática. No terceiro, por exemplo, que apresenta a *Victoria Berenices*, os temas são diversificados entre a fundação dos jogos nemêios, a hospitalidade de Molorco e a história de Acôncio e Cídipe. O único critério de ordenação foi o da escolha autoral, que pode ser evidenciado nos dois primeiros livros, uma vez que as etiologias individuais foram introduzidas pela troca de palavras entre o narrador e as Musas, de acordo com a questão de tendência do narrador ao responder suas interlocutoras.

Morrison (2007, pp. 182-95) afirma que nos *Aitia* a distinção entre o autor e o narrador é sutil, pois o último é o próprio Calímaco, que afirma ter sido instruído a narrar pelas Musas do Monte Hélicon<sup>98</sup>. A coleção calimaquiana ostenta uma tendência à ποικιλία, sendo uma busca evidente de correspondências temáticas sutis e correspondências distantes, mesmo entre suas próprias composições. Já Nonno utiliza o estilo como fio condutor de suas *Dionisiacas*, assim como Calímaco, variando os temas e emulando gêneros dentro de uma composição estritamente hexamétrica, diferindo do autor de Cirene ao não variar a métrica entre suas obras, e sim os temas durante os episódios.

---

<sup>97</sup> Entre os fragmentos 70-75H.

<sup>98</sup> A *Aitia* apresenta uma versão multifacetada de Calímaco, dividido em três personas distintas. Há o Calímaco autor, o Calímaco idoso, na forma do narrador que apresenta seu sonho, e o Calímaco jovem, que dialoga com as Musas.

Quanto ao nível da narração, há uma sutil diferença entre a posição autoral e a voz do narrador. Em ambos os autores, Calímaco e Nono, a impessoalidade da narração épica é abandonada. A crítica especializada não vê surpresa nos *Aitia*, uma vez que temos o narrador nomeado, na elegia etiológica e na narrativa não-épica em terceira pessoa, embora seja mais notável a ruptura com a tradição homérica nos *Hinos* e nas *Dionisíacas*. As intenções da narrativa dirigida aos leitores se tornam mais frequentes e significativas, tendo uma maior iniciativa do narrador em relação ao texto, além de exibir consideráveis relevâncias, como o tempo da narração subtraído da ordem cronológica, na medida em que um aceno do narrador é suficiente para fazer a história mudar em anos, como ocorre no canto 25 das *Dionisíacas*, ao avançar seis anos na *Indíada*<sup>99</sup>.

Segundo Mazza (2012, p. 436), quando o narrador não torna explícito, o leitor pode perceber o desenvolvimento da narrativa não sendo apresentado como um registro ordenado dos eventos, mas, ao contrário, a sequência cronológica é continuamente perturbada pela presença de analepses e prolepses. Um exemplo é a narração da linhagem de Cadmo e Harmonia no canto 5, em que a metamorfose de Actéon acontecerá apenas ao fim da *Indíada*, no canto 40, antes dos eventos envolvendo Penteu, entre os cantos 44-46, mas é antecipada até da concepção de Dioniso.

Nono, ao desnivelar a sucessão temporal e reservar a possibilidade de organização da narrativa, parece não se interessar pela coerência entre os episódios narrados, de modo a não refletir a cronologia do mito. Todavia, há um peso relativo em cada episódio narrado, como, por exemplo, a conclusão do poema e o coroamento das façanhas de Dioniso, com sua apoteose preparada desde a embaixada enviada por Zeus no início do canto 13. Esse acontecimento de grande importância é liquidado em apenas cinco versos (vv. 974-8), de modo que o amor insatisfeito de Beroé, que é apenas um acessório ao objetivo do poema e constitui um fracasso para o protagonista, é narrado em 140 versos.

O tempo da narrativa é encurtado em relação ao mito, uma vez que ela apresenta aspectos considerados mais interessantes e resume pontos de destaque da história. As sucessões das cenas são unidas unicamente pela seleção do narrador e não por relações de necessidade ou cronológicas. Dessa forma, algumas cenas narrativas podem ser

---

<sup>99</sup> Nono relata no próêmio do canto 25 que narrará apenas o último ano da Guerra da Índia, pulando os seis primeiros, pois não ocorrera nada, uma vez que o exército indiano permaneceu refugiado dentro de suas fortificações. O fato mais interessante deste próêmio é que Nono explicita, entre os versos 7-10, que imitará o modelo homérico (ao narrar apenas o último ano da guerra).

identificadas nos epílios, sendo uma referência ao modelo calimaquiano de composição, tornando-se uma referência do nível narrativo do poeta cirenaico encontrada em Nono.

Calímaco, a respeito do nível poetológico, atualiza sua poética, fazendo uma reflexão sobre sua própria composição. As declarações programáticas no primeiro fragmento de *Aitia*, no *Hino* 2.105-12, e no *Jambo* 13, em que o poeta justifica suas escolhas e ataca os adversários poéticos, seja de forma genuína ou somente a retomada do *topos* dos inimigos invejosos, são traços tradicionais da poesia do autor, e que já atraíam a atenção dos leitores na antiguidade. Esses traços são evidenciados pela atividade de comentadores e biógrafos, que se esforçaram em tentar identificar os escritores hostis e, posteriormente, pelo uso das passagens como recusas dos poetas augustanos. Além das passagens com as declarações explícitas de proporções poéticas, há outros elementos e momentos em que o poeta fala de si mesmo como autor, de sua relação com o material mítico e os modelos de tradição.

Duas passagens têm destaque, uma em relação à matéria mítica, em que Calímaco tem uma consciência particular da utilização de um grande patrimônio da literatura, não apenas sobre a poesia, mas também sobre as correntes filosóficas, prosas didáticas, entre outros. Uma vez que ele teria um importante trabalho como catalogador na Biblioteca de Alexandria, e o acervo da grande biblioteca teria sido catalogado nos Πίνακες<sup>100</sup>. A outra passagem tem a ver com a forma particular de abordagem das fontes, com a afirmação “não canto aquilo que não é atestado” (ἀμάρτυρον οὐδὲν ἀεῖδω, do frag. 612 Pfeiffer). Ou seja, o poeta utilizaria o método científico para buscar os mitos obscuros, podendo atestá-los por estarem documentados ou serem testemunhados.

Por outro lado, Calímaco faz uma indicação explícita a respeito das fontes utilizadas, como no caso da citação do historiador local Xenomedes de Céio<sup>101</sup> como fonte para a história de Acôncio e Cidípe e outras tradições das fases mais remotas da história

---

<sup>100</sup> Os Πίνακες formaram uma obra bibliográfica perdida composta por Calímaco, popularmente considerada o primeiro catálogo de bibliotecas do Ocidente. Segundo Rodrigues Júnior (2021, p. 374), a partir do (κ 227) esse catálogo reuniria textos que distinguiriam todo tipo de instrução, sendo dividido em categorias e dispostos em ordem alfabética. Calímaco apresentaria uma vida com atividades paralelas, como pesquisador e antiquário, as quais influenciaram a sua escrita narrativa. Um exemplo é o tratamento no fragmento 457-9 Pfeiffer: περὶ τῶν ἐν τῇ οἰκουμένῃ ποταμῶν e o catálogo do curso das águas da Arcádia em *Hécale* 1.22-7 e 32-41.

<sup>101</sup> Fragmento 75 Pfeiffer.

da ilha. O poeta ainda reivindica a sua filiação literária aos modelos poéticos que implicam o posicionamento do autor perante a tradição na qual está inserido<sup>102</sup>.

Em Nono, há a repetição do modelo calimaquiano. O poeta é capaz de captar o significado dos elementos poetológicos presentes no modelo e jogar de forma criativa e com humor, utilizando vocabulário variado. Na farsa bucólica montada, em seu diálogo com Tífon, Cadmo entoou uma sutil melodia na lira para encantar o inimigo de Zeus e permitir seu contra ataque (1.40- 2.19). Os dois discutem a arte, uma vez que Tífon quer que Cadmo se torne uma espécie de poeta de sua corte e celebre com uma canção seu triunfo sobre os deuses do Olimpo. Por outro lado, ele compara o instrumento de junco do falso pastor com o raio roubado de Zeus<sup>103</sup>, o qual o usurpador pretende utilizar para entoar uma canção estrondosa<sup>104</sup>, competindo no duelo amistoso contra Cadmo. O falso pastor vai entoar uma melodia refinada, ao passar pelas flautas o delicado sopro<sup>105</sup>. O paradoxo entre o canto fino com o desejo monstruoso de Tífon, de ser celebrada a sua própria batalha vitoriosa, é evidente. Para o gigante, o canto é melhor quanto mais alto for ressoado, assim como Calímaco refere na *Aitia* frag. 1.20.

Βροντᾶν οὐκ ἐμὸν, ἀλλὰ Διός  
O raio não é meu, mas de Zeus

É exatamente a canção entoada por Cadmo que causa a derrota do usurpador da prerrogativa de Zeus, ou seja, o atributo divino do raio. A esquete atualiza o βροντᾶν de Calímaco, que, no caso de Tífon, é a reivindicação de competição com Zeus pelo som do trovão, sendo nada mais do que um jogo inteligente com o modelo sem consequências fora da narração dos acontecimentos de Cadmo, sem ler uma metáfora metapoética de Nono. Isso significa que Calímaco não quer rivalizar com Zeus quanto ao volume de sua poesia (novamente a questão da medida). Já o conflito cósmico travestido de farsa bucólica coloca frente a frente o deus estabelecido dotado de total controle de seu instrumento e técnica e uma nova divindade que deseja se equiparar a ele, mas não tem a habilidade para empunhar e utilizar esse instrumento. Em ambos os poetas, o raio pode ser entendido como a poesia épica, devido ao seu volume estrondoso, enquanto Zeus

<sup>102</sup> Segundo Hunter e Fantuzzi (2002, pp. 3-20), os poetas do passado assumiam seus modelos poéticos ancestrais, que trabalhavam lado a lado com as Musas no papel inspirador da poesia. Nono introduz esse tipo de referência, invocando explicitamente Homero e Píndaro, ainda que no mesmo gênero conservado da narrativa épica para o qual a invocação noniana, se acaso fosse na era helenística, permaneceria alheia.

<sup>103</sup> *Dion.* 1.432: ὄργανον Ὀλύμπιον

<sup>104</sup> *Dion.* 1.440: βρονταῖον μελός

<sup>105</sup> *Dion.* 1.414: φύσημα λεπτόν

poderia ser compreendido como Homero. Calímaco busca se afastar do modelo no verso 20 dos *Aitia*, enquanto Tífon pode ser uma *persona loquens* para Nono, que, na abertura do poema, ainda não tem a experiência necessária para tratar de algo tão grandioso, a despeito de sua ambição. O monstro tenta imitar o deus ao utilizar o raio, mas apesar de sua avidez, não possui a maestria de seu modelo. Contudo, diferente do gigante derrotado por sua sede inalcançável, o poeta busca se afastar do estilo homérico, ao inserir a *ποικιλία*, acrescentando diferentes estilos e gêneros dentro da epopeia.

### 1.1.4 – O papel do epílio na poesia noniana

Homero e a poesia hexamétrica arcaica são as principais fontes e modelos para a composição das *Dionisiacas*, sendo facilmente identificáveis. Todavia, a inovação noniana reside, sobretudo, na mistura de gêneros e estilos para construir uma poesia de destaque dentro de uma herança de mais de mil anos. Dessa forma, a aproximação das características da poética calimaquiiana e da poesia helenística contribuiu para o afastamento da tradição homérica. Nono demonstra uma compatibilidade e documenta um reaproveitamento de Calímaco em um contexto de apreciação, por parte do poeta imitador, da especialidade do imitado, e o modelo alexandrino de composição de uma pequena epopeia, o epílio, é espelhado na poética dionisiaca.

Para Mazza (2012, p. 350), existe uma polêmica contida no fragmento 1 dos *Aitia* e em *Hécale* que não são endereçadas especificamente ao gênero épico como um épos mítico-heróico ou literário-encomiasta. Todavia elas demonstrariam uma intenção contrária da ambição do poeta de imitar e se igualar a Homero, ou seja, contra a permanência na tradição arcaica, mas ainda assim retomando o estilo homérico em seus aspectos mais mecânicos, o que, para Fantuzzi (1988, pp. 23-4), no século V, já despertava aborrecimento e escárnio na audiência. As teorias acerca da interpretação da agenda poética tendem a ampliar as diversas hipóteses e discussões, entre elas a possibilidade da crítica calimaquiiana se endereçar à construção de epopeias tradicionais, o que acaba por fomentar um interesse maior nos estudos a respeito das obras de Calímaco.

O gosto em ser poeta e crítico no século III a.C. faria aceitar repetições formulares e cenas típicas, as quais foram identificadas, no século XX, como oriundas da tradição

oral original dos poemas homéricos, com elementos estilísticos incorporados a partir da *Iliada* e da *Odisseia*. Os críticos alexandrinos demonstraram intolerância quanto ao uso na tradição épica, devido às repetições de conexões, versos e cenas que eram reconhecidas como peculiares à épica, e também pela suspeita nas passagens em que as repetições mais evidentes não são genuínas<sup>106</sup>.

Para Calímaco e os críticos, um poeta helenístico que imita esses aspectos menos convincentes de Homero será condenado. Assim, a expressão calimaquiiana ἐν ἄεισμα διηνεκέων<sup>107</sup>, presente em *Aitia* frag. 1Pfeiffer, que identifica a estética homérica junto aos Telquines, apresenta uma rejeição da posição do poeta pela herança arcaica. O poeta também pode ter feito oposição à teoria aristotélica presente na *Poética* 1451b, na qual são propostas como critérios de uma boa narrativa as características de unidade, integralidade, completude, extensão (ἐν, ὅλον, τέλος, μέγεθος). Dessa forma, a posição de Calímaco visaria contrastar conscientemente a teoria de Aristóteles. Já Pfeifer (1968, p. 137) identifica um ponto crucial para a divergência entre o poeta e o filósofo sobre Homero, uma vez que, para ambos, o arcaico é modelo de perfeição poética e se destaca acima de qualquer outro. Para Aristóteles, a maestria homérica oferece um exemplo de conformidade; para Calímaco, a impossibilidade de imitação do modelo determina a necessidade concreta de se voltar para outro lugar. A hipótese de Pfeifer gerou objeções acadêmicas e, posteriormente, a tendência dos estudiosos foi encontrar consonâncias ou compatibilidades entre as posições calimaquianas e aristotélicas<sup>108</sup>.

Mazza (2012, p. 351) considera que, por um lado, os adjetivos ἐν e διηνεκές em fórmula poética trazem à mente a *Poética*<sup>109</sup>, na qual os mitos são dispostos em forma mista (diegética e mimética). Por outro, a tragédia é descrita como a respeito de uma ação

<sup>106</sup> Nunlist (2009, pp. 313-4) afirma, em um tópico a respeito das cenas típicas na *Iliada*, que o escoliasta não teria gostado da repetição da cena do Sonho no início do segundo canto. Ele foi repetido duas vezes dentro desse mesmo canto, mas ele não teria gostado do segundo, reescrevendo à sua maneira.

<sup>107</sup> Um poema contínuo.

<sup>108</sup> Massimila (1996) afirma que os Telquines culpam Calímaco por sua capacidade de compor um poema unitário e contínuo, que corresponda aos critérios estabelecidos, para a tragédia e ao *épos*, por Aristóteles na *Poética*. Já Pretagostini (2006, p. 19) considera como fato estabelecido e certo as críticas dos Telquines se basearem nos princípios aristotélicos da *Poética*.

<sup>109</sup> *Poética*, 1459a 19-20. περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικοὺς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν [20] ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος.

A respeito da narrativa e da imitação do metro, é necessário que os mitos sejam compostos dramaticamente mesmo modo como nas tragédias, em relação a uma ação completa e finita, tendo início, meio e fim.

única e finita, tendo início, meio e fim<sup>110</sup>, e assim a leitura do texto calimaquiano não sugere a compreensão de ἔν διηκεές como um par de características distintas da ἄεισμα, coordenadas entre si e colocadas no mesmo nível de unidade e continuidade/consequência, como a expressão de uma ação única e finita sugere<sup>111</sup>. Todavia, o pesquisador aponta para uma outra interpretação sobre o trecho de Calímaco, em que o oposto também poderia ser verídico. É possível uma leitura do ἔν como apenas um numeral, assim seria um único poema διηκεές, em oposição à coleção de elegias heterogêneas, as quais serão produzidas posteriormente.

O pesquisador ainda apresenta uma outra hipótese referida ao adjetivo διηκεές, aludindo à remontagem da epopeia e não às teorias peripatéticas, uma suposição não baseada em uma correspondência terminológica. Uma série de ocorrências encontradas na *Odisseia* com o advérbio análogo διηκεέως se referem a uma narrativa extensa e exaustiva, percorrendo do primeiro ao último elemento, mas que é conotada em um sentido negativo, como irritante ou impróprio, e que o falante ou se recusa a cumprir ou é relutante no que faz<sup>112</sup>. O termo retorna na epopeia helenística no primeiro livro de Apolônio, quando o narrador, pronto a deixar de lado o enredo principal do poema para se limitar a uma digressão<sup>113</sup>, se limita com uma reversão em que a expressão διηκεέως ἀγορεύειν obtém uma conotação negativa inoportuna em relação à homérica<sup>114</sup>.

A designação épica do canto contínuo, que implica em uma crônica exaustiva do primeiro ao último elemento, pode ser aplicada à concepção aristotélica do poema cíclico, em oposição aos poemas homéricos, referência nos modelos de unidade, organicidade e

<sup>110</sup> *Poética*, 1459a 20: περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἄρχην καὶ μέσα καὶ τέλος.

<sup>111</sup> Asper (1997, p. 213) observa que o discurso aristotélico enfoca a ação, que é o objetivo da narração, e os Telquines não se refeririam à ação desenvolvida na obra, mas sim a própria composição literária com a realidade consumada.

<sup>112</sup> Harder (2012, Vol. II, p. 21) explica que a indisponibilidade da exposição de todo o διηκεέως na *Odisseia* 4.836, 12.56. Já o caso da concordância do pedido pelo locutor em respeito ao solicitado, apesar da relutância, ocorre em 8. 241.

<sup>113</sup> *Arg.* 1. 648-9: ἀλλὰ τί μύθος

Αἰθαλίδew χρεῖώ με διηκεέως ἀγορεύειν;

Tradução de Fernando Rodrigues Júnior (2021):

Mas qual a necessidade

de eu relatar continuamente essas histórias sobre Etálide?

<sup>114</sup> Mazza (2012, p. 352) afirma que o advérbio tem valor negativo semelhante a irritação de Eetes em *Arg.* 3. 401. De Forest (1994) em sua teoria sobre Calímaco e o narrador homérico, supõe um uso marcante e abusivo, sob a luz dos *Aitia* fg. 1. 3, em que o advérbio indicaria adequadamente a forma de nomear o épico tradicional em oposição à nova poética calimaquiana.



proporção<sup>115</sup>. Na visão filosófica aristotélica, o restante dos épicos arcaicos é limitado por acumular episódios que não têm unidade ou finalidade, em especial aqueles que evocam a unidade da ação com fatores externos, como os limites de um determinado intervalo de tempo, ou a mera identidade do protagonista, e erram ao acrescentar uma quantidade excessiva de eventos de modo que a história perde a característica de ser facilmente reconhecível<sup>116</sup>.

Em diferentes sessões da *Poética* são expostos os casos de poetas que não conseguiram realizar o ideal de unidade e organicidade da obra, sendo duas manifestações do mesmo problema: a primeira, em 1451a 16-22, em que são condenados os poemas que reúnem eventos relativos a um único herói, como as várias *Heracleidas*, *Teseidas*, baseadas na suposição da unidade do mito em si<sup>117</sup>. Já a segunda ocorre em 1459a 17 a 1459b 5, em que são citados os poemas como composição histórica, e narram os acontecimentos de um determinado momento a outro, sem focar a atenção em uma finalidade unificadora. No caso citado, os alvos são os ciclos troianos, como a *Pequena Ilíada*, que não se concentram em uma ação central. Em ambos os casos, as composições consideradas mal sucedidas estão conectadas ao sucesso de Homero; que, apesar de fazer um poema convergido em um indivíduo (Odiseu), foi capaz de selecionar e hierarquizar seu material<sup>118</sup>. Mesmo que o poeta tenha narrado a Guerra de Troia, a obra é concentrada em uma parte de toda a ação em oposição à cronologia escolhida pelos demais poetas, ou seja, é uma delimitação temporal com proporções contidas e referências inseridas a fases anteriores à guerra e outros episódios em forma de digressões<sup>119</sup>. As composições

<sup>115</sup> Segundo Mazza (2012, p. 352), a identificação da fórmula calimaquiiana com a produção cíclica, do gosto pelo qual os telquines viriam a ser porta-vozes, fora proposta por Adam (1889), de onde Koster (1970) e Cameron (1995) se apoiam.

<sup>116</sup> Na *Poética* (1459b 2-5), a possibilidade de esgotar o cerne da trama em uma tragédia ou em dias, como na *Ilíada* ou *Odisseia*, é a prova do critério, diferente dos poemas cíclicos, que agrupam diversos episódios que geram inúmeras versões.

<sup>117</sup> *Poética* 1451a 16-7: Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται, εἴαν περὶ ἓνα ᾗ.

O mito tem uma unidade, e não como alguns pensam, se se referiria a apenas um.

<sup>118</sup> *Poética* 1451a 23-30: Ὅμηρος, ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ τοῦτ' εἴκειν καλῶς ἰδεῖν, ἥτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν. Ὀδύσειαν γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἷον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι ἐν τῷ ἄγεραμῷ, ὃν οὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν ἢ εἰκὸς θάτερον. γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πρᾶξιν οἷαν λέγομεν τὴν Ὀδύσειαν συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα.

Homero, de modo que também supera em outros aspectos, também parece ver tais coisas favoravelmente, com certeza devido à técnica ou à natureza. Pois, ao compor a *Odisseia*, não compôs todos os fatos que lhe ocorreram, como quando foi vencido no Parnaso, estando enlouquecido, foi acrescentado o número de um dos dois eventos em nada também semelhantes com outros. Mas estamos falando de uma única ação composta na *Odisseia*, da mesma forma que na *Ilíada*.

<sup>119</sup> *Poética* 1459a 30-7: Διό, ὥσπερ εἶπομεν ἤδη, καὶ ταύτη θεσπέσιος ἂν φανεῖη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μὴδὲ τὸν πόλεμον καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρήσαι ποιεῖν ὅλον. λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος, ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. νῦν δ' ἐν

homéricas têm valor exemplar pela seleção de conteúdo, material e disposição, que é a preocupação de Aristóteles, enquanto os poemas cíclicos não apresentariam tal cuidado.

O tipo de poema a que os Telquines fazem referência é atribuído à prática que Aristóteles contesta nos poemas cíclicos. Contudo, isso não significa que Calímaco teria seguido o modelo estabelecido pelo filósofo; a suposta afinidade reside no alvo combatido e não na construção poética. O poeta não tem a pretensão de imitar Homero nos moldes aristotélicos, mas sim de apresentar uma relação com a *Iliada* e a *Odisseia* com base nas representações lexicais e estilísticas, alusões e intertextualidade<sup>120</sup>. Ele ainda demonstra não se preocupar com a teoria literária, referindo-se aos adversários como criadores de remendos e falhas carregados pelos poemas contínuos.

No *Epigrama 30*, a persona poética declara odiar poesia cíclica, expondo um denominador comum entre diversos objetos de desprezo, revelando, de forma caricata no senso poetológico, detestar todas as coisas comuns<sup>121</sup>. Segundo Mazza (2012, p. 354), não se trata de uma teoria dos gêneros ou da poesia, mas de uma rejeição aristotélica das características que ele considera descuidadas, incorporadas aos poemas cíclicos para serem identificados como poemas contínuos.

As inovações poetológicas tornam complexas a relação entre Nono e Calímaco, uma vez que a interpretação sobre a recusa da epopeia por parte do alexandrino é ambígua e pode ser pela épica como um todo, apenas pela homérica, ou pelo *épos* cíclico. A abertura dos *Aitia* (frag. 1.17Pfeiffer) apresenta uma declaração aos Telquines com pontos notáveis de contato com a percepção do poema noniano, em especial quando é

---

μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις, οἷς διαλαμβάνει τὴν ποιήσιν.

Por isso, como falamos a partir de então, o sagrado Homero surgia junto aos outros desse modo, e não se lançou sobre toda a guerra, embora tendo princípio e fim, ele a escreveu. Pois a história seria excessivamente grande e não facilmente visível, ou se tivesse moderado o comprimento, teria sido enredado pela variedade (de eventos). Pois agora, ao tomar uma parte dos episódios, tomou muitos deles para si, como o catálogo das naus e outros episódios, os quais são percebidos em sua poesia.

<sup>120</sup> Na discussão sobre a classificação de gênero, Mazza (2012, p. 354) afirma que, em relação às características e aos requisitos para uma narrativa ou cena, Aristóteles é indicado. Todavia, Calímaco não se atém a teoria aristotélica e insere problemas concretos de natureza estilística para atacar seus adversários.

<sup>121</sup> *Epigrama 30* (AP. 12. 43):

Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ  
χαίρω τίς πολλοὺς ᾧδε καὶ ᾧδε φέρει,  
μισῶ καὶ περιφοίτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης  
πίνω. σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.

Detesto o poema cíclico, e não celebro muito  
alguém que percorre muitas vias em sua jornada.  
Odeio também o rotatório amor e não bebo nessa  
fonte! Abomino todas as coisas comuns.

considerado como base o esquema aristotélico de delimitação. A heterogeneidade da obra dionisíaca remete a mais de um elemento no espectro de composições como as *Heracleidas* ou *Teseidas*, poemas cíclicos citados por Aristóteles (*Poética* 1451a 16-22), na medida em que os episódios importantes, como a morte de Ampelo (canto 13), o duelo contra Deríades (40), a hospitalidade de Icário e o confronto com Perseu (ambos no canto 47), por exemplo, não têm nenhum elemento comum entre si, exceto o protagonista. As *Dionisiacas* parecem ser um poema essencialmente contínuo, uma vez que é narrada não apenas a Guerra da Índia, desde o momento da reunião das tropas (canto 13) até o retorno ao ocidente (40), mas propõe um nível de completude a ser rastreado até duas gerações antes do nascimento de Dioniso, com o episódio do rapto de Europa, que introduz Cadmo e insere o contexto do nascimento de Sêmele<sup>122</sup>.

Nono, ao compor as *Dionisiacas*, acaba cumprindo os propósitos condenados por Horácio em sua *Arte Poética* (146-7), o básico da estética classicista. A obra horaciana é um proponente das ideias expostas por Aristóteles. Além do poema começar em *ab ovo* e não *in medias res*, ou seja, do início de tudo e não no meio de uma ação ou evento, Nono leva a história de Dioniso até o momento de sua apoteose, opção que é rejeitada por Aristóteles em 1459a 33<sup>123</sup>. Segundo Mazza (2012, p. 355), ao compor seu poema, ele demonstra não se interessar pela tradição peripatética que identifica os maiores méritos da *Ilíada* e da *Odisseia*. Por se tratar de um canto contínuo, que narra um grande número de episódios com poucas ligações entre si – embora todos remetam a Dioniso, a partir dos ancestrais até o momento da ascensão ao Olimpo –, o poema está comprometido no sentido de ser cíclico.

Em relação à estrutura, parece representar ainda uma ruptura irremediável entre Nono e seu modelo, e pode fornecer uma chave para a integração dos elementos calimaquianos presentes nas *Dionisiacas*. O canto contínuo noniano, apesar da série de elementos que favorecem a coesão textual, contém muitas subdivisões internas em episódios virtualmente independentes e muitas digressões secundárias não relacionadas ao desenvolvimento principal de cada seção, assemelhando-se a uma coleção de

---

<sup>122</sup> Mazza (2012, p. 355) afirma que as *Dionisiacas* são exaustivas no sentido que tratam a matéria dionisíaca desde a fundação da linhagem do deus até a sua apoteose, mas sem contar todos os episódios envolvendo o deus. Nono detém sua narrativa no que deseja contar, evidenciando as referências sintéticas e alusões a outros momentos não narrados no poema.

<sup>123</sup> *Poética* 1459a 33:      λίαν γάρ ἄν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος  
Pois a história seria excessivamente grande e de difícil leitura

narrativas curtas; o epílio, com temas próximos ao dionisismo, diferente de um poema épico tradicional.

A definição do epílio como um poema hexamétrico de curta duração é problemática ao se referir como um dos traços distintos do *épos* tradicional. A extensão reduzida pode apenas ser aplicada indiscriminadamente às obras como *Hécale*, que teria entre mil e mil e quinhentos versos, e em composições muito menores como os poemas mitológicos dos bucólicos, como *Europa*, de Mosco, com 166 versos, por exemplo<sup>124</sup>. Apesar de problemático, o conceito continua a ser aplicado pela sua funcionalidade na classificação dos textos helenísticos e latinos, além dos parâmetros da literatura arcaica e clássica, e pelo conjunto de traços inovadores da produção.

Os episódios individuais das *Dionisíacas* acabam lembrando a estrutura dos épicos curtos como *Hécale* e *Europa*, mas se assemelham mais aos *Aitia*, por serem narrativas de curta extensão, completamente independentes um do outro. Na obra calimaquiiana, a passagem de uma origem à outra é arbitrária, ligada às curiosidades eruditas do narrador, identificado com a voz de Calímaco, dividido nas três idades. Não parece haver uma unidade temática estrita entre os episódios narrados, como em outros poemas helenísticos de estilo etiológico que reuniam narrativas curtas unidas por um mesmo tema, como as *Metamorfoses* de Ovídio.

Para Mazza (2012, p. 357), o arranjo das passagens individuais não teria sido acidental, mas uma resposta a um jogo de simetrias e correspondências estabelecidas pela vontade ordenadora de um autor/narrador, e não pelo desenvolvimento do próprio material. Em Nono, um traço unificador é fornecido pela figura central de Dioniso, mesmo que ele seja um fator absolutamente incapaz de satisfazer as necessidades de organicidade de Aristóteles. A criação de episódios paralelos que se refletem, a alternância de vertentes temáticas recorrentes e a maior presença do narrador, que ajuda a sublinhar as semelhanças internas do poema ou com outros episódios míticos, são notações que ocultam referências a outras obras literárias, conferindo à sua composição uma coesão própria.

---

<sup>124</sup> As *Dionisíacas* apresentam correspondências com os tipos indicados: os episódios de tamanho médio, no caso de Hino e Niceia (14.168-422); curtos, no caso de Brongo (17.32-86); e extensos, que podem se estender por diversos cantos, como o caso de Ampelo (10.139- 12.291).

Essa característica aproxima mais as *Dionisiacas* dos *Aitia* que dos demais poemas alexandrinos, por personificarem uma poética destacada das tentativas desajeitadas dos poetas apreciados pelos telquines, que criaram epopeias padronizadas e sem inovações. Em seu lugar, Calímaco opta pela escolha radical da descontinuidade, falta de completude e ordem cronológica<sup>125</sup>. Nono, ao introduzir os elementos heterogêneos no campo homérico de sua épica, tenta não corromper Homero com Calímaco. Todavia ele acaba por fazer o oposto, ou seja, contaminando o trecho calimaquiano com o *épos* tradicional, e parece assumir um desafio implícito contido no prólogo dos *Aitia* ao compor um poema que apresenta as muitas inovações do poeta de Cirene – contudo, dentro de um poema contínuo que celebra grandes confrontos, reis e heróis. Seria uma tentativa semelhante a Apolônio de Rodes, mas com uma possível incisão maior ao se afastar da narrativa homérica e atribuir autonomia substancial às suas partes, seguindo as evoluções da literatura tardo-antiga.

Para Mazza (2012, p. 358), uma coisa é compor epílios e coleções etiológicas para se afastar da imitação de Homero, escrevendo uma resposta aos críticos, e outra é elaborar um poderoso épico que mantenha, por cerca de vinte mil versos, o alto nível de refino métrico e estilístico, originalidade linguística, variedade de conteúdo e distanciamento irônico, o qual Calímaco também demonstrou com seu “discurso fino”, ao se referir a Arato<sup>126</sup>. O estilo calimaquiano empregado por um poeta como Nono pode ser paradoxal. Entretanto, Roberts (1989) identifica o princípio subjacente a uma obra no século V que revela que “quanto mais difícil, melhor”. O gosto pela epopeia recompensa certas combinações que parecem antinaturais em sua concepção, como os *centos* homéricos<sup>127</sup> da época cristã.

Mazza ainda afirma que, quanto mais inconciliáveis pareçam as coisas, maiores são os aplausos do poeta que consegue uni-las. Tal tendência foi reconhecida e teorizada, através de elaborações lexicais e hemistíquios. Dessa forma, não seria legítimo considerar que um poeta como Nono pudesse aspirar a um empreendimento ainda mais difícil: o de interagir não apenas com palavras ou expressões heterogêneas, mas através de duas

---

<sup>125</sup> Harder (2012, vol. II, p. 22).

<sup>126</sup> *Epigrama 29* (AP. 9.43).

<sup>127</sup> Os *centos* homéricos são poemas em estilo homérico, mas com temática cristã. Eles refletem um diálogo entre cultura e religião no período entre a Antiguidade Clássica e a Antiguidade Tardia, tendo Eudócia como principal poeta no século V d.C. Para mais detalhes, ver *The Homeric Centos* (2023) de Anna Lafteratou.

estéticas consideradas antiéticas<sup>128</sup>. Como na *Paráfrase ao Evangelho de São João*, em que Nono enfrenta o desafio de utilizar o léxico e o estilo épico para narrar episódios evangélicos, nas *Dionisiacas*, ele se dedica a não menos virtuosa tentativa de conciliar a fonte calimaquiiana com a epopeia tradicional e cíclica; algo considerado, até então, impossível até por Calímaco.

## 1.2 – A recepção calimaquiiana no episódio de Actéon

Nas *Dionisiacas*, o protagonista viajante é recepcionado em diversas ocasiões e de múltiplas formas, sendo bem recebido em episódios como Estáfilo (canto 18) e Hércules Astroquiton (canto 40), e mal por Licurgo (canto 20) e Penteu (canto 44), por exemplo. Nono utiliza o modelo calimaquiiano para compor dois episódios: Actéon, no canto 5, e Brongo, no canto 17.

Para a obra do poeta egípcio, exemplos de piedade recompensada, em contraponto aos episódios de impiedade punida, mesmo que individuais, são temas muito importantes<sup>129</sup>. A matéria da hospitalidade, seja a partir do acolhimento, ou da refutação, ocorre de forma consecutiva no poema. A receptividade ou recusa não são apenas à pessoa de Dioniso como um deus, porém residem ainda nas inovações constituídas da cultura de vida e das vantagens que trazem para a vida dos homens. Por um lado, quando a hospitalidade é aceita, os laços são recompensados com seu fruto. Por outro, quando é negada, os laços são desfeitos por completo e geralmente o castigo é mortal, como nos casos de Penteu e Licurgo, personagens hostis à introdução da bebida e da manifestação da esfera dionisiaca, como a celebração orgiástica e os ritos noturnos com os banquetes regados a vinhos<sup>130</sup>.

---

<sup>128</sup> Shorrock (2011, pp.125-30) revela que, mais especificamente, na epístola ao *Cento Nuptialis*, Ausônio expõe uma técnica para a realização de seu cento ideal.

<sup>129</sup> De la Fuente (2008, pp. 117-30) afirma que Dioniso é o deus que mais recebe hospitalidade dos mortais. No caso em que a hospitalidade é positiva, como Brongo e Estáfilo, há sempre a recompensa com os dotes do deus, como o vinho e a dança. Já nos casos negativos, como dos teômacos Licurgo, Deríades e Penteu, há a punição. A relação de Dioniso com os teômacos é o tema da minha dissertação de mestrado (2016).

<sup>130</sup> Mazza (2012, p. 359).

Mazza (2012, p.360) afirma que o principal mito de recusa punida tem como modelo Calímaco, apesar de não tratar especificamente dos repetidos ataques por parte dos teômacos, os quais não reconhecem a divindade de Dioniso.

A primeira recepção calimaquiiana nas *Dionisiacas* ocorre na história de Actéon. Ele é neto de Cadmo, filho de Autonoe e primo de Penteu e do protagonista. O episódio não trata da hospitalidade e nem da culpa por alguma transgressão de qualquer natureza envolvendo Baco ou sua divindade. Todavia, é o relato de um atentado contra a pureza de uma deusa, sendo o principal tema do *Banho de Palas*.

O elo com as histórias de impiedade punida é garantido pela intervenção do narrador, que no canto 5<sup>131</sup> vincula os casos de Penteu e seu primo, em uma manifestação que é iniciada na narrativa do confronto entre Dioniso e o rei de Tebas, correspondendo simetricamente à visão onírica enganosa de Autonoe, que introduz uma referência anafórica à história de seu filho<sup>132</sup>. A história de Actéon é tematicamente próxima às diversas em que os inimigos de Baco são punidos. A polaridade entre a piedade e a impiedade no reconhecimento de Dioniso faz parte da agenda programática do poema noniano. Enquanto Calímaco assume um papel exemplar de imitação, Nono cria um diálogo com seu modelo, a Atena do *Hino 5*, e faz com que o episódio calimaquiiano não seja apenas molde para a história de Actéon, mas para todas as mulheres presentes nas *Dionisiacas*.

O episódio de Actéon está inserido no quinto canto do poema noniano, junto a descrição dos predecessores de Cadmo<sup>133</sup>. O jovem se destaca dos demais descendentes até então, entretanto, diferentemente dos casos de Ino e Melicertes (canto 9), e Ágave e Penteu (canto 44), o trágico epílogo da vida de Actéon e o tormento fortemente enfatizado de seus pais não têm ligação direta com a ajuda oferecida a Dioniso ou o reconhecimento negado a ele.

---

<sup>131</sup> *Dion.* 5.552-5: ὄφρα μὲν ἔβρεμε πένθος Ἀρισταίιοι μελάθρῳ,  
τόφρα δὲ καλλίστερον Ἐχίονι τίκτεν Ἀγαύη  
γηγενέος θρασὺν υἷα θεημάχον: ἀρτιφάτου δὲ  
πένθεος ἰσταμένοιο φερώνυμος ἔπλετο Πενθεύς. 555

Enquanto o sofrimento de Aristeu ressoou pelo palácio,  
ao mesmo tempo Ágave paria um filho arrogante e teômaco  
nascido da terra a Equião. Penteu foi chamado  
devido ao sofrimento instaurado pela morte. 555

<sup>132</sup> *Dion.* 44.283-518.

<sup>133</sup> *Dion.* 5.190-210.

Narrado em uma prolepse no canto 5<sup>134</sup>, a morte do herói só ocorre ao fim da *Indíada* (canto 40), tendo ele servido como líder do primeiro contingente beócio, antes da chegada de Dioniso a Tebas.

A narrativa da morte de Actéon ocorre quando ele sobe em uma árvore e contempla o corpo de Ártemis se banhando, mas uma ninfa da comitiva grita ao notá-lo. Imediatamente a deusa se veste e o metamorfoseia em um cervo. Assustado pela velocidade do desenvolvimento, ele foge, mas é perseguido e ocorre a dilaceração por seus próprios cães. Em um monólogo, o caçador lamenta seu destino e o compara ao de Tirésias, cego ao ver o banho de Atena; porém, sua voz tornara-se apenas um bramar feroz (versos 299-335). Todavia, a vítima deixa claro que seus animais são inocentes, pois não são capazes de ouvi-lo e a responsabilidade de seu óbito deve-se ao poder inescusável de Ártemis, terminando com uma súplica para que os cães não sejam sacrificados (versos 337-69).

*Dionisiácas*, 5.299-369

ἀλλά οἱ οὐ χραΐσμησε ποδῶν δρόμος, οὐδὲ φαρέτρη ἦρκεσεν, οὐ βελέων σκοπὸς ὄρθιος, οὐ δόλος ἄγρης:	300
ἀλλά μιν ὄλεσε Μοῖρα, κυνοσπάδα νεβρὸν ἀλήτην, Ἴνδῶν μετὰ δῆριν ἔτι πνεῖοντα κυδοιμοῦ, εὗτε τανυπρέμνοιο καθήμενος ὑψόθι θηγοῦ λουομένης ἐνόησεν ὄλον δέμας ἰοχραΐρης,	305
θητηρ δ' ἀκόρητος ἀθηήτιο θεαίνης ἄγνον ἀνυμφεύτιο δέμας διεμέτρεε κούρης ἀγχιφανής: καὶ τὸν μὲν ἀνείμονος εἶδος ἀνάσσης ὄμματι λαθριδίῳ δεδοκημένον ὄμματι λοξῶ νηιάς ἀκρήδεμνος ἀπόπροθεν ἔδρακε Νύμθη, ταρβαλέη δ' ὀλόλυξεν, ἐῆ δ' ἠγγεῖλεν ἀνάσση	310
ἀνδρὸς ἐρωμανέος θράσος ἄγριον: ἡμιφανής δὲ Ἄρτεμις ἀρπάξασα σὺν εἵματι κυκλάδα μίτρην παρθενίῳ ζωστήρι σαόφρονας ἔσκεπε μαζούς, καὶ διεροῖς μελέεσσιν ἔσω δύνουσα ῥεέθρων αἰδμένη κατὰ βαιὸν ὄλον δέμας ἔκρυφε κούρη.	315
Ἄκταίων βαρύποτμε, δὲ μὲν λίπεν αὐτίκα μορφὴ ἀνδρομέη, πισύρων δὲ ποδῶν ἐδιχάζετο χηλή, καὶ τανασι γναθμοῖν ἐμηκύνοντο παρειαί, κνημαὶ ἐλεπτύνοντο, καὶ ἀκύλα δοιὰ μετώπῳ φύετο μακρὰ κόρυμβα τανυπτόρθιο κεραΐης,	320

<sup>134</sup> *Dion.* 5.302 - Ἴνδῶν μετὰ δῆριν



καὶ στικτοῖς μελέεσσι νόθη ποικίλλετο μορφή,  
 καὶ λάσιον δέμας εἶχεν: ἀελλήεντι δὲ νεβρῶ  
 εἰσέτι μούνοσ ἔην νόοσ ἔμπεδοσ: ὠκυπόρω δὲ  
 ἔτρεχεν ἀξείνοιο δι' οὔρεοσ ἄλματι χηλῆσ,  
 θηρητῆρ τρομέων θηρητόρασ. ἀλλοφθῆ δὲ 325  
 οὐκέτι τὸν πρὶν ἄνακτα κύνεσ μάθον: ἀχνυμένησ γὰρ  
 νεύμασιν ἀτρέπτοισι βαρύφρονοσ ἰοχεαίρησ  
 φοιτάδοσ οἰστρήεντι μεμηνότεσ ἄσθματι λύσσησ  
 νεβροφόνων ἐχάραξαν ὁμόζυγον ὄγμον ὀδόντων,  
 ψευδομένη δ' ἐλάφοιο παραπλαγχθέντεσ ὀπωπῆ 330  
 στικτὸν ἐθιοιήσαντο νόθον δέμασ ἄφροني λύσση.  
 καὶ θεὸσ ἄλλο νόησε, κύνασ βραδέεσσι γενεαίοισ  
 ἔμπνοον Ἀκταίωνα κεκασμένον ἔμφροني θυμῶ  
 δαρδάπτειν κατὰ βαιόν, ἵνα φρένα μᾶλλον ἀμύξη  
 ὀξυτέραισ ὀδύνησιν: ὑπὸ βροτῆ δὲ μενοινη 335  
 πότμον ἐὸν στενάχων κινυρῆ βρυχήσατο φωνῆ:  
 ‘ Ὀλβιε Τειρεσία, σὺ γὰρ ἔδρακεσ ἐκτὸσ ὀλέθρου  
 γυμνὸν ἀναινομένησ οἰκτίρμονοσ εἶδοσ Ἀθήνησ:  
 οὐ θάνεσ, οὐκ ἐλάφοιο δέμασ λάχεσ, οὐδὲ μετώπω  
 ὑμετέρω προβλῶτεσ ἐπηώρηντο κερααῖαι: 340  
 ζώεισ σῶν βλεφάρων ὀλέσασ φάοσ: ὑμετέρων δὲ  
 ὀφθαλμῶν ἀμάρυγμα νόω μετέθηκεν Ἀθήνη:  
 χῶεται ἰοχεαίρα κακώτερα Τριτογενεείησ.  
 αἰθέ μοι ἄλγοσ ὄπασσεν ὁμοίον, αἶθε καὶ αὐτῆ  
 ὄμμασιν ἡμετέροισιν ἐπέχραεν ὥσ περ Ἀθήνη, 345  
 αἶθε νόον μετάμειπεν, ἅ περ δέμασ: ἀλλοφυῆσ γὰρ  
 μορφή θηρὸσ ἔχει με, καὶ ἀνέροσ ἦθοσ ἀέξω.  
 σφωιτέρω πότε θῆρεσ ἐπιστενάχουσιν ὀλέθρω;  
 ἀφραδέεσ ζώουσι καὶ οὐ νοέουσι τελευτήν.  
 μούνοσ ἐγὼ μεθέπω πιτυτὸν νόον: ὀλλύμενοσ δὲ 350  
 ὀφρύσιν θηρείησιν ἐχέφρονα δάκρυα λείβω.  
 ἄγριοι ἄρτι γένεσθε κύνεσ πλέον: οὐ ποτε τόσσον  
 ἄλματι λυσσήεντι κατεσσεύεσθε λεόντων.  
 αἴλινον Ἀκταίωνι, φίλαι, φθέγξασθε, κολῶναι,  
 ναί, λίτομαι, καὶ θῆρεσ ὁμοίον: εἰπέ, Κιθαιρών, 355  
 Αὐτονόη, τά περ εἶδεσ, Ἀρισταίω δὲ τοκῆ  
 δάκρυσι πετραίοισιν ἐμὴν ἀγόρευε τελευτήν  
 καὶ κύνασ οἰστρηθέντασ ἀφειδέασ. ὦμοι ἀνάγκησ,  
 αὐτὸσ ἐμαῖσ παλάμησιν ἐμοὺσ ἔθρεψα φονῆα.  
 αἶθε λέων με δάμασσεν ὀρίδρομοσ, αἶθέ με σύρων 360  
 πόρδαλισ αἰολόνωτοσ ἀνέσχισεν, αἶθέ με πικροῖσ  
 ἀμφιπαγεῖσ ὀνύχεσσιν ἀφειδέσι λυσσάδεσ ἄρκτοι  
 νεβροφανῆ χαροποῖσιν ἐδαιτρεύσαντο γενεαίοισ,  
 μηδὲ κύνεσ με δάμασσαν ὁμήθεσ: οὐκέτι μορφήν,

οὐκέτι γινώσκουσιν ἐμὴν ἑτερόθροον ἦχώ.’ 365  
 ἤμιθανῆς τάδ’ ἔλεξε, καὶ οὐκ αἴοντα λιτάων  
 θηρεῖη κύνα μάργον ἐλίσσετο πενθάδι φωνῆ:  
 μύθους μὲν προέηκεν ἐχέφρονας, ἀντι δὲ φωνῆς  
 ἀνδρομέης κελάδησεν ἀσημάντου θρόος ἦχοῦς.

Mas não foi o percurso percorrido pelos pés, nem a aljava  
 afastada, nem o alto guardião das flechas, nem embuste da caçada. 300

Mas fui destruído pela Moira, caçado pelos cães, transformado em cervo errante  
 durante a batalha na Índia, ainda respirando o combate,  
 quando me sentava no alto de um pontiagudo tronco  
 notei a aparência da lançadora de flechas se banhando,  
 eu sendo um admirador insaciável da inadmiraável deusa, 305  
 ao olhar o casto corpo da ínuba de mim próximo.

E, enquanto a imagem da senhora nua  
 com o olhar furtivo era imaginado (visto), com um olhar oblíquo  
 uma Ninfa, ao longe, viu o inexperiente sem xale,  
 e gritou temerosa, avisando sua senhora 310

sobre a selvagem ousadia do fascinado homem; E Ártemis,  
 seminua, tomando o cinto e as vestes circulares,  
 cobriu seus modestos seios com a zosta feminina,  
 e mergulhou os ombros molhados rio adentro,  
 até que todo o jovem corpo tivesse desaparecido. 315

Actéon de destino penoso, enquanto abandonava  
 a forma humana imediatamente, um casco foi dividido nos quatro pés,  
 e suas bochechas se alongaram em prolongadas mandíbulas,  
 as canelas afinaram, e cresceram duas articulações  
 na frente, e grandes pontas se alongaram da cabeça, 320

além da falsa forma modificada pelos membros salpicados,  
 tinha a pele felpuda. Apenas foi permitido que o pensamento permanecesse  
 imutável na cabeça do cervo. Com velocidade,  
 corria pela inóspita montanha, saltando pelos cascos,  
 um caçador temendo caçadores. Ao mudar de forma 325

seus antigos cães não mais o reconheciam,  
 tendo sido afligidos pelo ressentimento inflexível da sombria Arqueira,  
 e em sufocante delírio foram tomados pela raiva enlouquecedora,  
 ao aguçar suas duplas fileiras de dentes rasga-cervos,  
 e pela falta de visão, ao ser desviados para a pele do cervo, 330

devoraram a ilegítima salpicada pele com insânia raiva.  
 Mas a deusa pensou outra coisa: com mordidas lentas,  
 os cães lacerariam pouco a pouco Actéon ainda vivo e  
 com a mente consciente, de modo que ela torture fortemente seu espírito  
 com dores ainda mais agudas. Sob sentimentos humanos, 335  
 ele, lamentando o fatal destino, rugiu com gemente voz:

“Afortunado Tirésias! Pois tu viste a forma nua  
 da misericordiosa Atena sem ser destruído!  
 Não morreste, não tiveste corpo de cervo, nem chifres  
 pontiagudos cresceram em vossa frente. 340  
 Apenas a luz vital foi destruída de teus olhos. De vossos olhos  
 Atena inseriu o esplendor em tua mente!  
 E a Arqueira é muito pior irritada do que a Tritogênia.  
 Oxalá meu sofrimento fosse semelhante! Oxalá ela também  
 tivesse atacado meus olhos, como Atena fez! 345  
 Oxalá tivesse trocado a mente, como fez com o corpo! Pois  
 ela me fez ter a forma animal, mas características de homem.  
 Quando as feras gemem pela própria morte?  
 Eles vivem insensatos e não têm noção do fim.  
 Eu, apenas, sigo com a mente sensata! Ao morrer, 350  
 verto lágrimas conscientes sob sobrancelhas bestiais.  
 Agora os cães ficaram mais selvagens. Pois nunca  
 se lançaram assim, com raivoso salto, contra os leões.  
 Cantai, amigas colinas, o lamento de Actéon  
 sim, e assim suplico, também feras semelhantes! Fala, Citeron, 355  
 as coisas que vê à Autonoe, e com pétreas lágrimas  
 avisa meu fim ao genitor Aristeu  
 e sobre o enlouquecimento dos impiedosos cães!  
 Cruel destino, com minhas mãos criei meus próprios assassinos!  
 Oxalá um leão montanhês tivesse me subjugado! 360  
 Oxalá um leopardo, ao me levantar, me agitaria! Oxalá  
 furiosos ursos tivessem me dilacerado com perfurantes fileiras  
 de garras e com vivazes dentes assassinos de cervos,  
 assim os cães caseiros não me subjugariam. E nem mais a forma  
 e nem a minha voz diferente eles reconheceriam”. 365  
 E assim o moribundo falou. E aos cães enlouquecidos, sem ouvir  
 as súplicas da fera, ele implorou com sofrida voz.  
 E assim contava uma história sensata, mas ao invés  
 da voz humana, um barulho sem significado ressoou.

A notícia da morte de Actéon chega à Tebas através de uma fama silvestre espontânea<sup>135</sup>, sem citar a fala da metamorfose em um cervo. Os pais, Aristeu e Autonoe, correm para ver o cadáver em forma animal<sup>136</sup>. À noite, o espectro do caçador aparece ao pai e conta o ocorrido, intercedendo pelos cães de caça, involuntários no instinto da ação. Após o discurso do pai, caracterizado por um acúmulo emocional de explicações, o fantasma vai em direção à floresta, indicando o local onde seus restos mortais jazem,

<sup>135</sup> *Dion.* 5.370 – ἀυτοδίδακτος ὄρεστιάς Φήμη.

<sup>136</sup> *Dion.* 5.371-411.

fornecendo as instruções sobre seu enterro. O jovem ainda acorda sua mãe, que corre para recolher e enterrar os restos mortais animais.

*Dionisiacas, 5.370-551*

ἤδη δ' αὐτοτέλεστος ὄρεστιὰς ἵπτατο Φήμη 370  
 Αὐτονόη βοόωσα κυνοσπάδα παιδὸς ἀνάγκην,  
 οὐ μὲν ὅπως ἐλάφοιο δασύτριχα δύσατο μορφήν,  
 ἀλλ' ὅτι μῶνον ὄλωλε. φιλοστόργω δὲ μενοιῆ  
 νήλιπος ἀκρήδεμνος ἰμάσσετο πένθει μήτηρ:  
 καὶ πλοκάμους ἐδάϊξεν, ὄλον δ' ἔρρηξε χιτῶνα, 375  
 πενθαλέοις δ' ὀνύχεσσιν ἐὰς ἐχάραξε παρειὰς  
 αἵματι φοινίξασα, κατὰ στέρνοιο δὲ γυμνοῦ  
 παιδοκόμων ἐρύθηγε φερέσβιον ἄντυγα μαζῶν  
 μνησαμένη τοκετοῖο: φιλοθρήνου δὲ προσώπου  
 δάκρυσιν ἀενάοισιν ἐλούσατο φάρεα νύμφη. 380  
 καὶ κύνες Ἀκταίωνος ἀπὸ σκοπέλοιο μολόντες  
 μῦθον ἐπιστάσαντο δυσάγγελον: ἠθέου γὰρ  
 δάκρυσι σιγαλέοισιν ἐμαντεύοντο τελευτήν.  
 μυρομέους δ' ὀρόωσα πολὺ πλέον ἔστενε μήτηρ:  
 καὶ πολιὴν πλοκαμίδα λέρων ἀπεκείρατο Κάδμος, 385  
 Ἄρμονίη δ' ἰάχησε: φιλοκλαυαύτων δὲ γυναικῶν  
 συμφερτὴ βαρύδουπος ὄλον δόμον ἔβπεμεν ἠχώ.  
 Αὐτονόη δ' ὁμόφοιτος Ἀρισταίῳ παρακοίτη  
 ἦε μαστεύουσα πολὺπλανα λείψανα νεκροῦ:  
 εἶδε καὶ οὐ γίνωσκεν ἐὼν γόνον, ἔδρακε μορφήν 390  
 δαιδαλέης ἐλάφοιο καὶ οὐκ ἶδεν ἀνδρὸς ὀπωπὴν,  
 πολλὰκι δ' ἀγνώστοιο παρέστιχεν ὅστέα νεβροῦ  
 ἐν χθονὶ κεκλιμένοιο καὶ οὐ μάθεν: ὀλλυμένου γὰρ  
 παιδὸς ἐοῦ δοκέεσκεν ἰδεῖν βροτοειδέα μορφήν.  
 δύσμορον Αὐτονόην οὐ μέμφομαι: ἀλλοφυῆ γὰρ 395  
 λείψανα παιδὸς ὅπωπεν, ἀτεκμάρτου δὲ προσώπου  
 γαμφηλὰς ἐνόησε καὶ οὐκ ἶδε κύκλον ὀπωπῆς,  
 καὶ κεράων ἔψαυσε καὶ υἱέος οὐ μάθε κόσην:  
 λεπταλέους πόδας εὔρε καὶ οὐκ ἐφράσσατο ταρσοῦς,  
 λεπταλέους πόδας εἶδε καὶ οὐκ ἶδε κύκλα πεδίων. 400  
 δύσμορον Αὐτονόην οὐ μέμφομαι: οἰχομένου γὰρ  
 ὀφθαλμοὺς βροτέους οὐκ ἔδρακεν, οὐκ ἶδε μορφῆς  
 ἀνδρομέης ἴνδαλμα, καὶ οὐκ ἐνόηδεν ἰούλων  
 ἀνθεῖ πορφυρέῳ κεχαραγμένον ἀνθρεῶνα.  
 φοιταλέοις δὲ πόδεσσι διερχομένη ράχιν ὕλης 405  
 τρηχαλέης ἐπάτησε δυσέμβατα νῶτα κολώνης:  
 λυσιγίτων ἀπέδιλος: ὀριπλανέων δ' ἀπὸ μόχθων  
 νόστιμος εἰς δόμον ἦλθεν: ἐπ' ἀπρήκτω δὲ μενοιῆ

ἀχνυμένη μόγις εὔδε σὺν αἰνοτόκῳ παρακοίτῃ.  
 ἄμφω δὲ σκιεροῖσιν ἐφωμίλησαν ὄνειροις, 410  
 ὄμμασιν ἀρπάζαντες ἀηδονίου πτερὸν Ὕπνου.  
 ψυχὴ δ' ἠιθέοιο κατηφεί πατρὶ παρέστη  
 στικτὸν ἔχων ἐλάφου σκίονεν δέμας, ἐκ βλεφάρων δὲ  
 ἔμφρονα δάκρυα χεῦε, καὶ ἀνδρομέη φάτο φωνῆ:  
 ' ὦ πάτερ, ὑπνώεις, καὶ ἐμὴν οὐκ οἶδας ἀνάγκην: 415  
 ἔγρεο καὶ γίνωσκε νόθην ἄγνωστον ὀπωπὴν,  
 ἔγρεο καὶ πήχυνε φίλης ἐλάφοιο κεραίην,  
 καὶ κύσον ἔμφρονα θῆρα, τὸν Αὐτονόης τέκε γαστήρ.  
 αὐτὸν ὀπιπεύεις με, τὸν ἔτρεφες: ἀμφοτέρον γὰρ  
 δέρκεαι Ἀκταίωνα καὶ Ἀκταίωνος ἀκούεις. 420  
 εἰ παλάμην ποθέεις καὶ δάκτυλα παιδὸς ἀφάσσειν,  
 προσθιδίους σκοπίαζε πόδας, καὶ χεῖρα νοήσεις:  
 εἰ κεφαλὴν ποθέεις, κεφαλὴν ἐλάφοιο δοκεύοις:  
 εἰ βροτέους κροτάφους, δολιχὰς σκοπίαζε κεραίας:  
 εἰ πόδας Ἀκταίωνος, ὀπισθιδίην ἴδε χηλὴν: 425  
 εἰ μελέων τρίχας εἶδες, ἐμοὶ γεγάασι χιτῶνες.  
 υἷα, πάτερ, γίνωσκε, τὸν οὐκ ἐσάωσεν Απόλλων:  
 υἷα, πάτερ, στενάχίζε, τὸν οὐκ ἐφύλαξε Κιθαιρῶν.  
 ἄλλοφυῆ σέο παῖδα κατηφεί κεῦθε κονίη:  
 μή σε παραπλάγξειε νόθη καὶ ἄπιστος ὀπωπή:  
 μή τεὸν ἀκτερέιστον ὀλωλότα νεβρὸν ἐάσης. 430  
 αἶθε, πάτερ, με φύλαξας ἀήθεα θηροσυνάων:  
 οὐκ ἂν ἐγὼ πόθον εἶχον ἐρημάδος ἰοχαιρῆς,  
 οὐκ ἂν ἐγὼ δέμας εἶδον Ὀλύμπιον. αἶθε δὲ κούρης  
 θνητῆς εἶχον ἔρωτα: χαμαιγενέας δὲ γυναῖκας 435  
 καλλείψας ἑτέροισι καὶ ὠκυμόρους ὑμεναίους  
 ἀθανάτην ἐπόθησα: χολωομένης δὲ θεαίνης  
 δεῖπνον ἐμῶν σκυλάκων γενόμην, πάτερ: εἰσὶ κολῶναι  
 μάρτυρες: εἰ σκοπέλοις οὐ πείθεαι, εἴρεο Νύμφας  
 Νηιάδας: δεδάασι δ' ἐμαὶ δρῦες: ἰσοτύπους δὲ 440  
 θῆρας ἐμοὺς ἐρέεινε, καὶ οὖς ἐκάλεσσα νομῆας.  
 ἀλλὰ, πάτερ, πυμάτην πόρε μοι χάριν, ἀφραδέας δὲ  
 πένθος ἔχων φιλότεκνον ἐμοὺς μὴ κτεῖνε φονῆας,  
 παιδοφόνους οἴκτειρον ἀμεμφέας: ἡμετέραις γὰρ  
 θηρείαις ἀέκοντες ἀπεπλάγχθησαν ὀπωπαῖς. 445  
 τίς δὲ κύων ἐλάθου ποτὲ φεῖδεται; ἢ τίς ἀνήρ  
 νεβροφόνοις σκυλάκεσσι χολώεται; ἢ πόσα δειλοὶ  
 κυκλάδας ἔνθα καὶ ἔνθα περιτροχόωσι κολῶνας,  
 καὶ νέκυν ἰχνεύουσι, τὸν ἔκτανον: ἐκ βλεφάρων δὲ  
 δάκρυα μὲν προχέουσιν ἐχέφρονα, καὶ ποσὶν ἄκροις 450  
 δίκτυα πηγύνουσι φιλοστόργῳ τινὶ δεσμῷ  
 ἀνδράσιν ἀχνυμένοισιν ἐοικότες, ἡμετέρῃ δὲ

πενθαλαείαις ὑλακῆσιν ἐπικλαίουσι χαμεύνη.  
 ναί, λίτομαι, μὴ κτεῖνε γοήμονας: ἡμετέρου γὰρ  
 δέρματα λαχνήεντος ἐθήησαντο προσώπου, 455  
 οὐδὲ λιταῖς πείθοντο, καὶ οὐκ ἀνέκοψαν ὀδόντας  
 ἀλλοίης αἰόντες ἐμῆς μυκήματα φωνῆς,  
 καὶ κινυροῖς στομάτεσσιν ἐμὴν ἐρέεινον ἐρίπνην:  
 ἴσημερον Ἀκταίωνά τις ἦρπασεν, εἶπατε, πέτραι,  
 πῆ δρόμον ἀμφίπει κεμαδοσσόον, εἶπατε, Νύμφαι. 460  
 τοῖα κύνες φθέγγαντο: καὶ ἀντιάχησε κολώνη:  
 ἴτις κεμὰς οὐρεσίφοιτος ἔχει κεμαδοσσόον ἄγρην;  
 οὐκ ἔλαφον πυθόμην ἐλαφηβόλον: ἀλλοφυῆς δὲ  
 Ἀκταίων μετὰμειπτο καὶ ἐπλετο νεβρός ἐχέφρων,  
 ὅς ποτε θῆρας ἔπεφνεν: ὑπ' ἀνδροφόνῳ δὲ καὶ αὐτὸς 465  
 Ἀγρέος αἷμα φέρων ἀγρευέται ἰοχεαίρη.  
 τοῖα μὲν ἀχθυμένων σκυλάκων ἐβόησαν ἐρίπναι.  
 πολλὰκι δ' Ἄρτεμις εἶπεν ἐμῷ μαστῆρι φωνῆι:  
 ἴλῃγε, κύων βαρύμοχθε, πολυπλανὲς ἴχνος ἐλίσσω:  
 δίζξει Ἀκταίωνα, τὸν ἔνδοθι γαστρὸς ἀείρεις, 470  
 δίζξει Ἀκταίωνα, τὸν ἔκτανες: ἦν ἐθελήσης,  
 ὄψεται ὀστέα μοῦνα τεῆς ἔτι λείψανα φορβῆς.  
 ἀλλά, πάτερ, κατὰ κόσμον ἐμὸν μόρον εἰς σὲ βοήσω.  
 θάμνος ἔην τανύφυλλος, ὁ μὲν φυλῆς, ὁ δ' ἐλαίης:  
 δειλὸς ἐγώ: φυλῆς γὰρ ἐπώνυμον ἔρνος ἐάσας 475  
 πρέμνον ἐς ἀγκικέλευθον ἀνέδραμον ἀγνὸν ἐλαίης  
 Ἀρτέμιδος χροῖα γυμνὸν ἀθηήτοιο δοκεύων.  
 ἀασάμην: διδύμην γὰρ ἀτάσθαλον ὕβριν ἀέξων  
 Παλλάδος εἰς φυτὸν ἦλθον, ἰδεῖν δέμας ἰοχεαίρης  
 τολμηροῖς βλεφάροισιν, ὅθεν βαρύμηνις ἀπειλὴ 480  
 ἔχραεν Ἀκταίῳ καὶ Ἀρτέμιδος καὶ Ἀθήνης.  
 ἄρτι γὰρ ἰδρώουσα πυραυγεί καύματος ἀτμῷ  
 Ἄρτεμις εὐκαμάτοιο μετὰ δρόμον ἠθάδος ἄγρης  
 λούετο μὲν καθαροῖσιν ἐν ὕδασι, λουομένης δὲ  
 ὀφθαλμοὺς ἀμάρυσσεν ἐμοὺς ἀντώπιος αἴγλη 485  
 χιονέας ἀκτῖνας ἀκοντίζουσα ρεέθροις:  
 φαίης δ', ὡς παρὰ χεῦμα παλίμπορον Ὠκεανοῖο  
 ἐσπερίη σελάγιζε δι' ὕδατος ὄμπνια Μῆνη.  
 νηιάδες δ' ὀλόλυξαν ὀμήλυδες: ἴαχε Λοξῶ  
 σύνθροον Οὐπὶν ἔχουσα, γαληναίῳ δὲ ρεέθρω 490  
 νηχομένην ἀνέκοψε κασιγνήτην Ἐκαέρην.  
 καὶ ζόφος ἠερόφοιτος ἐμὰς ἐκάλυπεν ὀπωπάς:  
 ἐκ δὲ φυτοῦ προκάρηνος ἐπωλίσθησα κόνιη,  
 καὶ λάχον ἐξαπίνης δέμας αἰόλον, ἀντὶ δὲ μορφῆς  
 ἀνδρομέης ἀγνωστον ἐμὸν δέμας ἔσκεπε λάχνη, 495  
 καὶ κύνες ἀγρευτῆρες ὁμῶς ἐχάραζαν ὀδόντας.

σιγήσω τόδε πάντα: τί δεύτερον ἄλλος ἐνίψω;  
 μή σε καί ὑπνώοντα πάλιν στοναχῆσι πελάσσω.  
 πολλάκι δένδρον ἐκεῖνο παρέστιγες, ὀππόθι κείται  
 λείψανον Ἀκταίωνος, ὑπὲρ δαπέδου δὲ λυθέντα 500  
 πολλάκι δαιδαλέοιο παρήλυθες ὅστέα νεβροῦ  
 οἰκτρὰ πολυβρώτων μελέων, μεμερισμένα γαίῃ,  
 ἀλλήλων ἀπάνευθεν. ἐγὼ δέ σοι ἄλλο βοήσω  
 πιστὸν ἐμοῦ θανάτου σημήιον: ἀρχεκάκου γὰρ  
 ὄψεαι ἰοδόκην καὶ ἐμὸν βέλος ἐγγύθι δένδρου, 505  
 εἰ μὴ καὶ πτερόεντες ἐμορφώθησαν ὀιστοί,  
 εἰ μὴ χωομένη πάλιν Ἄρτεμις εἰς φυτὸν ὕλης  
 τόξον ἐμὸν μετάμειψεν, ἐμὴν δ' ἥλλαξε φαρέτρην.  
 ὄλβιος Ἴωτος ἔην, ὅτι μὴ πέλε νεβρὸς ἀλήτης:  
 οὐ κύνες Ὠρίωνα κυνοσσόον... αἶθε καὶ αὐτὸν 510  
 σκορπίος Ἀκταίωνα κατέκτανεν ὄξει κέντρῳ.  
 δειλὸς ἐγώ: κενεὴ γὰρ ἐμὸν νόον ἤπαφε φήμη:  
 εἰσαΐων δ', ὅτι Φοῖβος, ἀδελφεὸς ἰοχεαίρης,  
 Κυρήνη παρίαυεν, ἐμὸν δ' ἔσπειρε τοκῆα,  
 Ἀρτεμιν ὠισάμην ἐμφύλιον εἰς γάμον ἔλκειν. 515  
 καὶ πάλιν εἰσαΐων, ὅτι νυμφίον ἀργέτις Ἥως  
 ἤρπασεν Ὠρίωνα καὶ Ἐνδυμίωνα Σελήνη,  
 καὶ βροτὸν Ἰασίωνα πόσιν προσπτύξατο Δηῶ,  
 ὠισάμην, ὅτι τοῖος ἔην νόος ἰοχεαίρης.  
 ἀλλὰ, πάτερ, κτερεῖζε νόθην κεραελκέα μορφήν, 520  
 μηδὲ λίπης ἐτέροισι κυσὶν μέλπηθρα γενέσθαι.  
 ἦν δὲ κατακρύψης ἐμὰ λείψανα κοιλάδι γαίῃ,  
 δῶρον ἐμοὶ καὶ τοῦτο χαρίζεο, τόξα καὶ ἰοὺς  
 πῆξον ἐμὸν παρὰ τύμβον, ὃ περ γέρας ἐστὶ θανόντων.  
 ἀλλὰ βέλος καὶ τόξον ἔα, πάτερ, ὅτι βελέμοις 525  
 τέρπεται ἰοχέαιρα καὶ ἀγκύλα τόξα τιταίνει.  
 ζώουτον δ' ἰκέτευε πολύτροπον, ὄφρα χαράξῃ  
 στικτὸν ἐμὸν νόθον εἶδος ἀπ' αὐχένος εἰς πόδας ἄκρους:  
 μοῦνον ἐμοῦ βροτέοιο τύπον τεύξειε προσώπου,  
 πάντες ἵνα γνῶσιν ἐμὴν ψευδήμονα μορφήν. 530  
 μὴ δέ, πάτερ, γράψειας ἐμὸν μόρον: οὐ δύναται γὰρ  
 δακρυχέειν ἐμὸν εἶδος ὁμοῦ καὶ πότμον ὀδίτης.  
 εἶπεν ὄνειρείῃ νοερῇ κεμάς, ἀπροϊδῆς δὲ  
 ὄχετο πωτήεσσα: καὶ Αὐτονόης παρακοίτης  
 ἄνθορον ὀμφήεντος ἀπορρίψας πτερὸν Ἵπνου. 535  
 ἐκ λεγέων δὲ δάμαρτα πολυπτοίητον ἐγείρας  
 πέφραδε θηρείην κεραελκέα παιδὸς ὀπωπὴν,  
 καὶ μύθους ἀγόρευεν, ὅσους φάτο νεβρὸς ἐχέφρων.  
 καὶ γόος ἔπλετο μᾶλλον: Ἀρισταίοιο δὲ νύμφη  
 ἦε μαστεύουσα τὸ δεύτερον, ἀγνυμένη δὲ 540

πυκνὰ τανυπρέμνοιο διέστιχεν ἔνδια λόχμης:  
 καὶ κραναῶν στειβουσα δυσέμβατα κύκλα κελεύθων  
 κεῖνο μόγις φυτὸν εὔρε μαιφόνον, εὔρε καὶ αὐτὴν  
 ἰοδόκην καὶ τόξον ἐρημαίῳ παρὰ δένδρῳ.  
 ὅστέα δ' ἔνθα καὶ ἔνθα χυτῆ 7 μεμερισμένα γαίη, 545  
 λείψανα πεπτηῶτα, μόγις συνελέξατο μήτηρ,  
 καὶ φιλίη παλάμη γλυκερὴν πήχυνε κεραίην,  
 καὶ κύσεν αἰνομόροιο δασύτριχα χεῖλεα νεβροῦ.  
 ὄξυ δὲ κωκύουσα νέκυν τυμβεύσατο μήτηρ,  
 πάντα δέ οἱ παρὰ τύμβον ἐπέγραφεν, ὅσσα τοκῆι 550  
 ἔννουχος Ἄκταίωνος ὄνειρεῖ φάτο φωνή.

Então a Fama, que se basta, atravessou o monte até Autonoe, 370  
 ressoando a fatalidade de seu filho, despedaçado pelos cães,  
 e não (falou) como ele vestiu a forma peluda de cervo,  
 porém que fora destruído apenas. Pensando com ternura,  
 a mãe, descalça e sem véu, foi fustigada pelo sofrimento.  
 E cortou os cabelos, irrompeu toda a túnica, 375  
 e fendeu suas bochechas com as unhas sofridas,  
 corando com sangue. E sob o descoberto busto,  
 o mamilo foi erubescido, se lembrando do  
 filho em seu seio. Da sofrida face, a  
 dama banhou o manto com inesgotáveis lágrimas. 380  
 E os cães de Actéon vindos do rochedo,  
 garantiram a história funesta, uma vez que farejaram  
 o fim do moço com gordurosas lágrimas.  
 A mãe gemeu muito alto ao ver os restos.  
 O velho Cadmo cortou o cabelo grisalho 385  
 e Harmonia gritou. Toda a casa foi ressoada  
 pelo som denso em conjunto das mulheres em prantos.  
 Junto ao esposo Aristeu, Autonoe  
 partiu, procurando os restos errantes do corpo.  
 E olhando, ela não reconheceu seu filho, e viu fixamente 390  
 a forma de um cervo esplendoroso e não viu aspecto humano.  
 Às vezes, passava ao lado dos ossos da pura corça  
 na terra e não entendeu. Pois, ao perder  
 seu filho, ela buscou ver uma forma mortal.  
 Eu não reprovoo a infeliz Autonoe! Pois, ao ver 395  
 os restos de outra natureza de seu filho, ela percebeu  
 mandíbulas da incerta face e não viu o arco de seus olhos,  
 e ao tocar os chifres não compreendeu a grandeza do filho.  
 Ela encontrou as pernas delgadas e não foram mostrados pés,  
 e vendo as pernas delgadas, não viu o aro das sandálias. 400  
 Eu não reprovoo a infeliz Autonoe! Pois, ela não lançou



os olhos mortais do cadáver, não vendo  
a imagem da forma humana, e não percebeu a garganta  
dilacerada com a flor sombria da barba.

Com os pés errantes, ela, atravessando o espinhal do 405  
bosque, pisoteou o inacessível dorso da colina,  
descalça e com vestido solto. Tendo se cansado, retornou  
da tarefa e foi para casa. Longe do improdutivo desejo,  
sentiu-se aflita e dormiu penosamente junto ao infeliz marido.

Os dois foram perseguidos por sombrios sonhos, 410  
com os olhos foram arrebatados pelas asas de um sono de rouxinol.  
A alma do rapaz abatido se apresentou ao pai,  
tendo a pele matizada escura de cervo, e dos olhos,  
escorria uma lágrima prudente, e com humana voz falou:  
“Ó pai, dormes e não sabes meu destino! 415

Pois desperta e reconhece a imagem alterada e obscura,  
desperta e curva o chifre do amistoso cervo,  
e beija a fera racional, nascida do ventre de Autonoe.

Observas a mim mesmo, que criastes. Pois vês  
Actéon e ouves de Actéon a voz ao mesmo tempo. 420

Se lamentas a pata e desejas tocar os dedos de teu filho,  
Observa também as patas anteriores e perceberás uma mão!  
Se lamentas a cabeça, olha a cabeça do cervo!  
Se têmporas humanas, observa os chifres longos!  
Se são os pés de Actéon, vê a pata traseira! 425

Se a visão peluda te é infeliz, reconhece como minhas roupas.  
Reconhece pai, o filho que Apolo não salvou!  
Deplora, pai, o filho que Citereia não guardou!  
Cobre tua criança deformada em areia triste!  
Que não te atordoe a imagem infiel alterada,  
e não permitas a destruição da tua cria insepulta. 430

Oxalá, pai, tivesses me protegido, sendo inexperiente na caça!  
Pois eu não deveria ter desejado a Arqueira solitária,  
e não deveria ver a sua forma olímpica. Oxalá  
tivesse amado uma jovem mortal! Ao deixar para trás 435  
as mulheres da Terra e casamentos prematuros aos outros,  
amei uma imortal. Tendo a deusa encoleirada,  
me tornei refeição aos meus cães, pai! Os montes  
são testemunhas. Se não convences por pedras, pergunta  
às Ninfas Neíades! Minhas árvores sabem. Questiona 440  
as minhas feras iguais, e aqueles pastores convocados.

Mas, pai, dá-me uma última graça, pois insensatos,  
não mates meus assassinos, tendo a prole sofrido,  
tem compaixão aos matadores desajuizados. Pois eles, involuntários,  
foram guiados para longe por minha forma de fera. 445

Qual cão pouparia um cervo? Ou qual homem  
 se irritaria com os cães caçadores? Como todos os infortúnios  
 que percorrem as montanhas circulares aqui e ali,  
 e perseguem um cadáver, o matam. Enquanto  
 lágrimas sensatas foram derramadas dos olhos, e nos picos, 450  
 semelhantes aos homens entristecidos, e eles abraçam  
 as redes com algum atilho com ternura,  
 chorando sobre meu túmulo com uivos lamentosos.  
 Sim, imploro, não mates os lacrimosos. Pois eles  
 viram a pele da minha face peluda, e não 455  
 ouviram as súplicas, e nem removeram os dentes  
 ou obedeceram aos bramidos da minha alterada voz,  
 ou perguntaram minha ruína às bocas caninas:  
 ‘Quem roubou Actéon hoje, dizei, pedras,  
 em que lugar percorre a cursada corça, dizei, Ninfas’. 460  
 E os cães assim latiram, enquanto a colina chorava:  
 ‘Qual corça montanhosa tem uma caçadora de corças?  
 Nunca ouvi falar de um cervo caça-cervos! Actéon  
 trocou de forma e se tornou um veado senciente,  
 ele que matava as feras. E tendo ele portado 465  
 O sangue da Caçadora, foi caçado pela caçadora uroxida’.  
 E tal ruína foi dita pelos aflitos cães.  
 Uma vez, Ártemis, minha assassina de caça, disse:  
 ‘Cão exaurido, cessa de traçar as pegadas errantes!  
 Procuras Actéon, ergues de dentro de vosso estômago, 470  
 Procuras Actéon, que mataste! Se desejares,  
 vê apenas ossos e ainda os restos de pastos’.  
 Contudo, pai, a ti falarei em face do meu destino.  
 Há uma árvore de longas folhas, parte espinhenta parte oliveira.  
 Desgraçado sou! Pois, ao partir um broto de filia, 475  
 fui em direção ao vizinho tronco da pura oliveira  
 para espiar o corpo nu da proibida Ártemis.  
 Fiquei cego! Uma vez soberbo, cometi dupla *hybris*,  
 ao subir a planta de Palas, e a ver a pele da Caçadora  
 com ousados olhos, de onde o perigo da ira excessiva 480  
 sobre Actéon caiu, vinda de Ártemis e Atena.  
 Pois agora, ao assentar o vapor brilhante de seu calor,  
 Ártemis lavou-se, depois da habituada caçada,  
 na límpida água. Tendo ela se lavado,  
 um brilho semelhante cintilou meus olhos, 485  
 e ela lançou os alvos esplendores nas correntes.  
 E dizem que, como junto ao fluxo refluyente do Oceano,  
 a larga Lua brilhava no poente por causa da água.  
 As Neades companheiras gritaram. Loxo gritou

junto com Upis, e na calma corrente 490  
 ela levantou Hecaerge, a irmã nadadora.  
 E as trevas invisíveis envolveram meus olhos.  
 E da copa da árvore escorreguei na poeira,  
 e, de repente, obtive uma nova forma,  
 no lugar da forma humana, um pelo cobriu minha face, 495  
 e os cães caçadores me dilaceraram com os dentes ao mesmo tempo.  
 Mas calarei sobre tudo! Por que infligiria uma segunda dor?  
 Não te aproximaria de novos gemidos enquanto espectro.  
 Muitas vezes tu passaste sobre aquela árvore,  
 onde jaz os restos de Actéon, e sobre a terra, aproximaste 500  
 muitas vezes da ossada solta da cinzelada corsa,  
 inutilmente devorada, dividida em partes na terra,  
 pedaços longe um do outro. Eu contarei a ti outro  
 sinal fiel de minha morte: pois onde o mal ocorreu  
 verás a aljava e meu arco próximo à árvore, 505  
 a menos que as flechas aladas tenham sido transformadas,  
 a menos que a irada Ártemis tenha mudado meu arco  
 em um galho nativo, e assim convertido minha aljava.  
 Oto foi feliz, pois não se tornou um veado errante!  
 Os cães não (rasgaram) Órion, seu mestre. Oxalá 510  
 O escorpião que o matou, matava Actéon com o afiado aguilhão.  
 Desgraçado sou! Pois a vaga forma iludiu minha mente!  
 Ouvi que Febo, irmão da Caçadora,  
 dormiu junto a Cirene, e engendrou meu pai  
 e imaginei puxar a parente Ártemis para o casamento. 515  
 E ouvi também que a brilhante Aurora arrebatou  
 Órion como noivo e Selene a Endimion,  
 enquanto Deméter abraçou o mortal Jasião como esposo,  
 eu pensei que a mente da Caçadora seria a mesma.  
 Mas, pai, honrai a falsa forma chifruda, 520  
 para não ser um brinquedo para outros cães gordos.  
 Se encobrires meus restos mortais no ventre da terra,  
 concede a mim tal presente: enterra meu  
 arco e flecha junto à tumba, que é a honra aos mortais.  
 Mas permite o arco e a flecha, pai, que a Arqueira 525  
 sacia com os projéteis e distende os arcos curvos.  
 Suplicai ao habilidoso artista para que cunhe  
 minha falsa imagem matizada do pescoço à ponta dos pés.  
 Prepara apenas a imagem da minha face humana,  
 para que todos reconheçam a minha forma como falsa. 530  
 Porém, pai, não grafeis meu infortúnio! Pois um viajante  
 não será capaz de chorar pela minha forma e destino ao mesmo tempo”.  
 O cervo inteligente falou no sonho, e sem alarde

se foi voando. Então o marido de Autonoe  
 levantou repentinamente e expulsou as asas de Hipnos. 535  
 Dos leitos, ao despertar a esposa assustada,  
 explicou o visual feroz e cornudo do filho,  
 e narrou a história, recontando como o inteligente cervo.  
 Assim, houve mais lamentos. A esposa de Aristeu  
 foi à procura uma segunda vez, e aflita 540  
 Atravessou o denso meio do matagal de longos troncos.  
 E tendo pisoteado o ciclo impenetrável das rotas fechadas,  
 descobriu penosamente aquele assassínio fértil, descobriu  
 também o próprio arco e flechas junto à abandonada árvore.  
 Aqui e ali os ossos separados na terra amontoada, 545  
 os restos estendidos, preciosamente a mãe os recolheu,  
 e tomou o doce chifre com amável mão,  
 e beijou o lábio peludo do funesto cervo.  
 A mãe, gritando agudo, sepultou o cadáver,  
 e gravou junto a sua tumba todas as palavras 550  
 como foi narrada a voz onírica do pai do noturno Actéon.

Sobre a digressão, Nono pode ter operado sua narrativa com o uso do quinto hino calimaquiano, conhecido como *Banho de Palas*. O excerto de Calímaco narra o episódio em que Tirésias fica cego ao observar o banho de Atena no rio. Nas *Dionisiacas*, o evento é referido pelo caçador, e a possível relação entre os dois textos não pode ser ignorada. O desafio reside na compreensão da extensão do retrabalho e na complexidade noniana, que amplia em mais de cem versos o que é relatado em doze pelo poeta de Cirene, adicionando detalhes tanto por parte do narrador quanto pela narração nos monólogos.

Nono dialoga com Calímaco não apenas pela imitação do tema da impiedade de espiar uma deusa se banhar, mas também pela menção cruzada com o seu modelo. No *Hino 5* é feita uma referência explícita ao episódio de Actéon, que está inserido no quadro da história da cegueira de Tirésias, como consequência da visão involuntária do corpo nu de Atena durante o banho no rio Cíteron, enquanto nas *Dionisiacas*, há uma citação do castigo atenuado de Tirésias pelo crime semelhante de Actéon. Nono, ao trazer o episódio calimaquiano, joga novamente com o leitor, que, se for conhecedor da referência, conseguirá apreciar com ainda mais qualidade a alusão no evento.

No *Hino*, Atena tem apreço por Cariclo, a mãe do futuro sábio, e a punição é apenas a cegueira. Contudo, ela faz uma compensação ofertando o dom da profecia e do

intelecto extraordinário. O jovem, no texto calimaquiano, ao profetizar o futuro, prevê a extrema punição dada a Actéon por Ártemis.

Calímaco, *Hino 5.107-18*<sup>137</sup>

πόσσα μὲν ἄ Καδμηῖς ἐς ὕστερον ἔμπτυρα καυσεῖ,  
 τόσσα δ' Ἄρισταῖος, τὸν μόνον εὐχόμενοι  
 παῖδα, τὸν ἀβατὰν Ἀκταίονα, τυφλὸν ιδέσθαι.  
 καὶ τῆνος μεγάλας σύνδρομος Ἀρτέμιδος 110  
 ἐσσεῖτ': ἀλλ' οὐκ αὐτὸν ὃ τε δρόμος αἴ τ' ἐν ὄρεσσι  
 ῥυσεῦνται ξυναὶ τᾶμος ἑκαβολίαι,  
 ὀπτόκ' ἄν οὐκ ἐθέλων περ ἴδη χαρίεντα λοετρὰ  
 δαίμονος: ἀλλ' αὐταὶ τὸν πρὶν ἄνακτα κύνες  
 τουτάκι δειπνησεῦντι: τὰ δ' υἱέος ὀστέα μᾶτηρ 115  
 λεξεῖται δρυμῶς πάωτας ἐπερχομένα.  
 ὀλβίσταν ἐρέει σε καὶ εὐαίωνα γενέσθαι,  
 ἐξ ὀρέων ἀλαὸν παῖδ' ὑποδεξαμένην.

Quantas vítimas a filha de Cadmo mais tarde queimará na pira!  
 quantas Aristeu, suplicando para ver  
 o único filho, o adolescente Actéon, cego!  
 Ele será o companheiro de corrida da grande Ártemis, 110  
 mas as corridas e as flechas no monte lançadas  
 em comum neste momento não o salvarão,  
 quando, também sem querer, vir o agradável banho  
 da deusa; mas, desta vez, os próprios cães  
 jantarão seu mestre; e a mãe, percorrendo todos os bosques, 115  
 recolherá os ossos do filho.  
 Ela dirá que tu és a mais feliz e afortunada  
 ao receber dos montes um filho cego.

A severidade do castigo imposto por Atena à Cariclo é muito inferior ao de Ártemis. Dessa forma, a mortal não deve acusar a deusa de rigidez excessiva, uma vez que a filha de Cadmo a chamará de “afortunada” um dia, desejando ao filho uma punição semelhante a Tirésias. Ártemis, apesar da aparência inocente, apresenta grande rigor. O fato de Actéon espia-la nua pode ser considerado uma traição, uma vez que o herói é seu seguidor e companheiro de caça. A punição com a perda da visão, como Tirésias, não seria suficiente, tal qual as leis de Cronos relatadas no verso 100<sup>138</sup>, em que todo mortal

<sup>137</sup> Todos os excertos do *Hino 5* de Calímaco tem tradução de Agatha Bacelar (2007).

<sup>138</sup> *Hino 5.100-2*:

que vê uma divindade sem que seja por vontade dela, será punido de modo atroz. Seguindo a lei de seu avô, a benevolência concedida por Atena foi por vontade própria.

Nas *Dionisiácas*, a situação é próxima, uma vez que a narrativa principal é sobre Actéon, enquanto a cegueira de Tirésias é referida apenas como uma forma de comparação. Dessa forma, o herói lamenta não ter o mesmo destino do velho profeta em uma passagem com clara alusão a Calímaco<sup>139</sup>. Nono apresenta sua versão da profecia proferida por Atena no *Hino*, ao afirmar que o destino de Tirésias seria invejado, objeto de uma bonificação divina. Além do adivinho, Oto e Órion são lembrados por uma punição mais branda, sendo objetos de invidia.

*Dionisiácas*, 5.337-45

‘Ὀλβιε Τειρεσία, σὺ γὰρ ἔδρακες ἐκτὸς ὀλέθρου  
 γυμνὸν ἀναινομένης οἰκτίρμονος εἶδος Ἀθήνης:  
 οὐ θάνεις, οὐκ ἐλάφοιο δέμας λάχες, οὐδὲ μετώπῳ  
 ὑμετέρῳ προβλῶτες ἐπηώρηντο κεραῖαι: 340  
 ζῶεις σῶν βλεφάρων ὀλέσας φάος: ὑμετέρων δὲ  
 ὀφθαλμῶν ἀμάρυγμα νόῳ μετέθηκεν Ἀθήνη:  
 χόεται ἰοχέαιρα κακώτερα Τριτογενεΐης.  
 αἰθέ μοι ἄλγος ὅπασσεν ὁμοίον, αἶθε καὶ αὐτὴ  
 ὄμμασιν ἡμετέροισιν ἐπέχραεν ὡς περ Ἀθήνη, 345

“Afortunado Tirésias! Pois tu viste a forma nua  
 da misericordiosa Atena sem ser destruído!  
 Não morreste não tiveste corpo de cervo, nem chifres  
 pontiagudos cresceram em vossa frente. 340  
 Apenas a luz vital foi destruída de tua visão. De vossos olhos  
 Atena inseriu o esplendor em sua mente!  
 E a Arqueira é muito pior irritada do que a Tritogênia.  
 Oxalá meu sofrimento fosse semelhante! Oxalá ela também  
 tivesse atacado meus olhos, como Atena fez! 345

*Dionisiácas*, 5.509-11

---

Κρόνιοι δ' ὄδε λέγοντι νόμοι:  
 ὅς κε τιν' ἀθανάτων, ὅκα μὴ θεὸς αὐτὸς ἔληται,  
 ἀθρήσει, μισθῶ τοῦτον ἰδεῖν μεγάλῳ.

Mas dizem as leis de Cronos.  
 quem observar um dos imortais sem que o próprio deus  
 concorde, paga alto por tê-lo visto.

<sup>139</sup> Hopkinson (1994b, p. 128) sobre os versos 337-65 do canto 5, afirma que Nono é um especialista habilidoso no sofrimento e na retórica do improvável de modo curioso. Os versos são inspirados no discurso de Atena para Cariclo presente nos versos 97-130 do *Hino 5* de Calímaco, citando tanto o destino de Actéon quanto a benevolência a Tirésias por ver seu corpo nu.

ὄλβιος Ἴστος ἔην, ὅτι μὴ πέλε νεβρὸς ἀλήτης:  
οὐ κύνες Ὠρίωνα κυνοσσόον... αἶθε καὶ αὐτὸν 510  
σκορπίος Ἀκταίωνα κατέκτανεν ὄξει κέντρῳ.

Oto foi feliz, pois não se tornou um veado errante!  
Os cães não (rasgaram) Órion, seu mestre. Oxalá 510  
o escorpião que o matou, matara Actéon com o afiado aguilhão.

Calímaco, *Hino* 5.117

ὄλβισταν ἐρέει σε καὶ εὐαίωνα γενέσθαι,

Ela dirá que tu és a mais feliz e afortunada

Nono constrói um Actéon insatisfeito com seu destino em comparação a Tirésias. A manutenção dos sentidos é um fator muito importante para o episódio, pois enquanto o futuro profeta perde a sua visão pela ação de Atena, os cães do caçador não são capazes de reconhecê-lo (através da visão, olfato e audição). A coordenação e velocidade do transformado Actéon são prejudicadas e nem mesmo as habilidades de caça e furtividade em comum com Ártemis podem salvá-lo, de forma que ele acaba devorado.

*Dionisiaca* 5.299-300

ἀλλά οἱ οὐ χραίσμησε ποδῶν δρόμος, οὐδὲ φαρέτρῃ 300  
ἤρκεσεν, οὐ βελέων σκοπὸς ὄρθιος, οὐ δόλος ἄγρης:

Mas não foi o percurso percorrido pelos pés, nem a aljava 300  
afastada, nem o alto guardião das flechas, nem embuste da caçada.

Calímaco, *Hino* 5.111-2

ἀλλ' οὐκ αὐτὸν ὅ τε δρόμος αἶ τ' ἐν ὄρεσσι  
ῥυσεῦνται ξυναὶ τᾶμος ἐκαβολίαί,

mas as corridas e as flechas no monte lançadas  
em comum neste momento não o salvarão,

*Dionisiacas*, 5.326

ἀλλοφθῆ δὲ

οὐκέτι τὸν πρὶν ἄνακτα κύνες μάθον

Ao mudar de forma  
seus antigos cães não mais o reconheciam,

Calímaco, *Hino* 5.114-5

ἀλλ' αὐταὶ τὸν πρὶν ἄνακτα κύνες  
τουτάκι δειπνησεῦντι:

115

mas, desta vez, os próprios cães  
jantarão seu mestre;

Ao invés da morte cruel com todos os sentidos e consciência preservados, a cegueira de Tirésias seria o desejo explícito de Actéon pelo crime, conforme os poetas narram. No *Hino*, são os pais do caçador que lamentam sua morte, enquanto nas *Dionisiacas* é o próprio personagem.

*Dionisiacas*, 5.344-6

αἴθε μοι ἄλγος ὅπασσεν ὁμοίον, αἴθε καὶ αὐτὴ  
ὄμμασιν ἡμετέροισιν ἐπέχραεν ὥς περ Ἀθήνη,  
αἴθε νόον μετὰμειψεν, ἅ περ δέμας:

Oxalá meu sofrimento fosse semelhante! Oxalá ela também  
tivesse atacado meus olhos, como Atena fez!  
Oxalá tivesse trocado a mente, como fez com o corpo!

Calímaco, *Hino* 5.92

καὶ πρόκας οὐ πολλὰς φάεα παιδὸς ἔχεις.ʹ

por ter perdido  
não muitas gazelas e cabritos, tens a luz dos olhos da criança.”

*Dionisiacas*, 5.341

ζώεις σῶν βλεφάρων ὀλέσας φάος:

Apenas a luz vital foi destruída de seus olhos.

Calímaco, *Hino* 5.107-9

πόσσα μὲν ἅ Καδμηὶς ἐς ὕστερον ἔμπυρα καυσεῖ,  
τόσσα δ' Ἀρισταῖος, τὸν μόνον εὐχόμενοι  
παῖδα, τὸν ἀβατὰν Ἀκταίονα, τυφλὸν ιδέσθαι.

e tanto a filha de Cadmo posteriormente queimar,  
quanto Aristeu, rogando o único filho,  
o puro Actéon, ver cegar.



Nas *Dionisiacas*, a inveja do destino brando de Tirésias é atribuída a Actéon e não a Autonoe. A explicação reside no diferente foco em que o *Hino* calimaquiano é emulado, no qual o narrador se volta para as expressões de Cariclo a respeito do infortúnio do filho e a compaixão demonstrada pela deusa. Enquanto Tirésias é apenas uma vítima, ele se torna o objeto e não o sujeito dos acontecimentos. Diferentemente do que ocorre nas *Dionisiacas*, em que o caçador é responsável pelo ocorrido por fazer parte do séquito da deusa, ele se torna uma vítima frente ao seu destino, reclamando de não ter a mesma sorte de Tirésias. No episódio é apresentada apenas a voz lamentosa de Actéon, depois no discurso ao pai (*Dion.* 5.337-65, 415-532). Os pais do caçador, diferente de Cariclo em Calímaco, são apenas passivos dentro da cena, cuja ação se resume em recolher os restos mortais do filho. Ártemis também não tem um discurso direto no trecho. Dela apenas saiu a ordem aos cães para devorar o dono, e suas palavras são enunciadas de forma indireta por Actéon nos versos 469-72:

ἄλῃγε, κύων βαρύμοχθε, πολυπλανὲς ἵχνος ἐλίσσω:  
 δίζεαι Ἀκταίωνα, τὸν ἔνδοθι γαστρὸς ἀείρεις, 470  
 δίζεαι Ἀκταίωνα, τὸν ἔκτανες: ἦν ἐθελήσης,  
 ὄψεται ὀστέα μούνα τεῆς ἔτι λείψανα φορβῆς.]

‘Cão exaurido, cessa de traçar as pegadas errantes!  
 Procuras Actéon, ergues de dentro de seu estômago, 470  
 procuras Actéon, que mataste! Se desejares,  
 vê apenas ossos e ainda os restos de pastos’.

Para a composição do incidente do caçador, Calímaco é um modelo muito importante, mas não é o único. Existem versões divergentes para a história de Tirésias. De acordo com Mazza (2012, p. 366), para se aproximar mais do episódio do profeta, Nono altera o mito tradicional ao enfatizar o encontro aleatório e a inocência de Actéon<sup>140</sup>, de modo a até facilitar o quadro composto. Em versões anteriores, o herói é culpado pelo desejo de se deitar com a divindade; chegando, possivelmente, a uma tentativa de estupro. Ainda que Atena conforte a amiga utilizando o exemplo do caçador punido, ele deve ser inocente e inconsciente de seu ato. A aproximação entre os dois mitos ocorre em ambas as direções, sendo que não é possível precisar a qual mito cada um dos

<sup>140</sup> *Hino* 5.113:

ὀπρόκ’ ἄν οὐκ ἐθέλων περ ἴδη χαρίεντα λοετρά  
 δαίμονος;  
 quando, também sem querer, vir o agradável banho  
 da deusa.

elementos comuns pertenceria, também devido à falta de versões anteriores ao *Hino* preservadas<sup>141</sup>. Assim, no trecho calimaquiano, pode-se encontrar traços em Atena que são atribuídos tipicamente à Ártemis, em especial na descrição de sua associação com Cariclo – na qual a deusa vaga pelos bosques na Beócia acompanhada de uma procissão de Ninfas dedicadas à dança e ao entretenimento<sup>142</sup>.

Calímaco, *Hino* 5.60-74

ἀλλὰ καὶ ἀρχαίων εὗτ' ἐπὶ Θεσπιέων	60
ἢ εἰς Ἀλίαρτον ἐλαύνοι	
ἵππως, Βοιωτῶν ἔργα διερχομένα,	
ἢ ἔπι Κορωνείας, ἵνα οἱ τεθωμένον ἄλσος	
καὶ βωμοὶ ποταμῷ κεῖντ' ἐπὶ Κωραλίῳ:	
πολλάκις ἂ δαίμων νιν ἐῷ ἐπεβάσατο δίφρω,	65
οὐδ' ὄαροι νυμφᾶν οὐδὲ χοροστασίαι	
ἀδεΐαι τελέθεσκον, ὅκ' οὐχ ἀγεῖτο Χαρικλώ:	
ἀλλ' ἔτι καὶ τήναν δάκρυα πόλλ' ἔμενεν,	
καίπερ Ἀθαναία καταθύμιον ἔσσαν ἑταίραν.	
δὴ ποκα γὰρ πέπλων λυσαμένα περόνας	70
ἵππω ἐπὶ κράνα Ἐλικωνίδι καλὰ ῥεοίσα	
λῶντο: μεσαμβρινὰ δ' εἶχ' ὄρος ἀσυχία.	
ἀμφοτέραι λῶοντο, μεσαμβριναὶ δ' ἔσαν ὄραι,	
πολλὰ δ' ἀσυχία τήνο κατεῖχεν ὄρος.	
mas, fosse até a antiga Téspias,	60
[.....]ou a Haliarto que guiasse	
seus cavalos, atravessando os campos lavrados da Beócia,	
ou até Coronéia, onde o seu bosque odoroso	
e seus altares se encontram, à beira do rio Curálio,	
sempre a deusa a fazia subir em seu carro.	65
Nem os gracejos das ninfas, nem os coros	
vinham a ser agradáveis quando Cariclo não os conduzia.	
Mas muitas lágrimas ainda a aguardavam,	
embora fosse, para Atena, a companheira concorde.	
Pois, certa vez, após desatarem os broches de seus peplos	70
à beira da fonte do cavalo, que sobre o Hélicon flui belamente,	
banhavam-se; o monte detinha o silêncio do meio-dia.	

<sup>141</sup> Bulloch (1985, p. 19) revela que, partindo de Wilamowitz, o *Banho de Palas* foi modelado a partir do episódio de Actéon, não apenas na elaboração de Calímaco, mas em Ferécides, fonte que seria imediata a Calímaco. Dessa forma, não faltariam reconstruções na direção oposta. Algumas características reconhecíveis de Ártemis são importadas para a descrição de Atena.

<sup>142</sup> Nesse caso, pode ser feita uma comparação com a descrição da procissão de Ártemis no *Hino* 3.189-224, particularmente em relação aos companheiros da deusa, Britomarte, Cirene, Anticleia, e Atalanta, que serviram como molde para Cariclo. Para o trecho do *Hino à Ártemis*, ver Werner, 2012.

Ambas se banhavam, era a hora do meio-dia,  
aquele monte retinha o silêncio profundo.

A recepção direta calimaquiiana sobre a inocência de Actéon é encontrada apenas em Ovídio<sup>143</sup>, onde é narrado o encontro do jovem com a deusa sem premeditação. Nas *Dionisiacas*, o filho de Aristeu espreita atrás de uma árvore e a contempla intencionalmente, em uma cena de *voyeurismo*. A versão do mito seguida por Nono pode ter origem em alguma tragédia ou em um epílio fragmentado reunido dentro da *Coletânea Alexandrina*, segundo Powell (1925, pp.71-2)<sup>144</sup>.

Em seu poema, Nono utiliza duas versões para compor seu episódio. Para além de atribuir uma curiosa culpa erótica a Actéon, a passagem calimaquiiana inspira o poeta em maior extensão do que as simples reimpressões formais<sup>145</sup>. A referência com o episódio de Tirésias (*Dion.* 5.337) sugere uma sinalização ao leitor para o renascimento de Calímaco em larga escala. Não é apenas uma participação do poeta de Cirene dentro de uma narrativa abundante de fontes, mas um sinal autoral que transmite uma alusão ao texto, cuja presença é sentida em todo o episódio. A discordância nos dados míticos sobre a não inocência do protagonista, embora seja relevante, é compensada por uma afinidade estrutural e narrativa mais significativa, como a inserção do quadro paralelo mítico, não pelo narrador, mas feito por um dos personagens.

Além da profecia de Atena, a versão calimaquiiana oferece diversos aspectos específicos do episódio de Tirésias transferidos para o de Actéon, como os detalhes da cegueira. Entretanto, Nono, por utilizar a técnica da variação, tende a aumentar e duplicar os episódios, apresentando duas versões para o final do filho de Aristeu: o primeiro, um relato em terceira pessoa do narrador (versos 299-369), e o segundo, uma exposição em primeira pessoa do espectro do caçador (versos 412-532). Ambas as versões são seguidas pelas tentativas dos pais do jovem morto para identificar o corpo, sendo a primeira tentativa frustrada pelo não reconhecimento da fera como seu filho (versos 370-441), e a

---

<sup>143</sup> *Metamorfoses*, 3.131-252.

<sup>144</sup> De acordo com Heath (1992, p. 9), há pelo menos quatro tragédias que abordam o episódio de Actéon, sendo uma de Ésquilo, denominada *Toxotides* (frag. 241-6 Radt). Já Mazza (2012, p. 368) relata que a aparição do espectro de um personagem diante dos pais é uma característica trágica. Chuvin (1976, p. 103) relembra que, em *Pólux* (4.141), há máscaras trágicas que representam o herói com chifres em uma fase posterior a da metamorfose e da morte. O pesquisador francês revela ainda que numerosas cenas de espectros na tragédia, como Clitemnestra em *Eumênides*, Dário em *os Persas*, até Polidoro em *Hécuba*, têm função cênica próxima à de Actéon nas *Dionisiacas*, que é narrar a cena de sua morte.

<sup>145</sup> Mazza (2012, p. 368).

segunda realizada com sucesso, graças às revelações e instruções do espectro (versos 532-551).

No monólogo de Actéon, os eventos seguem o mesmo curso da narração anterior, exceto por algumas inconsistências. Conforme Heath (1992, p. 148-50) aponta, a diferença entre as duas narrativas ocorre ao transmitir ao leitor um sentimento de caos e instabilidade que torna o poema semelhante à matéria dionisíaca, uma história de metamorfose e violência feroz e cega. As narrativas em si são bem próximas; todavia, nas *Dionisíacas*, há um enfoque interno, mais difuso quanto ao emocional do jovem, a respeito do desejo sentido ao ver a deusa e as mágoas do destino sofrido – observá-la nua deliberadamente, pretender se casar com ela, sofrer as dores da morte e a inveja do brando destino de Tirésias.

Um outro ponto de destaque da emulação calimaquiiana é a ênfase no companheirismo. Calímaco define o caçador como acompanhante da grande Ártemis<sup>146</sup>, mas mesmo os seus grandes feitos, como as expedições em grupo e a habilidade com o arco, características em conjunto com a deusa, não seriam capazes de salvá-lo da punição. A circunstância da construção de Actéon como seguidor da divindade é fundamental, pois valida o paralelismo com o episódio de Tirésias. Diferente do caçador, o profeta não tem uma relação direta com Atena; mas sua mãe, Cariclo, tem a simpatia da deusa. Todavia, devido à gravidade da infração o castigo é inevitável, apesar da amizade com Atena (*Hino* 5.68-9). Dessa forma, o julgamento sobre o semelhante crime sugere uma punição desigual, manifestado pela morte de um dos principais seguidores de Ártemis.

Nas *Dionisíacas*, a ligação entre o caçador e a deusa pode ser ainda mais próxima. Actéon, além de devoto, é neto de Cirene, que teria sido companheira de Ártemis e aprendido com ela o ofício da caça (versos 290-2). Diferente de Tirésias, cuja única ponte com Atena é a aproximação da mesma com sua mãe, o filho de Aristeu tem muitas ligações com a deusa da caça – é seu parente por parte de Apolo e de Dioniso, sua avó aprendeu a caçar com ela e, por fim, é seu devoto e companheiro. O trecho dos versos

---

<sup>146</sup> *Hino* 5.110: τῆνος μεγάλας σύνδρομος Ἀρτέμιδος  
Ele será o companheiro de corrida da grande Ártemis

*Hino* 5.111-2: ἀλλ' οὐκ αὐτὸν ὃ τε δρόμος αἶ τ' ἐν ὄρεσσι  
ρύσεῦνται ξυναὶ τᾶμος ἑκαβολίαι,  
mas as corridas e as flechas no monte lançadas  
em comum neste momento não o salvarão,

290-2 do quinto canto remonta o verso 110 do *Hino*, enquanto os versos 299 e 300 retomam os versos 111 e 112 de Calímaco. Dessa forma, Nono teria reutilizado a ideia calimaquiiana de habilidade na caça com uma formulação tradicional e principalmente homérica.

*Dionisiaca*, 5.290-2

Ἄρτεμιδος θεράπων ὄρεσίδρομος—οὐ νέμεσις δὲ 290  
 δύσμορον Ἀκταίωνα μαθεῖν μελεδήματα θήρης  
 υἱώνων γεγαῶτα λεοντοφόνοιο Κυρήνης—:

percorredor dos montes e devoto de Ártemis, não se deve indignar 290  
 que o infeliz Actéon aprendeu os cuidados das feras  
 tendo sido também neto de Cirene mata-leão.

*Dionisiaca*, 5.299-300

ἀλλά οἱ οὐ χραΐσμησε ποδῶν δρόμος, οὐδὲ φαρέτρη 300  
 ἤρκεσεν, οὐ βελέων σκοπὸς ὄρθιος, οὐ δόλος ἄγρης:

Mas não foi o percurso percorrido pelos pés, nem a aljava 300  
 afastada, nem o alto guardião das flechas, nem embuste da caçada.

O motivo da derivação de Calímaco também é recuperado no monólogo de Actéon. Entretanto, como é comum na poesia de Nono, a duplicação aparece em forma de variação, de modo que o tratamento comum dado ao caçador substitui a esperança de poder ser recompensado devido à consanguinidade com Ártemis, uma vez que é descendente de Apolo e Cirene. O trecho das *Dionisiacas* também revela uma diferença clara em relação ao episódio de Tirésias ao ver o banho de Atena: a intenção. Nos versos 513-5, Actéon revela o desejo de desposar Ártemis, considerada uma grande *hybris* e que destoa grandemente do futuro adivinho, que vê o corpo nu da deusa da sabedoria sem a devida pretensão. Tal fato poderia justificar a discrepância no castigo de ambos.

*Dionisiacas*, 5.513-5

εἰσαΐων δ' ὅτι Φοῖβος, ἀδελφεὸς ἰοχεαίρης, 515  
 Κυρήνη παρίαυεν, ἐμὸν δ' ἔσπειρε τοκῆα,  
 Ἀρτεμιν ὠισάμην ἐμφύλιον εἰς γάμον ἔλκειν.

Ouvi que Febo, irmão da Caçadora,  
 dormiu junto a Cirene, e engendrou meu pai

e imaginei puxar a parente Ártemis para o casamento.

515

O trecho que revela o suposto grau parentesco entre Actéon e Ártemis pode ser uma alusão a Píndaro. Nas *Píticas* 9 é narrada a origem divina de Aristeu, caçador e pai do companheiro da deusa, que teria sua matriz em Apolo. Todavia, a deusa já aparece ligada a Cirene no próprio *Hino à Ártemis*, devido a um prêmio entregue à caçadora.

Píndaro, *Píticas* 9.65

Ἀγρέα καὶ Νόμιον, τοῖς δ' Ἀρισταῖον καλεῖν.  
Agreu e Nomios, chamam Aristeu assim.

Calímaco, *Hino* 3.206-8<sup>147</sup>

καὶ μὴν Κυρήνην ἐταρίσσαι, τῇ ποτ' ἔδωκας  
αὐτῇ θηρητῆρε δύω κύνε, τοῖς ἔνι κούρη  
Ἵψηλις παρὰ τύμβον Ἴώλκιον ἔμμορ' ἀέθλου.

Tu ainda foste companheira de Cirene, a quem, então, tu própria destes dois cães de caça, com os quais a jovem Hipside, junto à tumba iolquica, levou o prêmio.

*Dionisiacas*, 5.214-7

δωροφόρος γὰρ  
πρῶτος Ἀρισταῖος, Νόμιος καὶ ἐπόνυμος Ἀγρεὺς, 215  
αἷμα σοφοῦ Φοίβοιο καὶ εὐπαλάμοιο Κυρήνης,  
Αὐτόνογν ζυγίων ἀρότων νυμφεύσατο θεσμῶ:

Pois aquele que dá presentes era (chamado)  
primeiro de Aristeu, Nomios, também chamado Agreu, 215  
sangue do sábio Febo e da habilidosa Cirene

*Dionisiacas*, 5.229-41

κεῖνος ἀνὴρ πρῶτιστος ὀρίδρομος ἄλματι ταρσῶν  
εὔρε φιλοσκοπέλοιο πόνον κεμαδοσσόον ἄγρης, 230  
πῶς νοερῶ μυκτῆρι παρὰ σφυρὰ φορβάδος ὕλης  
θηρὸς ἀσημάντοιο κύων μαντεύεται ὀδμήν,  
ὄρθια λοξοκέλευθον ἐπὶ δρόμον οὔατα τείνων,  
καὶ δολίης δεδάηκε πολύπλοκα δίκτυα τέχνης  
καὶ σταλίκων τύπον ὀρθόν, ὑπὲρ ψαμάθοιο δὲ θηρῶν 235  
πρῶιον ἀτρίπτω κεχαραγμένον ἴχνος ἀρούρη...  
καὶ ποσὶν ἐνδρομίδας θηρήτορα φῶτα διδάξας

<sup>147</sup> Tradução de Érika Werner (2012).

ἄσχετον αἰσσοντα κυνοσσόον εἰς δρόμον ἄγρης  
πέπλα φαεινομένης ἐπιγουνίδος ἄχρι φορῆσαι,  
μή ποτε θηρητῆρος ἐπειγομένου ποδὸς ὀρμηῆ  
ἄψ ἀνασειράζοιτο καθιεμένοιο χιτῶνος. 240

Aquele homem que percorre as montanhas no saltar dos pés  
descobriu o penoso trabalho da caça de corças do campo amado,  
como o cão prediz o cheiro da fera indomesticada 230  
com o inteligente focinho junto aos sopés do pasto do bosque,  
tendo estendido as orelhas agudas até os caminhos tortuosos  
e aprendeu as astuciosas ciladas da artimanha da arapuca  
e a forma correta das estacas, sobre o rastro das pegadas 235  
matinais das feras na areia do campo incomum ...  
e tendo instruído o homem caçador (a calçar) alta bota para os pés  
para que o indomável cão se mova rapidamente ao rastro do campo  
ao carregar profundamente as vestes através da coxa brilhante,  
sem antes domar o arranque do pé compensado de caçador 240  
e atrás da longa túnica.

Uma outra alusão ao texto calimaquiano, presente no episódio de Actéon, é a busca da mãe pelos restos mortais do filho. Nas *Dionisiacas*, o espectro faz um pedido para que os pais busquem o corpo, mas é a mãe que vaga em meio a floresta.

Calímaco, *Hino* 5.115-6

τὰ δ' υἱέος ὀστέα μάτηρ 115  
λεξεῖται δρυμῶς πάωτας ἐπερχομένα.

e a mãe, percorrendo todos os bosques, 115  
recolherá os ossos do filho.

Nono utiliza o excerto calimaquiano de dois versos e o expande em pelo menos setenta. No trecho, Aristeu ouve o fantasma e acorda Autonoe, que irá em busca dos restos mortais do filho. Mazza (2012, p. 371) afirma que poderia ser uma escolha consciente de Nono, de modo que a profecia da Atena calimaquiana seja cumprida não apenas em espírito, mas literalmente. Como já ocorre nas *Dionisiacas*, a cena da busca é dobrada, ocorrendo entre os versos 370-411 e depois repetida em 532-51 do quinto canto.

A árvore em que Actéon sobe para espiar Ártemis é uma oliveira, como descrito nos versos 474-81, tal qual a planta da história de Tirésias. A oliveira é uma tradicional árvore ateniense e ligada a Atena, aparecendo mais em contextos e personagens com

relação à deusa. O verso 474 é uma emulação com junção dos versos homéricos presentes na *Odisseia*, sendo salientada a diferença entre os espinhos e a parte lisa da oliveira.

*Dionisiácas*, 5.474

θάμνος ἔην τανύφυλλος, ὁ μὲν φυλῆς, ὁ δ' ἐλαίης:

Há uma árvore de longas folhas, parte espinhenta parte oliveira.

Homero, *Odisseia*, 23.190

θάμνος ἔφυ τανύφυλλος ἐλαίης

um galho com ramos de longas folhas de oliveira cresceu

Homero, *Odisseia*, 5.477

ὁ μὲν φυλῆς, ὁ δ' ἐλαίης.

enquanto um era de espinhos, o outro era de oliveira.

Segundo Mazza (2012, p. 373), os versos homéricos são fundamentais para o contraste da disputa retórica. A cegueira (ἄαω > ἄτη) de Actéon o levou a subir na árvore consagrada à Palas, e não no ramo espinhoso (provavelmente uma oliveira selvagem). No episódio, o caçador pode ter cometido duas *hybreis*: a primeira, por ver a deusa nua, e a segunda, por profanar a árvore de Atena com atividades eróticas. A suposta ofensa à Atena não fora acrescentada na punição de Actéon, e apenas faria referência ao *Banho de Palas*, sendo uma alusão ao próprio banho e ao *voyeurismo* de Tirésias. Nas *Dionisiácas*, o jovem visionário perde sua visão assim que cai da árvore, remetendo ao modelo calímaciano, com correspondências elemento a elemento.

*Dionisiácas*, 5.492

καὶ ζόφος ἠερόφοιτος ἐμὰς ἐκάλυψεν ὀπωπᾶς:

E as trevas invisíveis envolveram meus olhos.

Calímaco, *Hino* 5.82

παιδὸς δ' ὄμματα νύξ ἔλαβεν.

a noite se apoderou do olhar da criança.

Para Mazza (2012, p. 374), para que os elementos alusivos ao modelo de Calímaco sejam reconhecidos, eles devem ser amalgamados até certo ponto, de modo a funcionar



apenas parcialmente no contexto da narrativa e revelar a sua origem, como παιδὸς δ' ὄμματα originou o ἐμὰς ὀπωπὰς noniano. Outros exemplos ocorrem dentro dos trechos, como νῦξ foi modelo para a expressão ζόφος ἠερόφοιτος, e o verbo ἔλαβεν deu em ἐκάλυπεν na versão de Nono. Heath (1992, pp.148-52) revela existir uma certa perversidade poética nas *Dionisiacas*, uma vez que se deseja refletir todo o processo universal de ensaio, permuta e desintegração iniciada e representada pelo novo deus. Para o pesquisador italiano<sup>148</sup>, é mais provável que, ao invés de uma interpretação superficial e genérica da perversidade do poema dionisiaco, deve ser levada em conta a possibilidade da consciência de Nono em realizar um jogo com as técnicas de alusão. A referência ao poeta de Cirene é acentuada, devido à narrativa em primeira pessoa contradizer a anterior, em razão dos elementos de descontinuidade. O poeta egípcio consegue criar uma narrativa que mescla as raízes helenística e calimaquiiana, de múltiplas versões do mito e da reconstrução derivada das variantes, estabelecendo uma coesão verossímil à sua obra.

A história de Actéon, transmitida pela primeira vez no canto 5, é retomada no canto 44 das *Dionisiacas*. Porém, ao invés de ser contada pelo narrador, o mito do caçador é distorcido em relação ao anterior, pois Dioniso toma a palavra e perverte a história, fazendo parecer mentira a fim de convencer Autonoe a se juntar ao seu séquito. Em um contexto da *Penteida*, em que o deus retorna à Tebas e dá de encontro com seu primo tirano, ele deve persuadir as mulheres a participar de seus mistérios.

*Dionisiacas*, 44.278-318

ὀρφναίοις δὲ πόδεσσι δόμων ἐπεβήσατο Κάδμου  
 νυκτιφαῆς Διόνυσος ἔχων ταυρώπιδα μορφήν,  
 αἰθύσσω Κρονίην μανιώδεα Πανὸς ἰμάσθλην: 280  
 βακχεύσας δ' ἀγάλινον Ἀρισταίιο γυναικα  
 Αὐτονόην ἐκάλεσσε, καὶ ἴαχε θυιάδι φωνῆ:  
 ‘Ὀλβίη, Αὐτονόη, Σεμέλης πλέον: ἀρτιγάμου γὰρ  
 υἱέος εἰς ὑμέναιον ἐριδμαίνεις καὶ Ὀλύμπω:  
 αἰθέρος ἤρπασας εὖχος, ἐπεὶ λάχεν ἀβρὸν ἀκοίτην 285  
 Ἄρτεμις Ἀκταίωνα καὶ Ἐνδυμίωνα Σελήνη.  
 οὐ θάνεν Ἀκταίων, οὐκ ἔλλαχε θηρὸς ὀπωπὴν,  
 οὐ στικτῆς ἐλάφοιο τανυγλώχινᾳ κεραίην,  
 οὐ νόθον εἶδος ἔδεκτο, καὶ οὐκ ἐψεύσατο μορφήν,  
 οὐ κύνας ἀγρευτῆρας ἐοῦς ἐνόησε φονῆας: 290  
 ἀλλὰ κακογλώσσων στομάτων κενεόφρονι μύθῳ

<sup>148</sup> Mazza (2012, p. 375).

υιός ὑμετέροιο μόρον ψεύσαντο βοτῆρες,  
 νυμφίον ἐχθαίροντες ἀνυμφεύτοιο θεαίνης.  
 οἶδα, πόθεν δόλος οὔτος: ἐπ' ἀλλοτρίοις ὑμεναίοις  
 εἰς γάμον, εἰς Παφίην ζηλήμονές εἰσι γυναῖκες. 295  
 ἀλλὰ θυελλήεντι διαθρώσκουσα πεδίλῳ  
 σπεῦδε μολεῖν ἀκίχητος ἐς οὔρεα: κεῖθι μολοῦσα  
 ὄψεαι Ἀκταίωνα συναγρώσσοντα Λυαίῳ,  
 Ἄρτεμιν ἐγγὺς ἔχοντα, καὶ αἰόλα δίκτυα θήρης  
 ἐνδρομίδας φορέοντα, καὶ ἀμφαφόωντα φαρέτρην. 300  
 ὀλβίη, Αὐτονόη, Σεμέλης πλέον, ὅτι θεαίνης  
 εἰς γάμον ἐρχομένης ἐκυρὴ πέλες ἰοχεαίρης:  
 Ἴνοῦς καλλιτόκοιο μακαρτέρη, ὅτι θεαίνης  
 σὸς πάις ἔλλαχε λέκτρα, τὰ μὴ λάχεν Ἴωτος ἀγήνωρ.  
 οὐ θρασὺς Ἰωρίων πέλε νυμφίος ἰοχεαίρης. 305  
 χάρματι δ' Ἰβήσας σέθεν υἱός εἵνεκα νύμφης  
 κωμάζει σέο Κάδμος ὀρεσσαύλῳ παρὰ παστῶ,  
 σείων ἠερίοις ἀνέμοις χιονώδεα χαίτην.  
 ἔγρεο, καὶ σὺ γένιοιο γαμοστόλος, εὐλόχε μήτηρ:  
 ἄρμενος οὔτος Ἴερω, ὅτι νυμφίον Ἄρτεμις ἀγνή 310  
 υἷα κασιγνήτοιο καὶ οὐ ξένον εἶχεν ἀκοίτην.  
 ἀλλὰ θεὰ φυγόμενος ἐπὴν ποτε παῖδα λοχεύσῃ,  
 υἷα κουφίζουσα σαόφρονος ἰοχεαίρης  
 πήχεϊ παιδοκόμῳ ζηλήμονι δεῖξον Ἀγαυή.  
 τίς νέμεσις ποτε τοῦτο, κυνοσσόος εἰ παρὰ παστῶ 315  
 ἤθελε θηρητῆρα λαγωβόλον υἷα λοχεῦσαι,  
 εἵκελον Ἀκταίωνι φιλοσκοπέλῳ τε Κυρήνη,  
 μητρόφων ἐλάφων ἐποχημένον ὠκέϊ δίφρῳ;

Com sombrios pés, o notívago Dioniso adentrou  
 o palácio de Cadmo, tendo a forma da face taurina,  
 chacoalhando o crânio chicote louco de Pan. 280  
 Tendo feito delirar a mulher incorrupta de Aristeu,  
 chamou Autonoe, e ressoou delirante voz:  
 “Autonoe, mais afortunada do que Sêmele! Pois  
 uma vez teu filho recém-casado rivalizou o himeneu olímpico,  
 ao arrebatr o orgulho do céu, quando tomou como precisa consorte 285  
 Ártemis a Actéon e Selene a Endimion.  
 Não morreu Actéon, nem tomou o aspecto de fera,  
 nem o alongado chifre do matizado cervo,  
 nem manifestou falsa imagem, e nem falseou corpo,  
 nem notou seus cães caçadores e assassinos. 290  
 Porém, os pastores mentiram sobre a morte de teu filho  
 com uma história vã das maliciosas bocas,  
 odiando o matrimônio da deusa não-casada.

Eu sei de onde veio essa fraude! Em face ao matrimônio das outras,  
 em relação ao casamento, as mulheres têm ciúmes de Afrodite. 295  
 Mas tu, ao deslizar na sandália tempestuosa,  
 apronta a ir à inacessível montanha! Ali irás ver  
 Actéon se juntando a Lieu em caçada,  
 estando próxima Ártemis, a carregada e ágil  
 rede de fera e as botas e a aljava manuseada. 300  
 Autonoe, mais afortunada do que Sêmele, pois, ao caminhar  
 em direção ao casamento, serás tu a sogra da deusa arqueira.  
 Mais feliz do que a orgulhosa mãe Ino, pois tua criança  
 tomou o leito de uma deusa, a qual o heroico Oto não tomou.  
 Nem o corajoso Órion se tornou noivo da Arqueira. 305  
 Ao caminhar com a alegria por causa da noiva de teu filho,  
 seu Cadmo, de cabelos níveos, festeja junto ao leito  
 nupcial montanhês, com as paixões matinais deles.  
 Desperta e prepara tu as núpcias, mãe gloriosa!  
 Eros, ávido nisso, pois a pura Ártemis tem como noivo 310  
 o filho de minha tia e não um estrangeiro como esposo.  
 Mas quando a deusa que evita as núpcias parir uma criança,  
 ao receber o filho da recatada Arqueira  
 em aconchegante braço, evidenciarás tu o ciúme de Ágave.  
 Mas por que isso encoleiraria, se, junto em núpcias, 315  
 a senhora dos cães desejasse dar à luz um filho caçador de lebres  
 semelhante a Actéon ou Cirene, amante da montanha,  
 montador do ágil carro da mãe dos cervos?”

No episódio, Dioniso envia uma alucinação noturna à Autonoe, fazendo-a crer que a notícia da morte do caçador é apenas um malévolo boato, e que seu filho fora escolhido para desposar Ártemis, se juntando a ela no Olimpo, onde caça em sua companhia e na de Dioniso. A passagem representa a realização ilusória das esperanças do fantasma de Actéon no canto 5, em que são retomados elementos do discurso, mas são invertidos na medida em que as ambições frustradas do jovem são apresentadas como sucessos contínuos.

O espectro de Actéon outrora aparecera para seu pai, mas aqui é Dioniso quem fala no sonho para Autonoe, despertando a loucura<sup>149</sup>. Para refutar os principais pontos da metamorfose ocorrida no canto 5, o trecho inicia com uma negação, de modo que a

---

<sup>149</sup> Segundo Mazza (2012, p. 379), O discurso de Dioniso, dessa forma, tem como objetivo atualizar as esperanças de Actéon no canto 5, e fazer com que Nono subverta a poesia, ao atribuir um valor estrutural mais rigoroso, como ponte entre a narrativa tebana nos primeiros cantos do poema e no último.

mãe do caçador acredite na falsa apoteose<sup>150</sup>. Actéon é comparado com Oto e Órion<sup>151</sup>, os personagens que são lembrados pela fracassada tentativa de sedução da deusa e subsequente punição pela *hybris*<sup>152</sup>. Na farsa do canto 44, o caçador obteve aquilo negado aos outros, diferindo muito do quinto canto, em que a punição sofrida foi muito maior<sup>153</sup>. O episódio pode ser alusão aos versos 264-5 do *Hino à Ártemis*.

Calímaco, *Hino* 3.264-5<sup>154</sup>

μηδέ τινα μνᾶσθαι τὴν παρθένον: οὐδὲ γὰρ Ὀτος,  
οὐδὲ μὲν Ὠαρίων ἀγαθὸν γάμον ἐμνήστεισαν: 265

nem alguém cobice a virgem (nem Oto,  
nem Órion cobiçaram um bom casamento). 265

Os versos 297-300 do quadragésimo quarto canto retomam a vocação de Actéon como caçador e assistente da amada, junto com os instrumentos de caça. O trecho também estende a ligação entre o herói e a deusa, ao retomar de forma positiva seus atributos com os equipamentos, muito diferente do tom melancólico dos versos 299-300 do quinto canto. A ligação de Actéon com Ártemis volta a ser retomada a partir da descendência hipotética do caçador, uma vez que ele é destinado a herdar as aptidões de caçador do pai, Aristeu, e de sua avó Cirene<sup>155</sup>.

Por estar inserido dentro da *Penteida*, o segundo episódio sobre a morte de Actéon carrega traços não somente calimaquianos para a sua construção, mas também tem recepção de Eurípides. Heath (1992, p.17), ao fazer um comparativo entre Tirésias, Actéon e Penteu, afirma que as personagens trocam e misturam destinos e motivações. As alusões e referências cruzadas entre os textos podem ter sido propositais, servindo para enriquecer o novo poema.

Há uma certa correspondência entre a imagem de Autonoe buscando desesperadamente os restos mortais de seu filho como na profecia de Atena, no *Hino* 5<sup>156</sup>, que é adotada por Nono, e a condição dos membros mutilados de Penteu nas *Bacantes*.

<sup>150</sup> *Dion.* 44.287-90.

<sup>151</sup> *Dion.* 44.304-5.

<sup>152</sup> *Dion.* 5.509-11.

<sup>153</sup> A reversão da valoração do óbito de Actéon é significativa, pois nos versos 509-11 do canto 5 são apresentadas exaltações paralelas a de Tirésias e correspondentes ao previsto por Atena no *Hino* 5.117.

<sup>154</sup> Traduzido por Érika Werner (2012).

<sup>155</sup> *Dion.* 44.315-8.

<sup>156</sup> Calímaco, *Hino* 5.115-6.

Eurípides, as *Bacantes* 1137-9<sup>157</sup>:

κεῖται δὲ χωρὶς σῶμα, τὸ μὲν ὑπὸ στύφλοις  
πέτραις, τὸ δ' ὕλης ἐν βαθυξύλω φόβη,  
οὐ ῥάδιον ζήτημα:

o corpo desmembrado jaz em ásperas  
pedras, no denso matagal do bosque,  
duro de achar.

A cena do resgate do corpo de Penteu ocorre entre os versos 1218-22, quando Cadmo traz o cadáver despedaçado de seu neto, contando o esforço para resgatar os fragmentos no local mais inacessível da floresta.

Eurípides, as *Bacantes* 1218-22<sup>158</sup>:

οὐ σῶμα μοχθῶν μυρίοις ζητήμασιν  
φέρω τόδ', εὐρών ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς  
διασπαρακτόν, κούδεν ἐν ταύτῳ πέδῳ 1220  
λαβών, ἐν ὕλῃ κείμενον δυσσευρέτῳ.

Ao fim dessa longa busca trabalhosa,  
o trago desde as dobras do Cítero,  
dilacerado. O recolhi de mil 1220  
postos, jacente em selva inescrutável.

A cena de busca do cadáver de Actéon não é retomada no canto 44 das *Dionisiacas*, uma vez que no discurso de Dioniso ele não está morto<sup>159</sup>. Entretanto, Nono segue alguns aspectos da tragédia euripídiana para a formação da *Penteida*, demonstrando a inspiração de Calímaco e a retomada do motivo de Eurípides. A árvore ao qual Actéon se debruça para espionar a deusa é outro elemento euripídiano reconhecível no poema. Ela é usada para criar uma ligação com o argumento calimaquiano<sup>160</sup>; contudo, o ato de subir na planta para espiar, o que é proibido à vista de estranhos, é euripídiano, e ainda mais a nudez de uma deusa, ideia que se repete nos versos 305 e 477 do quinto canto de Nono.

<sup>157</sup> Tradução de Trajano Vieira.

<sup>158</sup> Tradução de Trajano Vieira.

<sup>159</sup> O episódio do resgate do corpo do caçador é descrito no canto 5, todavia expande em duas passagens articuladas e reveladas nos trechos 388-409 e 540-8 do quinto canto, trazendo novamente a ideia dos versos 115-6 do quinto *Hino* calimaquiano.

<sup>160</sup> Nessa versão da narrativa, a árvore é uma oliveira, planta conectada a Atena e ao *Hino* calimaquiano.

Ainda sobre a recepção de Eurípides, o adjeto ἀθήητος nos dois versos é derivado de Penteu, que é acometido pelo funesto destino ao espionar aquilo que não é permitido aos não iniciados, sendo flagrado pelas mulheres e despedaçado ao cair da árvore<sup>161</sup>. Uma assimilação ao episódio de Actéon nas *Dionisiacas* é pertinente, uma vez que a busca dos restos mortais pelos parentes dos mortos liga os dois episódios e o caçador a Penteu, através de uma intermediação calimaquiana<sup>162</sup>, que pode ser notada no verso 78 do quinto *Hino*.

Calímaco, *Hino* 5.78

οὐκ ἐθέλων δ' εἶδε τὰ μὴ θεμιτά:

Desafortunado! sem querer, viu o que não é lícito ver.

O *Hino* calimaquiano não referencia Penteu, mas por ser uma história anterior e de certa fama, pode ter sido um modelo para o episódio de Actéon, assim como a respeito do futuro papel de Tirésias, ao aludir à profecia de Atena sobre sua função como adivinho dentro da casa de Cadmo.

Calímaco, *Hino* 5.121-6

μάντιν ἐπεὶ θησῶ νιν ἀοίδιμον ἐσσομένοισιν,

ἢ μέγα τῶν ἄλλων δὴ τι περισσότερον.

γνωσεῖται δ' ὄρνιχας, ὅς αἰσιος οἷ τε πέτονται

ἤλιθα καὶ ποίων οὐκ ἀγαθαὶ πτέρυγες.

πολλὰ δὲ Βοιωτοῖσι θεοπρόπα, πολλὰ δὲ Κάδμω

125

χρησεῖ, καὶ μεγάλοις ὕστερα Λαβδακίδαῖς.

farei dele um adivinho digno de ser cantado pelas gerações futuras,

de certo, muito mais notável do que os outros.

Conhecerá os pássaros, os de bom augúrio, os que voam

em vão e os que fazem presságios não favoráveis.

Muitos oráculos aos Beócios, muitos a Cadmo

125

irá proferir e, mais tarde, aos grandes Labdácidas.

<sup>161</sup> A visão proibida é relatada nas *Bacantes* 912-3: o flagra pelas mulheres (verso 1095), e a queda e a mutilação (versos 1111-3).

<sup>162</sup> Segundo Mazza (2012, p. 382).

Nono parece reconhecer a influência do modelo de Eurípides em Calímaco<sup>163</sup>. Ele acompanha o poeta helenístico ao transferir a dolorosa busca do cadáver do Cadmo eurípidiano para Autonoe, ampliando a contribuição do texto trágico a respeito da dificuldade da busca. O poeta egípcio relembra o episódio de Actéon na abertura e fechamento da *Penteida* não para criar uma nova versão além da apresentada por Dioniso, mas para explorar o sofrimento de Ágave<sup>164</sup> e conectar o destino dos primos e o infortúnio das duas mães. A motivação ocorre quando Autonoe fala à irmã que ela é abençoada por poder se despedir do corpo de seu filho e vê-lo na forma humana. O trecho é também modelado em Calímaco (*Hino 5*, 117-8), no qual Atena previu que a mãe do caçador ainda proclamaria Cariclo a mais abençoada pelo retorno de seu filho, cego, da caçada no Hélicon.

*Dionisiacas*, 44.289-90

ὄλβιη Ἀυτονόη βαρυδάκρυος, ὅτι θανόντα  
ἔστενεν Ἀκταίωνα, καὶ οὐ κτάνεν υἷα μήτηρ: 290

Afortunada Autonoe de pesada lágrima, pois somente  
lamentou a morte de Actéon, e não é a mãe que assassina o filho. 290

*Dionisiacas*, 44.322-5

‘Ζῆλον ἔχω καὶ ἔρωτα τεῆς κακότητος, Ἀγάη,  
ὅτι περιπτύσσεις γλυκερὴν Πενθῆος ὀπωπὴν  
καὶ στόμα καὶ φίλον ὄμμα καὶ υἱόος ἄκρα κομάων.  
γνωτή, ἐπολβίζω σε, καὶ εἰ κτάνες υἷα μήτηρ: 325

“Tenho ciúme e amor de tua desgraça, Ágave,  
pois ao sepultar os doces olhos de Penteu  
e a boca e a querida face, e também do filho a grande cabeleira,  
irmã, eu te chamo feliz, mesmo sendo a mãe matadora do filho! 325

Harries (1994, pp. 69-70) identifica elementos perturbadores e até constringedores na transformação e resgate de Actéon<sup>165</sup>, mas amenizados pela inserção de elementos pastorais, como os lamentos, que contém elementos bucólicos.

<sup>163</sup> Hunter (1992, pp. 23-4) afirma que a diferença entre os destinos de Actéon em Calímaco e em Eurípides decorre no argumento em que ele crê que o poeta de Cirene esteja pensando ou referenciando a tragédia. As *Bacantes* se tornam fundamentais para a leitura do *Hino 5*.

<sup>164</sup> *Dion.* 46.283-319.

<sup>165</sup> *Dion.* 5.337-65 e 415-532.

Mazza (2012, p. 384) afirma que a interação entre os episódios de Penteu e Actéon existe graças à transferência de elementos de um mito a outro, sendo possível devido à identificação conceitual das duas histórias para o leitor. Assim, o poeta fica livre para mostrar suas habilidades, jogando com uma meticulosa variação de detalhes em episódios semelhantes.

O *Banho de Palas* é encaixado nessa operação, não apenas como modelo fundamental para a história do filho de Aristeu, mas também como uma inspiração para a técnica narrativa de Nono. De Calímaco, o poeta das *Dionisiacas* retorna o nivelamento até o máximo possível de semelhança das histórias de Tirésias, Actéon e Penteu, para que possa ser um modelo válido, explícito ou implícito, referência para outros poetas posteriores; além de inserir a ideia de narrativas em que personagens podem aludir a outros episódios míticos semelhantes para estabelecer comparações e detectar semelhanças.

Dessa forma, a referência ao mito de Actéon, Penteu e Tirésias não consiste apenas em uma alusão neutra, enciclopédica e mítica ao público, mas em formar uma biblioteca de textos literários bem reconhecíveis, cujas interrelações são tematizadas no poema dionisiaco, tornando-se reconhecível por meio das formas adequadas.

### 1.3 A recepção da hospitalidade

Segundo Hollis (2009, p.341), o tema do deus ou herói que recebe hospitalidade e entretenimento em sua jornada não está limitado ao contexto greco-romano, mas é um tópico universal dentro da literatura. O deus ou herói vagante é quase sempre irreconhecível no princípio<sup>166</sup>.

A recepção de Calímaco nas *Dionisiacas* não se encerra nos episódios de Actéon. No poema tardo-antigo, o pastor Brongo (canto 17) age como encarnação de Molorco (*Aitia*) e Hécale, do poema homônimo. As características de hospitalidade calimaquiiana não são limitadas ao episódio de Brongo, mas são estendidas também na recepção por Estáfilo, nos cantos 18 e 19.

O episódio de Brongo é de grande importância para a influência calimaquiiana em Nono e que se multiplica em uma série de episódios paralelos. O tema da hospitalidade ao deus é focado principalmente em um único episódio, mas referenciado em outros. O

---

<sup>166</sup> Sobre o tópico, Hollis comenta que não se pode afirmar cuidadosamente, por falta de material, que Hécale sabia ou não da identidade de Teseu quando o recebeu. Pode ser que o herói tenha se disfarçado, de modo que sua anfitriã acreditasse que ele fora um viajante comum e seria recompensada ou punida de acordo com a resposta.



mote está ligado à expansão da cultura da videira e dos ritos dionisíacos, e representa o modelo positivo da reação ao advento do deus<sup>167</sup>. Em Calímaco, esse tipo de episódio está conectado com a fundação de rituais e cultos locais. Em *Hécale*, além do *demos* homônimo, há a origem da cultura do Zeus Hecálio, enquanto nos *Aitia*, Molorco está associado às origens dos Jogos Nemeicos. Quando o convidado ilustre é um deus, como nas *Dionisíacas*<sup>168</sup>, ao invés de um herói, como nos poemas de Calímaco, a recepção e recompensas relativas ao seu culto para o anfitrião estão ligadas à ideia de que as divindades façam suas jornadas disfarçadas, de modo a testar a piedade e as leis de hospitalidade.

Calímaco tem tendência natural para equalização e osmose de traços heterogêneos de um gênero para outro, evidenciada pelo mesmo tema desenvolvido em duas obras distintas. O episódio de Molorco está inserido na primeira narrativa do terceiro livro dos *Aitia*, denominado *Victoria Berenices*, dedicado ao triunfo do cocheiro da rainha Berenice nos Jogos Nemeicos. Mazza (2012, p. 387) afirma que, como nos epinícios pindáricos, a vitória atlética inclui uma celebração seguida de uma narrativa mítica, construída pela ação de fundação dos jogos e, no caso do poema calimaquiano, a derrota do leão pelas mãos de Hércules. Dessa forma, apesar de fragmentado, o núcleo mítico não foi narrado diretamente no poema, e Calímaco preferiu concentrar-se em um único aspecto marginal e quase desconhecido da história: a hospitalidade de Molorco para o filho de Zeus. O pesquisador afirma ainda que os ciclos e façanhas de heróis pan-helênicos, como Hércules e Teseu, teriam sido fontes para infinitas lendas e cultos no mundo grego e nos novos territórios, inspirando experimentos narrativos que exploram as tradições locais.

O epinício para Berenice parece estar mais desvinculado da tradição épica do que *Hécale*, por ser composto em dísticos e pertencer a uma obra inovadora, tornando-se uma versão lírica de um encômio<sup>169</sup>. A presença dos dois episódios com temática semelhante em dois textos diferentes com estatuto de gêneros distintos traz traços diversos, devido à influência da tradição literária a qual o poeta referênciava em cada texto.

Em suas obras, Calímaco busca incorporar elementos de um gênero diferente do qual está trabalhando. Ele cria um cruzamento de famílias morfológicas ou conjuntos

---

<sup>167</sup> Mazza (2012, p. 386)

<sup>168</sup> De la Fuente (2008, p. 119) afirma que a hospitalidade de Brongo é diferente da homérica e da clássica, e também a troca de presentes. Já Newbold (2001, p. 180) salienta que as hospitalidades de Dioniso são de origem divinas e os homens devem recebê-lo. Quem recebe Dioniso sabe que ele é um deus e isso não é oculto.

<sup>169</sup> Mazza (2012, p. 388)

genéricos de atributos de acordo com o modelo, único em seu contexto. Dessa forma, esse cruzamento de gêneros é batizado de *Kreuzung der Gattungen*<sup>170</sup> e pode ser aplicado nas experimentações calimaquianas, pois a elegia da história de Hércules é proposta como um epinício inserido em um catálogo de narrativas etiológicas em dísticos que não envolvem apenas peculiaridades estruturais, como a introdução em que a vitória esportiva da rainha é lembrada, mas a introdução de um tipo de narração com forte caracterização lírica. Em *Hécate* nota-se maior fidelidade aos modelos épicos, além de uma leve imitação do modo de narrar de Píndaro, e dos poemas líricos em *Victoria Berenices*<sup>171</sup>.

A hospitalidade é um tema comum na epopeia e ocorre mais naturalmente quando aplicada a um herói, como no caso da *Odisseia*. Contudo, surge também em outras epopeias, a exemplo das *Argonáuticas*. Todavia, apesar de mais comum, o tema apresenta alguns *topoi*, como o teste ao anfitrião e também a outros personagens. Eumeu<sup>172</sup>, por exemplo, não tinha razões para crer que o senhor vestido de mendigo que aparecera diante dele era Odisseu disfarçado, ou Jasão ao carregar Hera disfarçada de idosa para testar a boa fé dos homens, no poema de Apolônio.

Homero, *Odisseia*, 17.485-7

καὶ τε θεοὶ ξείνοισιν εἰκότες ἄλλοδαποῖσι,  
παντοῖοι τελέθοντες, ἐπιστρωφῶσι πόλης,  
ἀνθρώπων ὕβριν τε καὶ εὐνομίην ἐφορῶντες.

e os deuses semelhantes aos viajantes estrangeiros,  
surgindo para todos, percorrem cidades,  
vigilando os excessos e justiça dos homens.

Apolônio Rodes, *Argonáuticas*, 3.66-73<sup>173</sup>

καὶ δ' ἄλλως ἔτι καὶ πρὶν ἐμοὶ μέγα φίλατ' Ἴησων  
ἐξότ' ἐπὶ προχοῆσιν ἄλις πλήθοντος Ἀναύρου  
ἀνδρῶν εὐνομίης πειρωμένη ἀντεβόλησεν  
θήρης ἐξανιών: νιφετῶ δ' ἐπαλύνετο πάντα  
οὔρεα καὶ σκοπιαὶ περιμήκεες, οἱ δὲ κατ' αὐτῶν  
χείμαρροι καναχηδὰ κυλινδόμενοι φορέοντο.  
γρηθὶ δέ μ' εἰσαμένην ὀλοφύρατο, καὶ μ' ἀναείρας  
αὐτὸς ἑοῖς ὄμοισι διέκ προαλῆς φέρεν ὕδωρ.

70

<sup>170</sup> W. Kroll (1924, pp. 202-24) cria o termo técnico para descrever o cruzamento de gêneros a partir da poesia latina. Todavia, como visto em Calímaco, essa característica já existia na poesia helenística.

<sup>171</sup> Mazza (2012, p. 389).

<sup>172</sup> *Odisseia* 14.

<sup>173</sup> Tradução de Fernando Rodrigues Júnior (2021).

Além disso, Jasão já antes me era muito caro,  
 desde que, junto à correnteza do Anauro durante a cheia,  
 encontrou-me testando a boa conduta dos homens,  
 quando vinha da caça. Estavam cobertos pela neve  
 todas as montanhas e os cumes elevados. E deles  
 as torrentes desciam rolando de modo retumbante.  
 Ele teve pena de mim, assemelhada a uma velha, e me erguendo  
 sobre seus ombros carregou-me através da água impetuosa.

70

Nas histórias de hospitalidade existem alguns padrões: o herói ou divindade é recebido por um personagem, e o anfitrião geralmente é um(a) idoso(a) humilde e pobre, podendo vir de uma família que anteriormente foi próspera, como Hécale (frag. 41 Hollis), Eumeu (*Odisseia* 15. 403), que nasceu príncipe, Celex e Metanira (*Hino Homérico a Deméter* 91-313), o pastor em *Eléctra* de Eurípides, que também veio de uma notável família e se esforça para oferecer a recepção mais confortável que suas possibilidades permitem, com a morada e o banquete distintos. O herói parte para o propósito de uma jornada e, após a realização da tarefa, retorna para encontrar seu anfitrião.

Calímaco, *Hécale*, frag. 41 Hollis

ὄν γάρ μοι πενίη πατρώιος, οὐδ' ἀπὸ πάπων  
 εἰμι λιπερνῆτις. βάλε μοι, βάλε τὸ τρίτον εἶη

pois não foi a pobreza de meu pai, e também não  
 fui abandonada pelos ancestrais. Quisera a mim, quisera tivesse a terça (parte)

O padrão é detectável nas *Dionisiacas*, mas nem todos os elementos estão presentes no mesmo episódio. A razão para isso se deve ao objetivo poético de Nono de manter o princípio da *poikilia*. Na história de Dioniso, há o paradigma da humilde morada oferecida aos heróis e deuses por figuras comuns e anônimas, geralmente pertencentes a uma classe social inferior, mas que oferecem a melhor recepção que os modestos recursos lhes permitem.

Apesar de não ser o único, a menção à hospitalidade no poema de Nono ocorre no canto 17. 37-86, com a história de Brongo<sup>174</sup>. Neste episódio, que está intimamente ligado aos modelos calimaquianos, há uma clara alusão: o personagem é um humilde pastor que

<sup>174</sup> De la Fuente (2008, p. 118) afirma que Brongo representa uma oposição à feroz Niceia e é a transição entre a história da morte de Hino e o amor de Dioniso. A história entre Dioniso, Niceia e Hino é tratada pela recepção de Teócrito, no capítulo 2 da presente tese.

recebe Dioniso após sua jornada na Ásia Menor, com a batalha no lago Astrácide<sup>175</sup>, união com Niceia<sup>176</sup>, e antes do confronto com Orontes no monte Tauro<sup>177</sup>.

O tema do momento da ceia se torna parte central da história. Os poetas helenísticos e seus admiradores latinos têm a tendência de se prolongarem sobre o tópico e seus detalhes. Em *Hécale*, não dá para ser assertivo se há uma paridade em detalhes com a história de Molorco, pois ambos os textos são muito fragmentados e faltam partes importantes.

Calímaco, *Hécale*, frag. 35 Hollis

ἐκ δ' ἄρτους σιπύηθεν ἄλις κατέθηκεν ἐλοῦσα  
 zoíos βωνίτησις ἐνικρύπτουσι γυναῖκες

e ela colocou bastante pão, pegos do vaso de farinha,  
 onde as mulheres os escondem sob a terra para os pastores.

Calímaco, *Hécale*, frag. 36 Hollis

. νικ [ ]. [  
 ]ε φαῦλον ι . [  
 ]ο . οἷσεδαλαι[  
 γεργέριμον πίτυρίν τε καί, ἦν ἀπεθήκατο λευκήν  
 εἰν ἀλί νήχεσθαι φθινοπ,ωρ,ίδ,α [

. nic [ ]. [  
 ]e comum . [  
 ]o . oisedalai[  
 As cascas do cereal, que desbotado foi colocado  
 para se banhar na salmoura [

Calímaco, *Hécale*, frag. 37 Hollis

εἰκαίην, τῆς οὐδὲν ἀπέβρασε φαῦλον ἀλετρις  
 sem propósito, da qual nem a escrava moedora desperdiçava

<sup>175</sup> *Dion.* 14-5.

<sup>176</sup> *Dion.* 16.

<sup>177</sup> Segundo De la Fuente (2008, p. 119), Brongo pode ter seu nome a partir de uma aldeia chamada Brunga, na Ásia Menor, a cerca de 20 km de Nicomedia, na rota para Jerusalém. Vian (1991, p. 591) e D'Ippolito (1964, p. 151-2) afirmam que Nono utiliza o mito do tema alexandrino e uma localização existente, honrando a tradição local da Biritínia.

O trecho da hospitalidade de Brongo<sup>178</sup> pode ajudar a preencher os espaços perdidos no poema calimaquiano, uma vez que Nono utiliza o poeta de Cirene como modelo de sua composição, tanto de forma temática como fraseológica.

No enredo, se o convidado for um ser divino, ele pode revelar sua verdadeira identidade ao longo da refeição por algum tipo de milagre. São exemplos Baucis e Filemon, nas *Metamorfoses* de Ovídio, e *Erígone* de Eratóstenes. No caso do poeta latino, os personagens se tornam sacerdotes, por exemplo. No caso da inospitalidade, ou seja, da hospitalidade negativa, o anfitrião é punido. Podem ser exemplos os casos de Licaón<sup>179</sup>, e os vizinhos de Baucis e Filemon<sup>180</sup>, nas *Metamorfoses*. No caso de Hécale, a recompensa é positiva e vem apenas após a sua morte, com a criação do *demos* em homenagem a ela.

O tema da hospitalidade não é algo criado no período helenístico. As origens do mesmo na literatura grega remontam aos poemas de Homero, mas os textos fundamentais sobre o assunto são as duas obras de Calímaco, como em *Hécale*, e o livro 3 dos *Aitia*.

O tema aparece já na *Ilíada*<sup>181</sup>, quando Diomedes mata um troiano chamado Áxilo, que é conhecido por ser um bom anfitrião e pode possuir ligação com Hécale. Hollis (2009, pp. 138-9), em seu comentário sobre o fragmento 2 Hollis, liga a hospitalidade com a etimologia do nome da senhora, acrescentando ainda a proximidade com o herói troiano em questão da generosidade.

Os poemas homéricos apresentam um episódio de hospitalidade positiva e outro

<sup>178</sup> Hollis (2009, p. 342) tem uma hipótese em que além do texto de Nono, *Erígone*, de Eratóstenes, *Baucis e Filemon*, de Ovídio, foram episódios modelados na ceia de Hécale, fragmentada, e Molorco, com mais trechos sobreviventes. Todos serviriam para a montar o quebra-cabeças calimaquiano.

<sup>179</sup> *Metamorfoses*, 1.230.

<sup>180</sup> *Metamorfoses*, 8.689-90.

<sup>181</sup> *Ilíada*, 6.12-18, tradução de Haroldo de Campos (2001):

Ἄξιλον δ' ἄρ' ἔπεφνε βοῆν ἀγαθὸς Διομήδης  
 Τευθρανίδην, ὃς ἔναιεν εὐκτιμένη ἐν Ἀρίσβῃ  
 ἀφνειὸς βίότοιο, φίλος δ' ἦν ἀνθρώποισι.  
 πάντας γὰρ φιλέεσκεν ὀδῶ ἐπι οἰκία ναίων.  
 ἀλλὰ οἱ οὐ τις τῶν γε τότε ἦρκεσε λυγρὸν ὄλεθρον  
 πρόσθεν ὑπαντιάσας, ἀλλ' ἄμφω θυμὸν ἀπηύρα  
 αὐτὸν καὶ θεράποντα Καλήσιον, ὃς ῥα τότε ἵππων  
 ἔσκεν ὑφηνίοχος;

Diomedes, voz altíssima, acomete Áxilo  
 Teutranide, habitante de Arisboa, cidade  
 Bem-construída, opulento e benquista; acolhia  
 A todos na mansão à beira-estrada. Mas  
 Ninguém serviu-lhe de anteparo à morte. Os dois,  
 Ele e seu escudeiro e auriga dos corcéis,  
 Calésio, esvaídos de alma, baixaram à terra.

negativa. Na *Odisseia*, 17.485-7, Antino maltrata o protagonista disfarçado de mendigo, porém é reprovado pelos participantes do evento. Na epopeia, o principal trecho de recepção ocorre quando o criador de porcos Eumeu entretém o secreto senhor (canto 14). Esse episódio se tornou, segundo Hollis (2009, p. 343), o protótipo para as histórias de hospitalidade nos poetas posteriores, como Calímaco, Ovídio e Nono<sup>182</sup>. O hóspede, mesmo não reconhecido, é mais notável do que o anfitrião. Ele entra na pobre casa e se senta com elaborada cortesia (*Od.* 14.48-51). Em *Hécate*, a recepção homérica transcorre nos fragmentos 27-30 Hollis, que retratariam a entrada de Teseu na morada da protagonista, através da descrição das vestes do herói.

Calímaco, *Hécate*, frag. 27 Hollis

]πεκλινεν[  
]ύπ' ἀρπιῖδ[  
]άδα τήν αγ[  
]μο φαέεζ[

]voltou[  
]da sandáli[  
]ada a ag[  
]brilhas[

Calímaco, *Hécate*, frag. 28 Hollis

διερῆν δ' ἀπεσεισατο λαίφην  
retirou sua úmida roupa

Calímaco, *Hécate*, frag. 29 Hollis

τὸν μὲν ἐπ' ἀσκάντην κάθισεν  
e o sentou no humilde assento

Calímaco, *Hécate*, frag. 30 Hollis

αὐτόθεν ἐξ εὐνής ὀλίγον ῥάκος αἰθύξασα  
e dali, ao sacudir um pequeno trapo da cama

Na cena homérica, durante a ceia, comida e bebida são ofertadas ao hóspede e Eumeu o entretém (*Od.* 14.72 ss). Após o momento da refeição, vem a oportunidade para cada participante expor suas memórias.

---

<sup>182</sup> Segundo Hollis (2009, p. 343), Pfeiffer nota que no fragmento 239 Pfeiffer (28 Hollis), enquanto Teseu fica na estadia com Hécate, Calímaco usa a linguagem que pode remontar a passagens na *Odisseia*. Na cena em que os cães de Eumeu latem para Odisseu (14. 29 ss), há um reflexo em Teócrito, no *Idílio* 25.68, entre Hércules e o camponês.

Homero, *Odisseia*, 14.45-7

ἀλλ' ἔπειο, κλισίηνδ' ἴομεν, γέρον, ὄφρα καὶ αὐτός,	45
σίτου καὶ οἴνοιο κορεσσάμενος κατὰ θυμόν,	
εἵπης ὀππόθεν ἐσσι καὶ ὀππόσα κήδε' ἀνέτλης.	
Mas siga, vamos para dentro, velho, até que também	45
tenha se saciado os ânimos com a comida e o vinho,	
e falas de onde és e o tanto de sofrimento que suportaste.	

A ideia da conversa pós-refeição reside na história exposta pelo anfitrião, que Eumeu revela a partir do verso 403 do canto 15. Em Calímaco, apesar de se saber pouco sobre o estado geral do poema, o tema segue nos fragmentos 40-58 Hollis, com a troca de experiências entre Teseu e Hécale. Nos excertos, o herói busca saber a origem de sua interlocutora (40 Hollis). Ela revela não advir de uma família pobre (41 Hollis), com posses como um grande cavalo e uma manta com adornos de ouro (42 Hollis), uma longa túnica (43 Hollis), os cabelos longos e loiros (44-5 Hollis) cobertos por um chapéu (46 Hollis). Também revela ter criado duas crianças sem passar dificuldades (48 Hollis), até que houve um infortúnio e foi roubada (49-53 Hollis), porém não é dito por quem. Por fim, ela revela que ficou na miséria, comendo apenas alimentos incruentos disponíveis (54-8 Hollis).

Na *Odisseia*, quando a noite cai, há uma preparação especial do leito para o hóspede. No fragmento 63H há a retomada do modelo homérico pelo poeta de Cirene:

Homero, *Odisseia*, 14.518-20

τίθει δ' ἄρα οἱ πυρὸς ἐγγύς	
εὐνήν, ἐν δ' ὄϊων τε καὶ αἰγῶν δέρματ' ἔβαλλεν.	
ἔνθ' Ὀδυσσεὺς κατέλεκτ':	520
colocou uma cama próxima ao fogo	
par ele, e ali cedeu peles de cabras e ovelhas.	
Ali Odisseu se deitou.	520

Calímaco, *Hécale*, frag. 63H

λέξομαι ἐν μυχάτῳι. κλισίη δέ μοί ἐστιν ἐτοίμη  
me recolherei ao quarto. O leito está preparado para mim

Hollis (2009, p. 343) afirma que, dentre os poemas homéricos, é mais típico e comum os poetas helenísticos imitarem os modelos de suas cenas favoritas na *Odisseia*

do que na heroica *Ilíada*. Ainda em uma obra atribuída a Homero, o *Hino Homérico a Deméter* apresenta a deusa se disfarçando de idosa e visitando a morada de Celeu e Metanira, e termina com o estabelecimento do templo de Eleusis<sup>183</sup>. O episódio de Eumeu revela a importância da ξεινία e da piedade para a sociedade da época. Dessa forma, como uma aventura de retorno e reconhecimento, faz mais sentido que o tema esteja inserido dentro da *Odisseia* e não dentro da *Ilíada*.

No período clássico, em *Eléctra*, Eurípides constrói a personagem de um fazendeiro que desposa uma princesa. Tal história pode ter servido de inspiração para os poetas alexandrinos. Na trama, sua família era próspera, mas cai em desgraça (versos 35 ss). Na pobreza, ele possui boa reputação e notabilidade, as quais o caracterizam como um anfitrião para o tema. A morada do fazendeiro está situada nos campos argivos (versos 210 e 489) e, quando os hóspedes são pessoas distintas como Orestes ou Pílates, ele prepara sua melhor estadia (versos 357ss). A construção das características da personagem de Eurípides pode ter sido agregada às de Eumeu para a formação de Hécale, que compartilha elementos com seus antecessores.

O tema da hospitalidade em Calímaco ocorre em um mesmo contexto, seja em *Hécale*, seja no *Victoria Berenices*. Ele é baseado na visita do herói que parte em uma jornada para subjugar um monstro ou criatura e é recebido, geralmente em período noturno<sup>184</sup>, por um anfitrião humilde de idade avançada em uma moradia rústica<sup>185</sup>. A protagonista de *Hécale* recebe Teseu na noite anterior à ida do herói para Maratona, a fim de derrotar o touro. No terceiro livro dos *Aitia* é narrada a história de Molorco ao entreter Héacles na noite anterior da partida do herói para enfrentar o leão de Nemeia, e fundar os jogos que celebrarão a vitória da rainha Berenice.

Cada anfitrião perdeu um ou mais parentes próximos e promete uma oferenda para a segurança e o sucesso do herói. O filho de Molorco foi assassinado pelo leão, conforme o Escólio para a *Tebaida* de Estácio<sup>186</sup>, enquanto em *Hécale*, a morte de cada um dos filhos está presente nos fragmentos 48 e 49 Hollis.

---

<sup>183</sup> Nos versos 94-304, Celeu reinava sobre Eleusis quando Hades raptou Perséfone e acolheu Deméter, disfarçada de idosa, quando ela chegou à cidade na hora das mulheres pegarem água na fonte. As filhas do rei a levaram para sua morada, onde foi empregada como criada. Como retribuição pela acolhida, ela tentaria tornar Demofonte, filho de Celeu e Metanira, imortal, porém a mãe imprudentemente a detém. Após isso, ela revelou sua identidade e ensinou ao soberano o ritual de seu culto e o ajudou a construir seu templo.

<sup>184</sup> Calímaco, *Aitia*, frag. 766 Pfeiffer: ἐσπέριον ξενὸν  
hóspede noturno

<sup>185</sup> Parsons (1977, pp. 1-50).

<sup>186</sup> Parsons (1977, p. 3, 43), recolhe de forma indireta o episódio em Escólio para a *Tebaida*, 4.160, ed. Jahnke, p. 201.



Escólio para a *Tebaida*, 4.160

‘sacra Cleonaei’: Herculem eo loco Molorchus accepit hospitio, censu pauper, dives affectu ... Cleonae civitatis nomen est Nemeae silvae vicinae, ut Lucanus. Ergo cum Hercules ad accidendum leonem isset, ab Eutystheo missus, a Molorcho susceptus hospitio est, cuius filium interfecerat leo, didicitque ab eo quemadmodum adversus ferum coiret. Quo superato ludus intuit, quos a loco Nemea appellavit.

“sagrada Cleona”: Hércules recebeu hospitalidade naquele lugar. Molorco, pobre em bens, mas rico em afeto... Cleona é o nome da cidade da floresta vizinha de Nemeia, segundo Lucano. Portanto, quando Hércules veio para matar o leão, enviado por Eutisteu, ele foi entretido por Molorco, cujo filho o leão havia matado, e aprendeu com ele a lutar contra a fera. Quando acabou, começaram os Jogos que ele chamou de Nemeicos devido ao local.

Calímaco, *Hécale*, frag. 48 Hollis

τὸ μὲν ἐγὼ θαλέεσσιν ἀνέτρε, φον οὐδέ τις οὔτως γε]νέθλην ῥυδὸ, ν ἀγνύονται. ]ετονη.. ς.	
τιθαλέοισι κατικμήνα ,ντο λοετροῖς ,ανε παῖδε φερούση.	5
τὼ μοι ἀνάδραμέτην ἄτε κερ,κίδες, αἴτε χαράδρης π]ουλύ δὲ μήκει ]ον [ή]έξαντο ] ἐπεμαίετο παισίν.	10
eu nutri os dois com guloseimas sem nenhuma família dessa forma abundância de riqueza ]etone... s se banhou em fervente lavatório	5
carregando as duas crianças os dois cresciam como álamos, ainda da torrente com muita estatura ]on heexanto ] mirou as crianças.	10

Não há nos fragmentos do *Victoria Berenices* trechos sobreviventes sobre os detalhes da partida de Hércules e sobre o sacrifício da ovelha. A história é narrada de forma indireta, tendo em seu principal registro um comentário do gramático e crítico

Probo para as *Geórgicas* de Virgílio<sup>187</sup>. No trecho, é dito que Molorco desejava ofertar um animal ao herói, mas foi recusado pelo mesmo. Então há a promessa de sacrifício após o embate de Hércules e o leão. Em *Hécale*, um compromisso parecido é apresentado, quando Teseu parte para o combate contra o touro de Maratona.

Calímaco faz uso total das lendas que apresenta. Enquanto *Hécale* é o poema mais celebrado e influente quanto ao tema da hospitalidade de um herói, os *Aitia* carregam muitas influências aos poetas posteriores. Desse modo, há elementos na história de Molorco que não aparecem na recepção a Teseu. Um dos elementos calimaquianos presentes nos poemas seguintes é a renúncia do hóspede pelo sacrifício do animal do anfitrião, como é narrado no fragmento 54 Pfeiffer<sup>188</sup>. Tal elemento foi recepcionado tanto por Ovídio<sup>189</sup> quanto por Nono. Nas *Dionisiacas*, Brongo oferece uma ovelha, mas ela é recusada por Dioniso. No seu lugar, o pastor recorre a uma refeição simples e comum ao mundo pastoral, servida em utensílios rústicos, como no episódio de Molorco.

*Dionisiacas*, 17.28-86

ὄπποτε κωμάζουσα ποδῶν διδυμάωνι ρυθμῶ  
 Βακχιάς ἀκρήδεμνος ἐπεκροτάλιζε Μιμαλλῶν  
 Ἴνδὸν ἔτι κνώσσοντα, περισφίγξασα δὲ δειρὴν  
 ληίδα θηρεύουσα μάχης αὐτόσσυτον ἄγρην ... 30  
 ἐκ πόλιος δὲ πόλῃα μετήιεν, ἀγχιπόρου δὲ  
 ἤλυθεν εἰς Ἀλύβης πέδον ὄλβιον, ὀπόθι γείτων  
 χεύμασιν ἀφνειοῖσι Διυπετές οἶδμα κυλίνδων  
 Γεῦδις ἐχεκτεάνων ὑδάτων λευκαίνεται ὄλκῳ, 35  
 ἀργυρέου δαπέδοιο περιζύων κενεῶνα.  
 ἔνθα διαστείχοντα βαθυπλούτῳ παρὰ πέτρῃ  
 βουκεράοις Σατύροισιν ὀμήλυδα πεζὸν ὀδίτην  
 Βάκχον ἀνήρ ἄγραυλος ἐρημάδι δέκτο καλιῆ,  
 Βρόγγος, ἀδωμήτων ὄρεσίδρομος ἀστὸς ἐναύλων, 40  
 γηγενέων ἀχάρακτον ὑπὸ κρηπίδα θεμέθλων  
 ναίων οἶκον ἄοικον: ἐυφροσύνης δὲ δοτῆρα  
 αἰγὸς ἀμελγομένης κεράσας χιονωπὸν ἐέρσην  
 ξεινοδόκος γλαγόεντι ποτῶ μιλίξατο ποιμῆν  
 εἶδασιν οὐτιδανοῖσι καὶ ἀγραύλοισι κυπέλλοις, 45  
 καὶ μίαν εἰροπόκων οἴω ἀνελύσατο μάνδρης,  
 ὄφρα κε δαιτρεύσειε θυηπολίην Διονύσω:

<sup>187</sup> Probo sobre Virgílio, *Georgias*, 3. 19, compilado por Pfeiffer como o fragmento 54 dos *Aitia*.

<sup>188</sup> Apesar do trecho calimaquiano ser a principal referência, o tema da renúncia do sacrifício aparece também no *Hino Homérico a Demeter*, versos 206-11, em que a deusa transformada em idosa declina o vinho servido. Segundo Gerlaud (2003: 242), essa recusa pode ter servido como modelo para Calímaco compor o episódio de Molorco.

<sup>189</sup> Episódio ocorre no episódio de Baucis e Filemon, nas *Metamorfoses*, VIII. 684 e seguintes.

ἀλλὰ θεὸς κατέρυκε: γέρων δ' ἐπεείθετο Βάκχου  
 νεύμασιν ἀτρέπτοισιν, ὄϊν δ' ἄψαυστον ἐάσας  
 ποιμενίνην τινὰ δαῖτα θελήμονι θῆκε Λυαίῳ,  
 50  
 τεύχων δεῖπνον ἄδειπνον ἀδαιτρεύτοιο τραπέζης,  
 οἷα Κλεωναίοιο φατίζεται ἀμφὶ Μολόρκου  
 κείνα, τὰ περ σπεύδοντι λεοντοφόνους ἐς ἀγῶνας  
 ὤπλισεν Ἡρακλῆι: χύδην δ' ἐπέβαλλε τραπέζῃ  
 55  
 εἰν ἀλί νηχομένης φθινοπωρίδος ἄνθος ἐλαίης  
 Βρόγγος, ἔχων μίμημα φιλοστόργοιο νομῆος,  
 πλεκτοῖς ἐν ταλάροις νεοπηγέα τυρὸν ἀείρων,  
 ἰκμαλέον, τροχόντα: θεὸς δ' ἐγέλασσε δοκεύων  
 ἀγρονόμων λιτὰ δεῖπνα, φιλοξείνῳ δὲ νομῆι  
 60  
 ἴλαον ὄμμα φέρων ὀλίγης ἔψαυσε τραπέζης  
 δαρδάπτων ἀκόρητος: ἀεὶ δ' ἐμνώετο κείνης  
 εἰλαπίνην ἐλάχειαν ἀναιμάκτοιο τραπέζης  
 μητρὸς ἐῆς παρὰ δόρπον, ὄρεσσαύλοιο Κυβήλης.  
 καὶ κραναοὺς πυλεῶνας ἐθάμβεε κυκλάδος αὐλῆς,  
 65  
 πῶς φύσις ἐργοπόνος δόμον ἐγλυφε, πῶς δίχα τέχνης  
 ἀντιτύποις κανόνεσσιν ἐτορνώθησαν ἐρίπναι.  
 ἀλλ' ὅτε Βάκχος ἄναξ νομῆς ἐκορέσσατο φορβῆς,  
 δὴ τότε δαιμονίῳ δεδονημένος ἄσθματι Βάκχου  
 ἀγρονόμος σύριζεν ἐθήμονι Πανὸς ἀοιδῆ  
 70  
 Βρόγγος, ἐπιθλίβων διδυμόθροον αὐλὸν Ἀθήνης,  
 ὑμνείων Διόνυσον: ὁ δὲ φρένα τέρπετο μολπῆ,  
 καὶ κεράσας κρητῆρι νεόρρυτον ἰκμάδα ληνοῦ:  
 'δέξο, γέρον, τόδε δῶρον, ὅλης ἄμπαυμα μερίμνης:  
 75  
 οὐ χατέεις δὲ γάλακτος ἔχων εὐοδμον ἐέρσην,  
 νέκταρος οὐρανίου χθόνιον τύπον, οἷον ἀφύσσων  
 Ζῆνα μέγαν κατ' Ὀλυμπον εὐφραίνει Γανυμήδης.  
 ἀρχαίου δὲ γάλακτος ἔα πόθον: ἀρτιτόκων γὰρ  
 μαζῶν θλιβομένων χιονώδεις ἰκμάδες αἰγῶν  
 80  
 ἀνέρας οὐ τέρπουσι καὶ οὐ λύουσι μερίμνας.'  
 ὥς εἰπὼν νομῆς ξεινήια δῶκε τραπέζης  
 μητέρα λυσιπόνιοι μέθης εὐβοτρυν ὀπώρην:  
 καὶ μιν ἄναξ ἐδίδαξε φιλάνθεμον ἔργον ἀλωῆς  
 κλήματα γυρώσαντα φυτῶν εὐαλδέι βόθρῳ,  
 85  
 γηραλέου τμήξαντα τεθελότος ἄκρα κορύμβου,  
 βότρυος οἰνοτόκοιο νέους ὄρηκας ἀέξειν.

Uma vez que, ao celebrar com o ritmo dos duplos pés,  
 a bacante Mimalônica sem véu batucava  
 sobre um indiano ainda dormindo, enlaçando  
 30  
 o despojado pescoço e capturando a caça espontânea de guerra.  
 Da cidade para cidade marchou, e foi em direção

à fortunada terra próxima da Alíbia, onde o vizinho  
 Geudis, ao fazer rolar a grande onda de Zeus com correntes  
 e uma ondulação das grandes águas, se tornou branco, 35  
 ao raspar a cavidade do argênteo solo.  
 Ali, um homem agreste recebeu em sua desolada cabana  
 o viajante pedestre Baco, que caminhava  
 em companhia dos chifrudos Sátiros junto à rica pedra.  
 Era Brongo, habitante montanhês das cavernas inabitadas, 40  
 que habita uma morada não-morada e sem raízes  
 sobre as fundações terrenas. Tendo misturado  
 o branco licor doado pela cabra de alegre ordenha,  
 o pastor hospitaleiro tratou com cortesia o  
 leite em recipiente rústico e sem valor, 45  
 e soltou uma ovelha de espessa lã do estábulo,  
 de modo que seria ofertada em sacrifício a Dioniso.  
 Mas o deus o impediu. E o velho obedeceu às vontades  
 inflexíveis de Baco, e ao deixar intacta a ovelha,  
 estabeleceu um banquete ao pacífico Lieu, 50  
 preparando uma refeição não-refeição em uma mesa sem sacrifício,  
 assim como é dito a respeito de Molorco em Cleonais,  
 que uma vez preparou um banquete a Hércules,  
 apressado em capturar o leão. E Brongo lançou  
 em abundância frutos de oliva banhadas 55  
 em salmoura, tendo imitado o amável pastor,  
 ao oferecer o recém curado queijo redondo em trançadas  
 formas. E o deus riu, ao ver a frugal refeição  
 do camponês. E, levando o olhar alegre  
 ao pastor hospitaleiro, pegou um pouco da mesa 60  
 devorando sem se saciar. Pois sempre se lembrava do banquete  
 frugal da mesa incruenta de sua mãe  
 que era servida no jantar, a montanhesa Cibele.  
 E ele se encantou com as rochosas portas da cíclica morada,  
 de como a natureza construtora talhou a casa, de como 65  
 foram torneadas sem arte as rochas com sólidas proporções.  
 E foi quando o senhor Baco se saciou com a comida do pastor,  
 então o camponês Brongo se alegrou com o sopro divino de Baco  
 e assoviava a conhecida canção de Pan,  
 ao pressionar o aulo duplo de Atena, 70  
 honrando Dioniso. E ele se alegrou em seu coração com a melodia,  
 ao misturar o novo suco de uva na cratera côncava.  
 “Receba, meu velho, este presente, que expulsa todos os problemas!  
 Não desejais mais o leite, tendo a perfumada bebida, 75  
 um tipo terreno do néctar celeste, que  
 Ganimedes, servindo ao grande Zeus, encantou o Olimpo.

Livrai-vos do desejo do velho leite. Pois os níveos licores  
 ordenhados das tetas das jovens cabras  
 não trazem alegrias aos homens e nem libertam os problemas”. 80  
 Assim falou e deu o fruto (uva) outonal materno da embriaguez  
 e que liberta dos males à mesa do pastor.  
 O senhor o ensinou o alegre trabalho viridário da vinha,  
 ao cultivar o ramo de videira na fossa fertilizada,  
 e podar as pontas altas dos antigos cachos, 85  
 para desenvolver novos brotos de cachos de uva da videira.

De acordo com Parsons, o poeta se debruça na parafernália pitoresca da austeridade rural, com travessas de madeira, mesas assimétricas e cozinha rústica. Hollis (2009, p. 351) afirma que os *Gigantíada* de Dionísio<sup>190</sup> podem ter sido uma das fontes para compor o trecho dos utensílios de Brongo, uma vez que nas *Dionisiacas* são nomeados alguns instrumentos de bronze para cozinhar, tal qual o épico sobre os Gigantes. Mazza (2012, p. 391) revela que a comparação entre os episódios tem valor genérico, uma vez que o trecho de Dionísio não traz uma correspondência entre os alimentos servidos com as azeitonas e o queijo fornecidos por Brongo (versos 54-9). O pesquisador entende que, caso esse trecho represente uma cena de recepção, deveria haver ligação com *Hécale*, pelos vegetais e a panela, além de uma alusão à *Victoria Berenices*. Todavia, a comparação se torna relevante, tanto pela importância da temática geral que os poemas de Dionísio têm para Nono, quanto ao tema da refeição, por mais fragmentado que o trecho esteja.

Dionísio, *Gigantíada*, frag. 81 Livrea

	<i>recto</i>	<i>verso</i>	
	] . .	τοῖς ἐνὶ μὲν κύαμοι ζ[	
	]δε	οἴκυλά τε ζειαί τε περ[	
	]ν	αὐτὰρ ἐπὴν χαλκὸς μ[	
	]όρουσαν	τινθαλέος ζείηισι τα[	
5	]χναι	δὴ τότε' ἐγὼ θάλαμόνδ[ε	5
	]ν	. . λομαι ὄφρα κε δαῖτα [	
	]ουσαν	. . .]ν κάγκανα κήλα [	
	] . . .	. . .]εθ' ὕδω[ρ	
	. . . .	. . . .	

<sup>190</sup> Livrea (1973, p. 9) afirma que Dionísio foi um poeta épico que teve um dos principais papéis como modelo para Nono compor as *Dionisiacas*, pois em sua *Bassárica* é narrada a empreitada de Dioniso à Índia.

	<i>frente</i>		<i>verso</i>	
	] . .		em uma fava para eles[	
	]de		certamente, os trigos e os grãos[	
	]n		por outro lado, o cobre em direção . . .[	
	]tendo desejado		cozido junto ao trigo[	
5	]chnai		nesse tempo eu fui em direção ao quarto	5
	]n		. . até que . . . a refeição [	
	]sendo		. . .]secas . . . pássaro [	
	] . . .		. . .]dentro da água	
	. . . .		. . . .	

Calímaco, *Hécale*, frag. 38 Hollis

Plin. *NH*. 26.82:

eadem vis (sc. quae artemisiae) crethmo ab Hippocrate admodum laudato; est autem inter eas quae eduntur silvestrium herbarum – hanc certe apud Call. Adponit rustica illa Hecale – speciesque elarinae hortensiae.

Cai com o *cretmo* muito elogiado por Hipócrates (*περί γυναικείης φύσιος* 2). E entre o que se come estão ervas selvagens – e isso certamente Calímaco acrescenta à rústica Hecale – a espécie de hortênsias elatinas.

Calímaco, *Hécale*, frag. 39 Hollis

Plinius, *Naturalis Historia* 22.88:

estur et *soncos* – ut quem Theseo apud Call. Adponat Hecale – uterque, albus et niger; lactucae símiles ambo.

Forte ad hanc cena metiam nomina olerum in fr. 156-7 inc. Sed. pertinent

há também o *soncos* – como Teseu em *Hécale* de Calímaco – ambos preto e branco. Ambos similares à alface.

Talvez para este jantar também os nomes dos legumes em frag. 156-7 sejam pertinentes.

Calímaco, *Hécale*, frag. 33 Hollis

αἴψα δὲ κυμαίνουσαν ἀπαίνυτο χυτρίδα κοίλην

de pronto, retirou um pote côncavo fumegante

Nono faz uma outra referência a Molorco (17.52), desta vez de maneira explícita. O contexto é exatamente uma alusão ao modelo da hospitalidade humilde que o poeta traz como autoridade. Uma vez que Brongo é um personagem desconhecido para a tradição literária, o panopolitano pode ter pego um personagem pouco conhecido ou antropônimo, e construiu sobre ele uma nova cena com base no personagem calimaquiano. No trecho

entre os versos 52-5, há uma outra citação remetente a *Hécale*, com a repetição, em 55, não somente do tema do fragmento 36H, mas também no que diz respeito à fraseologia. Em Calímaco é lido εἰν ἀλὶ νήχεσθαι φθινοπωρίδα, com um verbo no infinitivo e o objeto no acusativo, diferente de Nono, que constrói uma locução genitiva com o verbo calímaquiano no particípio εἰν ἀλὶ νηχομένης φθινοπωρίδος.

*Dionisiacas*, 17.52-6

οἷα Κλεωναίοιο φατίζεται ἀμφὶ Μολόρκου  
 κεῖνα, τὰ περ σπεύδοντι λεοντοφόνους ἐς ἀγῶνας  
 ὤπλισεν Ἡρακλῆι: χύδην δ' ἐπέβαλλε τραπέζῃ  
 εἰν ἀλὶ νηχομένης φθινοπωρίδος ἄνθος ἐλαίης  
 Βρόγγος, ἔχων μίμημα φιλοστόργοιο νομῆος, 55

assim como é dito a respeito de Molorco em Cleonais,  
 que uma vez preparou um banquete a Hércules,  
 apressado em capturar o leão. E Brongo lançou  
 em abundância frutos de oliva banhadas  
 em salmoura, tendo imitado o amável pastor, 55

Calímaco, *Hécale*, frag. 36 Hollis

ἦν ἀπεθήκατο λευκὴν  
 εἰν ἀλὶ νήχεσθαι φθινοπωρίδα  
 a oliva foi colocada  
 para se banhar na salmoura

Enquanto a localização da morada dos personagens de Calímaco é nas imediações da Ática, onde posteriormente, após a sua morte, são fundados *demoi* em homenagem ao mesmo, a cabana de Brongo tem sua região revelada entre os versos 32-6 e os detalhes referentes a ela entre os versos 40-2 e 59-66. Nos trechos, Dioniso encontra o homem em uma área montanhosa perto da Alíbia, local que aparece também na *Ilíada*<sup>191</sup>. A área é conhecida pela abundância de prata.

Em seu estudo sobre a geografia das *Dionisiacas*, Chuvín<sup>192</sup> designa o local de encontro de Dioniso e Brongo na região da Bitínia, inserido em um contexto no qual o evento é o primeiro estágio da viagem de volta do deus após o encontro com Niceia. Já Vian (1991) tenta reconstruir a etiologia da figura de Brongo a partir da presença de um topônimo *Brunga*, relatado no *Itinerarium Burdigalense* e atribuído a uma localidade na Bitínia, entre Niceia e Nicomédia. Ou seja, a partir da teoria de Vian, Nono emularia

<sup>191</sup> *Ilíada*, 2.587.

<sup>192</sup> Chuvín (1991, pp. 154-6).

Calímaco não somente quanto ao tema da hospitalidade, mas também com o foco geral dos poemas alexandrinos: narrar origens de mitos, cultos e locais obscuros. Dessa forma, o episódio de Brongo se torna uma emulação completa do cirenaico ao passo que também é um *aition*.

A morada do pastor faz Dioniso lembrar a infância passada com a grande mãe Reia (versos 59-63), que também habita cavernas. Mazza (2012, p. 392) afirma que a inovação de Nono para o tema da hospitalidade consiste em criar um vínculo entre a deusa e Brongo, uma vez que a memória despertada remete em Dioniso a mesa incruenta de sua avó<sup>193</sup>, cujo culto envolve o vegetarianismo sem o sacrifício de sangue<sup>194</sup>. De la Fuente (2008, p. 120) salienta que a maior originalidade em relação ao tema helenístico reside na comida incruenta, indo além do modelo de frugalidade na mesa do anfitrião humilde<sup>195</sup>.

Ainda sobre a morada do pastor, a caverna é descrita como não escavada por mãos humanas, possuindo formas regulares e côncavas, definidas como ἀλλή (v. 64), a morada dos deuses, tal qual a caverna de Reia<sup>196</sup>. Vian (1991) compara a gruta de Brongo a uma consagrada à deusa em Ezani, na Anatólia. Para o pesquisador, Brongo pode ter sido um comensal da deusa de acordo com alguma tradição local obscura, sendo um herói epônimo de um santuário rochoso na Bitínia. Mazza (2012, p. 393) complementa ao afirmar que, se a hipótese levantada por Vian for verídica, o pastor não seria um personagem inventado por Nono, mas remodelado dentro das características originais do mito, semelhante a Ampelo, o amante de Dioniso no canto 10.

As *Dionisiacas* também apresentam uma seção de entretenimento do anfitrião para seu hóspede, com a descrição dos pratos modestos e tigelas rústicas preparados pelo pastor. Tais versos são compostos por Nono (17. 51-4) com a inspiração no que Molorco teria preparado para Hércules.

Infelizmente não há fragmentos sobreviventes dos *Aitia* sobre os detalhes da refeição preparada por Molorco, e Nono pode ter se apoiado em *Hécale*, ou em uma

---

<sup>193</sup> *Dion.* 13.394-7.

<sup>194</sup> O pesquisador sublinha o paralelo entre o pastor e a deusa, que envolve também uma mudança na representação da mesma, de modo que a sacralidade hierática é substituída pelo ambiente familiar de cenas de hospitalidade rústica. Ela assume o papel de Hécale, enquanto Brongo se torna uma mimese de Molorco.

<sup>195</sup> Já Vian (1991, p. 592) afirma que este é um tópico helenístico, o qual dificilmente pode ser aceito, se o banquete de Brongo for comparado com o de Hércules e Dioniso, em Tiro, no canto 40. Os fragmentos de Calímaco não apontam nessa direção, mas o vegetarianismo pode aludir a outros modelos ainda obscuros.

<sup>196</sup> *Dion.* 48.240



matriz indireta<sup>197</sup>, como outra possível fonte. Hollis (1976, p. 143) afirma que a influência para o poeta pode ser demonstrada não apenas pela temática, mas também por uma rememoração verbal, pois o trecho φατίζεται aludiria ao episódio calimaquiano. Segundo o pesquisador, Nono emula um paralelo mítico de tal modo que a referência é mais literária do que mitológica. De fato, o poeta relembra aos leitores os famosos precedentes, e os convida a reconhecer a tradição literária.

O paralelo da história de Molorco com Brongo está ligado ao tipo de refeição montada e servida. Segundo Mazza (2012, p. 394), a comparação entre episódios e personagens não se dá apenas pela humildade, uma vez que é um *topos* de hospitalidade, mas pelo fato da refeição não incluir o consumo de carne e pela razão de sua ausência. Portanto, para os padrões de ceias tradicionais, seria uma “refeição não-refeição”, conforme o verso 50: δεῖπνον ἄδειπνον. A razão para a construção do verso, segundo o pesquisador, encontra-se no fato de que a referência típica para os banquetes seriam as epopeias homéricas, repletas de proteína animal, como o caso das hecatombes citadas na *Ilíada*.

Os banquetes épicos costumam ocorrer em um contexto de sacrifício. Na *Odisseia*, por mais pobre que fosse, Eumeu sacrifica um porco para recepcionar o hóspede. Já Molorco, em *Victoria Berenices*, ao ofertar seu único animal para Hércules, obtém uma recusa e um pedindo para que o evento ocorresse após o retorno de sua jornada. O herói, além de declinar a oferenda, quando retorna presenteia o anfitrião com um abundante rebanho.

Calímaco, *Aitia*, frag. 59.19-20 Pfeiffer

Οὐδὲ ξεινοδόκῳ λήσαθ' ὑποσχέσις,  
πέμψε δέ οἱ τὸ[v] ὀρῆα, τίεν δέ ἐ ὡς ἔνα πηῶν. 20

E não se esqueceria da promessa ao anfitrião,  
E enviaria a ele uma mula, honrando-o como um dos companheiros. 20

Assim, há uma “anomalia” produzida no banquete heroico de Calímaco, uma vez que ele brinca com as expectativas do leitor de retomar o *topos* homérico em sua totalidade, chegando a evitá-las<sup>198</sup>. Tal anomalia é percebida por Nono e, no episódio de Brongo, a motivação para a recusa do sacrifício não é explícita; o pastor não iria sacrificar

<sup>197</sup> Fragmento 54 Pfeiffer.

<sup>198</sup> Mazza (2012, p. 395).

seu único carneiro, mas uma das ovelhas de seu rebanho, de modo que o proprietário não caia em ruína devido à oferta<sup>199</sup>.

A motivação da renúncia de Dioniso não é explícita, pois Nono faz uma referência que convida o leitor a fazer um trabalho de reconstrução do texto calimaquiano<sup>200</sup>. Todavia, a refeição no episódio de Brongo é paralela ao que Hércules oferta a Dioniso no canto 40, e acaba sendo diferente da homérica. O contexto do quadragésimo canto ocorre quando o deus bebe néctar depois de provar o leite de Hera (36. 319-35). No trecho também não há um sacrifício cruento, como no episódio do décimo sétimo canto. Dessa forma, o banquete é vegetariano (verso 51 - ἀδαίτρευτος) e termina com o vinho sendo presenteado<sup>201</sup>. Portanto, a opção por uma refeição que não inclui o consumo de carne parece ser escolha de Dioniso, e não apenas uma oposição ao modelo clássico de refeição de hospitalidade, o que poderia refletir uma certa tendência do dionisismo. Gerlaud (1994, p. 132) afirma que é notável uma alusão ao “nojo por sangue” e que pode ser manifesto entre os contemporâneos de Nono, assim como na religião, com os sacrifícios cruentos sendo prescritos, mais do que alguma proibição alimentar<sup>202</sup>.

A refeição na hospitalidade de Brongo é narrada entre os versos 54-8, com a descrição da mesa servida, como azeitonas conservadas em salmoura e queijo, acrescidos de leite ofertado na chegada. As cenas da refeição de Calímaco, tanto em *Hécale* quanto nos *Aitia*, são muito fragmentadas. Contudo, eles poderiam ter uma imagem mais detalhada e extensa em termos de número de versos do que a descrição de Nono acerca do tema<sup>203</sup>. A exemplo da alusão temática feita aos poemas calimaquianos, o poeta compõe um Brongo moldado na figura de Molorco, o qual além de ser nomeado no verso 52, é aludido no verso 59 como o pastor hospitaleiro. De acordo com Hollis (1976, p. 143), a construção da personagem é análoga ao seu modelo nos *Aitia*, enquanto a cena da hospitalidade é mais próxima de *Hécale*. A justificativa utilizada é a presença da azeitona no verso 55, retomando uma correspondência lexical que exclui coincidências no fragmento 36 Hollis.

#### Calímaco, *Hécale*, frag. 36 Hollis

<sup>199</sup> Hollis (2009) afirma que a refeição frugal ou vegetariana é um *topos* literário necessariamente ligado a pobreza do anfitrião, que recebe o hóspede. Calímaco tornaria o tópico famoso.

<sup>200</sup> Segundo o próprio Mazza, quem leu o terceiro livro dos *Aitia* e presta atenção ao fato da mesa de Brongo ser incruenta, da mesma forma que a de Molorco, faz com que Dioniso aja do mesmo modo que Hércules.

<sup>201</sup> De la Fuente (2008, p. 120).

<sup>202</sup> Daraki (1985, p. 62) afirma que a refeição dionisíaca era limitada aos nutrientes vegetais, remetendo às características de um vegetarianismo da era de ouro.

<sup>203</sup> Mazza (2012, p. 395).

.νικ. .[ ]. [  
 ]ε φαῦλον ι.[  
 ]ο. οἷσεδελαι[

γεργέριμον πίτυρίν τε καί, ἦν ἀπεθήκ,ατο λευκήν  
 εἰν ἀλί νήγεσθαι φθινοπ,ωρ,ίδ,α [

]. *nic* [ ]. [  
 ]*e* comum . [  
 ]*o* . *oisedalai*[

As cascas do cereal, que desbotado foi colocado  
 para se banhar na salmoura [

Hollis nota, ainda, um renascimento do fragmento 80 Hollis, de *Hécale*, uma vez que Dioniso relembra sua infância com Reia e sua alimentação sem carne. O sacrifício incruento, presente no verso 59 das *Dionisiacas*, também pode fazer uma referência à simplicidade ou frugalidade presentes no verso 3 do fragmento 74 Hollis do poema calimaquiano.

Calímaco, *Hécale*, frag. 80 Hollis

ἴθι, πρηεῖα γυναικῶν,  
 τὴν ὀδόν, ἦν ἀνίαί θυμαλγέες οὐ περόωσι.  
 < > πολλάκι σεῖο,  
 μαῖα, < > φιλοξείνοιο καλιῆς  
 μνησόμεθα. ξυνὸν γὰρ ἐπαύλιον ἔσκεν ἅπασιν 5

ide, mais gentil dentre as mulheres,  
 o caminho, que as dores sofridas não limitarão!  
 Muitas vezes de ti,  
 Mãe, nos lembraremos da  
 cabana hospitaleira. Pois que seja uma estadia comum a todos 5

Calímaco, *Hécale*, frag. 74.3 Hollis

ἀλλ' Ἐκάλη[η . .].ε λιτὸν εδ.[

mas Hécale... frugal

*Dionisiacas*, 17.58-63<sup>204</sup>

θεὸς δ' ἐγέλασσε δοκεύων  
 ἀγρονόμων λιτὰ δεῖπνα, φιλοξείνω δὲ νομῆι

<sup>204</sup> Hollis (2009, p. 266) aponta que os versos 60-2 do trecho dionisiaco remontam às supostas palavras utilizadas por Calímaco, as quais o pesquisador compila no seu fragmento 82, de modo a expressar o sentimento de Teseu pela hospitalidade de Hécale.

ἴλαον ὄμμα φέρων ὀλίγης ἔψαυσε τραπέζης  
 δαρδάπτων ἀκόρητος· ἀεὶ δ' ἐμνώετο κείνης  
 εἰλαπίνην ἐλάχειαν ἀναιμάκτοιο τραπέζης  
 μητρὸς εἴς παρὰ δόρπον, ὀρεσσαύλοιο Κυβήλης. 60

E o deus riu, ao ver a frugal refeição  
 do camponês. E, levando o olhar alegre  
 ao pastor hospitaleiro, pegou um pouco da mesa 60  
 devorando sem se saciar. Pois sempre se lembrava do banquete  
 frugal da mesa incruenta de sua mãe  
 que era servida no jantar, a montanha Cibebe.

O fragmento 80 Hollis, apesar de incompleto, pode apresentar o contexto da volta de Teseu à morada da idosa, sendo recebido por um vizinho que o informa a respeito do falecimento de Hécale. No verso 4 do fragmento, é narrado que a cabana servia como abrigo aos viajantes, retomando o tema do fragmento 2 Hollis, expresso pelo adjetivo φιλοξενός (hospitaleiro), presente nos dois trechos. Nono, no verso 44, retoma o sentido presente nos dois trechos calimaquianos, mas não referente à morada e sim ao pastor Brongo<sup>205</sup> como um bom anfitrião aos transeuntes.

Calímaco, *Hécale*, frag. 2 Hollis

τίον δέ ἐ πάντες ὀδῖται  
 ἦρα φιλοξενίος, ἔχε γὰρ τέγος ἀκλήιστον

pois todos os viajantes  
 a honraram por sua hospitalidade. Ela tinha uma morada simples

A modéstia na montagem da mesa, nas *Dionsíacas*, é sempre comparada à servida por Reia. Segundo Mazza (2012, p. 396), a deusa é sempre circundada por um halo hierático majestoso com o efeito de maravilhar, provocando no leitor o questionamento da inovação<sup>206</sup>. O modelo literário da velha senhora ática é mantido em mente, enquanto a inovação e a originalidade no poema noniano formam a conexão da tradição literária e do mito ancestral com o dionisismo atribuído não à figura de Dioniso no episódio, mas à de Cibebe. O episódio de Brongo, ao representar a união da poesia calimaquiana, se torna

<sup>205</sup> ξεινοδόκος... ποιμήν  
 pastor... hospitaleiro

<sup>206</sup> O pesquisador ainda revela uma aproximação com a mesa servida no verso 62 do décimo sétimo canto das *Dionisiacas*, “um pequeno banquete” (εἰλαπίνην ἐλάχειαν), com a morada de Hécale, presente no fragmento 26 Hollis, “uma pequena casa” (ἐλαχὺν δῶμον), sendo conectados pela raiz ἐλαχ-.

uma representação dionisíaca em sua aproximação com Reia, devido à sua morada em uma caverna.

O fragmento 80 Hollis é uma referência para a morada do pastor de Nono, uma vez que ela é um simulacro das moradas de Molorco e Hécale. Em 17.39, a caverna é chamada de cabana (καλή)<sup>207</sup>. A palavra é a mesma presente no quarto verso do fragmento calimaquiano e atribuída à habitação hospitaleira da idosa. Mazza afirma que o termo utilizado por Nono é estranho para se descrever uma caverna, servindo apenas para fazer alusão aos textos de Calímaco.

As *Dionisiacas*, como um poema baseado na *poikilia*, não têm como único objetivo fazer referência a autores consagrados da literatura grega e anteriores a Nono; mas também, para os estudos contemporâneos, servem como um instrumento que preenche as lacunas deixadas pelo tempo. Como visto anteriormente, a recusa de Dioniso à oferta de sacrifício da carne por Brongo não é muito clara, mas pode ser compreendida como uma alusão ao modelo calimaquiano. A intertextualidade ultrapassa a simples retomada da passagem e fornece um excedente de sentido a um público mais atento.

Harder (2001, p. 191) afirma que há passagens nos *Aitia* em que o leitor se vê convidado a buscar outros textos para maiores informações sobre um ponto específico. Nesse ponto, assim como as *Metamorfoses* de Ovídio, as *Dionisiacas* aparecem para tapar certos buracos deixados pelo estado fragmentado do texto calimaquiano. Já Hollis (1994, p. 44) revela que no canto 42, por exemplo, ao contemplar o sono de Ariadne, Dioniso exclama uma oração que não tem exatamente a ver com a localidade e sim a uma referência ao termo raro ἀνεΐμων, presente nos *Aitia*. No fragmento de Calímaco, é narrado que as Cárites são representadas em todos os lugares desprovidas de vestes, enquanto em Paros a imagem sagrada está disposta de modo diferente, trajando belas roupas. O pesquisador afirma ainda que pode haver uma confusão a respeito do local; nas *Dionisiacas*, seria mais provável que o deus encontrasse uma das Cárites próxima da ilha de Paros, mas em Naxo acaba sendo improvável. Dessa forma, deve-se levar em consideração que o Dioniso de Nono teria conhecimento sobre os *Aitia*, e faz uso do mesmo como sua própria conferência calimaquiana para excluir a possibilidade da estranha ser uma Cárís.

---

<sup>207</sup> Segundo Hollis (2009, p. 265), o termo designa cabana de habitação no verso 403 dos *Trabalhos e os Dias* de Hesíodo. Porém, o termo aparece no próprio Calímaco, no *Hino 3.96*, com sentido de ninho para porcos-espinho.

Calímaco, *Aitia*, frag. 7.9-11 Pfeiffer

]εσ ἀνεΐμον[εσ], ὡ,ς ἀπὸ κόλπου  
 μητρὸς Ἐλειθυΐη,ς ἤλθετ,ε β,ο,υλομενής, 10  
 ἐν δὲ Πάρῳ κάλλη τ,ε καὶ αἰόλα βε,ύδε' ἔχουσαι  
 sem roupas, como vieste  
 do ventre materno da desejosa Eleitia,  
 tens em Paros a mais bela e matizada túnica

*Dionisiacas*, 42.280-1

τίς παρὰ Νάξῳ, 280  
 τίς Χάριν ἐχλαίνωσεν ἀνεΐμονα; μὴ πέλεν Ἥβη;

Quem, em Naxo, 280  
 quem aqueceu a Caris sem-manto? Não foi Hebe?

As características da construção das personagens calimaquianas influenciaram os aspectos de Brongo. Tal qual as protagonistas de Calímaco, ele é idoso, desprovido de posses, vive em um ambiente rústico com alimentação humilde, e é uma figura solitária que reside como eremita em uma montanha. Assim, ele se torna mais próximo de Hécale, pois a idosa habita uma cabana erma na colina de Erecteu<sup>208</sup>, e se afasta de Molorco, descrito nos *Aitia* como acompanhado de um παῖς. O termo dúbio pode designar tanto uma criança quanto um servo, mas o contexto econômico do senhor afasta a possibilidade de significar escravo<sup>209</sup>. No poema, não é possível identificar se Molorco teria uma esposa, devido ao estado fragmentado do mesmo. Todavia, graças à recepção em Ovídio<sup>210</sup>, existe a hipótese do personagem calimaquiano apresentar uma consorte<sup>211</sup>, em função da correspondência com a Báucis ovidiana.

Calímaco, *Hécale*, frag. 40 Hollis

].ς Μαραθῶνα κατέρχομαι ὄφρακ.....  
 ]. Δε καθηγήτειρα κελεύθου  
 ]ηκας ἄ μ' εἶρεο καὶ σύ [γε] μαῖα  
 ]ι τι ποθὴ σέο τυτθὸν ἀκοῦσαι  
 ] γρηὺς ἐρημαίῃ ἐνὶ ναίεισ 5  
 ]. ι γενέθλη

<sup>208</sup> *Hécale*, frag. 1 Hollis: Ἀκταίη τις ἔναιεν Ἐρεχθέος ἔν ποτε γουνῶι

<sup>209</sup> Hollis (2009, p. 345) afirma que a mulher citada no trecho é misteriosa, não sendo capaz de confirmar sua identidade.

<sup>210</sup> Ovídio, *Metamorfoses*, 8.647: Quodque suos coniunx riguo conlegerat horto.

E que sua esposa havia coletado no jardim.

<sup>211</sup> Segundo a interpretação de Livrea (1976, p. 38).

]parto para Maratona, a fim de.....  
 ]. e (Palas) é a guia do caminho  
 ](respondo) aquilo que me perguntas e tu também, mãe  
 ]e desejo ouvir um pouco sobre ti  
 ] sendo engelhada viva em um isolamento 5  
 ]. sua origem

Calímaco, *Aitia*, frag. 177.2-4 Pfeiffer

δίκρον, φιτρὸν, ἄειραμμένῃ  
 ].λελα[.....].ἐπὶ στέγος οὐδ' ὄσον ε.[  
 ]παιδὶ νέμουσα μέρος.

Tendo ela pegado o tronco bifurcado

].lela[.....].para a não grande morada.[  
 ]distribuiu um pedaço ao filho.

Para a construção do episódio de recepção de Brongo a Dioniso, o poeta elabora um epílio harmoniosamente equilibrado, cujo caráter bucólico e dimensões limitadas contrastam com a longa batalha que se seguirá<sup>212</sup>. Mazza (2012, p. 397-8) afirma que a contaminação das duas histórias de Calímaco é esclarecedora, pois permite notar como o poeta das *Dionisiacas* e os seus contemporâneos apreciavam as obras e estabeleceram uma relação com os originais, através de exemplos representativos de uma linha consolidada de cenas de recepção, caracterizadas por alguns elementos fixos e outros variáveis. Como exemplo, o pesquisador cita a morte de Hécale antes da volta de Teseu, enquanto Molorco recebe Hércules uma segunda vez. Nono, ciente dos episódios calimaquianos semelhantes, multiplicou as cenas dionisiacas aludidas a partir deles, reservando o décimo sétimo canto, paradigmático para a maior proximidade dos modelos, em especial à figura de Molorco – constituindo assim uma menção literária à *Aitia*.

Cada herói deseja recompensar seu anfitrião, e o entretenimento é comemorado com um culto contínuo. Hércules ofereceu uma mula e rebanhos para Molorco em sua segunda passagem como reconhecimento direto, e próximo à morada do mesmo fundaria os Jogos Nemeicos, em homenagem a sua estadia. Já Teseu, ao saber da morte da velha senhora, estabeleceu nas proximidades da cabana um pequeno povoado cujo nome remete a Hécale. Por outro lado, Dioniso, de modo a recompensar a recepção frugal que atença sua memória, ensina a Brongo o cultivo da uva e a preparação do vinho, de modo a amenizar o sofrimento do camponês (17.74-86).

<sup>212</sup> Gerlaud (1994, p. 133).

Calímaco, *Aitia*, frag. 59 Pfeiffer

	. . . . .	
	].υ.[	
	].στέφος[	
	]λλ' ὅτεμ[	
	]χρυσεοιο .[	
καὶ μιν Ἀλη,τεῖδαι π,ουλὸ γεγειότερον		5
τοῦδε παρ' αἰ,γαίωσι ,θεῶ τελέοντες ἀγῶνα		
θήσουσιν ν,ίκης σύ,μβολον Ἴσθμιάδος		
ζήλω τῶν ν,εμέθηε. πίτυν δ' ἀ,ποτιμήσουσιν,		
ἢ πρὶν ἀγων,ιστὰς ἔστεφε το,ὺς Ἐφύρη.		
	].νωητετεοί, γέρ[ον	10
	].οὐδ' ἱερὴ π.[	
	]σεμοι προμ[	
	]ον παλλὰς ἔ[	
	]αρενω τοδ[	
	σ]ῆν κατ' ἐπω[νυμίην.'	15
	]υς τε Μολόρ[χειος	
	].θυμὸν ἀρε[σσάμενος,	
ν]ύκτα μὲν αὐτόθι μίμνεν, ἀπέστιχε δ' Ἄργος ἐῶος.		
οὐδὲ ξειοδόκω λήσαθ' ὑποσχεσίης,		
πέμψε δέ οἱ τὸ[ν] ὀρῆα, τίεν δέ ἐ ὡς ἕνα πηῶν.		20
νῦ]ν δ' ἔθ' [ἀ]γι[στείη]ν οὐδαμὰ παυσομένην		
....].....[ . . Πελοπη .[ ].....ς		
	]. . ἔσχον ἀνα[	
	]έστησαν ὅς[	
	]παισὶν ἀνας[	25
	. . . . .	

]. u . [

].coroa[

]ll' otem[

]dourada .[

E os Aletedes, ao completar disputas  
muito mais antigas do que estas junto aos deuses de Egeu,  
colocarão como símbolo da vitória ístmica  
emulando de Nemeia. Desprezarão o pinho  
que antes coroavam os combatentes da Efíria.

].noeteteoi, velho 10

].nem divina.[

+ ]semoi prom[

. . . . .



]Palas[	
]isso[	
Sob teu sobrenome	15
]Molorco	
].tendo satisfeito a sua vontade	
Enquanto passaria a noite no local, voltaria à Argos pela manhã.	
E não se esqueceria da promessa ao anfitrião,	
E enviaria a ele uma mula, honrando-o como um dos companheiros.	20
Agora é um rito sagrado que jamais cessará	
. .]. . .[ . . Pélops. [ . . . . . ].....s	
]. . teve[	
]permaneceram com[	
]às crianças[	25

Calímaco, *Hécale*, frag. 81 Hollis

τοῦτο γὰρ αὐτήν  
κωμῆται κάλεον περιγέες

pois dessa forma  
os habitantes vizinhos a chamavam

Calímaco, *Hécale*, frag. 82 Hollis

- (a) Suid. i. 424. 30: αὐχμηρὰ τράπεζα. ἢ ξηρὰ καὶ πενιχρά.  
uma mesa miserável. Ela era simples e pobre.
- (b) Mich. Chon. i. 157. 11 sq. Lambros (= Testimonia 15a): καὶ οὕτω τι φιλοφρονηθῆναι ἥδιον. ὥς ἀεὶ μεμνησθαι τῆς ὀλίγης τραπέζης ἐκείνης καὶ αὐχμηρας, καὶ μὴ ἄλλην οὕτω ποτὲ τερπνοτέραν λογίσασθαι.  
E dessa forma  
será agradável o prazer. Assim sempre lembrarei daquela pequena e miserável mesa, e não medirei outro deleite.

(c) *Dionisiacas*, 17.60-2

ὀλίγης ἔψαυσε τραπέζης  
δαρδάπτων ἀκόρητος: ἀεὶ δ' ἐμνώετο κείνης  
εἰλαπίνην ἐλάχειαν ἀναιμάκτοιο τραπέζης  
pegou um pouco da mesa  
devorando sem se saciar. Pois sempre se lembrava do banquete  
frugal da mesa incruenta de sua mãe

Calímaco, *Hécale*, frag. 83 Hollis

Mich. Chon. *Theano* 337-40:

εἰ δὲ γρηῖ πενιχρῆι τὴν Ἐκάλην καλέεσκον  
 Θησεὺς ὄφλε χάριν ξενίης ὀλίγης τε μιῆς τε  
 καὶ ἐθανοῦσαν ἐνὶ μνήμηι θέτο οὐ θνησκούση  
 ---οὐ γὰρ ἔην νήκουστα ἐτήσια δεῖπν' Ἐκάλεια κτλ.

Se uma velha senhora pobre chamada Hécale  
 Teseu deveu pela pequena hospitalidade e  
 instituiu não pela morte, mas em memória da finada.  
 Pois seria então um festival anual conhecido como Hecaleia.

A retribuição é uma característica civilizatória e temática nas *Dionisiacas*, uma vez que os bons anfitriões são gratificados, enquanto os ímpios são punidos. A recompensa é um gesto originado com a finalidade do protagonista cumprir a missão dada por seu pai no canto 13: difundir o dionisismo. O principal método que Dioniso utiliza é o ensino do cultivo da uva e da preparação da bebida, uma vez que o fruto da videira traz alívio e esquecimento às dores dos mortais.

Em Calímaco, como característica de sua poesia, em especial os *Aitia*, que relatam a origem de mitos e cultos locais e mais ocultos, a retribuição dos heróis faz com que cada um dos anciãos anfitriões deem nome a um palácio ou distrito. Molorco daria a *μολορκία*<sup>213</sup>, enquanto Hécale seria a origem de um *demo* com seu nome.

A inspiração da hospitalidade calimaquiana não se restringe à estadia de Dioniso na humilde caverna de Brongo. Ela se estende aos dois cantos seguintes, com a visita à corte do rei Estáfilo. O personagem tem elementos que ao mesmo tempo aproximam e afastam as características apresentadas no episódio do eremita.

O episódio ocorre em uma pausa na guerra, após a morte de Orontes e a submissão dos Blêmios, antes do encontro com Licurgo. Depois da aceitação de Dioniso pelo povo Blêmio, o deus parte para a Assíria, onde será acolhido por personagens com nomes que remetem ao dionisismo. Diferente de Hécale, Molorco e Brongo, ele não habita uma cabana ou caverna, mas um palácio com uma decoração brilhante de pedras preciosas que é visível de longe, em um trecho que emula uma éfrase.

#### *Dionisiacas*, 18. 62-93

ἀλλ' ὅτε νισσομένοισι φάνη βασιλῆτος αὐλή

<sup>213</sup> Parsons (1977, p.3-4) revela a partir do Stephanus Byzantius (p. 455.6 Meineke):

Μολορκία, πόλις Νεμέας, ἀπὸ Μολόρκου τοῦ ξενίσαντος Ἡρακλέα ἀπιόντα ἐπὶ τὸν ἀγῶνα. τὸ ἔθνικὸν Μολορκίτης.

Molorquia, nos arredores de Nemeia, (nomeada) após Molorco ter ofertado hospitalidade a Hércules antes de partir para o combate mortal. Um *molorquites* nacional.

Hollis (2009, p. 344) afirma que o trecho tem relação com o fragmento 59 Pfeiffer.

τηλεφανῆς στίλβουσα λίθων ἑτερόχροϊ κόσμῳ,  
 εὐχαίτης τότε Βότρυς ὄχον πατρῶον ἔασας  
 εἰς δόμον ὠκυπέδιλος ἔβη, προκέλευθος ὀδίτης, 65  
 ἐντύνων ἅμα πάντα, φιλοστόργῳ δὲ μενοινῆ  
 ὤπλισε πιαλέης ἑτερότροπα δεῖπνα τραπέζης.  
 ὄφρα μὲν εἰσέτι Βότρυς ἐκόσμεε δαῖτα Λυαίῳ,  
 τόφρα δὲ ποικιλόδωρος ἄναξ ἐπεδείκνυε Βάκχῳ  
 κάλλεα τεχνήεντα λιθοστρώτοιο μελάθρου, 70  
 τῶν ἄπο μαρμαρῆ πολυδαίδαλος ἔρρεεν αἴγλη,  
 σύγχροος ἡελίοιο καὶ ἀντιτύποιο σελήνης:  
 τοῖχοι δ' ἀργυρέοισιν ἐλευκαίνοντο μέταλλοις,  
 καὶ μερόπων σπινθῆρας ἐπαστράπτουσα προσώπῳ  
 λύχνις ἔην, λύχνοιο φερώνυμος: εἶχε καὶ αὐτὴν 75  
 οἶκος ἐρευθιόωντι κεκασμένος αἴθοπι πέτρῳ  
 οἰνωπὴν ἀμέθυστον ἐρειδομένην ὑακίνθῳ:  
 αὐγὴν δ' αἰθαλόεσσαν ἀπέπτυνεν ὠχρὸς ἀχάτης,  
 καὶ φολίδων στικτοῖσι τύποις ἀμάρυσσεν ὀφίτης:  
 Ἄσσυρή δὲ μάραγδος ἀνήρυγεν ἔγγλοον αἴγλην. 80  
 κιονέη δὲ φάλαγγι περιστρωθέντα μελάθρων  
 χρύσεια δουρατέης ἐρυθθαίνετο νῶτα καλύπτρης  
 ἀφνειοῖς ὀρόφοισι: πολυσχιδέων δὲ μέταλλων  
 φαιδρὸν ἐνυψήφιδι πέδον ποικίλλετο τέχνη:  
 καὶ πυλεὼν περίμετρος ἐνγλύπτῳ τινὶ δούρῳ 85  
 λεπτοφυῆ τύπον εἶχε νεοπρίστων ἐλεφάντων.  
 τοῖα γέρων σκηπτοῦχος ἐδείκνυε μάρτυρι Βάκχῳ:  
 καὶ μόγις ἴχνος ἔκαμψεν ἔσω θεοδέγμονος αὐλῆς  
 χειρὸς ἔχων Διόνυσον: ὁ δὲ βραδυπειθεὶ ταρσῶ  
 πλαζομένην ἐλικηδὸν ἔην ἐτίταινεν ὀπωπὴν: 90  
 καὶ θεὸς ἀστερόεσσαν ἐθάμβεεν ἦνοπι κόσμῳ  
 ξεινοδόκου βασιλῆος ἰδὼν χρυσήλατον αὐλήν.

Mas quando chegaram, o vistoso palácio do rei  
 era visível de longe, reluzindo com diferentes cores de pedras,  
 e, nesse momento, Botris, de bela cabeleira, ao deixar o veículo paterno,  
 se dirigiu velozmente à casa, um viajante condutor, 65  
 ao mesmo tempo arrumando todas as coisas, e com a ternura desejada,  
 preparou uma refeição diferente na opulenta mesa.  
 Após um tempo, enquanto Botris ornava iguarias a Lieu,  
 assim o senhor de vários dotes exibiu as  
 belezas do palácio fabricadas com arte a Baco, 70  
 das quais emanam um mármore colorido e esplendoroso,  
 ao mesmo tempo com aspecto de Sol e da reflexão da Lua.  
 Os muros foram abrilhantados pelas minas de prata,  
 e havia lícnis, que reluzia cintilações no rosto

dos mortais, de uma apropriada luz. O palácio era também 75  
equipado com a vermelha pedra inflamada (rubi),  
e a vénea ametista acostada sobre o jacinto.  
A ágata amarela pálida consumiu toda a luz,  
e a ofita cintila com salpicadas matizes nas escamas.  
A esmeralda assíria emanava um resplendor esverdeado. 80  
A respeito do palácio, era circundado por colunas cilíndricas  
até o ornamental teto, e foi enrubescido por dorsos dourados  
nos opulentos tetos cobertos de madeira. O piso radiante  
foi colorido pela arte brilhante dos metais fendidos.  
E a larga porta com uma madeira encravada 85  
tinha uma fina marca dos marfins recém cortados.  
E o velho rei mostrava tudo ao espectador Baco.  
E com cuidado levou os passos para dentro do palácio,  
segurando Dioniso pelas mãos. Ele, com passos lentos,  
ao caminhar torcendo seu pescoço, esticava a visão 90  
e o deus maravilhou aos brilhantes adornos resplandecentes,  
vendo o áureo palácio do rei hospitaleiro.

A principal característica e que aproxima dos demais hospedeiros reside no fato de eles serem bons anfitriões. Na literatura arcaica, um soberano homérico deve sempre receber bem um hóspede<sup>214</sup>. O banquete de um rei da *Odisseia* ocorre todos os dias em sua corte e um estrangeiro é sempre bem-vindo. Em contraste aos humildes personagens de Hécale e Brongo, cuja qualidade individual da hospedagem é notável e meritória, uma vez que eles não têm as riquíssimas condições para prodigar, Nestor e Menelau esbanjam ao receber Telêmaco, enquanto Alcinoo celebra diariamente junto a seus semelhantes. Por sua vez, Estáfilo, embora seja muito rico, difere dos personagens homéricos.

Para o rei assírio, o acolhimento ao hóspede não é um dever, mas um prazer<sup>215</sup>. É o próprio que convida Dioniso a fazer uma refeição (vv. 5-7) e a passar a noite em sua morada, sendo surpreendido com a tripulação formada por leões e panteras (vv. 10-12). Ele faz preces a Baco em nome de Zeus Ikesios, patrono dos suplicantes.

*Dionisiacas*, 18.5-41

καὶ Στάφυλος Σατύρων στρατιῆν ἀσίδηρον ἀκούων

5

<sup>214</sup> Mazza (2012, p. 398-9).

<sup>215</sup> Para D'Ippolito (1964, pp. 150-63), as fontes para o episódio de Estáfilo não são claras. O nome do rei pode ser considerado o de um filho de Dioniso (ou Teseu) e Ariadne, nascido em Naxos e figurar entre os argonautas. Ele pode aparecer também como um filho de Sileno e como pastor do rei Eneu, que descobre o vinho. Já De la Fuente (2008, p. 123) salienta que Botris aparece como personificação da uva, através de testemunhos iconográficos importantes como pinturas de Pompéia, terracota de El Fayum e diversas máscaras associadas ao culto dionisíaco na era imperial. Todavia, a história de hospitalidade é desconhecida e pode ser uma inovação com temática dionisíaca baseada no modelo de Hécale.

ὄργιά τ' ἀμπελόεντα καὶ Εὖια θύσθλα Λυαίου  
 Βάκχον ἰδεῖν μενέαινε: καὶ υἷα Βότρυν ἐπείγων  
 κοίρανος Ἀσσυρίων ἀνεμώκεος ὑπόθι δίφρου  
 ἦντετο βοτρυόεντι παρερχομένῳ Διονύσῳ.  
 τὸν μὲν ἰδὼν ἐπιόντα καὶ ἀργυρόκυκλον ἀπήνην 10  
 πορδαλίῳν τε λέπαδνα καὶ ἠνία φαιδρὰ λεόντων  
 βότρυς ἀκερσικόμης ἀνεσεύρασεν ἄρμα τοκῆος:  
 καὶ Στάφυλος σκηπτοῦχος ἐοῦ κατεπήλατο δίφρου  
 πορδαλίῳν στατὸν ἵχνος ὀπιπεύων Διονύσου:  
 καὶ ποδὸς ὀκλάζοντος ἐπὶ χθονὸς ἵχνος ἐρείδων, 15  
 θαλλὸν ἐλαιήεντα θεουδέϊ χειρὶ τιταίνων ...  
 καὶ φιλίῳ Διόνυσον ἄναξ μειλίξατο μύθῳ:  
 'πρὸς Διὸς ἱκεσίῳιο, τεοῦ, Διόνυσε, τοκῆος,  
 πρὸς Σεμέλης θεόπαιδος, ἐμὸν μὴ παῖδα παρέλθης.  
 ἔκλυον, ὡς ὑπέδεκτο τεὸν γενετῆρα Λυκάων, 20  
 αὐτὸν ὁμοῦ μακάρεσσι, καὶ υἷα χειρὶ δαΐξας  
 Νύκτιμον ἀγνώσσοντι τεῶ παρέβαλλε τοκῆι,  
 καὶ Διὶ παμμεδέοντι μιῆς ἔψαυσε τραπέζης,  
 Ἄρκαδῆς παρὰ πέζαν: ὑπὲρ Σιπύλου δὲ καρῆνων  
 Τάνταλος, ὡς ἐνέπουσι, τεὸν ξείνισσε τοκῆα, 25  
 δαιτρεύσας δ' ἐὼν υἷα θεοῖς παρέθηκεν ἐδωδῆν:  
 καὶ Πέλοπος πλατὺν ὄμον, ὅσον θοινήσατο Δηῶ,  
 μορφώσας ἐλέφαντι, νόθῳ τεχνήμονι κόσμῳ,  
 υἷα δαιτρευθέντα πάλιν ζώγρησε Κρονίων,  
 ἔμπαλιν ἀλλήλοισ μεμερισμένα γυῖα συνάπτων. 30  
 ἀλλὰ τί σοι, Διόνυσε, Λυκάονα παιδοφονηῖα  
 ξεινοδόκον μακάρων, καὶ Τάνταλον ἠεροφοίτην  
 νεκταρέων ὀνόμηνα δολόφρονα φῶρα κυπέλλων,  
 δήιον ἀμβροσίης καὶ νέκταρος ἄνδρα πιφαύσκων;  
 Ζῆνα καὶ Ἀπόλλωνα μῆ ξείνισσε Μακελλῶ 35  
 καὶ Φλεγύας ὅτε πάντα ἀνερρίζωσε θαλάσση  
 νῆσον ὅλην τριόδοντι διαρρήξας ἐνοσίχθων,  
 ἀμφοτέρας ἐφύλαξε καὶ οὐ πρήνιξε τριαίνῃ.  
 καὶ σύ, φέρων μίμημα τεοῦ ξενίῳιο τοκῆος,  
 εἰς μίαν ἠριγένειαν ἐμῶν ἐπίβηθι μελάθρων: 40  
 δὸς χάριν ἀμφοτέροις, καὶ Βότρυϊ καὶ γενετῆρι.'

E Estáfilo, ao ouvir sobre o exército desarmado de Sátiros, 5  
 os mistérios da vinha e os évios tirsos de Lieu,  
 desejou ver Baco. E sendo o soberano da Assíria,  
 apressando o filho Botris no carro veloz como o vento,  
 do alto, se encontrou com o víneo recém-chegado Dioniso.  
 Vendo a sua aproximação e o carro argênteo 10  
 de leopardos e as faces e freios brilhantes de leões,

Botris de longa cabeleira domou a carruagem de seu pai.  
 E o rei Estáfílo desceu de sua carruagem,  
 olhando curiosamente a pose dos leopardos de Dioniso.  
 Então, ao firmar os passos na sala, dobrando os joelhos, 15  
 e estendendo o broto da oliveira com piedosa mão,  
 o senhor cortejou Dioniso com amistosas palavras:  
 “Ó Dioniso, por Zeus suplicante, teu pai,  
 por Sêmele, mãe do jovem deus, não negligencia meu filho!  
 Ouvi que uma vez Licaón recebeu teu genitor 20  
 junto aos outros bem-aventurados, e ao dilacerar seu próprio filho  
 Nictimon com suas próprias mãos, serviu ao teu inocente pai,  
 ao prover uma mesa com o poderoso Zeus  
 junto a Arcádia. E sob os cumes de Sípilo,  
 Tântalo, como dizem, hospedou teu pai, 25  
 tendo despedaçado seu próprio filho e ofertou como comida aos deuses.  
 E o robusto ombro de Pelops, o qual Deo devorou,  
 tomou a forma de marfim, maquinado artificialmente,  
 quando Cronion reanimou o filho despedaçado novamente,  
 ao ligar os membros divididos uns aos outros. 30  
 Mas por que a ti, Dioniso, o anfitrião dos bem-aventurados  
 Licaón, mata-filhos, e o notívago Tântalo,  
 nome do astucioso ladrão das taças de néctar,  
 eu revelo o assassino humano do néctar e da ambrosia?  
 Macelô acolheu Zeus e Apolo em uma (...) 35  
 e quando o Treme-Terra plantou todos os Fléguios no mar,  
 ao separar toda a ilha com seu tridente,  
 mas conservou ambas e não as destruiu com o tridente.  
 E tu, carregando o exemplo de teu pai hospitaleiro,  
 adentra por um dia a minha mansão! 40  
 Dáê a graça a nós, a Botris e a teu pai”.

O rei assírio é devoto da prática da boa hospitalidade (ξενία) em um nível pragmático<sup>216</sup>. No discurso a Dioniso, Estáfílo faz uma invocação ao deus patrono dos suplicantes em uma situação diferente do habitual. Essa conjuração é feita geralmente pelo hóspede e não pelo anfitrião. A prática gerada pelo soberano demonstra a identificação, respeito e devoção pela divindade que se apresenta, em um gesto de piedade que trará recompensa posterior.

Mazza (2012, p. 399) comenta que, no trecho, há uma inversão paradoxal de papéis entre o viajante que pede refúgio e o senhor que oferece hospitalidade. O

---

<sup>216</sup> Mazza (2012, p. 401)

pesquisador ainda salienta que Zeus é chamado de *Ikésios*<sup>217</sup> devido à sua capacidade de protetor dos suplicantes e também de *xênios*, por ser patrono dos hóspedes. Apesar de parecer diferente, as duas categorias são próximas e os atributos divinos são utilizados indiferentemente<sup>218</sup>.

Nono traz dois episódios seguidos de hospitalidade positiva. Dessa forma, ao compor as características do rei assírio, ele teria buscado uma peculiaridade em um desígnio preciso, uma vez que carrega a um palácio oriental a mesma dinâmica utilizada no episódio de Brongo, de acordo com o modelo calimaquiano. Em alguns aspectos, Estáfilo é uma contraparte do pastor, que acaba por completá-lo no sentido de compartilhar suas características e reproduzir suas ações. Todavia, os resultados encontrados são diferentes, devido a sua natureza real. O poeta parece criar correspondências intencionais, as quais aproximam as duas figuras de modo a exaltar a paradoxal oposição entre pobreza e riqueza.

O canto 18 é mais uma exaltação da hospitalidade. Os epítetos atribuídos anteriormente a Brongo e derivados de Hécale e Molorco são retomados para Estáfilo; contudo, em um contexto completamente diferente da recepção no canto 17. O pastor hospitaleiro noniano é chamado de *ξεινόδοκος ποιίμην*, no verso 44, e *φιλόξενοσ νομεύς*, no verso 60, enquanto sua mesa é comparada à de Molorco no verso 56 *ἔχων μίμημα φιλοστόργιοσ νομῆοσ*. A hospitalidade das personagens calimaquianas foi apontada como a sua principal qualidade, por exemplo, Hécale no fragmento 2 Hollis e sua cabana era sabidamente hospitaleira no fragmento 80 Hollis.

Estáfilo é definido por ser um bom anfitrião, seja no verso 91 do décimo oitavo canto, no qual é descrito como rei hospitaleiro (*ξεινοδόκου βασιλῆοσ*), seja no verso 336, em que é dito que ele é amável (*Σταφύλιοσ φιλοστόργιοσ*). Esses versos fazem uma conexão direta à figura de Brongo, presente no verso 56 do décimo sétimo canto, uma vez que ele também é descrito como amável e hospitaleiro. Ademais, Botris<sup>219</sup>, filho do rei, é enviado previamente ao palácio para recepcionar o cortejo de Dioniso.

<sup>217</sup> O substantivo *ικέτης* aparece com frequência em Homero, como na *Iliada* 24. 158, e significa aquele que busca purificação após matar. Com base no sentido homérico, o trecho dionisíaco pode revelar que Estáfilo não se importa com o passado de seus hóspedes e que deseja apenas o prazer de desfrutar de uma boa refeição acompanhado.

<sup>218</sup> Na *Odisséia* 9.270-1, quando Polifemo não atende as suplicas, ambos os termos são utilizados ao mesmo tempo. *Ζεύς δ' ἐπιτιμήτωρ ἰκετάων τε ξείνων τε./ ξείνιοσ* (Zeus vingador dos suplicantes e dos estrangeiros, deus dos estrangeiros).

<sup>219</sup> Chuvin (1991, pp.190-6) afirma que haveria uma cidade chamada Botris entre Tripoli e Biblos, que poderia ser epônima ao filho de Estáfilo.

*Dionisiacas*, 18.65-8

εἰς δόμον ὠκυπέδιλος ἔβη, προκέλευθος ὀδίτης, 65  
 ἐντύνων ἅμα πάντα, φιλοστόργῳ δὲ μενοινῆ  
 ὤπλισε πιαλέης ἑτερότροπα δεῖπνα τραπέζης.

Se dirigiu velozmente à casa, um viajante condutor, 65  
 ao mesmo tempo arrumando todas as coisas, e com a ternura desejada,  
 preparou uma refeição diferente na opulenta mesa.

O adjetivo φιλοστόργος não é restrito a qualificar Estáfilo, sendo estendido aos cuidados com os quais ele e seus familiares preparam a refeição. Mazza (2012, p. 400) afirma que φιλόξενος e ξεινόδοκος são usados em Homero em um contexto de recepção, mas apresentam diferenças semânticas de uso. O primeiro termo seria usado para uma disposição benevolente aos estrangeiros, mas considerada do ponto de vista dos costumes coletivos de um povo e não da personalidade de um indivíduo. Já o segundo termo designa um anfitrião em relação ao convidado, quer seja usado como um substantivo, quer seja como adjetivo. Nono, ao ser influenciado por Calímaco, utiliza os termos para descrever o caráter dos personagens e a devoção aos deveres de hospitalidade<sup>220</sup>, podendo estar junto ao pastor ou soberano com um valor qualitativo para o indivíduo e não a um papel na relação social.

As moradas de Brongo e Estáfilo são objetos de espanto de Dioniso, apesar de serem muito diferentes. A mesma emoção frente a um paradoxo de objetos ocorre uma vez que a caverna do pastor é descrita como uma grande criação natural, de impossível manufatura pela mão do homem, enquanto o palácio tira as palavras do deus, frente à riquíssima decoração em pedras preciosas, sendo obra da técnica humana. Dessa forma, a maravilha da arte manual é reafirmada com a mesma ênfase da casa de beleza natural de Brongo.

*Dionisiacas*, 17.64-6

καὶ κραναοὺς πυλεῶνας ἐθάμβεε κυκλάδος αὐλῆς, 65  
 πῶς φύσις ἐργοπόνος δόμον ἔγλυφε, πῶς δίχα τέχνης  
 ἀντιτύποις κανόνεσσιν ἔτορνώθησαν ἐρίπναι.

E ele se encantou com as rochosas portas da cíclica morada,  
 de como a natureza construtora talhou a casa, de como 65  
 foram torneadas sem arte as rochas com sólidas proporções.

<sup>220</sup> Conforme o pesquisador afirma na nota 180, respeitar ou não um hóspede é uma das divisões fundamentais entre a civilização e a barbárie na cultura antiga.



*Dionisiacas*, 18.68-84

ὄφρα μὲν εἰσέτι Βότρυς ἐκόσμεε δαῖτα Λυαίῳ,  
 τόφρα δὲ ποικιλόδωρος ἄναξ ἐπεδείκνυε Βάκχῳ  
 κάλλεα τεχνήεντα λιθοστρώτοιο μελάθρου, 70  
 τῶν ἄπο μαρμαρέῃ πολυδαίδαλος ἔρρεεν αἶγλη,  
 σύγχροος ἠελίοιο καὶ ἀντιτύποιο σελήνης:  
 τοῖχοι δ' ἀργυρέοισιν ἐλευκαίνοντο μέταλλοις,  
 καὶ μερόπων σπινθῆρας ἐπαστράπτουσα προσώπῳ  
 λύχνις ἔην, λύχνοιο φερώνυμος: εἶχε καὶ αὐτὴν 75  
 οἴκος ἐρευθιόωντι κεκασμένος αἶθοπι πέτρῳ  
 οἴνωπῆν ἀμέθυστον ἐρειδομένην ὑακίνθῳ:  
 αὐγὴν δ' αἰθαλόεσσαν ἀπέπτυνεν ὠχρὸς ἀχάτης,  
 καὶ φολίδων στικτοῖσι τύποις ἀμάρυσσεν ὀφίτης:  
 Ἀσσυρίῃ δὲ μάραγδος ἀνήρυγεν ἔγχλοον αἶγλην. 80  
 κιονέῃ δὲ φάλαγγι περιστρωθέντα μελάθρων  
 χρύσεια δουρατέης ἐρυθαίνετο νῶτα καλύπτρης  
 ἀφνειοῖς ὀρόφοισι: πολυσχιδέων δὲ μέταλλων  
 φαῖδρον ἐυψήφιδι πέδον ποικίλλετο τέχνη:

Após um tempo, enquanto Botris ornava iguarias a Lieu,  
 assim o senhor de vários dotes exibiu as  
 belezas do palácio fabricadas com arte a Baco, 70  
 das quais emanam um mármore colorido e esplendoroso,  
 ao mesmo tempo com aspecto de Sol e da reflexão da Lua.  
 Os muros foram abrilhantados pelas minas de prata,  
 e havia lícnis, que reluzia cintilações no rosto  
 dos mortais, de uma apropriada luz. O palácio era também 75  
 equipado com a vermelha pedra inflamada (rubi),  
 e a vínea ametista acostada sobre o jacinto.  
 A ágata amarela pálida consumiu toda a luz,  
 e a ofita cintila com salpicadas matizes nas escamas.  
 A esmeralda assíria emanava um resplendor esverdeado. 80  
 A respeito do palácio, era circundado por colunas cilíndricas  
 até o ornamental teto, e foi enrubescido por dorsos dourados  
 nos opulentos tetos cobertos de madeira. O piso radiante  
 foi colorido pela arte brilhante dos metais fendidos.

A polarização entre os episódios ocorre também no serviço do banquete, que no canto 18 é preparado em forma invertida, com Botris sendo enviado para planejar uma ceia diferente, fazendo um claro contraste com a ceia frugal do verso 59 do décimo sétimo canto. Enquanto no episódio de Brongo há a tentativa de sacrificar uma ovelha de sua

pequena malhada, o opulento Estáfilo ordena o abate de um rebanho inteiro. Em ambos os casos, independentemente do tamanho da oferta, a boa intenção da hospitalidade é recompensada por Dioniso.

*Dionisiácas, 17.46-7*

καὶ μίαν εἰροπόκων οἴω ἀνελύσατο μάνδρης,  
ὄφρα κε δαιτρεύσειε θυηπολίην Διονύσῳ:

e soltou uma ovelha de espessa lã do estábulo,  
de modo que seria ofertada em sacrifício a Dioniso.

*Dionisiácas, 18.98-9*

ἔδαιτρεύοντο δὲ ταῦροι  
καὶ νομάδων οἴων λιπαραὶ στίχες. ἦν δὲ χορείη:

os bois e as gordurosas  
ovelhas foram servidos pelos nômades. Houve dança!

Em seu discurso (18.18-41), Estáfilo menciona três episódios míticos de recepção divina, de modo a persuadir Dioniso a não recusar a hospitalidade. Primeiro são citados episódios negativos de acolhimento. Estas histórias terminaram em canibalismo, como o caso de Licaón (versos 20-4), filho de Pelasgo e pai de um grande número de heróis epônimos a cidades do Peloponeso; e Tântalo (versos 25-30), filho de Zeus e ascendente dos Atreidas.

Licaón era um rei de grande piedade e frequentemente visitado pelos deuses. Contudo, seus filhos queriam saber se os estrangeiros que seguiam com seu pai eram realmente divindades, e passaram a matar crianças e servi-las junto com a refeição aos hóspedes. Zeus, para saber até onde a impiedade iria, tomou a forma de um camponês e pediu hospitalidade ao rei. Este o recebeu, mas, para descobrir se o hóspede era de fato um deus, serviu-lhe carne infantil, possivelmente de um dos próprios filhos. Zeus, enfurecido, derrubou a mesa e fulminou Licaón e sua prole, exceto Nictimo, que sucedeu ao trono<sup>221</sup>.

Outro caso narrado é de Tântalo, rei da Frígia e filho de Zeus e Pluto. Ele foi amado pelos deuses e admirado nos festins. Sendo pai de Pélops, o personagem é também bisavô de Menelau e Agamemnon. Após não entregar o cão de Zeus a Hermes, seu pai o

---

<sup>221</sup> A história de Licaón, além de Nono, pode ser encontrada em Hesíodo frag. 71, Estrabão V., *Biblioteca de Apolodoro* 3.8, Dionisio de Halicarnáso 1.11, *Fábulas* de Higino 176, 225, *Metamorfoses* de Ovídio 1.196, entre outros.

castiga jogando-o sob o monte Sípilo antes de descer ao mundo dos mortos, onde é punido por excesso de orgulho. Ele teria, tal como Licaón, imolado e servido seu filho Pélops aos deuses, sendo entregue à penitência de equilibrar uma pedra no Hades<sup>222</sup>. Gerbau (1992, p. 9) afirma que causa estranheza como Estáfilo começa seu discurso com duas impiedades. Contudo, o rei, ciente da incongruência, demonstra a intenção de se proteger contra uma possível vindicação dos deuses, deixando de lado os precedentes nefastos. É também um processo persuasivo, ao utilizar alusões para demonstrar a Dioniso que, ao contrário de Tântalo e Licaón, os mortais são capazes de receber os deuses piedosamente.

No verso 35, os episódios negativos são substituídos pela recepção positiva a partir da história de Macelô. A mulher acolhe Zeus e Apolo e, como recompensa, é salva da destruição causada por Poseidon. Ela é uma personagem citada brevemente no quarto livro dos *Aitia* a respeito da origem da ilha de Ceos.

O episódio é análogo a Filemon e Baucis, nas *Metamorfoses* de Ovídio, em que duas divindades descem à Terra disfarçadas para testar a piedade dos mortais, mas são rejeitadas por todos, exceto um indivíduo ou casal, que tem suas vidas salvas quando chega o cataclisma punitivo aos vizinhos e compatriotas. A versão de Nono teve inspiração helenística, através das versões de Calímaco e Euforião. Nos *Aitia*, Macelô e sua filha, Dexitea, ofertaram hospitalidade aos deuses e, por isso, foram salvas da condenação divina que afligiu os habitantes de Ceos, os Telquines.

Calímaco, *Aitia*, frag. 75. 60-77 Pfeiffer

ὦ]ς τέ μιν ἐνάσσαντο τέων Ἀλαλάξιος αἰεῖ	60
Ζεὺς ἐπὶ σαλπίγγων ἱρὰ βοῆ δέχεται	
Κᾶρες ὁμοῦ λελέγεσσι, μετ' οὔνομα δ' ἄλλο βαλέσθ[αι	
Φοίβου καὶ Μελίης ἴνις ἔθηκε Κέως.	
ἐν δ' ὕβριν θάνατόν τε κεραύνιον, ἐν δὲ γόητας	
Τελχίνας μακαραν τ' οὐκ ἀλέγοντα θεῶν	65
ἤλεα Δημόνακτα γέρων ἐνεθήκατο δέλτ[οις	
καὶ γρηὺν Μακελώ, μητέρα Δεξιθεῆς,	
ᾗς μούνας, ὅτε νῆσον ἀνέτρεπον εἴνεκ' ἀλ[ι]τ[ρ]ῆς	
ὕβριος, ἀσκηθεῖς ἔλλιπον ἀθάνατοι.	
τέσσαρας ὡς τε πόληας ὁ μὲν τείχισσε Μεγακ[λ]ῆς	70
Κάρθαιαν, Χρυσοῦς δ' Εὐπ[υ]λος ἡμιθέης	
εὐκρηνον πτολίεθρον Ἰουλίδος, αὐτὰρ Ἀκαῖ[ος	
Ποῆσσαν Χαρίτων ἴδρυμ' εὐπλοκάμων,	

<sup>222</sup> A história de Tântalo e Pélops é ainda mais extensa do que a de Licáon. Aparece na *Odisseia* 11, *Biblioteca* de Apolodoro, 3.5, *Olímpicas* 1.87, e *Istmicas* 8.21 de Píndaro, *Orestes* de Eurípidēs, além de Nono e outros autores romanos.

ἄστυρον Ἄφραστος δὲ Κορή[σ]ιον, εἶπε δέ, Κεῖε,  
 ξυγκραθέντ' αὐταῖς ὄζυν ἔρωτα σέθεν 75  
 πρέσβυς ἐτητυμῆ μεμελημένος, ἔνθεν ὁ πα[ι]δός  
 μῦθος ἐς ἡμετέρην ἔδραμε Καλλιόπην.

Zeus recebeu os sacerdotes com o som das trombetas, 60  
 Cares como Lelegos, que colocou em si outro nome,  
 filho de Febo e Melia, estabeleceu Ceos.

Ali, uma elétrica morte pelo ultraje, ali o velho  
 colocou os sacerdotes insensatos Telquines e Demonaxes,  
 que não se importavam com os deuses bem-aventurados, 65  
 e a velha Macelô, mãe de Dexitea,  
 isoladas, quando a ilha foi destruída  
 devido ao ultraje e impiedade excessivos,  
 os imortais as mantiveram sãs e salvas.

E assim ele (falou) em relação a quatro cidades, Mégacles murou 70  
 Cartia, Eupilo, filho de Criso, semideusa,  
 a fortificada e com belas fontes Iulis, e por outro lado,  
 Aceu Poiessa o alicerce do templo das Caris de belos cachos,  
 Afrasto a cidade de Coreso. E disse, Ceix,  
 o velho cuidadoso com a verdade, a respeito da sua 75  
 dificuldade de amar nestas cidades, de onde  
 a história do menino corre para vossa Calíope.

De acordo com Gerbau (2003, pp.11-3), o mito contado por Euforião apresenta divergências em relação a Calímaco. Ao invés dos Telquines, são os Fléguios que vivem na ilha e são destinados à aniquilação. Nono mistura as versões dos autores alexandrinos, uma vez que utiliza o povo descrito por Euforião; porém, Calímaco compõe a história de piedade com a introdução do papel de Macelô e Dexitea<sup>223</sup>, além do tipo de punição infligida. A história original apresenta versões distintas. Dessa forma, a condenação dos Telquines<sup>224</sup> ou Fléguios ocorre porque eles teriam envenenado as plantações com água, provavelmente proveniente do rio Estige. Macelô, filha do rei dos Telquines (ou Fléguios), recebe a visita de dois estranhos, Zeus e Poseidon<sup>225</sup>, que foram testar a impiedade do povo. Ela lhes oferece hospitalidade em companhia de sua filha Dexitea. A terra da ilha treme, devido ao tridente de Poseidon, versão que o poeta panopolitano utiliza.

<sup>223</sup> Conforme observado por Mazza (2012, p. 402), na realidade, Dexitea não é citada entre os sobreviventes nas *Dionisiacas*, mas o termo ἄμφοτέρας pressupõe uma segunda sobrevivente.

<sup>224</sup> Os Telquines nos *Escólios A e B*, atribuídos à obra de Calímaco, e Fléguios para Euforião.

<sup>225</sup> Zeus e Apolo, segundo a versão de Nono.

Mazza (2012, p. 402) apresenta a hipótese de que Nono prefere a versão calimaquiana, mas adota os Fléguios como povo condenado e a associação a Macelô. Uma vez que os Telquines são membros do exército báquico nas *Dionisiacas*, eles não foram aniquilados pelos deuses e tampouco poderiam ser tratados de forma negativa.

Estáfilo é um personagem que reflete a personificação da hospitalidade e o ideal do anfitrião, assim como Brongo. A disposição dos episódios em cantos consecutivos pode ser um indício de que o poeta pretendia propor um díptico temático em comum; todavia, apresentando diferentes detalhes em cada<sup>226</sup>. Nos dois casos, o hóspede é entretido com uma refeição e acompanhamento musical. Segundo o estereótipo do pastor ovelheiro, Brongo utiliza uma siringa para distrair Dioniso (17.67-72). O humilde senhor recebe o deus com um copo de leite. Como retribuição, Dioniso apresenta o vinho pela primeira vez ao seu anfitrião, que o degusta e o compara com o leite, declarando a superioridade da bebida dionisiaca. A transição da velha infusão para a nova se dá pelo seu serviço em uma taça de prata, na qual só se bebia leite de cabra (17.74-80), demonstrando o domínio dionisiaco sobre a matéria tipicamente pastoral.

Dioniso também apresenta o vinho para Estáfilo, contudo o episódio mostra diferenças, uma vez que o deus faz a bebida correr nos rios e todos os membros da família e cidadãos da corte se embriagam.

*Dionisiacas*, 18.121-3

μεθυσφαλέες δὲ καὶ αὐτοὶ  
ἀμφίπολοι καὶ δμῶες ἐβακχεύοντο χορείῃ,  
γευσάμενοι πρῶτιστον ἀήθεος ἠδέος οἴνου.

os próprios servos e escravos,  
cambaleando, celebram delirantes na dança, tendo provado,  
pela primeira vez, o inusitado e prazeroso vinho.

Uma outra grande diferença entre os episódios de recepção de Dioniso ocorre em relação à partida da divindade. No canto 17, o deus parte para o campo de batalha logo após o jantar, enquanto no canto 18 o banquete no palácio é encerrado em uma

---

<sup>226</sup> O tema da hospitalidade não se resume ao díptico Brongo-Estáfilo, nos cantos 17-19. Estes são exemplos de hospitalidade positiva, em que Dioniso é bem-vindo. O canto 20 também é um episódio de acolhimento ao deus mas, diferente dos episódios anteriores, revela uma recepção negativa pelo teômaco Licurgo, expressando uma característica barroca de composição de Nono: o paradoxo temático.

embriaguez colossal e uma exortação de Estáfíλο para que a partida em direção ao oriente ocorra de dia.

*Dionisiacas*, 18.210-310

καὶ Στάφυλος φιλόβοτρυς ἐφωμάρτησε Λυαίῳ	210
εἰς ὄδον ἐσσυμένῳ ξεινήια δῶρα τιταίνων,	
χρῦσεον ἀμφιφορῆα σὺν ἀργυρέοισι κυπέλλοις,	
οἷς πάρος αἰὲν ἔπινεν ἀμελγομένων γλάγος αἰγῶν:	
καὶ πόρε ποικίλα πέπλα, τά περ παρὰ Τίγριδος ὕδωρ	
νήματι λεπταλέῳ τεχνήσατο Περσίς Ἀράχνη.	215
καὶ Βρομίῳ πολύδωρος ἄναξ ἐφθέγγετο φωνήν:	
‘μάρναό μοι, Διόνυσε, καὶ ἄξια ῥέζε τοκῆος:	
δειξόν, ὅτι Κρονίδαο φέρεις γένος: ἀρτιθαλῆς γὰρ	
γηγενέας Τιτήνας ἀπεστυφέλιξεν Ὀλύμπου	
σὸς γενέτης ἔτι κοῦρος: ἐπείγεις καὶ σὺ κυδοιμῶ	220
γηγενέων ὑπέροπλον αἰστώσαι γένος Ἴνδῶν.	
μέμνημαί τινα μῦθον, ὃν ἡμετέρῳ γενετῆρι	
Ἀσσύριός ποτε Βῆλος, ἐμῆς πολιοῦχος ἀρούρης,	
πατροπάτωρ ἐμὸς εἶπεν, ἐγὼ δέ σοι αὐτὸς ἐνίψω:	
κουφίζων Κρόνος ὑγρὸς ἀμερσιγάμου γένυν ἄρπης,	
ὁππότε μητρήσιν ἐπεσσυμένοιο χαμεύνας	225
τάμνεν ἀνυμφεύτων στάχυν ἄρσενα πατρὸς ἀρότρων.	
Τιτήνων προκέλευθος, ἐμάρνατο σεῖο τοκῆι,	
καὶ Κρόνος εὐρυγένειος ἀνερρίπιζεν Ἐνυῶ	
ἔγχεα παχνήεντα κατὰ Κρονίωνος ἰάλλων,	230
ψυχρὸν ἀκοντίζων διερὸν βέλος: ὀξυτενεῖς δὲ	
ἠερόθεν πέμποντο χαλαζήεντες ὀιστοί.	
καὶ πλέον Ἡελίοιο κορύσσετο πυρσοφόρος Ζεὺς	
θερμοτέρῳ σπινθῆρι λύων πετρούμενον ὕδωρ	
ὠμοβόρους δὲ λέοντας ἐπὶ κλόνον Ἴνδῶν ἰμάσσων,	235
μὴ τρομέοις ἐλέφαντας, ἐπεὶ τεὸς ὑψιμέδων Ζεὺς	
Κάμπην ὑψικάρηνον ἀπηλοίησε κεραυνῶ,	
ἧς σκολῖον πολύμορφον ὄλον δέμας: ἄλλοφυῆ γὰρ	
λοξὴν αὐτοέλικτον ἀνερρίπιζον Ἐνυῶ	
χίλιοι ἐρπηστῆρες ἐχιδναίων ἀπὸ ταρσῶν	240
ἰὸν ἐρευγομένων δολιχόσκιον: ἀμφὶ δὲ δειρήν	
ἦνθεε πεντήκοντα καρῆατα ποικίλα θηρῶν:	
καὶ τὰ μὲν ἐβρυχᾶτο λεοντείοισι καρῆνοισι	
Σφιγγὸς ἀσημάντοιο τύπῳ βλοσυροῖο προσώπου,	
ἄλλα δὲ καπρείων ἀνεκήκειν ἄφρον ὀδόντων,	245
συμπερτῆ δὲ φάλαγγι πολυσκυλάκων κεφαλάων	
Σκύλλης ἰσοτέλεστον ἔην μίμημα προσώπου:	
καὶ χροῖ μεσσατίῳ διφυῆς ἀνεφαίνετο νύμφη	
ιοβόλοισι κομῶσα δρακοντείοισι κορύμβοις:	
τῆς μὲν ἐπὶ στέρνοισιν ἐς ἀκροτάτην πτύχα μηρῶν	250
κητείας φολίδεσσι νόθη τρηχύνετο μορφή	
ὑψιτενῆς: ὄνυχες δὲ πολυσπερέων παλαμάων	
λοξὸν ἐδοχμῶσαντο τύπον γαμφώνυχος ἄρπης:	
ἔξ ὑπάτου δὲ τένοντος ἀμαιομακέτων διὰ νώτων	

σκορπίος αὐτοέλικτος ἐπήρορος αὐχένος οὐρῆ 255  
 εἶρπε χαλαζήεντι τεθηγμένος ὀξεί κέντρῳ.  
 τοίη ποικιλόμορφος ἔλιξ κουφίζετο Κάμπη,  
 καὶ χθόνα δινεύουσα καὶ ἡέρα καὶ βυθὸν ἄλμης  
 ἵπτατο κυανέων πτερύγων ἐτερόζυγι παλμῶ,  
 λαίλαπας αἰθύσσουσα καὶ ὀπλίζουσα θυέλλας, 260  
 νύμφη Ταρταρὴ μελανόπτερος: ἐκ βλεφάρων δὲ  
 τηλεπόρους σπινθήρας ἀνήρυγε φοιταλέη φλόξ.  
 ἀλλὰ τόσῃ κτάνε θῆρα πατήρ τεδὸς αἰθέριος Ζεὺς,  
 καὶ Κρονίην νίκησεν ἐχιδνήεσσαν Ἐνωά. 265  
 γίνεο καὶ σὺ τοκῆτι πανεῖκελος, ὄφρα καὶ αὐτὸν  
 γηγενέων ὀλετῆρα μετὰ Κρονίδην σὲ καλέσω,  
 δήιον ἀμήσαντα χαμαιγενέων στάχυν Ἴνδῶν.  
 σοὶ μόθος οὗτος ἔοικεν ὁμοίος: ἀρχέγονον γὰρ  
 σὸς γενέτης Κρονίῳ προασπιστῆρα κυδοιμοῦ 270  
 ἠλιβάτοις μελέεσσι κεκασμένον υἷον ἀρούρης  
 Ἴνδὸν ἀπεπρήνιξεν, ὅθεν γένος ἔλλαχον Ἴνδοι:  
 Ἴνδῶ σὸς γενέτης, σὺ δὲ μάρναο Δηριάδη.  
 γινεὸ μοι καὶ Ἄρηι πανεῖκελος, ὅττι καὶ αὐτὸς  
 τηλίκον ἐπρήνιξε θεημάχον υἷον Ἐχίδνης,  
 φρικτὸν ἀποπτύοντα δυσειδέος ἰὸν Ἐχίδνης, 275  
 ὃς λάχε διπλόον εἶδος ὁμόζυγον, ἔνδοθι λόχμης  
 μητρῶς δονέων ἐλικώδεα κύκλον ἀκάνθης:  
 τὸν Κρόνος ἄπλετον εἶχε καταιχμάζοντα κεραυνοῦ,  
 Ἀρεα συρίζοντα ποδῶν ὀφιώδεϊ ταρσῶ,  
 ὀππότε κουφίζων παλάμας ὑπὲρ ἄντυγα μαζοῦ 280  
 Ζηνὶ τεῶ πολέμιζεν, ἐν ἡερίῃ δὲ κελευθῷ  
 στοιχάδας ὑψιλόφῳ νεφέλας ἔστησε καρήνῳ,  
 καὶ σκολιαῖς ὄρνιθας ἐπιπλαγχθέντας ἐθειραῖς  
 πολλάκι συμμάρψας πολυχανδέϊ δαίνυτο λαιμῶ:  
 τοῦτον ἀριστεύοντα τεδὸς κτάνε σύγγονος Ἄρης. 285  
 Ἀρεος οὐ καλέω σε χερεῖονα: καὶ γὰρ ἐρίζοις  
 πᾶσι Διὸς τεκέεσσιν, ἐπεὶ φονίῳ σέο θύρσῳ  
 τόσσον ἀριστεύεις, ὅσσον δορὶ μάρναται Ἄρης,  
 καὶ τελεῖς, ἅτε Φοῖβος, ἀέθλια, θηροφόνον δὲ  
 υἷον ἐγὼ Διὸς ἄλλον ἐμῶ ξείνισσα μελάθρῳ: 290  
 χθιζὰ γὰρ εἰς ἐμὸν οἶκον εὐπτερος ἤλυθε Περσεὺς  
 γείτονα Κωρυκίῳ διαυγέα Κύδνον ἐάσας,  
 ὡς σὺ, φίλος, καὶ ἔφασκεν ἐπώνυμον ὠκέϊ ταρσῶ  
 ἀνδράσι παρ Κιλίκεσσι νεόκτιτον ἄστῳ χαράξαι:  
 ἀλλ' ὁ μὲν ἡέρταζεν ἀθηήτιο. Μεδούσης 295  
 Γοργόνης ἄκρα κάρηνα σὺ δ' οἴνοπα καρπὸν ἀεῖρεις,  
 ἄγγελον εὐφροσύνης, βροτέης ἐπίληθον ἀνίης:  
 Περσεὺς κῆτος ἔπεφνεν Ἐρυθραίῳ παρὰ πόντῳ,  
 καὶ σὺ κατεπρήνιξας Ἐρυθραίων γένος Ἴνδῶν. 300  
 κτεῖνε δὲ Δηριάδην, ὡς ἕκτας Ἴνδὸν Ὀρόντην  
 κήτεος εἰναλίῳ κακώτερον: ἀχθυμένην μὲν  
 Περσεὺς Ἀνδρομέδην, σὺ δὲ ρύεο μείζονι νίκη  
 πικρὰ βιαζομένην ἀδίκων ὑπὸ νεύμασιν Ἴνδῶν  
 παρθένον ἀστερόεσσαν, ὅπως ἓνα κῶμον ἀνάψω

Γοργοφόνῳ Περσῆι καὶ Ἴνδοφόνῳ Διονύσῳ. ἕως εἰπὼν παλίνορσος ἔῳ νόστησε μελάθρῳ ἄβρὸς ἄναξ. Βρομίου ξεινηδόκος: εἰσαῖων δὲ φθεγγομένου βασιλῆος ἐτέρπετο κέντροι μύθῳ θυρσομανῆς Διόνυσος, ἔβακχεύθη δὲ κυδοιμῷ οὔασι θελγομένοισι μόθον πατρῶον ἀκούων:	305       310
E Estáfilo, amante da uva, acompanhou Lieu (ofertando) presentes de hospitalidade em sua jornada que se aproximava, uma ânfora dourada com taças prateadas, com as quais outrora sempre bebia o leite das ordenhadas cabras. E trouxe coloridos peplos, que Aracne da Pérsia teceu com delicado fio junto ao rio Tigre.	210      215
E o senhor generoso discursou tais palavras a Brômio: “Luta por mim, Dioniso, e realiza tarefas dignas de teu pai! Mostra que carregas o sangue de Crônis! Pois ele jovem repeliu a estirpe dos Titãs do Olimpo, quando ainda era mancebo. Lança-te também	220
em combate, destrói a raça arrogante dos indianos terrígenos. Eu me lembro de uma história, que uma vez Belo da Assíria, meu avô e protetor de minha terra, contou a nosso pai, e eu mesmo contarei a ti: Cronos, ao acalmar o fio da foice castradora ainda úmida, depois de capar o fruto viril dos incestuosos	225
genitais paternos, foi em direção ao leito materno. O precursor dos Titãs também se lançou contra seu pai, Cronos, de espessa barba, e estimulou as ardentes armas de guerra, enviando-as contra Crônis,	230
desferindo um glacial dardo úmido. Do céu, as afiadas setas foram enviadas em forma de granizo. E Zeus Porta-Fogo se equipou com um esplendoroso calor maior do que o Sol, ao ponto de diluir toda a água petrificada.	235
Assim, ao golpear os leões sanguinários no tumulto indiano, não temas os elefantes, pois teu Zeus, altitonante, destruiu a cabeçuda Campe, que tem todo o corpo tortuoso e polimórfico, com um raio. Pois, ela tendo forma estranha e cíclica, as mil garras de suas víperas patas, ao expelir o veneno para longe,	240
inflamaram a guerra. E em volta do pescoço cresciam cinquenta cabeças de diversas feras. Algumas rugiam como as leoninas cabeças, com a forma do rosto da assustadora e indomável Esfinge, outras jorravam a espuma dos dentes de javali,	245
e havia a cópia exata do rosto da Scila no exército aglomerado de cabeças caninas. E, de dupla natureza, se mostrou mulher na metade do corpo, tendo se orgulhado dos serpentininos cabelos venenosos.	250
E, de seus peitos à mais alta dobra das coxas, a falsa forma gigante era áspera pelas escamas de peixe. As garras das mãos de muitas raças	250



obliquamente se fecharam com as unhas retorcidas.  
 Do altíssimo ombro até as terríveis costas,  
 o rabo escorpino erguido do pescoço 255  
 arrastava, se excitando com a gélida e aguda ponta.  
 Assim, a intrincada Campe multiforme se ergueu,  
 ao sacudir o solo, o ar e as profundezas do mar,  
 e voava com um par de sombrias asas, tendo agitado  
 com vivacidade os redemoinhos e preparado as tempestades, 260  
 a tartária mulher de asas negras. E dos olhos,  
 uma errante chama era atirada com longínquas faíscas.  
 Mas Zeus, teu pai celeste, destruiu essa fera  
 e venceu a serpentina Ênio de Cronos. 265  
 E tu tornas semelhante a teu pai, de modo que  
 eu te chame assassino de monstros junto ao próprio Crônida,  
 Ceifador da hostil genia dos indianos filhos da terra.  
 A ti, tal combate deve ser semelhante. Pois teu genitor  
 originalmente, ao levantar o escudo em combate contra Cronos,  
 derrotou Indo, excelente filho da terra, 270  
 em profundo vão, uma vez que era o protetor da raça dos indianos.  
 Tu deves lutar contra Deríades, assim como teu pai contra Indo.  
 E assim, de forma semelhante a Ares, dentro do bosque,  
 que também derrotou um semelhante filho teômaco da Equidna  
 que cuspiu o apavorante veneno da disforme Equidna 275  
 e tinha dupla imagem ao mesmo tempo,  
 ao excitar a tortuosa cauda da espinha materna.  
 Cronos tinha esse monstro para confrontar o trovão,  
 sibilando a carnificina com a ofídia sola dos pés,  
 e quando levantou as mãos sobre o escudo do peito, 280  
 lutou contra o teu Zeus, na estrada aérea,  
 e colocou nuvens alinhadas na altíssima cabeça.  
 E, em relação às aves vagantes pelos sinuosos céus,  
 muitas vezes eram pegadas pela garganta larga e devoradas.  
 Assim, teu irmão Ares matou este prodígio. 285  
 Não te considero inferior a Ares! Pois também rivalizaria  
 com todos os filhos de Zeus, desde que prevaleça  
 com teu sanguinário tirso, tal qual Ares luta com a lança,  
 e executa, como Febo, as penas. Eu hospedei  
 outro filho de Zeus matador de bestas em meu palácio. 290  
 Pois ontem o alado Perseu veio à minha casa,  
 tendo deixado a esplendorosa Cidna, vizinha de Corício,  
 como tu, amigo. E disse ter denominado, pelo  
 veloz passo, a nova cidade apontada junto a Cilícia.  
 Mas ele carregava um segredo. Enquanto ele (portava) 295  
 a elevada cabeça da górgona Medusa, tu portas o cacho de uva,  
 mensageiro do prazer, que faz os mortais esquecerem a dor.  
 Enquanto Perseu destruiu o monstro aquático junto ao mar Eritreu,  
 tu darás fim à raça do Eritreu indiano.  
 Elimina Deríades, assim como matou Orontes, 300  
 o mais temível dos monstros aquáticos! Enquanto salvou  
 Perseu a Andrômeda, tu receberás a maior vitória,

a Virgem da constelação, cruelmente violentada pelos injustos indianos, de modo que eu atarei um cortejo ao Gorgófono Perseu e ao Indófono Dioniso”. 305  
Tendo assim falado, o delicado senhor retornou ao palácio. A hospitalidade de Brômio; emocionado, a história pungente que o rei contou foi um deleite para o porta-tirso Dioniso, e ele foi tomado pelo delírio do combate, ao ouvir a história paterna com os ouvidos enfeitiçados. 310

O arauto Feresponto parte em direção à Índia, mas não chega ao campo de batalha contra Deríades, e sua jornada inclui cidades da Assíria, de modo a cumprir o desígnio de Zeus, ao propagar o dionisismo, com o vinho e o cultivo das videiras.

*Dionisiacas*, 18.311-26

καὶ Κρονίδην νείκεσσε, καὶ ἤθελε μείζονα νίκην  
ἔσσομένην τριτάτην, διδύμην μετὰ φύλοπιν Ἴνδῶν,  
ζῆλον ἔχων Κρονίδαο. Φερέσπονδον δὲ καλέσσας,  
οὐρανίου κήρυκος ἀπόσπορον, εἴκελον αὔραις,  
Ἰφθίμης σοφὸν υἷα, φίλῳ προσπτύξατο μύθῳ: 315  
‘ὦ τέκος Ἑρμάωνος, ἐμοὶ πεφιλημένε κῆρυξ,  
τοῦτο μολῶν ἄγγελιον ἀγήνορι Δηριαδῆι:  
‘κοίρανε, νόσφι μάχης ἢ δέχυσσο δῶρα Λυαίου,  
ἢ Βρομίῳ πολέμιζε καὶ ἔσσειαι ἴσος Ὀρόντη.’  
εἶπε: καὶ ὠκυπέδιλος ἀπὸ χθονὸς εἰς χθόνα βαίνων 320  
ἠΰην ἐπὶ πέζαν ἀταρπιτὸν ἦνυσσε κῆρυξ,  
σκῆπτρον ἔχων γενετῆρος: ὁ δὲ χρυσέων ἐπὶ δίφρων  
βότρυν ἀερτάζων φρενοτερπέα καρπὸν ὀπώρης  
ποσσί πολυγνάμπτοισιν ἀπ’ ἄστεος ἄστεα βαίνων  
Ἀσσυρίην χθόνα πᾶσαν ἐῆς ἔπλησεν ὀπώρης, 325  
ἀγρονόμοις ὀρέγων σταφυληκόμον ἄνθος ἀλωῆς.

E competiria então com Crônida, e desejou uma vitória ainda maior que seria a terceira, depois da dupla contra os indianos, tendo ciúme do Crônida. Convocando Feresponto, nascido do arauto celeste, semelhante aos ventos, filho sábio de Iftimes, foi celebrado com amistosa história: 315  
“Ó filho de Hermes, meu amado arauto, dirige essa mensagem ao orgulhoso Deríades: ‘soberano, ou aceita os presentes de Lieu sem luta, ou guerreia contra Brômio e torna-te igual a Orontes’”.  
Assim disse. E o arauto de veloz passo foi 320  
de uma tenda à outra, e completou o caminho a pé ao raiar do dia, segurando o cetro de seu pai. Ele, dos carros dourados, portando o fruto de uva prazerosa ao coração, e com passos redobrados, foi de uma cidade à outra, passando perto da terra Assíria, preenchendo os corações 325  
ao estender o cultivo da flor da vinha aos fazendeiros.

Dioniso após partir, não retorna à caverna de Brongo, mas sim à morada do rei, após um período indeterminado de tempo. Calímaco também apresenta diferenças nas tramas de suas histórias de hospitalidade, em especial em relação ao tempo decorrido e ao destino dos anfitriões. Enquanto Teseu captura o touro de Maratona em um dia, Hércules não retorna antes de um mês de jornada. Nessa passagem de tempo, então, Hécale falece praticamente após o encontro com o herói. Já Molorco sobrevive ainda a um segundo encontro com o filho de Zeus e aproveita o último apreço. No retorno de Dioniso, o rei Estáfílo padeceu e sua casa se encontra de luto.

Calímaco, *Aitia*, frag. 59.18-20 Pfeiffer

ν]ύκτα μὲν αὐτόθι μίμνεν, ἀπέστιχε δ' Ἄργος ἑῷος.  
οὐδὲ ξειοδόκῳ λήσαθ' ὑποσχασίης,  
πέμψε δέ οἱ τὸ[ν] ὀρῆα, τίεν δέ ἐ ὡς ἓνα πηῶν.

Enquanto passaria a noite no local, voltaria à Argos pela manhã.  
E não se esqueceria da promessa ao anfitrião,  
e enviaria a ele uma mula, honrando-o como um dos companheiros.

Calímaco, *Hécale*, frag. 80 Hollis

ἴθι, πρηεῖα γυναικῶν,  
τὴν ὁδόν, ἣν ἀνίαί θυμαλγέες οὐ περόωσι.  
< > πολλάκι σεῖο,  
μαῖα, < > φιλοξείνοιο καλιῆς  
μνησόμεθα. ξυνὸν γὰρ ἐπαύλιον ἔσκεν ἅπασιν 5

ide, mais gentil dentre as mulheres,  
o caminho, que as dores sofridas não limitarão!  
Muitas vezes de ti,  
Mãe, nos lembraremos da  
cabana hospitaleira. Pois que seja uma estadia comum a todos 5

*Dionisiacas*, 18.334-6

ὄψε δὲ δὴ παλίνορσος ἐρισταφύλων ἐπὶ δίφρων  
νοστήσας Διόνυσος ἐδύσατο Βότρυος αὐλήν. 335  
μνηστὶν ἔχων Σταφύλοιο φιλοστόργοιο τραπέζης:

Ao anoitecer, Dioniso retornou, tendo passado com seu carro  
pelo jardim rico em boas uvas, e adentrou o palácio de Botris. 335  
E se lembrou da mesa do tenro Estáfílo.

O fragmento 80 Hollis apresenta um provável vizinho ou o próprio Teseu quem promete se lembrar da sua anfitriã diversas vezes. O trecho foi inspirador para Nono – o poeta compõe um Dioniso que, na casa de Brongo, se lembra diversas vezes da mesa de Reia, e se lembrará da memória da ceia servida pelo amável Estáfilo.

A morte do anfitrião enquanto o hóspede parte para uma jornada oferece outro elemento calimaquiano reconhecível mas, como citado anteriormente, isso não ocorre no canto 17. O ilustre hóspede, seja herói ou divindade, como gratidão ao seu anfitrião, toma algum tipo de ação para que ele obtenha imortalidade, pelo menos em memória. No caso de Hécale, o *demos* que recebe seu nome é batizado após sua morte, enquanto Molorco é recompensado em vida com o rebanho<sup>227</sup>. No canto 19 das *Dionisiacas*, ambas as situações ocorrem, uma vez que cada integrante da corte, vivo ou morto, batiza um elemento dionisiaco, tornando-se imortal dentro do culto. Estáfilo está associado ao ramo da videira (σταφυλή), enquanto a rainha Mete é epônimo de embriaguez (μέθη), Botris se torna o cacho de uva (βότρυς), e o velho pedagogo do rei, Pito, se torna o jarro (πίθος)<sup>228</sup>.

*Dionisiacas*, 19.44-58

‘ὦ γυναῖ, ἀγλαόδωρε μετὰ χρυσοῖν Ἀφροδίτην,  
 εὐφροσύνης δώτειρα ... τερψίμβροτε μητερ Ἐρώτων, 45  
 εἰλαπίνης ψαύοντι συνειλαπινάζε Λυαίῳ:  
 ἔσσο Διωνύσῳ στεφανηφόρος, ὡς Ἀφροδίτη,  
 ἄνθεσι μιτρωθεῖσα καὶ εὐαλδέσσι κορύμβοις:  
 στέμματα σῶν πλοκάμων τελέσει ζηλήμονα Νίκην.  
 οἰνοχόον τελέσω σε μετὰ χρυσόθρονον Ἥβην: 50  
 ἔσσαι ἀμπελόεντι συναντέλλουσα Λυαίῳ  
 Βακχείων ὁμόφοιτος ὑποδρήστειρα κυπέλλων,  
 καὶ σε Μέθην καλέσουσι κόρον τερψίμβροτον οἴνου:  
 βότρυν ἐμῆς καλέσω λαθικηδέα καρπὸν ὀπάρης,  
 καὶ σταφυλὴν φερέβοτρυν ἀπὸ Σταφύλοιο καλέσσω 55  
 ἡμερίδων ὠδῖνα καὶ ἀμπελόεσσαν ἐέρσην.  
 οὐδὲ Μέθης ἀπάνευθε δυνήσομαι εἰλαπινάζειν,  
 οὐδὲ Μέθης ἀπάνευθεν ἐγὼ ποτε κῶμον ἐγείρω.’

“Ó senhora de esplendidos dons, atrás apenas da dourada Afrodite,  
 concessora do prazer ... alegria dos mortais e mãe do amor, 45  
 celebra o banquete junto a Lieu!  
 Sê tu a Porta-coroa para Dioniso, como Afrodite,  
 sendo ela ornada com flores e cachos fertilizadores!  
 As grinaldas de seus cabelos causarão ciúmes na vitória.  
 Te tornarás copeira, depois da auritrônia Hebe. 50

<sup>227</sup> Vale ressaltar que Molorquia é o nome de uma região próxima a Nemeia, de acordo com Parsons (1977, p.3-4), revelado a partir do Stephanus Byzantius (p. 455.6 Meineke).

<sup>228</sup> A metamorfose de Pito não é anunciada, mas certamente ocorre, uma vez que seu nome é colocado junto a seus mestres em 20.127-41.

Terás a aparência da videira de Lieu,  
 como serviçal, estando ao lado das taças báquicas,  
 e te chamarão Mete, orgulho do vinho e alegria dos mortais.  
 Eu chamarei Botris o fruto que afasta o sofrimento da minha colheita  
 e também chamarei o Porta-fruto de Estáfilo, 55  
 devido Estáfilo, novo fruto das minhas vinhas cultivadas.  
 E, sem Mete, eu jamais serei capaz de celebrar  
 e, sem Mete, eu jamais levantarei uma comitiva”.

Em honra à morte do rei Estáfilo são organizados jogos fúnebres, nos quais os participantes são membros do cortejo dionisiaco. A temática ocorre com frequência nas epopeias, mas aqui Nono se afasta do modelo clássico do canto 23 da *Ilíada*, quando Homero compõe os jogos esportivos em homenagem a Pátroclo, aludindo a ele no canto 37 durante o torneio para honrar Ofeltes. No canto 19, o concurso tem foco artístico, com uma competição de canto e outra de pantomima<sup>229</sup>.

*Dionisiacas*, 19.66-8<sup>230</sup>

‘Ἀττικὸν ἐνθάδε κῶμον ἐγείρομεν: ἀθλοφόρῳ γὰρ  
 ἀνέρι νικήσαντι λιπόχροα ταῦρον ὀπάσσω,  
 ἀνδρὶ δὲ νικηθέντι δασὺν τράγον ἐγγυαλίζω.’

“Agora levantamos uma comitiva Ática. Pois ao vitorioso,  
 concederei um boi gordo ao homem que ganhar,  
 e entregarei um bode peludo ao homem derrotado.”

No trecho, o concurso é definido como ático, em uma referência aos primeiros concursos poéticos sob a proteção de Dioniso, em particular aqueles realizados no contexto do dionisismo. O par de animais, típico sacrifício em honra ao deus, era o prêmio ofertado nos festivais, que não era um concurso de drama ou ditirambo, mas uma competição de canto. As terminologias utilizadas no início do certame por Dioniso e o narrador podem aludir aos três gêneros apresentados nas festividades áticas em homenagem ao deus: κῶμον poderia referenciar a etimologia de κωμῳδία, τράγος a τραγωδία e ὕμνος (versos 72, 82, e 100) ao ditirambo<sup>231</sup>. Assim como Calímaco utiliza o

<sup>229</sup> Mazza (2012, p. 404) afirma que a competição de Nono é singular em relação ao paradigma épico. Competições de canto e música eram realizadas em paralelo às práticas esportivas em diversos jogos pan-helênicos. Competições de canto em celebrações fúnebres são atestadas na era arcaica, como em Hesíodo (*Os trabalhos e os dias* 654-9). Mais adiante, Quinto de Esmirna apresenta uma competição oratória epidítica, como tema o elogio ao falecido, assim como Estáfilo, entre os vários *ágon* organizados em honra a Aquiles (*Pós-homérica* 4.118-70).

<sup>230</sup> Rouse (1940.II, p. 95) afirma que posteriormente, em Atenas, um boi era dado como prêmio ao melhor coro ditirâmico, enquanto o bode à melhor tragédia.

<sup>231</sup> Mazza (2012, p. 405).

*Victoria Berenices* para narrar a etiologia dos jogos nemeicos que encerram a passagem de Molorco pelos *Aitia*, a cena noniana seria uma espécie de precedente mítico para a fundação de festivais teatrais e ditirâmbicos na Ática. A correspondência entre os textos é significativa. Embora o texto calimaquiano sofra com lacunas devido ao seu estado fragmentado, há um trecho que se destaca; é narrado que os novos jogos serão os mais relevantes da tradição épica, pois não terão como prêmios objetos de valor ou animais, mas algo simples como uma coroa de abelhas, símbolo da glória.

Calímaco, *Aitia*, frag. 58 Pfeiffer

ἄξονται δ' οὐχ ἵππον ἀέθλιον, οὐ μὲν ἐχῖνον  
βουδόκον

eles lamentaram que o prêmio recebido não era um cavalo  
e nem um boi chifrudo

Calímaco, *Aitia*, frag. 59 Pfeiffer

. . . . .  
]. υ . [  
].στέφος[  
]λλ' ὄτεμ[  
]χρυσοιο .[  
καί μιν Ἀλη,τεῖδαι π,ουλὸ γεγειότερον 5  
τουῦδε παρ' Αἰ,γαίωني ,θεῶ τελέοντες ἀγῶνα  
θήσουσιν ν,ίκης σύμβολον Ἴσθμιάδος  
ζήλω τῶν Ν,εμέθηε. πίτυν δ' ἀ,ποτιμήσουσιν,  
ἢ πρὶν ἀγων,ιστὰς ἔστεφε το,ὺς Ἐφύρη.

. . . . .  
]. υ . [  
].coroa[  
]ll' otem[  
]dourada .[  
E os Aletedes, ao completar disputas 5  
Muito mais antigas do que estas junto aos deuses de Egeu,  
Colocarão como símbolo da vitória ístmica  
Emulando de Nemeia. Desprezarão o pinho  
Que antes coroavam os combatentes da Eféria.

Ao apresentar a segunda competição, de dança pantomímica, Dioniso faz uma analogia introdutória.

*Dionisiacas*, 19.143-6

ἀθλοφόρῳ δέ  
 ἀνέρι νικήσαντι χοροίτυπον ἀβρὸν ἀγῶνα  
 οὐ τρίποδα στίλβοντα καὶ οὐ ταχὺν ἵππον ὀπάσσω,  
 οὐ δόρυ καὶ θώρηκα φόνῳ πεπαλαγμένον Ἴνδῶν,]

145

ao vitorioso,  
 ao homem que vencer a refinada disputa de dança  
 eu concederei não uma brilhante trípoda e nem um veloz cavalo,  
 nem a lança ou a couraça suja com o sangue indiano,

145

O deus explica a finalidade da festividade pelo que não é, ao explicitar as diferenças com os jogos fúnebres épicos clássicos. No fragmento 58 Pfeiffer, Calímaco se utiliza do mesmo artifício para apresentar o prêmio, mais uma vez, através do que não é<sup>232</sup>. A razão para a competição artística reside no fato do falecido não ser um guerreiro, mas um rei que ostentava festas e danças. Os prêmios ofertados são uma grande cratera de ouro repleta por vinho de alto valor e uma de prata, com a bebida de pouca pretensão. A divindade esclarece que o bônus principal é o mais atrativo devido à qualidade do produto.

Dionisiácas, 19.147-63

δίσκον ἐς ἰθυκέλευθον ἀκοντιστῆρας ἐγείρων:  
 οὐδὲ ποδωκείης τέταται δρόμος, οὐ δορὸς αἰχμή  
 τηλεφόρου: Σταφύλῳ δέ, καταφθιμένῳ Βασιλῆϊ,  
 ἀνδρὶ φιλοσκάρθμῳ, φιλοπαίγμονα ταρσὰ γεραίρω:  
 οὐδὲ παλαισμοσύνη μυιαλκεί δῶρα τιταίνω,  
 οὐ δρόμος ἵπποσύνης, οὐκ Ἥλιδός εἰσιν ἀγῶνες,  
 οὐ δρόμος Οἰνομάου γαμβροκτόνος: ἡμετέρη γὰρ  
 νύσσα χορός, βαλβῖδες ἐπισκιρτήματα ταρσῶν,  
 χεῖρ τροχαλὴ καὶ σκαρθμὸς ἔλιξ, καὶ νεῦμα προσώπου  
 ἄστατα κινυμένοιο, καὶ αὐδήεσσα σιωπῇ  
 δάκτυλα δινεύουσα καὶ ὀρχηστῆρος ὀπωπῆν.’  
 τοῖον ἔπος φαμένου κερόεις Σειληνὸς ἀνίστη,  
 καὶ τριγέρων βαρύθοντι Μάρων ἀνεπήλατο ταρσῶ  
 χρύσειον ἀστράπτοντα μέγαν κρητῆρα δοκεύων,  
 οὐχ ὅτι χρύσειος ἦεν ὑπέρτερος, ἀλλ’ ὅτι μούνον  
 εἶχεν εὐρραθάμιγγα παλαιάτατον ὄγκον ἐέρσης  
 ἄκρου χεῖλεος ἄχρις:

150

155

160

ao levar diretamente o disco em direção aos lançadores de dardos,  
 nem os pés velozes em corrida se prolongam, nem  
 uma pontuda lança à distância. A Estáfilo, falecido rei,  
 homem que ama a dança, celebrarei os entusiasmados passos!  
 e nem estenderei os prêmios às lutas de forças,

150

<sup>232</sup> Infelizmente, devido ao estado fragmentário dos *Aitia*, não é possível saber se o narrador continua a lista.

nem na corrida de cavalos, nem são disputas de Hélis,  
 nem uma corrida de Enomeu, assassino de netos!  
 Pois nossa meta é a dança, com início no saltar dos pés,  
 a mão rápida e o rodopio, a mudança 155  
 da expressão do rosto agitado, e a silenciosa voz,  
 girando os dedos e a visão do dançarino”.  
 Ao dizer essas palavras, um Sileno se erguia simultaneamente,  
 e o velho Maron, que se ergueu sobre seu pesado pé,  
 espiando a grande cratera dourada e brilhante, 160  
 não porque ser de ouro fosse o melhor, mas por apenas ela  
 estar cheia até a boca do melhor e  
 mais velho vinho.

De Cirene, pode ter vindo outra inspiração para Nono além do talento, elegância e habilidade de Calímaco. Eratóstenes compôs uma elegia, que sobreviveu através de fragmentos. Denominada *Erigone*, o enredo gira em torno da visita de Dioniso ao velho Icário e sua filha, que titula a obra<sup>233</sup>.

No canto 47 é narrada a história de recepção do deus na Ática, após deixar Tebas. Como recompensa para a hospitalidade, o deus oferece o vinho, até então desconhecido na localidade<sup>234</sup>. Todavia, os camponeses, companheiros do velho senhor, ao se embriagarem com o novo líquido, acreditando terem sido envenenados por seu amigo, se lançam contra ele e o assassinam. Sua filha, Erigone, guiada por seu cão, Mera, encontra o cadáver de seu pai e em seguida se enforca. Dioniso, como punição, investe nas mulheres atenienses uma epidemia de suicídios por enforcamento, que só tem fim quando as gerações femininas futuras colocam imagens das árvores no festival de Aiora. Enquanto Hécale e Icário são homenageados na Ática com *demos* com seus nomes, que são localizados geograficamente próximos um ao outro<sup>235</sup>, a família de Icário, incluindo o cão, foram catasterizados, com o velho se tornando a constelação de Arcturo, Erigone a constelação de Virgem e Mera a constelação de Cão Menor<sup>236</sup>.

<sup>233</sup> Mazza (2012, p. 407) afirma que um dos poucos relatos da lenda de Icário e Erigone vêm de Eratóstenes, mas sobreviveram poucos fragmentos. Um dos problemas no episódio de Nono é saber se foi baseado ou não no poeta alexandrino. A crítica acredita que Nono teria conhecimento a respeito do poeta alexandrino, mas não é possível avaliar o quão fiel ele é com a fonte ou o quanto teria se afastado do modelo.

<sup>234</sup> Como já explicitado anteriormente, as *Dionisiacas* apresentam um paradoxo barroco, em que, no tema da hospitalidade, há um contraste entre a boa recepção e a má recepção de forma seguida. Após Brongo, Dioniso deve enfrentar Orontes no canto 17; depois de Estáfilo e seu funeral, ele enfrenta Licurgo, nos cantos 20-21. Por fim, a ordem agora parece contrária, iniciando com um registro de recepção negativa com Penteu, nos cantos 44-46 e finalizando com um registro positivo com Icário, no canto 47.

<sup>235</sup> Hollis (2009, p. 346) afirma que ambos poetas compartilham interesses em geografia e em festivais, mas Eratóstenes descreve o entretenimento com mais detalhes do que Calímaco.

<sup>236</sup> Hollis (2009, p. 346) salienta a proximidade do *topos* da catasterização entre os poetas de Cirene, uma vez que nos *Aitia*, o leão de Nemeia também é transformado na constelação de Leão.



A história narrada por Eratóstenes pode apresentar elementos específicos, que antes seriam desconhecidos, exceto por estudiosos de lendas locais, como Calímaco. Histórias como o fulcro de Erígone podem não ter entrado na alusão de Nono, sendo substituída pela festa ática, remetendo à origem da tragédia.

Assim como Calímaco, Nono demonstra ser um ávido entusiasta dos interesses etiológicos e não deixaria o episódio de lado. Dessa forma, ele utiliza a morte de Icário, a busca de Erígone pelo corpo e o suicídio para encenar o episódio que resulta no catasterismo das personagens. No episódio noniano não há menção ao ritual da pisa em uvas, supostamente fundado pelo camponês após o abate de uma cabra que danificou uma videira<sup>237</sup>; tampouco há uma ligação explícita ao nascimento das primeiras representações dramáticas, ou à loucura das mulheres áticas e ao posterior suicídio coletivo. No trecho noniano também não é citado o rito da Aiora, que foi instituído a título de reparação, e nem o epônimo *demos ático*<sup>238</sup>.

D'Ippolito (1964) acredita que o modelo utilizado por Nono para compor o episódio de Icário e Erígone é baseado no modelo do epílio de Calímaco. Todavia, a hipótese não é totalmente aceita pela crítica, e Rosokoki (1995) contesta a teoria, afirmando que Nono faz uma alusão parcial a Eratóstenes; adicionando a ele elementos estranhos de uma fonte intermediária, provavelmente de algum outro poeta dionisiaco e assim introduzindo inovações no episódio. Como poeta da *poikilia*, é certo que Nono não dispõe de apenas uma fonte para a sua composição, misturando versões e criando uma nova variante da história, conforme os versos 256-64 revelam.

*Dionisiacas, 47.256-64*

καὶ τὰ μὲν ἔπλασε μῦθος Ἀχαικὸς ἠθάδα πειθῶ  
 ψεύδει συγκεράσας: τὸ δ' ἐτήτυμον, ὑψιμέδων Ζεὺς  
 ψυχὴν Ἡριγόνης σταχυώδεος ἀστέρι Κούρης  
 οὐρανίης ἐπένειμεν ὁμόζυγον, αἰθερίου δὲ  
 ἄγχι Κυνὸς κύνα θῆκεν ὁμοῖον εἶδει μορφῆς, 260  
 Σείριον, ὃν καλέουσιν ὀπωρινόν, Ἰκαρίου δὲ  
 ψυχὴν ἠερόφοιτον ἐπεξύνωσε Βωώτη.  
 καὶ τὰ μὲν οἰνοφύτῳ Κρονίδης πόρεν Ἀτθίδι γαίῃ,  
 ἐν γέρας ἐντύνων καὶ Παλλάδι καὶ Διονύσῳ.

<sup>237</sup> Laffe (1957 *apud* Mazza 2012, p. 407) afirma que o sacrifício da cabra e a dança ritual estão presentes na obra de Eratóstenes através do fragmento 22 Powel, mas seu tamanho é muito pequeno para a reconstrução da história, sendo possível apenas pela reconstrução em alusões latinas, como Virgílio, *Geórgicas*, 2.380-4.

<sup>238</sup> Mazza (2012, p. 407).

E assim a história dos Acaias forjou os costumes de sofrimento tendo se misturado com mentiras. A verdade, Zeus Altitonante distribuiu a alma de Erígone no céu emparelhada com a constelação de Virgem, com a espiga, e próximo ao Cão etéreo, ao estabelecer um cachorro semelhante em forma, Sírius, que denominaram outonal, e também a alma sombria de Icário, que se parece com o Boiadeiro.

260

E esses foram os presentes dados aos vinicultores da terra ática, tendo ofertado um deles para Palas e outro a Dioniso.

Nono termina a história de Icário e de sua família com a catasterização, de modo que a almas dos personagens foram inseridas em constelações já existentes. O catasterismo do fim de episódio ocorre com uma intervenção racionalista sobre a tradição de metamorfoses no poema e, no caso, ocorre através da pluralidade de versões ou interpretações possíveis<sup>239</sup>. Keydell (1932, p. 195) utiliza a doutrina platônica exposta em *Timeu* (41b) como base de sua teoria, uma vez que cada alma corresponde a uma estrela. Nas *Dionisíacas*, Nono cria uma variante que visa corrigir a versão de Eratóstenes sobre o catasterismo, interferindo na origem das constelações adotada antes do poema. Já Spanoudakis (2007) acredita que o episódio pode ter uma origem evangélica, uma vez que a busca de Erígone pelo corpo de Icário tem correspondência com a descoberta do túmulo vago de Cristo por Maria Madalena e do encontro com o ressuscitado no *Evangelho de São João*. Analogicamente ao trecho bíblico<sup>240</sup> – no qual Madalena se dirige ao túmulo de Cristo aos prantos, fala com dois anjos vestidos de branco e em seguida com Jesus, confundido por ela com um jardineiro e a quem ela pergunta se sabe para onde o corpo desaparecido foi levado –, nas *Dionisíacas*, aos prantos Erígone pergunta a todos que ela encontra se sabem onde seu pai está, até se deparar com um jardineiro, que confessa o óbito e mostra o túmulo de Icário<sup>241</sup>.

O episódio da hospitalidade no canto 47, além de incorporar uma pluralidade de modelos, apresenta também correspondências internas que se ligam aos episódios de Brongo e Estáfilo. Mazza (2012, p. 409) afirma que a recepção do deus é vista como uma qualidade pessoal e uma disposição de espírito, não apenas um dever social, baseado nos adjetivos φιλοστόργος e φιλοξείνος nos versos 41 e 56.

#### *Dionisíacas*, 47.41

---

<sup>239</sup> Mazza (2012, p.407).

<sup>240</sup> *Livro de João* 20: 11-18.

<sup>241</sup> *Dion.* 47.205-13.

φιλοστόργῳ δὲ γεραιῶ

para o gentil velho

*Dionisiacas*, 47.56

φιλοξείνῳ δὲ γεραιῶ

para o velho hospitaleiro

Não há uma descrição exata da refeição servida por Icário além do leite. Porém, a modéstia da mesa do pobre camponês o aproxima de personagens como Brongo, Hécale e Molorco, mas o afasta de Estáfilo. Nono, na descrição dos pratos, prefere limitar a apresentação da simplicidade da mesa. No episódio, há também a substituição da bebida básica pelo vinho, invenção dionisiaca que faz os males desaparecerem.

*Dionisiacas*, 47.40-55

Ἡριγόνῃ δ' ἐκέρασεν ἀψυσσαμένη γλάγος αἰγῶν:	40
ἀλλά ἐ Βάκχος ἔρυκε, φιλοστόργῳ δὲ γεραιῶ	
ᾧπασε λυσιπόνοιο μέθης ἐγκύμονας ἀσκούς,	
δεξιτερῇ δ' εὐοδμον ἔχων δέπας ἠδέος οἴνου	
ᾠρεγεν Ἰκαρίῳ: φίλιῳ δ' ἠσπάζετο μύθῳ:	
‘Δέξο, γέρον, τόδε δῶρον, ὃ μὴ δεδάσιν Ἀθῆναι.	45
ᾧ γέρον, ὀλβίζω σε: σὲ γὰρ μέλψουσι πολῖται	
τοῖον ἔπος βοόωντες, ὅτι κλέος εὗρεν ἐλέγξει	
Ἰκάριος Κελεοῖο καὶ Ἡριγόνῃ Μετανείρης.	
ζῆλον ἔχω προτέρης Δημήτερος, ὅτι καὶ αὐτὴ	
ἄλλῳ γειοπόνῳ στάχυν ὄμπνιον ᾧπασε Δηῶ.	50
Τριπτόλεμος στάχυν εὔρε, σὺ δ' οἴνοπα βότρυν ὀπώρης:	
ἴλαος οὐρανίῳ Γανυμήδει μῦθος ἐρίζεις,	
Τριπτολέμου προτέροιο μακάρτερε: θυμοβόρους γὰρ	
οὐ στάχυνες λύουσι μεληδόνας, οἰνοτόκοι δὲ	
βότρυες ἀνδρομέης παιήονές εἰσιν ἀνίης.’	55
Erígone, tirando o leite das cabras, ia misturar.	40
Mas Baco a reteve, e ofereceu os germinantes tonéis	
da embriagante bebida libertadora ao velho tenro,	
com a mão direita pegando a fragrância do prazeroso vinho	
e ofertou a Icário. E agradeceu com amistosas palavras:	
“Pegai, velho, este presente que os atenienses não conhecem.	45
Ó velho, te felicito! Pois os cidadãos e boiadeiros	
cantarão a tua história, porque não serão capazes de desprezar	
a glória de Icário semelhante a Celeu e Erígone a Metanira.	
Eu tenho ciúme primeiro de Deméter, pois ela também,	
Deo, ofertou uma espiga da colheita a outro amante.	50

Triptolemo descobriu a espiga, e tu o vinoso cacho de outono.  
Apenas tu, sendo gracioso, rivalizas com o celeste Ganimedes,  
com mais graça do que o primeiro Triptolemo. Pois enquanto  
as espigas não libertam as tristezas que corroem o coração,  
os cachos de uva são a cura para o desgosto humano”.

55

A transformação dionisíaca ocorre exatamente na mudança dos elementos corriqueiros pelos componentes do culto de Dioniso. Há uma correspondência com o episódio de Estáfilo, uma vez que o deus homenageia a hospitalidade batizando os elementos ligados ao vinho com os nomes de seus anfitriões. A recompensa pela hospitalidade de Icário é a atividade didática, uma vez que o deus ensina o camponês a cultivar a vinha, e assim cumpre mais uma vez a missão de espalhar o seu culto pelo mundo.

*Dionisíacas, 47.66-9*

ἀγρονόμῳ δὲ γέροντι φυτηκόμος ὄπασε δαίμων  
κλήματα βοτρύοντα, φιλεύια δῶρα τραπέζης:  
καί μιν ἄναξ ἐδίδαξεν ἀεξιφύτῳ τινὶ τέχνη  
κλάσσαι βοθριάσαι τε βαλεῖν τ' ἐνὶ ἐνὶ κλήματα γύροις.

A divindade hospitaleira deu um ramo de videira  
como presente ao velho camponês, um presente pela amistosa refeição.  
E a ele ensinou a arte do cultivo, ao quebrar um pedaço  
e sovar, enviando um a um os galhos aos orifícios.

Entre os versos 40 a 55 há uma correspondência do episódio de hospitalidade de Icário e Estáfilo com o de Demeter em Céleo. Durante os jogos fúnebres em homenagem ao rei, o ateniense Erecteu faz do mito ático a matéria de sua canção, propondo como tema de comparação o senhor e seus familiares; tal qual Deméter dera os cereais aos anfitriões e depois consultou Triptolemo e Metanira pela morte do rei, Dioniso ofereceu a videira e confortou Botris e Mete pela perda. O deus exalta Icário pela glória que o vinho trará à Ática. Dessa forma, o ancião seria celebrado por seus compatriotas, assim como Céleo e sua filha Metanira, pois Dioniso deixou um presente ainda mais precioso.

Para Mazza (2012, p. 410), se Icário fosse ciente das histórias de Estáfilo e Céleo, perceberia que seriam mal presságios para si, uma vez que ambos, apesar de serem agraciados por um deus, são unidos pela morte e o luto para seus entes queridos. Dessa forma, o anfitrião de Dioniso perecerá após receber o deus em sua casa, deixando sua filha desamparada. A exaltação não está isenta de ironia trágica, pois a felicidade do velho

está ligada ao fato de seus compatriotas cantarem seu nome, como mostrado no verso 46. As únicas celebrações que não são dedicadas à sua memória são aquelas que falam sobre a sua violenta morte pelas mãos dos vizinhos que se beneficiaram do dom, e o suicídio da filha, com as consequentes maldições para as mulheres da região.

O episódio de Icário, nas *Dionisiacas*, não alude diretamente a Calímaco, mas aos traços que o aproximam de Brongo e Estáfilo, formando uma série de episódios temáticos de hospitalidade, cujo modelo inspirador comum é a derivação calimaquiana.

Calímaco é uma das principais fontes para Nono compor diversos episódios nas *Dionisiacas*. Como sua obra é extensa e experimental, o poeta de Panópolis utiliza fraseologias, temas e o estilo do cirenaico para compor sua extensa epopeia. Dessa forma, o helenístico se torna uma das armas alexandrinas que Nono utiliza para tentar sobrepor Homero, principal modelo utilizado.

Os *Hinos* são as principais fontes aludidas no episódio de Actéon, no canto 5, em que é utilizado o *Banho de Palas*, essencialmente, como base para o excesso cometido pelo filho de Aristeu e sua posterior morte. Apesar de estar alocado no canto 5, logo no começo da epopeia, o trecho é uma prolepse, uma vez que a história se passa após a *Indiada*, no retorno de Dioniso à sua pátria. Essa primeira alusão a Calímaco se encontra mais presa ao modelo, apresentando poucas inovações, diferente da emulação da hospitalidade, que ocorre entre os cantos 17-19 e retoma brevemente em 47.

O paradigma calimaquiano para o episódio de hospitalidade são os fragmentos de *Hécale* e *Victoria Berenices*, livro 3 dos *Aitia*. Exceto no trecho de Estáfilo, em todos os episódios são apresentados uma pessoa idosa, geralmente solitária e que reside em humilde morada, servindo acolhimento e uma refeição simples, em geral frugal. O anfitrião oferece o sacrifício de um bem único, que é recusado pelo hóspede. Após a partida do herói/deus, seu amigo acaba falecendo e ele fica sabendo no retorno. O hospedador é homenageado de alguma forma. Nos poemas de Calímaco, são formados *demoi* em homenagem a eles. Nono, de forma diferente, transforma as histórias calimaquianas em dionisiacas, uma vez que são inseridos elementos do culto e o objetivo de espalhar o vinho e helenizar o mundo é cumprido através da contaminação de mitos clássicos com os componentes dionisiacos, em especial a introdução da uva e a produção do vinho.

## Capítulo 2 – A influência de Teócrito

### 2.1 – Teócrito e seus *Idílios*

Pouco se sabe a respeito da vida de Teócrito. Além de uma breve entrada no *Suda*, um epigrama<sup>242</sup> e um comentário a respeito de uma passagem de Ovídio<sup>243</sup>, não há evidências externas sobre o poeta. Apesar de não haver nenhuma evidência para além dos seus próprios poemas<sup>244</sup>, pode-se inferir que, além de ter vivido no século III a.C., ele seria nativo de Siracusa, estando familiarizado com a Itália, com a ilha de Cós, com Mileto, e com Alexandria, onde teria composto diversos poemas sob o patronato de Ptolomeu Filadelfo. Todo o restante seria conjectura<sup>245</sup>.

Dentre elas, acredita-se que Teócrito foi discípulo de um certo poeta de Samos chamado Asclepiades, conhecido por seus epigramas. O poeta teria vivido parte da vida em Cós, onde pode ter sido influenciado por Filetas, poeta e gramático, e se tornado colega do gramático Zenódoto, do elegista Hermesianax, e de um jovem que seria conhecido posteriormente como Ptolomeu II (Filadelfo)<sup>246</sup>.

A Teócrito são atribuídos cerca de 30 composições completas ou parcialmente completas. Todavia, por mais que os poemas sejam imputados ao poeta, supostamente nem toda a coleção seria sua, com alguns poemas podendo ser posteriores à sua época. Embora a autoria de tais obras seja incerta, o importante é a composição ao estilo de Teócrito<sup>247</sup>.

Segundo Gutzwiller<sup>248</sup>, os poemas da coleção são identificados como *Idílios*. São pequenas imagens, vinhetas ou ainda pequenos poemas de diferentes tipos, que tem como

---

<sup>242</sup> Ἄλλος ὁ Χῖος.

<sup>243</sup> Escólio ao *Íbis* 1.549 de Ovídio.

<sup>244</sup> Hunter (1999, pp. 1-2).

<sup>245</sup> Edmonds (1919, p. ix).

<sup>246</sup> Edmonds (1919, p. x).

<sup>247</sup> Thalman (2023, p. xi).

<sup>248</sup> Gutzwiller (1996, p.132).

principal característica a brevidade (o mais longo, o *Idílio* 22, não ultrapassa 200 versos). Os *Idílios* podem ser considerados uma espécie de *épos* renovado para os gostos helênicos contemporâneos a partir da epopeia tradicional. O termo pretende incluir Hesíodo, os Hinos Homéricos, e outras poesias hexamétricas, assim como a poesia heroica<sup>249</sup>.

Embora os *Idílios* mais célebres sejam aqueles com temática bucólica, sua coleção é diversa. Teócrito é um poeta cujo talento é extraordinariamente rico, sugestivo e recompensador. Isso faz com que ele dirija o pensamento do leitor em diferentes direções ao mesmo tempo, uma vez que sua composição é um dos fatores de maior atração ao leitor. Cada idílio apresenta uma natureza individual e distinta em relação ao corpus como um todo<sup>250</sup>.

Em comparação com outros poetas alexandrinos, em especial Apolônio de Rodes, Teócrito utiliza menos localidades espaciais em suas obras. Embora com algumas exceções reais e definidas, como Cós ou Alexandria, o espaço em seus poemas é ficcional, apesar dos *diversos* aspectos miméticos, sendo fruto da imaginação em variadas formas<sup>251</sup>.

Os *Idílios* podem ser agrupados em quatro categorias: bucólicos, urbanos, mitológicos (epílios) e encomiásticos. Se forem tomados em conjunto, os poemas criam um espaço abrangente, no qual os mundos bucólico e urbano são colocados dentro do império ptolomaico em seu contexto mais amplo. Os poemas bucólicos geralmente estão concentrados dentro de seu próprio espaço, que permite aos leitores os experimentarem como autônomos, mesmo estando inseridos dentro do espaço imperial. O espaço é geralmente constituído por objetos e pessoas dentro dele, mas em Teócrito é formado também pela ausência. Confeccionados pelo que não está presente, motivam o despertar do desejo crucial que nunca satisfará os objetivos. O repertório das localizações pastorais não é constituído por descrições detalhadas, mas por uma estilização de elementos, como montanhas, colinas e cavernas, árvores e arbustos, animais e pastores. O espaço bucólico é um espaço de desejo e dependente da ausência. Assim, os idílios bucólicos aproximam o leitor do mundo pastoral. Entretanto, pelo fato desse mundo ser ficcional, ele é mantido

---

<sup>249</sup> Halperin (1983).

<sup>250</sup> Thalman (2023, p. xi).

<sup>251</sup> Thalman (2023, p. xii).

fora do alcance. O desejo do leitor reflete e se confunde com o desejo dos personagens no poema<sup>252</sup>.

Para Gutzwiller (1996, p. 116), não é toda a poesia de Teócrito que é governada pela concepção bucólica. Ela é apenas um conceito que exerce influência em poemas fora dos idílios pastorais. Mesmo que cada poema tenha suas qualidades individualizantes e que eles possam ser agrupados em temas distintos, há uma coerência geral no corpus. Ainda que não seja algo rígido, há uma coerência no notável número de conexões estabelecidas entre os diferentes poemas. Algumas das composições parecem responder à nova mobilidade do mundo grego na esteira das conquistas de Alexandre. Elas respondem indiretamente à experiência de viver fora do mundo grego como tradicionalmente definido e, em contato próximo com os não-gregos em uma Alexandria multicultural, tornam-se uma experiência que levanta questões sobre as definições de identidade e a fluidez dos limites. No *Idílio 17*, há uma suposta tentativa de retratar o império ptolomaico como produtor de clareza espacial, bastante abrangente para o mundo sob o domínio grego<sup>253</sup>. Stephens revela que o louvor a Ptolomeu é expresso tanto em grego quanto nos idiomas culturais egípcios, o que acrescenta uma nova dimensão para a interpretação dos poemas<sup>254</sup>.

A principal característica temática que os idílios bucólicos apresentam implicitamente é a relação da cultura humana com a natureza, e a forma com que os seres humanos conseguem se encaixar nela. Uma manifestação proeminente na questão é o contraste entre as elaboradas e frustradas buscas dos mortais pelo amor e a luxúria facilmente satisfeita das cabras. O ócio pastoral só dá tempo ao desejo inquieto, que desemboca na canção bucólica.

No presente capítulo, será analisado como Nono, ao compor as *Dionisíacas*, insere as características da poesia pastoral para compor dois episódios de destaque em sua grande epopeia: o primeiro na farsa bucólica de Cadmo para recuperar os tendões de Zeus, brincando com os desejos e expectativas tanto do leitor quanto do antagonista Tífon (cantos 1 e 2), e o amor não correspondido do pastor Hino pela ninfa Niceia, seguidora

---

<sup>252</sup> Thalman (2023, p. xiii).

<sup>253</sup> Thalman (2023, p. xiv).

<sup>254</sup> Stephens (2003, pp. 147-70).



de Ártemis, em um episódio que reflete as principais características do gênero bucólico inseridos em um *épos*.

## 2.2 - A poesia Pastoral nas *Dionisiacas*

A bucólica, gênero que tem Teócrito como principal poeta e um pastor como personagem, é um dos diversos elementos experimentados nas *Dionisiacas*<sup>255</sup>. Na antiguidade, um idílio geralmente era um trabalho curto, com cerca de 100 versos. Entre os elementos característicos da bucólica há motivos de amor e o *agón* (disputa de cantos) entre os pastores cantores<sup>256</sup> (temas populares incluem o amor infeliz de Polifemo a Galateia e a história de Dáfnis)<sup>257</sup>. Após o período helenístico, o único texto com características pastorais na literatura grega preservado e anterior às *Dionisiacas* é o romance *Dáfnis e Cloe* de Longo.

A tentativa de enquadrar uma obra em um gênero específico pode parecer cultural – mesmo quando os limites do gênero são claros, delimitar uma composição dentro de um estilo baseado em suas características torna-se um problema. A poesia helenística apresenta novas abordagens literárias, propondo a mistura e a transformação dos gêneros tradicionais<sup>258</sup>.

A definição da bucólica como gênero pode ser polêmica, pois ela se situa entre três grandes gêneros literários: a épica, a lírica e o drama. O idílio era composto em hexâmetros dactílicos, o que o aproxima das epopeias, mas não homérica e sim hesiódica. Da poesia épica são emprestados o ritmo e os comentários do poeta. Todavia, são os componentes dramáticos, como os monólogos e os diálogos, que acabam predominando nos poemas pastorais de Teócrito, fato que o torna o principal poeta e referência no gênero bucólico<sup>259</sup>. Os idílios seriam, então, uma espécie de mutação épica, trabalhada de forma

<sup>255</sup> Além de Teócrito, Nono utiliza características da tradição bucólica de Teócrito, Mosco e Bion.

<sup>256</sup> Volksmann (1979, p. 964) em *Der Kleine Pauly*, sob a palavra-chave “bucólica”: na literatura, o gênero Bucólico é detectável apenas em Teócrito. No âmbito de cerca de trinta *Idílios* e alguns epigramas atribuídos a Teócrito, os personagens são os pastores e os rebanhos de animais. As disputas musicais são comuns em um ambiente rústico e belo. Os nomes dos pastores permanecem constantes ao longo dos poemas.

<sup>257</sup> Teócrito, *Idílios* 1 e 7.

<sup>258</sup> Magalhães (2013, p. 21).

<sup>259</sup> Lawisnka-Tyszkowska (1981, pp.34-41) revela que Teócrito é a principal referência quanto à poesia bucólica. Com relação a ele, a poesia de Mosco utiliza mais elementos épicos, enquanto os componentes líricos, como estrofes, coros e cantos são mais frequentes em Bion.

breve e com algumas transformações temáticas e estilísticas. Seriam, assim, adicionadas à épica, misturas de formas literárias, como canções de pastoreio, de culto ou trabalho, e de outras formas literárias, como os mimos, as epístolas e os textos encomiásticos<sup>260</sup>.

Para Alpers, o gênero pastoral é uma dupla expectativa por inocência e felicidade, cuja ideia universal remete à era de Ouro, pelo qual se baseia na antítese entre arte e natureza, em que a motivação fundamental é a hostilidade à vida urbana<sup>261</sup>. A poesia pastoral se torna um modo de ver a experiência de vida comum através das lentes do mundo rural. Apesar disso, os personagens não devem ser entendidos como imitações de pastores reais, sendo apenas personagens do mundo bucólico<sup>262</sup>. A ficção é o pastor e sua vida, não o ambiente em que está inserido, como a natureza, a paisagem, a vida campestre ou a simplicidade<sup>263</sup>. Assim, o principal traço definidor da poesia pastoral é a figura do pastor. É através dele que o mundo bucólico se forma e a sua visão é essencial para a caracterização da canção bucólica. Os pastores são retratados como cabreiros, boiadeiros e ovelheiros.

Por meio dos discursos, podem ser notados o amor e o lugar ideal como os principais e mais recorrentes temas dos cantos. O pastor sempre anseia por uma “vida boa”, composta por sombra, água fresca e fartos frutos. Ele é acompanhado de uma variedade de animais, geralmente gado, cuja companhia proporciona prazer ao personagem, assim como o ofício de pastorear<sup>264</sup>.

Sobretudo, a canção bucólica é uma canção de conteúdo amoroso (ἐρώτικα παθήματα). O amor gera conflito e causa sofrimento aos personagens. Geralmente referindo-se a um amor insatisfeito, caracterizado por uma série de temas e elementos estilísticos formais que tendem a se repetir constantemente<sup>265</sup>. Em Nono há toda uma série de cenas e motes de poesia bucólica com um tema amoroso mostrando que, pelo menos, nosso poeta leu os poemas bucólicos como composições de amor não cumprido e não realizado. Ele é capaz de tirar a força, tornando o cantor fraco, tal qual uma chaga

---

<sup>260</sup> Magalhães (2013, p. 19).

<sup>261</sup> Alpers (1982, p. 437).

<sup>262</sup> Payne (2007, p.21).

<sup>263</sup> Alpers (1982, p. 437).

<sup>264</sup> Magalhães (2013, p. 24).

<sup>265</sup> Mazza (2012, p. 27) salienta que o *topos* erótico é ainda mais proeminente no *corpus* pós-Teócrito, em especial nos fragmentos de obras de Mosco e Bion. O elemento pastoral (a representação do mundo dos pastores) é mais atenuado, ao passo que se torna um cenário fictício para a poesia bucólica centrada no Eros. O amor ainda é disruptivo e doloroso nos sucessores da tradição de Teócrito.

para o qual ele necessita de um antídoto, no caso o canto. Nono cria um sistema autônomo do estereótipo da poesia amorosa. A rejeição da moça não é exatamente para o pastor apaixonado, mas pelo *eros* como um todo. A figura do amante é *δυσερώς*, o amante infeliz ou insatisfeito, baseado no ciclope de Teócrito<sup>266</sup>.

Em Teócrito, o amor pode ser concebido em alguns idílios como uma doença que exige um *φάρμακον*<sup>267</sup>, uma vez que o amor pastoral é quase sempre insatisfeito e infeliz. A poesia bucólica – que é, ao mesmo tempo, a poesia de Teócrito e a canção oral dos *βουκόλοι* que vem encenada em seus poemas – é proposta como um meio de recuperar a *ήσυχία* perdida, através de um processo catártico pelo qual o canto de amor e seu sofrimento envolve um alívio do próprio sofrimento<sup>268</sup>.

O protótipo do pastor apaixonado, que canta a sua paixão como uma saída para a dor e acaba encontrando conforto, baseia-se no modelo o Polifemo de Teócrito. Ele é uma figura que pontualmente aparece nos fragmentos bucólicos subsequentes como o arquétipo do amante pastoral, junto a Pã, e cujo amor por Galateia o poeta Nono menciona sete vezes no poema<sup>269</sup>. O amor é o motriz do canto e a canção acaba sendo de alívio e cura, mesmo que não imediata, consistindo em uma paixão gradual, como indicado pela felicidade que o canto proporciona, pela forma que o poeta encerra o *Idílio 11*.

Teócrito, *Idílio 11.80-1*<sup>270</sup>

οὕτω τοι Πολύφαμος ἐποίμανεν τὸν ἔρωτα  
μουσίσδων, ῥᾶον δὲ διαῖγ' ἢ εἰ χρυσὸν ἔδωκεν

Dessa maneira, por fim, Polifemo pastou seu amor  
cantando: essa vida na flauta nem mesmo ouro comprava.

80

<sup>266</sup> Mazza (2012, p. 79).

<sup>267</sup> Nos *Idílios 2 e 11*, os antídotos para o amor são os próprios cantos. Polifemo, personagem do décimo primeiro canto, afirma que a poesia é o remédio para o amor. Na segunda canção, as feiticeiras fazem com que seu canto pareça um encantamento, uma espécie de ritual de amarração amorosa. A presente temática também é presente nos fragmentos 3, 10 e 11 de Bion, mantendo o sistema de *remedium amoris* desenvolvido por Teócrito.

<sup>268</sup> Mazza (2012, p. 30).

<sup>269</sup> Pã é outra divindade que não tem seu amor por Eco correspondido. No canto 6 das *Dionisiacas*, Nono compõe um encontro entre o deus pastor e Galateia. Após a morte de Zagreu, durante o dilúvio que se segue, há uma confusão dos elementos que fazem com que as divindades marinhas nadem no topo das montanhas. Entre eles, há um diálogo em que Pã pergunta à nereida se ela está em busca de seu amante Polifemo, expressando preocupação com o destino de Eco em meio às ondas. Ao demonstrar uma solicitude, o deus propõe levar nereida nos ombros a um lugar seguro, mas é rejeitado, nos versos 300-25. Segundo Mazza (2012, p. 30), é como se o valor paradigmático é quase equivalente às infelizes histórias de amor do Ciclope e de Pã, sendo elementos inevitáveis do repertório bucólico.

<sup>270</sup> Os *Idílios 1, 3, 5, 6, e 11* de Teócrito são traduções de Érico Nogueira (2012).

As temáticas pastorais presentes nos *Idílios* são elementos facilmente identificáveis em uma ampliada gama de poemas emulados, sejam eles épicos, dramáticos ou bucólicos<sup>271</sup>. Somente parte da obra de Teócrito é composta por matéria pastoral, como os *Idílios 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 20 e 27*<sup>272</sup>. A discussão sobre a influência das características bucólicas na epopeia noniana será centrada, sobretudo, em tais poemas.

As *Dionisiacas* chamam a atenção pelo uso dos elementos pastorais por Nono em seu poema, de forma a utilizar o que ele compreende como o que é ou não a matéria pastoral. O poeta demonstra as razões pelas quais ainda é importante a utilização das características pastorais no século V d.C., integrando-as a elementos oriundos de Homero e Píndaro. Dessa forma, ele aumenta os limites estabelecidos pelos gêneros e inova ao usar elementos estruturais bucólicos alexandrinos<sup>273</sup>. A poesia pastoral dos *Idílios* está, geralmente, relacionada ao lamento ou dor ligados ao erotismo, com a perda ou a rejeição da amada.

Pode ser afirmado, então, que a tradição da poesia bucólica helenística – como foi desenvolvida e transformada até o século I a.C., em que ela começou a ser compreendida como uma espécie poética independente com uma tradição própria – ofereceu ao leitor do período Imperial, de Nono um conjunto bastante coerente de temas e figuras. Há um foco dado no tema do amor, e em particular no amor não realizado, ilustrado por uma série de mitos modelos, como Polifemo e Galateia, Pã e Eco, Pã e Siringe, Alfeu e Aretusa<sup>274</sup>. Assim, não é difícil uma identificação com as características peculiares do bucolismo em seus sucessores, como Nono. Isso ocorre devido à cristalização de alguns aspectos mais famosos dos *Idílios* de Teócrito, como traços identificativos e específicos pertencentes à vida pastoral, presentes também nos poemas de Mosco e Bion.

As *Dionisiacas* merecem uma consideração especial, quando tocamos no tema da recepção e emulação dos poemas pastorais. Elas misturam a épica bélica com outros gêneros e utilizam a matéria bucólica para tentar cumprir o objetivo declarado de seu compositor de superar Homero. O poeta utiliza um gênero considerado mais ameno para dar leveza à grave temática de sua epopeia, a guerra da Índia. Todavia, gêneros

---

<sup>271</sup> Hopkinson (1994b, p. 3). Chamberlayne (1916, p. 48) diz que os mais numerosos e persuasivos temas oriundos de outros autores, exceto Homero, são os emulados dos poetas bucólicos.

<sup>272</sup> Todavia, vale ressaltar que algumas características da canção pastoral estão presentes também em outros poemas, como o *agón*, que ocorre nos *Idílios 5, 8 e 9*.

<sup>273</sup> Harries (1994b, p. 63).

<sup>274</sup> Mazza (2012, p. 35).

teoricamente conflitantes, paradoxais e heterogêneos como a poesia pastoral e a poesia bélica se mesclam através do propósito *poikílico* e as *Dionisiacas* se tornam um poema completamente homogêneo.

Nas diversas passagens emuladas, podemos encontrar características importadas do gênero bucólico na epopeia de Nono, como em 1.362-534, em uma descrição da era de ouro<sup>275</sup>, e em 22.1-54, a narrativa da atmosfera bucólica e os seus temas, como o amor, a música, o *agón*, entre outros. Ao incluir tantas passagens bucólicas, o poeta demonstra uma imensa familiaridade com o gênero. O domínio da matéria é grande, ao ponto de Nono criar um “anti-*Idílio*”, em 1.362-534<sup>276</sup>. As *Dionisiacas* apresentam diversas passagens que aproveitam a poesia pastoral, e podem ser divididas em grupos cujas características são totalmente aproveitadas. Os fragmentos bucólicos parecem ser independentes, claramente separados do contexto épico, embora intimamente relacionados ao enredo, como o episódio envolvendo Tífon e Cadmo. As *Dionisiacas* também podem apresentar fragmentos razoavelmente independentes da poesia pastoral dentro do poema, mas não diretamente ligados ao enredo principal do mesmo, com menos características do gênero bucólico, como o episódio envolvendo Niceia e Hino. Apresentariam ainda um terceiro grupo, em que podem ser encontrados temas pastorais individuais, com ecos da poesia bucólica<sup>277</sup>.

### 2.2.1 - O episódio de Cadmo e Tífon

Nos dois primeiros cantos das *Dionisiacas* há uma Gigantomaquia<sup>278</sup>, ou Tifomaquia, uma batalha pelo controle da ordem do universo entre Zeus e Tífon, representando um dos episódios com características grotescas do poema. A ameaça de Tífon à ordem cósmica incluem árvores voando, destruição de montanhas, os mares alcançando os pés do Olimpo. Este é o contexto em que a poesia pastoral é inserida na epopeia.

---

<sup>275</sup> Outra descrição ocorre em 40. 185-97, que remete a imagem composta por Virgílio na *Écloga* 4.18-30.

<sup>276</sup> Lasek (2016, p. 406).

<sup>277</sup> Lasek (2009, pp.108-9).

<sup>278</sup> Também chamada de Tifoníaca, por Shorrock (2001, p. 123).

Após uma aventura erótica com Europa, o rei dos deuses tem seus tendões, ou nervos, roubados por Tífon, último filho da Terra e que pretende vingar seus irmãos Titãs e Gigantes, derrotando Zeus e assumindo o controle. Entra em cena Cadmo, irmão de Europa, que recebe a missão de resgatar os tendões divinos da posse do monstro. Para concluir sua missão, Cadmo se fantasia como um pastor tradicional, toca a siringe e, com a ajuda de Eros, encanta Tífon, atraindo-o com sua música para que Zeus consiga recuperar seus nervos (1.387-407).

*Dionisiacas*, 1.387-407

γίνεο βούτης  
 ἐς μίαν ἠριγένειαν, ἀμερσινόω δὲ λιγαίνων  
 ῥύεο ποιμενίη σέο πηκτίδι ποιμένα κόσμου,  
 μὴ νεφεληγερέταο Τυφωέος ἦχον ἀκούσω, 390  
 μὴ βροντήν ἐτέροιο νόθου Διός, ἀλλὰ ἐπαύσω  
 μαρνάμενον στεροπῆσι καὶ αἰχμάζοντα κεραυνῶ.  
 εἰ δὲ Διὸς λάχεσ ἀῖμα καὶ Ἴναχίης γένος Ἰοῦς,  
 κερδαλέης σύριγγος ἀλεξικάκω σέο μολπῇ  
 θέλγε νόον Τυφῶνος. ἐγὼ δέ σοι ἄξια μόχθων 395  
 δώσω διπλόα δῶρα· σὲ γὰρ ῥυτῆρα τελέσσω  
 ἀρμονίης κόσμοιο καὶ Ἀρμονίης παρακοίτην.  
 καὶ σὺ, τελεσσιγόνοιο γάμου πρωτόσπορος ἀρχή,  
 τεῖνον, Ἔρωσ, σέο τόξα, καὶ οὐκέτι κόσμος ἀλήτης.  
 εἰ πέλεν ἐκ σέο πάντα, βίου φιλοτήσιε ποιμήν, 400  
 ἐν βέλος ἄλλο τάνυσσον, ἵνα ζύμπαντα σαώσης·  
 ὡς πυρόεις, Τυφῶνι κορύσσειο, πυρσοφόροι δὲ  
 ἐκ σέο νοστήσωσιν ἐμὴν ἐπὶ χεῖρα κεραυνοί.  
 πανδαμάτωρ, ἓνα βάλλε τεῶ πυρί, θελγόμενον δὲ  
 σὸν βέλος ἀγρεύσειε, τὸν οὐ νίκησε Κρονίων· 405  
 Καδμείης δ' ἐχέτω φρενοθελγέος οἴστρον ἀοιδῆς,  
 ὅσπον ἐγὼ πόθον ἔσχον ἐς Εὐρώπης ὑμεναίους.

“Torna-te um boiadeiro  
 por uma manhã, tocando a tua lira enlouquecedora  
 para o rebanho e salve o pastor do cosmos,  
 e que eu jamais ouça a voz de Tífon, acumulador de nuvens, 390  
 e nem outro trovão do falso Zeus. Mas que eu pare  
 o seu ímpeto de combate com o relâmpago e sua chaga com o raio.  
 Se obtiveste o sangue de Zeus, sendo da família de Ínaco e Io,  
 encanta a mente de Tífon com um canto que afasta  
 o mal de sua ardilosa siringe. Eu te darei 395  
 dupla recompensa pelos trabalhos. Pois te tornarei o salvador

da conformidade cósmica e marido de Harmonia.  
 E tu, Eros, princípio primogênio da perfeita união,  
 distende teu arco e o cosmos não mais será errante.  
 Se todas as coisas são produzidas a partir de ti, 400  
 pastor da vida amorosa, atira outra flecha, para que salves todas as coisas;  
 como um deus inflamado, combate Tífon. E com tua ajuda  
 os raios flamejantes voltarão à minha mão.  
 Conquista-tudo, acerta com teu fogo!  
 Que teu dardo encantado cace aquele que Crônida não venceu! 405  
 E que ele receba as flechas charmosas do canto de Cadmo,  
 assim como outrora eu recebi a paixão de Europa”.

No total, a luta de Zeus e Tífon dura praticamente dois livros, resultando em uma grande violência e devastação inimaginável (1.145-320 e 2.22-659), nas quais o céu, a terra e o mar são transformados em um singular e espetacular teatro de guerra, incluídos em um idílio pastoral.

O episódio envolvendo Tífon e Cadmo apresenta todas as características de um idílio, como um pastor no papel protagonista, seja ele um vaqueiro, um ovelheiro ou um cabreiro, a harmonia entre homem e natureza, as divindades pastorais, como Hermes e Pã, o instrumento rústico, como a siringe, a disputa musical entre pastores, uma écfrase, um ambiente rupestre, mescla do elevado com o simples, uso de uma linguagem elevada para uma atividade cotidiana, e a negligência do ofício, com o pastor deixando de trabalhar para fazer outra atividade, geralmente ligada ao prazer.

Nono cria um Cadmo enganador. Tal qual o Odisseu de Homero, ele não tem escrúpulos ao mentir e trapacear para alcançar seu objetivo. Cadmo trapaceia desde o começo. Trajado como um pastor, ele entra em um *agón* musical e encanta Tífon com uma linda melodia. Como prêmio da disputa, os nervos (ou tendões) de Zeus são prometidos ao falso pastor, que poderiam ser utilizados como cordas para sua lira. Com a ajuda de Eros, ele consegue frear a ambição do monstro e devolver o domínio universal a Zeus. Com um discurso enganador, ele obtém a confiança do gigante e os nervos do Crônida.

A construção da temática bucólica no primeiro canto das *Dionisiacas*, representada dentro da contenda entre Zeus e Tífon, certifica de que ela não é apenas essencial, mas o elemento principal da trama<sup>279</sup>. Em um trecho relativamente curto, o

---

<sup>279</sup> Lasek (2009, p.110).

poeta se refere claramente à convenção bucólica e quase todos os elementos concebíveis ligados à tradição pastoral são descritos, a fim de criar um ambiente aparentemente bucólico para enganar Tífon, nos versos 362-73.

*Dionisiácas*, 1.362-73

ὥς ὁ μὲν ἐστήρικτο κατ' οὐρανόν. οὐδὲ Τυφωεὺς  
 μέλλεν ἔτι κρατέειν Διὸς ἔντεα· τοξοφόρῳ γὰρ  
 Ζεὺς Κρονίδης σὺν Ἔρωτι πόλον δινωτὸν ἐάσσας  
 φοιταλέῳ μαστήρι δι' οὖρεος ἦντετο Κάδμῳ 365  
 πλαζομένῳ, ξυνὴν δὲ πολύτροπον ἦρτυε βουλήν  
 ῥαψάμενος Τυφῶνι δυσηλακάτου λίνα Μοίρης.  
 καὶ Διὶ παμμεδέοντι συνέμπορος αἰγίβοτος Πᾶν  
 δῶκε βόας καὶ μῆλα καὶ εὐκεράων στίχας αἰγῶν·  
 πλέξας δ' ἐκ καλάμων καλύβην ἐλικώδει δεσμῶ 370  
 πῆξεν ὑπὲρ δαπέδοιο, καὶ ἀγνώστῳ τινὶ μορφῇ  
 ποιμενίην ἐσθῆτα καθαψάμενος χροῖ Κάδμου  
 εἶμασι μιμηλοῖσι νόθον χλαίνωσε νομῆα·

Dessa forma ele foi estabelecido no céu. Mas Tífon não mais tentaria possuir as armas de Zeus. Pois Zeus Crônida, junto ao arqueiro Eros, ao abandonar a abóbada celeste, encontrou-se com Cadmo, andarilho das montanhas, em sua errante busca, para preparar um ardiloso plano em comum, tramando os fios da letal Moira contra Tífon. 365

E o cabreiro Pã, companheiro de Zeus, soberano de tudo, deu a ele (Cadmo) vacas e ovelhas e uma malhada de chifrudas cabras. E após trançar uma cabana de junco com espiralados liames, 370

fincou-a no solo, e, para deixá-lo irreconhecível, ele adornou uma roupa pastoral no corpo de Cadmo e, com trajes enganosos, transformou-o em um falso pastor.

O disfarce de Cadmo é desenvolvido para ter uma função semelhante ao de Zeus<sup>280</sup> após sua aventura com Europa. O Crônida, após cumprir seu objetivo erótico com a filha de Agenor, abandona seu artifício<sup>281</sup>. O mesmo deve acontecer com Cadmo. Há, então, uma confusão de identidades nos dois primeiros cantos, uma vez que Tífon também aspira a ser Zeus<sup>282</sup>, enquanto o deus está transformado em um ὑγροπόρος βοῦς<sup>283</sup>. Dificilmente Tífon, preocupado em dominar o universo, seria capaz de perceber a farsa

<sup>280</sup> *Dionisiácas*, 1.408.

<sup>281</sup> *Dionisiácas*, 1.344-5.

<sup>282</sup> *Dionisiácas*, 1.295.

<sup>283</sup> *Dionisiácas*, 1.322.



da cena bucólica montada à sua frente<sup>284</sup>. Isso ocorre pois, aos seus olhos, há um pastor tocando sua flauta, sentado em uma bela área rural ao lado de uma pequena casa de junco<sup>285</sup>, encostado em um carvalho. Cadmo é visto como um pastor<sup>286</sup> que protege seu rebanho.

*Dionisiacas*, 1.408-20

ὦς εἰπὼν κερόεντι πανεῖκελος ἔσσυτο ταύρω,  
 ἔνθεν ὄρος πέλε Ταῦρος ἐπώνυμον. ὄξυ δὲ τείνων  
 Κάδμος ὁμοφθόγγων δονάκων ἀπατήλιον ἠχώ, 410  
 κλίνας γείτονι νῶτον ὑπὸ δρυὶ φορβάδος ὕλης  
 καὶ φορέων ἄγραυλον ἀληθέος εἴμα νομῆος,  
 πέμπε Τυφασίνησι δολοπλόκον ὕμνον ἀκουαῖς  
 οἰδαλέη φύσημα παρηίδι λεπτὸν ἰάλλων.  
 ἔνθα Γίγας φιλάοιδος ἐχιδναίῳ ποδὸς ὀλκῶ 415  
 ἄνθορον εἰσαῖων δόλιον μέλος· ἔνδοθι δ' ἄντρου  
 ὄπλα Διὸς φλογόεντα λιπὼν παρὰ μητέρι Γαίῃ  
 τερψινόου σύριγγος ἐδίξετο γείτονα μολπὴν  
 ἐσπόμενος μελέεσσιν· ἰδὼν δέ μιν ἐγγύθι λόχμης  
 Κάδμος, ἄτε τρομέων, ὑπὸ ῥωγάδι κεύθετο πέτρῃ. 420

Assim falou e tomou forma semelhante a um touro chifrudo,  
 e adentrou a montanha Tauro, homônima. E Cadmo  
 tocou o agudo e enganoso som das flautas harmoniosas, 410  
 ao reclinar as costas em um carvalho próximo, sob um frondoso bosque,  
 e portando uma vestimenta rústica de um verdadeiro pastor,  
 enviou uma canção enganadora aos ouvidos de Tífon  
 lançando um sopro sutil às bochechas inchadas.  
 Ali, o Gigante, afeiçoado pela música, ouvindo a enganosa 415  
 melodia, saltou com as víperas extremidades de seus pés.  
 Dentro de uma caverna, deixou as armas de Zeus, junto à mãe Gaia  
 e procurou a vizinha melodia da prazerosa siringe  
 seguindo as notas. E Cadmo, vendo-o próximo ao  
 matagal, se cobriu em pedras laceradas, pois o temia. 420

Segundo Harries (1994b, p.66), há uma proposital imprecisão no vocabulário poético no que diz respeito à nomenclatura dos personagens, o que ajuda na impressão de confusão causada – uma vez que, em seu disfarce pastoral, Cadmo é descrito como

<sup>284</sup> Lasek (2009, p. 111).

<sup>285</sup> *Dionisiacas*, 1.370. Vian (1976, p. 158), salienta que tais pequenas casas foram realmente usadas pelos pastores da Cilícia, onde a batalha entre Zeus e Tífon deveria acontecer.

<sup>286</sup> Essa atitude é típica de um pastor na poesia bucólica. Piccardi (2003, p. 170), comenta que é uma atitude típica do pastor na poesia bucólica, como em Teócrito 1.12ss e 21; 3.38; 7.132-4.

νομεύς<sup>287</sup>, ποιμήν<sup>288</sup>, αἰπόλος<sup>289</sup>, βουκόλος<sup>290</sup>, βοτήρ<sup>291</sup>, e βούτης<sup>292</sup>. É dito que ele pastoreia ovelhas<sup>293</sup>, cabras<sup>294</sup> e bovinos<sup>295</sup>. Apesar da confusão quanto ao rebanho de animais, nas *Dionisiacas*, os termos são suficientemente flexíveis<sup>296</sup>, não gerando uma crise real de identidade, apenas um uso aparentemente indiscriminado e uma confiança na clareza de percepção tanto do poeta quanto do leitor com relação à utilização de termos diferentes para classificar o pastor e os animais. Uma confusão próxima ocorre também quando se trata do instrumento que Cadmo está portando: ora é citada a σύριγξ<sup>297</sup>, mas também a πηκτίς<sup>298</sup>, e o αὐλός<sup>299</sup>, como termos mais específicos. Já instrumentos mais genéricos, como a δόναξ/δονακες<sup>300</sup> e os κάλαμοι<sup>301</sup> também são utilizados pelo herói. A confusão com relação aos instrumentos ocorre, pois os mesmos apresentam certa semelhança, como instrumentos de sopro, o que pode induzir o leitor a distorcer o cenário musical pastoral criado pelo poeta.

O episódio de Cadmo e Tífon serve para mostrar a forma com que o poeta foi capaz de combinar numerosas características da tradição bucólica concentradas em uma curta passagem, ao narrar um pastor tocando a flauta sentado em um local rústico, próximo a uma cabana de junco, sob um carvalho em uma floresta, observando as ovelhas e cabras<sup>302</sup>.

Nono invoca uma música pastoral poderosa, com uma performance tradicional e instrumentos do mundo bucólico, de modo a conseguir seu efeito desejado, dentro de um contexto rústico bélico e violento. Ele precisa evocar o mais vasto espectro do mundo

---

<sup>287</sup> *Dionisiacas*, 1.373, 412, 505 e 2.21.

<sup>288</sup> *Dionisiacas*, 1.424, 463, 513, 521.

<sup>289</sup> *Dionisiacas*, 1.427, 474 e 2.3.

<sup>290</sup> *Dionisiacas*, 1.444, 460, 478 e 2.9.

<sup>291</sup> *Dionisiacas*, 1.376.

<sup>292</sup> *Dionisiacas*, 1.387.

<sup>293</sup> *Dionisiacas*, 1.447.

<sup>294</sup> *Dionisiacas*, 1.449.

<sup>295</sup> *Dionisiacas*, 1.453.

<sup>296</sup> Nos *Idílios* de Teócrito esse tipo de confusão e imprecisão jamais aconteceria. De acordo com Rodrigues Júnior (2016, p. 151), um cabreiro nunca é chamado de ovelheiro ou vaqueiro, devido à hierarquia social do pastor. Todavia, nos poemas espúrios de Teócrito isso pode ocorrer, como o *Idílio 8*, em que Menalcas é descrito como ovelheiro nos versos 9, 14, 35 e 67, ao passo que é denominado cabreiro nos versos 45, 49 e 63.

<sup>297</sup> *Dionisiacas*, 1.374, 394, 418, 429, 447, 467, 480, 522 e 2.2

<sup>298</sup> *Dionisiacas*, 1.389, 431, 434, 444 e 2.19.

<sup>299</sup> *Dionisiacas*, 1.466.

<sup>300</sup> *Dionisiacas*, 1.410, 435, 484, 518 e 2.21.

<sup>301</sup> *Dionisiacas*, 1.430.

<sup>302</sup> *Dionisiacas*, 1.362-75.

pastoral que ele conseguir, trazendo um grande repertório de passagens bucólicas de modo a funcionem como engrenagens para fazer sua epopeia evoluir.

Para Harries<sup>303</sup>, o objetivo de Nono ao inserir um pequeno episódio pastoral dentro de uma gigantomaquia é bem definido: causar engano (δόλος) e encantamento (θέλξις)<sup>304</sup>. O efeito da música serve para encantar tanto o monstro quanto o leitor<sup>305</sup>. Em Teócrito, a canção pastoral já tem o poder de encantar em diversos contextos<sup>306</sup>, como quando a siringe é tocada pelo boiadeiro Dáfnis, e faz com que os bezeros saltem pelo prado<sup>307</sup>, ou o pastor (Βουκόλος), ao tocar sua flauta<sup>308</sup>, faz com que as garotas saltem para beijá-lo<sup>309</sup>.

Teócrito, *Idílio* 6.43-5

αὔλει Δαμοίτας, σύρισδε δὲ Δάφνης ὁ βούτας·  
ὠρχεῦντ' ἐν μαλακᾷ ταὶ πόρτιες αὐτίκα ποία.  
νίκη μὲν οὐδάλλος, ἀνήσσατοι δ' ἐγένοντο. 45

Aulo toca Dametas, siringe Dáfnis vaqueiro:  
Saltam agora as bezerras por sobre a relva macia.  
Não é de ninguém a vitória: os dois acabaram invictos. 45

Teócrito, *Idílio* 20.28-31

ἀδὸ δέ μοι τὸ μέλισμα, καὶ ἦν σύριγγι μελίσδω,  
κῆν αὐλῶ λαλέω, κῆν δόνακι, κῆν πλαγιαύλω.  
καὶ πᾶσαι καλὸν με κατ' ὄρεα φαντὶ γυναῖκες,  
καὶ πᾶσαί με φιλεῦντι. 30

prazerosa é a canção a mim, se eu cantar com a siringe,  
se fizer soar seja com o aulo, seja com a lira, seja com a flauta cruzada.  
E sob o monte, todas as mulheres me chamarão belo 30  
e todas me beijarão.

<sup>303</sup> Harries (1994b, p.67).

<sup>304</sup> Shorrock (2001, p. 125) afirma que Nono e Cadmo parecem compartilhar certa familiaridade com a figura de Pã. A divindade pastoral fornece a Cadmo seu disfarce (1.368-73), enquanto o poeta é oriundo de Panópolis, a cidade de Pã, conforme *AP. 9. 198*. No fim do canto I das *Dionisiacas*, Cadmo utiliza o poder destrutivo da canção bucólica e assegura a primeira vitória crucial sobre Tífon (1.533-4). Disfarçado como cantor, a figura de Cadmo traz comparações diretas com Nono, uma vez que ambos devem sobressair o caos, vencer e convencer sua audiência com o poder sedutor da música.

<sup>305</sup> Harries (1994b, p.68).

<sup>306</sup> Ver Gutzwiller, 2006, pp.12-16.

<sup>307</sup> *Idílio* 6.43-5.

<sup>308</sup> Referida como σῦριγγ, αὐλός, e δόναξ.

<sup>309</sup> *Idílio* 20.28-31.

Epigrama atribuído a Teócrito, *Antologia Palatina* 9.433

Λῆς ποτὶ τᾶν Νυμφᾶν διδύμοις ἀεῖσαι  
 ἄδύ τί μοι; Κῆγῶ πακτί' ἀειράμενος  
 ἀρξεῦμαί τι κρέκειν, ὁ δὲ βουκόλος ἄμμιγα θέλξει  
 Δάφνης κηροδέτῳ πνεύματι μελπόμενος.

Junto à Ninfa, acaso tocarás uma canção com a dupla flauta  
 prazerosa a mim? E eu, ao erguer minha lira,  
 iniciarei um tanger, a se confundir com o boiadeiro Dáfnis  
 que encantaré compondo com a flauta colada com cera.

No epigrama destacado, atribuído a Teócrito, Gow<sup>310</sup> analisa a presença de instrumentos tradicionais da poesia pastoral utilizados para encantar. Contudo, conforme analisa Harries<sup>311</sup>, a palavra crucial é θέλξει, e o efeito principal da canção pastoral é encantar. No primeiro canto das *Dionisiacas*, o encantamento deve ser poderoso o bastante para suprimir a desordem e o caos causados por Tífon e a violência da contenda com Zeus.

*Dionisiacas*, 1.404-6

ἓνα βάλλε τεῶ πυρί, θελγόμενον δὲ  
 σὸν βέλος ἀγρεύσειε, τὸν οὐ νίκησε Κρονίων·  
 Καδμείης δ' ἐχέτω φρενοθελγέος οἴστρον ἀοιδῆς

405

Acerta com teu fogo, que teu  
 dardo encantado cace aquele que Crônida não venceu.  
 E que ele receba a flecha charmosa do canto de Cadmo

405

Cadmo é instruído por Zeus para encantar Tífon com sua canção pastoral, que, assim como o raio, deve funcionar como um projétil encantado, nos versos 404-5. Contudo, por mais que o objetivo da melodia seja a distração dolosa, ela deve ser amena, de forma a se tornar uma agonia sonora sedutora, conforme os versos 394 e 395 revelam, gerando um paradoxo entre o prazer da música e a dor da agonia.

*Dionisiacas*, 1.394-5

κερδαλέης σύριγγος ἀλεξικάκῳ σέο μολπῆ

<sup>310</sup> Gow (1952, pp. 92-117).

<sup>311</sup> Harries (1994b, p.67).

θέλγε νόον Τυφῶνος 395

encanta a mente de Tífon  
com um canto que afasta o mal de sua ardilosa siringe 395

O sucesso da sedução vai ocorrer nos versos 521-34, quando Cadmo senta-se ao lado do monstro, que está agora completamente encantado, incapaz de compreender que a doce moda tem como tema o seu fracasso e destruição. O falso pastor vai cantar uma matéria completamente inusual ao *corpus* bucólico que conhecemos a partir de Teócrito, Mosco e Bion. O encantado Tífon demonstra não conhecer as principais características da poesia bucólica, por não saber reconhecer um pastor falso, uma cena enganosa e a matéria do canto, sendo esses os motivos de sua queda.

*Dionisiacas*, 1.521-34

θελγομένῳ δὲ Γίγαντι νόθος παρεσύρισε ποιμὴν  
ἀθανάτων ἄτε φύζαν ἔη σύριγγι λιγαίνων,  
καὶ Διὸς ἐσσομένην ἐμελίζετο γείτονα νίκην  
ἔζομένῳ Τυφῶνι μόρον Τυφῶνος ἀείδων·  
καὶ πλέον οἴστρον ἔγειρε. καὶ ὡς νέος ἠδέει κέντρῳ 525  
ἄβρὸν ἐρωμανέων ἐπιθέλγεται ἥλικι κούρη,  
καὶ πῆ μὲν χαρίεντος ἐς ἄργυφα κύκλα προσώπου,  
πῆ δὲ βαθυσμήριγγος ἀλήμονα βότρυν ἐθείρης  
δέρκεται, ἄλλοτε χεῖρα ῥοδόχροον, ἄλλοτε μήτηρ  
σφιγγομένην ῥοδόεντος ἴτυν μαζοῖο δοκεύει 530  
αὐχένα παπταίνων γυμνούμενον, ἀμφὶ δὲ μορφῇ  
θέλγεται ἀλλοπρόσαλλον ἄγων ἀκόρητον ὄπωπὴν  
οὐδὲ λιπεῖν ἐθέλει ποτὲ παρθένον· ὡς ὃ γε Κάδμῳ  
θελγομένην μελέεσσιν ὄλην φρένα δῶκε Τυφωεύς.

Ao lado do encantado Gigante, o falso pastor  
seduzia, como se tocasse a fuga dos imortais em sua siringe,  
mas entoou a vitória seguinte de Zeus  
cantando o destino de Tífon, sentado ao seu lado.  
E despertou o desejo. E, como um rapaz apaixonado 525  
que conheceu a beleza no agulhão é atraído por uma jovem da mesma idade,  
por um lado tendo uma graciosa face com brilhantes círculos,  
por outro contemplou o errante cacho da cabeleira grossa,  
em outro momento uma rósea mão,  
em outro, ainda, observou a borda estreita do rosáceo busto, 530  
olhando a garganta despida. Ele foi encantado  
pela sua forma, conduzindo o instável e insaciável visual  
e não desejava nunca abandonar sua mulher. E, assim, Tífon

entregou todo seu coração a Cadmo, encantado pelas melodias.

O efeito completo desse encantamento pode ser refletido em dois símiles que são, estranhamente, inseridos em pontos próximos nos versos 525-34. O encantamento musical funciona como um poder de atração sexual que ata a vítima. Na poesia bucólica, o pastor é tentado pela beleza de uma jovem e se apaixona perdidamente<sup>312</sup>. Neste ponto da Tifomaquia, o monstro assume o papel masculino da bucólica, cativado a partir de uma leve brisa das flautas, que assumem a parte da jovem dama, feminina. O outro símile ocorre em II. 11-9, onde há uma referência ao som sedutor das sirenas no canto XII da *Odisseia*<sup>313</sup>. Esse símile já prepara os leitores para o fatal destino de Tífon, semelhante aos companheiros de Odisseu.

*Dionisiacas*, 2.11-9

ὥς δ' ὅτε τις Σειρήνος ἐπίκλοπον ὕμνον ἀκούων  
 εἰς μόρον αὐτοκέλευστον ἀώριος εἴλκετο ναύτης,  
 θελγόμενος μελέεσσι, καὶ οὐκέτι κῦμα χαράστων  
 γλαυκὸν ἀκυμάντοισιν ὕδωρ λεύκαιεν ἐρετμοῖς,  
 ἀλλὰ λιγυφθόγγοιο πεσῶν ἐπὶ δίκτυα Μοίρης  
 τέρπετο πηδαλίῳ λελασμένος, ἄστρον ἐάσσας  
 Πλειάδος ἐπταπόροιο καὶ ἄντυγα κυκλάδος Ἄρκτου·  
 ὥς ὃ γε κερδαλέης δεδονημένος ἄσθμασι μολπῆς  
 πηκτίδος ἠδὲ βέλεμνον ἐδέξατο πομπὸν ὀλέθρου.

Como quando um marinheiro prematuro, ouvindo o canto enganoso  
 da Sirena, é atraído voluntariamente à morte,  
 estando encantado pelas melodias, não mais fende  
 a onda, nem alveja a esverdeada água com os calmos remos,  
 mas, caindo na rede da harmoniosa Moira,  
 se alegrou, esquecendo o timão, não se importando  
 com a estrela da sétima plêiade ou a circular órbita da Ursa.  
 Assim Tífon, ao ser sacudido pela vibração do ardiloso canto,  
 recebeu em um projétil da harpa a prazerosa mensagem de sua morte.

Dessa forma, o encantamento se mostra uma tripla armadilha: uma para os marinheiros seduzidos pelas sirenas, na epopeia homérica, outra para o gigante Tífon, e

<sup>312</sup> Dáfnis, no *Idílio 1*, perde sua vida em decorrência ao desejo por uma mulher em um contexto não muito claro. Pode ter sido a inspiração para a morte de Hino no canto 15 e discutido na seção 2.3.

<sup>313</sup> *Odisseia*, 12.1-200.

uma diferente para o leitor das *Dionisiacas*<sup>314</sup>. Em ambos os poemas épicos, de Homero e Nono, o encantamento está ligado à destruição – e tal tema, que tem uma inocência aparente no mundo pastoral, revela ares sinistros e um profundo potencial destrutivo<sup>315</sup>.

Esse potencial destrutivo que a canção pastoral adquire na epopeia de Nono é enfatizado nos versos 408-64, na natureza enganosa da melodia. Se, por um lado, Cadmo consegue ludibriar em mais de uma forma, sendo um falso pastor<sup>316</sup>, seu instrumento confunde por outro<sup>317</sup>. O poeta explora o sentido do encantamento, mais precisamente do verbo *θέλγειν*, que já ocorre com certa abundância em Homero, ao utilizar uma expressão correspondente tanto para a feiticeira Circe quanto para as sirenas<sup>318</sup>.

O potencial destrutivo seduz também o leitor. O cenário principal da grande orquestra dos dois primeiros atos é a contenda cósmica. Por um momento, o leitor é afastado deste cenário, em que montes e árvores se tornam projéteis e armas, e entra em um ambiente pacífico e calmo, evocado dos *Idílios* de Teócrito.

No trecho em que Tífon faceja o assustado Cadmo e promete não machucá-lo, se ele aceitar o *agón* amistoso (1.427), Nono pode ter feito uma alusão a outro gigante, Polifemo, a quem Teócrito fez cantar a desesperada chamada amorosa à Galateia no *Idílio* 11.19. Na cena dionisiaca, temos Tífon fazendo o papel do apaixonado Polifemo, enquanto Cadmo faz o da abordada e desinteressada Galateia.

*Dionisiaca*, 1.427

αἰπόλε, τί τρομέεις με; τί φάεα χειρὶ καλύπτεις;

Cabreiro, por que me temes? Por que escondes os olhos com a mão?

<sup>314</sup> Em sua interpretação sobre o episódio, Lasek (2009, p. 118) afirma que, ao mesmo tempo, Nono parece utilizar a inveja de Tífon e o breve tema do canto das sirenas da *Odisseia*, também para alertar os leitores da armadilha. De repente, o belo mundo pastoral revela seu poder sombrio e destrutivo escondido nas doces melodias (1.410-3). Talvez Nono quisesse despistar os destinatários, para que eles mesmos pudessem sentir toda a força de sua poesia.

<sup>315</sup> Harries (2006, p. 520).

<sup>316</sup> *Dionisiacas*, 1.373: νόθος νομέυς; 1.521: νόθος ποιμήν; 2.3: νόθος αἰπόλος.

<sup>317</sup> De acordo com Harries (1994b, p. 68), a flauta de Cadmo já é descrita pelo narrador como flauta enganosa (1.374: δολίην σύριγγα), que produz uma canção enganosa (1.410: ἀπατήλιον ἦχώ), uma canção ilusória (1.413 δολοπλόκον ὕμνον, 416 δόλιον μέλος e 423 δόλος... λιγύθορον). O que deve ser enfatizado não é a ideia de que o dolo exista apenas devido ao disfarce e ao encantamento, mas o fato de que a sedução faz com que os mortais percam totalmente seu juízo.

<sup>318</sup> *Odisseia*, 10.291, 326; 12.40. Segundo Harries (2006, p. 521), o verbo pode ser encontrado em um sentido um pouco diferente na *Ilíada*, como no trecho em que Aquiles se refere a Tétis, dizendo que ela pode iludir com as palavras (21. 276: ἦ με ψεύδεσσιν ἔθελγεν), e no trecho em que ele persegue Agenor e revela que Apolo o enganou com seus truques (21. 604: δόλω δ' ἄρ' ἔθελγεν Ἀπόλλων).

Teócrito, *Idílio 11.19*

Ἦ λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλη

Ó alva Galateia, por que teu benzinho repeles?

A contenda musical proposta por Tífon (1.439: φιλήν ἔριν) apresenta como modelo a competição de canto pastoral entre Comatas e Lacon, presentes no *Idílio 5* de Teócrito. Os pastores de Teócrito argumentam para tirar cada um suas vantagens pessoais.

Teócrito, *Idílio 5.31-62*

- {ΛΑ.} μὴ σπεῦδ'· οὐ γάρ τοι πυρὶ θάλπειαι. ἄδιον ἄσῃ  
 τεῖδ' ὑπὸ τὰν κότινον καὶ τάλσεα ταῦτα καθίζας.  
 ψυχρὸν ὕδωρ τουτεῖ καταλείβεται· ὧδε πεφύκει  
 ποία, χά στιβάς ἄδε, καὶ ἀκρίδες ὧδε λαλεῦντι.
- {ΚΟ.} ἀλλ' οὔτι σπεύδω· μέγα δ' ἄχθομαι εἰ τὺ με τολμῆς 35  
 ὄμμασι τοῖς ὀρθοῖσι ποτιβλέπεν, ὄν ποκ' ἐόντα  
 παῖδ' ἔτ' ἐγὼν ἐδίδασκον. ἴδ' ἄ χάρις ἐς τί ποχ' ἔρπει·  
 θρέψαι καὶ λυκιδεῖς, θρέψαι κύνας, ὡς τυ φάγωντι.
- {ΛΑ.} καὶ πόκ' ἐγὼν παρὰ τεῦς τι μαθὼν καλὸν ἢ καὶ ἀκούσας  
 μέμναμ', ὧ φθονερὸν τὺ καὶ ἀπρεπὲς ἀνδρίον αὐτῶς; 40
- {ΚΟ.} ἀνὶκ' ἐπύγίζόν τυ, τὺ δ' ἄλγεες· αἰ δὲ χίμαιραι  
 αἶδε κατεβληχῶντο, καὶ ὁ τράγος αὐτὰς ἐτρύπη.
- {ΛΑ.} μὴ βάθιον τήνω πυγίσματος, ὑβέ, ταφείης.  
 ἀλλὰ γὰρ ἔρφ', ὧδ' ἔρπε, καὶ ὕστατα βουκολιαξῆ.
- {ΚΟ.} οὐχ ἔρψῶ τηνεῖ. τουτεῖ δρύες, ὧδε κύπειρος, 45  
 ὧδε καλὸν βομβεῦντι ποτὶ σμάνεσσι μέλισσαι,  
 ἐνθ' ὕδατος ψυχρῶ κρᾶναι δύο, ταὶ δ' ἐπὶ δένδρει  
 ὄρνηγες λαλαγεῦντι, καὶ ἄ σκιά οὐδὲν ὁμοία  
 τᾶ παρὰ τίν· βάλλει δὲ καὶ ἄ πίτυς ὑψόθε κώνοις.
- {ΛΑ.} ἦ μὰν ἀρνακίδας τε καὶ εἴρια τεῖδε πατησεῖς, 50  
 αἶ κ' ἐνθης, ὕπνω μαλακώτερα· ταὶ δὲ τραγεῖαι  
 ταὶ παρὰ τὶν ὄσδοντι κακώτερον ἢ τὺ περ ὄσδεις.  
 στασῶ δὲ κρατῆρα μέγαν λευκοῖο γάλακτος  
 ταῖς Νύμφαις, στασῶ δὲ καὶ ἀδέος ἄλλον ἐλαίω.
- {ΚΟ.} αἰ δέ κε καὶ τὸ μόλης, ἀπαλὰν πτέριν ὧδε πατησεῖς 55  
 καὶ γλάχων' ἀνθεῦσαν· ὑπεσσεῖται δὲ χιμαιρᾶν  
 δέρματα τᾶν παρὰ τὶν μαλακώτερα τετράκις ἀρνᾶν.  
 στασῶ δ' ὀκτῶ μὲν γαυλῶς τῷ Πανὶ γάλακτος,  
 ὀκτῶ δὲ σκαφίδας μέλιτος πλέα κηρί' ἐχοίσας.
- {ΛΑ.} αὐτόθε μοι ποτέρισδε καὶ αὐτόθε βουκολιάσδευ· 60  
 τὰν σαυτῶ πατέων ἔχε τὰς δρύας. ἀλλὰ τίς ἄμμε,  
 τίς κρινεῖ; αἶθ' ἐνθοὶ ποχ' ὁ βουκόλος ὧδε Λυκόπας.



Lácon

Calma, tu inda estás morno. Seria mais doce cantares  
 cá, sentado sob este oleastro, e sob estas árvores.  
 fresca por cá a água goteja – por cá, onde cresce  
 a erva, sim, e este leite, e onde os grilos também tagarelam.

Comatas

Tô calmo calmíssimo; muito me espanta, contudo, que ouses 35  
 olhar-me direto nos olhos – tu, logo tu, que, ainda  
 menino, eu mesmo ensinei. Gratidão: olha onde isso acaba;  
 criar chacais, criar cães, a fim de que então te devorem.

Lácon

E quando me lembro de ouvir ou aprender qualquer coisa de bom 40  
 vinda de ti – logo tu, homenzinho invejoso e importuno?

Comatas

Quando eu te enrabava e gemias, decerto, enquanto as cabritas  
 berravam aqui, montadas que eram por este cabrão.

Lácon

Nem mesmo tão fundo quanto essa enrabada, ó corcunda, te enterrem.  
 Mas vem, vem cá, e aqui cantarás o teu canto do cisne.

Comatas

Aí eu não vou. Pois cá os carvalhos, aqui o cipreste, 45  
 aqui lindamente as abelhas zunzunem à volta dos favos,  
 onde há duas nascentes d'água fresquíssima, e n'árvore  
 as aves, sim, tagarelam, e a sombra em nada é igual  
 à tua daí, onde o pinho, do alto, dardeja com pinhas.

Lácon

Mas, com efeito, em velos e lãs por aqui andarás, 50  
 caso tu venhas, mais doces que o sonho: as peles de cabra  
 daí do teu lado, porém, fedem mais do que tu mesmo fedes.  
 E vou libar uma grande cratera de alvíssimo leite  
 às Ninfas, e outra, ademais, vou libar de dulcíssimo óleo.

Comatas

Mas tu, caso venhas aqui, em samambaia macia andarás e, 55  
 florente, no poejo-real; e terás minhas peles de cabra a

teus pés, quatro vezes mais tenras que as tuas de ovelha daí.

E vou, além disso, libar a Pã oito vasos de leite

e oito copas contendo favos cheinhos de mel.

Lácon

Toca daí o desafio, daí canta o canto bucólico: 60

pisando o teu chão, segura no pau do carvalho. Mas quem

oh quem vai julgar? Oxalá cá passasse o vaqueiro Licopas.

A disputa musical entre os pastores do *Idílio*, e entre Cadmo e Tífon nas *Dionisiácas*, ocorre dentro de uma estrutura épica, composta em hexâmetros. Assim, o belicismo épico, presente na batalha entre Zeus e Tífon e nas demais epepeias anteriores a Nono, é transformado em uma disputa bucólica, um torneio de poesia.

Dessa forma, com o *Idílio* de Teócrito como molde, Tífon, de Nono, intensifica ainda mais sua proposta ao transformar o Olimpo em um vasto parque de temática pastoral, oferecendo todos os incentivos que um cabreiro teocritano poderia desejar, e inclui como prêmio a égide de pele de cabras de Zeus. De fato, em 2.660-95, o Crônida vai recompensar Cadmo com alguns dotes divinos, diferentes da exagerada proposta do monstro.

*Dionisiácas*, 2.660-95

οὐ μὲν ἀοιδόποιοιο λελασμένος ἔπλετο Κάδμου 660

Ζεὺς Κρονίδης, καλέσας δὲ τόσῃν ἐφθέγγετο φωνὴν

ἠερίης σκιοειδῆς ἀποσκεδάσας νέφος ὄρφνης·

“Κάδμε, τεῆ σύριγγι πύλας ἔστεψας Ὀλύμπου·

σὸν γάμον οὐρανίη καὶ ἐγὼ Φόρμιγγι γεραίρω·

γαμβρὸν ἐγὼ τελέσω σε καὶ Ἄρει καὶ Κυθερείη, 665

καὶ χθονίου δειπνοιο θεοὺς ἔχε δαιτυμονῆας.

ἴξομαι εἰς σέο δῶμα· τί φίλτερον ἄλλο νοήσεις

ἢ μακάρων βασιλῆα τεῆς ψαύοντα τραπέζης;

εἰ δὲ τύχης ἐθέλεις ἑτερότροπα κύματα φεύγειν

πορθμεύων βιότοιο γαληναίοιο πορείην, 670

Ἄρεα μὲν Διρκαῖον ἀεὶ πεφύλαξο χαλέψαι,

Ἄρεα νόσφι χόλου κεχολωμένον· ἐννύχιος δὲ

οὐρανίοιο Δράκοντος ἐναντίον ὄμμα τιτήνας

ρέξον ὑπὲρ βωμοῖο λαβὼν εὐδομον ὀφίτην,

κικλήσκων Ὀφιοῦχον Ὀλύμπιον, ἐν πυρὶ καίων 675

Ἰλλυρικῆς ἐλάφοιο πολυγλώχινᾳ κεραίην,

ὄφρα φύγης, ὅσα πικρὰ τεῶ πεπρωμένα πότμῳ

Μοιριδῆς ἔκλωσεν ἔλιξ ἄτρακτος ἀνάγκης,  
 εἰ λίνα Μοιράων ἐπιπέιθεται. ἀλλὰ τοκῆος  
 μνηστῖν ἕα κοτέοντος Ἀγήνορος, ἀσταθέων δὲ 680  
 ἀμφὶ κασιγνήτων μὴ δείδιθι· κεκριμένοι γὰρ  
 πάντες ἔτι ζώουσιν, ἐπεὶ Νοτὶν χθόνα Κηφεὺς  
 νάσσατο Κηφῆνων ἐπιήρανος Αἰθιοπῆων,  
 καὶ Θάσος ἐς Θάσον ἦλθεν, ἀερσιλόφοιο δὲ Ταύρου  
 δύσνιφον ἀμφὶ τένοντα Κίλιξ Κιλίκεσσιν ἀνάσσει, 685  
 Θρηκίην δ' ἐπὶ πέζαν ἀπόσσυτος ἵκετο Φινεύς·  
 τὸν μὲν ἐγὼ κομόωντα βαθυπλούτοισι μετάλλοις  
 γαμβρὸν ἐς Ὠρείθυιαν ἄγω καὶ Θρηκα Βορῆα,  
 νυμφίον ὀμφήεντα φιλοστεφάνου Κλεοπάτρης.  
 καὶ σὺ κασιγνήτων ἰσοελκεί νήματι Μοίρης 690  
 Καδμείων βασίλευε καὶ οὖνομα λεῖπε πολίταις·  
 πλαγκτοσύνης δ' ἀπόειπε παλίμπορα κύκλα κελεύθου,  
 καὶ βοῶς ἄστατον ἵχνος ἀναίνεο· Κυπριδίῳ γὰρ  
 σύγγονον ὑμετέρην ζυγίῳ νυμφεύσατο θεσμῶ  
 Ἄστεριῶν Δικταῖος ἄναξ Κορυβαντίδος Ἴδης.

E Zeus Crônida não se esqueceu do cantor Cadmo, 660  
 ao chamá-lo, fez ouvir suas palavras, ao afastar  
 as obscuras nuvens do trevososo éter:  
 “Cadmo, com tua siringe coroaste as portas do Olimpo!  
 Eu glorificarei tanto teu matrimônio celeste quanto a Fórminge.  
 Eu te tornarei genro de Ares e Citereia, 665  
 e tens os deuses convivas da refeição terrestre.  
 Eu visitarei a tua morada. O que mais tens em mente,  
 além do rei dos deuses sentar à tua mesa?  
 Se desejas fugir das diferentes ondas do destino,  
 atravessando a jornada da vida serena, 670  
 sempre cuida de não atormentar Ares Dirceno,  
 tendo Ares se encolerizado sem motivo. À noite,  
 ao esticar o olhar diante do Dragão celeste,  
 sacrifica sob o altar, pegando uma serpentina fragrância,  
 e invoca Serpentário Olímpico, no fogo consumindo 675  
 o chifre de muitas pontas do cervo da Ilíria,  
 para que tu escapes do pungente destino em tua morte,  
 e o espirado fuso fiado pela necessidade da Moira,  
 se os fios obedecerem às Moiras. E abandona a lembrança  
 do rancoroso genitor Agenor, e não temas 680  
 por teus errantes irmãos. Pois, mesmo separados,  
 todos ainda vivem, visto que Cefeu habita  
 a terra de Noto, sendo protetor dos cefenos etíopes,  
 e Taso foi à Taso, e Cílix reina na

Cilícia, no alto nevado do monte Tauro, 685  
 enquanto o veloz Fineu viajou a pé para a Trácia.  
 Eu o conduzirei genro à Oritia e a Bóreas da Trácia,  
 orgulhoso de ricas minas,  
 sendo o oracular noivo da coroa de Cleópatra.  
 A ti, os fios da Moira tecem em igual peso a teus irmãos, 690  
 e comandarás os cadmeus e deixará teu nome aos cidadãos.  
 Recusa os circulares retornos da desviada viagem  
 e rechaça o instável rastro dos bois. Pois  
 foi dada em casamento a Asterion de Dicte, senhor da coribante Ida,  
 vossa irmã pela lei matrimonial de Cipris. 695

De acordo com Lasek<sup>319</sup>, o episódio do roubo dos tendões e o seu resgate por Cadmo nos dois primeiros cantos das *Dionisíacas* seria um *Idílio* emulado por Nono. Para a pesquisadora, no trecho há a simbiose entre personagens e audiência, em que ora eles são agonistas da ação, ora apenas espectadores. A audiência dessa canção seria formada então por Cadmo, Pã, Zeus, Tífon e o leitor. A partir dessa análise, a pesquisadora estabeleceu três planos separados formados por cada tipo de audiência da cena bucólica: o primeiro plano é mais superficial, permitindo ao leitor uma habilidade de observar o mundo representado no poema. Ele é capaz de notar a convenção de gênero utilizada por Nono, e perceber suas características típicas<sup>320</sup>, como o uso do hexâmetro dactílico, a paisagem bucólica<sup>321</sup>, a alternância entre o narrador e as falas dos participantes<sup>322</sup>, o pastor e seu rebanho<sup>323</sup>, o erotismo<sup>324</sup>, o *agón*<sup>325</sup> e os deuses<sup>326</sup>. O segundo plano diz respeito aos inimigos do monstro, que, diferente dele, sabem do plano enganoso, uma vez que Cadmo é um falso pastor e a montagem bucólica do canto é falsa. A cena idílica e a história do herói só existem na mente de Tífon, que vê uma cena perfeitamente bucólica, com um pastor (em 1.369) com seu rebanho e seu instrumento musical em um cenário

<sup>319</sup> Lasek (2016, pp. 408-9).

<sup>320</sup> Lasek (2009, p. 112)

<sup>321</sup> *Dionisíacas*, 1.411.

<sup>322</sup> Narrador em 1.362-77, 1.408-26, 1.481-5, 1.507-34; fala de Zeus em 1.378-407; Discursos de Tífon 1.427-80; Fala de Cadmus em 1.486-506.

<sup>323</sup> *Dionisíacas*, 1.386ss, 376, 427, 513. O próprio Zeus é denominado como o pastor do cosmo em 389.

<sup>324</sup> *Dionisíacas*, 1.525ss.

<sup>325</sup> *Dionisíacas*, 1.439ss. Para Lasek (2009, p.112), a temática bucólica tradicional é usada no trecho com sentido de paródia. Em seu comentário, Tissoni (1999, p.225), chama atenção para Tífon, que além de ser um “amante do canto”, é apresentado como um músico, propondo a Cadmo um verdadeiro desafio musical, criando uma divertida paródia de um *topos* característico do gênero bucólico. Tífon se apresenta como um pastor de Teócrito que, ao encontrar um colega, não resiste à tentação de desafiá-lo a demonstrar sua superioridade no canto (ver *Idílios* 6.5; 8.1).

<sup>326</sup> *Dionisíacas*, 1.364 e 367.

rústico<sup>327</sup>. A farsa é tão bem montada que o monstro desafia o herói para um duelo musical amistoso. Enquanto o pastor toca com sua flauta, o gigante tocará com os raios e trovões<sup>328</sup>.

*Dionisiacas*, 1.439-43

ἀλλὰ σὺ μέλπων

πέμπε μέλος δονακῶδες, ἐγὼ βρονταῖον ἀράσσω· 440  
 πνεύματι μὲν σφριγώωσαν ἔχων προβλήτα παρειήν  
 φυσιάς στομάτεσσιν, ἱμασσόμενοι δὲ Βορῆος  
 ἄσθματι φυσητῆρος ἐμοὶ βρομέουσι κεραυνοί.

Mas tu, cantando

lança uma canção das flautas, e eu tocarei o trovão. 440  
 E enquanto tu sopras vigorosamente a proeminente bochecha  
 em tuas bocas, meus raios açoitantes  
 ressoam como a brisa do soprador Bóreas.

O terceiro plano de audiência é formado pelos outros participantes, que de alguma forma “pastoreiam”, e são conscientes a respeito da farsa bucólica, mas não têm a mesma visão do leitor. Dessa forma, esse terceiro plano seria formado por Cadmo, o falso pastor de rebanhos, Pã, o cabreiro, Zeus, o senhor do cosmos, e Eros, o encantador do amor.

Sob a óptica de Harries e Lasek, a canção de Cadmo é uma armadilha, uma vez que apenas o monstro o considera um pastor, enquanto todos os demais participantes da cena, de forma direta ou indireta, sabem que ele não é (em 1.376: ψευδαλέον δὲ βοτήρα). Apesar de estar vestido como um protagonista de um idílio, portar instrumento musical típico do universo pastoral e rebanho de animais, os personagens da cena, com exceção de Tífon, são conscientes da caracterização ficcional do cenário bucólico. Todavia, mesmo em tal lucidez, eles não têm a perspectiva do leitor, consciente da ilusão da atmosfera idílica da cena.

De acordo com a conclusão da pesquisadora à sua tese, pode-se afirmar que há um nítido paradoxo estilístico provocado pelo poeta. A ação bucólica, que tem a paz e a quietude<sup>329</sup> como motivo poético, está inserida dentro de um cenário de campo de batalha. O leitor, mais afastado do que Tífon, agonista imerso em cena, conhece mais elementos

<sup>327</sup> *Dionisiacas*, 1.408-20.

<sup>328</sup> *Dionisiacas*, 1.439-47.

<sup>329</sup> ἡσυχία.

bucólicos em cena do que o monstro. Isso ocorre porque a convenção das características do gênero aplicada pelo poeta parece ser mais clara ao leitor do que ao gigante. No episódio, o *genus mixtum*<sup>330</sup> pode ser observado em uma típica situação pastoral. São apresentados os arredores encantadores (1.411), o pastor e seu rebanho (1.368, 376, 427, e 513), as motivações eróticas (1.516-34), o *agón* musical entre uma flauta e um raio e, por fim, as divindades típicas da bucólica, como Eros, Apolo e Pã (1.364-78).

É interessante notar a passagem erótica contida nos versos 516 a 534 do primeiro canto. O *topos* do amor pode ser visto em dois níveis mutuamente entrelaçados.

*Dionisiacas*, 1.516-34

φειδομένῳ δὲ

λεπταλέον φύσημα μεμυκῶτι χεῖλει πέμπων,  
 θλιβομένοις δονάκεσσιν ὑποκλέπτων τόνον ἤχοῦς,  
 λαρότερον μέλος εἶπε· καὶ οὔατα πολλὰ τιταίνων  
 ἄρμονίης ἤκουε καὶ οὐ γίνωσκε Τυφωεύς. 520  
 θελγομένῳ δὲ Γίγαντι νόθος παρεσύρισε ποιμὴν  
 ἀθανάτων ἄτε φύζαν ἐῆ σύριγγι λιγαίνων,  
 καὶ Διὸς ἐσσομένην ἐμελίζετο γείτονα νίκην  
 ἐζομένῳ Τυφῶνι μόρον Τυφῶνος ἀείδων·  
 καὶ πλέον οἶστρον ἔγειρε. καὶ ὡς νέος ἠδέει κέντρον 525  
 ἄβρον ἐρωμανέων ἐπιθέλγεται ἥλικι κούρη,  
 καὶ πῆ μὲν χαρίεντος ἐς ἄργυφα κύκλα προσώπου,  
 πῆ δὲ βαθυσμήριγγος ἀλήμονα βότρυν ἐθείρης  
 δέρκεται, ἄλλοτε χεῖρα ῥοδόχροον, ἄλλοτε μήτηρ  
 σφιγγομένην ῥοδόεντος ἴτυν μαζοῖο δοκεύει 530  
 αὐχένα παπταίνων γυμνούμενον, ἀμφὶ δὲ μορφῆ  
 θέλγεται ἀλλοπρόσαλλον ἄγων ἀκόρητον ὀπωπὴν  
 οὐδὲ λιπεῖν ἐθέλει ποτὲ παρθένον· ὧς ὃ γε Κάδμῳ  
 θελγομένην μελέεσσιν ὄλην φρένα δῶκε Τυφωεύς.

Com cuidado,

Ele mandou um delicado sussurro com os lábios serrados,  
 apertando a nota das flautas e roubando os sons,  
 e emitiu uma canção mais doce. E Tífon ouviu  
 em seus muitos ouvidos a intensa harmonia e não compreendeu. 520  
 Ao lado do encantado Gigante, o falso pastor  
 seduzia, como se tocasse a fuga dos imortais em sua siringe,

<sup>330</sup> Lasek (2009, p. 112) relata que, de acordo com a antiga teoria literária – que conhecemos graças aos escoliastas –, o *Idílio* contém os elementos dos três tipos de imitação: *diegematikon* (descritiva), *dramatikon* (dramática) e *mikton* (mista) e é mais facilmente distinguido pelo humor alegre e descrições das áreas rurais de outros gêneros literários.

mas entoou a vitória seguinte de Zeus  
cantando o destino de Tífon, sentado ao seu lado.  
E despertou o desejo. E, como um rapaz apaixonado 525  
que conheceu a beleza no agulhão é atraído por uma jovem da mesma idade,  
por um lado tendo uma graciosa face com brilhantes círculos,  
por outro contemplou o errante cacho da cabeleira grossa,  
em outro momento uma rósea mão,  
em outro, ainda, observou a borda estreita do rosáceo busto, 530  
olhando a garganta despida. Ele foi encantado  
pela sua forma, conduzindo o instável e insaciável visual  
e não desejava nunca abandonar sua mulher. E, assim, Tífon  
entregou todo seu coração a Cadmo, encantado pelas melodias.

Nono introduz duas versões de personagens que estão sob o poder de Eros. O trecho segue o modelo tradicional da bucólica, mas ao invés de Tífon se apaixonar por uma jovem, como nos tradicionais *Idílios* de Teócrito, o episódio vai demonstrar o amor como um símile para a fascinação do gigante pela música<sup>331</sup>. Deste modo, ele vai ser enfeitiçado tal qual um pretendente que admira o charme da amada. O monstro, sob a influência de seus sentimentos, é enfeitiçado e entrega seu coração inteiramente a Cadmo. Essa fascinação musical é comparada por Nono ao canto das sirenas em 2.9-19.

*Dionisiacas, 2.9-19*

ὁ δὲ πλέον ἤδῃ κέντρον  
ἤθελεν εἰσαΐειν φρενοθελγέα ῥυθμὸν ἀοιδῆς. 10  
ὡς δ' ὅτε τις Σειρήνος ἐπὶ κλοπὸν ὕμνον ἀκούων  
εἰς μόρον αὐτοκέλευστον ἀώριος εἴλκετο ναύτης,  
θελγόμενος μελέεσσι, καὶ οὐκέτι κῦμα χαράστων  
γλαυκὸν ἀκυμάντοισιν ὕδωρ λεύκαιεν ἐρετμοῖς,  
ἀλλὰ λιγυφθόγγοιο πεσὼν ἐπὶ δίκτυα Μοίρης 15  
τέρπετο πηδαλίῳ λελασμένος, ἄστρον ἐάσας  
Πλειάδος ἐπταπόροιο καὶ ἄντυγα κυκλάδος Ἄρκτου·  
ὡς ὅ γε κερδαλέης δεδονημένος ἄσθμασι μολπῆς  
πηκτίδος ἠδὲ βέλεμνον ἐδέξατο πομπὸν ὀλέθρου.

Ele queria ouvir  
o ritmo encantador do canto em seu íntimo. 10  
Como quando um marinheiro prematuro, ouvindo o canto enganoso  
da Sirena, é atraído voluntariamente à morte,  
estando encantado pelas melodias, não mais fende

<sup>331</sup> Gigli-Picardi (2003, pp.180-1) vê elementos heroico-cômicos na comparação entre Tífon e um jovem apaixonado da poesia pastoril.

a onda, nem alveja a esverdeada água com os calmos remos,  
 mas, caindo na rede da harmoniosa Moira, 15  
 se alegrou, esquecendo o timão, não se importando  
 com a estrela da sétima plêiade ou a circular órbita da Ursa.  
 Assim Tífon, ao ser sacudido pela vibração do ardiloso canto,  
 recebeu em um projétil da harpa a prazerosa mensagem de sua morte.

Tífon, além de ser um “amante da música”, se torna um músico, propondo um desafio musical para Cadmo. O resultado é uma divertida paródia de um *topos* característico da poesia bucólica: o monstro se apresenta como um pastor de características bucólicas presentes na poesia de Teócrito, que, ao encontrar um colega, não resiste à tentação de desafiá-lo para demonstrar a sua superioridade no canto<sup>332</sup>.

Outro elemento tradicional da poesia bucólica pode ser visto emulado no primeiro canto das *Dionisiacas*: a premiação para a performance do canto. Todo *agón* proposto nos *Idílios* de Teócrito tem uma premiação. Nos poemas do poeta da Sicília, as disputas ocorrem nos *Idílios* 5<sup>333</sup>, 6<sup>334</sup>, 7<sup>335</sup>, 8<sup>336</sup> e 9, e as recompensas são, geralmente, objetos cotidianos do mundo pastoral. O primeiro *Idílio* de Teócrito apresenta uma taça como recompensa do cabreiro à música de Tirsis, que outrora participara de um canto sobre os sofrimentos amorosos de Dáfnis. Nono, ao utilizar essa característica, propõe um prêmio mais adequado à importância da disputa. Tífon quer pagar Cadmo com um lugar no céu e promete uma das antigas deusas virgens como esposa, caso ele se torne o soberano do cosmos.

*Dionisiacas*, 1.444-80

Βουκόλε, μισθὸν ἔχεις σέο πηκτίδος οὐράνιον γὰρ  
 ἀντὶ Διὸς σκηπτουῆχος ὅτε θρόνον ἠνιοχεύσω, 445  
 ἐσπόμενον μετὰ γαῖαν ἐς αἰθέρα καὶ σὲ κομίσσω  
 αὐτῇ ὁμοῦ σύριγγι καί, ἦν ἐθέλης, ἄμα ποιίμνη·  
 οὐδὲ τεῆς ἀγέλης νοσφίσσειαι· ἰσοτύπου γὰρ  
 στηρίζω σέθεν αἴγας ὑπὲρ ράχιν Αἰγοκερῆος  
 ἢ σχεδὸν Ἠνιοχῆος, ὃς Ὠλενίην ἐν Ὀλύμπῳ 450  
 πῆγχεϊ μαρμαίροντι σελασφόρον Αἶγα τιταίνει·  
 στήσω δ' ὄμβροτόκοιο παρὰ πλατὺν ἀγχένα Τάυρου

<sup>332</sup> Como nos *Idílios* 6 e 8.

<sup>333</sup> Um cordeiro.

<sup>334</sup> Empate entre Dáfnis e Dametas que acabou com a troca de aulo e siringe.

<sup>335</sup> Um cajado.

<sup>336</sup> Uma cabra.



- σους βόας ἀστερόεντας ἐπαντέλλοντας Ὀλύμπῳ,  
 ἢ δροσερὴν παρὰ νύσσαν, ὅπη ζωθαλπέι λαιμῷ  
 ἠνεμόεν μύκημα βόες πέμπουσι Σελήνης. 455
- οὐδὲ τεῆς καλύβης ὀλίγης χρέος· ἀντὶ δὲ λόχμης  
 αἰθερίοις Ἐρίφοισι συναστράπτοι σέο ποιίμνη.  
 καὶ φάτνης ἐτέρης τελέσω τύπον, ὄφρα καὶ αὐτὴ  
 ἰσοφυῆς λάμπειεν ὄνων παρὰ γείτοσι Φάτνη.  
 ἔσσο καὶ ἀστερόεις μετὰ βουκόλον, ἦχι Βοώτης 460  
 φαίνεται, ἀστραίην δὲ καλαύροπα καὶ σὺ τιταίνων  
 ἔσσο Λυκαονίης ἐλατῆρ Ἄρκτωος Ἀμάξης.  
 οὐρανίου Τυφῶνος ὀμέστιος, ὄλβιε ποιμήν,  
 σήμερον ἐν χθονὶ μέλπε, καὶ αὔριον ἐντὸς Ὀλύμπου.  
 μολπῆς δ' ἄξια δῶρα παρ' ἀστεροφεγγεῖ κύκλω 465  
 στηριζῶ σέθεν αὐλὸν Ὀλύμπιον, ἠδυμελῆ δὲ  
 οὐρανίη Φόρμιγγι τεῆν σύριγγα συνάψω.  
 σοὶ γάμον, ἦν ἐθέλης, δωρήσομαι ἀγνὸν Ἀθήνης·  
 εἰ δέ σοι οὐ Γλαυκῶπις ἐπέυαδε, δέχνησο Λητώ  
 ἢ Χάριν ἢ Κυθήρειαν ἢ Ἄρτεμιν ἢ γάμον Ἥρης· 470  
 μούνης ἡμετέρης μὴ δίξω δέμνιον Ἥρης.  
 εἰ δὲ λάχες πλήξιππον ἀδελφεὸν ἴδμονα δίφρου,  
 ἔμπυρον Ἥελίου τετράζυγον ἄρμα δεχέσθω·  
 εἰ δὲ Διὸς ποθέεις, ὡς αἰπόλος, αἰγίδα πάλλειν,  
 δώσω σοὶ τόδε δῶρον. ἐγὼ δ' ἐς Ὀλυμπον ὀδεύσω 475  
 οὐκ ἀλέγων Κρονίωνος ἀτευχέος· οὐτιδανὴ γὰρ  
 ἔντεσι θῆλυς ἐοῦσα τί μοι ῥέξειεν Ἀθήνη;  
 ἀλλὰ Τυφαινήν ἀναβάλλω, βουκόλε, νίκην,  
 γνήσιον ὕμνείων με νέον σκηπτοῦχον Ὀλύμπου  
 σκῆπτρα Διὸς φορέοντα καὶ ἀστράπτοντα χιτῶνα. 480
- “Boiadeiro, terá uma recompensa celeste pela tua lira,  
 quando eu conduzir o trono e o cetro de Zeus, 445  
 hospedarei a ti, da terra ao éter, seguindo  
 junto a tua siringe, se assim desejares, assim como teu rebanho.  
 Nem teu gado afastará. Pois colocarei tua grei  
 sob as costas de Capricórnio  
 ou junto ao Auriga, que, com o braço 450  
 resplandecente olímpico, tirou a lucífera Cabra de Oleno.  
 Eu erguerei junto ao largo pescoço do chuvoso Touro  
 tuas vacas astrais ascendidas ao Olimpo,  
 ou junto ao refrescante limiar, onde os bois  
 de Selene enviam os airosos mugidos das acaloradas gargantas. 455  
 Nem tua pequena cabana pagarás. E teu gado  
 brilhará não no matagal, mas junto aos celestes Cabritos.  
 E produzirei um outro tipo de cocho, de modo que

ele reluzia como os Asnos, junto à vizinha Fatne.  
 E tu virarás astro ao invés de boiadeiro, onde 460  
 Boieiro aparece, e tu, portando um celestial cajado  
 tornarás o condutor do Carro Licônio da Ursa.  
 Querido pastor, do celeste Tífon é convidado:  
 canta na terra hoje, e amanhã entrarás no Olimpo.  
 Como pagamento digno por tua música junto à abóbada celeste 465  
 estabelecerei o aulo olímpico, de doce som  
 e unirei a tua siringe à Fórminge etérea.  
 Te darei, se quiseres, um casamento com a casta Atena.  
 Se a Glaucopis não te agrada, pegue Leto  
 ou Caris, ou Citereia, ou Ártemis, ou Hebe como esposa. 470  
 Só não procures minha consorte Hera.  
 Se tiveres um irmão cocheiro de cavalos,  
 que ele cuide da quadrupla carruagem flamejante de Hélio.  
 Se desejas, como um cabreiro, brandir  
 a égide de Zeus, te darei como presente. Eu irei ao Olimpo 475  
 não pensando no desarmado Zeus. Pois, sendo uma  
 mulher armada e sem serventia, o que Atena faria comigo?  
 Mas lança a vitória de Tífon, boiadeiro,  
 cantando um hino digno a mim, novo portador do cetro olímpico,  
 segurando o cetro de Zeus e a brilhante túnica”. 480

Vale lembrar que, através da análise de Lasek, o leitor é consciente a todo tempo da farsa do *agón* amistoso, que só existe na mente de Tífon. Entretanto, o primeiro canto das *Dionisíacas* não apresenta apenas uma falsa disputa musical. Nos versos 489-92, Cadmo, que entra na competição com intenções muito diferentes do que vencer uma partida. Para mostrar que é um excelente instrumentista e cantor, inventa que venceu Apolo em um *agón*. O enganado monstro, é capaz de criar uma outra camada de texto em seu discurso, pois, maravilhado pelas palavras do adversário, ele não sabe que, ao propor e entrar em uma disputa, prepara seu destino e a aposta não é uma bela taça ou algum objeto rupestre, mas a sua própria vida. O leitor é consciente da discrepância desde o começo. O gigante pressupõe ter o controle da situação, das regras e das recompensas da contenda, contudo está completamente equivocado. O terceiro participante do *agón* está oculto, porém é indispensável para a completa realização do objetivo de Zeus, Eros. Ele é a parte mais importante do plano, pois é somente graças a seu poder que Tífon pôde ser enfeitado. Ele não aparece durante a atividade, se tornando um agonista virtual, o que

desperta a esperança de vitória no monstro. Após a vitória de Zeus, o deus aconselha o monstro moribundo a atar a divindade erótica com correntes de ouro<sup>337</sup>.

*Dionisiacas*, 2.602-3

ἀλλὰ δόλῳ θέλξαντα τεὸν νόον ἐλπίδι νίκης  
χρυσῶ δῆσον Ἔρωτα μετὰ χρυσῆς Ἀφροδίτης·

Mas enfeitando tua mente com falsa esperança de vitória  
prende Eros com ouro, junto à áurea Afrodite.

Há a impressão de que o poeta insere um idílio em meio à ação marcial apenas para satisfazer os propósitos estilísticos da ποικιλία. A mistura e simbiose de gêneros é a principal agenda poética de Nono, todavia a epopeia marcial ainda é a matéria mais marcante. Ao mesclá-la com a poesia pastoral, o poeta proporciona um momento de descanso a um leitor possivelmente cansado com a contínua participação em guerras<sup>338</sup>.

Não chega a ser uma inovação noniana a questão de misturas entre poesia épica e bucólica, porém, a convenção do gênero épico, em que os conflitos marciais são o tema da narrativa, como a *Ilíada*, a *Odisseia*, que não é exatamente uma epopeia com temática marcial, a *Eneida*, a *Pós-Homérica*, entre outras epopeias gregas, trata de matéria bélica. Não se pode considerar uma fadiga do leitor com a matéria pugnaz das *Dionisiacas*, pois é apenas o canto inaugural da epopeia. A inserção do *Idílio* durante a contenda cósmica entre Zeus e Tífon poder ser compreendida através da adição do humor, de modo a propiciar um momento de calma em meio ao confronto, uma vez que é uma das principais características da poesia bucólica a ἡσυχία, a associação com a paz e a quietude. Nono brinca com a tradição literária no sentido amplo das palavras, ao invocar um gênero conhecido por sua audiência há centenas de anos. Seu idílio parece satisfazer os critérios formais do gênero e as expectativas do leitor que espera um breve intervalo entre os trechos marciais do poema<sup>339</sup>.

A passagem idílica presente no primeiro canto das *Dionisiacas* é uma tentativa de enganar não somente Tífon, como também o leitor<sup>340</sup>. O episódio da contenda entre Zeus e Tífon (I. 362-534) apresenta as características típicas de um *Idílio*, e a atmosfera

<sup>337</sup> Vian (1976, p. 13). Assim como na *Odisseia* 5.427.

<sup>338</sup> Tendo em vista que Homero é a principal fonte de inspiração de Nono.

<sup>339</sup> Lasek (2016, pp. 411-2).

<sup>340</sup> Harries (1994b, p.63).

bucólica se torna um ponto indispensável e crucial para a resolução da violenta batalha, que definirá a ordem do universo e o curso da narrativa do poema. Assim, Nono demonstra a sua arte, invocando um arsenal de temas bucólicos e utilizando uma linguagem imprecisa e confusa, com muitas referências pastorais. Ele distrai o leitor, para que ele se esqueça da luta pelo controle do destino do universo<sup>341</sup>, transformando o mais pacífico dos gêneros, a poesia pastoral, em algo marcial, de maneira a alterar a ordem genérica estabelecida.

De acordo com Shorrock<sup>342</sup> em sua análise sobre a Tifomaquia, a respeito das personagens e do poeta, Tífon representa a ameaça cósmica sobre a narrativa poética. Na análise do teórico, Cadmo e Tífon podem ser vistos como duplês do poeta. Eles são um importante instrumento para que os meios e os modos de composição da epopeia tardia, e parte da forma com a qual as *Dionisiacas* evoluem. Tífon é o sinônimo do novato, aprendiz, incompetente, como o poeta épico que falha ao apostar na mudança da ordem estabelecida. Cadmo, em contrapartida, representa um papel modelar mais positivo da poética. O uso da bucólica para impedir a insurreição épica de Tífon será um grande e importante modelo para a composição da própria canção dionisíaca.

Newbold<sup>343</sup> afirma que o monstro não compreende construtivamente o uso de seu poder, indo na contramão da sensibilidade poética proposta por Calímaco. O trovão, arma de Zeus apropriada por Tífon, era visto como uma característica da poesia épica de Calímaco. Segundo o pesquisador, a Tifomaquia é o tipo de poema que o bibliotecário de Alexandria evitaria compor. A cada tentativa de Tífon para assegurar sua autoridade, ele esconde sua incompetência. Enquanto o touro de Zeus ascende aos astros, a mímica de Tífon tende à catástrofe. O monstro pode segurar o raio do Crônida por um momento, ainda que haja uma vasta e imensurável distância entre modelo e imitador. Já Cadmo e Nono parecem ser figuras complementares, mas não funcionam como duplês<sup>344</sup>. Se Tífon oferece uma precaução sobre os perigos de escrever epopeia, então Cadmo apresenta uma forma na qual essa inconveniência é contornada. Ele se torna o modelo para o sucesso poético e não a falha poética. Dessa forma, a vitória de Cadmo sobre Tífon pode ser vista simbolicamente como a vitória da bucólica sobre a epopeia tradicional.

---

<sup>341</sup> Harries (1994b, pp. 66-9).

<sup>342</sup> Shorrock (2001, p.121-5).

<sup>343</sup> Newbold (1985, p. 4).

<sup>344</sup> Shorrock (2001, pp.121-5).

Com o episódio de Cadmo e Tífon, Nono foi capaz de brincar com as convenções genéricas bucólicas, entrecruzando diferentes gêneros literários e alusões, para formar em sua epopéia a sua principal característica, da ποικιλία. Harries<sup>345</sup> descreve o poder intoxicante da poesia bucólica e se torna indispensável para a obtenção do sucesso sobre Tífon, mas que é rejeitada por Nono em favor de uma canção dionisiaca, ainda mais intoxicante. Segundo o pesquisador, a rejeição à poesia pastoral ocorre já no proêmio, nos versos 1-44 do primeiro canto.

*Dionisiacas, 1.1-44*

Εἰπέ, θεά, Κρονίδαο διάκτορον αἴθοπος εὐνής,  
 νυμφιδίῳ σπινθήρι μογοστόκον ἄσθμα κεραυνοῦ,  
 καὶ στεροπὴν Σεμέλης θαλαμηπόλον· εἰπέ δὲ φύτλην  
 Βάκχου δισσοτόκοιο, τὸν ἐκ πυρὸς ὑγρὸν αἰείρας  
 Ζεὺς βρέφος ἡμιτέλεστον ἀμαιοῦτοιο τεκούσης, 5  
 φειδομέναις παλάμησι τομὴν μηροῖο χαράξας,  
 ἄρσενι γαστρὶ λόχευσε, πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ,  
 εὖ εἰδὼς τόκον ἄλλον, ἐπεὶ γονόεντι καρήνῳ  
 ὡς πάρος ὄγκον ἄπιστον ἔχων ἐγκύμονι κόρση  
 τεύχεσιν ἀστράπτουσιν ἀνηκόντιζεν Ἀθήνην. 10  
 ἄξατέ μοι νάρθηκα, τινάζατε κύμβαλα, Μοῦσαι,  
 καὶ παλάμη δότε θύρσον αἰειδομένου Διονύσου.  
 ἀλλὰ χοροῦ ψαύοντι Φάρῳ παρὰ γείτονι νήσῳ  
 στήσατέ μοι Πρωτῆα πολύτροπον, ὄφρα φανείη  
 ποικίλον εἶδος ἔχων, ὅτι ποικίλον ὕμνον ἀράσσω. 15  
 εἰ γὰρ ἐφερπύσσειε δράκων κυκλούμενος ὄλκῳ,  
 μέλψῳ θεῖον ἄεθλον, ὅπως κισσώδει θύρσῳ  
 φρικτὰ δρακοντοκόμων ἐδαΐζετο φῦλα Γιγάντων·  
 εἰ δὲ λέων φρίζειεν ἐπαυχενίην τρίχα σείων,  
 Βάκχον ἀνευάξω βλοσυρῆς ἐπὶ πήχεϊ Ῥεΐης 20  
 μαζὸν ὑποκλέπτοντα λεοντοβότοιο θεαίνης·  
 εἰ δὲ θυελλήεντι μετάρσιος ἄλματι ταρσῶν  
 πόρδαλις αἴξη πολυδαίδαλον εἶδος ἀμείβων,  
 ὑμνήσω Διὸς υἷα, πόθεν γένος ἔκτανεν Ἴνδῶν  
 πορδαλίων ὀχέεσσι καθιππεύσας ἐλεφάντων· 25  
 εἰ δέμας ισάζοιτο τύπῳ συός, υἷα Θυώνης  
 αἰείσω ποθέοντα συοκτόνον εὐγαμον Αὖρην,  
 ὀπιγόνου τριτάτοιο Κυβηλίδα μητέρα Βάκχου·  
 εἰ δὲ πέλοι μμηλὸν ὕδωρ, Διόνυσον αἰείσω  
 κόλπον ἀλὸς δύνοντα κορυσσομένοιο Λυκούργου· 30

<sup>345</sup> Harries (1994b, pp.78-9).

εἰ φυτὸν αἰθύσσοιτο νόθον ψιθύρισμα τιταίνων,  
 μνήσομαι Ἴκαρίοιο, πόθεν παρὰ θυιάδι ληνῶ  
 βότρυς ἀμιλλητῆρι ποδῶν ἐθλίβετο ταρσῶ.  
 ἄξατέ μοι νάρθηκα, Μιμαλλόνες, ὠμαδίην δὲ  
 νεβρίδα ποικιλόνωτον ἐθήμονος ἀντὶ χιτῶνος 35  
 σφίγξατέ μοι στέρνοισι, Μαρωνίδος ἔμπλεον ὀδμῆς  
 νεκταρέης, βυθίη δὲ παρ' Εἰδοθέη καὶ Ὀμήρῳ  
 φωκᾶων βαρὺ δέρμα φυλασσέσθω Μενελάῳ.  
 εὐία μοι δότε ρόπτρα καὶ αἰγίδας, ἠδυμελῆ δὲ  
 ἄλλῳ δίθροον αὐλὸν ὀπάσσετε, μὴ καὶ ὀρίνω 40  
 Φοῖβον ἐμόν· δονάκων γὰρ ἀναίνεται ἔμπνοον ἠχώ,  
 ἐξότε Μαρσύαο θεημάχον αὐλὸν ἐλέγξας  
 δέρμα παρηώρησε φυτῶ κολπούμενον αὔραις,  
 γυμνώσας ὄλα γυῖα λιπορρίνοιο νομῆος.

Canta, deusa, a história do mensageiro do Crônida  
 de brilho e ardor, gerado de um raio, em doloroso parto  
 e o relâmpago nupcial de Sêmele. Canta o nascimento de Baco,  
 duas vezes nascido. Ele, que o úmido fogo Zeus  
 ergueu ainda incompleto, um bebe em meia-vida, 5  
 após cortar com suas resguardadas mãos o músculo da coxa,  
 alocou em seu masculino ventre, ao mesmo tempo pai e mãe  
 outro filho bem nascido, quando nascida da cabeça  
 como anteriormente, tendo uma suspeita massa na gestante fronte  
 e atirou Atena, cintilante em sua armadura. 10  
 Tragam-me as ervas, chacoalhai os címbalos, Musas,  
 atai na minha mão o tirso do celebrado Dioniso!  
 Trazei a mim um parceiro de dança junto à vizinha Paros,  
 onde definiram que Proteu, de muitas formas, uma vez que se mostrou,  
 tendo forma variada, como o hino variado que componho. 15  
 Pois, se ele se torna uma serpente rastejante no solo,  
 eu cantarei a divina contenda, do modo que com o tirso de ervas,  
 ele destruiu a apavorante genia dos Gigantes de cabeças de dragão.  
 E, se ele se torna um leão, ele estremece a garbosa juba,  
 clamarei o *ενοέ* a Baco, que, sobre o braço da nobre Reia, 20  
 mama a teta oculta da deusa nutriz de leões.  
 E, se ele trocar a forma engenhosa para um leopardo,  
 ele se lançará com as patas, e em um salto tempestuoso alcançará o ar,  
 eu cantarei o filho de Zeus, que uma vez extinguiu a estirpe dos indianos,  
 tendo montado nos carros de elefantes e leopardos. 25  
 Se ele tomar a aparência de um javali, o filho de Tione  
 eu cantarei, desejante da ardente Aura, caçadora de suínos,  
 filha de Cibele e mãe do terceiro Baco, último a nascer.  
 Se tornar uma réplica da água, cantarei Dioniso

penetrante no profundo mar contra o armado Licurgo. 30  
 E se agitar uma folha, esticando um ilegítimo farfalho,  
 me lembrarei de Icário, que, uma vez, junto à enlouquecida cuba,  
 ele pressionou os cachos de uvas com a lutadora planta dos pés.  
 Tragam-me as ervas, Mimálonas! Vesti  
 a pele do cervo de costas pintadas, ao invés de uma pilha de armaduras 35  
 e condensai meu peito, repleto do cheiro do néctar  
 de Maron, e que a profunda Idoteia e Homero juntos  
 guardem a pesada pele de focas de Menelau!  
 Dê-me um evoé, o tamborim e a pele de cabras,  
 concedei a outro o duplo aulo de doce som, ou temo ofender 40  
 meu Febo! Pois ele rejeita o som das flautas,  
 uma vez que ele, ao desprezar o teômaco aulo de Mársias,  
 após despir todos os membros das vestes do pastor,  
 pendurou sua pele em uma árvore, inflada pelos ventos.

Segundo o pesquisador, a rejeição à bucólica ocorre quando o narrador aceita o tamborim como instrumento, um reconhecimento à poesia dionisíaca, rejeitando o *aulos* pastoral. Todavia, Shorrock<sup>346</sup> discorda da tese em que a flauta seria um instrumento musical característico apenas da bucólica, como Harries afirma, tendo em vista que Vian<sup>347</sup>, pesquisador e filólogo francês, responsável por uma das principais edições das *Dionisíacas*, cita o apetrecho como objeto de culto tanto de Cibele quanto de Dioniso. Shorrock ainda discorda da interpretação de Harries, pois ele ignora o fato de o poeta exortar o tamborim e a pele da cabra. O animal tem fortes ligações com Dioniso, mas apresenta também um *inter alios* de Teócrito, sendo parte essencial do mundo pastoral, conforme o primeiro *Idílio* revela.

Teócrito, *Idílio* 1.151-2

ὦδ' ἴθι Κισσαίθα, τὸ δ' ἄμελγέ νιν. αἰ δὲ χίμαιραι,  
 οὐ μὴ σκιρτασεῖτε, μὴ ὁ τράγος ὕμμιν ἀναστῆ.

Vem aqui, ó Cisseta; ordenha-a. E vós, ó cabritas,  
 Não coiceeis, a fim de que o bode não venha cobri-vos.

Segundo Shorrock, os versos 39-41 não parecem ser uma rejeição sobre o modo pastoral. Eles funcionariam não como uma superação da bucólica, mas dos perigos da imitação e usurpação. Contudo, os elementos textuais do trecho destacado, somados aos

<sup>346</sup> Shorrock (2001, p. 126).

<sup>347</sup> Vian (1976, p. 47, n. 3).

versos 42-4, explicitam o desejo do narrador de não compor um poema pastoral, rejeitando o *aulos* e seu temor em ofender Apolo, um dos deuses característicos do mundo bucólico, dessa forma tornando dúbia e problemática a interpretação do proêmio do poema, podendo ser lido de modos diversos.

À primeira vista, as alusões do episódio entre Cadmo e Tífon serviriam apenas para provar o imenso conhecimento literário de Nono. Harder (1998, p. 95) afirma que um olhar mais atento revelará que os gêneros tradicionais perderam a sua função original e agora formam uma entidade completamente nova<sup>348</sup>. Seguindo a teoria de Harder, Nono adapta características de um gênero poético em seu poema, buscando um diálogo com diferentes categorias literárias. Nesse processo de simbiose de gêneros<sup>349</sup>, novos sentidos são atribuídos a categorias poéticas tradicionais. Mas isso existe no espaço de texto que estabelece esse diálogo. Isso não quer dizer, de modo abrangente e geral, que os gêneros tenham perdido sua função original no sistema literário do período. Nesse contexto, segundo Shorrock<sup>350</sup>, a canção pastoral emulada por Nono não fornece uma força alternativa para o hino dionisíaco, mas se torna um estágio dele. O gênero bucólico pode ser encantador e destruidor, mas com apenas um sucesso qualificado. A canção dionisíaca, quando floresce, também será destruidora e encantadora, mas seu sucesso é novo e sem precedentes.

## 2.4 – O amor não correspondido de Hino

O canto 15 das *Dionisíacas* apresenta o episódio de Hino e Niceia<sup>351</sup>, utilizado como uma recriação do erotismo de Teócrito. Não se deve obliterar que a canção bucólica é dotada de conteúdo amoroso. Geralmente ela se refere a um amor insatisfeito, caracterizado por uma série de temas e elementos estilísticos formais que tendem a se repetir constantemente. O canto 15 pode ser considerado uma emulação da poesia pastoral, pois apresenta diversas características e matérias bucólicas<sup>352</sup>.

---

<sup>348</sup> Harder (1998, p.95).

<sup>349</sup> Mistura de gêneros, de Kröll (1924).

<sup>350</sup> Shorrock (2001, p. 127).

<sup>351</sup> Conforme afirmam Gerlaud (1994, pp.49ss) e Chuvin (1991, pp. 148ss), Niceia é também o nome da cidade que Dioniso fundou. Sua existência está bem documentada em fontes arqueológicas.

<sup>352</sup> Wójtowicz (1997, p.115), Harries (1994b, p.72) e Lasek (2009, p.119) revelam a completa realização dos temas da tradição pastoral, que ocorre no lamento de Hino em 15.370-419.



Além de uma narrativa de conquistas territoriais, o poema de Nono conta também as investidas amorosas de Dioniso. A história do pastor é adicionada à versão tradicional como um protótipo das narrativas de paixões ardentes dentro do poema, especialmente as aventuras eróticas de Dioniso com garotas, independente do resultado (positivo com Niceia e Aura, negativo com Beroe). O nome Hino é um possível jogo linguístico com o da ninfa, uma vez que o Hino, Ὕμνος, é um canto que celebra a vitória e Niceia, Νίκη, é uma variação de νίκη. Pesquisadores como D’Ippollito (1964), Chuvin (1991) e Frangoulis (2014) analisaram que os episódios envolvendo Hino e Niceia e Dioniso e Niceia são análogos a outras histórias entre apaixonados e ninfas fugitivas, as quais foram classificadas por D’Ippollito como παρθένοι φυγόμενοι, testemunhadas em particular nas *Metamorfoses* de Ovídio, mas que já eram comuns na literatura erótica helenística.

Niceia é apresentada como a figura de ninfa caçadora que escapa ao papel social das mulheres da cultura antiga – e, conseqüentemente, do casamento –, até o ponto de apresentar-se como uma segunda Ártemis, devido à sua grande semelhança com a deusa, sendo descrita no próprio poema como “outra Ártemis” (Ἄρτεμις ἄλλη em 15.171) e recebe os tributos de animais selvagens, que a trocam por sua deusa (15.192-205).

*Dionisiacas*, 15.192-205

καὶ αὐτορόφῳ κενεῶνι  
 κούρης δύσβατος οἶκος ἐρημάδες ἦσαν ἐρίπναι·  
 πολλάκι δ’ εὐκαμάτοιο μετὰ δρόμον ἠθάδος ἄγρης  
 πορδαλίῳν σχεδὸν ἦστο, μῆ δ’ ὑπὸ κοιλάδι πέτρῃ 195  
 μίμνε μεσημβρίζουσα λεχωίδος ἄγχι λεαίνης·  
 ἢ δὲ γαληναίησιν ὑπ’ ὄφρυσι μειλιχίῃ θῆρ  
 ἀδρύπτοις γενύεσσι δέμας λιχμάζετο κούρης,  
 καὶ κινυρῆς μίμημα κυνὸς δειδήμονι λαιμῶ  
 ὠμοτόκου στόμα λάβρον ὑπεκνυζᾶτο λεαίνης 200  
 χεῖλεϊ φειδομένῳ, δοκέων δέ μιν Ἄρτεμιν εἶναι  
 εἰς πέδον ἰκεσίῳιο καθελκομένοιο καρήνου  
 αὐχένι λαχνήεντι λέων ἐκλίνετο νύμφῃ.  
 καὶ τις ἐνὶ ξυλόχοις ὀρεσίτροφος ἦνθεε βούτης,  
 ἰθυτενῆς, περίμετρος, ὑπέρτερος ἤλικος ἦβης· 205

E os penhascos desertos eram a morada de difícil acesso da jovem em uma gruta natural vazia.

E muitas vezes, após o curso da habitual caça de fácil execução, ela estava próxima às panteras, sob uma côncava caverna  
 ela permaneceu meio dia junto a uma leoa adormecida. 195

A delicada fera lambia o corpo da jovem  
 com lisas mandíbulas, com uma serenidade sob a sobrancelha,  
 e, tímida como a garganta temerosa do cão imaturo,  
 a voraz boca da leoa rosna 200  
 poupando o lábio, e pensando (a moça) ser Ártemis  
 a leoa reclinou o pescoço peludo na jovem,  
 tendo abaixado a cabeça suplicante no chão.  
 E nos bosques cresceu um vaqueiro criado nos montes,  
 vigoroso, alto, mais forte do que os jovens de mesma idade. 205

Hino é, ao contrário, uma figura convencional de pastor, boiadeiro<sup>353</sup>, sendo o perfeito arquétipo da figura pastoral dentro do poema ao se apaixonar profundamente pela moça. É o representante do *eros* infeliz dentro do canto 15, sendo o herdeiro do ciclope de Teócrito, e da morte prematura de Dáfnis<sup>354</sup>. A única oportunidade para ele entrar em contato com a caçada é se colocar dentro do idêntico ambiente rústico e silvestre frequentado por ambos (15.206-7). Na cultura grega, os pastores eram considerados indivíduos de classe baixa, por serem assalariados ou escravos<sup>355</sup>. Dessa forma, o caráter de Hino é considerado sereno em comparação com sua contraparte feminina agressiva. Ele possui características bucólicas claras, como o prazer no canto e no pastorear, ser companheiro dos animais, preferir sombra e água fresca. Já Niceia é uma caçadora envolta no mundo selvagem, apresentando as características de sua esfera. Ela porta armas de caça, como lança e arco e flechas, por exemplo.

Na representação dos dois uma certa desproporcionalidade é visível: Niceia é caracterizada em 35 versos (15.169-203), Hino, porém, somente em 16 versos (15.204-19), nos quais ele é representado como uma figura passiva cuja característica principal é seu sentimento pela caçadora Niceia<sup>356</sup>. A paixão de Hino ocorre quando ele está passando pelo bosque e vê a ninfa. Ela é descrita como profunda, utilizando uma citação de Teócrito em associação aos motivos típicos do amor bucólico.

*Dionisíacas* 15.208-19:

<sup>353</sup> Ele é chamado de pastor onze vezes durante o canto 15: βουκόλος nos versos 213, 308 e 361; νομέυς em 220, 305 e 401; Βούτης em 204, 312, 390 e 399; e ποιμήν em 398.

<sup>354</sup> Mazza (2012, p. 81).

<sup>355</sup> Gutzwiller (2006, p. 1).

<sup>356</sup> Schulze (1968, p.6) afirma que, oposto masculino à caçadora, o pastor Hino parece aborrecido e incolor em comparação com a descrição de Niceia. A comparação entre ambos é evidenciada nos versos de Nono. Com relação a esse tratamento quantitativamente diferente, encontra-se uma valorização do poeta que supostamente faz a distinção entre a personalidade de Niceia e Hino.

καὶ νομῖν ἐρατῆσι καλαύροπα χερσὶ τινάσσω  
εἰς βαθὺν ἦλθεν ἔρωτα καὶ οὐκέτι τέρπετο ποιμνῆ,  
 εἵκελος Ἀγγίση ῥοδοειδέι, τοῦ ποτε Κύπρις 210  
 ἀργεννὴν ἐγόμευεν ὄρεσσινόμων στίχα τάρων  
 κεστὸν ἐλαφρίζουσα βοοσσόον· ἀμφὶ δὲ λόχημιν  
 βουκόλος ἀγρώσσουσαν ἰδὼν χιονώδεα κούρημ  
 οὐ βοέης ἀγέλης ἐμπάζετο· φοιταλέη δὲ  
 εἰς ἔλος αὐτοκέλευστος ἐβόσκετο πόρτις ἐρήμη 215  
 ἀρχαίου δυσέρωτος ἀποπλαγχθεῖσα νομῆος,  
 καὶ δαμάλη πεφόρητο περισκαίρουσα κολώναις  
 ποιμένα μαστεύουσα· νέος δ' ἐπλάζετο βούτης  
 παρθενικῆς ὁρόων ῥοδοειδέα κύκλα προσώπου

E o pastor agitou o cajado em lindas mãos,  
 mas ele se apaixonou profundamente,  
 e não mais se deleitou em pastorear, 210  
 como o róseo Anquíses, cuja corda branca de touros de montanha  
 Cípris uma vez tendia, balançando o cinto para amarrar o gado.  
 Quando o pastor viu a branca garota que caçava sobre os bosques,  
 ele não se importou mais com o rebanho de gado;  
 o bezerro se desviou para o pântano por sua própria vontade 215  
 e pastoreou sozinho, vagando de seu antigo pastor, agora doente,  
 e a novilha correu para as montanhas em busca de seu guarda.  
 Mas o jovem animal estava vagando,  
 pois viu as bochechas rosadas do rosto de uma jovem.

O trecho destacado das *Dionisiacas* apresenta correspondência bastante precisa com os versos de Teócrito. Elementos que servem como estereótipo na poesia erótica podem ser encontrados, como o amor à primeira vista e a renúncia do pastor às suas atividades de pastoreio<sup>357</sup>. O ofício de pastorear é muito importante para a poesia pastoral. Esse *topos* é frequentemente utilizado e as suas características são apresentadas através do afeto que a natureza e o rebanho demonstram ao personagem. Desse modo, a paixão é arrebatadora e o faz se afastar de seu mister, com o qual ele se importava muito e era, até então, muito carinhoso<sup>358</sup>. O hemistíquio em 209 corresponde a um trecho, no *Idílio 3*, em que o desprezado pastor celebra uma série de episódios míticos de sucessos amorosos. O que vale chamar a atenção é que nesses episódios o hemistíquio é sempre presente, ou

<sup>357</sup> *Dionisiacas*, 15.209, na tradução 210.

<sup>358</sup> De acordo com Lasek (2009, p.119), uma situação semelhante é colocada por Teócrito no *Idílio 11.1ss*, em que a paixão do Cíclope por Galateia é retratada. Schulze (1968, p.6) chama atenção para essa semelhança.

seja, vemos uma variação de εἰς βαθὺν ἤλθεν ἔρωτα, como no *Id.* 3.41-42, com εἰς βαθὺν ἄλατ' ἔρωτα.

Teócrito, *Idílio* 3.40-3

ἀ δ' Ἀταλάντα 40  
ὡς ἴδεν, ὡς ἐμάνη, ὡς εἰς βαθὺν ἄλατ' ἔρωτα.  
τὰν ἀγέλαν χῶ μάντις ἀπ' Ὀθρυος ἄγε Μελάμπους  
εἰς Πύλον·

e Atalanta, 40  
tão logo o viu, pirou logo, e logo o amor bateu fundo.  
e a tropa Melampo, aquele vidente, de Ótris levou  
à Pilo.

O amante pastor agora deambula perdido em pensamentos em sua adorada. Seu único desejo é estar perto da amada. Seu estado mental é sublinhado por motivos assim retirados da poesia do amor. O pastor expressa seus sentimentos em um breve discurso (15.258-86) no qual ele expressa seus desejos. Ele gostaria de elogiar um dos objetos tocados por Niceia (15.258-69), sua grande felicidade (15.270-2 e 15.264-9). Nos outros versos, ainda há o desejo de vê-la tomar banho. Ele pede a Afrodite o cumprimento de seus desejos (15.273-6). No final do discurso há uma proposta de casamento para Niceia (15.277-86).

A paixão é profunda e violenta, ao passo de parecer um embuste divino. Como os versos 15.220-1 de Nono e 30.25-6 de Teócrito exprimem, não há forma de escapar dessa armadilha, que, no caso de Hino, o levará a uma morte tão violenta quanto seu amor:

Nas *Dionisiacas*, 15.220-1:

καὶ δολόεις ἐρέθιζεν Ἔρωσ ποθέοντα νομῆα  
οἴστρω λαβροτέρω δεδονημένον

E o enganador Amor provocou o apaixonado pastor,  
tendo ele se excitado com violenta paixão.

Em Teócrito, *Idílio* 30.25-6:

ὅττις δοκίμοι τὸν δολομάχανον  
νικάσειν Ἔρον

o engenhoso Amor triunfará sobre aqueles que (o) experimentarem

O amor, apesar de ser um sentimento, é vivenciado de forma física, especialmente quando não correspondido, pelos apaixonados. A paixão se torna tão violenta que a rejeição chega a causar a sensação de ferida sob o peito do apaixonado, como o verso 244 apresenta<sup>359</sup>. O coração partido pela recusa da amada é um recurso presente em pelo menos duas passagens nos *Idílios* de Teócrito, como em 11.15 e 30.10.

Nas *Dionisiacas* 15.244:

Καὶ νέος, ἀμφιέπων ὑποκάρδιον ἔλκος Ἐρώτων

E o jovem, envolvendo o coração (com) uma ferida do Amor

Em Teócrito, *Idílio* 11.15:

ἔχθιστον ἔχων ὑποκάρδιον ἔλκος  
Κύπριδος ἐκ μεγάλας

tendo uma odiosa ferida no peito  
oriunda da vultuosa Cipris

No *Idílio* 30.10:

εἰς οἶκον δ' ἀπέβαν ἔλκος ἔχων καὶ τὸ κέαρ δακῶν.

retornei para casa, ferido e com o coração mordido.

A poesia bucólica de Teócrito está intimamente relacionada ao amor. Dentre os temas explorados pelo poeta, a temática erótica possui certa predominância. Entretanto, uma das características do estilo pastoral na poesia helenística é o insucesso na investida do pastor para com a moça, tal como Polifemo tenta se aproximar de Galateia, no *Idílio* 11, ou o contrário, com Galateia não tendo sucesso ao cortejar Polifemo, no *Idílio* 6, ou uma garota com relação a Dáfnis, no *Idílio* 1, de Teócrito.

---

<sup>359</sup> O lamento amoroso e a sensação de ferida no peito aparecem em outras passagens das *Dionisiacas*, como 42.184, 33.238 e 10.287.

Outro tema frequente na poesia helenística e presente tanto na história de Hino quanto nos poemas de Teócrito é a alvura da moça. Como um modelo de beleza para os poetas bucólicos, a cor sempre muito branca da pele das mulheres é salientada em ambos os poemas. Nono, ao compor seu livro com temas bucólicos, não se esqueceu dessa característica e enfatizou a brancura da pele de Niceia em 15.237-43:

*Dionisiacas, 15.237-43*

εἴ ποτε τοξεύουσα κέρας κυκλώσατο νευρῆ,  
καὶ παλάμη γυμνοῦτο, λαθῶν νέος ὄμματι λοξῶ  
λευκὸν οἰστευτῆρα βραχίονα δέρκετο κούρης,  
ὄμμα παλινδίνητον ἄγων, ὀχρηγὸν Ἑρώτων, 240  
εἰ τόσον, ὡς Νίκαια, πέλε λευκώλενος Ἥρη:  
ἐσπερίην δ' ἐπὶ πέζαν ἐὴν ἐτίταινεν ὀπωπὴν,  
εἰ πλέον ἀργυφῆ πέλε παρθένος, ἠὲ Σελήνη.

Se ela, uma vez, ao atirar um chifre circundado no fio,  
a mão ficou despida, e, ignorante, o garoto  
com olhos oblíquos notou o alvo braço da aljava da moça,  
e coordenando os olhos ensandecidos, condutores do Amor, 240  
ele pensou se o braço de Hera era tão branco assim, como de Niceia;  
e ao estender sua visão em direção ao sol-pôr,  
ele pensou quem era mais branca, se a dama ou Selene.

Teócrito salienta a alvura de sua dama, Galateia, no *Idílio 11.19-20*:

Ω λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλῃ;  
λευκοτέρα πακτᾶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρα ἀρνός,

Ó alva Galateia, por que repeles o seu amado?  
Tu, visão mais brilhante que uma coalhada, mais delicada que uma ovelha

A escolha de Galateia como figura central do poema erótico não é uma coincidência. O próprio nome da personagem está etimologicamente ligado à palavra leite, denotando explicitamente a brancura.

Logo, a loucura de amor do pastor torna-se óbvia. Ele implora à menina com amor e beija seu equipamento de caça (15. 290-302).

*Dionisiacas, 15.290-302*

καὶ ποτε θάρσος ἔχων γαμίων ὑποεργὸν Ἑρώτων 290

- κείμενα Νικαίης ἀνεκούφισεν ἔντεα θήρης,  
καὶ δόρυ θοῦρον ἄειρε, πόθου δ' ὑπὸ μείζονι κέντρῳ  
κούρης χωομένης γλυκερὴν ἤειρε φαρέτρην,  
καὶ κύσε δίκτυα κοῦφα καὶ οὐ πνείοντας ὀιστούς,  
χείλεσι τερπομένοισι μαιφόνον ἰὸν ἐρείσας, 295  
καὶ στέρνοις ἐπέλασσεν ἀφειδέι χειρὶ πιέζων·  
καὶ τινα μῦθον ἔειπεν ἀδουπήτῳ τινὶ φωνῇ·  
„πρὸς Παφίης, φθέγξασθε πάλιν, δρύες, ὡς ἐπὶ  
Πύρρης, 298  
ὡς ἐπὶ Δευκαλίωνος, ἐλέγξατε λυσσάδα κούρην.  
Δάφνη καὶ σὺ φίλη, δενδρώδεα ῥῆξον ἰωήν· 300  
αἶθε καλὴ Νίκαια πάρος πέλε, καὶ κεν Ἀπόλλων  
ἀβροτέρην ἐδίωκε, καὶ οὐ φυτὸν ἔπλετο Δάφνη.
- E uma vez tendo tomado considerável coragem para 290  
o matrimonial amor, ele pegou as armas da selvagem Niceia  
de onde estavam. Ao pegar a impetuosa lança, dali, sob um maior  
aguilhão do amor, a doce aljava da irada jovem,  
e beijou a leve rede e não os alados dardos  
contra os lábios alegres, ao apertar a flecha assassina, 295  
ele a uniu ao peito e com a pródiga mão, comprimiu.  
E uma história entoou com sussurrada voz:  
“Por Páfia, celebrai novamente, árvores, como no tempo de Pirra,  
como no tempo de Deucalião, censurai a insensata jovem!  
E tu, amiga Dafne, fala tua arbórea voz! 300  
Oxalá a bela Niceia tivesse vivido no passado, e Apolo  
a perseguiria com vivacidade e não seria Dafne vertida em planta!

No trecho, deve ser enfatizada a predição sobre a infeliz morte do pastor. A prolepse ocorre no verso 295, com a descrição do beijo na flecha envenenada da caçadora. A ação vai ser realizada nos versos 363-9, com o leitor já esperando a violenta morte do personagem. Niceia apresentará um comportamento orgulhoso e fugaz, repelindo a investida de Hino, que então realiza um discurso jurado sobre Dafne (15.298-302), comparando a beleza da caçadora com a da amante de Apolo. Ela só responde que muitas figuras comuns do mundo pastoral (Pã, Apolo, Dáfnis) não encontraram nenhum amor em troca (15.306-11). A ação da rejeição da amada e o sofrimento da recusa amorosa é um dos principais *topoi* da poesia bucólica – a qual é emulada e posteriormente subvertida, com a morte de Hino, nas *Dionisiacas*.

Nos versos 15.312-5, a virgem ameaça o pretendente com uma lança, enquanto em seu próximo discurso (15.316-62) ele pede a própria morte (15.316-41) e o

cumprimento de seus desejos finais relativos ao seu enterro (15.342 -62). A paixão de Hino é tão profunda e violenta quanto sua morte. Ainda no canto 15, Niceia mata Hino com uma flecha na boca (15.363-9), instrumento utilizado para caça. Vale ressaltar que o arco e a flecha são armas de Ártemis, deusa de quem Niceia é devota, e também instrumento do Eros, o qual, como relatado no poema, carrega também uma aljava de flechas. Isso acaba gerando um paradoxo, pois a arma que leva ao amor é a mesma que causa o óbito, em um desfecho muito distante dos *Idílios* de Teócrito:

*Dionisiacas* 15.363-9

ὦς φαμένου Νίκαια χολώετο: λυσσαλή δὲ  
 λοίγιον ἰοβόλου γυμνώσατο πῶμα φαρέτρης  
 καὶ βέλος ἰθυκέλευθον ἀνείρυσεν, ἐκταδίη δὲ  
 365  
 κυρτὸν ὀπισθοτόνοιο κέρας κυκλώσατο τόξου,  
 ἠνεμόεν δὲ βέλεμνον ἐς ἀνθρεῶνα νομῆος  
 φθεγγομένου προέηκε, καὶ ἄσχετος ἰὸς ἀλήτης  
 μῦθον ἔτι προχέοντα μέσφ σφρηγίσσατο δεσμῶ.

Assim ele falou e Niceia se encolerizou; enfurecida  
 ela (abriu) a tampa da aljava e despiu a letal flecha;  
 ao puxar o dardo ereto, 365  
 esticando o chifre circundado do arco,  
 e ela disparou uma flecha em direção ao pescoço do pastor  
 enquanto ele falava, e a flecha alada errante  
 emudeceu a voz ainda vertida em meio à selagem.

O assassinato do pastor com uma flecha na boca é completamente anti-bucólico. Os idílios e poemas pastorais, devido à ἡσυχία, jamais vão terminar de forma violenta. A narrativa da morte do pastor dos *Idílios*, como Dáfnis, é sempre serena e nunca brutal. Isso demonstra uma quebra de paradigmas da poesia noniana ao material original composto. Essa subversão do mundo pastoral criado por Teócrito vai de encontro ao mundo caótico e violento da epopeia bélica, com a qual Nono mistura formando as *Dionisiacas*.

Após a morte de Hino, Niceia desaparece. Ela só é mencionada novamente no décimo sexto canto, no qual ela é punida por Eros<sup>360</sup>, que faz com que Dioniso se apaixone por ela. A caçadora, em um primeiro momento, rejeita o deus do vinho e foge na frente dele. Mas, uma vez que ela está com muita sede, acaba bebendo a água transformada em

<sup>360</sup> *Dionisiacas*, 16.5, 48, 52 e 62.



vinho, e, depois, cai em um sono muito forte. No sonho, ela vê Hino morto, que a ridiculariza. Dioniso, então, aproveita o seu sono profundo e a estupra. Desta união sexual nasce Telete. Dessa forma, o canto 16 segue o enredo do anterior. De modo semelhante, a trama de Niceia está intimamente ligada ao enredo épico. Niceia se tornará a tutora de Iaco, aparecendo novamente no último canto das *Dionisiacas*<sup>361</sup>.

A harmonia entre homem e natureza é um *topos* idílico frequentemente emulado nas *Dionisiacas*. Quando há a quebra da harmonia, com a morte do pastor, há a quebra da ordem e a natureza perde seu curso. O mundo inteiro chorou pela morte do belo pastor (15.370-422)<sup>362</sup>. Segundo os estudiosos franceses Pierre Chuvin e Bernard Gerlaud<sup>363</sup>, duas partes podem ser distinguidas nesta passagem<sup>364</sup>. A primeira parte contém os versos 15.370-89 e representa o cortejo fúnebre depois da morte do pastor: as ninfas e as náiades (as figuras anônimas, em 15.370-2, e aquelas conhecidas pelo nome: a ninfa do rio Ríndacos - 15.372ss), a ninfa Abarbarea, em 15.376-8, as ninfas dos Ástacos, em 15.380), além de Níobe (15.375), Eco (15.389) e Reia/Cibebe (15.387), e também vingativas heliades acompanharam o préstito ao jovem pastor. Após a procissão fúnebre segue a segunda parte (15.390-422), que descreve o ritual do homem morto. As árvores (15.390), as rochas e os rebanhos do pastor (15.396) choram.

O lamento da natureza é apresentado em Teócrito já em seu primeiro *Idílio*. O trecho da epopeia de Nono pode ter sido uma emulação do *Idílio 7* de Teócrito, a respeito da morte do pastor de cabras Dáfnis e o lamento das árvores.

Nas *Dionisiacas* 15.390-1:

καὶ δρῦες ἐφθέγγαντο: ‘τί σοι τόσον ἤλιτε βούτης;  
μή ποτέ σοι Κυθήρεια, μὴ Ἄρτεμις ἴλαος εἶη.’

e as árvores pronunciaram: “Como o vaqueiro te ofendeu assim?  
nem Cítéria será propícia a ti, nem Ártemis.”

Em Teócrito, no *Idílio 7.74*:

<sup>361</sup> *Dionisiacas*, 48.811.

<sup>362</sup> Gerlaud (1994, p.62) afirma o *luto universal* (vv.370-422). Toda esta passagem e especialmente o treno central (vv. 395-416), com o seu característico refrão, são de caráter e inspiração bucólicas.

<sup>363</sup> Chuvin (1991, p.150); Gerlaud (1994, p.62).

<sup>364</sup> Schulze (1968, p. 17ss.), por outro lado, distingue as partes 15. 370-91 nessa passagem com os versos 392-98 e 399-422.

χῶς ὄρος ἀμφ' ἐπονεῖτο, καὶ ὡς δρύες αὐτὸν ἐθρήνευν

e a montanha sofreu, e assim as árvores choraram

Com relação ao sofrimento da natureza sobre a morte do pastor, Harries (1994b, p. 74) afirma que não é somente o *Idílio 7* de Teócrito que serve de molde para a emulação de Nono. A canção de Tirsis, no *Idílio 1*, é um dos modelos de composição para Nono, pois, tal qual Dáfnis, Hino é mais uma vítima fatal de Eros. Nas *Dionisiacas*, touros e novilhos lamentam Hino (15.395-7), imitando os muitos touros e muitos novilhos do lamento de Tirsis no *Idílio 1.74-5*).

Nas *Dionisiacas* 15.395-7:

καὶ εὐπετάλω παρὰ λόχη  
ῥῆμον ἐποικτείροντος ἐλείβετο δάκρυα ταύρου,  
καὶ δάμαλις δάκρυσε, (...)

e por Hino, junto às belas pétalas próximas à moita  
lágrimas foram vertidas pelo compadecido touro  
e a novilha também chorou, (...)

Em Teócrito, *Idílio 1.74-5*:

πολλοὶ δέ τε ταῦροι,  
πολλαὶ δ' αὖ δαμάλαι καὶ πόρτιες ὠδύραντο

muitos touros,  
muitos bezerros e novilhas novamente lamentaram

Lobos e leões, criaturas selvagens e predadoras dos animais que fazem parte do universo pastoral, aparecem na cena bucólica para lamentar a perda de ambos, Hino (15.407-8) e Dáfnis (1.71-2), em uma harmonia entre homem e natureza:

Nas *Dionisiacas* 15.407-8:

καὶ λύκος ἔστενεν ῥῆμον, ἀναιδέες ἔστενον ἄρκτοι,  
καὶ βλοσυροῖς βλεφάροισι λέων ὠδύρετο βούτην

e o lobo lamentou por Hino, os insaciáveis ursos lamentaram,  
e até o leão chorou o vaqueiro com seus nobres olhos

Em Teócrito, *Idílio 1.71-2*:

τῆνον μὰν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρύσαντο,  
τῆνον χάκ δρυμοῖο λέων ἔκλαυσε θανόντα.

por ele os chacais, os lobos por ele uivaram então,  
por ele, defunto, chorou até mesmo o leão da floresta.

Em ambos os poemas, o amor porta conotação depreciativa, se tornando objeto de reprovação, tanto nas *Dionisiacas* (15.395), quanto no *Idílio 1.98*. Seja na epopeia, seja na bucólica, o amor é apresentado como uma força muito poderosa, contra a qual o personagem não é capaz de apresentar resistência. De tal modo, ele acaba por rejeitá-lo. No trecho de Nono, a censura ocorre após o assassinato de Hino, justificado pelo poder dominador que o sentimento apresenta. No poema de Teócrito, origem para a emulação do poeta egípcio, é narrada uma disputa entre Afrodite e Dáfnis, em que a deusa acaba vencedora e seus poderes dominam o pastor.

Nas *Dionisiacas*, 15.395:

μέμψατο δ' αὐτὸν Ἔρωτα.

Acusou o Amor.

Em Teócrito, no *Idílio 1.98*:

ἦ ῥ' οὐκ αὐτὸς Ἔρωτος ὑπ' ἀργαλέω ἐλγίχθης;

Dáfnis, por cruel Amor não foste tu mesmo dobrado?

A dor pela perda do vaqueiro é lamentada de diferentes formas nos dois poetas. Enquanto é prometida vingança contra a causadora da morte do querido pastor em Nono (15.384-5), em Teócrito (1.103) é salientado o sofrimento amoroso pós-morte de Dáfnis:

Nas *Dionisiacas* 15.384-5:

καὶ ὄρκιον ὤμοσε βούτην,  
παρθενικὴν ἀέκουσαν ὑποζεῦξαι Διονύσῳ

e asseverou um juramento em relação ao vaqueiro,  
que traria a constrangida dama sob o jugo para Dioniso.

Em Teócrito, no *Idílio 1.103*:

Δάφνις κὴν Ἄϊδα κακὸν ἔσσειται ἄλγος Ἔρωτι

Dáfnis, até no Hades o Amor há de ser uma pena dura

A inflexibilidade da caçadora, outrora objeto de desejo do pastor, na epopeia de Nono (15.380) e em Teócrito (1.100-1), é um reflexo do duro e penoso destino do pastor bucólico. Tanto Afrodite quanto Adrasteia<sup>365</sup> são divindades que punem os mortais aspirantes a amantes, e são convidadas pelos animais a punir severamente Niceia, no verso 392.

Nas *Dionisiacas*, 15.380:

Ἀστακίδες μέμψαντο Κυβηλίδος ἦθεα νόμφης

As Astácidas reprovaram os modos da ninfa de Cibele

*Dionisiacas* 15.392-5

ἔδρακε δ' Ἀδρήστεια, μαιφόνον ἔδρακε κούρην,  
ἔδρακεν Ἀδρήστεια νέκυν σπαίροντα σιδήρῳ,  
καὶ νέκυν ἀρτιδάικτον ἐδείκνυε Κυπρογενεΐη,  
μέμψατο δ' αὐτὸν Ἔρωτα.

395

Adresteia viu, viu a jovem assassina,  
Adresteia viu o cadáver arfante pelo ferro,  
E o cadáver recém lacerado mostrou a Ciprogenia,  
Reprovando o próprio Eros.

395

Em Teócrito, no *Idílio 1.100-1*:

τὰν δ' ἄρα χῶ Δάφνις ποταμείβετο. 'Κύπρι βαρεῖα,  
Κύπρι νεμεσσατά, Κύπρι θνατοῖσιν ἀπεχθής (...)'

E a essas (palavras) Dáfnis respondia: “Penosa Cipris,  
Temível Cipris, Cipris odiosa aos mortais (...)”

<sup>365</sup> Uma das Astrácidas, Adrasteia, é aquela de quem não se pode fugir. No contexto desse trecho das *Dionisiacas*, suas características são próximas da Nêmesis, cujo poder divino leva em conta e pune a paixão dos mortais (Rose, 1940, p. 529). Segundo Glerlaud (1994, p.63) e Chuvin (1991, pp. 150, 178), Nêmesis era adorada na cidade de Niceia.

A ação pastoral contida nos versos 399-419 do décimo quinto canto é, de certa forma, independente, através do uso de uma fórmula introdutória, inserida nas *Dionisiacas* pelo seguinte trecho:

*Dionisiacas* 15.395-8

καὶ εὐπετάλω παρὰ λόχημῃ 395  
 Ὕμνον ἐποικτείροντος ἐλείβετο δάκρυα ταύρου,  
 καὶ δάμαλις δάκρυσε, καὶ ἔστενεν ἀχνυμένη βοῦς  
 ποιμένος ἀσπαίροντος, ἔοικε δὲ τοῦτο βοῆσαι·

E junto ao frondoso matagal 395  
 por Hino a lágrima foi vertida pelo empático touro,  
 e chorou também a novilha, entristecida se postou  
 pelo palpitante pastor de bois, e pareceu gritar.

A ação do pastor está particularmente e intimamente ligada ao destino de Hino, como os versos 399-419 sugerem.

*Dionisiacas* 15.399-419

„βούτης καλὸς ὄλωλε, καλὴ δὲ μιν ἔκτανε κούρη.  
 παρθενικὴ ποθέοντα κατέκτανεν, ἀντὶ δὲ φίλτρων 400  
 πότμον μισθὸν ἔδωκε, ποθοβλήτου δὲ νομῆος  
 αἵματι χαλκὸν ἔβαψε καὶ ἔσβεσε πυρσὸν Ἐρώτων—

βούτης καλὸς ὄλωλε, καλὴ δὲ μιν ἔκτανε κούρη—  
 καὶ Νύμφας ἀκάχησεν, ὀρειάδος οὐ κλύε πέτρης,  
 οὐ πτελέης ἤκουσε καὶ οὐκ ἠδέσσατο πεύκην 405  
 λισσομένην· ‘μὴ πέμπε βέλος, μὴ κτεῖνε νομῆα’·“  
 καὶ λύκος ἔστενεν Ὕμνον, ἀμειδέες ἔστενον ἄρκτοι,  
 καὶ βλοσυροῖς βλεφάροισι λέων ὠδύρευτο βούτην·

„βούτης καλὸς ὄλωλε, καλὴ δὲ μιν ἔκτανε κούρη.  
 ἄλλο λέπας δίζεσθε, βόες, μαστεύσατε, ταῦροι, 410  
 ξεῖνον ὄρος· ποθέων γὰρ ἐμὸς γλυκὺς ὤλετο βούτης  
 θηλυτέρῃ παλάμῃ δεδαῖγμένος. ἐς τίνα λόχημῃν  
 ἴχνος ἄγω; σώζεσθε, νομαί, σώζεσθε, χαμεῦναι.

βούτης καλὸς ὄλωλε, καλὴ δὲ μιν ἔκτανε κούρη.  
 χαίρετέ μοι, σκοπιαί τε καὶ οὔρεα, χαίρετε, πηγαί, 415  
 χαίρετε, Νηιάδες καὶ Ἀμαδρύες·“ ἀμφότεροι δὲ  
 Πὰν νόμιος καὶ Φοῖβος ἀνίαχον· „αὐλὸς ἀλάσθω.  
 πῆ Νέμεσις; πῆ Κύπρις; Ἔρωσ, μὴ ψαῦε φαρέτρης·  
 σύριγξ, μηκέτι μέλπε· λιγύθροος ὤλετο βούτης·“

“O belo vaqueiro morreu, a bela jovem o matou!  
Uma menina destruiu quem a desejava. Ao invés de afeição, 400  
ela deu mortal recompensa, do apaixonado pastor  
com sangue ela banhou o bronze e extinguiu o fogo do amor.

O belo vaqueiro morreu, a bela jovem o matou!  
E ao afligir as Ninfas, não ouviu a pétrea montanha,  
não escutou o olmo e não atendeu o pinho 405  
que suplica: ‘não lance a seta, não mate o pastor!’  
e o lobo lamentou Hino, os ursos tristes lamentaram,  
e o leão chorou pelos acres olhos.

O belo vaqueiro morreu, a bela jovem o matou!  
Buscai outro penhasco, bois, procurai, touros 410  
estrangeiros montes! Pois meu doce e apaixonado pastor morreu  
dilacerado pela violência feminina. Acaso a algum bosque  
guiará meu rastro? Despedi, ó pastos, despedi, ó esteiras!

O belo vaqueiro morreu, a bela jovem o matou!  
Adeus, picos e montanhas, adeus mananciais, 415  
adeus, Neíades e Hamadriades! Tanto  
Pã dos pastos quanto Febo estão desolados. Que o aulo se indigne!  
Onde está Nêmesis? Onde está Cipris? Eros, não toques suas flechas!  
Siringe, não mais cantes! O harmonioso vaqueiro morreu!

Um fato interessante deve ser salientado: nos primeiros versos sobre a história de Niceia e Hino, é descrito como Niceia vivia em estrita amizade com os animais selvagens, como os leões e as panteras (15.194ss), que tinham afeição pela donzela. Após a morte do pastor, todavia, os animais trocam de lado e entram em luto (15.408). Uma reação inesperada à ação de Niceia pode ser vista nos versos 409-13.

O pastor morto prematuramente também é chorado pelos deuses descritos na tradição bucólica, como Eros, Afrodite (15.394, 15.418) e a casta Ártemis (15.421), que torna enganosa a contravenção da ação de Niceia.

O luto pastoral começa com um refrão (*versus intercalaris*)<sup>366</sup>, que é repetido mais três vezes. A repetição (refrão) é outra característica explorada em alguns poemas bucólicos do período helenístico presente no lamento da morte dos personagens, mas que não se limita a contextos fúnebres, como no *Idílio 2* de Teócrito. A repetição é uma parte

<sup>366</sup> Schulze (1968, p. 19) analisa o refrão e relata que as sequências, os animais de luto e as árvores, o fundo rural, os vários versos agrupados, o adeus do pastor ou a manada do ambiente familiar, tudo isso é exatamente o mesmo ou semelhante, por exemplo, em Teócrito *Idílio 1*, Bion 1 ou Mosco 3; Já Tissoni (1999, p. 229) afirma que o v.399 é o chamado verso intercalar (também é repetido em 403, 409 e 414) típico da poesia bucólica: ver Teócrito, 1, 64, 70, 73, 76, etc. 2.17, etc. e 2.69 etc.

essencial para o ritual. Alexiou (1974, p. 134) classifica esse ritual de repetição como φρενοθελγής αοιδή, um canto voluntário, que não ocorre por acaso, devido à importância do refrão na construção do lamento. No canto 15, durante o lamento pela morte de Hino, Nono utiliza quatro vezes o verso Βούτης καλὸς ὄλωλε, καλὴ δέ μιν ἔκτανε κούρη (o belo vaqueiro está morto, a bela jovem o matou!), em 399, 403, 409 e 414. O refrão descreve a morte do pastor e seu assassino. Deve ser enfatizado que as duas figuras são designadas pelo adjetivo καλός<sup>367</sup>. No caso de Hino, expressa a dor após a morte do jovem. O uso desse adjetivo para a cruel Niceia intensifica o contraste entre sua beleza e sua crueldade<sup>368</sup>.

Teócrito também apresenta um refrão durante o lamento pela morte de Dáfnis. O verso λήγετε βουκολικᾶς Μοῖσαι ἴτε λήγετ' αοιδᾶς (cessai as bucólicas, ó Musas, vamos, cessai as canções!) é repetido pelo menos em quatro oportunidades no primeiro *Idílio*, nos versos 127, 131, 137 e 142. Com as devidas variações, essa estrutura de refrão é repetida durante o *Idílio 1*, em três formatos:

- 1) começai o canto bucólico (“Ἀρχετε βουκολικᾶς Μοῖσαι φίλοι ἄρχετ' αοιδᾶς”.)
- 2) continuai o canto bucólico (ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αοιδᾶς.) e
- 3) terminai o canto bucólico (λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' αοιδᾶς.)

Podem ser encontrados outros casos de refrões em cantos bucólicos fúnebres. O *Epitáfio de Bión*, de Pseudo-Mosco, posterior a composição de Teócrito, faz parte do cânone pastoral. Nesse poema o poeta morto é chamado de vaqueiro e pastor. Há uma estrutura de refrão similar ao canto de Tírsis no *Idílio 1*. O refrão é repetido treze vezes<sup>369</sup> em um total de 126 versos. Também há o *Lamento de Adônis*, de Bión, pertencente ao cânone bucólico grego. São exemplos de poemas fúnebres, com estrutura de refrão, no corpus bucólico, que igualmente podem ter servido de inspiração a Nono.

<sup>367</sup> Harries (1994, p.75), ao observar as muitas conexões com a poesia de Teócrito, notou que elas ocorrem nos versos: 1.127, 131, 137, e 142. Além da já citada emulação de Teócrito, os trechos podem apresentar uma emulação de *Epitáfio de Adônis* e *Epitáfio de Bión* de Pseudo-Mosco, 7ss.

<sup>368</sup> Lasek (2009, p. 123).

<sup>369</sup> Versos 8, 13, 19, 25, 36, 45, 50, 57, 64, 85, 98, 108 e 113.

*Epitáfio de Bión, Pseudo-Mosco:*

ἄρχετε Σικελικαὶ τῷ πένθεος ἄρχετε Μοῦσαι  
começai, Sicilianas Musas, uma sofrida canção começai

*Epitáfio de Adônias, Bion:*

‘αἰαῖ τὰν Κυθήρειαν, ἀπόλετο καλὸς Ἄδωνις,’  
Ai ai, Citereia, o belo Adônias está morto.

De acordo com Lasek<sup>370</sup>, o refrão repetido no épico noniano inicia uma nova parte da tragédia pastoral, mantendo a morte e a crueldade do presente da caçadora. Na estrofe dos versos 403-8, podem ser distinguidas duas partes. Na primeira temos o protesto da natureza contra o cruel ato de Niceia. São listados todos os seres que acusam a caçadora do hediondo assassinato (as ninfas, as rochas da montanha, o abeto e o ulmeiro). Na segunda parte da estrofe é descrito o luto dos animais pelo pastor prematuramente falecido. Mesmo os animais em circunstâncias normais, como o lobo, o leão e o urso, que são hostis aos pastores, choram pelo excelente jovem, como no primeiro *Idílio* de Teócrito. Este motivo alude à idade de ouro, quando todos os animais viviam juntos em harmonia. Ao mencionar este mítico paraíso, a bondade do pastor – apreciada até pelos inimigos mais naturais – é immortalizada e pode-se supor que eles nunca foram prejudicados por ele. Em outro caso, sua morte lhes daria prazer.

*Dionisiacas, 15.403-8*

βούτης καλὸς ὄλωλε, καλὴ δέ μιν ἔκτανε κούρη—  
καὶ Νύμφας ἀκάχησεν, ὀρειάδος οὐ κλύε πέτρης,  
οὐ πτελέης ἦκουσε καὶ οὐκ ἠδέσσατο πεύκην 405  
λισσομένην· ‘μὴ πέμπε βέλος, μὴ κτεῖνε νομῆα’.  
καὶ λύκος ἔστενεν ὕμνον, ἀμειδέες ἔστενον ἄρκτοι,  
καὶ βλοσυροῖς βλεφάροισι λέων ὠδύρετο βούτην·

o belo vaqueiro morreu, a bela jovem o matou!  
E aflingiu as Ninfas, não ouviu a pétrea montanha,  
não escutou o olmo e não atendeu o pinho 405  
que suplica: ‘não lance a seta, não mate o pastor!’  
E o lobo lamentou Hino, os ursos tristes lamentaram,  
e o leão chorou pelos acres olhos.

<sup>370</sup> Lasek (2009, p.123).



Teócrito, *Idílio* 1.69-152

ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	69
τῆνον μὰν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρύσαντο,	70
τῆνον χῶκ δρυμοῖο λέων ἔκλαυσε θανόντα.	
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	72
πολλάι οἱ παρ ποσσὶ βόες, πολλοὶ δέ τε ταῦροι,	73
πολλάι δὲ δαμάλαι καὶ πόρτιες ὠδύραντο.	
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	75
ἦνθ' Ἑρμᾶς πρᾶτιστος ἀπ' ὄρεος, εἶπε δὲ 'Δάφνι, τίς τυ κατατρύχει; τίνας, ὠγαθέ, τόσσον ἔρασαι;'	76
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς	
ἦνθον τοὶ βοῦται, τοὶ ποιμένες, ὠπόλοι ἦνθον·	79
πάντες ἀνηρώτευν τί πάθοι κακόν. ἦνθ' ὁ Πρίηπος	80
κῆφα 'Δάφνι τάλαν, τί τὸ τάκεαι; ἄ δέ τυ κώρα πάσας ἀνὰ κράνας, πάντ' ἄλσεα ποσσὶ φορεῖται—	
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς—	83
ζάτεισ'· ἃ δύσερώς τις ἄγαν καὶ ἀμήχανος ἐσσί.	
ζάτεισ'· ἃ δύσερώς τις ἄγαν καὶ ἀμήχανος ἐσσί.	85
βούτας μὲν ἐλέγευ, νῦν δ' αἰπόλῳ ἀνδρὶ ἔοικας. ὠπόλος, ὅκκ' ἐσορῆ τὰς μηκάδας οἷα βατεῦνται, τάκεται ὀφθαλμῶς ὅτι οὐ τράγος αὐτὸς ἔγεντο.	
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	88
καὶ τὸ δ' ἐπεὶ κ' ἐσορῆς τὰς παρθένος οἷα γελᾶντι,	89
τάκεαι ὀφθαλμῶς ὅτι οὐ μετὰ ταῖσι χορεύεις.'	90
τῶς δ' οὐδὲν ποτελέξαθ' ὁ βουκόλος, ἀλλὰ τὸν αὐτῷ ἄννε πικρὸν ἔρωτα, καὶ ἐς τέλος ἄννε μοίρας.	
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	93
ἦνθέ γε μὰν ἀδεῖα καὶ ἄ Κύπρις γελάοισα,	94
λάθρη μὲν γελάοισα, βαρὺν δ' ἀνὰ θυμὸν ἔχοισα,	95
κεῖπε 'τὴν τὸν Ἑρωτα κατεύχεο, Δάφνι, λυγιζεῖν· ἦ ρ' οὐκ αὐτὸς Ἑρωτος ὑπ' ἀργαλέω ἐλυγίχθης;'	
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	98

τὰν δ' ἄρα χῶ Δάφνις ποταμείβετο· Κύπρι βαρεῖα,	99
Κύπρι νεμεσσατά, Κύπρι θνατοῖσιν ἀπεχθής,	100
ἤδη γὰρ φράσδη πάνθ' ἄλιον ἄμμι δεδύκειν;	
Δάφνις κὴν Αἶδα κακὸν ἔσσεται ἄλγος Ἴρωτι.	
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	103
οὐ λέγεται τὰν Κύπριν ὁ βουκόλος; ἔρπε ποτ' Ἴδαν,	
ἔρπε ποτ' Ἀγχίσαν· τήναι δρύες ἠδὲ κύπειρος,	105
αἱ δὲ καλὸν βομβεῦντι ποτὶ σμάνεσσι μέλισσαι.	
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	107
ὠραῖος χῶδωνις, ἐπεὶ καὶ μῆλα νομεύει	108
καὶ πτῶκας βάλλει καὶ θηρία πάντα διώκει.	
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	110
αὔτις ὅπως στασῆ Διομήδεος ἄσσον ἰοῖσα,	111
καὶ λέγε “τὸν βούταν νικῶ Δάφνιν, ἀλλὰ μάχευ μοι”	
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	113
ὦ λύκοι, ὦ θῶες, ὦ ἀν' ὄρεα φωλάδες ἄρκτοι,	114
ὦ λύκοι, ὦ θῶες, ὦ ἀν' ὄρεα φωλάδες ἄρκτοι,	115
χαίρεθ'· ὁ βουκόλος ὑμῖν ἐγὼ Δάφνις οὐκέτ' ἀν' ὕλαν,	
οὐκέτ' ἀνὰ δρυμῶς, οὐκ ἄλσεα. χαῖρ', Ἀρέθουσα,	
καὶ ποταμοὶ τοὶ χεῖτε καλὸν κατὰ Θύβριδος ὕδωρ.	
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	118
Δάφνις ἐγὼν ὅδε τήνος ὁ τὰς βόας ὧδε νομεύων,	119
Δάφνις ὁ τὼς ταύρωσ καὶ πόρτιας ὧδε ποτίσδων.	120
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	121
ὦ Πᾶν Πᾶν, εἴτ' ἐσσι κατ' ὄρεα μακρὰ Λυκαίω,	122
εἴτε τύγ' ἀμφιπολεῖς μέγα Μαίναλον, ἐνθ' ἐπὶ νᾶσον	
τὰν Σικελάν, Ἐλίκας δὲ λίπε ρίον αἰπύ τε σᾶμα	
τῆνο Λυκαονίδαο, τὸ καὶ μακάρεσσιν ἀγητόν.	125
λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' ἀοιδᾶς.	126
ἐνθ', ὦναξ, καὶ τάνδε φέρου πακτοῖο μελίπνου	127

ἐκ κηρῶ σύριγγα καλὸν περὶ χεῖλος ἑλικτάν·  
ἧ γὰρ ἐγὼν ὑπ' Ἔρωτος ἐς Ἄιδαν ἔλκομαι ἤδη.  
λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' ἀοιδᾶς. 130

νῦν ἴα μὲν φορέοιτε βάτοι, φορέοιτε δ' ἄκανθαι,  
ἀ δὲ καλὰ νάρκισσος ἐπ' ἀρκεύθοισι κομάσαι,  
πάντα δ' ἄναλλα γένοιτο, καὶ ἀ πίτυς ὄχνας ἐνεΐκαι,  
Δάφνις ἐπεὶ θνάσκει, καὶ τὰς κύνας ὠλαφος ἔλκοι,  
κῆξ ὀρέων τοὶ σκῶπες ἀηδόσι γαρύσαιντο.' 131  
135

λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' ἀοιδᾶς. 136

χῶ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπεπαύσατο· τὸν δ' Ἀφροδίτα  
ἤθελ' ἀνορθῶσαι· τά γε μὰν λῖνα πάντα λελοίπει  
ἐκ Μοιρᾶν, χῶ Δάφνις ἔβα ρόον. ἔκλυσε δῖνα  
τὸν Μοῖσαις φίλον ἄνδρα, τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπεχθῆ. 137  
140

λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' ἀοιδᾶς. 141

καὶ τὸ δίδου τὰν αἶγα τό τε σκύφος, ὥς κεν ἀμέλξας  
σπεῖσω ταῖς Μοῖσαις. ὦ χαίρετε πολλάκι, Μοῖσαι,  
χαίρετ'· ἐγὼ δ' ὑμῖν καὶ ἐς ὕστερον ἄδιον ἄσῶ.  
χαίρετ'· ἐγὼ δ' ὑμῖν καὶ ἐς ὕστερον ἄδιον ἄσῶ. 142  
145

{ΑΙΠΟΛΟΣ} 145

πληρὲς τοι μέλιτος τὸ καλὸν στόμα, Θύρσι, γένοιτο,  
πληρὲς δὲ σχαδόνων, καὶ ἀπ' Αἰγίλῳ ἰσχάδα τρώγοις  
ἀδεΐαν, τέττιγος ἐπεὶ τύγα φέρτερον ἄδεις.  
ἠνίδε τοι τὸ δέπας· θᾶσαι, φίλος, ὡς καλὸν ὄσδει·  
Ἵρᾶν πεπλῦσθαι νιν ἐπὶ κράναισι δοκησεῖς. 146  
150  
ὦδ' ἴθι, Κισσαίθα· τὸ δ' ἄμελγέ νιν. αἰ δὲ χίμαιραι,  
οὐ μὴ σκιρτασῆτε, μὴ ὁ τράγος ὑμῖν ἀναστῆ.

Cantai a bucólica, Musas queridas, cantai a canção.

Eis-me, Tirsis do Etna, de Tirsis a voz é dulcíssima. 65

Ora, de onde estáveis, então, quanto Dáfnis, ó Ninfas, morria?

Nos belos vales, quiçá, do Peneu, ou naqueles do Pindo?

Não vos acháveis, decerto, na longa corrente do rio

Anapo, ou no cume do Etna, ou nas águas do Ácis, sagrada.

Cantai a bucólica, Musas queridas, cantai a canção. 70

Por ele os chacais, os lobos por ele uivaram então,

por ele, defunto, chorou até mesmo o leão da floresta.

Cantai a bucólica, Musas queridas, cantai a canção.

E a seus pés muitas vacas, muitíssimos touros também,  
muitas novilhas, bezerros, ali lamentaram por ele. 75

Cantai a bucólica, Musas queridas, cantai a canção.

Hermes primeiro, provindo do monte falou: “ó Dafnis,  
quem te atormenta, querido, a quem amas tanto e talmante?”

Cantai a bucólica, Musas queridas, cantai a canção.

Vieram vaqueiros, pastores, também os cabreiros vieram; 80  
e perguntaram-lhe todos: “Que mal te angustia?”; e Príapo  
disse-lhe, ao vir: “Pobre Dáfnis, tu morres por quê? Uma mocinha  
corre todas as fontes, todos os bosques atrás –

cantai a bucólica, Musas queridas, cantai a canção –

de ti, ó amante infeliz: és um caso pra lá de perdido. 85  
Vaqueiro chamavam-te, e agora pareces, se tanto, um cabreiro,  
cabreiro cujos olhos, ao ver como monta nas cabras,  
ficam, então, marejados, por não ter nascido um cabrão.

Cantai a bucólica, Musas queridas, cantai a canção.

E tu, outrossim, quando vês as donzelas como se riem, 90  
marejam-te os olhos, porque com elas não estás a dançar”.  
Nada não retorqui o vaqueiro, senão suportou  
amor mui amargo, portou-o ao seu fatalíssimo fim.

Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.

Veio também, com efeito, a doce Cipris sorrindo 95  
- dentro sorrindo, e por fora com o humor bastante severo -,  
e disse-lhe: “Tu, que rogaste para dobrar Amor,  
Dáfnis, por cruel Amor não goste tu mesmo dobrado?

Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.

A essas palavras Dáfnis “Cipris difícil” opôs, 100  
“Cipris que irritas, Cipris tão odienta aos mortais,  
julgas, acaso, que todos os sóis para mim se puseram?  
Dáfnis até mesmo no Hades a Amor há de ser dura pena.

- Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.  
Com um vaqueiro não dizem que Cipris... – pras bandas do Ida 105  
vai, vai pra junto de Anquises, onde há carvalhos e a junça,  
e lindamente as abelhas zunzunem à volta dos favos.
- Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.  
Adônis também tá em flor, também apascenta rebanhos,  
mata lebres também, e todas as feras persegue. 110
- Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.  
Vai embora de novo pra perto do tal Diomedes,  
e diz-lhe ‘O vaqueiro Dáfnis venci, mas tu lutas comigo’.  
Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.  
Ó chacais, ó lobos, ó ursos das grotas do monte, 115  
adeus: vosso Dáfnis vaqueiro não mais andará na floresta,  
nem em nenhum matagal, nem nos bosques; adeus, Aretusa,  
e rios que desaguais belamente pras bandas do Tibris.
- Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.  
Sou aquele Dáfnis que as vacas aqui vaquejava, 120  
Dáfnis que abeberava aqui os bezerros e touros.
- Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.  
Pã, ó Pã, quer estejas nos montes do alto Liceu,  
quer tu vagues no grande Ménalo, vem para a sícula  
ilha, e abandona o pico do Hélice e a tumba escarpada 125  
do Licaonida, deleite das bem venturosas deidades.
- Calai a bucólica, Musas, eia! Calai a canção.  
Vem, senhor, e toma esta minha siringe melíflua  
da densa cera, e tão bela na sua boquilha recurva:  
pois, decerto, já sou por Amor arrastado pro Hades. 130
- Calai a bucólica, Musas, eia! Calai a canção.  
Vós, carregai-vos de violas então, espinheiros e acantos,  
brote do zimbro florente já o bonito narciso,  
tudo se torne outra coisa, tanto o pinheiro dê pera  
- visto que Dáfnis se esvai -, como o gamo persiga as cadelas, 135

e para os rouxinóis os mochos do monte decantem”.

Calai a bucólica, Musas, eia! Calai a canção.

Tanto dizendo, parou. Então Afrodite quis pô-lo  
de novo de pé, mas as Moiras lhe tinham soltado já todos  
os fios, e Dáfnis no rio desaguou. A torrente cobriu 140  
o homem amado das Musas, das Ninfas o não desprezado.

Calai a bucólica, Musas, eia! Calai a canção.

Tu, dá-me a cabra e o vaso cá, para eu, ordenhando-a,  
libar às Musas. Adeus, mil vezes adeus, Ó Musas:  
um canto mais doce, num dia futuro, a vós cantarei. 145

Cabreiro

Fique-te a boca belíssima, Tirsis, repleta de mel,  
de favos repleta, e comas de Égilo aqueles figos  
docinhos, pois cantas, decerto, melhor que a cigarra.  
Tó, eis a taça; admira, meu caro, o perfume que espira:  
dirias que foi banhada juntinho à nascente das Horas. 150  
Vem aqui, ó Cisseta; ordenha-a. E vós, ó cabritas,  
não coiceeis, a fim de que o bode não venha cobrir-vos.

A estrutura de lamento utilizada por Nono é um claro reflexo da recepção da poesia bucólica, pois, além de emular a matéria – a morte do pastor –, ele imita a estrutura e versos do poeta de Siracusa. Contudo, a emulação da poesia bucólica não apenas reflete a habilidade do autor das *Dionisiacas* em transitar por estilos dentro de um gênero, ou talvez aludir, em um poema épico, a outros gêneros poéticos, mas mostra a incompatível natureza entre a matéria dionisiaca e a pastoral. A poesia bucólica, nesse período, já seria claramente um gênero poético identificado como distinto da poesia épica. Dioniso é uma divindade ligada ao campo e à fertilidade, entretanto, não tem destaque em poemas bucólicos de Teócrito e não figura entre as divindades rústicas frequentes em seu canto.

O episódio de Niceia e Hino começa no verso 15.169. Os temas pastorais estão presentes desde o princípio. Além do pastor Hino, seu rebanho, seu amor infeliz, o toque da sua flauta e o seu cajado são mencionados. A ação do pastor também é seguida pelos nomes mencionados no texto das figuras de pastores mitológicas (Endimion, Ganimedes, Titônos e Dáfnis) e os deuses pastores (Apolo, Pã) conhecidos da poesia pastoral. A história do πάθος, a paixão do pastor, acontece em uma bela área, projetada à maneira típica das características da poesia pastoral. A história de amor de Hino ocorre em torno de arvoredos frondosos (15.396: εὐπετάλοι παρὰ λόχμηι), onde há muitas árvores (um

abeto e um olmo), rochas da montanha (15.404) e um pasto e onde bezerros, vacas e touros pastam (15.395ss)<sup>371</sup>.

O número de temas pastorais e os *topoi* crescem e aumentam dentro da narrativa, de modo que eles atingem seu apogeu após a morte de Hino. Este fenômeno pode ser observado em particular a partir do verso 15.370, quando o lamento de toda a natureza sobre o pastor morto por Niceia começa com muitos motivos pastorais (15.370-91)<sup>372</sup>.

O lamento no poema de Nono não é apenas pela morte do pastor Hino, mas por todo o modo bucólico como uma influência independente em um vasto contexto do poema. A siringe, instrumento do pastor (Hino era o “siringista”, como dito por Niceia em 15.306), se unirá a outros instrumentos no futuro, como a lira, no canto 21. Como observado por Harries (1994b), a siringe produzirá um som que conduzirá o exército, unindo-se à trombeta de Homero em um novo contexto: o que antes simbolizava a poesia pastoral, agora está na guerra.

Nas *Dionisiacas*, 25.267-9:

ἐν δὲ κυδοιμοῖς  
Βακχιάδος σύριγγος ἀγέστρατον ἦχον ἀκούσω  
καὶ κτύπον οὐ λήγοντα σοφῆς σάλπιγγος Ὀμήρου

nos combates  
que eu ouço a tropa ser convocada pela siringe de Baco  
e o incessante clamor da trombeta do verso de Homero

Para Harries<sup>373</sup>, o lamento no poema de Nono não é apenas pela morte do pastor Hino, mas por todo o modo bucólico como uma influência independente em um vasto contexto do poema. Todavia, Mazza e Shorrock<sup>374</sup> discordam da interpretação de Harries. Para eles, a morte de Hino e seu *trenos* posterior não representam a derrota da poesia pastoral como uma entidade independente no poema, mas apenas um processo para a composição dionisíaca. O óbito de Hino – a morte por amor – é o destino do herói fundador, Dáfnis, de acordo com Teócrito. Para um βουκολός, amar sem ser recíproco, morrer por amor, são o mais alto grau de completude do afeto pastoral. Dessa forma, a

<sup>371</sup> Lasek (2009, p.126).

<sup>372</sup> *Idílio* 1 de Teócrito. Pseudo-Mosco em *Epitáfio a Bión*. Schulze (1968, p. 17ss) destaca a semelhança desta passagem com as *Metamorfoses* de Ovídio 11.44-53.

<sup>373</sup> Harries (1994b, p. 74).

<sup>374</sup> Shorrock (2001, p. 141-2) e Mazza (2012, p.82).

morte de Hino não simboliza a morte da bucólica, mas uma prova do alto grau de consciência com que Nono a manipula em seu poema.

A poesia pastoral é desenvolvida a partir da poesia épica. O uso de hexâmetros para a composição é o fator de maior aproximação entre os gêneros. Todavia, a matéria em muito diverge. Ao invés de narrar grandes ações heroicas, como a epopeia, ou ser didática, a poesia hexamétrica helenística apresenta outras características. Na bucólica, ações da vida simples e cotidiana dos pastores são descritas pelos próprios agentes. A aproximação entre a poesia épica bélica e a pastoral pode ser vista no *Idílio 1* de Teócrito. Nele é apresentada a éfrase da taça (κυσσυβίον), uma referência à taça de Polifemo na *Odisseia*<sup>375</sup>, também denominada κυσσυβίον. A taça feita de hera tem a função de simbolizar a poesia pastoral no primeiro *Idílio*, e serve como uma referência e aproximação com a epopeia homérica. Polifemo, é outro exemplo que pode ser utilizado para demonstrar a aproximação entre o poema homérico e a poesia pastoral, pois é um dos personagens do *Idílio 11*. A éfrase é um *topos* comum na poesia épica, também utilizada na bucólica. As *Dionisiacas* também apresentam essa temática, com a descrição do escudo de Dioniso<sup>376</sup>, antes da *Indiada*. A égide dionisiaca não tem qualquer serventia bélica ou narrativa, sendo apenas usada para preencher os parâmetros formais do gênero épico.

Harries (1994b, p. 73) vai além, ao citar que Niceia e Hino simbolizam duas influências incompatíveis dentro do poema: a primeira simboliza o mundo dionisiaco e o segundo o bucólico. Deve ser lembrado que Hino, possivelmente o símbolo da música<sup>377</sup>, tem certos problemas em se expressar. É também digno de nota que até mesmo a representação da morte de Hino se torna simbólica, porque ele morre com um projétil na boca. Este fato sugere que seu nome pode ser simbolicamente interpretado. Sob esta luz, Niceia, Hino e toda a sua vida podem ser compreendidos como uma grande metáfora dos princípios composicionais das *Dionisiacas*, nos quais o elemento dionisiaco, desordenado, extermina o elemento bucólico<sup>378</sup>. Esta condição é consequência do fato de

---

<sup>375</sup> *Odisseia* 9.936.

<sup>376</sup> *Dionisiacas*, 25. 380-572.

<sup>377</sup> Gonnelli (2003, p.212).

<sup>378</sup> Harries (1994, pp.74ss).



que as antigas características do gênero bucólico estão "esgotadas" e devem servir a novos propósitos<sup>379</sup>.

É interessante notar no trecho destacado a união entre siringe e trombeta. Os instrumentos musicais servem, nessa passagem, como metonímia para o gênero poético: épica e bucólica. A épica, no sentido tradicional, de heróis de lanças e escudos, é tratada como poema bélico. Isso cria um paradoxo, pois a guerra não tem espaço nos poemas bucólicos. A poesia bucólica se constitui como um *épos* anti-marcial. Também deve ser enfatizado que as passagens das *Dionisiacas* que têm um caráter bucólico são, por sua própria natureza, estranhas à poesia épica<sup>380</sup>, desde o início em diante. Este fenômeno leva muitos pesquisadores a suspeitar que Nono está envolvido em alguma discussão com poesia pastoral tradicional em seu trabalho<sup>381</sup>. As rivalidades travadas nesse gênero ocorrem no âmbito da disputa entre cantores, como os *Idílios* 5, 6 e 8 como exemplos. Para Harries (1994b, p. 73), Niceia é claramente uma figura dionisiaca, pois ela parece emular as atividades das Bassárides. Contudo, para Shorrock (2001, p. 142), ela não pode ser vista como um símbolo de uma nova poética dionisiaca que se sobrepõe sobre a pastoral.

O estilo bucólico helenístico é muito explorado no poema, contudo o propósito do uso das características pastorais passa longe de apenas uma emulação. A canção pastoral funciona inicialmente como um instrumento de encantamento, no episódio de Cadmo e Tífon. Conforme Harris (1994b, p. 76) analisa, o episódio com o lamento de Hino, no canto 15, é um ponto crucial na narrativa das *Dionisiacas*, pois simboliza não apenas a forma como o amor é retratado dentro da epopeia, mas também o lamento do e pelo pastor, e principalmente o lamento pela poesia bucólica. Tanto o canto 15 quanto os seguintes tratam da gradual assimilação do *épos* bucólico a um novo estilo de poesia: o dionisiaco, que funde e transforma as tradições poéticas em uma nova. A recepção helenística do bucolismo presente nas *Dionisiacas* é refletida, principalmente, na figura de três personagens, entre os livros 15-20: Hino, o pastor que simboliza a antiga poesia pastoral; Niceia, a caçadora que rejeita tanto a tradição bucólica quanto a novidade simbolizada

---

<sup>379</sup> Harries (1994, p.74) diz que a motivação pastoral está gasta como uma força independente, e esse instrumento deve servir a um novo propósito.

<sup>380</sup> Rouse (1940.I, p. 530) sugere que o lamento está no estilo da poesia pastoral, alienada para a épica. Em Nono deve-se buscar por reminiscências de toda a poesia grega clássica e pós-clássica.

<sup>381</sup> Segundo Gigli-Piccardi (2003, p.108), são a transformação das Musas em bacantes e do poeta adepto de Dioniso, bem como a oposição entre poesia épica e bucólica, um prelúdio para uma verdadeira interpenetração da "música pastoral" na polifonia dissonante de Dioniso.

por Dioniso; e o deus, que absorve as características de Hino, mas adiciona uma nova forma de prazer: o vinho, capaz de matar e seduzir. A poesia bucólica é então suplantada pelo novo φάρμακον dionisiaco, o vinho, que também possui a característica de encantamento, mas em um nível inacessível de poder e eficácia.

## Capítulo 3 – A influência de Apolônio de Rodes

### 3.1. – Apolônio de Rodes

Em comparação a Calímaco, pouco se sabe a respeito de Apolônio de Rodes. O poeta teria vivido na primeira metade do terceiro século a.C., com origem em Alexandria. Ele é um dos poucos exemplos sobreviventes do período helenístico que compõem no gênero épico, oferecendo inovação e influência ao mesmo, em especial aos poetas latinos posteriores, como Virgílio e Caio Valério Flaco<sup>382</sup>.

Apolônio exercia a função de poeta assim como também de filólogo e comentador de Homero, o que auxiliou na reflexão do eruditismo em seus versos e da linguagem herdada dos poemas homéricos. Dessa forma, ele estabelece um diálogo perene com a tradição anterior, imitando e aludindo a poetas como Homero, Píndaro, Sófocles e Eurípides<sup>383</sup>. Apolônio compôs as *Argonáuticas* – um poema épico dotado de quatro livros e cerca de 5800 versos a respeito da viagem de Jasão acompanhado de outros heróis gregos em busca do velocino de ouro – e alguns poemas que sobreviveram apenas em fragmentos, retratando a fundação de cidades como Alexandria e Cnido, além de outros lugares de interesse dos Ptolomeus, nos quais ele teria servido como mentor.

Assim como Calímaco, as informações sobre a vida pessoal do poeta são, com frequência, retiradas de suas próprias obras. Todavia, não há elementos em primeira pessoa nas *Argonáuticas* para que qualquer dado pessoal pudesse ser deduzido. As informações sobre sua biografia têm origem nas *Vidas A e B*, preservadas nos manuscritos de seu épico, e da enciclopédia do século X d.C. *Suda*. A primeira *Vida* é baseada no trabalho do gramático Teon, que teria vivido em Alexandria durante o reinado de Augusto (27 a.C. ~ 14 d.C.) e tecido comentários a respeito de poetas helenísticos como Calímaco, Nicandro, Teócrito e Licofrão. Segundo Lefkowitz (2012, p. 121), o gramático poderia conhecer as biografias de outros autores possivelmente exilados devido a leis hostis aos mesmos; como Homero, que supostamente teria deixado Cime devido ao fato do governo local não conseguir patrociná-lo, e Eurípides, que teria fugido para a Macedônia por ser

---

<sup>382</sup> Stephens (2001, pp. 98-9).

<sup>383</sup> Rodrigues Júnior (2021, p. 10).

alvo de escárnio dos poetas cômicos<sup>384</sup>. A segunda *Vida* é baseada no comentário de Teon e o seu compositor seria o gramático Sofocleio, que viveu no segundo século d.C. Ambas as obras foram revisadas durante os séculos posteriores.

De acordo com ambas as *Vidas*, Apolônio seria originário de Alexandria e teria migrado para Rodas devido à má recepção de sua obra na cidade natal. Na ilha, ele refina sua poesia antes de retornar à Alexandria<sup>385</sup>, onde sairia triunfante e receberia o posto de bibliotecário da famosa Biblioteca, diferente dos exílios políticos dos poetas anteriores<sup>386</sup>. Enquanto na *Vida A*, a alcunha Ródio (de Rodas) foi concedida a ele por refinar a primeira versão de seu poema na ínsula – após recitação pública e aprovação, o poeta se tornou um mestre na cidade –, em *B* ele se tornara um cidadão e ensinou retórica na cidade. Entretanto, ele pode ter sido confundido com um outro Apolônio (de Alabanda) que fora a Rodas para ensinar retórica no primeiro século<sup>387</sup>.

Segundo Lefkowitz (2012, p. 124), a datação precisa do tempo de vida e da composição de Apolônio é problemática. Na *Vida A* é sugerido que o poeta viveu sob o regime (e foi tutor) de Ptolomeu III (Evérgete, que reinou entre 246-221 a.C.), insuflando a ideia de que ele era contemporâneo de Calímaco. É reconhecido que Apolônio foi Bibliotecário-chefe da grande Biblioteca de Alexandria e, de acordo com o *Suda*<sup>388</sup>, ele foi também o sucessor de Eratóstenes. Todavia, a informação difere da lista de bibliotecários<sup>389</sup>, que o coloca como antecessor a Eratóstenes e mentor de Ptolomeu I (Sóter, que reinou entre 305-285 a.C.), afastando a ideia de contemporaneidade e da relação com Calímaco. Essas contradições e imprecisões tornam muito complicado supor a datação do poema apoloniano ou até imaginar o que realmente foi dito sobre ele e sua obra na antiguidade.

As *Vidas* e o *Suda*<sup>390</sup> apontam que Apolônio tinha algum tipo de relação com Calímaco, sendo o cirenaico mestre e o ródio pupilo (μαθητής). Na *Vida A* é dito que ele teria a companhia de Calímaco, enquanto em *B* que ele compunha junto ao mestre, além

<sup>384</sup> A história sobre o exílio de Homero foi conhecida no quarto século, e as histórias sobre o tempo em que Eurípides permaneceu na Macedônia se tornou popular no segundo século a.C.

<sup>385</sup> De acordo com Lefkowitz (2012, p. 121), essa história existe para tentar explicar a razão da existência de duas versões sobre o poema, com pequenas variações de versos nos livros 1 e 2, e também para afastar o poeta da sombra de Calímaco, nomeando-o Ródio, enquanto o cirenaico seria o Alexandrino.

<sup>386</sup> Lefkowitz (2012, p. 122).

<sup>387</sup> Cameron (1995, p. 214).

<sup>388</sup> *Suda* a. 3419.

<sup>389</sup> *POxy* 1241.

<sup>390</sup> *Suda* a. 3419.

do autor dos *Aitia* ser seu instrutor de retórica (γραμματικός), apesar da terminologia ser anacrônica. Segundo Lefkowitz (2012, p. 121), mestre e pupilo são metáforas para conexões entre dois autores baseadas na similaridade entre seus trabalhos, como tema e composição, estilo e fraseologias<sup>391</sup>.

Os estudiosos modernos apresentam divergência a respeito dos problemas na relação entre Apolônio e Calímaco, pois o ródio buscaria se afastar da teoria poética da composição épica do cirenaico<sup>392</sup>. Para Eichgrun (1961), Calímaco teria considerado as *Argonáuticas* uma falha devido à falta de unidade, por ser uma epopeia episódica e explicações excessivas; enquanto para Erbse (1955) há dúvidas se o cirenaico ataca o poema apoloniano, quando fala sobre o rio lamacento no *Hino a Apolo*. Já Klein (1976) rejeita completamente qualquer discrepância entre a poética calimaquiiana e a de Apolônio.

Pode haver uma compreensão equivocada a respeito dessa relação de possível rivalidade entre os poetas. A razão pela qual comentadores e biógrafos escrevem sobre a disputa de Calímaco e Apolônio pode residir no fato do cirenaico ter sua poesia mais apreciada, mais admirada e ter sido uma fonte maior para os poetas posteriores.

Assim, de acordo com Lefkowitz (1980), a história da querela pode ficar em segundo plano quando a relação entre os poetas é analisada de forma positiva, de modo que os biógrafos antigos imaginam que Apolônio tem Calímaco em mente quando compõe sua epopeia<sup>393</sup>. Uma leitura mais atenta das *Argonáuticas* e dos fragmentos de obras incompletas, pode mostrar como sua poesia apresenta conexões com a de Calímaco, especialmente em relação aos *Aitia*, apresentando interesse pela geografia, pelas práticas religiosas e pelo cuidado com o refino do verso, porém sem se esquecer da fórmula épica. Para Lefkowitz (2012, p. 125), no mundo antigo, essa imitação pode ser considerada um complemento e não um sinal de plágio ou de falta de criatividade.

---

<sup>391</sup> Fairweather (1974, pp. 262-3) afirma que, devido à similaridade de composição e datação, é possível dizer que Píndaro seria, então, pupilo de Laso, Sófocles de Ésquilo, e Eurípides de Sócrates, Anaxágoras e outros filósofos.

<sup>392</sup> Glei (2001, p. 4).

<sup>393</sup> De acordo com Lefkowitz (2012, p. 124), o escólio às *Argonáuticas* 1.1309 nota um verso calimaquiiano tirado dos *Aitia* fr. 1.12-6 Pfeifer.

### 3.2. – As Argonáuticas

A grande obra de Apolônio são as *Argonáuticas*, que pode ter sido o primeiro relato em hexâmetro a se dedicar inteiramente à expedição para a Cólquida em busca do velocino de ouro. A fama da jornada de Jasão e dos demais heróis em direção a regiões distantes e desconhecidas, enfrentando provas sobre-humanas, decorre especialmente de Apolônio<sup>394</sup>.

Um dos principais aspectos da poesia alexandrina é a reutilização criativa da literatura do passado, sua textualidade aberta e autoconsciente, e o fato das *Argonáuticas* exigirem a leitura das epopeias arcaicas<sup>395</sup>. Apesar da inspiração de Homero, ela difere em alguns aspectos da épica tradicional arcaica, por mais que compartilhe metro, linguagem e lugares comuns. Uma vez que os elementos constituintes da estrutura do gênero acabam apresentando um novo sentido, adaptaram-se às características próprias da poesia helenística e forneceram um novo paradigma literário a ser seguido pelos autores subsequentes<sup>396</sup>. O poeta utiliza a brevidade característica dos poemas helenísticos da época, como os *Aitia* e *Hécale* de Calímaco, e os *Idílios* de Teócrito. Uma outra característica da poesia apolínea reside no fato do poema pode não retratar reis e heróis da maneira tradicional – apesar da expedição estar repleta dos maiores heróis gregos –, de modo que alguns deles sejam reduzidos aos padrões humanos comuns, sendo retratados em situações intimistas dentro de seu mundo emocional, em que alguns demonstram um estado de espírito desesperado e deprimido. Um exemplo é Idas, guerreiro que pode ser considerado obsoleto, grosseiro e ímpio, que serve como contraste ao moderno Jasão, que vai além do uso das palavras duras e da força. Para além das inovações no conceito de heroísmo, as *Argonáuticas* trazem muitas digressões, etiologias, e outros temas populares da poesia alexandrina.

Outra diferença a respeito dos poemas homéricos ocorre em relação à unidade. Gummert (1992) afirma que Apolônio rejeita conscientemente o conceito aristotélico de unidade, enfatizando a intenção de oferecer ao leitor detalhes relevantes do mito. Para Gleis (2001, p. 16), as *Argonáuticas* teriam uma concisão narrativa própria, baseada em episódios. A construção da epopeia se dá em blocos, elementos, grupos de elementos

---

<sup>394</sup> Rodrigues Júnior (2021, p. 9).

<sup>395</sup> Hunter (1993, p. 3)

<sup>396</sup> Rodrigues Júnior (2021, p. 13).

(conjuntos) e segmentos, definindo um processo mais complexo, e a sua coerência é construída na repetição dos mesmos<sup>397</sup>. Quanto à estrutura, não está evidente; a sua privação é intencional e a questão reside exatamente nessa ausência<sup>398</sup>.

Os *aitia* são partes integrais da narrativa épica apolínea<sup>399</sup>. A técnica narrativa de Apolônio se concentra na etiologia, e se torna não uma mera demonstração de aprendizado, mas uma mediação entre poeta e leitor<sup>400</sup>. A écfrase do manto de Jasão pode ter interpretação poetológica como um exemplo da estética alexandrina, através da apresentação naturalística, concentração das cenas do indivíduo, variedade, peças de gênero, entre outros<sup>401</sup>. Há uma mudança consciente em Apolônio de uma narrativa tradicional (homérica) para o fechamento de níveis temporais, cujo assunto é o próprio processo narrativo demonstrado em diversas possibilidades. O tempo narrativo é interrompido repetidamente por *flashbacks* (através de narrativas do passado mítico relevantes para o presente da narrativa épica) e prenúncios (a origem como atualização de mitos no presente da narração), excursões etnográficas, écfrases e o caráter metaepopeico do poema<sup>402</sup>.

De acordo com Rodrigues Júnior (2021, pp. 10-1), o poema é centrado na viagem em busca do velocino de ouro e nenhum destaque é dado aos fatos anteriores ao início da expedição, os motivos de sua realização, ou o retorno ao porto de Págasas. A estrutura dos dois primeiros livros é dedicada à narração da viagem no percurso de ida, com origem no norte da Grécia e destino na Cólquida, atravessando o Mar Negro e o Rio Fásis. Já o terceiro livro é voltado aos acontecimentos na ilha, em especial ao encontro de Jasão com Medeia. A personagem será a principal aliada dos gregos e auxiliará o roubo do objeto paterno. É neste livro que são narradas as provas exigidas pelo rei para que os heróis possam adquirir o desejado prêmio. O quarto e último livro relata a fuga dos argonautas da ilha e a longa viagem de volta, com aventuras que remetem à *Odisseia*.

---

<sup>397</sup> Hurst (1967).

<sup>398</sup> Segundo Hunter (1993, p. 5), leitores modernos podem ter dificuldade em entender que o livro 2, com seus longos trechos de etnografia e geografia, assim como o livro 3, pertencem ao mesmo poema. Pode ser difícil também entender o caráter de Medeia, para alguns um sinal de incompetência, assim como aceitar o virtual desaparecimento de Jasão no livro 4. Esses leitores apresentam uma noção implícita de unidade e consistência considerada artisticamente satisfatória e que seria difundida por Homero e Virgílio.

<sup>399</sup> Valverde Sanchez (1989).

<sup>400</sup> Deutsch (1982).

<sup>401</sup> Shapiro (1980).

<sup>402</sup> Fusillo (1985).

Uma das principais inovações das *Argonáuticas* reside na concepção de um novo herói épico. Gleijeses (2001, pp. 6-15) elenca estudos críticos a respeito da mudança das características dos heróis apolonianos, a qual seria uma de suas inovações substanciais<sup>403</sup>. Segundo os autores analisados, a ideia do herói homérico não pode ser aplicada a Apolônio, uma vez que eles diferem dos guerreiros da *Ilíada*. Os elementos míticos da realidade do poeta e do leitor tendem a reduzir os grandiosos heróis aos padrões humanos comuns, ao mesmo tempo que os personagens épicos são retratados em situações mais intimistas, revelando em Medeia, uma das personagens principais, seu mundo emocional interior. De modo a demonstrar que o guerreiro arcaico está obsoleto, o poeta contrasta o velho valentão Idas com Jasão, um herói moderno e atípico. Idas não é uma referência homérica, mas é grosseiro e ofende os deuses, tornando-se uma caricatura do herói homérico e diferindo apenas em partes do herói alexandrino.

Todavia, não é apenas Idas que destoa de Jasão. Como protagonista e único representante do novo heroísmo, nas *Argonáuticas*, a força bruta de Hércules representa um estágio mais primitivo de herói. A personalidade do filho de Zeus chama atenção por seu lado cômico, praticamente burlesco, e sua identificação com o heroísmo de Apolônio é anacrônica. Dessa forma, ele está deslocado na missão, tendo que abandoná-la mais cedo. Já Tifis e os demais se diferenciam pela astúcia mas, sem a ajuda divina, não avançam, já que tal habilidade não é garantia de sucesso. Telamon e Peleu são os arquétipos positivos e incorporam a proeza da luta, mas ainda sem um resultado positivo, o que pode levá-los ao fracasso final. Os videntes Mopsos e Fineu<sup>404</sup>, além de Idmon, mostram que os poderes divinos não são isentos de problemas e a assistência de uma divindade é necessária e ocorre ocasionalmente. A impiedade não é exatamente um problema, pois o assassinato de Apsirto é fundamental para o sucesso da empreitada.

O primeiro livro das *Argonáuticas* redefine a noção programática do herói épico. O protagonista Jasão subverte as características do guerreiro tradicional, enfraquecendo o ideal de herói, uma vez que ele não é um mestre de combates e seu heroísmo é

---

<sup>403</sup> Uma outra inovação muito importante a respeito da renovação do *épos* apoloniano apontado por Vian (1963) reside no fato dele ir além da questão heroica, ampliando o papel da mulher dentro da epopeia. Diferente das mulheres de Homero, Medeia tem um papel de protagonismo, é agonista das suas ações e talvez a principal heroína das *Argonáuticas*.

<sup>404</sup> Fineu não foi um herói argonauta. Ele foi o rei da Trácia e possivelmente dotado de poderes sobrenaturais. Cego, ao preferir a longevidade da vida à faculdade da visão, foi punido por Hélio, que enviava harpias pra atormentar o personagem. Quando os argonautas se dirigiram à Cólquida, foram consultar Fineu sobre a rota a ser seguida. O rei prometeu informa-los, mas quis primeiro que eles o livrassem das harpias. Os filhos de Bóreas, Cálais e Zete, empenharam-se de derrotar os monstros.



constituído por artifícios, como os fármacos oferecidos por Medeia. Seu heroísmo é passivo, uma vez que não pode ser alcançado de forma individual, como em Homero, mas coletivamente<sup>405</sup>. Ele é o tipo de herói pragmático e oportunista que emprega qualquer ajuda que a situação exige. Ele se torna um paladino do amor, uma vez que simboliza o papel da paixão e da sexualidade no poema, mesmo que de forma passiva. Seu sucesso decorre devido a seu comportamento não heroico, como o respeito e a exploração do amor, minimizando seus aspectos negativos. Apesar disso, ele difere de Medeia, pois apresenta uma virtude cética e racional; ao contrário de sua amada, que é dotada de características emocionais. A feiticeira é a heroína simpática do poema, que está cada vez mais presa à injustiça e, devido às situações ocorridas, se transforma em uma bruxa abominável ao fim da epopeia.

Apolônio tenta forjar um compromisso entre a tradição épica e a inovação. Seu interesse não parece residir apenas no heroísmo – com Jasão sendo retratado ora como um guerreiro homérico, ora não –, o que pode revelar um questionamento de princípios do poeta ou do heroísmo épico. Sugere-se que a relação de Apolônio com Homero e com os atos de bravura seja mais ampla. O poeta ródio pode ser considerado conscientemente epigonal, ao brincar com o legado literário e a linguagem épica, além das próprias expectativas do leitor, acostumado com as características do *épos* tradicional. Assim, ao relacionar o heroísmo convencional e as características alexandrinas, ele tende a unificar dois problemas em um, através do contraste temático entre o arcaico e o moderno, representados por Hércules e Jasão, que podem ser identificados com a divisão poética homérica e calimaquiiana (ou épica *versus* não-épica). Apolônio incorporaria uma reflexão metateórica sobre o épico dentro de sua epopeia<sup>406</sup>.

Contudo, não é apenas o papel masculino nesse novo heroísmo helenístico concebido por Apolônio. A proeza física não tem importância para a sua concepção do tema<sup>407</sup>. O poeta atribui um papel importante às mulheres no poema. Os atos de coragem masculinos acabam sendo fragmentados, uma vez que Jasão é retratado positivamente, mas seu comportamento em relação às mulheres revela sua fraqueza moral. Ele seria, então, um herói ambivalente. As mulheres, especialmente Medeia, não estão envolvidas

---

<sup>405</sup> Clauss (1993).

<sup>406</sup> DeForest (1994).

<sup>407</sup> Michna (1994).

passivamente na concepção desse novo heroísmo, ajudando a articulá-lo<sup>408</sup>. A ambivalência não é aplicada apenas a Jasão, mas também a Hércules, com seus aspectos cômicos, violentos, mas civilizadores. As *Argonáutias* podem ser vistas de forma sutil e complexa, sem serem sobrecarregadas de esquemas estereotipados ou repletas de clichês<sup>409</sup>.

Medeia tem um papel fundamental para a redefinição do herói épico apoloniano, tornando-se uma entidade (e não divindade) na qual Jasão deve entrar em acordo para obter o heroísmo mítico, como uma Nausicaä mefistofélica. Ela poderia se tornar um problema para Apolônio em relação à unidade – uma vez que o mito a caracteriza como uma grande feiticeira, mas se torna uma moça inocente e apaixonada no livro três, para depois voltar a ser uma bruxa no quarto livro, antecipando seu destino mitológico em Corinto<sup>410</sup>. Diferente da protagonista do livro três, os demais valentes exploradores das *Argonáuticas* são personagens incolores, figuras sem grande significância, fantoches mudos que estão distantes das figuras homéricas, em especial os secundários<sup>411</sup>. Em geral, exceto os protagonistas e em casos isolados, os personagens não se portariam como heróis, mas como figuras comuns. Consequentemente, a narrativa se revela uma interação entre o mundo épico e o mundo real, da maneira que pessoas comuns se portariam dentro de um contexto mitológico.

São poucas as epopeias sobreviventes que tratam do tema heroísmo, o que pode comprometer a compreensão do gênero. Apenas quatro autores, dentro dos diversos épicos heroicos em língua grega sobreviveram com suas obras completas, como Homero (VII a.C.), Apolônio de Rodes (III a.C.), Quinto de Esmirna (II d.C.) e Nono de Panópolis (V. d.C.). Desse modo, As *Argonáuticas* ocupam um lugar especial, devido a sua qualidade literária e seu serviço como testemunho das transformações pelas quais o gênero passou<sup>412</sup>.

O poema é um dos mais significativos da literatura grega, uma vez que foi vanguarda na tradição, e sua importância vai além da divulgação de uma narrativa mítica

---

<sup>408</sup> Natzel (1992).

<sup>409</sup> Hunter (1993).

<sup>410</sup> Hunter (1987) e Dyck (1989).

<sup>411</sup> Clauss (1997).

<sup>412</sup> Rodrigues Júnior (2021, p. 13).

tradicional, demonstrando a importância do autor no âmbito da literatura alexandrina e grega como um todo.

### 3.3. – A recepção de Apolônio na Antiguidade Tardia

Os poetas do período imperial também utilizaram as *Argonáuticas* como fonte de inspiração para a renovação do *épos* tradicional. Dessa forma, o poema se tornou um texto de referência para aqueles que desejavam compor poesia épica. De acordo com Mazza (2012, pp. 305-10), um dos principais modelos é a cena náutica, sobretudo em relação ao embarque. A imitação ocorre sob o contexto do lançamento da nau (*Arg.* 1.363-93) e a primeira fase da navegação (*Arg.* 1.519-608). O poeta alexandrino oferece um quadro mais preciso e detalhado do que as cenas análogas na *Odisseia*, devido ao gosto pela observação precisa e pela descrição analítica característica de sua epopeia.

Um outro modelo que serviu de inspiração para a construção das cenas de luta nos épicos posteriores são as passagens de boxe e luta livre, que já aparecem na *Ilíada* (23.651-99, 700-39). Apolônio retoma no encontro entre o rei Amico e Polideuces (*Arg.* 2.30-97), episódio que também é narrado por Teócrito no *Idílio* 22.27-134. Há diversos casos de recuperação do modelo entre os séculos III a V d.C., com recepção de Quinto de Esmirna, Trifiodoro e Nono de Panópolis<sup>413</sup>.

Trifiodoro utiliza a cena de embarque para a narração dos acontecimentos após a tomada de Troia, retornando ao episódio marítimo do lançamento do navio dos argonautas no contexto do deslocamento do cavalo de madeira (*Saque de Troia*, 320-32). Apolônio pode ter sido referência em outras cenas, como aquela em que os aqueus partiram para se esconder em Tenedo e após o sinal de Sinon para o retorno noturno à Troia (*Saque de Troia*, 149-55, 522-5).

Quinto de Esmirna também recorre a Apolônio para as descrições náuticas, em particular com relação ao embarque. São diversos pontos do primeiro livro que são retomados, como as partidas para Esquiro e Lemnos para recrutar Neoptólemo e Filoctetes, nos livros 6-9 da *Pós-Homérica*. O poeta alexandrino também influencia a partida das tropas gregas da orla de Troia em 14.370-82 e 404-18. A luta esportiva está inserida no contexto dos jogos fúnebres para Aquiles (*Pós-Homérica*, 4). Apesar da cena

---

<sup>413</sup> Mazza (2012, p. 305).

ser baseada na competição homérica (*Ilíada*, 23), o poeta insere elementos apolonianos na emulação, apoiando-se mais no trecho da contenda entre Amico e Polideuces para compor a luta de Epeu e Acamas do que na cena iliádica.

Nono de Panópolis utiliza mais Homero do que qualquer outro poeta para compor suas *Dionisiacas*. Entretanto o léxico náutico é fortemente apoiado em Apolônio de Rodes. As influências são encontradas nos cantos ligados à navegação, como a viagem de Cadmo da Samotrácia à Grécia continental (canto 4), na preparação da *Indíada* (canto 36) e na batalha naval (canto 39<sup>414</sup>). De acordo com Mazza (2012, p. 306), são empréstimos modestos, uma vez que Nono não está interessado em uma narrativa realista das viagens marítimas e dispensa alguns aspectos técnicos, privilegiando longos comentários de observadores casuais. Assim como Quinto de Esmirna, Nono também insere a emulação da luta de Amico e Polideuces no contexto dos jogos fúnebres (por Ofeltes no canto 37). Todavia, apesar da inspiração helenística, o trecho dionisiaco se apoia mais no texto homérico. Alguns aspectos do combate das *Argonáuticas* aparecem às margens da contenda das *Dionisiacas*, como a símile na descrição dos personagens.

### 3.4. – A recepção de Apolônio em Nono de Panópolis

Por mais elaborada e complexa que seja, por se tratar de uma epopeia, as *Dionisiacas* serão sempre comparadas com os poemas homéricos, cânones épicos imprescindíveis, sendo mal vistos os desvios em relação a eles pela crítica.

Há muitas influências de Apolônio na obra de Nono. O terceiro livro das *Argonáuticas*, através do episódio de erotismo envolvendo Medeia e Jasão, é retomado na história da paixão de Morreu e Calcomede, no canto 33. A recepção apolínica no poema noniano permite ilustrar a adoção geral do épico helenístico no período imperial. Dessa forma, é possível identificar a imitação do poema alexandrino no contexto das passagens atribuíveis à tradição homérica, sob a derivação da *Ilíada* e da *Odisseia*. O poeta panopolitano inclui episódios que afastam sua composição da epopeia tradicional, marcial e heroica, mesmo contendo um vasto trecho considerado emulação da *Ilíada*<sup>415</sup>.

O poema de Nono apresenta diversas cenas protagonizadas pelos deuses. São referências às vidas divinas e ao cotidiano olímpico, em que eles não descem ao mundo

---

<sup>414</sup> O canto 39 das *Dionisiacas*, assim como o 40, foram traduzidos para o português e se encontram nos anexos de minha dissertação de mestrado (2016).

<sup>415</sup> Mazza (2012, p. 226).

para intervir com os mortais, assim como também não manifestam seus poderes, de modo que a natureza não é perturbada. Os deuses discutem uns com os outros sobre os homens e seus defeitos, ou se dedicam a cultivar relacionamentos entre seus pares em uma atmosfera relaxada ou conflituosa. Essas cenas divinas são inspiradas em Apolônio, uma vez que não aparecem no *épos* tradicional<sup>416</sup>. A influência da relação divina nas *Argonáuticas* vai influenciar uma cena específica nas *Dionisíacas*<sup>417</sup>: o Διὸς ἀπάτη.

A *Indíada* é o maior bloco do poema noniano, ao abranger os cantos 13 a 40. Por ser um longo trecho, são inseridos alguns episódios dentro da narrativa bélica, que contribuem para a variação tanto da matéria quanto da estrutura da obra, conforme os princípios da ποικιλία e suas preferências poéticas<sup>418</sup>. Através do epílio da paixão do general indiano Morreu e da bacante Calcomede, entre os cantos 33-34, Nono insere o episódio amoroso dentro do Διὸς ἀπάτη homérico<sup>419</sup> (cantos 31-32), mas demonstra a sua arte de se afastar de Homero ao retrabalhar o terceiro livro das *Argonáuticas* em estrutura e tema, fornecendo uma complexidade técnica de reutilização do poema épico. Montenz (2004, p. 94) afirma que, através da dialética imitativa, o poeta estabelece seu próprio modelo, aplicando-o e se mantendo afastado dos artifícios mais simples de citação, fundando uma reutilização consciente do original – e, por fim, constrói um episódio poético autônomo.

O episódio do Διὸς ἀπάτη noniano apresenta o mesmo objetivo do engano homérico. Na *Ilíada*, Hera conversa primeiro com Afrodite e depois com Hipnos, convencendo-os a intervir na cena da batalha troiana. Nas *Dionisíacas*, a deusa pega emprestado o *cestos*<sup>420</sup> de Afrodite para consumir seu plano. Entretanto, esse é apenas um dos movimentos realizados pela divindade para alcançar seu objetivo. Primeiro, ela se dirige ao palácio de Perséfone no Hades (31.30-74), com a intenção de pedir o auxílio

---

<sup>416</sup> Mazza (2012, pp. 300-1).

<sup>417</sup> Apolônio concentra seu poema no desenvolvimento das aventuras dos argonautas e limita as incursões do Olimpo a cena da visita de Hera e Atena à Afrodite no livro 3. Já Nono narra as façanhas de Dioniso e gosta de interromper a narrativa, ao deslocar o foco para o Olimpo, de modo a narrar a motivação sobrenatural dos eventos em curso.

<sup>418</sup> Mazza (2012, p. 176).

<sup>419</sup> O Διὸς ἀπάτη homérico ocorre no décimo quarto canto da *Ilíada*, em que Hera utiliza os dons de Afrodite para tirar Zeus do campo de batalha e dar vantagem aos troianos. Nas *Dionisíacas*, Hera, odiando Dioniso, vai auxiliar o rei indiano Deríades e seduz Zeus, fazendo-o dormir com o auxílio de Afrodite e Hipnos. Dessa forma, sem a proteção paterna, Baco está vulnerável e a deusa solta as Erínias contra ele, que enlouquece e deixa o campo de batalha.

<sup>420</sup> O *cestos* é um objeto circular (cinto) que tem um poder de encantar através da sedução. Faz parte dos adereços de Afrodite, sendo próprio da deusa. Optei por deixar o termo original transcrito, ao invés da tradução para o português por se tratar de um instrumento específico da divindade.

das Erínias para enlouquecer Dioniso. Depois, desloca-se para a morada de Zéfiro, a fim de ter com Íris (31.103-23), pedindo que ela assuma a aparência da Noite (Nyx), ligada a Hipnos, para convencer Zeus a dormir, ofertando a mesma barganha iliádica: a mão de Pasiteia como noiva.

As principais evidências da influência estrutural, temática e verbal de Apolônio aparecem nos trechos da visita de Pasiteia a Afrodite (33.21) e no sonho enganoso de Morreu (34.102). Nono reproduz um episódio longo, inspirado no terceiro livro das *Argonáuticas*, em que o tema é o planejamento divino do amor de Jasão e Medeia. Todavia, não são apenas os episódios citados que fazem parte da emulação noniana. A visita de Hera e Atena/Pasiteia a Afrodite (*Arg.* 3.36-112 = *Dion.* 33.21-59); a investigação e descoberta de Eros e seu encontro com Afrodite (*Arg.* 3.112-57 = *Dion.* 33.60-182); o voo de Eros (*Arg.* 3.158-66 = *Dion.* 33.183-7); a flecha atirada por Eros e seu retorno ao Olimpo (*Arg.* 3.275-86 = *Dion.* 33.188-94); Medeia/Morreu apaixonada(o) (*Arg.* 3.286-98 = *Dion.* 33.195-200); a dor de amor de Medeia/Morreu (*Arg.* 3.444-71 = *Dion.* 33.233-65 e *Arg.* 3.634-44 = *Dion.* 33.280-317); a écfrase da noite (*Arg.* 3.744-54 = *Dion.* 33.266-79); a nova dor de amor de Medeia/Morreu (*Arg.* 3.755-824 = *Dion.* 34.5-20); o sonho e o despertar de Medeia/Morreu (*Arg.* 3.616-34 = *Dion.* 34.89-102); e a reunião de Medeia/Morreu com Calciope/Hissaco (*Arg.* 3.664-743 = *Dion.* 34-21.80)<sup>421</sup>.

A emulação da cena apolínea do planejamento do amor tem início com a chegada de Hera e Atena em visita a Afrodite (*Arg.* 3.43-4). Diferentemente do texto de Apolônio, quem acompanha Hera não é Atena, mas sim Pasiteia, filha de Dioniso<sup>422</sup>, preocupada com a derrota que sua tropa sofria no campo de batalha. Mazza (2012, p. 183) salienta que Pasiteia é uma divindade menor e geralmente subalterna de Cípris, enquanto Hera é uma divindade ilustre.

*Argonáuticas*, 3.36-55<sup>423</sup>

ἔρκεα δ' εἰσελθοῦσαι ὑπ' αἰθούσῃ θαλάμοιο  
ἔσταν, ἴν' ἐντύνεσκε θεὰ λέχος Ἥφαιστοιο.  
ἀλλ' ὁ μὲν ἐς χαλκεῶνα καὶ ἄκμονας ἦρι βεβήκει,

40

<sup>421</sup> Paralelos dos episódios entre as *Argonáuticas* e as *Dionisíacas* retirados de Montenz (2004, p. 95).

<sup>422</sup> De acordo com Verhelst (2016, p. 56), Pasiteia descobre a loucura de Dioniso causada por Megera a mando de Hera e o massacre das bacantes. A jovem ora é retratada como filha de Hera (*Dion.* 31.186), ora é uma variante das Cárites (*Dion.* 15.91 e 48.555-6), que são filhas de Dioniso.

<sup>423</sup> Todos os trechos das *Argonáuticas* utilizados na presente pesquisa são de tradução de Fernando Rodrigues Júnior (2021).

νήσοιο πλαγκτῆς εὐρὸν μυχόν, ᾧ ἔνι πάντα  
 δαίδαλα χάλκευεν ῥιπῆ πυρόσ' ἢ δ' ἄρα μούνη  
 ἦστο δόμῳ δινωτὸν ἀνὰ θρόνον, ἄντα θυράων.  
 λευκοῖσιν δ' ἐκάτερθε κόμας ἐπιειμένη ὤμοις 45  
 κόσμει χρυσεῖη διὰ κερκίδι, μέλλε δὲ μακροὺς  
 πλέξασθαι πλοκάμους: τὰς δὲ προπάροιθεν ἰδοῦσα  
 ἔσχεθεν, εἴσω τέ σφ' ἐκάλει, καὶ ἀπὸ θρόνου ὦρτο,  
 εἶσέ τ' ἐνὶ κλισμοῖσιν: ἀτὰρ μετέπειτα καὶ αὐτὴ  
 ἴζανεν, ἀνήκτους δὲ χεροῖν ἀνεδήσατο χαίτας. 50  
 τοῖα δὲ μειδιῶσα προσέννεπεν αἰμυλίοισιν:  
 'Ἡθεῖαι, τίς δεῦρο νόος χρεῖω τε κομίζει  
 δηνιαῖς αὐτῶς; τί δ' ἰκάνετον, οὔτι πάρος γε  
 λῆν φοιτίζουσαι, ἐπεὶ περίεστε θεάων;'  
 τὴν δ' Ἥρη τοίοισιν ἀμειβομένη προσέειπεν: 55

Depois de atravessarem o pátio, estavam sob o pórtico  
 do quarto, onde a deusa preparava o leito de Hefesto. 40  
 Mas ele cedo se retirara para sua oficina e suas bigornas,  
 no vasto interior da ilha Plancta, onde forjava todas  
 as obras artísticas sob o impulso do fogo. E ela, sozinha,  
 sentava-se em casa sobe um trono entalhado diante das portas.  
 Deixando cair a cabeleira de cada lado dos brancos ombros, 45  
 dividia-se com um áureo pente e estava prestes a entrelaçar  
 longas tranças. Ao vê-las à sua frente,  
 parou, chamou-as para dentro, ergueu-se do trono  
 e as fez sentar sobre os assentos. Em seguida também  
 se sentou e, com as mãos, amarrou as despenteadas madeixas. 50  
 Sorrindo, dirigiu-se a elas com adadoras palavras:  
 “Caríssimas, que intenção ou que necessidade vos traz aqui  
 após tanto tempo? Por que vós duas vindes, não costumando  
 antes me visitar muito, já que sois superiores entre as deusas?”  
 Hera, em resposta, disse-lhe tais palavras: 55

*Dionisiacas, 33.21-59*

ἀχθυμένη δ' ἐς Ὀλυμπον ἀνήιε, πενθάδι σιγῆ  
 ἄλγος ἐοῦ γενετῆρος ὑποκλέπτουσα Λυαίου:  
 καὶ γλόος εὐκύκλιοιο παρηίδος ἄνθος ἀμείψας  
 μαρμαρυγὴν στίλβουσιν ἀπημάλδυνε προσώπου.  
 τὴν δὲ κατηφιόωσαν Ἀδωνιάς ἔννεπε Κύπρις, 25  
 τοῖον ἔπος βοόωσα παρήγορον, ἐκ δὲ προσώπου  
 Πασιθέης ἐνόησεν ἄχος κήρυκι σιωπῆ:  
 'νύμφα φίλη, τί παθοῦσα τεῖν ἠλλάξαι μορφῆν;  
 παρθένε, πῶς μετὰμειψας ἐρευθαλέην σέο μορφῆν;

ειαρινὴν δ' ἀκτῖνα τίς ἔσβησε σεῖο προσώπου; 30  
 οὐκέτι σῶν μελέων ἀμαρύσσεται ἄργυφος αἴγλη:  
 οὐκέτι δ' ὥς τὸ πρόσθε, τεαὶ γελώωσιν ὄπωπαί.  
 ἀλλὰ τεὰς ἀγόρευε μεληδόνας: ἦ ῥά σε τείρει  
 υἱὸς ἐμός, φιλέεις δὲ ποθοβλήτω παρὰ πέτρῃ 35  
 οἷα Σεληναίῃ τινὰ βουκόλον; ἦ ῥά που αὐτὴν  
 καὶ σὲ μετ' Ἑριγένειαν Ἔρωσ ἐπεμάστιε κεστῶ;  
 οἶδα, πόθεν χλοάουσι παρηίδες: ὅττι σε κούρη  
 νυμφίος ἀχλυόεις νυμφεύεται Ἵπνος ἀλήτης:  
 οὐ μὲν ἀναινομένην σε βιήσομαι, οὐδὲ συνάψω 40  
 λευκάδι Πασιθέῃ μελανόχροον Ἵπνον ἀκοίτην.  
 ὧς φαμένης δάκρυσε Χάρις καὶ ἀμείβετο μύθῳ:  
 ἄενάου κόσμοιο φυτοσπόρε, μήτερ Ἐρώτων,  
 βουκόλος οὐ κλονέει με, καὶ οὐ θρασὺς ἴμερος Ἵπνου.  
 οὐ πέλον Ἑριγένεια δυσίμερος ἠὲ Σελήνη,  
 ἀλλὰ πόνος περίφοιτος ἀνιάζει με Λυαίου, 45  
 πατρὸς ἐμοῦ φρίσσοντος Ἐρινύας: ὑμετέρου δέ,  
 εἰ δύνασαι, προμάχιζε κασιγνήτου Διονύσου.  
 ἔννεπε, καὶ γενετῆρος ὄλον πόνον εἶπεν ἀνάσση  
 Βασσαρίδων τε φάλαγγας ἀπείρονας, ἅς κτάνε Μορρεῦς,  
 καὶ Σατύρων φύξηλιν ὄλον στρατόν, εἶπε καὶ αὐτὴν 50  
 δαιμονίην μάλιστα τινασσομένου Διονύσου  
 καὶ κινυρὴν σπαίρουσαν ὑπὲρ δαπέδοιο Γιγαρτώ,  
 Κωδώνην τ' ἀγόρευε προώριον: αἰδομένη δὲ  
 πένθος ὁμοῦ καὶ κάλλος ἐπέφραδε Χαλκομεδείης.  
 καὶ ῥοδέου σπινθῆρα μεταλλάξασα προσώπου 55  
 ἠθάδα ῥῖψε γέλωτα φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη.  
 ἀγλαῖην δ' ἐκέλευσε διάκτορον, ὄφρα καλέσση  
 υἷέα θοῦρον Ἔρωτα μετάρσιον ἠεροφοίτην,  
 ἀνδρομέης γονόντα κυβερνητῆρα γενέθλης.

Aflita, ela subiu ao Olimpo com um ensurdecedor  
 silêncio, ocultando de seu pai Lieu a dor.  
 E tendo trocado o broto de erva de sua redonda  
 bochecha, reduziu o reluz de cintilação do rosto.  
 Cípris, amante de Adônis, disse à abatida, 25  
 ressoando tal história confortante, e do rosto de  
 Pasiteia foi compreendida a dor pelo silêncio anunciado:  
 “Jovem amiga, por que sofres, ao alterar a fisionomia?  
 Garota, como perdeste o rubor de tua fisionomia?  
 Quem apagou o brilho da luz do teu rosto? 30  
 Não mais a gloria brilhante será relanceada pelos inúteis.  
 Não mais! Assim o que aconteceu antes, os teus olhos sorriem.  
 Mas diz as tuas preocupações! Ou meu filho



te consome, tendo se apaixonado, junto à pedra  
 dos amantes, algum pastor, como Selene? Ou acaso 35  
 Eros acertou-te também com encanto, como a própria Éos?  
 Eu sei a razão das bochechas estarem pálidas! Pois  
 o sombrio e errante Hipnos te tomou jovem como noiva!  
 Não te constrangerei rejeitada, nem unirei  
 negro esposo sono com a branca Pasiteia.” 40  
 Tendo assim falado, a Cárís chorou e contou tal história:  
 “Mãe do amor, aquele que gera o perpétuo cosmo,  
 o pastor que não me preocupa, e nem o ousado desejo de Hipnos.  
 Pois a Aurora, enferma de amores, ou Selene tampouco se manifestaram,  
 mas o sofrimento passageiro de Lieu me atormenta, 45  
 tendo meu pai eriçado as Erínias! De vós,  
 se puderes, combatei em defesa do fraterno Dioniso.”  
 Assim ela falou e contou toda a dor do pai para a senhora,  
 como as falanges de Bassárides inexperientes, as quais Morreu derrotou,  
 e todo o exército covarde de Sátiros, e contou 50  
 a própria divindade que Dioniso foi abalado pelo chicote  
 e que Gigarto, palpitando queixas sobre o solo,  
 e proclamou Kodona (morta) precoce. Envergonhada,  
 apontou a beleza e o sofrimento igual de Calcomede.  
 E, ao mudar o brilho da rósea face, 55  
 a alegre Afrodite lançou a risada habitual.  
 Ordenou a mensageira Aglaia para que chamasse  
 seu impetuoso filho Eros, que caminha suspenso no ar,  
 guia semeador da linhagem dos homens.

Apesar de se manter fiel aos eventos das *Argonáuticas*, Nono apresenta algumas pequenas diferenças em relação ao modelo. A primeira diz respeito ao estado verbal, uma vez que há uma diferença evidente de humor entre os dois textos. A cena de Apolônio é iniciada com inspiração na *toilette* matinal de Afrodite em relação às boas-vindas para as duas deusas. Já Nono omite algumas partes em particular, abrindo a cena no discurso surpresa que Afrodite dirige à Pasiteia (33.28-40). Segundo Montenz (2004, p. 96), a fórmula introdutória τὴν δὲ κατηφιόωσαν Ἄδωνιάς ἔννεπε Κύπρις<sup>424</sup> é inspirada no verso em que a deusa do amor saúda suas visitas: τοῖα δὲ μειδιόωσα προσέννεπεν αἰμυλίοισιν<sup>425</sup>. Para o pesquisador, o termo κατηφιόωσαν refere-se a Pasiteia, enquanto μειδιόωσα diz respeito a Afrodite. Assim, a mudança verbal serviria para manter um paradoxo – enquanto reverte e ao mesmo tempo mantém uma aparente identidade sonora,

<sup>424</sup> *Dion.* 33.25.

<sup>425</sup> *Arg.* 3.51.

a atmosfera apolínea –, disfarçando-o com uma tensão sombria desde o princípio. A escolha de fugir de uma referência de Apolônio para uma sutil cortesia de Afrodite é adequada à tendência, pois elimina a aura irônica e a duplicidade distintiva da deusa no livro 3<sup>426</sup>.

Nono amplia a fala de Afrodite para Hera de 3 versos (*Arg.* 3.52-4) para 13 (*Dion.* 33.28-40). Isso demonstra uma cautela na emulação das *Argonáuticas*, uma vez que o distanciamento da ironia atua como um contrapeso ante a cena de 3.297-8 de Apolônio. Na sucessão de perguntas e respostas que a Afrodite noniana coloca para si mesma ao invés de Pasiteia, a respeito da razão pela qual as bochechas empalideceram, o verso 37 (οἶδα, πόθεν γλοάουσι παρηίδες) é uma aproximação do apoloniano 297-8 (ἀπαλάς δὲ μετετροπᾶτο παρειὰς/ ἐς γλόον)<sup>427</sup>.

Após a fala de Afrodite, há a resposta das interlocutoras. Todavia, ao invés da aproximação do texto de Nono com seu modelo, há um distanciamento. Nas *Argonáuticas*, Hera responde por meio de uma estrutura compacta e direta (*Arg.* 3.56-75), enquanto a Pasiteia dionisiaca replica através da alternância de um módulo alocutório (*Dion.* 33.42-7), em que o enunciador se dirige, e outro diegético (*Dion.* 33.48-54).

#### *Argonáuticas*, 3.56-75

Ἴκερτομέεις: νῶϊν δὲ κέαρ συνορίνεται ἄτη.  
 ἤδη γὰρ ποταμῷ ἐνὶ Φάσιδι νῆα κατίσχει  
 Αἰσονίδης, ἠδ' ἄλλοι ὅσοι μετὰ κῶας ἔπονται.  
 τῶν ἦτοι πάντων μὲν, ἐπεὶ πέλας ἔργον ὄρωρεν,  
 δεῖδιμεν ἐκπάγλως, περὶ δ' Αἰσονίδαο μάλιστα. 60  
 τὸν μὲν ἐγών, εἰ καὶ περ ἐς Ἴαιδα ναυτίλληται  
 λυσόμενος χαλκέων Ἴξιονα νειόθι δεσμῶν,  
 ῥύσομαι, ὅσσον ἐμοῖσιν ἐνὶ σθένος ἔπλετο γυίοις,  
 ὄφρα μὴ ἐγγελάση Πελίδης κακὸν οἶτον ἀλύξας,  
 ὅς μ' ὑπερηνορέη θυέων ἀγέραστον ἔθηκεν. 65  
 καὶ δ' ἄλλως ἔτι καὶ πρὶν ἐμοὶ μέγα φίλατ' Ἴήσων  
 ἐξότ' ἐπὶ προχοῆσιν ἄλις πλήθοντος Ἀναύρου  
 ἀνδρῶν εὐνομίας πειρωμένη ἀντεβόλησεν  
 θήρης ἐξανιών: νιφετῷ δ' ἐπαλύνετο πάντα

<sup>426</sup> Campbell (1983, p. 11) relata uma postura de falsa humildade de Nono e lembra da postura da deusa em 31.211, na qual Afrodite se dirige maliciosamente à Hera.

*Dion.* 31.211

“Ἡρη, Ζηνὸς ἄκοιτι, τί σοι γλοάουσι παρειαί;  
 Hera, esposa de Zeus, por que estão pálidas tuas bochechas?”

<sup>427</sup> Nono retoma os versos de Apolônio em outras duas oportunidades: em *Dion.* 8.207 e 31.212.

οὔρεα καὶ σκοπιαὶ περιμήκεες, οἱ δὲ κατ' αὐτῶν 70  
 χεῖμαρροι καναχηδὰ κυλινδόμενοι φορέοντο.  
 γρηῖ δέ μ' εἰσαμένην ὀλοφύρατο, καί μ' ἀναείρας  
 αὐτὸς ἑοῖς ὄμοισι διέκ προαλῆς φέρεν ὕδωρ.  
 τῷ νύ μοι ἄλληκτον περιτίεται: οὐδέ κε λώβην  
 τίσειεν Πελῆης, εἰ μή σύ γε νόστον ὀπάσσεις.' 75

“Zombas, mas nossos dois corações palpitam  
 por causa da ruína. Pois no rio Fásis já detêm a nau  
 o Esônida e os outros que seguem em busca do tosão.  
 Pelo fato de a ação estar próxima, certamente tememos  
 terrivelmente por todos, mas sobretudo pelo Esônida. 60  
 Ainda que ele navegue em direção ao Hades  
 para libertar Ixião de suas correntes de bronze,  
 eu o salvarei, com quanta força houver em meus braços,  
 para que Pélias não ria ao ter escapado de seu funesto destino  
 por ter arrogantemente me privado das honras artificiais. 65  
 Além disso, Jasão já antes me era muito caro,  
 desde que, junto à correnteza do Anauro durante a cheia,  
 encontrou-me testando a boa conduta dos homens,  
 quando vinha da caça. Estavam cobertos pela neve  
 todas as montanhas e os cumes elevados. E deles 70  
 as torrentes desciam rolando de modo retumbante.  
 Ele teve pena de mim, assemelhada a uma velha, e me erguendo  
 sobre seus ombros carregou-me através da água impetuosa.  
 Por isso tenho incessante estima por ele. E pelo ultraje  
 Pélias não será punido, se tu não lhe concederes o retorno”. 75

*Dionisiacas, 33.42-54*

‘ἀενάου κόσμοιο φυτοσπόρε, μητερ Ἐρώτων,  
 βουκόλος οὐ κλονέει με, καὶ οὐ θρασὺς ἴμερος Ὑπνου.  
 οὐ πέλον Ἡριγένεια δυσίμερος ἠὲ Σελήνη,  
 ἀλλὰ πόνος περίφοιτος ἀνιάζει με Λυαίου, 45  
 πατρὸς ἐμοῦ φρίσσοντος Ἐρινύας: ὑμετέρου δέ,  
 εἰ δύνασαι, προμάχιζε κασιγνήτου Διονύσου.’  
 ἔννεπε, καὶ γενετῆρος ὅλον πόνον εἶπεν ἀνάσση  
 Βασσαρίδων τε φάλαγγας ἀπείρονας, ἅς κτάνε Μορρεύς,  
 καὶ Σατύρων φύξηλιν ὅλον στρατόν, εἶπε καὶ αὐτὴν 50  
 δαιμονίην μάλιστα τινασσομένου Διονύσου  
 καὶ κινυρὴν σπαίρουσαν ὑπὲρ δαπέδοιο Γιγαρτώ,  
 Κωδώνην τ' ἀγόρευε προώριον: αἰδομένη δὲ  
 πένθος ὁμοῦ καὶ κάλλος ἐπέφραδε Χαλκομεδείης.

“Mãe do amor, aquele que gera o perpétuo cosmo,

o pastor que não me preocupa, e nem o ousado desejo de Hipnos.  
 Pois a Aurora, enferma de amores, ou Selene tampouco se manifestaram,  
 mas o sofrimento passageiro de Lieu me atormenta, 45  
 tendo meu pai eriçado as Erínias! De vós,  
 se puderes, combatei em defesa do fraterno Dioniso.”  
 Assim ela falou e contou toda a dor do pai para a senhora,  
 como as falanges de Bassárides inexperientes, as quais Morreu derrotou,  
 e todo o exército covarde de Sátiros, e contou 50  
 a própria divindade que Dioniso foi abalado pelo chicote  
 e que Gigarto, palpitando queixas sobre o solo,  
 e proclamou Kodona (morta) precoce. Envergonhada,  
 apontou a beleza e o sofrimento igual de Calcomede.

Nono teria visto uma reprovação na resposta de Hera de Apolônio, irritada com o tom de zombaria das perguntas da interlocutora e reclama do tom da fala (*Arg.* 3.56)<sup>428</sup>. O poeta não cria um conflito ou uma situação desconfortável entre as protagonistas. Ao invés disso, descreve uma reação de espanto e a angústia de Afrodite, ao ser informada dos acontecimentos por Pasiteia. Nas *Argonáuticas*, a deusa do amor fica perturbada com as palavras de Hera e permanece em silêncio, para retomar a palavra e, de forma súbita, assegurar auxílio às visitantes.

*Argonáuticas*, 3.76-82

Κύπριν δ' ἐνεοστασίη λάβε μύθων.  
 ἄζετο δ' ἄντομένην Ἥρην ἔθεν εἰσορόωσα,  
 καί μιν ἔπειτ' ἀγανοῖσι προσέννεπεν ἦγ' ἐπέεσσιν:  
 ‘πότνα θεά, μή τοί τι κακώτερον ἄλλο πέλοιτο  
 Κύπριδος, εἰ δὴ σεῖο λιλαιομένης ἀθερίζω 80  
 ἢ ἔπος ἤέ τι ἔργον, ὃ κεν χέρες αἴγε κάμοιεν  
 ἠπεδαναί: καὶ μή τις ἀμοιβαίη χάρις ἔστω.’

Cípris, surpresa, manteve-se em silêncio.  
 Admirava-se ao observar Hera lhe fazendo uma súplica  
 e em seguida dirigiu-se a ela com amáveis palavras:  
 “Soberana deusa, que a ti não ocorra nenhum outro mal pior  
 que a Cípris, se eu for negligente com o teu desejo 80  
 em palavras ou em ações que essas mãos possam realizar,  
 apesar de fracas. E que não haja nenhum favor em troca”.

<sup>428</sup> Para Campbell (1994, p. 62) a fala de Hera utiliza uma linguagem forte para se referir a uma outra deusa.

Já Nono, por outro lado, descreve insistentemente o incômodo de Afrodite, recorrendo a perífrases que denotam tons sombrios em uma cena mais dramática.

*Dionisiacas*, 33.55-6

καὶ ῥοδέου σπινθῆρα μεταλλάξασα προσώπου 55  
ἠθάδα ῥῖψε γέλωτα φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη.

E, ao mudar o brilho da rósea face, 55  
a alegre Afrodite lançou a risada habitual.

Diferentemente de Apolônio, no trecho dionisiaco a deusa não aborda diretamente sua interlocutora, que ficará em silêncio até a chegada de Eros, nos versos 172-3. Nas *Argonáuticas*, a conversa entre as deusas continua até no pedido de ajuda para Eros, concluído em um decrescente emocional que alivia a tensão, descrevendo com humor a difícil relação de Afrodite e seu filho. Montenz (2004, p. 97) afirma que o silêncio da divindade nas *Dionisiacas* é uma escolha singular, uma vez que o poeta poderia mudar a imitação de um plano estrutural e verbal para outro sutilmente alusivo.

Nas *Argonáuticas*, Afrodite se preocupa com os apelos de Hera, que está espontaneamente emudecida e retoma a palavra após três versos.

*Argonáuticas*, 3.76-8

Κύπριν δ' ἐνεοστασίη λάβε μύθων.  
ἄζετο δ' ἀντομένην Ἥρην ἔθεν εισορόωσα,  
καὶ μιν ἔπειτ' ἀγανοῖσι προσέννεπεν ἥγ' ἐπέεσσιν:

Cípris, surpresa, manteve-se em silêncio.  
Admirava-se ao observar Hera lhe fazendo uma súplica  
e em seguida dirigiu-se a ela com admiráveis palavras:

Nas *Dionisiacas*, Nono utiliza a passagem apolínea na construção da cena da súplica, mas se limita a enunciar o silêncio de Afrodite, desenvolvendo-o até o fim e o encerrando após 9 versos (*Dion.* 33. 48-56).

Após o diálogo entre as deusas, Eros é chamado para o encontro com sua mãe. A estrutura do episódio se mantém inalterada em Nono em relação ao seu modelo, com uma personagem que se move para procurar Eros; depois o encontra em um jogo contra outra criança; e por fim a espera, antes de falar com ele, enquanto a brincadeira acontece e o cupido sai vencedor.

*Argonáuticas, 3.112-28*

ἐκ δ' ἴσαν ἄμφω ταίγε παλίσσυτοι. ἦ δὲ καὶ αὐτὴ  
 βῆ ῥ' ἴμεν Οὐλύμποιο κατὰ πτύχας, εἴ μιν ἐφεύροι.  
 εὔρε δὲ τόνγ' ἀπάνευθε Διὸς θαλερῆ ἔν ἀλωῆ,  
 οὐκ οἶον, μετα καὶ Γανυμήδεα, τόν ῥά ποτε Ζεὺς 115  
 οὐρανῶ ἐγκατένασεν ἐφέστιον ἀθανάτοισιν,  
 κάλλεος ἱμερθεῖς. ἄμφ' ἀστραγάλοισι δὲ τόγε  
 χρυσείοις, ἅ τε κοῦροι ὀμήθεες, ἐψιόωντο.  
 καὶ ῥ' ὁ μὲν ἦδη πάμπαν ἐνίπλεον ᾧ ὑπὸ μαζῶ  
 μάργος Ἔρωσ λαιῆς ὑποῖσχανε χειρὸς ἀγοστόν, 120  
 ὀρθὸς ἐφεστηώς· γλυκερὸν δέ οἱ ἀμφὶ παρειὰς  
 χροίῃ θάλλεν ἔρευθος. ὁ δ' ἐγγύθεν ὀκλαδὸν ἦστο  
 σῖγα κατηφιῶν· δοιῶ δ' ἔχεν, ἄλλον ἔτ' αὐτως  
 ἄλλω ἐπιπροΐεις, κεχόλωτο δὲ καγχαλόωντι.  
 καὶ μὴν τούσγε παρᾶσσον ἐπὶ προτέροισιν ὀλέσσας 125  
 βῆ κενεαῖς σὺν χερσὶν ἀμήχανος, οὐδ' ἐνόησεν  
 Κύπριν ἐπιπλομένην. ἦ δ' ἀντίη ἴστατο παιδός,  
 καὶ μιν ἄφαρ γναθμοῖο κατασχομένη προσέειπεν:

Ambas puseram-se a partir. A própria Cípris também  
 foi até a encosta do Olimpo para encontrá-lo.  
 Encontrou-o longe, no florescente jardim de Zeus,  
 não sozinho, mas com Ganimedes, que outrora Zeus 115  
 fez habitar o céu como conviva dos imortais,  
 tomado pelo desejo por sua beleza. Os dois brincavam  
 com ossinhos áureos, já que eram companheiros.  
 Nesse momento o insensato Eros recolhia a palma da mão  
 esquerda completamente cheia sobre seu peito, 120  
 pondo-se ereto, e ao redor da face um doce rubor  
 florescia sobre a pele. O outro se mantinha próximo, agachado,  
 em silêncio e cabisbaixo. Tinha dois ossinhos e lançou em vão  
 um após o outro, encolerizado com a gargalhada do amigo.  
 Assim que os perdeu de forma idêntica aos anteriores, 125  
 partiu com as mãos vazias, desvalido, e não percebeu  
 a aproximação de Cípris. Ela ficou diante do filho  
 e, no instante em que tocou seu queixo, disse-lhe:

*Dionisiácas, 33.57-108*

ἀγλαΐην δ' ἐκέλευσε διάκτορον, ὄφρα καλέσση  
 υἷα θυῶν Ἔρωτα μετάρσιον ἠεροφοίτην,  
 ἀνδρομέης γονόνεντα κυβερνητῆρα γενέθλης.  
 καὶ Χάρις ἶχνος ἔκαμψε, πολυστρέπτω δὲ προσώπῳ 60

σὺν χθονὶ πόντον ὄπωπε καὶ οὐρανόν, εἴ που ἐφεύροι  
 ἄστατον ἵχνος Ἔρωτος, ἐπεὶ πτερὰ πάντοθι πάλλει,  
 τέτραχα τεμνομένην κυκλούμενος ἄντυγα κόσμου.  
 Εὔρε δέ μιν χρυσέοιο περὶ ρίον ἄκρον Ὀλύμπου  
 νεκταρέας ραθάμιγγας ἀκοντίζοντα κυπέλλοις: 65  
 πὰρ δέ οἱ ἴστατο κοῦρος ὀμέψιος ἀβρὸν ἀθύρων,  
 εὐχαίτης Ὑμέναιος: ἀερσινόου δὲ τεκούσης  
 οὐρανίης σοφὸν ἔργον ἐπισταμένης δρόμον ἄστρον  
 σφαῖραν ἄγων τροχόεσσαν ἀέθλια θήκατο νίκης,  
 Ἄργου δαιδαλέης ἀντίρροπον εἰκόνα μορφῆς: 70  
 καὶ πτερόεις εὐκυκλον Ἔρωσ μητρῶν ἀείρων  
 χρύσειον ὄρμον ἔθηκε θαλασσαίης Ἀφροδίτης,  
 νίκης φαιδρὸν ἄγαλμα παναίολον: ἀργύρεος δὲ  
 κεῖτο λέβης ἐν ἀγῶνι, καὶ οἰνοχύτου βρέτας Ἥβης  
 μεσσοφανῆ σκοπὸν εἶχε: καὶ ἱμερόεις Γανυμήδης 75  
 οἰνοχόος Κρονίδαο δικασπόλος ἦεν ἀγῶνος,  
 στέμμα φέρων παλάμησι. Φιλακρήτων δὲ βολάων  
 λαχμὸς ἔην, μεθέπων ἐτερότροπα δάκτυλα χειρῶν:  
 καὶ τὰ μὲν ὀρθώσαντες ἀνέσχεθον, ἄλλα δὲ καρπῶ  
 χειρὸς ἐπεσφήκωτο συνήορα σύζυγι δεσμῶ: 80  
 ἀμφοτέροις δ' ἔρις ἦεν ἐπήρατος. Ἀβροκόμης δὲ  
 πρῶτα λαχὼν Ὑμέναιος ἔλεν δέπας, ἵπταμένην δὲ  
 νεκταρέην ραθάμιγγα μετάρσιον ἠέρι πέμπων  
 ῥῖψε λέβητος ὑπερθε: καὶ οὐ τότε μητέρι Μούσῃ  
 εὐχολῆν ἀνέφηνε: διεσσυμένη δὲ κυπέλλου 85  
 ἠέρα μέσσον ἔτυπεν ἀερσιπότητος ἐέρση,  
 ἀλλὰ παρατρέψασα βολὴν βητάρμονι παλμῶ  
 ἐλκομένη παλινορσος ἀγάλματος ἀμφὶ προσώπῳ  
 ἄσφορος ἄκρον ἔτυπεν ἀδουπήτοιο καρήνου:  
 δεύτερος αἰολόμητις Ἔρωσ τεχνήμονι θεσμῶ 90  
 ἱμερόεν δέπας εἶλε, καὶ εὐξάτο Κυπρογενεῖη  
 λάθριος ἐν πραπίδεςσι, καὶ ἀπλανὲς ὄμμα τανύσσας  
 εἰς σκοπὸν ἠκόντιζεν ἐκηβόλον ἰκμάδα πέμπων:  
 νεκταρέου δὲ ποτοῖο παλινδίνητος ἐέρση  
 ἰθυτενῆς ἄγναμπος ἀγάλματος ὑψόθι κόρση 95  
 ἠερόθεν βαρύδουπος ἐπεσμαράγησε μετώπῳ:  
 ἴαχε δ' ἀβρὸν ἄγαλμα, καὶ υἱεὶ Κυπρογενεῖης  
 χρυσέῳ ἐσμαράγησε λέβης ἐπινίκιον ἠχώ:  
 καὶ στέφος ἀβρὸν Ἔρωτι πόρεν γελάσας Γανυμήδης:  
 καὶ ταχὺς αἰόλον ὄρμον ἑλὼν καὶ σφαῖραν ἀείρων 100  
 διπλόον εἶχεν ἄεθλον εὐρραθάμιγγος ἀγῶνος,  
 σκιρτήσας δὲ πόδεσσι, κυβιστήσας δὲ καρήνω  
 κυδιῶν ἐχόρευεν Ἔρωσ θρασύς: ἀντιπάλου δὲ  
 πολλάκις ἀχγυμένοιο κατήγαγε χεῖρα προσώπου.

ἀγλαΐη δέ οἱ ἄγχι παρίστατο: τερψινόου δὲ 105  
 δέξατο χερσὶν ἄνακτος ἀέθλια: νεῦσε δὲ κούρω  
 νόσφι μολεῖν, καὶ Ἔρωτος ἐς οὐατα μάρτυρι σιγῇ  
 ψευδομένης ἀγόρευε δολόφρονα μῦθον ἀνάσσης<sup>429</sup>:

Ordenou a mensageira Aglaia para que chamasse  
 seu impetuoso filho Eros, que caminha suspenso no ar,  
 guia sementeiro da linhagem dos homens.  
 E a Cárís flexionou os passos, e com a face virada 60  
 observou o mar junto à terra e o céu, como  
 encontraria os passos instáveis de Eros, quando sacudia  
 as asas por todo lado, ao circular as quatro regiões separadas do cosmo.  
 Ela o achou em torno do alto cume do dourado Olimpo,  
 atirando a divina gota do néctar pelas taças. 65  
 Ao seu lado havia um jovem jogador representando a beleza,  
 Himeneu, de belo cabelo. Ele estabeleceu como prêmio da vitória  
 da disputa uma esfera giratória, que compreende o curso das estrelas,  
 um trabalho hábil que pertenceu a inteligentíssima Urânia,  
 uma imagem contrabalanceada da forma variada de Argos. 70  
 E o alado Eros, tomando o objeto circular materno,  
 colocou o dourado colar da marítima Afrodite,  
 símbolo multiforme da vitória. Uma urna prateada  
 foi colocada na disputa, e uma estátua de Hebe, servidora do vinho,  
 tinha uma proteção no meio. E o gracioso Ganimedes, 75  
 copeiro de Zeus, era o mediador da disputa,  
 carregando a coroa com as mãos. A sorte foi lançada  
 pelo violento vinho puro, cada um expandindo um dedo das mãos<sup>430</sup>.  
 E uma vez que os erguíam, comemoravam, mas atavam  
 o dedo da mão unido a um liame emparelhado. 80  
 A disputa entre ambos era amável. Himeneu foi  
 designado primeiro por Abrocomos a pegar a taça, e, ao lançar  
 no ar a gota comprimida do celeste néctar,  
 atirou o caldeirão de cima. E não fez brilhar  
 o pedido à Musa mãe. A gota, sendo mais rápida, 85  
 saltitando da taça, golpeou o meio do ar,  
 mas tendo desviado o lançamento com dançante mão,  
 puxando para trás o objeto e para ambas as faces,  
 ele golpeou do alto sem fazer o barulho da muta cabeça.  
 Eros, fértil em astúcias, foi o segundo, e com regrada técnica 90

<sup>429</sup> Montenz (2004, p. 100) afirma que os adjetivos ψευδομένης e δολόφρων são prolípticos, antecipando conceitualmente o desenvolvimento da história e a decepção amorosa incubada por Afrodite a Morreu.

<sup>430</sup> De acordo com De la Fuente (2008, p. 212), o jogo em questão é o *kottabos*. Uma atividade da Grécia antiga que consistia em atirar o vinho dentro de uma taça ou caldeira de metal. Por se tratar dos deuses, aqui, ao invés do vinho (atributo dionisíaco), se atira néctar. O modo como os personagens decidem quem vai jogar primeiro relembra o *jokenpô*.



comprimiu a desejosa taça e formulou um pedido  
secreto no coração à Ciprogênia, e ao estender o inflexível olhar  
lançou o rejeitado humor em direção à meta.

A gota rodopiante do néctar líquido  
reto, inflexível e barulhento chacoalhou 95  
do ar na testa da estátua, no alto da têmpera.

A tenra estátua fez um estrondo, e para o dourado filho da Ciprogênia,  
o caldeirão retumbou o eco vitorioso.

E Ganimedes, sorrindo, entregou a amável coroa a Eros.  
E rapidamente tomando o colar matizado e pegando 100  
a esfera, tinha duplo prêmio da disputa de bons humores,  
tendo saltitado com os pés, dando cambalhotas sobre a cabeça,  
o destemido Eros dançou gloriosamente. Muitas vezes  
ele baixou a mão do rosto do triste adversário.

Então Aglaia se postou próxima a ele. E recebeu em suas mãos 105  
os prêmios do coração do senhor. Ela consentiu com a partida  
do jovem para longe, e com o silêncio como testemunha,  
proclamou a história falsa da senhora enganadora no ouvido de Eros<sup>431</sup>:

No episódio da busca por Eros, Nono inicia uma tendência de afastamento gradual do modelo apoloniano. Contudo, Apolônio continua muito presente na função de molde e fonte verbal para a cena noniana. Nas *Argonáuticas* é a própria Afrodite que sai em busca de seu filho (*Arg.* 3.112-3), enquanto o poeta panopolitano opta por introduzir uma nova personagem, a Graça Aglaia<sup>432</sup>, a quem Afrodite confia a tarefa de encontrar Eros (*Dion.* 33.57-9). Para Vian (1991, pp. 8-9), a técnica de Nono para se afastar e superar o modelo se dá por meio da inserção de fontes. Ao se mover de um referente bem definido e imitado com a fidelidade inicial, o poeta amplia a rede de matrizes ao longo do caminho, tendendo a um progressivo distanciamento do modelo principal e, ao mesmo tempo, criando um mosaico complexo e de destaque literário.

<sup>431</sup> Montenz (2004, p. 100) analisa que em 32.1-4, Afrodite é classificada como δολοφράδμων, ao obedecer perversamente aos desejos de Hera e oferecer o *cesto* enganoso a Zeus.

*Dionisiacas*, 32.1-4

ὥς φαμένη παρέπεισε: δολοφράδμων δ' Ἀφροδίτη  
πείθετο κερδοσύνησιν, ἀνειρύσσασα δὲ κόλπου  
Ἥρη δῶρον ἔδωκε θελήμονι κεστόν Ἑρώτων.  
καὶ τινα μῦθον ἔλεξε χάριν θελκτῆρος ἱμάντος:  
Tendo falado, a persuadiu. E Afrodite de mente astuta  
obedeceu arditosamente, ao retirar da cintura,  
entregou o *cestos* à Hera como presente dos amores.  
E falou uma graciosa história da cinta amorosa.

<sup>432</sup> Segundo Verhelst (2016, p. 64), Aglaia é irmã de Pasiteia. O episódio é uma adaptação ao episódio de Íris como intermediária de Hípnos.

Em Nono, a tarefa de encontrar Eros é confiada a um emissário e encontra resposta na articulação da cena homérica presente na *Iliáda* 4.88. O trecho de Homero – no qual Atena, ao obedecer a ordem de Zeus, vai ao campo de batalha entre aqueus e troianos em busca de Pândaro, para instigá-lo a lançar uma flecha contra Menelau – serve de modelo para a passagem de Apolônio (*Arg.* 3.113) e o poeta panopolitano segue os vestígios do alexandrino nos versos 61-2 do canto 33<sup>433</sup>. O encontro da arauta Aglaia e Eros ocorre como o modelo apoloniano, baseado em Homero; com a diferença que, em Nono, o deus é encontrado no alto pico do Olimpo, enquanto em Apolônio ele está na vinha de Zeus<sup>434</sup>.

A descrição do jogo de Eros (*Dion.* 33.66-104) demonstra a forma como Nono se compromete a mudar decisivamente seus versos e ampliar seu próprio modelo. Em relação ao episódio apresentado por Apolônio, aos *astralogoi* (jogos dos ossinhos) apolonianos o poeta dionisíaco contrapõe o *kottabos*, jogo mais adequado a matéria do poema, e permite que espalhe mais tempo na descrição do vinho. Apolônio, por sua vez, não descreve nada a respeito do lançamento dos ossinhos. Montenz (2004, p. 99) salienta que, mesmo na notável diferença entre os dois jogos e sem um tratamento narrativo, no início da descrição Nono (*Dion.* 33.66) parece aludir a Apolônio (*Arg.* 3.118). No jogo das *Argonáuticas*, o adversário de Eros é Ganimedes, enquanto nas *Dionisíacas* é Himeneu. Embora não seja o rival do filho de Afrodite no poema noniano, o copeiro de Zeus está presente no episódio dionisíaco como árbitro do jogo<sup>435</sup>.

Diferente do episódio da comitiva para Afrodite, em que Nono reduz a quantidade de participantes, no trecho do *kottabos* ele aumenta em um, ampliando o tecido narrativo, com o poeta inserindo uma digressão sobre os prêmios da competição, ausente no texto apoloniano. As recompensas são objetos maternos dos participantes, como a esfera construída por Urânia, mãe de Himeneu, e um colar de ouro de Afrodite. Apesar de Apolônio não fazer uma digressão a respeito das honrarias, Nono descreve ambos

---

<sup>433</sup> Montenz (2004, p. 98) projeta uma articulação da cena noniana análoga ao episódio homérico, com Zeus > Atena > Pândaro ≅ Afrodite > Aglaia > Eros.

<sup>434</sup> Para Campbell (1981, p. 44), os versos Εὔρε δέ μιν χρυσεόιο περὶ ῥίον ἄκρον Ὀλύμπου (*Dion.* 33.64), e εὔρε δὲ τόνγ' ἀπάνευθε Διὸς θαλερῆ ἔν ἄλωϊ (*Arg.* 3.114) são derivados do homérico εὔρε Λυκάονος υἱὸν ἀμύμονά τε κρατερὸν τε/ ἔσταότ' (*Iliáda.* 4.89-90). O pesquisador afirma ainda que a emulação noniana tende mais à *Iliáda*, enquanto a apolínea tende mais à *Odisseia*. Montenz (2004, p. 98) não exclui que Nono possa ter sido influenciado pelas *Argonáuticas* 3.113, nas quais é descrita a jornada de Afrodite em busca de Eros, atravessando os penhascos do Olimpo.

<sup>435</sup> Em outro trecho das *Dionisíacas* (10.377), é Eros quem faz o papel de árbitro do jogo entre Dioniso e Ampelo.

baseados no discurso de Afrodite a Eros nas *Argonáuticas*, no ponto em que ela promete ao filho uma esfera de Adrasteia, apresentando um prolongamento no discurso.

*Argonáuticas*, 3. 131-41

εἰ δ' ἄγε μοι πρόφρων τέλοςον χρέος, ὅττι κεν εἶπω:  
καί κέν τοι ὀπάσαιμι Διὸς περικαλλὲς ἄθυρμα  
κεῖνο, τό οἱ ποίησε φίλη τροφὸς Ἀδρήστεια  
ἄντρῳ ἐν Ἰδαίῳ ἔτι νήπια κουρίζοντι,  
σφαῖραν ἐντρόχαλον, τῆς οὐ σύγε μείλιον ἄλλο 135  
χειρῶν Ἥφαιστοιο κατακτεατίσση ἄρειον.  
χρύσεια μὲν οἱ κύκλα τετεύχεται: ἀμφὶ δ' ἐκάστῳ  
διπλόαι ἀψίδες περιηγέες εἰλίσσονται:  
κρυπταὶ δὲ ῥαφαί εἰσιν: ἔλιξ δ' ἐπιδέδρομε πάσαις  
κυανέη. ἀτὰρ εἴ μιν ἑαῖς ἐνὶ χερσὶ βάλοιο, 140  
ἀστὴρ ὥς, φλεγέθοντα δι' ἠέρος ὀλκὸν ἴησιν.

Vamos, cumpre de bom grado isto que te direi  
e te concederei um belíssimo folguedo de Zeus,  
aquele que lhe fez sua cara ama Adrasteia  
na caverna do Ida, quando ainda era um tenro menino:  
uma bola ágil. Tu não obterás outro brinquedo 135  
melhor do que este, feito pelas mãos de Hefesto.  
Seus círculos foram fabricados com ouro e, ao redor  
de cada um, dois aros redondos circundam.  
As costuras estão escondidas e uma espiral azul escura  
corre por toda parte. Se a lançares em tuas mãos, 140  
ela emite um rastro fulgurante pelo ar, como uma estrela.

Segundo Montenz (2004, p. 99), a duplicação dos prêmios é coerente na tendência da ampliação, podendo ter sido inspirada diretamente nas *Argonáuticas*, em que Afrodite explica ao filho como a esfera de Adrasteia é bem arredondada (*Arg.* 3.135) e tem anéis dourados ao seu redor (*Arg.* 3.137). Nono divide, então, essa característica em dois objetos: um redondo por si só, simbolizado pela esfera de Urânia (*Dion.* 33.69), réplica de Adrasteia, enquanto os anéis dourados e circulares que rodeavam o globo se tornam o colar de Afrodite (*Dion.* 33.72). Nono não se limita a escolher um modelo e manter uma oposição maior ou menor em relação a ele, ou mesmo uma fidelidade que ora contraria, ora amplia, recorrendo a modelos secundários. Dessa forma, o poeta altera seu modelo adaptando o que julga mais apropriado.

No fim dos jogos, Eros vence tanto nas *Argonáuticas* quanto nas *Dionisiácas*, demonstrando o poder máximo e conquistador do amor<sup>436</sup>. De forma que Nono, ao imitar Apolônio, altera o cenário, criando um paradoxo. Enquanto o poeta helenístico cria um Ganimedes com raiva e desânimo após sua derrota (*Arg.* 3.122-7), o panopolitano o concebe sendo o arbitro da disputa, que se mostra sorridente enquanto oferece a coroa da vitória a Eros (*Dion.* 33.99).

*Argonáuticas*, 3.122-7

ὁ δ' ἐγγύθεν ὀκλαδὸν ἦστο  
 σῖγα κατηφιῶν: δοιῶ δ' ἔχεν, ἄλλον ἔτ' αὐτῶς  
 ἄλλῳ ἐπιπροΐεις, κεχόλωτο δὲ καγχαλόωντι.  
 καὶ μὴν τούσγε παρᾶσσον ἐπὶ προτέροισιν ὀλέσσας  
 βῆ κενεαῖς σὺν χερσὶν ἀμήχανος, οὐδ' ἐνόησεν  
 Κύπριν ἐπιπλομένην. 125

O outro se mantinha próximo, agachado em silêncio e cabisbaixo. Tinha dois ossinhos e lançou em vão um após o outro, encolerizado com a gargalhada do amigo. Assim que os perdeu de forma idêntica aos anteriores, partiu com as mãos vazias, desvalido, e não percebeu a aproximação de Cípris. 125

*Dionisiácas*, 33.99

καὶ στέφος ἄβρον Ἔρωτι πόρεν γελάσας Γανυμήδης:  
 E Ganimedes, sorrindo, entregou a amável coroa a Eros.

Diferente do personagem de Apolônio, o Eros noniano consegue uma vitória sem utilizar a trapaça contra o adversário. Em Nono, a figura não é dotada da cativante malícia e rebeldia infantil do trecho das *Argonáuticas*<sup>437</sup>. Nas *Dionisiácas*, após comemorar sua vitória com uma dança, Eros senta-se ao lado do derrotado Himeneu para secar suas lágrimas e consolá-lo (*Dion.* 33.103-4)<sup>438</sup>.

<sup>436</sup> Mazza (2012, pp. 181-2) analisa os prêmios recebidos por Eros. As esferas simbolizam o cosmo, e a vitória da infantil divindade demonstra o poder da beleza do amor sobre todas as coisas. Haveria um subtexto para a aplicação dessa imagem da vitória para a beleza radiante de Jasão, e a paixão vira o motor da empreitada e do poema apoloniano. Nono buscaria a alegoria dos traços básicos da mentalidade e universalidade que são sensíveis ao significado de símbolo e a passagem que reutiliza essa imagem. Dessa forma, Nono teria lido o prêmio de Eros nas *Argonáuticas* como uma imagem cósmica.

<sup>437</sup> Vian (1980, p. 11).

<sup>438</sup> String (1966, p. 17) observa uma similaridade entre os versos 104 das *Dionisiácas* e 687 das *Argonáuticas*, devido ao uso do adjetivo θρασύς.

O encontro de Afrodite e Eros toma caminhos diferentes em cada poema, ou seja, Nono se afasta do modelo apoloniano. Antes da reunião entre mãe e filho, há uma introdução ao discurso de Aglaia (verso 105), formulado de modo semelhante a Atena depois de encontrar Pândaro na *Iliada* (4.92). Na fala da mensageira, é evidenciado o caráter enganador de Afrodite, cujo conceito é duplicado quando a deusa se dirige a seu filho no verso 148. Cípris aparece no canto 33 com o papel de consoladora da dor de Pasiteia, em consequência de Dioniso e de seu exército.

*Dionisiacas*, 33.109-13

‘πανδαμάτων ἀδάμαστε, βιοσσόε σύγχρονε κόσμου,  
 σπεῦσον, ἐπεὶ Κυθήρεια βιάζεται, οὐδέ τις αὐτῇ  
 ἀμφιπόλων παρέμιμνε, Χάρις φύγεν, ὄχρετο Πειθῶ,  
 καὶ Πόθος ἀστήρικτος ἐχάζετο: σοὶ δέ με μούνην  
 πέμψεν ἀνικήτιο τειῆς χατέουσα φαρέτρης.’ 110

“Ó indômito e que a tudo domina, preservador do cosmo síncrono,  
 apressa-te! Pois a Citereia enviou uma ordem e nenhum dos serviços  
 fica ao lado dela, a Cárís fugiu, Peito se foi,  
 e Potos instável se retirou. A ti, ela enviou apenas a mim,  
 necessitando tua inconquistável aljava.” 110

Em resposta à fala ouvida, apenas nas *Dionisiacas* Eros tem voz. Ele faz um discurso sobre as preocupações de Afrodite, diferente das *Argonáuticas*, em que o personagem está mudo. De acordo com Vian (1982, p. 11) as crianças não têm direito a fala na grande poesia e apenas Cípris se expressa de forma direta. Já Montenz (2004, p. 101) analisa a figura de Eros e afirma que ele não é apenas uma criança, mas revela-se um duplo caráter do amor e do princípio primordial da natureza. Mazza (2012, p. 183) afirma que o Eros noniano é um personagem falante, ao contrário de sua contraparte apolínea (3.148), cuja fala tem apenas uma breve menção. Nono demonstra um lado psicológico infantil da divindade em 114-6, no qual ele formula uma série de questões sobre o motivo de ser chamado.

*Dionisiacas*, 33.114-39

ὥς φαμένην ἐρέεινεν Ἔρως, ἵνα πάντα δαείη:  
 ὅτι νέοι ζύμπαντες, ἀτέρμονος ὀππότε μύθου  
 ἀρχὴν εἰσαΐουσι, τέλος σπεύδουσιν ἀκοῦσαι:  
 καὶ στομάτων ἀγάλινον ἀπερροίβδησεν ἰωήν:  
 ‘τίς Παφίην ἀκάχησεν ἐμήν; ἵνα χεῖρα κορύσσω 115

μαρνάμενος πάντεσσι: βιαζομένης δὲ τεκούσης  
 νευρὴν πανδαμάτειραν ἐπὶ Κρονίωνα τανύσσω, 120  
 καὶ πάλιν οἰστρηθέντα γαμοκλόπον ὄρνιν Ἐρώτων  
 αἰετόν, ἢ τινα ταῦρον ἀλὸς πλωτῆρα τελέσσω:  
 εἰ δέ ἐ Παλλὰς ὄρινε καὶ ἤκαχεν ἀμφιγυήεις  
 Κεκροπίου λύχνοιο φεραυγέα δαλὸν ἀνάγας,  
 μάρναμαι ἀμφοτέροισι, καὶ Ἥφαιστῳ καὶ Ἀθήνῃ: 125  
 εἰ δέ μιν ἰοχέαιρα λαγωβόλος εἰς χόλον ἔλκει,  
 ἔμπυρον Ὠρίωνος Ὀλύμπιον ἄορ ἐρύσσας  
 Ἄρτεμιν οἰστρήσαιμι, καὶ αἰθέρος ἐκτὸς ἐλάσσω ...  
 κουφίζων περύγεσσιν ὁμόστολον υἷα Μαίης,  
 οὐτιδανὴν καλέοντα μάτην ἐπαρηγόνα Πειθῶ: 130  
 καλλείψας δὲ βέλεμνα καὶ ἔμπυρον ἄμμα φαρέτρης  
 δαφναίοις πετάλοισι θελήμονα Φοῖβον ἰμάσσω,  
 δέσμιον αὐδῆεντι περισφίγξας ὑακίνθῳ:  
 οὐ μὲν Ἐνυαλίου τρομέω σθένος, οὐδὲ μογήσω  
 Ἄρεα μαστίζων πεπεδημένον ἠδέϊ κεστῶ: 135  
 καὶ διδύμους φωστῆρας ὑποδρήσσοντας ἐρύσσω  
 εἰς Πάφον οὐρανόθεν, καὶ ὀπάονα μητρὶ κομίσσω  
 σὺν Κλυμένη Φαέθοντα, σὺν Ἐνδυμίῳ Σελήνην,  
 πάντες ἵνα γνῶσιν, ὅτι ζύμπαντα δαμάζω.’

Tendo assim falado, Eros perguntou, a fim de saber de todas as coisas.  
 Pois todos os jovens, uma vez ouvindo o início 115  
 da história sem fim, se apressam para o ouvir o término.  
 E fez soar a voz irrefreável da boca:  
 “Quem afligira minha Pafos? Para que, lutando, eu arme  
 a mão contra todos. Tendo a minha mãe sido constrangida,  
 eu intensificarei a força domadora contra o Crônion, 120  
 e novamente executarei a ave adúltera enlouquecida pelo amor,  
 uma águia, ou um touro navegador do mar.  
 Se Palas a limitou, e o Coxo (a fez) sofrer,  
 ao atizar a tocha resplendorosa do iluminado Cé crops,  
 lutarei contra ambos, Hefesto e Atena. 125  
 Se a Arqueira pastora a maltratasse com furor,  
 estirando a espada ardente olímpica de Órion,  
 eu enlouquecerei Ártemis, e eu expulsaria do céu ...  
 expulsaria, com minhas asas, o filho de Maia, meu companheiro,  
 mesmo em vão chamando a inútil Peito em socorro. 130  
 Ao abandonar as flechas e a ardente aljava,  
 eu fustigarei o desejoso Febo com ramos de louro,  
 tendo o deixado preso pelo Jacinto falante.  
 E não temo a força de Eniálio, nem sofrerei  
 chicoteando Ares, acorrentado pelo doce cinto. 135

E do céu, eu estirarei o gêmeo esplendor serviçal  
à Pafos, e para minha mãe acolherei  
como servos Faéton junto à Climene, Selene junto a Endimion,  
para que todos saibam que eu conquistei todas as coisas.”

Nas *Dionisiacas*, a conversa com Afrodite é adiada, enquanto nas *Argonáuticas* ela ocorre logo após o jogo. Isso demonstra uma complexidade do mecanismo imitativo de Nono<sup>439</sup>. Em Apolônio, a fala da deusa é sintetizada e ela censura o filho pela maliciosa artimanha para vencer Ganimedes. Depois, Afrodite o convida para entregar a esfera forjada por Adrasteia para Zeus, e oferece a missão principal: acertar com uma flecha a filha do rei Eetes. Em seguida, a deusa se aproxima para beijá-lo e abraçá-lo.

*Argonáuticas*, 3.129-50

‘τίπτ’ ἐπιμειδιάας, ἄφατον κακόν; ἤέ μιν αὐτως ἤπαφες, οὐδὲ δίκη περιέπλεο νῆιν ἔοντα;	130
εἰ δ’ ἄγε μοι πρόφρων τέλεσον χρέος, ὅτι κεν εἶπω: καί κέν τοι ὀπάσαιμι Διὸς περικαλλές ἄθυρμα κεῖνο, τό οἱ ποίησε φίλη τροφὸς Ἀδρήστεια ἄνθρω ἐν Ἰδαίῳ ἔτι νήπια κουρίζοντι, σφαῖραν ἐντρόχαλον, τῆς οὐ σύγε μείλιον ἄλλο	135
χειρῶν Ἡφαίστοιο κατακτεατίσση ἄρειον. χρύσεια μὲν οἱ κύκλα τετεύχεται: ἀμφὶ δ’ ἐκάστῳ διπλοαὶ ἀψίδες περιηγέες εἰλίσσονται: κρυπταὶ δὲ ῥαφαί εἰσιν: ἔλιξ δ’ ἐπιδέδρομε πάσαις κυανέη. ἀτὰρ εἴ μιν ἑαῖς ἐνὶ χερσὶ βάλοιο,	140
ἀστήρ ὧς, φλεγέθοντα δι’ ἠέρος ὄλκον ἴησιν. τήν τοι ἐγὼν ὀπάσω: σὺ δὲ παρθένον Αἰήταο θέλξον οἰστεύσας ἐπ’ Ἰήσωνι: μηδέ τις ἔστω ἀμβολίη. δὴ γάρ κεν ἀφαυροτέρη χάρις εἴη.’ ὧς φάτο: τῷ δ’ ἀσπαστὸν ἔπος γένετ’ εἰσαῖοντι. μείλια δ’ ἔκβαλε πάντα, καὶ ἀμφοτέρησι χιτῶνος νωλεμὲς ἔνθα καὶ ἔνθα θεᾶς ἔχεν ἀμφιμεμαρπῶς. λίσσετο δ’ αἶψα πορεῖν αὐτοσχεδόν: ἠ δ’ ἀγανοῖσιν ἀντομένη μύθοισιν, ἐπειρύσσασα παρειάς, κύσσε ποτισχομένη, καὶ ἀμείβετο μειδιώσα:	150
“Por que sorris, indizível mal? Como de costume enganaste-o e não ganhaste com justiça, sendo ele ingênuo. Vamos, cumpre de bom grado isto que te direi e te concederei um belíssimo folguedo de Zeus, aquele que lhe fez sua cara ama Adrasteia	130

<sup>439</sup> Montenz (2004, p. 101).

na caverna do Ida, quando ainda era um tenro menino:  
 uma bola ágil. Tu não obterás outro brinquedo 135  
 melhor que este, feito pelas mãos de Hefesto.  
 Seus círculos foram fabricados com ouro e, ao redor  
 de cada um, dois aros redondos circundam.  
 As costumas estão escondidas e uma espiral azul escura  
 corre por toda parte. Se a lançares em tuas mãos, 140  
 ela emite um rastro fulgurante pelo ar, como uma estrela.  
 Eu te concederei essa bola se tu encantares a virgem de Eeta,  
 ao alvejá-la em amor a Jasão. Que não haja nenhuma  
 demora, caso contrário minha gratidão será menor.”  
 Assim falou. As palavras ouvidas lhe foram agradáveis. 145  
 Lançou fora todos os seus brinquedos e com ambas as mãos  
 segurou firme a deusa pela túnica, agarrando-a.  
 Suplicava para que lhe desse logo a bola. Mas ela o abordou  
 com amáveis palavras, aproximou seu rosto,  
 beijou-o enquanto o abraçava e respondeu sorrindo: 150

A reunião entre mãe e filho ocorre de forma diferente nas *Dionisiacas*. O destaque ocorre a partir da relação física dessas personagens. Ao descrever a ternura entre Afrodite e Eros, o poeta dionisiaco se mostra dependente da composição de Apolônio, em especial da reutilização da figura de Eros; que, de modo diferente do modelo (*Arg.* 3.149-50), senta-se sobre os joelhos de sua mãe<sup>440</sup>.

*Dionisiacas*, 33.143-6

καὶ μέσον ἀγκὰς ἐλοῦσα γαληνιόωντι προσώπῳ  
 πεπταμένῳ πήχυνε γεγηθότι κοῦρον ἀγοστῶ,  
 γούνασι κουφίζουσα φίλον βάρος: ἔζομένου δὲ 145  
 καὶ στόμα παιδὸς ἔκυσσε καὶ ὄμματα:

E ela, tomando no meio dos braços com sereno rosto,  
 pegou o jovem com alegre abraço escancarado,  
 levantando o amado peso nos joelhos. 145  
 Ela beijou a boca e a face de seu filho.

Montenz (2004, p. 102), ao analisar o encontro de Afrodite e Eros em Nono, conclui que, no plano do humor, a reunião não é animada por gentilezas afetuosas

<sup>440</sup> Segundo Montenz (2004, p. 101), no trecho, Nono mistura o modelo apoloniano com uma lembrança da cena do *Hino à Ártemis* de Calímaco (4-5), na qual a jovem deusa senta-se no colo de Zeus, assim como a cena singular das *Dionisiacas*.



resolvidas em um monólogo da deusa, repleto de tons patéticos. Isso vai desenvolver um discurso entre parênteses construído na forma de um quiasma bem elaborado. Todavia, os versos 143-6 demonstram exatamente o afeto físico entre Afrodite e seu infante filho, utilizando como base Apolônio e Calímaco, e o pesquisador entra em contradição na sua análise, uma vez que há muita afetividade no encontro.

Verhelst (2016, p. 63) afirma que Nono (*Dion.* 33.149-79) só imita realmente Apolônio (*Arg.* 3.129-44) em um dos seus discursos; aquele no qual Cípris se dirige a Eros inquirindo sua colaboração<sup>441</sup>. Afrodite, ao tocar os instrumentos mitológicos de Eros, inicia seu discurso com infortúnios. Depois, ela segue com o pedido de ajuda e o plano: Eros terá que atingir Morreu e fazê-lo se apaixonar pela bassárica Calcomede. Após a promessa de pagamento pela ação concluída, a deusa finaliza a fala com uma exortação para a campanha.

*Dionisiacas*, 33.146-79

θελξινόου δὲ

ἀπτομένη τόξοιο καὶ ἀμφαφόωσα φαρέτρην,  
οἷα χόλου πνείουσα, δολόφρονα ῥήξατο φωνήν:  
‘τέκνον ἐμόν, Φαέθοντος ἐλήσασο καὶ Κυθερείης:  
οὐκέτι Πασιφάη μυκώμενα λέκτρα διώκει: 150  
ἠέλιος γελάα με, καὶ Ἄστρίδος αἶμα κορύσσει  
παιδὸς ἐῆς υἱῆα μαχήμονα Δηριαδῆα,  
Βασσαρίδων ὀλετήρα γυναιμανέος Διονύσου,  
καὶ Σατύρων Βρομίοιο ποθοβλήτων ἐλατήρα.  
τοῦτό με μᾶλλον ὄρινεν, ὅτι βροτοειδέϊ μορφῇ 155  
Ἄρης ἐγρεκύδοιμος ἔχων συνάεθλον Ἐνωώ,  
ἀρχαίης φιλότητος ἀφειδήσας Ἀφροδίτης,  
νεύμασιν Ἡραίοισιν ἐθωρήχθη Διονύσῳ,  
Ἰνδῶφ βασιλῆι συνέμπορος. ἀλλ’ ἐνὶ χάρμη  
Ἄρης Δηριάδαο, σὺ δὲ προμάχιζε Λυαίου: 160  
ἔγχος ἔχει, σὺ δὲ τόξον ὑπέρτερον, ᾧ γόνυ κάμπτει  
Ζεὺς ὕπατος καὶ θοῦρος Ἄρης καὶ θέσμιος Ἑρμῆς:  
δειμαίνει σέο τόξα καὶ ὁ κλυτότοξος Ἀπόλλων.  
εἰ δὲ τεῆ, φίλε κοῦρε, χαρίζεαι ἀφρογενεΐη,  
Βασσαρίδων προμάχιζε καὶ ἡμετέρου Διονύσου. 165  
ἀλλὰ μολὼν ἀκίχητος Ἐώιον εἰς κλίμα γαίης  
Ἰνδῶν παρὰ πέζαν, ὅπη θεράπαινα Λυαίου

<sup>441</sup> A pesquisadora afirma ainda que a versão de Nono quase dobra a quantidade de versos do poema ródio, o que demonstra, mais uma vez, a tendência do poeta dionisiaco de não apenas emular, mas ampliar o modelo original.

ἔστί τις ἐν Βάκχησιν, ὑπέρτερος ἥλικος ἤβης,  
 οὔνομα Χαλκομέδη φιλοπάρθενος—εἰ δέ κεν ἄμφω  
 Χαλκομέδην καὶ Κύπριν ἔσω Λιβάνοιο νοήσης, 170  
 οὐ δύνασαι, φίλε κοῦρε, διακρίνειν Ἀφροδίτην—  
 καῖθι μολῶν χραίσμησον ἐρημονόμῳ Διονύσῳ,  
 Μορρέα τοξεύσας ἐπὶ κάλλει Χαλκομεδείης:  
 σεῖο δὲ τοξοσύνης γέρας ἄξιον ἐγγυαλίξω  
 Λήμνιον εὐποίητον ἐγὼ στέφος, εἵκελον αἴγλαις 175  
 ἡελίου φλογεροῖο: σὺ δὲ γλυκὺν ἰὸν ἰάλλων  
 δὸς χάριν ἀμφοτέροις, καὶ Κύπριδι καὶ Διονύσῳ:  
 σὸν καὶ ἐμὸν κύδαινε γαμοστόλον ὄρνιν Ἐρώτων,  
 εὐφροσύνης κήρυκα βιοζυγέων ὑμεναίων.’

## Tocando

o arco encantado e manuseando a aljava,  
 que ela, ao respirar o rancor, irrompeu com voz cheia de astúcia:  
 “Meu filho, esqueceste de Faeton e Citereia?  
 Não mais persegues Pasifae, de baixo leito! 150  
 Pois o Sol me zomba, e a linhagem de Astris armou  
 seu filho, o garoto guerreiro Deríades,  
 destruidor das Bassárides, do amante de mulheres Dioniso,  
 e condutor dos desejosos Sátiros de Brômio.  
 Isso muito me afeta, pois em forma mortal, 155  
 Ares, irrompido do furor do combate, ao ter a companheira Ênio,  
 foi impiedoso ao antigo amor de Afrodite,  
 e ao ser armado pelos sinais de Hera contra Dioniso,  
 está ao lado do rei indiano. Mas defende tu Lieu,  
 como Ares a Deríades no ímpeto da batalha. 160  
 Ele tem uma lança, e tu um arco mais forte, como  
 o altíssimo Zeus curva os joelhos, e Ares a fúria e Hermes as leis.  
 Até o arqueiro Apolo também teme os teus dardos.  
 Meu querido jovem, te agracias a tua espumígena,  
 luta junto às Bassárides de nosso Dioniso! 165  
 E, pela manhã, ao ir inalcançável em direção ao declive  
 junto ao pé da terra indiana, pela qual há  
 uma nutriz de Dioniso entre as Bacantes, superior dentre todas as jovens,  
 virgem convicta chamada Calcomede, se em ambas,  
 Calcomede e Cípris, tu pensarias no interior do Líbano, 170  
 amada criança, não serás capaz de distinguir a Afrodite.  
 Ali, ao ir socorrer o solitário Dioniso,  
 acerta Morreu pela beleza de Calcomede,  
 e eu colocarei em suas mãos uma recompensa pela honrada flechada:  
 a coroa bem feita de Lemnos, semelhante aos raios ardentes 175  
 do Sol. Tu, enviando um doce veneno,  
 dá alegria a ambos, tanto Cípris quanto Dioniso.

Entrega a tua e a minha ave unidora do amor,  
arauta do prazer e do himeneu da vida”.

Gerlaud (2005, pp. 49-50) aponta que os elementos de inspiração apolínia oriundos dos discursos das *Argonáuticas* (3.129-44) nas *Dionisíacas* (33.149-79) se manifestam em ambos quando Afrodite inicia sua manifestação com uma reprovação ao filho. Depois, ela promete a Eros um belo objeto feito por uma divindade como recompensa pela tarefa, ou seja, se ele atingir Morreu/Medeia com a flecha para se apaixonar por Calcomede/Jasão<sup>442</sup>.

Em comparação com o texto apoloniano, há algumas diferenças no texto dionisíaco, como a censura a Eros e a inserção mitológica que introduz o discurso. Enquanto a Afrodite de Apolônio repreende seu filho como gozação, em Nono é adotada uma animosidade entre a deusa e Hélio (avô de Deríades), cujo resultado foi a divindade descobrir o amor secreto dela e Ares<sup>443</sup>. Nas *Argonáuticas*, a censura é caracterizada pela relação mãe-filho, enquanto nas *Dionisíacas*, ela se torna uma parte da argumentação que o perpassa para persuadir: Eros ao lado de Dioniso contra os indianos. A promessa de recompensa, único meio de convencimento em Apolônio, se perde em Nono<sup>444</sup>. A inserção mitológica é uma invenção autônoma e típica de Nono; uma vez que é antecipado, no verso 148, que as palavras da deusa são mentirosas e ela considera como suas as desgraças e a loucura de Dioniso, e posterior derrota do exército, sendo problemas que surgiram por sua causa (*Dion.* 33.159-65).

Já em relação ao prêmio, o poeta dionisíaco mantém o detalhe apoloniano da recompensa de Eros, apenas substituindo a bola de Adrasteia pela coroa dourada. Entretanto, Apolônio impõe um limite de tempo e ameaça diminuir o prêmio caso a execução da tarefa não seja cumprida dentro do prazo estipulado (*Arg.* 3.142-4), diferente de Nono, que faz uma espécie de moeda de troca simples. O maior diferencial entre os poemas reside nas atribuições de Afrodite. Enquanto nas *Argonáuticas*, ao explicar o ofício a Eros, a deusa se limita a relatar o que foi estabelecido por Hera (*Arg.* 3.85-6 e

---

<sup>442</sup> Mazza (2012, p. 179) afirma que a maioria das cenas de amor nas *Dionisíacas* tem início com Eros atirando sua flecha. Todas elas são referências a Eros no livro 3 das *Argonáuticas*. Sendo um *topos* erótico, aparece principalmente na poesia helenística, como pode ser visto no capítulo 2. Campbell (1994, p. 249) salienta que, por mais que a cena tenha inspiração apolínia, não há um modelo específico. Já Letoublon (1993, pp.136-45) relembra que não se pode esquecer que Nono utiliza não somente as épicas do período arcaico e alexandrino, mas também o modelo novelístico da paixão à primeira vista.

<sup>443</sup> *Odisseia*, 8.266-366.

<sup>444</sup> Verhelst (2016, p. 67).

142-3), nas *Dionisiacas* ocorre o contrário, a partir da ideia de intervenção vinda do próprio Eros no fim do discurso, e depois retorna a sua mãe. À deusa deve ser atribuída um ritual do expediente, culminando no retorno do exército de Dioniso ao campo de batalha e à vitória.

Nas *Dionisiacas*, Afrodite possui um papel de duplicidade nas relações. Isso permite ao narrador contrastar a argumentação de sua aliança com Hera (*Dion.* 31.229-82) com a alegação em favor da aliança com Dioniso. Os discursos são próximos, e a exposição contra e a favor utilizam a mesma proposição.

*Dionisiacas*, 31.229-82

‘Κύπρι θεά, θνητοῖσιν ἐάσομεν οὖδας Ὀλύμπου: Ζεὺς Σεμέλην ἐς Ὀλυμπον ἀνήγαγε, μητέρα Βάκχου,	230
ἄξει καὶ Διόνυσον ἐς αἰθέρα. τίς δόμος Ἴηριν δέξεται; ἢ τίνα χῶρον ἐλεύσομαι; αἰδέομαι δέ, μὴ Σεμέλην ἐσίδοιμι νόθην βασιλείαν Ὀλύμπου. δειδία, μὴ ζοφόντος ἴδω δόμον Ἰαπετοῖο,	
μὴ με λαβῶν ἐλάσειε μετὰ Κρόνον ἐκτὸς Ὀλύμπου. δειδία, μὴ μετὰ μαῖαν ἐν αἰθέρι νέκταρ ἐλέγχων ἄμπελον, ἦν καλέουσι, καὶ ἐν μακάρεσσι φυτεύση.	235
μὴ ποτε τοῦτο γένοιτο, Δίκη καὶ Γαῖα καὶ Ὑδωρ. κλήματα μὴ κομίσειεν ἐς αἰθέρα, μὴ χάριν αἴνης οὐρανὸν ἀμπελόεντα μετ’ ἀστερόεντα καλέσσω, μηδὲ πῖω ποτὸν ἄλλο μετὰ γλυκὺ νέκταρ Ὀλύμπου. δειδία, μὴ μενέχαρμον ἴδω μεθύουσαν Ἀθήνην,	240
μὴ δόρυ κουφίσσειεν ἐπ’ Ἄρει καὶ Κυθερείῃ, μὴ σφαλερῆ ῥαθάμιγγι νοοσφαλέος Διονύσου αἰθέρι τολμήεσαν ἀναστήσωσιν Ἐνυὼ ἀστέρες οἰνοπλήγες ἐπ’ ἀλλήλοισι μανέντες, μὴ ποτε βακχευθέντες ὅλοι ναετῆρες Ὀλύμπου ὄργια μιμήσαιντο φερεσσακέων Κορυβάντων.	245
οὐχ ἄλλις αἴσχος ἐκεῖνο θεοστυγές, ὅτι δοκεύω Τρώιον ἠβητῆρα, Διὸς δρηστῆρα κυπέλλων, οὐρανὸν αἰσχύνοντα καὶ οἰνοχόον Διὸς Ἥβην, χερσὶν ἐπιχθονίησιν ὅτε γλυκὺ νέκταρ ἀφύσσει; αἰδομένη δ’ ἐπὶ γαῖαν ἐλεύσομαι: ἀμφοτέροις δέ	250
αἰθέρα καλλείψω, Γανυμήδεϊ καὶ Διονύσῳ: αἰθέρα καλλείψω, Σεμέλης δόμον. εἷς δόμος ἔστω οὐρανὸς ἀμφοτέροις, καὶ Περσεῖ καὶ Διονύσῳ. ἴξομαι εἰς ἐμὸν Ἄργος, ἐς ἀγλαὸν ἄστρῳ Μυκίῆνης, ἐν χθονὶ ναιετάουσα: σὺν ἀχνυμένη δὲ τεκούση	255
	260

ἔσπεται αὐτὸς Ἄρης, σέο νυμφίος: ἀλλὰ καὶ αὐτὴ  
 Σπάρτης σῆς ἐπίβηθι, καὶ εὐθώρηκα δεχέσθω  
 χαλκείῳ σὺν Ἄρηι χολωομένην Ἀφροδίτην.  
 οἶδα, πόθεν μεθέπω τάδε πῆματα: πατρὸς Ἐρινὺς  
 ὕβριν ἀπαιτίζει με βιαζομένοιο τοκῆος, 265  
 ὅττι Κρόνου γενετῆρος ἐπιβρίθουσα κυδοιμῶ  
 σὺν Διὶ μαρναμένῳ Τιτηνιάς ἔχραεν Ἥρη:  
 καλὸν ἐμοί, Διόνυσον ἰδεῖν κατὰ μέσσον Ὀλύμπου  
 ἤμενον ἐγγὺς Ἔρωτος, ὀμέστιον ἀφρογενεΐη,  
 αἰγίδα κουφίζοντα μετὰ Κρονίδην καὶ Ἀθήνην. 270  
 ἀλλά, θεά, χραίσμησον, ἐμῆς δ' ἐπίκουρον ἀνίης  
 δός μοι κεστὸν ἱμάντα, τεῆν πανθελγέα μήτηρ,  
 εἰς μίνα ἠριγένειαν, ὅπων Διὸς ὄμματα θέλξω,  
 καὶ Διὸς ὑπνώοντος ἐμοῖς Ἴνδοῖσιν ἀρήξω.  
 δισση ἐγὼ γενόμεν ἔκυρῆ σέθεν: ἡμετέρου γὰρ  
 υἱὸς Ἥφαιστοιο καὶ Ἄρεος ἔπλεο νύμφη.  
 δὸς χάριν ὀπιτέλεστον, ἐπεὶ κυανόχροες Ἴνδοι 275  
 ξεινοδόκοι γεγάσαι Ἐρυθραίης Ἀφροδίτης,  
 οἷς κοτέων Διόνυσος ἐπέχραεν, οἷσι καὶ αὐτὸς  
 θηλυμανῆς ἄστοργος ἐχώσατο παιδοτόκος Ζεὺς,  
 καὶ στεροπὴν ἐλέλιξε συναιχμάζων Διονύσῳ:  
 δός μοι κεστὸν ἱμάντα βοηθόον, ᾧ ἔνι μόνῳ 280  
 θέλγεις εἰν ἐνὶ πάντα: καὶ ἄξιός εἰμι φορῆσαι,  
 ὡς ζυγίη γεγαυῖα καὶ ὡς συνάεθλος Ἐρώτων.'

“Ó deusa Cípris, permitamos o território olímpico para os mortais!  
 Zeus conduziu Sêmele, mãe de Baco, para o Olimpo 230  
 e carregou junto Dioniso o éter. Qual morada  
 receberá Hera? Ou irei a algum lugar? Tenho medo  
 de ver Sêmele como rainha usurpadora do Olimpo.  
 Temo também ver a morada do sombrio Jápeto,  
 assim me tomando e me arrastando para fora do Olimpo, como Cronos. 235  
 Temo que o néctar seja desgraçado no céu e depois tragam  
 a uva, como chamam, também no plantio dos bem-aventurados.  
 Que jamais ocorra isso, Dike, Gaia e Água! 240  
 Jamais acolhe esse ramo no éter, e não chamarei  
 o céu de graciosa fama de víneo ao invés de estrelado,  
 e nunca beberei outra bebida além do doce néctar olímpico.  
 Temo ver a valorosa Atena embriagada com o vinho,  
 e assim ela levantaria a lança contra Ares e Cítéria, 245  
 assim como os outros bêbados e enfurecidos contra os outros  
 ergueriam uma ousada batalha no éter,  
 devido à escorregadia gota do turva-mentes Dioniso,  
 e também que um dia todos os habitantes do Olimpo, estando delirantes,

imitariam os ritos das Coribantes porta-escudo. 250  
 Não é uma grande desgraça contra os deuses, ter de observar  
 um jovem troiano, sendo servo de taças de Zeus,  
 profanando o céu, (agindo como) Hebe, copeira de Zeus,  
 quando o doce néctar é servido por mãos terrestres?  
 Temo me dirigir contra Gaia. Para ambos 255  
 deixarei par trás o éter, Ganimedes e Dioniso!  
 Deixarei para trás o éter, morada de Sêmele. Que seja  
 a habitação celeste para ambos, Perseu e Dioniso!  
 Eu irei à minha Argos, para a brilhante cidade de Micenas,  
 ser habitante da terra. Junto à gloriosa mãe, 260  
 o próprio Ares, teu marido, irá! Mas também  
 a própria Esparta receberá a ti, e ela também aceitará a  
 bem-vinda e encoleirada Afrodite, junto ao brônzeo Ares.  
 Eu sei de onde vem tais males. A Erínia paterna  
 reclama a minha insolência pela violência contra meu pai, 265  
 uma vez que Hera, instigando uma guerra contra o pai Cronos,  
 combateu os titãs junto ao guerreiro Zeus.  
 É belo para mim, ver Dioniso no meio do Olimpo,  
 estando sentado próximo a Eros, convivendo com a espumígena,  
 ao brandir a égide após o Crônida e Atena. 270  
 Mas socorre, deusa, sê uma aliada contra minha tristeza  
 e entrega o *cestos* de couro, de tua cintura que encanta a todos,  
 por apenas um dia, para que eu encante os olhos de Zeus  
 e possa acudir meus indianos enquanto Zeus dorme.  
 Eu me tornei dupla sogra, pois de meus dois  
 filhos, Hefesto e Ares, tu foste esposa.  
 Entrega a graça tardia, visto que os negros indianos 275  
 foram hospitaleiros para a eritreia Afrodite,  
 e Dioniso, estando ressentido, os combate, e contra eles  
 também o próprio Zeus, amante das mulheres, porta-filhos e insensível,  
 se enfureceu e empunhou o raio, lutando junto a Dioniso.  
 Entrega a mim o *cestos* de couro em auxílio, pois com somente um 280  
 podes encantar a todos! Eu sou digna de carregá-lo,  
 como governanta das uniões e como companheira dos amores.”

Ao invés de usarem um ardil, ambas as deusas escondem suas intenções manipuladoras por trás do véu da autopiedade e se apresentam como vítimas da situação. Todavia, a fala de Afrodite inverte o argumento de Hera, uma vez que ela inicia com uma menção a Hélio (33.151-2), de modo a justificar a luta contra os indianos, enquanto Hera insta a combater ao lado dos indianos como uma homenagem aos ex-anfitriões (31.275-6). A rainha dos deuses reforça ainda as relações entre elas, em especial a ligação com

Ares, que batalha contra Dioniso, como um dos principais argumentos para ganhar o apoio da deusa do amor, uma vez que a divindade marcial negligencia a amada para apoiar a mãe (33.155-8). As formas sutis pelas quais Hera enfatiza os laços com Afrodite (através de seus maridos Hefesto e Ares) são contrabalanceadas pelo relacionamento de Cípris e Eros com Dioniso, que é chamado “nosso” (*Dion.* 33.165). Hera ainda sustenta que tem direito ao poder do *cestos* por ser a divindade protetora da união (31.282), enquanto Afrodite revela que Dioniso, sendo o deus do vinho que traz o amor, merece ser apoiado pelas flechas de Eros (33.177-9)<sup>445</sup>.

Para Montenz (2004, p. 102), fica a impressão de que Nono tenta pintar uma Afrodite mais poderosa de que a apolínea – que, ao intervir na história, se limita a desempenhar um papel salvador para os argonautas (*Arg.* 3.548-50)<sup>446</sup>. Já a Afrodite noniana contribui tanto para a criação de um impasse como para depois resolvê-lo. O poeta egípcio utiliza um dos monólogos de Morreu (*Dion.* 33.301-16) para demonstrar que o poder da deusa é maior e mais destruidor do que de Ares e da guerra<sup>447</sup>.

As palavras da Afrodite noniana para explicar a missão ao filho compactam e reelaboram dois momentos da poesia de Apolônio: o primeiro é a solicitação de Hera para a intervenção de Eros, o segundo é a exortação de Afrodite ao filho para cumprir seu pedido, unida à explicação da missão (*Dion.* 33.166-79)<sup>448</sup>. De acordo com Montenz (2004, p. 103), os versos que encerram o discurso da deusa podem ser uma reelaboração da exortação não das *Argonáuticas*, mas da *Ilíada*, em que Atena exorta Pândaro a atirar a flecha em Menelau, de modo a levar a glória aos troianos e a Páris. Apolônio também se inspira no mesmo trecho homérico para compor o estímulo de Afrodite a Eros<sup>449</sup>.

<sup>445</sup> Verhelst (2016, pp. 67-8).

<sup>446</sup> *Argonáuticas*, 3.548-50:

δοκέω δέ μιν οὐκ ἀθερίζειν,  
εἰ ἐτεὸν Φινεύς γε θεᾶ ἐνὶ Κύπριδι νόστον  
πέφραδεν ἔσσεσθαι. 550

Considero que ela não recusará,  
se de fato Fineu revelou que nosso regresso dependeria  
da deusa Cípris. 550

<sup>447</sup> Verhelst (2016, p. 72).

<sup>448</sup> Segundo Montenz (2004, p. 103), a alusão noniana se move em níveis distintos: por um lado, dirige-se a um leitor erudito na *Ilíada*, mais uma vez confrontando Apolônio com Homero, enquanto do ponto de vista conceitual é evidente que a flecha que Eros está prestes a atirar e é destinada a marcar a ruptura do status (o impasse do exército dionisíaco), tal como ocorre no poema homérico devido à flecha de Pândaro (que interrompe a tregua).

<sup>449</sup> Segundo Verhelst (2016, p. 69), o duplo papel de Afrodite conecta e contrasta as obras homérica e apolínea. Ao confrontar os dois predecessores, Nono intensifica o episódio de Apolônio dentro dos discursos e joga seus modelos um contra o outro, de modo a divertir o público erudito.

*Ilíada*, 4.93-5<sup>450</sup>

ἤ ῥά νύ μοί τι πίθοιο Λυκάονος υἱὲ δαΐφρον.  
 τλαίης κεν Μενελάῳ ἐπιπροέμεν ταχὺν ἰόν,  
 πᾶσι δέ κε Τρώεσσι χάριν καὶ κῦδος ἄροιο

95

“Tu me escutarias,  
 Valente Licaônide? Ousarias flechar  
 Menelau? Preito e glória terias dos Troianos

95

*Argonáuticas*, 3.131

εἰ δ' ἄγε μοι πρόφρων τέλεσον χρέος, ὅττι κεν εἶπω:  
 Vamos, cumpre de bom grado isto que te direi

*Dionisíacas*, 33.176-8

σὺ δὲ γλυκὺν ἰὸν ἰάλλων  
 δὸς χάριν ἀμφοτέροις, καὶ Κύπριδι καὶ Διονύσῳ:  
 σὸν καὶ ἐμὸν κύδαινε γαμοστόλον ὄρνιν Ἐρώτων

Tu, enviando um doce veneno,  
 dá alegria a ambos, tanto Cípris quanto Dioniso.  
 Entrega a tua e a minha ave unidora do amor

A reunião entre Afrodite e Eros termina e a infante divindade pega seu arco e aljava, dirigindo-se ao campo de batalha, aproximando-se dos raios de Éos, assim como nos versos 161-3 do poema apoloniano. Diferente do modelo, Nono não retoma a digressão de Apolônio para descrever o voo de Eros, nem demora para descrever o caminho que leva do Olimpo à Terra.

*Argonáuticas*, 3.158-66

βῆ δὲ διὲκ μέγαλοιο Διὸς πάγκαρπον ἀλωήν,  
 αὐτὰρ ἔπειτα πύλας ἐξήλυθεν Οὐλύμποιο  
 αἰθερίας. ἔνθεν δὲ καταιβάτις ἐστὶ κέλευθος

160

οὐρανίη. δοιῶ δὲ πόλοι ἀνέχουσι κάρηνα  
 οὐρέων ἠλιβάτων, κορθφαὶ χθονός, ἦχί τ' ἀερθεῖς  
 ἠέλιος πρώτησιν ἐρεύθεται ἀκτίνεσσιν.  
 νειόθι δ' ἄλλοτε γαῖα φερέσβιος ἄστεά τ' ἀνδρῶν  
 φαίνετο καὶ ποταμῶν ἱεροὶ ῥόοι, ἄλλοτε δ' αὖτε

165

ἄκριες, ἀμφὶ δὲ πόντος, ἀν' αἰθέρα πολλὸν ἰόντι.

Caminhou através do jardim frutífero do grande Zeus.

<sup>450</sup> Tradução de Haroldo de Campos (2001).



Em seguida atravessou os etéreos portões  
do Olimpo. De lá há um caminho celeste 160  
que desce. Sustentam a abóboda dois picos  
de montanhas elevadas, cumes da terra, onde o sol  
nascente ruboresce com os primeiros raios.  
Lá abaixo, ora lhe eram visíveis o solo que sustenta a vida,  
as cidades dos homens e as correntes sagradas dos rios, ora 165  
os cimos e o mar ao redor, enquanto ele vagava pelo ar.

*Dionisiacas*, 33.180-7

εἶπε θεά: καὶ μάργος Ἔρωσ ἀνεπάλλετο κόλπου 180  
μητρὸς ἔης, καὶ τόξον ἐκούφισεν, ἀμφὶ δὲ βαιῶ  
ᾧμφ πανδαμάτειρον ἐπήώρησε φαρέτρην<sup>451</sup>:  
καὶ πτερόεις πεπότητο δι' αἰθέρος: ἀμφὶ δὲ Κέρνη  
κυκλώσας πτερὰ κοῦφα βολαῖς ἀντώπιος Ἡοῦς  
ἵπτατο μειδιῶν, ὅτι τηλίκον ἠνιοχῆα 185  
δίφρων οὐρανίων ὀλίγοις ἔφλεξε βελέμνοις,  
καὶ σέλας Ἡελίοιο σέλας νίκησεν Ἐρώτων.

Assim falou a deusa. E o insensato Eros balançou 180  
ao peito de sua mãe, e empenhou seu arco em torno  
do pequeno ombro, e segurou a aljava domadora  
ao ter voado pelo ar com suas asas. Em torno de Cerne,  
ele tendo circulado a leve asa semelhante aos raios das Horas,  
voou alegremente, pois queimou o antigo Auriga 185  
das carruagens celestes com pequenos dardos,  
e o resplendor do amor venceu o resplendor do Sol.

Ao analisar o trecho, Mazza (2012, p. 183) aponta que outro elemento transportado de Apolônio é a atribuição do epíteto μάργος, não sendo invenção do poeta alexandrino, mas ele é adotado em 3.120. O termo foi reaproveitado em diversas ocasiões nas *Dionisiacas*, como no verso 180 do canto 33. Em Nono, o epíteto teria perdido o valor original (insensato, voraz) e apresenta uma interpretação próxima da loucura, no sentido de descarada, imprevisível.

A imitação estrutural de Apolônio nas *Dionisiacas* se torna mais livre após a descrição do voo de Eros. Ela assume, então, a aparência de um retrabalho desamarrado do material temático do modelo, apresentando uma construção narrativa mais ágil e

<sup>451</sup> Montenz (2004, p. 103) afirma que para indicar a aljava, Nono usa o termo φαρέτρην, enquanto Apolônio utiliza ἰοδόκη. O poeta panopolitano parece aludir novamente a Calímaco (*Hino à Ártemis*, 8-9) nos versos 180-2.

concorrente ao desenvolvimento do epílio. Nono utiliza o texto apoloniano como um repertório de imagens e razões fora do contexto do poeta alexandrino.

A paródia é uma herança das *Argonáuticas* para as *Dionisiacas*. De acordo com Montenz (2004, p. 104), no prólogo, Nono opera secretamente ao construir uma cena dramática, às vezes obscura e desprovida de elementos que levem o leitor a um sorriso. A surpresa vem com o fim do discurso de Afrodite, pois ela relata que o alvo da flecha de Eros não será uma virgem, como em Apolônio, mas o mais forte guerreiro indiano. Isso cria uma inversão paradoxal da perspectiva, que é levada ao paroxismo após a execução do pedido de Afrodite; e coloca o leitor diante de uma sucessão de fatos que, na aparente permanência da trama apolínia, distorcem o seu significado íntimo e se debruçam para situações em que a ironia, o humor e o paradoxo estão indissolivelmente unidos em erudição e sagacidade alusivas<sup>452</sup>.

Nas *Dionisiacas*, quando chega ao campo de batalha, Eros ataca Morreu com uma flecha, fazendo-o se apaixonar e ser um escravo do amor. A passagem noniana da paixão arrebatadora é emulada diretamente das *Argonáuticas* (3.275-98) e, embora bastante fiel, exhibe uma pequena diferença nos detalhes em relação ao voo de Eros. Enquanto no poema de Nono ele se apoia em Calcomede e seu arco está próximo ao rosto da jovem, em Apolônio ele se debruça no chão, próximo ao calcanhar de Jasão.

*Argonáuticas*, 3.275-98

τόφρα δ' Ἔρωσ πολιοῖο δι' ἠέρος ἴξεν ἄφαντος,	275
τετρηχώς, οἷόν τε νέαις ἐπὶ φορβάσιν οἴστρος	
τέλλεται, ὄν τε μύωπα βοῶν κλείουσι νομῆες.	
ᾧκα δ' ὑπὸ φλιήν προδόμῳ ἔνι τόξα τανύσσαις	
ιοδόκης ἀβλήτα πολύστονον ἐξέλετ' ἰόν.	
ἐκ δ' ὄγε καρπαλίμοισι λαθῶν ποσὶν οὐδὸν ἄμειψεν	280
ὀξέα δενδύλων: αὐτῷ ὑπὸ βαιὸς ἐλυσθεῖς	
Αἰσονίδη γλυφίδας μέσση ἐνικάτθετο νευρῆ,	
ἰθὺς δ' ἀμοτέρησι διασχόμενος παλάμησιν	
ἦκ' ἐπὶ Μηδείῃ: τὴν δ' ἀμφασίη λάβε θυμόν.	
αὐτὸς δ' ὑπορόφοιο παλιμπετῆς ἐκ μεγάροιο	285
καρχαλόων ἦριξε: βέλος δ' ἐνεδαίετο κούρη	
νέρθεν ὑπὸ κραδίῃ, φλογὶ εἴκελον: ἀντία δ' αἰεὶ	

<sup>452</sup> O pesquisador ainda salienta que a escolha dos tons mais sombrios por Nono não é livre. O prólogo de Apolônio é leve e repleto de episódios de comédia que dão espaço para o desenvolvimento dramático e são destinados a atacar os infortúnios do amor de Medeia e suas áreas de sombra. Nas *Dionisiacas* ocorre o oposto, com o desenvolvimento de um prelúdio tetricamente sombrio para uma comédia de amor radical.

βάλλεν ὑπ' Αἰσονίδην ἀμαρύγματα, καί οἱ ἄηντο  
 στηθέων ἐκ πυκινὰ καμάτω φρένες, οὐδέ τιν' ἄλλην  
 μνηστῖν ἔχεν, γλυκερῇ δὲ κατεΐβετο θυμὸν ἀνίη. 290  
 ὡς δὲ γυνὴ μαλερῶ περι κάρφεια χεύατο δαλῶ  
 χερνήτις, τῆπερ ταλασῆια ἔργα μέμηλεν,  
 ὡς κεν ὑπωρόφιον νύκτωρ σέλας ἐντύναιτο,  
 ἄγχι μάλ' ἐγρομένη: τὸ δ' ἀθέσφατον ἐξ ὀλίγοιο  
 δαλοῦ ἀνεγρόμενον σὺν κάρφεια πάντ' ἀμαθύνει: 295  
 τοῖος ὑπὸ κραδίῃ εἰλυμένος αἶθετο λάθρη  
 οὔλος Ἔρωσ: ἀπαλὰς δὲ μετετροπᾶτο παρειὰς  
 ἐς χλόον, ἄλλοτ' ἔρευθος, ἀκηδείησι νόοιο.

Então Eros veio invisível através da neblina cinzenta, 275  
 agitando-se como o moscardo a atacar os novos rebanhos,  
 chamado de tavão pelos boiadeiros.

Rapidamente no vestíbulo, sob o umbral, esticou o arco e puxou  
 do carcás uma flecha portadora de muitas dores, nunca lançada.  
 De lá, escondido, ele atravessou imperceptível a soleira com pés 280  
 ágeis, observando atentamente. Pequeno, agachado abaixo

do próprio Esônida, ele posicionou o entalhe no meio  
 da corda e, ao esticá-la com ambas as mãos, disparou  
 a flecha na direção de Medeia. Um estupor tomou-lhe o ânimo.

Voando para fora do palácio de teto elevado, 285

ele se retirou gargalhando. Mas o dardo ardia dentro  
 do coração da garota, semelhante a uma chama. Não cessava  
 de lançar olhares brilhantes ao Esônida, sua prudente  
 alma era expelida do peito em sofrimento, não pensava  
 em mais nada e o ânimo era inundado numa doce aflição. 290

Como uma fiandeira, cuja ocupação são os trabalhos  
 de fiar, joga gravetos sobre um tição abrasador  
 para dispor do brilho noturno sob o teto,

quando se levanta bem cedo, e do pequeno tição  
 uma inefável chama se ergue, consumindo todos os gravetos; 295

dessa forma o funesto Eros ardia secretamente, emaranhado  
 em seu coração. E o tenro rosto se transformava,  
 ora pálido, ora ruborizado, com o descontrole da razão.

*Dionisiacas*, 33.188-200

καὶ ταχὺς Ἴνδῶοιο μολῶν κατὰ μέσσον ὀμίλου  
 τόξον ἐὸν στήριζεν ἐπ' αὐχένι Χαλκομεδείης:  
 καὶ βέλος ἰθύνων ῥοδέης περι κύκλα παρειῆς 190  
 Μορρέος εἰς φρένα πέμψεν, ἐρετμώσας δὲ πορείην  
 νηχομένων πτερύγων ἑτερόζυγι σύνδρομος ὀλκῶ  
 πατρώους ἀνέβαινε ἐς ἀστερόεντας ὀχῆας,

καλλείψας πυρόεντι πεπαρμένον Ἴνδὸν οἰστῶ.  
 αἰεὶ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα πόθου δεδονημένος ἰῶ, 195  
 παρθένος ἧχι βέβηκε, δυσίμερος ἦιε Μορρεύς,  
 μείλιχον ἄορ ἔχων, πεφιδημένον ἔγχος ἀείρων,  
 καὶ θρασὺν Ἰμερόεντι νόον μαστίζετο κεστῶ:  
 ἀμφὶ δέ μιν περὶκυκλον ἐρωμανὲς ὄμμα τιταίνων  
 νεύμασι Κυπριδίοισιν ἀθελγέας εἶλκεν ὀπωπάς. 200

E rapidamente ele foi ao meio do contingente indiano  
 e apoiou seu arco sobre o pescoço de Calcomede.  
 Então apontou o projétil rodeado da rósea bochecha, 190  
 e disparou em direção ao coração de Morreu, tendo  
 remado nadando apressado pelo impulso das asas,  
 subiu aos confins estrelados paternos,  
 tendo largado o indiano atravessado pela seta ardente.  
 Sempre aqui e ali, ele foi atormentado pelo dardo do desejo, 195  
 se dirigiu para onde estava a garota, e Morreu, tomado pelo amor,  
 portando uma lâmina gentil e empregando uma lança,  
 chicoteou a audaciosa mente certamente encantada.  
 Dos dois lados, estendendo o olhar apaixonado ao seu redor,  
 ele a perseguiu com seus implacáveis olhos após a sanção de Afrodite. 200

A descrição de Nono do retorno de Eros ao Olimpo marca uma expansão e ao mesmo tempo um distanciamento do modelo apoloniano, uma vez que o poeta é mais prolixo e amplia para quatro versos (*Dion.* 33.191-4) o que Apolônio compõe em dois (*Arg.* 3.285-6). Ao reescrever e ao mesmo tempo se afastar do original, Nono menciona que o caminho percorrido por Eros ao voar é remado em seu retorno aos confins estrelados paternos (*Dion.* 33.191-3). Esses detalhes não são resultados de uma fantasia poética independente, mas são os próprios elementos que serviram para Apolônio descrever a partida de Eros após a reunião com Afrodite (*Arg.* 159-60)<sup>453</sup>.

Após as flechas acertarem seu alvo, os efeitos nocivos da paixão não demoram a aparecer. Nono mantém o mesmo caminho do seu modelo alexandrino, e elementos são achados nos dois textos em comum. Tanto Medeia quanto Morreu buscam o amor com o olhar (*Arg.* 3.287-8 e *Dion.* 33.199-200); ambos estão abalados pelas preocupações amorosas e são consumidos por elas (*Arg.* 3.446-7 e *Dion.* 33.195-8; *Arg.* 3.471, 761-5 e *Dion.* 33.236-8, 263-4, 34.7, 19-20); seus passos irresolutos são descritos com precisão

<sup>453</sup> Montenz (2004, p. 105).

(*Arg.* 3.648-54, *Dion.* 33.233-5, 280-2); eles são vítimas de insônia após uma écfrase em que os efeitos da noite são observados em diferentes estados e natureza (*Arg.* 3.751-2 e *Dion.* 33.280); Medeia e Morreu prenunciam três monólogos cada (*Arg.* 3.464-70, 636-44, 771-801 e *Dion.* 33.239-62, 301-16 e 34.8-18); ambos são enganados por um sonho falso (*Arg.* 3.616-34 e *Dion.* 34.89-102); e têm uma conversa com a pessoa de confiança<sup>454</sup> (*Arg.* 3.664-739 e *Dion.* 34.19-80).

As *Dionisiacas* apresentam uma série de analogias diferenciais, quando se considera a narrativa técnica, além daquelas que são óbvias. Nas *Argonáuticas* (3.472-824), a evolução do amor de Medeia é habilmente cruzada com cenas de natureza diversa – uma vez que, após a agitação da virgem, provocada pela flecha de Eros, há a descrição do palácio de Eetes e a interação verbal entre o rei, seus sobrinhos e Jasão. Ao fim da conversa, são enumeradas as tarefas que devem ser cumpridas pelo herói. Após a cena, o foco volta para Medeia, em especial à sua mente, de modo a demonstrar os sintomas da mentalidade amorosa, levando ao primeiro dos monólogos, em que ela revela o motivo pelo qual o destino de Jasão a leva às lágrimas. Há uma nova mudança de cenário, para o acampamento dos argonautas e com a salvação do líder, mas logo retorna à Medeia, no castelo de Eeta, quando ela sonha que o Esônida veio para a Cólquida não devido ao velocino de ouro, mas para desposá-la.

Como em Apolônio, as perturbações de Morreu aparecem em diversas ocasiões, sendo a primeira logo que Eros sai de cena (assim como no modelo) e o guerreiro indiano é encontrado vagando pelo campo de batalha, seguindo os passos de Calcomede, sob o domínio de Afrodite (*Dion.* 33.195-200). Ele se torna uma vítima das decepções amorosas da amada, que foge como Dafne de Apolo<sup>455</sup> (*Dion.* 33.201-24). À noite, enquanto Calcomede vai ao encontro de Dioniso, Morreu se arrasta lentamente, vendo sua esposa adormecida, e anuncia um monólogo sincero no qual faz uma recusa às armas e ao seu papel no exército indiano, contemplando a possibilidade de se juntar ao exército inimigo.

*Dionisiacas*, 33.195-224

αἰεὶ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα πόθου δεδονημένος ἰῶ,  
παρθένος ἧχι βέβηκε, δυσίμερος ἦε Μορρεύς,  
μείλιχον ἄορ ἔχων, πεφιδημένον ἔγχος ἀείρων,

195

<sup>454</sup> Montenz (2004, p. 105) observa que em Apolônio há uma ordem cronológica, com o sonho precedendo o encontro de Medeia e Calíope, enquanto em Nono o sonho enganoso ocorre após o contato com Hissaco.

<sup>455</sup> *Metamorfoses*, 1.452-567.

καὶ θρασὺν Ἴμερόεντι νόον μαστίζετο κεστῶ: ἀμφὶ δέ μιν περίκυκλον ἔρωμανὲς ὄμμα τιταίνων νεύμασι Κυπριδίοισιν ἀθελγέας εἶλκεν ὀπωπᾶς.	200
ἢ δὲ δολοφρονέουσα παρήπαφεν ὄρχαμον Ἴνδῶν, οἷά περ ἰμείρουσα, πόθου δ' ἀπεμάξατο κούρη ψευδαλέον μίμημα: καὶ αἰθέρος ἤπτετο Μορρεύς, ἐλπίδι μαψιδίη πεφορημένος: ἐν κραδίη γὰρ παρθενικὴν ἐδόκησεν ἔχειν βέλος Ἴσον Ἐρώτων,	205
κοῦφος ἀνήρ, ὅτι παῖδα σαόφρονα δίζετο θέλγειν κυανέοις μελέεσσι, καὶ οὐκ ἐμνήσατο μορφῆς. καὶ οἱ ἐπεγγελώσα δόλω φιλοπαίγμονι κούρη ἀγχιφανῆς ἐρέθιζε δυσήμερον, ἀντιβίῳ δὲ εἶπεν ἀνυμφεύτοιο ποδὴνεμα γούνατα νύμφης,	210
πῶς ποτε Φοῖβον ἔφευγε, Βορηίδι σύνδρομος αὔρη, πῶς διερὸν παρὰ χεῦμα τιτανομένου ποταμοῖο παρθένιον πόδα πῆξε παρ' εὐρυρέεθρον Ὀρόντην, ὀππότε γαῖα χανοῦσα παρ' εὐύδρου στόμα λίμνης παῖδα διωκομένην οἰκτίρμονι δέξατο κόλπῳ.	215
τοῖον ἔπος φαμένης ἀνεπάλλετο χάρματι Μορρεύς, ἐν δέ ἐ μούνον ὄρινε, διωκομένην ὅτι Δάφνην καὶ θεὸς οὐκ ἐκίχησε καὶ οὐκ ἐμίηνεν Ἀπόλλων: καὶ βραδὺν ἔννεπε Φοῖβον: αἰεὶ δ' ὑπεμέμφετο γαίη, παρθένον ὅττι κάλυπεν ἀπειρήτην ὑμεναίων:	220
δεΐδιδε γὰρ τρομέων γλυκερῶ πυρί, μὴ τι καὶ αὐτὴ εἶη Χαλκομέδη φιλοπάρθενος, οἷά τε Δάφνη, μὴ μιν ἰδὼν φεύγουσαν ἐτώσιον εἰς δρόμον ἔλθη, μοχθίζων ἀτέλεστον ἐς ἴμερον, ὥς περ Ἀπόλλων.	
Sempre aqui e ali, ele foi atormentado pelo dardo do desejo, se dirigiu para onde estava a garota, e Morreu, tomado pelo amor, portando uma lâmina gentil e empregando uma lança, chicoteou a audaciosa mente certamente encantada.	195
Dos dois lados, estendendo o olhar apaixonado ao seu redor, ele a perseguiu com seus implacáveis olhos após a sanção de Afrodite.	200
A mulher de pensamentos maldosos seduziu o comandante dos indianos, de modo que estivesse encantada, e a jovem rechaçou a falsa forma do desejo. E Morreu se inflamou pelo ar, se repetindo em esperança vã. Pois no coração	
pensou também a virgem ter sido acertada pelo dardo do amor, homem leviano, pois procurava encantar uma serva recatada com membros negros, e não se lembrava da forma.	205
E a jovem, rindo da entusiasmada armadilha contra ele, parecendo próxima, provocava o tormento amoroso, e com o adversário falava sobre como os joelhos da ninfa eram velozes,	210

e como uma vez fugiu de Febo, acompanhando o fresco Bóreas,  
 e como junto à corrente ativa do rio que se estende,  
 fixou os pés virginais junto ao Orontes de larga corrente,  
 uma vez que Gaia, ao abrir junto à boca de um lado abundante,  
 recebeu a garota perseguida em seu seio piedoso. 215  
 Morreu se agitou com prazer ao ouvir a história dela,  
 e apenas uma coisa o perturbava: que a perseguida Dafne  
 o deus Apolo não encontrou e também não dominou.  
 E chamava de lento a Febo. O deus sempre criticava Gaia,  
 porque ela escondeu a virgem inexperiente em himeneus. 220  
 Pois tremendo com o doce fogo, Morreu temia também que  
 a própria Calcomede seria amante da castidade, como Dafne,  
 e temeu vê-la fugindo, e colocar a si em uma vã perseguição,  
 sofrendo inutilmente por um desejo, assim como Apolo.

Assim como Medeia, o guerreiro noniano fica insone e tem início o segundo monólogo de Morreu (*Dion.* 33.239-62). Ele abandona sua esposa, sua cama e seu quarto, e parte para a contemplação das constelações. O soldado indiano se rende ao seu amor e aos seus inimigos, enunciando um *topos* elegíaco do *militia amoris*, com a submissão ao amor e ao exército báquico<sup>456</sup>. O cenário muda para Calcomede que, perseguida pelo indiano, tenta o suicídio ao se lançar ao mar. Tétis, emergindo da água, a afasta do propósito e promete auxílio (*Dion.* 33.318-34.4).

*Dionisiacas*, 33.239-62

‘ἔρρε, βέλος καὶ τόξον Ἀρήιον: ἡμερόεν γὰρ  
 φέρτερον ἄλλο βέλος με βιάζεται: ἔρρε, φαρέτρη: 240  
 κεστὸς ἰμᾶς νίκησεν ἐμῆς τελαμῶνα βοείης.  
 οὐκέτι Βασσαρίδεσσι μαχήμονα χεῖρα κορύσσω:  
 ἀλλὰ θεὸν πατρῶον, ὕδωρ καὶ γαῖαν ἐάσας  
 βωμὸν ἀναστήσω καὶ Κύπριδι καὶ Διονύσῳ,  
 ῥίψας χάλκεον ἔγχος Ἐνυαλίου καὶ Ἀθήνης. 245  
 οὐκέτι πυρσὸν ἔχων θωρήσσομαι: ἀδρανέος γὰρ  
 δαλὸν Ἐνυαλίῳ κατέσβεσε πυρσὸς Ἐρώτων:  
 ἄλλω θερμότερω πυρὶ βάλλομαι. αἶθε καὶ αὐτός,  
 αἶθε γυναιμανέων Σάτυρος πέλον, ὄφρα χορεύσω  
 μεσσόθι Βασσαρίδων, παλάμη δ’ ἵνα πῆχυν ἐρείσας 250  
 σφίγξω δεσμὸν ἔρωτος ἐπ’ ἀγένη Χαλκομεδείης.  
 εἰς Φρυγίην Διόνυσος ὀπάονα Δηριαδῆος  
 δουλοσύνης ἐρύσειεν ὑπὸ ζυγόν, ἀντὶ δὲ πάτρης  
 Μαιονίη πολυόλβος ἐὼν ναέτην με δεχέσθω:

<sup>456</sup> Verhelst (2016, p. 72).

- Τμῶλον ἔχειν ἐθέλω μετὰ Καύκασον: ἀρχέγονον δὲ 255  
 Ἴνδὸν ἀπορρίψας ἐμὸν οὔνομα Λυδὸς ἀκούσω,  
 αὐχένα δοῦλον Ἴρωτος ὑοκλίνων Διονύσω:  
 Πακτωλὸς φερέτω με: τί μοι πατρῶος Ὑδάσπης;  
 Χαλκομέδης δ' ἐχέτω με δόμος γλυκύς: ἐν πολέμοις γὰρ  
 Κύπρις ὁμοῦ καὶ Βάκχος ὑπ' ἀμφοτέροισι βελέμοις 260  
 γαμβροῖς Δηριαδῆος ἐπέχραον, ὄφρα τις εἴπη:  
 'Μορρέα κεστὸς ἔπεφνε, καὶ ἔκτανε θύρσος Ὀρόντην.'
- “Perece, arco e flecha de Ares, pois outra flecha mais  
 amável e mais forte me domina! Perece, aljava! 240  
 O *cestos* cintural vencerá o couro do meu escudo.  
 Não mais equipararei a mão combatente contra as Bassárides!  
 Mas o deus pátrio, abandonarei a água e a terra,  
 e erigirei altares tanto para Cípris quanto Dioniso,  
 e abandonarei a lança bronzea de Eniálio e Atena. 245  
 Não mais armarei portando tochas. Pois a chama  
 dos amores extinguiu a tocha impotente de Eniálio.  
 Por outro fogo aquecido sou tomado. Oxalá eu mesmo,  
 oxalá fosse um sátiro apaixonado, para que eu dançasse  
 em meio às Bassárides, de modo que eu, ao apoiar com a mão em seu ombro, 250  
 estreitaria o vínculo do amor junto ao pescoço de Calcomede.  
 E para a Frígia, Dioniso arrastaria o escudeiro de Deríades  
 sob o jugo da escravidão, e na opulenta pátria  
 Meônia, eu seria recebido como habitante.  
 Quero me ter em Tmolo ao invés do Caucaso! Ao 255  
 afastar o original indiano, ouvirei meu nome lídio,  
 reclinando o pescoço como servo do amor por Dioniso.  
 Que ele me leve Pactolo! Que (importa) a mim o pátrio Hidáspes?  
 Que a doce morada de Calcomede me receba! Pois nos conflitos,  
 juntos, Cípris e Baco, atacavam com dardos 260  
 ambos os genros de Deríades, de modo que alguém diria:  
 – O *cestos* acertou Morreu e o tirsó matou Orontes!”

Após o trecho da guerreira bassárica, a atenção retorna a Morreu, que, satisfeito com os astros, pronuncia o terceiro monólogo para seu serviçal Hissaco e depois retorna ao leito com sua esposa, sendo enganado por um falso sonho. Com o início da manhã, a ansiedade noturna é dissipada. Mazza (2012, pp.185-6) analisa que o fato do sonho terminar na noite de Morreu, ao invés de no início do episódio noturno nas *Argonáuticas*, pode ser explicado pela diferença da evolução narrativa do poema noniano. Nas *Dionisíacas*, Calcomede engana o indiano conscientemente, pois nunca teve a intenção de se entregar a ele. O engano deve ser bem-sucedido e a garota deve mostrar interesse



nele. Dessa forma, o sonho constitui o último momento de sua noite de dilemas e incertezas, além da solução dos mesmos na certeza de satisfação. Já em Apolônio, o sonho é o motor que permite a passagem da negação inicial à certeza de que Medeia se apaixonará por Jasão, por isso é colocado no início da noite.

Os eventos que se seguem demonstram a forma que Nono busca para ampliar o estado de Morreu e sua relação dolorosa com o amor. Descritas em alguns versos, giram em torno da narrativa e dos monólogos do guerreiro indiano. As cenas intercaladas não participam da complexidade e da extensão da trama apolínia; tampouco o poeta panopolitano parece manifestar um interesse particular pelo aumento ou variação do ritmo narrativo e pelo desenvolvimento do entrelaço. De acordo com Montenz (2004, p.107), as inserções relacionadas ao tormento amoroso de Morreu não estão dispostas da mesma forma que as de Medeia nas *Argonáuticas*, as quais oferecem uma imagem analítica dos efeitos progressivos do amor na psiquê da personagem, integrando e prefigurando seus monólogos. Isso não ocorre, uma vez que Morreu já atingiu o pico da paixão no momento em que é atingido pela flecha de Eros<sup>457</sup>.

Mazza (2012, p. 187) analisa e diferencia os monólogos nonianos e apolíneos em três níveis: psicológico, formal e dramático. As introduções da emoção e do comportamento psicológico pode ser consideradas algumas das principais inovações nas *Argonáuticas*. Medeia é o ponto de partida de Apolônio para inserir as questões inerentes aos sentimentos na epopeia. O sonho da feiticeira e suas contradições impõem uma censura aos próprios desejos, e ela acaba recusando-se a reconhecê-los, para depois avançar em direção a um compromisso (ajudar Jasão através da irmã). O aspecto formal dos monólogos pode ser definido como o precursor dos diálogos internos. O nível dramático, em que os diálogos representam a urgência da consciência do amor – e, por parte dela, da inutilidade da mudança que a vida traz –, além da questão da escolha pelo herói, é o que permitirá o cumprimento da missão dos argonautas.

Nono pode não apresentar um interesse genuíno para qualquer investigação mais minuciosa sobre os efeitos da agitação e da tortura amorosa. Porém, o sinal de distanciamento para seu modelo reside no uso do próprio modelo. Uma vez que o poeta egípcio parece desistir de retomar o trabalho psicológico de Apolônio em Medeia,

---

<sup>457</sup> Isso é típico nas passagens amorosas das *Dionisiacas*. Um exemplo é o que ocorre com Hino no canto 15. Ao ver a ninfa Niceia, ele é imediatamente tomado pela paixão (15.209). Ver capítulo 2.

limitando-se em aplicar ao próprio texto cores superficiais, ele não apresenta, em uma análise mais próxima, algum sinal de inconclusão ou incapacidade poética<sup>458</sup>. Morreu se entrega desde o primeiro momento à paixão, e a noite atormentada não muda em nada sua ação e nenhuma decisão posterior. Isso não significa que a cena da longa noite não faça sentido dentro da estética e da lógica noniana sobre a qual o poema é constituído<sup>459</sup>. A atribuição a Morreu, que tem sua imagem sobreposta a de Medeia, evidencia alguns traços de incerteza feminina e não teria sido alcançada sem o efeito humorístico alienante. Isso não teria ocorrido se o poeta mantivesse o legado da investigação dos efeitos de Eros na psiquê humana<sup>460</sup>.

A série de monólogos contribui para o desenvolvimento do amor que subjuga os instintos guerreiros e a paixão que triunfa sobre o dever, reelaborando o papel do herói épico, quebrando a continuidade de obras que destacam a herança iliádica e a derrubada de Aquiles como arquétipo da ética heroica<sup>461</sup>. Em relação aos monólogos apresentados pelos apaixonados nas epopeias, os solilóquios de Morreu são diferentes dos de Medeia. Apolônio os explora para mostrar uma mente exacerbada. Nos monólogos amorosos de Nono, há um excesso retórico, abundância de elementos mitológicos e *topoi*, entre os quais, a repulsa à atividade cotidiana<sup>462</sup>, um elemento típico da bucólica<sup>463</sup>. De acordo com Verhelst (2016, p.71), os discursos de Morreu, além de mais curtos, apresentam estrutura mais equilibrada do que aqueles proferidos por Medeia, uma vez que ela mostra um retrato mais realista de uma mente inquieta, que não organiza suas ideias. Nono não imitou essa característica de seu modelo, mas, ao contrário, criou um contraste entre o conteúdo emocional e duvidoso do discurso em sua forma equilibrada.

Todavia, a situação em que Nono insere a paixão de Morreu beira a paródia, e a intenção humorística do episódio reside no fato do mais poderoso guerreiro indiano se

---

<sup>458</sup> Montenz (2004, p. 107).

<sup>459</sup> Mazza (2012, p. 188).

<sup>460</sup> De acordo com Montenz (2004, p. 107), no reaproveitamento do livro 3 das *Argonáuticas*, Nono não utiliza a contribuição de Apolônio para a investigação da psiquê. Vian (2001, p. 307) afirma que Nono não é adepto da psicologia analítica. Sendo assim, não há em seu poema algo que sugira um aprofundamento do sofrimento da filha de Eetes ou complexidade na personagem de Jasão.

<sup>461</sup> Mazza (2012, p. 188).

<sup>462</sup> Nas *Dionísíacas*, 34.103-21, Morreu, tranquilizado por um sonho, descreve a beleza natural de Calcomede e imagina alterar seu nome para Crisomede, ou seja, *topoi* bucólico e elegíaco.

<sup>463</sup> D'Ippolito (1964, p. 87) analisa que o amor de Morreu e Calcomede é essencialmente elegíaco. Para Verhelst (2016, p. 72) os discursos de Medeia e Morreu fazem parte de solilóquios elegíacos, em que os primeiros expressam dúvidas repetidas, caracterizando Medeia de forma realista e consistente como uma jovem apaixonada, ferozmente dividida entre sentimentos contraditórios. Já Morreu, por outro lado, desenvolve uma diversidade maior de temas e em apenas uma fala expressa dúvidas.

portar como uma jovem apaixonada, manifestando um sentimentalismo inadequado à construção e à importância do personagem. O poeta, ao compor o episódio amoroso de Morreu e Calcomede, readapta e desenvolve o tema, atribuindo ao guerreiro indiano, autor do massacre às bacantes e aos sátiros, o desejo paradoxal de se tornar ele mesmo um sátiro e se entregar ao exército báquico, repudiando a si mesmo e ao seu papel na guerra.

Morreu faz com que a rejeição às armas se manifeste por meio de fórmulas que as executem (*Dion.* 33.239-40, 313-4). Já Medeia, em seus monólogos, faz uso de expressões análogas.

*Argonáuticas*, 3.466

ἦ μὲν ὄφελλεν ἀκήριος ἐξαλέασθαι.  
Ah, quem dera tivesse escapado em segurança.

*Argonáuticas*, 3.785-6

	ἔρρέτω αἰδῶς,	785
ἔρρέτω ἀγλαΐη:		
	maldito seja o pudor,	785
maldita seja a glória!		

Os principais elementos emulados do modelo apoloniano aparecem no terceiro monólogo de Morreu e são tirados diretamente do terceiro solilóquio de Medeia. Embora apresentem diferenças, elas contribuem para marcar a identificação da paródia do guerreiro indiano com a jovem feiticeira. Em ambos os casos, o/a protagonista reclama, com pena de si mesmo e da incapacidade de encontrar uma solução para o dilema que o/a atormenta.

*Argonáuticas*, 3.760, 766-73

ὦς δὲ καὶ ἐν στήθεσσι κέαρ ἐλελίζετο κούρης.	760
φῆ δέ οἱ ἄλλοτε μὲν θελκτήρια φάρμακα ταύρων δωσέμεν, ἄλλοτε δ' οὔτι: καταφθίσθαι δὲ καὶ αὐτή: αὐτίκα δ' οὔτ' αὐτὴ θανέειν, οὐ φάρμακα δώσειν, ἀλλ' αὐτῶς εὐκηλος ἔην ὀτλησέμεν ἄτην.	770
‘δειλὴ ἐγώ, νῦν ἔνθα κακῶν ἢ ἔνθα γένωμαι; πάντη μοι φρένες εἰσὶν ἀμήχανοι: οὐδέ τις ἀλκὴ πήματος: ἀλλ' αὐτῶς φλέγει ἔμπεδον.	

assim também, no peito, o coração da garota vibrava, 760  
 e dizia a si mesma que ora daria as drogas encantatórias [766]  
 contra os touros, ora não, e que ela própria seria destruída.  
 Depois, que ela própria não morreria nem daria  
 as drogas, mas, de maneira calma, suportaria sua ruína.  
 Em seguida, ao se sentar, sentiu-se indecisa e disse: 770  
 “Infeliz de mim, devo agora me encontrar cercada por males?  
 Por toda parte minha mente está hesitante e não há remédio  
 Contra o sofrimento, mas ele inflama continuamente.

*Dionisiacas*, 34.8-10<sup>464</sup>

‘πλάζεται ἀλλοπρόσαλλος ἐμὸς νόος: οὐ μία βουλή,  
 εἷς νόος οὐ μεθέπει με: πολυσπερέες δὲ μενοιναὶ  
 ἀμφ’ ἐμὲ κυκλώσαντο, καὶ οὐ μίαν οἶδα τελέσσαι: 10

“Minha mente instável divaga. Nem uma vontade  
 também dirige a minha mente. Os desejos espalhados  
 me circulam por todos os lados, e eu não sei terminar nenhum. 10

A divisão da alma entre possibilidades opostas é retomada sem que o amante tenha forças para realizar alguma ação (*Dion.* 34.8-10; *Arg.* 3.766-73). Enquanto Medeia anseia repetidamente entre tirar sua própria vida por se apaixonar pelo inimigo ou ajudá-lo, o Morreu noniano, encarregado de suportar os sofrimentos da personagem apolónia, diverge do modelo nesse sentido; uma vez que ele não questiona o suicídio e sim a morte da amante para encerrar seus problemas (*Dion.* 34.11-2). Há um sentimento duplo em relação à perspectiva de unir-se à sua amada, repudiando Queirobie, enquanto a ideia de uma relação extraconjugal não desperta nenhuma perturbação<sup>465</sup>. Medeia ilumina a própria morte (*Arg.* 3.760,766-7), desejando que as flechas de Ártemis encerrassem seu sofrimento antes da chegada da nau (*Arg.* 3.733-6). Em seguida, pensa em perecer após os testes de Jasão (*Arg.* 3.788-90) e, por fim, na morte imediata (*Arg.* 798-801).

*Argonáuticas*, 3.773-6

ἀλλ’ αὐτῶς φλέγει ἔμπεδον. ὡς ὄφελόν γε  
 Ἀρτέμιδος κραιπνοῖσι πάρος βελέεσσι δαμῆναι,  
 πρὶν τόνγ’ εἰσιδέειν, πρὶν Ἀχαΐδα γαῖαν ἰκέσθαι 775  
 Χαλκιοῦς υἱίας.

<sup>464</sup> Montenz (2004, p. 108), ao analisar os versos nonianos, revela que a complicada elaboração retórica dos mesmos (com a insistência em terminações em -ος; o triplice retorno ao conceito de unidade μία/ εἷς/ μίαν, que cruza o πολυσπερέες antitético; a triplice aliteração μεθέπει με . . . μενοιναι) implica em uma maior teatralidade que pouco tem a ver com o sofrimento de Medeia.

<sup>465</sup> Mazza (2012, p. 186).

mas ele inflama continuamente. Quem dera outrora ter sido abatida pelas rápidas flechas de Ártemis antes de tê-lo visto, antes de os filhos de Calíope terem ido à terra acaia. 775

*Argonáuticas*, 3.788-90

αὐτὰρ ἐγὼν αὐτῆμαρ, ὅτ' ἐξανύσειεν ἄεθλον,  
τεθναίην, ἢ λαιμὸν ἀναρτήσασα μελάθρῳ,  
ἢ καὶ πασσαμένη ραιστήρια φάρμακα θυμοῦ. 790

Mas que eu morra no mesmo dia em que ele cumprir o trabalho, ou suspendendo o pescoço numa viga ou provando drogas destrutivas do ânimo. 790

*Argonáuticas*, 3.798-801

ὦ μοι ἐμῆς ἄτης. ἦ τ' ἄν πολὺ κέρδιον εἶη  
τῆδ' αὐτῆ ἐν νυκτὶ λιπεῖν βίον ἐν θαλάμοισιν  
πότμῳ ἀνωίστῳ, κάκ' ἐλέγχεα πάντα φυγοῦσαν,  
πρὶν τάδε λωβήεντα καὶ οὐκ ὀνομαστὰ τελέσσαι.' 800

Ai de mim, que loucura a minha. Decerto seria muito mais útil que, nesta mesma noite, eu abandonasse a vida em meu quarto com sorte inesperada, fugindo de todos os vis opróbrios, antes de cumprir estes atos reprocháveis e inomináveis.” 800

*Dionisiacas*, 34.11-2

κτείνω Χαλκομέδειαν ἐπήρατον; ἀλλὰ τί ῥέξω,  
μή με πόθῳ μετὰ πότμον ἀποκτείνειε καὶ αὐτή;

Mataria a docílima Calcomede? Mas por que enrubesceria, se ela mesma não me matar depois do desejoso destino?

O tormento do amor causa ainda confusão no comportamento dos apaixonados. Além da ideia da morte, eles ponderam sobre o próprio destino e o do(a) amado(a). Medeia reflete se abandona o amado ao seu próprio destino (*Arg.* 3.778-82)<sup>466</sup> ou se o ajuda e depois comete suicídio (*Arg.* 3.783-90). Já Morreu, após considerar matar Calcomede para acabar com as dores, rejeita a ideia e planeja se juntar a ela, mas desiste

<sup>466</sup> Nas *Dionisiacas*, Calcomede é quem expressa o desejo de morrer, por medo do amor de Morreu (o discurso desesperado da Graça ocorre em 33.324-45). Morreu não considera o suicídio, diferente de Hino, que deseja morrer por amor em 15.316-62.

por temer a fúria de Deríades, rei indiano e seu sogro (*Dion.* 34.13-7)<sup>467</sup>. Morreu (*Dion.* 34.18), assim como Medeia (*Arg.* 3.783-5), afirma que a morte da amada não trará nenhum benefício, e sim infortúnios, já que ele não sobreviveria sem poder vê-la.

*Argonáuticas*, 3.778-90

φθίσθω ἀεθλεύων, εἴ οἱ κατὰ νειὸν ὀλέσθαι  
 μοῖρα πέλει. πῶς γάρ κεν ἐμοὺς λελάθοιμι τοκῆας  
 φάρμακα μῆσαμένη; ποῖον δ' ἐπὶ μῦθον ἐνίψω; 780  
 τίς δὲ δόλος, τίς μῆτις ἐπὶ κλοπος ἔσσειτ' ἀρωγῆς;  
 ἦ μιν ἄνευθ' ἐτάρων προσπτύξομαι οἷον ἰδοῦσα;  
 δύσμορος: οὐ μὲν ἔολπα καταφθιμένοιο περ ἔμπης  
 λωφήσειν ἀχέων: τότε δ' ἂν κακὸν ἄμμι πέλοιτο,  
 κεῖνος ὅτε ζωῆς ἀπαμείρεται. ἐρρέτω αἰδῶς, 785  
 ἐρρέτω ἀγλαΐη: ὁ δ' ἐμῆ ἰότητι σωθεῖς  
 ἀσκηθῆς, ἵνα οἱ θυμῷ φίλον, ἔνθα νέοιτο.  
 αὐτὰρ ἐγὼν αὐτῆμαρ, ὅτ' ἐξανύσειεν ἄεθλον,  
 τεθναίνην, ἢ λαιμὸν ἀναρτήσασα μελάθρῳ,  
 ἢ καὶ πασσαμένη ραιστήρια φάρμακα θυμοῦ. 790

Que ele morra lutando, se perecer no campo de Ares  
 for seu destino. Como eu, sem que meus genitores percebessem,  
 poderia preparar as drogas? Qual história contarei? 780  
 Qual dolo? Qual será o plano para dissimular meu auxílio?  
 Acaso o saudarei longe dos companheiros, encontrando-o sozinho?  
 Desafortunada! Não espero, nem mesmo quando ele estiver morto,  
 encontrar o repouso destas aflições. Ele então nos faria mal  
 quando tivesse sido privado de vida. Maldito seja o pudor, 785  
 maldita seja a glória. Ao ser salvo pela minha vontade,  
 ele estará seguro para ir aonde for amável a seu ânimo.  
 Mas que eu morra no mesmo dia em que ele cumprir  
 o trabalho, ou suspendendo o pescoço numa viga  
 ou provando drogas destrutivas do ânimo. 790

*Dionisiacas*, 34.13-8

ἀλλὰ λίπω ζώουσαν ἀνούτατον, ἀμφαδίην δὲ  
 παρθένον εἰς ὑμέναιον ἐφέλκομαι; ἀλλ' ἐνὶ θυμῷ  
 Δηριάδην τρομέω καὶ Χειροβίην ἐλεαίρω. 15  
 οὐ μὲν ἐγὼ κτείνω ποτὲ παρθένον: ἦν δὲ δαμάσσω,  
 πῶς δύναμαι ζῶειν, ὅτε παρθένον οὐκέτι λεύσσω;  
 κάμνω, Χαλκομέδης ὅτε λείπομαι εἰς μίαν ὄρην.'

<sup>467</sup> Devido aos méritos na contenda direta contra as bacantes (*Dion.* 24.122-358), Morreu obteve o respeito de Deríades e a mão de sua filha Queirobie.

Apesar disso, a deixaria viva e intacta, ou arrastaria uma virgem para um matrimônio público? Mas no coração, temo Deríades e sinto pena de Queirobie. 15

Eu não matarei essa garota! Se eu sobressair, como serei capaz de viver, quando não mais a olhar? Sofrerei, se ficar longe de Calcomede por uma hora.”

Nas *Dionisiacas*, enlouquecido pela luxúria e com os olhos revirados, a vítima de Eros vagueia pelo campo procurando a sua amada. Já nas *Argonáuticas*, a heroína observa Jasão deixando os aposentos do palácio de Eetes e, ao fixar o olhar nele, afasta o véu delicado.

*Argonáuticas*, 3. 444-8

ἐπ' αὐτῷ δ' ὄμματα κούρη  
λοξὰ παρὰ λιπαρὴν σχομένη θηεῖτο καλύπτρην, 445  
κῆρ ἄχει σμύχουσα: νόος δέ οἱ ἦύτ' ὄνειρος  
ἐρπύζων πεπότητο μετ' ἴχνια νισσομένοιο.  
καί ῥ' οἱ μὲν ῥα δόμων ἐξήλυθον ἀσχαλόωντες.

A garota, fixando sobre ele os olhos oblíquos através de um véu brilhante, contemplava-o e o coração se consumia em aflição. Sua razão, arrastando-se como um sonho, voava atrás das pegadas do que partia. E então eles deixaram, aflitos, o palácio. 445

*Dionisiacas*, 33.195-8

αἰεὶ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα πόθου δεδονημένος ἰῶ, 195  
παρθένος ἦχι βέβηκε, δυσίμερος ἦιε Μορρεύς,  
μείλιχον ἄορ ἔχων, πεφιδημένον ἔγχος ἀείρων,  
καὶ θρασὺν Ἰμερόεντι νόον μαστίζετο κεστῷ:

Sempre aqui e ali, ele foi atormentado pelo dardo do desejo, se dirigiu para onde estava a garota, e Morreu, tomado pelo amor, portando uma lâmina gentil e empregando uma lança, chicoteou a audaciosa mente certamente encantada. 195

Apaixonado, Morreu é enganado pela bassáride<sup>468</sup>. Ela finge estar apaixonada, mas antecipa o destino da paixão ao citar o exemplo de Apolo e Dafne. Morreu desconfia da história, mas conclui a razão do insucesso divino através da lerteza do deus, que foi

<sup>468</sup> Verhelst (2016, p. 69) observa que, além da inversão do destino na história de Jasão e Medeia, o romance entre Morreu e Calcomede também contém ecos novelísticos, e pode ser visto como a inversão (amor não recíproco com fim infeliz) do romance ideal.

incapaz de chegar à amada (*Dion.* 33.201-19). Durante a noite, o guerreiro indiano caminha devagar, arrastando os pés, completamente angustiado pelo amor, e observa sua esposa dormir (*Dion.* 33.233-6). Paradoxalmente, ele acusa Apolo de ter perdido Dafne devido à sua lentidão, mas prossegue ainda mais vagarosamente após a écfrase noturna, quando sua insônia é comparada ao sono do restante dos seres vivos (*Dion.* 33.266-82).

*Dionisiacas*, 33.233-6

Ὅκναλέοις δὲ πόδεσσι μόγις βραδὺς ἦε Μορρεύς,  
 ἐντροπαλιζομένῳ δεδοκημένος ὄμματι νύμφην,  
 μεμόμενος Φαέθοντα ταχύδρομον: ἐσπόμενον δὲ  
 Χαλκομέδη νόον εἶχεν ὁμόστολον: 235

Morreu andou lento e penosamente com os passos tímidos,  
 espiando a ninfa com os olhos voltados para trás,  
 repreendendo Faéton, que corre rápido. Ele tinha  
 na mente a companhia de Calcomede. 235

*Dionisiacas*, 33.266-82

ἤδη γὰρ σκιάεντι θορῶν αὐτόχθονι παλμῶ  
 ἄσφοφος ἀννεφέλοιο μελαίνετο κῶνος ὁμίχλης,  
 καὶ τρομερῆ ζύμπαντα μιῆ ζύνωσε σιωπῆ:  
 οὐδέ τις ἵχνος ἔπειγε δι' ἄστεος Ἴνδὸς ὀδίτης,  
 οὐδὲ γυνὴ χερνήτις ἐθήμονος ἤπτετο τέχνης, 270  
 οὐδέ οἱ ἐν παλάμησι φιληλακάτῳ παρὰ λύχνῳ  
 κύκλον ἐς αὐτοέλικτον ἰὼν ἄτρακτος ἀλήτης  
 ἄστατος ὀρχηστῆρι τιταίνετο νήματος ὄλκῳ,  
 ἀλλὰ καρηβαρέουσα φιλαγρύπνῳ παρὰ λύχνῳ  
 εὔδε γυνὴ ταλαεργός: ὄφις δὲ τις ἤσυχος ἔρπων 275  
 κεῖτο πεσών, κεφαλῆ δ' ἐρύων παλινάγρετον οὐρῆν  
 γαστέρος ὑπναλέης ἀνεσεύρασεν ὄλκον ἀκάνθης:  
 καὶ τις ἀερσιπόδης ἐλέφας παρὰ γείτονι τοίχῳ  
 ὄρθιον ὕπνον ἴαυεν, ὑπὸ δρυὶ νῶτον ἐρείσας.  
 καὶ τότε μοῦνος ἄπνος ἀπόσσυτος ἄσφοφος ἔρπων 280  
 ποσσὶ παλιννόστοισιν ἔλιξ ἐστρεύγετο Μορρεύς,  
 μούνην Χειροβίην θαλάμοις εὔδουσαν ἐάσας:

E ali, lançando na veloz e selvagem sombra  
 a cimeira silenciosa era escurecida por uma névoa sem nuvens,  
 e cobriu todas as coisas com um tremendo silêncio.  
 Nem um passo acoossou o caminho para a cidade indiana,  
 nem a mulher operária tocava a costumeira arte 270  
 nem junto da lamparina amante do fuso  
 girando em direção a si na palma das mãos, e o eixo errante



e irrefreável se esticava pela dança arrastada pelos fios,  
 mas estando confusa junto a lamparina desperta,  
 a mulher infatigável dormia. Uma serpente tranquila 275  
 que rasteja lentamente, aqui e ali, puxando a contraída cauda para a cabeça,  
 reteve o rastejar da sonolenta barriga e da espinha.  
 E um rápido elefante dormia de pé um sono  
 junto à vizinha tenda, tendo apoiado o dorso sob uma árvore.  
 E ali, sozinho e se arrastando com a silenciosa insônia, 280  
 o recurvado Morreu estava exausto com o retorno ao matrimônio,  
 e ao deixar dormir Queirobie sozinha na cama.

O modelo apoloniano responsável por ser a inspiração da cena noniana é a incerteza de Medeia em frente ao quarto de Calcíope, perturbada por um sonho (*Arg.* 3.649-51). Todavia, o poeta das *Dionisiacas* expande as ações de Morreu e modifica o sentido do texto de Apolônio de modo significativo, resultando em uma deformação estilística e zombaria típica da paródia<sup>469</sup>.

*Argonáuticas*, 3.649-51

μετὰ δ' ἐτρέπετ' αὖτις ὀπίσσω  
 στρεφθεῖς: ἐκ δὲ πάλιν κίεν ἔνδοθεν, ἅψ τ' ἀλέεινεν 650  
 εἶσω: τηῦστοι δὲ πόδες φέρον ἔνθα καὶ ἔνθα:

Em seguida virou-se novamente para trás,  
 retornando. De novo saiu do aposento e, mais uma vez, voltou 650  
 para dentro. Inutilmente os pés a levavam aqui e acolá.

A mesma insônia de Medeia é reproduzida por Nono no quadro ecfástico. Para finalizar a cena de perseguição e insônia, nas *Dionisiacas* é apresentada uma imagem distorcida e grotesca, na qual Morreu age como uma serpente e rasteja para fora da cama onde dorme sua esposa (*Dion.* 33.380).

Medeia inspira outra característica em Morreu: o medo. Na psiquê da jovem, o tema vem acompanhado dos sofrimentos amorosos, uma vez que ela teme pelo destino de Jasão, ao prever um resultado mortal em virtude das tarefas impostas por Eetes (*Arg.* 3.459-60, 752-4). Em um dos monólogos, ela está aflita por um desastre que possa ocorrer durante a viagem dos argonautas (*Arg.* 3.637-8). Para Calcíope, a irmã finge receio pelo destino dos filhos, e é tomada pelo violento temor de acabar conspirando contra seu pai (*Arg.* 3,741-3). Determinada a se suicidar, ela desiste devido ao medo dos deuses (*Arg.* 3.809-10).

<sup>469</sup> Montenz (2004, p. 109).

*Argonáuticas*, 3.459-60

τάρβει δ' ἀμφ' αὐτῷ, μή μιν βόες ἤε καὶ αὐτὸς  
Αἰήτης φθίσειεν: 460

Temia por ele, imaginando que os bois ou o próprio  
Eeta o destruíssem. 460

*Argonáuticas*, 3.637-8

δεΐδια, μὴ μέγα δὴ τι φέρη κακὸν ἦδε κέλευθος  
ἠρώων. περὶ μοι ξείνῳ φρένες ἠερέθονται.

Temo que essa viagem de heróis me traga de fato  
um grande mal. Minha mente volteia por causa do estrangeiro.

*Argonáuticas*, 3.741-3

τὴν δέ μιν αὔτις  
αἰδῶς τε στυγερόν τε δέος λάβε μουνωθεῖσαν,  
τοῖα παρεῖξ οὗ πατρὸς ἐπ' ἀνέρι μητιάσθαι.

Mas novamente o pudor  
e o terrível temor tomaram Medeia quando ficou sozinha,  
ao planejar tais coisas a um homem, a despeito do pai.

*Argonáuticas*, 3.752-4

πολλὰ γὰρ Αἰσονίδαο πόθῳ μελεδήματ' ἔγειρεν  
δειδυῖαν ταύρων κρατερόν μένος, οἷσιν ἔμελλεν  
φθίσθαι ἀεικελίῃ μοίρῃ κατὰ νειὸν Ἄρης.

Pois, em desejo ao Esônida, muitas preocupações a deixavam  
desperta, temendo o forte ardor dos touros, pelos quais seria  
destruído no campo de Ares, sob um destino indigno.

*Argonáuticas*, 3.809-10

ἀλλά οἱ ἄφνω  
δεῖμ' ὀλοὸν στυγεροῖο κατὰ φρένας ἦλθ' Αἶδαο. 810

Mas subitamente  
um pavor funesto do odioso Hades lhe veio à mente. 810

A perturbação aflige Morreu em várias passagens e por temores variados, inclusive alguns não são por causa da amada. Após sentir alegria, ao ser vítima do engano de Calcomede, ele tem medo de que a guerreira bassárica seja uma amante da virgindade

e, assim como Dafne, acabe fugindo, frustrando seus planos (*Dion.* 33.221-4). No decorrer da noite, ele revela temer seu sogro Deríades (*Dion.* 34.15) e, após se encontrar com o serviçal Hissaco, que o adverte em relação às ameaças de Deríades e o ciúme de Queirobie, o guerreiro indiano retorna, na ponta dos pés, para não acordar a esposa (*Dion.* 34.81-3)<sup>470</sup>.

*Dionisíacas*, 34.81-3

εἶπε, καὶ ἀκροτάτοισι μόγις βραδὺς ἴχνεσι βαίνων,  
μὴ νυχίην εὐδουσαν εἶν παράκοιτιν ἐγείρη,  
εἰς θάλαμον πάλιν ἦλθε:

Assim disse, e andando com lentidão com passos arrastados,  
cuidadosamente, de modo a não acordar sua esposa que dorme à noite,  
ele foi novamente ao quarto.

De acordo com Montenz (2004, p. 110), o objetivo de Nono é criar uma imagem caricatural que atue em dois níveis: o primeiro é o da imaginação, exagerando os movimentos, como o verso 81 do canto 34, enquanto o segundo é intrínseco à narrativa – uma vez que, no canto 35, a esposa de Morreu é descrita lutando furiosamente contra os indianos com as armas do marido (*Dion.* 35.83-7). No canto 40<sup>471</sup> ela ainda é chamada de “matadora de homens”<sup>472</sup>, elementos que não retratam Queirobie com traços de personalidade feminina. Para Mazza (2012, p. 184), Morreu é ridicularizado, e a tentativa de Nono de retomar a noite insone de Medeia não envolve necessariamente a vontade de reescrever ou imitar o terceiro livro das *Argonáuticas*. Para obter o efeito cômico ou rebaixar o modelo, o poeta busca enfatizar o protótipo e reformular o personagem. Dessa forma ele cria um protagonista grotesco para o erotismo, além de dar um desenvolvimento narrativo adequado ao tema principal dos cantos 33-4, ou seja, a capacidade do amor de transformar guerreiros heroicos em criaturas fracas e efeminadas.

Nas *Argonáuticas*, os passos da acordada e angustiada Medeia são observados por uma serva, que reporta à Calcíope os distúrbios e os gritos. Esse episódio ocorre logo após uma longa cena protagonizada pelas duas irmãs. O início é pontuado por perguntas

<sup>470</sup> Mazza (2012, p. 187) afirma que no presente trecho não há respeito, mas sim ressentimento pelo medo de ser descoberto, por isso ele anda na ponta dos pés.

<sup>471</sup> *Dionisíacas* 40.15

αἶδεο Χειροβίην ῥηξήνορα, μὴ σε νοήσῃ  
tem respeito pela valente Queirobie, mas que ela não te perceba

<sup>472</sup> O termo ῥηξήνορα é um homerismo atribuído à esposa de Morreu, mas aparece diversas vezes na *Iliada*, ligada exclusivamente a Aquiles (7. 228; 13. 324; 16.146, 575).

de Calcíope e segue em um diálogo com Medeia. Elas discutem a ajuda aos heróis, mas cada uma tem sua intenção: a mais nova esconde a paixão indecorosa por trás da ansiedade com o destino dos sobrinhos, e a mais velha, realmente preocupada, não parece confiar na irmã. No fim há o consenso em salvar seus sobrinhos e ajudar Jasão (*Arg.* 3.664-739). Nas *Dionisiacas*, as perturbações de Morreu e suas andanças são observadas por um serviçal, Hissaco, que reúne as duas figuras apolíneas, a serva e a irmã de Medeia. A discussão não tem qualquer efeito concreto, mas é um momento de sinceridade de Morreu e não do ouvinte, que entende a causa da insônia como resultado da paixão pela inimiga. Em seu diálogo com o guerreiro indiano, o servo alerta o chefe a respeito das inquietações (*Dion.* 34.21-80). Os diálogos são completamente diferentes não apenas em relação ao conteúdo, mas também em relação ao avanço da narrativa<sup>473</sup>.

*Argonáuticas*, 3.664-739

τῆ ἰκέλη Μήδεια κινύρετο. τὴν δέ τις ἄφνω  
 μυρομένην μεσσηγὺς ἐπιπρομολοῦσ' ἐνόησεν 665  
 δμωάων, ἧ οἱ ἐπέτις πέλε κουρίζουσα:  
 Χαλκίοπη δ' ἤγγειλε παρασχεδόν: ἡ δ' ἐνὶ παισὶν  
 ἦστ' ἐπιμητιώωσα κασιγνήτην ἀρέσασθαι.  
 ἀλλ' οὐδ' ὧς ἀπίθησεν, ὅτ' ἔκλυεν ἀμφιπόλοιο 670  
 μῦθον ἀνώιστον: διὰ δ' ἔσσυτο θαμβήσασα  
 ἐκ θαλάμου θάλαμόνδε διαμπερές, ᾧ ἐνὶ κούρη  
 κέκλιτ' ἀκηχεμένη, δρύψεν δ' ἐκάτερθε παρειάς:  
 ὡς δ' ἴδε δάκρυσιν ὅσσε πεφυρμένα, φώνησέν μιν:  
 “ὦ μοι ἐγώ, Μήδεια, τί δὴ τάδε δάκρυα λείβεις;  
 τίπτ' ἔπαθες; τί τοι αἰνὸν ὑπὸ φρένας ἵκετο πένθος; 675  
 ἢ νύ σε θευμορὴ περιδέδρομεν ἄψα νοῦσος,  
 ἦέ τιν' οὐλομένην ἐδάης ἐκ πατρὸς ἐνιπὴν  
 ἀμφὶ τ' ἐμοὶ καὶ παισίν; ὄφελλέ με μήτε τοκίων  
 δῶμα τόδ' εἰσοράαν, μηδὲ πτόλιν, ἀλλ' ἐπὶ γαίης 680  
 πείρασι ναιετάειν, ἵνα μηδέ περ οὔνομα Κόλχων.  
 ὧς φάτο: τῆς δ' ἐρύθηνε παρήια: δὴν δέ μιν αἰδῶς  
 παρθενίη κατέρυκεν ἀμείψασθαι μεμαυῖαν.  
 μῦθος δ' ἄλλοτε μὲν οἱ ἐπ' ἀκροτάτης ἀνέτελλεν  
 γλώσσης, ἄλλοτ' ἔνερθε κατὰ στήθος πεπότητο.  
 πολλάκι δ' ἱμερόεν μὲν ἀνὰ στόμα θυῖεν ἐνισπεῖν: 685  
 φθογγῇ δ' οὐ προύβαινε παροιτέρω: ὄψε δ' ἔειπεν  
 τοῖα δόλω: θρασέες γὰρ ἐπεκλονέεσκον Ἔρωτες:

<sup>473</sup> Mazza (2012, p. 188) afirma que a semelhança se dá pela série de perguntas anafóricas (*Arg.* 3.674-8 ≅ *Dion.* 34.27-36).

‘Χαλκίοπη, περί μοι παίδων σέο θυμὸς ἄηται,  
 μή σφε πατὴρ ξείνοισι σὺν ἀνδράσιν αὐτίκ’ ὀλέσση.  
 τοῖα κατακνώσσουσα μινυνθαδίῳ νέον ὕπνω 690  
 λεύσσω ὄνειρατα λυγρά, τά τις θεὸς ἀκράαντα  
 θεΐη, μηδ’ ἀλεγεινὸν ἐφ’ υἰάσι κῆδος ἔλοιο.’  
 φῆ ῥα, κασιγνήτης πειρωμένη, εἴ κέ μιν αὐτὴ  
 ἀντιάσειε πάροιθεν ἑοῖς τεκέεσσιν ἀμύνειν.  
 τὴν δ’ αἰνῶς ἄτλητος ἐπέκλυσε θυμὸν ἀνίη 695  
 δείματι, τοῖ’ ἐσάκουσεν: ἀμείβετο δ’ ὦδ’ ἐπέεσσιν:  
 ‘καὶ δ’ αὐτὴ τάδε πάντα μετήλυθον ὀρμαίνουσα,  
 εἴ τινα συμφράσσαιο καὶ ἀρτύνειας ἀρωγὴν.  
 ἀλλ’ ὅμοσον Γαῖάν τε καὶ Οὐρανόν, ὅττι τοι εἶπω 700  
 σχήσειν ἐν θυμῷ, σὺν τε δρῆστειρα πέλεσθαι.  
 λίσσομ’ ὑπὲρ μακάρων σέο τ’ αὐτῆς ἠδὲ τοκῆων,  
 μή σφε κακῆ ὑπὸ κηρὶ διαρραισθέντας ιδέσθαι  
 λευγαλέως: ἢ σοίγε φίλοις σὺν παισὶ θανοῦσα  
 εἶην ἐξ Αἴδεω στυγερὴ μετόπισθεν Ἐρινύς.’  
 ὧς ἄρ’ ἔφη, τὸ δὲ πολλὸν ὑπεξέχυτ’ αὐτίκα δάκρυ: 705  
 νειόθι θ’ ἀμφοτέρησι περίσχετο γούνατα χερσίν,  
 σὺν δὲ κάρη κόλποις περικάββαλεν. ἔνθ’ ἐλεεινὸν  
 ἄμφω ἐπ’ ἀλλήλησι θέσαν γόον: ὦρτο δ’ ἰωὴ  
 λεπταλέη διὰ δώματ’ ὀδυρομένων ἀχέεσσιν.  
 τὴν δὲ πάρος Μήδεια προσέννεπεν ἀσχαλώουσα: 710  
 ‘δαιμονίη, τί νύ τοι ῥέξω ἄκος, οἷ’ ἀγορεύεις,  
 ἀράς τε στυγεράς καὶ Ἐρινύας; αἶ γὰρ ὄφελλεν  
 ἔμπεδον εἶναι ἐπ’ ἄμμι τεοὺς υἱῆας ἔρυσθαι.  
 ἴστω Κόλχων ὄρκος ὑπέρβιος ὄντιν’ ὁμόσσαι  
 αὐτὴ ἐποτρύνεις, μέγας Οὐρανός, ἢ θ’ ὑπένερθεν 715  
 γαῖα, θεῶν μήτηρ, ὅσσον σθένος ἐστὶν ἐμεῖο,  
 μή σ’ ἐπιδευήσεσθαι, ἀνυστά περ ἀντιόωσαν.’  
 φῆ ἄρα: Χαλκίοπη δ’ ἠμείβετο τοῖσδ’ ἐπέεσσιν:  
 ‘οὐκ ἂν δὴ ξείνῳ τλαίης χατέοντι καὶ αὐτῷ  
 ἢ δόλον, ἢ τινα μῆτιν ἐπιφράσσασθαι ἀέθλου, 720  
 παίδων εἶνεκ’ ἐμεῖο; καὶ ἐκ κείνοιο δ’ ἰκάνει  
 Ἄργος, ἐποτρύνων με τεῆς πειρῆσαι ἀρωγῆς:  
 μεσσηγὺς μὲν τόνγε δόμῳ λίπον ἐνθάδ’ ἰοῦσα.’  
 ὧς φάτο: τῆ δ’ ἔντοσθεν ἀνέπτατο χάρματι θυμός,  
 φοινίχθη δ’ ἄμυδις καλὸν χροῶ, κάδ δέ μιν ἀχλὺς 725  
 εἶλεν ἰαινομένην, τοῖον δ’ ἐπὶ μῦθον ἔειπεν:  
 ‘Χαλκίοπη, ὡς ὕμμι φίλον τερπνόν τε τέτυκται,  
 ὧς ἔρξω. μὴ γάρ μοι ἐν ὀφθαλμοῖσι φαεῖνοι  
 ἠώς, μηδέ με δηρὸν ἔτι ζώουσαν ἴδιοιο,  
 εἴ γέ τι σῆς ψυχῆς προφερέστερον, ἢ ἐτι παίδων 730  
 σῶν θεῖην, οἷ δὴ μοι ἀδελφειοὶ γεγάασιν,

κηδεμόνες τε φίλοι καὶ ὀμήλικες. ὧς δὲ καὶ αὐτὴ  
 φημὶ κασιγνήτη τε σέθεν κούρη τε πέλεσθαι,  
 ἴσον ἐπεὶ κείνοις με τεῶ ἔπαείραο μαζῶ  
 νηπυτίην, ὡς αἰὲν ἐγὼ ποτε μητρὸς ἄκουον. 735  
 ἀλλ' ἴθι, κεῦθε δ' ἐμὴν σιγῇ χάριν, ὄφρα τοκῆας  
 λήσομαι ἐντύνουσα ὑπόσχεσιν: ἦρι δὲ νηὸν  
 εἴσομαι εἰς Ἑκάτης θελκτῆρια φάρμακα ταύρων  
 οἰσομένη ξείνω ὑπὲρ οὗ τόδε νεῖκος ὄρωρεν”.

Semelhante a ela, Medeia se lamentava. Subitamente  
 uma das servas, uma jovem que era sua criada, 665  
 ao se aproximar notou-a em meio ao choro  
 e, em seguida, contou isso a Calcíope. Ela estava sentada  
 entre os filhos, planejando como conseguir o auxílio da irmã.  
 Mas não duvidou quando escutou da serva  
 o relato inesperado. Espantada, ela se precipitou 670  
 de seu quarto diretamente ao quarto no qual a garota  
 estava deitada, aflita, após arranhar cada lado do rosto.  
 Quando viu seus dois olhos diluídos em lágrimas, disse-lhe:  
 “Ai de mim, Medeia. Por que vertes estas lágrimas?  
 O que te acometeu? Que dor terrível penetrou tuas entranhas? 675  
 Uma doença de origem divina invadiu tuas articulações  
 ou sabes de alguma funesta ameaça do pai  
 contra mim e meus filhos? Quem dera eu não contemplasse  
 este palácio dos genitores, nem a cidade, mas morasse  
 nos confins da terra, onde nem mesmo o nome dos colcos existe”. 680  
 Assim falou. Seu rosto se ruborizou. Durante um tempo  
 o pudor virginal a conteve, ainda que desejasse responder.  
 Ora as palavras se erguiam até a ponta  
 de sua língua, ora ficavam voando dentro do peito.  
 Muitas vezes se precipitavam à indesejável boca para falar, 685  
 mas a voz não prosseguia. Por fim disse  
 tais coisas com dolo, pois os ousados amores a instigavam  
 “Calcíope, meu ânimo se agita por causa dos teus filhos,  
 temendo que o pai os aniquile, em seguida, com os estrangeiros.  
 Tais foram os desventurosos sonhos que contemplei enquanto, 690  
 há pouco, dormia num breve sono – que um deus os torne  
 irrealizáveis e não sintas por teus filhos um doloroso sofrimento”.  
 Falou testando a irmã e esperando que ela suplicasse  
 antes, de modo a conseguir socorro a seus rebentos.  
 Uma dor terrivelmente insuportável inundou o ânimo de Calcíope 695  
 por temor, ao ouvir isso. Assim respondeu com tais palavras:  
 “Também eu própria estou inquieta por conta disso e vim até ti  
 para ver se pensavas em alguma ideia e oferecias auxílio.

Mas jura por Gaia e Urano manteres em teu coração  
isto que te digo e te tornares minha colaboradora. 700

Eu rogo pelos afortunados, por ti própria e pelos genitores,  
que eu não os veja tristemente despedaçados sob um funesto  
lote. Caso contrário, que eu seja a ti, do Hades, após ter morrido  
com meus amáveis filhos no futuro, uma odiosa Erínia”.

Assim ela falou e derramou em seguida muitas lágrimas. 705

No chão, abraçou os joelhos de Medeia com ambas as mãos.  
Nesse instante tombaram as cabeças sobre os seios. Então, próximas,  
ambas entoaram um lamento digno de piedade. Um grito sutil  
pelo palácio ecoou ao se lamuriarem com aflição.

Antes de sua irmã angustiada, Medeia lhe disse: 710

“Infortunada, que remédio te prepararei, já que proferes  
coisas tais como imprecações odiosas e Erínias? Oxalá  
estivesse firmemente em nosso poder proteger teus filhos.  
Em nome do vigoroso juramento dos colcos, pelo qual tu  
própria me impeles a jurar, pelo grande Urano e pela profunda 715

Gaia, mãe dos deuses, juro que a minha força, o quanto for,  
não te faltará se me solicitares o que for viável”.

Falou. E Calcíope respondeu com tais palavras:

“Não ousarias, no interesse do próprio estrangeiro,  
um dolo ou um plano conceber para esta luta 720

por causa dos meus filhos? Da parte dele veio  
Argos, impelindo-me a tentar a tua ajuda.  
Neste momento deixei-o em meu aposento ao vir para cá”.

Assim falou. Dentro dela voou com alegria o coração.

Ao mesmo tempo sua bela pele se ruborizou e as trevas 725

tomaram-lhe a visão, jubilosa. E disse tais palavras:  
“Calcíope, aquilo que vos for amável e agradável,  
assim farei. Que em meus olhos não mais brilhe  
a aurora nem me vejas viva por muito mais tempo,  
se eu considerasse algo ser superior à tua alma 730

ou à dos teus filhos, que são irmãos para mim,  
amáveis parentes e companheiros de infância. Também  
eu própria digo ser tua irmã e tua filha,  
pois, da mesma forma que a eles, me erguias até teu seio  
quando criança, como eu sempre costumava ouvir de minha mãe. 735

Mas vai e conserva meu favor em silêncio para que eu cumpra  
a promessa sem que os genitores tenham ciência. Amanhã cedo  
irei ao templo de Hécate para levar as drogas encantatórias  
de touros ao estrangeiro que motivou essa disputa”.

*Dionisiacas*, 34.21-80

τὸν δὲ παλινδίνητον ἀλώμενον ὑψόθεν ὄχθης

μουνάδος ἀμνήστοιο λελοιπότα δέμνια νύμφης,  
 ἔδρακεν ἐγρήσσω θρασὺς Ὑσσακος: ὡς δολόεις δὲ  
 κρυπτὸν ἀτεκμάρτων ἐφράσσατο κέντρον Ἐρώτων,  
 πιστότατος θεράπων: δολίῳ δέ μιν εἶρετο μύθῳ, 25  
 τοῖον ἔπος προχέων ἀπατήλιον ἀνθερεῶνος:  
 ‘τίπτε λιπὼν σέο λέκτρα καὶ ὑπναλέην σέο νύμφην  
 πλάζαι ἔνθα καὶ ἔνθα κατὰ κνέφας, ἄτρομε Μορρεῦ;  
 μὴ τάχα Δηριάδης σε διεπτοίησεν ἀπειλῆ;  
 μὴ σοι Χειροβίη κοτέει ζηλήμονι θυμῷ 30  
 ἐλπομένη φιλέειν σε δορικτήτην τινὰ Βάκχην;  
 καὶ γὰρ ὄτ’ εἰσορόωσιν ἐρωμανέοντα ἀκοίτας,  
 κρυπταδίην διὰ Κύπριν αἰεὶ φθονέουσι γυναῖκες.  
 μὴ τάχα πανδαμάτωρ θρασὺς Ἴμερος εἰς σὲ κορύσσει  
 νυμφιδίους σπινθήρας ἀκοιμήτοιο φαρέτρης; 35  
 μὴ τινα Βασσαρίδων ποθέεις μίαν; ὡς μὲν ἀκούω,  
 τρεῖς Χάριτες γεγάσι, χορίτιδες Ὀρχομενοῖο,  
 ἀμφίπολοι Φοίβοιο, χοροπλεκέος δὲ Λυαίου  
 εἰσὶ τριηκοσίων Χαρίτων στίχες, ὧν μία μούνη  
 πασῶν προφέρουσα φαίνεται, οἷα καὶ αὐτὴ 40  
 φαιδροτέραις ἀκτῖσι κατακρύπτει σέλας ἄστρον  
 μαρμαρυγὴν εὐκυκλον ἀκοντίζουσα Σελήνη.  
 καὶ διδύμοις βελέεσσι κορύσσεται εἰν ἐνὶ θεσμῷ,  
 κάλλει τοξεύουσα καὶ αἰχμάζουσα σιδήρῳ:  
 ἔστι δὲ Πασιθέη κορυθαιόλος, ἣν τινα Βάκχαι 45  
 Χαλκομέδην καλέουσιν: ἐγὼ δέ μιν αὐτὸς ἐνίψω  
 Ἄρτεμιν ἀργυρόπεζαν ἠὲ χρύσασπιν Ἀθήνην.’  
 ὡς φάμενος σίγησε: καὶ ὀφρύος ἄκρα καθέλκων  
 αἰδομένοις στομάτεσσι δυσίμερος ἔννεπε Μορρεῦς:  
 ‘ἀτρεκέως Διόνυσος ἐδύσατο κῦμα θαλάσσης 50  
 δειμαίνων Λυκόοργον, ὑποβρυχίῳ δὲ κόλπου  
 Νηρεΐδας θώρηξε, καὶ ἐξ ἄλῶς ἦλθε κομίζων  
 εἰναλίην ἐς Ἄρηα κασιγνήτην Ἀφροδίτην:  
 ἀντὶ δὲ νυμφιδίῳ καὶ εὐόδοιο χιτῶνος  
 δῶκεν ἔχειν θώρηκα σιδήρεον, ἀντὶ κεστοῦ 55  
 χάλκεον ἔγχος ὄπασσε: καὶ οὔνομα τὸ πρὶν ἀμείψας  
 Χαλκομέδην ὀνόμηνε κορυσσομένην Ἀφροδίτην:  
 ἔστι δὲ Βασσαρίδεσσι συνέμπορος: ἀμφοτέροις δὲ  
 μάρναμαι ἀγνώσσω, καὶ Κύπριδι καὶ Διονύσῳ.  
 καὶ τί μάτην δόρυ θοῦρον αἰίρομαι; εἴξον, ἀκωκὴ: 60  
 εἰ Παφίη νίκησεν ἀκοντιστῆρα κεραυνοῦ,  
 εἰ πολέμων σκηπτοῦχον ἐῷ σπινθήρι δαμάζει,  
 εἰ φλογερὸν Φαέθοντα κατέφλεγε μείζονι πυρσῷ  
 καὶ κλονέει πυρόεντα, τί κεν ῥέξαιμι σιδήρῳ;  
 εἵπατέ μοι τινα μῆτιν ἀρηγόνα Κυπρογενεΐης; 65



οὐτήσω τὸν Ἔρωτα; πόθεν πτερόεντα κιχήσω;  
 ἔγχος ἀερτάζω; πυρὶ μάρναται, ἄορ ἐρύσσω;  
 τόξον ἔχει, τὸ δὲ τόξον ἐμῆς φρενὸς ἀπτόμενον πῦρ.  
 πολλάκις οὐτήθην κατὰ φύλοπιν: ἀλλὰ καμόντα  
 ἰητήρ με σάωσεν ἐῖ ζωαρκεῖ τέχνη, 70  
 ὠτειλῆ μελέων ὀδυνήφατον ἄνθος ἐλίξας.  
 Ὑσσακε, μὴ κρύψης, τίνα φάρμακα ποικίλα πάσσω  
 ἔνδον ἐμῆς κραδίας ἴησομαι ἔλκος Ἐρώτων.  
 εἰμὶ μὲν ἀντιβίοισιν αἰεὶ θρασύς: ἀλλ' ὅτε λεύσσω  
 Χαλκομέδην παρεοῦσαν, ἐμὴ θηλύνεται αἰχμῆ. 75  
 οὐ τρομέω Διόνυσον: ὑποπτήσσω δὲ γυναῖκα,  
 ὅτι σέλας πέμπουσα ποθοβλήτοιο προσώπου  
 μορφῇ οἴστέυει με, καὶ οὐκέτι τόξα τιταίνω.  
 ὥς ἄρα Νηρεΐδων μίαν ἔδρακον: εἰ θέμις εἰπεῖν,  
 ἦ Θέτις ἦ Γαλάτεια συναιχμάζει Διονύσῳ. 80

Do alto, vagando para um lado e para outro sobre a beira  
 e tendo abandonado a cama solitária e a esquecida esposa,  
 o confidente e vigilante Hissaco o viu. Assim, nesse momento,  
 o servo mais confidente reconheceu o segredo imanifesto  
 e o aguilhão do amor. Ele perguntou com traiçoeiras palavras 25  
 vertendo tal enganosa história de sua garganta:  
 “Por que, ao deixar o leito e a dormente esposa,  
 cambaleias aqui e ali no escuro, destemido Morreu?  
 Acaso Deríades te afugentou com alguma ameaça?  
 Acaso Queirobie está irritada com seu coração enciumado, 30  
 Supondo que o senhor está amando alguma guerreira bacante?  
 Pois quando veem os maridos apaixonados,  
 as mulheres sempre sentem rancor do segredo de Cípris.  
 Acaso o ousado Hímero, que a tudo sujeita, te armou  
 faíscas nupciais de sua incansável aljava? 35  
 Acaso desejas alguma das Bassárides? Assim como ouço,  
 existem três Cárís, dançarinas de Orcomeno,  
 servidoras de Febo, e do tecedor de danças Lieu  
 trezentas são as fileiras de Cárís, das quais uma apenas  
 se destaca ante todas as outras, na qual a própria Selene 40  
 esconde o brilho dos astros com seus raios alegres,  
 ao lançar seu cintilante contorno.  
 E se arma com duplo projétil em seu único momento,  
 se armando com o arco da beleza e brandinho a lança de ferro.  
 Ela é uma Pasiteia impetuosa, a qual as Bacantes 45  
 a chamam Calcomede. Eu mesmo a proclamarei  
 Ártemis de pés de prata ou Atena de dourado escudo.”  
 Assim falou e silenciou. E juntando as sobrancelhas,

com envergonhados lábios, o doente de amor Morreu falou:  
 “Dioniso realmente mergulhou na corrente do mar 50  
 temendo Licurgo, e armou do seio submerso  
 das Nereidas, e ele saiu do mar carregando  
 a irmã de Ares, Afrodite, à guerra marinha.  
 Ele deu a férrea armadura como presente de núpcias  
 ao invés da agradável túnica, e ofereceu 55  
 a lança brônzea como cesto. Tendo trocado antes o nome  
 batizou Calcomede uma Afrodite ratificada.  
 É companheira das Bassárides. Desconhecendo,  
 eu lutaria contra ambos, tanto Cípris quanto Dioniso.  
 E por que eu ergueria em vão a furiosa lança? Recua, ponta! 60  
 Se Pasifae venceu o lançador de raios,  
 se doma com sua faísca o chefe das guerras,  
 se consumia o ardente Faéton com um fogo maior  
 do que o seu próprio e perturba suas chamas, como eu agiria com o ferro?  
 Dizei a mim algum conselho que auxilia contra a Ciprogênia! 65  
 Feriria Eros? Onde alcançaria suas asas?  
 Ergueria a lança? Lutaria com fogo, empunharia a espada?  
 Ele tem o arco, e seu arco é fogo inflamado contra meu coração.  
 Muitas vezes fui ferido em combate. Mas o curandeiro  
 me salvou a tempo com sua técnica de salvar vidas, 70  
 ao esfregar a flor analgésica na ferida dos miseráveis.  
 Hissaco, não esconde, recobrando com qual remédio variado  
 eu curaria a ferida interna do amor no meu coração?  
 Eu sou sempre destemido aos inimigos. Mas quando  
 olho a presença de Calcomede, a ponta da minha lança enfraquece. 75  
 Não temo Dioniso! Suspeito que temerei diante da mulher,  
 pois ela, emitindo brilho de seu rosto causador do desejo,  
 me atinge com sua beleza, e eu não mais esticarei os arcos.  
 E dessa forma eu contemplei uma Nereida. Se for legítimo dizer,  
 ou Tétis ou Galateia luta junto a Dioniso.” 80

De acordo com Mazza (2012, p. 189), o discurso do criado de Morreu é resolvido em um exercício sobre o tema dos sinais do amor, atestados na poesia helenística (Calímaco, *Hécale*, fr. 43 Pfeiffer, *Idílios 10 e 14* de Teócrito), seguidos da confissão do amante. O diálogo noturno com um criado seria influência da comédia.

Segundo Montenz (2004, p. 111), o nome Hissaco, o sentinela de Morreu, contém a mistura de comicidade e violência. A palavra ὕσσακος é um hápax oriundo de

Aristófanes<sup>474</sup> (que voltou a ter influência na Antiguidade Tardia<sup>475</sup>) e indica a genitália feminina. Nono compele o grotesco à comédia, ao inserir um homem com nome feminino como confidente do guerreiro indiano<sup>476</sup>. A recuperação da cena apolínia é substancialmente extrínseca, uma vez que não é encontrada entre os discursos dos dois nenhuma ligação com as filhas de Eetes. De fato, após avisar Morreu da ira de Deríades e Queirobie e aumentar a beleza de Calcomede, Morreu responde com uma alocução de ornamento mitológico, permanecendo o *topos* helenístico da Afrodite armada e na eliminação de suas próprias armas e fuga do ofício diante da beleza de seu amor.

Na descrição das relações entre o guerreiro apaixonado e seu interlocutor, Nono opta por alterar sensivelmente Apolônio. Enquanto Morreu fala livremente o seu desejo e sofrimento ao servo, Medeia não revela à Calcíope as dores que a atormentam, e, em verdade, disfarça habilmente, fingindo estar apavorada com o destino dos sobrinhos (*Arg.* 3.681-94). O poeta panopolitano não atribui aptidões semelhantes a Morreu, mas não é insensível à referência do alexandrino quanto ao engano de Medeia<sup>477</sup>. Já o servo Hissaco interroga o guerreiro indiano, proferindo enganosas palavras (*Dion.* 34.23-6). O general do exército de Deríades desloca a ação (e a intenção) mentirosa na dor ao seu confidente. Entretanto, Nono não demonstra claramente a maneira pela qual Hissaco implementa o engano. Este pode estar no conteúdo do discurso, que aguça os temores de Morreu acerca do ciúme de sua esposa e renova o desejo por Calcomede, destacando as diversas formas da beleza dela<sup>478</sup>.

Após o encontro e diálogo com Hissaco, Morreu retorna ao quarto e se deita com sua esposa, mas não olha para ela. Em seguida, dorme. Para Tissoni (2000, p. 220), o general indiano se comporta de modo semelhante a Medeia (*Arg.* 3.654-9), quando a jovem cai de bruços na cama, perturbada como uma noiva que perdeu o marido

---

<sup>474</sup> *Lisistrata*, 1001.

<sup>475</sup> Mazza (2012, p. 189).

<sup>476</sup> Agosti (2001, p. 234) revela que os leitores de Aristófanes são capazes de perceber que o nome do confidente de Morreu reflete as aspirações programáticas de seu mestre, uma vez que significa o feminino.

<sup>477</sup> Montenz (2004, p. 111) afirma que Nono tenta mostrar um Morreu vítima do engano e não um personagem atormentado durante todo o desenvolvimento, através do uso da paródia e suas intenções de denegrir. Assim, o general indiano pode ser provocado por tentar, em vão, brincar com a astúcia e observar a passagem das constelações, de modo que também tenta reconstruir os enganos míticos perpetuados por Zeus à sua companhia e, na esperança de poder replicar, o indiano acaba sempre caindo na rede esticada por Calcomede e seus ajudantes divinos (*Dion.* 33.288-306, 34.273-80).

<sup>478</sup> Segundo Montenz (2004, p. 112), o amor de Morreu é uma maquinação de Afrodite e ele é enganado seriamente por Calcomede e suas imagens. O fato é que o engano é trazido a ele por um personagem que em seu nome contém o objeto de seu desejo aparente, como outra peça do mosaico cômico.

prematuramente. Tal paradoxo ocorre, pois Morreu, oprimido pela presença da esposa, quer se livrar desse sentimento. Nono alude a Apolônio de modo satírico, descrevendo o indiano voltando do luto, com a intenção de virar os olhos para longe de sua esposa (*Dion.* 34.83-5), como um derrotado. Já a virgem apolónia age de forma contrária, ao olhar com os olhos marejados a cama onde gostaria de estar com o marido (*Arg.* 3.662).

*Argonáuticas*, 3.654-63

τρὶς μὲν ἐπειρήθη, τρὶς δ' ἔσχετο, τέτρατον αὐτίς

λέκτροισιν πρηγῆς ἐνικάππεσεν εἰλιχθεῖσα. 655

ὥς δ' ὅτε τις νύμφη θαλερὸν πόσιν ἐν θαλάμοισιν

μύρεται, ᾧ μιν ὄπασσαν ἀδελφοὶ ἠδὲ τοκῆες,

οὐδέ τί πω πάσαις ἐπιμίσγεται ἀμφιπόλοισιν

αἰδοῖ ἐπιφροσύνη τε: μυχῷ δ' ἀχέουσα θαάσσει:

τὸν δέ τις ὄλεσε μοῖρα, πάρος ταρπήμεναι ἄμφω 660

δήνεσιν ἀλλήλων: ἡ δ' ἔνδοθι δαιομένη περ

σῖγα μάλα κλαίει χῆρον λέχος εἰσορόωσα,

μή μιν κερτομέουσαι ἐπιστοβέωσι γυναῖκες:

Três vezes tentou e três vezes se conteve. Na quarta,

outra vez, ao dar meia volta, caiu de bruços no leito. 655

Como quando, no quarto, uma recém-casada chora pelo jovem

marido, a quem a concederam os irmãos ou genitores, 657

mas uma fatalidade o fez perecer antes de ambos se alegrarem 660

com os planos comuns; enquanto seu coração queima por dentro,

em silêncio ela pranteia ao observar o leito vazio 662

e de modo algum se mistura a todas as servas, [658]

por pudor e por discricção, mas se senta aflita num canto, [659]

temendo que, com ultrajes, as mulheres lhe façam zombarias; 663

*Dionisiacas*, 34.81-6

εἶπε, καὶ ἀκροτάτοισι μόγις βραδὺς ἴχνεσι βαίνων,

μὴ νυχίην εὐδουσαν ἐὴν παράκοιτιν ἐγείρη,

εἰς θάλαμον πάλιν ἦλθε: μελαγκόλποιο δὲ νύμφης

τηλόχεν ἔτραπεν ὄμμα, καὶ ἠθέλεν, ὄφρα φανεῖσα

Χαλκομέδη λάμπειε καὶ ἠριγένεια φανείη. 85

ἀσχαλόων δ' ὑπ' Ἔρωτι κατηφεί κάππεσεν εὐνῆ:

Assim disse, e andando com lentidão com passos arrastados,

cuidadosamente, de modo a não acordar sua esposa que dorme à noite,

ele foi novamente ao quarto. Virou o olhar para longe

dos seios negros da mulher, e desejou que surgisse ali

Calcomede resplandecente e que a manhã nascesse. 85  
Tendo se zangado, sob efeito do amor, ele caiu triste na cama.

O general indiano recebe a visita do sonho enganador durante a noite. Este mostra Calcomede pronta a ceder seu amor ao inimigo (*Dion.* 89-102). Medeia, por sua vez, também é atormentada à noite por um sonho em que Jasão parece ter chegado à Cólquida não para pegar o velocino dourado, mas para conduzi-la em direção à sua terra natal como esposa legítima. Surge, então, uma briga irremediável com os pais, e ela deve escolher entre sua vida como princesa ou Jasão. A escolha da heroína apolínia é a fuga com o herói (*Arg.* 3.616-35). Nono, ao criar o sonho de Morreu, mantém a estrutura do sonho de Medeia com muita precisão, enquanto substitui a alocação da ilusão a uma varredura da própria realidade narrativa original<sup>479</sup>.

*Argonáuticas*, 3.616-35

τὸν ξεῖνον δ' ἐδόκησεν ὑφεστάμεναι τὸν ἄεθλον,  
οὔτι μάλ' ὀρμαίνοντα δέρος κριοῖο κομίσσαι, 620  
οὐδέ τι τοῖο ἔκητι μετὰ πτόλιν Αἰήταιο  
ἐλθέμεν, ὄφρα δέ μιν σφέτερον δόμον εἰσαγάγοιτο  
κουριδίην παράκοιτιν: οἴετο δ' ἀμφὶ βόεσσιν  
αὐτῇ ἀθλεύουσα μάλ' εὐμαρέως πονέεσθαι:  
σφωιτέρους δὲ τοκῆας ὑποσχεσίης ἀθερίζειν, 625  
οὔνεκεν οὐ κούρη ζεῦξαι βόας, ἀλλὰ οἱ αὐτῶ  
προὔθεσαν: ἐκ δ' ἄρα τοῦ νεῖκος πέλεν ἀμφήριστον  
πατρί τε καὶ ξείνοις: αὐτῇ δ' ἐπιέτρεπον ἄμφω  
τὼς ἔμεν, ὥς κεν ἔῃσι μετὰ φρεσὶν ἰθύσειεν.  
ἢ δ' ἄφνω τὸν ξεῖνον, ἀφειδήσασα τοκῶν, 630  
εἴλετο: τοὺς δ' ἀμέγαρτον ἄχος λάβεν, ἐκ δ' ἐβόησαν  
χωόμενοι: τὴν δ' ὕπνος ἅμα κλαγγῇ μεθέηκεν.  
παλλομένη δ' ἀνόρουσε φόβῳ, περὶ τ' ἀμφὶ τε τοίχους  
πάπτηνεν θαλάμοιο: μόλις δ' ἔσαγείρατο θυμὸν  
ὡς πάρος ἐν στέρνοις, ἀδινὴν δ' ἀνενείκατο φωνήν: 635

Um sono profundo aliviou a garota das aflições,  
ao se reclinar no leito. De imediato, como se encontrava  
aflita, os funestos sonhos enganadores a agitavam.

<sup>479</sup> Montenz (2004, p. 113) afirma que Nono, ao introduzir a alocação do sonho, constrói um verdadeiro mosaico de citações, como os versos 952-3 do segundo livro das *Argonáuticas*, em uma passagem na qual a virgem sempre obteve a graça de Zeus para manter a castidade e enganar o apaixonado Apolo. Nono, nas *Dionisiacas* 33.201, cita a história de Dafne e Apolo, quando Calcomede engana Morreu. Junto da citação apolínia, há uma citação à *Odisseia* 19.562-3. A cadeia de citações volta a Apolônio através de um lembrete verbal na cena do sonho de Medeia (*Arg.* 3.617).

Pareceu-lhe que o estrangeiro se encarregara do trabalho,  
 de modo algum pelo ímpeto de levar o velo do carneiro, 620  
 nem mesmo por causa dele teria vindo à cidade  
 de Eeta, mas para conduzi-la à sua residência  
 como esposa legítima. Imaginava que ela própria,  
 com facilidade, enfrentava os touros e executava o trabalho.  
 Mas seus genitores não cumpriam a promessa, 625  
 porque não haviam proposto à garota, mas a ele próprio,  
 subjugar os bois. Depois disso surgia uma disputa incerta  
 entre o pai e os estrangeiros. Ambas as partes confiaram a ela  
 a decisão de ficar com quem preferisse em seu coração.  
 Subitamente descuidando dos genitores, ela escolheu 630  
 o estrangeiro. Uma violenta aflição os tomou e eles gritaram  
 encolerizados. Junto ao clamor, o sono a deixou.  
 Trêmula por conta do medo, ela se levantou e lançou olhares  
 ao redor das paredes do quarto. Com dificuldade reuniu o ânimo  
 no peito, como antes, e proferiu com voz lamuriosa: 635

*Dionisiacas, 34.89-102*

Μορρέα δ' ὑπνώοντα παρήπαφεν ὄψις ὄνειρου,  
 κλεψινώων ἐλέφαντος ἀναΐξασα πυλάων, 90  
 καί τινα μῦθον ἔειπεν ἐπήρατον ἠπεροπιῆα:  
 ‘δέχγυσο Χαλκομέδην πειθήμονα, νυμφίε Μορρεῦ:  
 δέξο καὶ ἐν λεχέεσσι μετὰ πτολέμους σέο νύμφην:  
 ἡματιῆν ὀρόων με τεῆν ἠϋφρηνας ὀπωπήν,  
 καὶ νυχίη παρίαυε φιλήνορι Χαλκομεδείη. 95  
 ἔστι καὶ ὑπναλέοιο γάμου χάρις, ἔστι καὶ αὐτῶν  
 ἡμερόεις γλυκὺς οἶστρος ὄνειρείων ὑμεναίων.  
 ἤθελον ἀγκὰς ἔχειν σε, καὶ ἐγγύθι φαίνεται Ἥως.’  
 ὧς φαμένη πεπότητο: καὶ ἐξ ὕπνου θόρε Μορρεῦς,  
 100 ἀρχομένης δ' ἐνόησεν ἀμερσιγάμου φάος Ἡοῦς:  
 Χαλκομέδην δ' ἐδόκησεν ἔχειν πόθον: αἴψα δὲ σιγῇ  
 ἔννεπε Κυπριδίην ἀπατήλιον ἐλπίδα βόσκων:

A visão do sonho enganou o dormidor Morreu,  
 ao irromper os portões de marfim da mente seduzida, 90  
 e mostrava uma história agradável e arrebatadora:  
 “Recebe a persuadida Calcomede, ó noivo Morreu!  
 Aceita a noiva também em sua cama após os combates!  
 Durante o dia, ao me contemplar, alegre a tua visão,  
 e durante a noite, dorme junto à amada Calcomede. 95  
 No matrimônio dos sonhos há uma certa graça, e nos próprios  
 himeneus oníricos há uma paixão doce e graciosa.  
 Ao desejar te ter em meus braços, a Aurora se mostra próxima.”

Tendo assim falado, desapareceu. E Morreu saltou de seu sono,  
e percebeu a luz da inicial Aurora, ladra do amor. 100  
Ele pensou, então, que Calcomede tinha o desejo. Rapidamente,  
em silêncio, ele falou, alimentando uma esperança astuta de paixão.

A narrativa noniana revela uma inversão intencional de tons e de atmosfera, uma vez que a falsa Calcomede se dirige diretamente a Morreu (*Dion.* 34.93), manifestando a ele um desejo através da insistência de imagens da cama (*Dion.* 34.95), do abraço e da união noturna (*Dion.* 34.98). Na fala, a bassáride, ao contrário de Medeia, não quer ser uma esposa legítima, mas apenas uma consorte noturna. A dureza de tons com a qual a visão é dirigida a Morreu é marcada pela veemência imperativa, e ajuda a aumentar o fato paradoxal – a pessoa amada que não hesita em dar ordens a um amante desamparado<sup>480</sup>.

O despertar de Morreu, após o sonho, segue de perto o amanhecer de Medeia. Todavia, apresenta diferenças: o indiano acorda aliviado, alimentando falsas esperanças e dirigindo uma apóstrofe sincera (*Dion.* 34.103-21). Isso ocorre devido à filha de Eetes acordar duas vezes durante o terceiro livro das Argonáuticas. O primeiro despertar ansioso é subsequente ao sonho enganoso (*Arg.* 3.632-4), enquanto o segundo ocorre na manhã seguinte (*Arg.* 3.828-37).

*Argonáuticas, 3.828-37*

ἢ δ' ἐπεὶ οὖν τὰ πρῶτα φαεινομένην ἴδεν ἠῶ  
παρθενική, ξανθὰς μὲν ἀνήψατο χερσὶν ἐθείρας,  
αἶ οἱ ἀτημελίη καταειμένα ἠερέθοντο, 830  
αὐσταλέας δ' ἔψησε παρηίδας: αὐτὰρ ἀλοιφῆ  
νεκταρῆ φαιδρύνειτ' ἐπὶ χροά: δῦνε δὲ πέπλον  
καλόν, ἐυγνάμπτοις ἀρηρέμενον περόνησιν:  
ἀμβροσίῳ δ' ἐφύπερθε καρήατι βάλλε καλύπτρη  
ἀργυφῆν. αὐτοῦ δὲ δόμοις ἔνι δινεύουσα 835  
στεῖβε πέδον λήθη ἀγέων, τά οἱ ἐν ποσὶν ἦεν  
θεσπέσι, ἄλλα τ' ἔμελλεν ἀεξήσεσθαι ὀπίσσω.

A virgem, tão logo viu a aurora brilhando,  
prendeu com as mãos sua loura cabeleira,  
que, com desleixo, caía esvoaçante. 830

<sup>480</sup> Montenz (2004, p.113) afirma que há uma prefiguração da cena final do epílio, na qual Morreu executaria as ordens de Calcomede (*Dionisiacas* 35). O fato de a falsa bassáride insistir em ser aceita pelo indiano induz a considerar a possibilidade de Nono ter mantido em mente o verso apoloniano – no qual é dito que Medeia, tendo que escolher entre os pais ou Jasão, escolhe o herói (*Arg.* 3.360-1).

Ela limpou o rosto ressecado e em seguida ungiu a pele  
 com um óleo com a fragrância do néctar. Vestiu um peplo  
 belo, guarnecido de fivelas elegantemente  
 recurvadas, e sobre a face imortal jogou um véu  
 prateado. Permanecia dando voltas em seu aposento 835  
 e pisava o chão esquecida das aflições: algumas, prodigiosas,  
 lhe eram iminentes e outras cresceriam no porvir.

*Dionisiacas*, 34.103-21

‘τριπλόον, ἠριγένεια, φέρεις φάος, ὅττι κομίζεις  
 Χαλκομέδην, καὶ φέγγος ἄγεις καὶ νύκτα διώκεις.  
 Μορρέος ἀγρύπνοιο παρήγορε, καὶ σὺ φανείης, 105  
 Χαλκομέδη, ῥοδόεσσα ῥοδοστεφέος πλέον Ἡοῦς:  
 οὐ ποτε τοῖον ἄγουσι ῥόδον λειμωνίδες Ὠραι.  
 παρθενικὴ χαρίεσσα, τεαὶ μεθέπουσι παρειαὶ  
 εἰαρινὸν λειμῶνα, τὸν οὐ χρόνος οἶδε μαραΐνειν:  
 ἄνθεα σοὶ θαλέουσιν, ὅτε φθινοπωρίδες Ὠραι: 110  
 σὰ κρίνα καὶ κατὰ χειμᾶ φαείνεται: ἀμφιέπει δὲ  
 σὸν δέμας οὐ λήγουσαν ἐρευθομένην ἀνεμώνην,  
 ἦν Χάριτες κομέουσι καὶ οὐκ ὀλέκουσιν ἄηται.  
 οὔνομα σὸν κόσμησας ἀριστεύουσα σιδήρω:  
 ἄρμενον ἠνορέη τεὸν οὔνομα: Χαλκομέδην δὲ 115  
 οὐ σε μάτην καλέουσι: σὲ γὰρ τέκε χάλκεος Ἄρης  
 Κύπριδος ἐν λεχέεσσιν Ἐρωτοτόκοιο χορεύων.  
 Χαλκομέδην μὲν ἅπαντες, ἐγὼ δὲ σε μῦθος ἐνίψω  
 Χρυσομέδην, ὅτι κάλλος ἔχεις χρυσοῦς Ἀφροδίτης:  
 πείθομαι, ὡς Σπάρτηθεν ἔχεις γένος: ὡς δοκέω γάρ, 120  
 Χαλκομέδην ἐλόχευσε σιδηροχίτων Ἀφροδίτη.’

“Tripla é a luz que conduzes, ó dia, pois carregas  
 Calcomede, levas o esplendor e persegues a noite.  
 Consola o insone Morreu, e tu reluzes, 105  
 Calcomede, mais rósea do que a Aurora de rósea coroa.  
 E nunca as Estações do bosque levarão essa rosa.  
 Virgem graciosa, tuas bochechas se assemelham  
 a um bosque primaveril, que o tempo não saberia consumir.  
 As flores prosperam a ti, mesmo quando as Estações outonais (chegarem). 110  
 E teus lírios também surgirão sob o inverno. E ele respeita  
 o teu corpo, uma rubescida anêmona incessante,  
 que as Cárites cuidam e os ventos não destroem.  
 Ao ser valente com a espada, celebrarão o teu nome,  
 adequando teu nome à proeza. Calcomede 115  
 não te chamam em vão! Pois o brônzeo Ares



te trouxe ao mundo, marchando nos leitos de Cípris, produtora do amor.  
 Enquanto Calcomede todos (te chamam), apenas eu te chamarei  
 Crisomede, que tens a beleza da dourada Afrodite.  
 Eu acredito que tens origem espartana, e como me parece,  
 Afrodite Sideroquiton deu à luz a Calcomede.”

120

Nono, ao utilizar os dois episódios, mantém a imagem inalterada do despertar súbito e logo o dissolve, preservando Morreu de pé, cheio de esperanças, alheio às ansiedades do passado e inconsciente das decepções futuras<sup>481</sup>. De modo análogo, Medeia, após limpar as bochechas e untar o rosto com óleos perfumados, está prestes a ir ao templo de Hécate, esquecendo das penalidades aplicadas e sem conhecer as vindouras.

Nas dores de amor do atormentado Morreu, há uma digressão que revê o resto da vida. Tanto a inserção como a ideia de usá-la para instituir uma antinomia entre o repouso universal e a insônia gerada pela paixão, vai de Nono diretamente para Apolônio (*Arg.* 3.744). A repetição textual do poeta egípcio é desenvolvida em uma expressão fiel a do alexandrino, para depois se afastar. Assim, acaba por descartar uma estrutura sucinta e recorre a uma ampliação por virtuosismo, com a intenção de ultrapassar o modelo.

Apolônio, em sua écfrase noturna, realiza uma referência à escuridão incipiente e uma imagem do silêncio que se apodera do negrume (*Arg.* 3.744 e 750). A vinda da noite é anunciada apenas uma vez. De modo diverso, Nono apresenta a noite em dois momentos distintos. O primeiro ocorre no verso 225 do canto 33, no qual, após um atraso narrativo no início dos distúrbios amorosos em Morreu e das primeiras decepções por Calcomede, a cena muda para um fim, com a busca desesperada de Dioniso<sup>482</sup>. No segundo, a descrição é mais detalhada, entre os versos 266-8, nos quais a écfrase noturna é introduzida. Diferente do texto apoloniano, a estrutura não está fechada em uma composição anelar. Porém, os versos introdutórios são contaminados e amplificados pela digressão de Apolônio<sup>483</sup>.

Em ambos os poetas, a noite retira das ocupações habituais e comuns tanto os homens quanto animais. Enquanto em Apolônio a narrativa é apresentada em forma de

---

<sup>481</sup> O verso “Trêmula por conta do medo, ela se levantou e lançou olhares” (*Arg.* 3.633 - *παλλομένη δ' ἀνόρουσε φόβῳ, περί τ' ἀμφί τε τοίχους*) serve como modelo para o noniano “e Morreu saltou de seu sono” (*Dion.* 34.99 - *καὶ ἐξ ὕπνου θόρε Μορρεύς*).

<sup>482</sup> *ἀλλ' ὅτε νύξ ἀνέτελλε, κατευνήτειρα κυδοιμοῦ*

Mas quando a noite chegou, embalada pelo furor da batalha

<sup>483</sup> Montenz (2004,p. 115).

clímax – com os marinheiros observando as estrelas em repouso, o viajante e o vigia desejando dormir, o homem que venceu o tormento da mãe dos filhos, os cães que não latem e a ausência de qualquer barulho –, em Nono todos dormem e não há ninguém acordado<sup>484</sup>. O poeta panopolitano reduz o número de personagens em cena de cinco, em Apolônio, para quatro; e, exceto em um caso, ele substitui por tipologias de alguma forma semelhante. Aqueles que são possuídos por Hipnos nas *Argonáuticas* (3.745-9) são: marinheiros, andarilho, vigia, mãe orbitada por crianças e cães, enquanto nas *Dionisiacas* (33.269-78) são: um viajante indiano, uma fiandeira, uma cobra e um elefante<sup>485</sup>.

*Argonáuticas*, 3.744-50

οἱ δ' ἐνὶ πόντῳ

ναῦται εἰς Ἑλίκην τε καὶ Ἀστέρας Ὠρίωνος 745  
 ἔδρακον ἐκ νηῶν: ὕπνοιο δὲ καὶ τις ὀδίτης  
 ἤδη καὶ πυλαωρὸς ἐέλδετο: καὶ τινα παίδων  
 μητέρα τεθνεώτων ἀδινὸν περὶ κῶμ' ἐκάλυπτεν:  
 οὐδὲ κυνῶν ὕλακῆ ἔτ' ἀνὰ πτόλιν, οὐ θρόος ἦεν  
 ἠχήεις: 750

No mar

os navegantes observavam, das naus, a Hélice 745  
 e as estrelas de Orião, tanto o viajante quanto  
 o sentinela já desejavam o sono e um profundo sopor  
 envolvia uma mãe cujos filhos haviam morrido.  
 Nem mesmo havia o latido de cães pela cidade, nem murmúrios  
 sonoros. 750

Traços da proximidade de Nono com Apolônio vão surgir também no contexto da narrativa entre os monólogos, o diálogo e o sonho. O anoitecer revisita e funde duas passagens apolínias e reelaboram imagens tradicionais. O noturno dionisiaco (33.266-82), com o sono dos homens e dos animais em contraste com a vigília de um indivíduo, herdeiro de uma tradição mais longa e não apenas épica, aqui é oriunda especificamente das *Argonáuticas* (3.744-50)<sup>486</sup>. A imagem da fiandeira é retomada e revertida da origem

<sup>484</sup> Segundo Montenz (2004, p. 115), o sono universal é inferido por meio de uma anáfora tripla que revela o que não é executado (*Dion.* 33.269-71).

<sup>485</sup> Para Montenz (2004, p. 115) as variações nonianas têm uma intenção de permanência global do quadro apoloniano. O viajante permaneceu, mas aparece em primeiro lugar, ao passo que no poeta alexandrino, ele segue os marinheiros. Depois é mostrada uma figura feminina, exausta do trabalho, tal qual a mãe nas *Argonáuticas*, exausta de tristeza. Os animais permanecem, mas em Nono são dois, talvez pela redução das quatro tipologias humanas propostas por seu modelo.

<sup>486</sup> Mazza (2012, p. 190) afirma que o contraste entre o repouso noturno e a vigília do indivíduo com responsabilidades superiores já aparece na *Ilíada* (2.1-4, a respeito de Zeus; e 10.1-4, sobre Agamemnon).

homérica (*Ilíada*, 12.433-5), mas é reescrita por Nono com molde no poema alexandrino. As duas imagens tradicionais, que aparecem de forma separada no poema de Apolônio, são fundidas na abertura de uma grande cena em Nono, podendo ser uma evidência de que o poeta egípcio leva mais em consideração a versão helenística do que a antiga<sup>487</sup>.

Em relação à éfrase noturna, a maior distância entre Nono e Apolônio reside na redução dos personagens e na compensação através da diegese, mudando a curta éfrase apolónia em uma habilidade quase isolada do contexto e constituída por digressões na digressão. É o caso da operária feminina, que aparece logo após o viajante indiano (33.270-5). Para Montenz (2004, p. 116), Nono parece acenar ao leitor, propondo um tema, o tecer, que é repetido com certa frequência ao longo do poema<sup>488</sup>. O jogo alusivo parece bastante aberto, uma vez que a personagem da fiandeira pode ser um símile do terceiro livro das *Argonáuticas*, sendo exemplificada como a queima maçante do amor no coração de Medeia<sup>489</sup>. O pesquisador, ao fazer a análise dos versos, afirma que a palavra γυνή ocupa, em ambos os poetas, a mesma posição métrica, sugerindo um reaproveitamento de Nono do lugar apoloniano. Ele salienta ainda que os dois termos para designar a fiandeira (γυνή e χερνῆτις) aparecem justapostos em Nono, enquanto em Apolônio eles são separados em um *enjambement*.

Montenz também atenta para a dependência do local homérico<sup>490</sup> em Apolônio. O poeta alexandrino varia seu próprio poema utilizando textos homéricos, ao contaminar com a *Odisseia* 5.488-91 e alterar a sede métrica de γυνή, afastando o χερνῆτις<sup>491</sup>. Na éfrase noturna, Nono suprime um elemento apoloniano no início, variando e contaminando com outro trecho de seu próprio modelo – no, caso o símile da fiandeira –, que corrige, recompondo homericamente o hipérbato, mas mantém γυνή na mesma localização métrica escolhida por Apolônio. Isso tudo constitui o ponto de partida de uma expansão efrástica na qual os movimentos diurnos da fiandeira e de seus instrumentos são observados em detalhes e reproduzidos com extrema e refinada plasticidade. Para

---

<sup>487</sup> Mazza (2012, p. 190).

<sup>488</sup> Como exemplos da repetição do tema do fiar nas *Dionisiacas*, ele aparece em 6.145-54 e 24.241-60.

<sup>489</sup> O tema da fiandeira também aparece mais de uma vez nas *Argonáuticas*. Em 3.291-4 ocorre a primeira aparição. E em 4.1062, no centro de um símile destinado a detectar o grito de Medeia, está uma mulher infatigável em seu trabalho, que à noite, entre suas lágrimas e a dos filhos, gira o fuso. Nono, em 33.275, contamina o texto apoloniano.

<sup>490</sup> *Odisseia*, 12. 433-5.

<sup>491</sup> Campbell (1981, p. 47) afirma que Apolônio utilizou a *Ilíada*, 8.523, para compor os versos 291 em diante do livro três.

uma fonte primária, que informa a estrutura geral da cena, uma secundária assume nesse ponto, cujas sugestões verbais são usadas como um ornamento adicional à digressão.

Uma segunda digressão diz respeito aos animais: ao elefante e à serpente. A escolha para a variação dos cães de Apolônio através da apresentação de dois animais distintos é muito pertinente, pois além de cada animal representar uma nação na Guerra, com a serpente retratando os helênicos, e o elefante espelhando os indianos, duplica a ideia original, uma vez que Apolônio menciona cães no plural, enquanto Nono retrata um animal de cada. Além disso, a referência aos animais é inserida no contexto do epílio em uma ~~sua~~ condição abrupta, sancionada pela interferência de uma cobra, a referência ao termo ὄφις é meramente alusiva<sup>492</sup>. Nono utiliza um modelo secundário para a composição dos animais: Álcman<sup>493</sup>, que descreve o sono dos animais.

A influência de Apolônio é um fator importante. Embora não apresente paralelos textuais diretos, as dúvidas de Morreu podem ser vistas como parte relevante da emulação geral de Apolônio no episódio de Morreu e Calcomede. A diversidade de temas nos solilóquios do guerreiro indiano pode ser considerada também como exemplo da ποικιλία poética de Nono, que escolhe a variação para emular a matéria de Apolônio, mas brincando com a expectativa do leitor, que poderia esperar que a bacante imitasse Medeia e não Morreu, exibindo assim sua engenhosidade poética. A ποικιλία enfatiza as qualidades poéticas individuais de cada um dos discursos e confere a eles uma autonomia maior dentro da narrativa épica do que os discursos de Medeia em Apolônio, que servem principalmente ao objetivo narrativo de caracterizar um dos protagonistas.

---

<sup>492</sup> Montenz (2004, p. 117).

<sup>493</sup> Álcman frag. 89 Page.

## Considerações Finais

A poesia de Nono ocupa um papel fundamental na história da literatura grega. Sendo ele um dos principais autores da Antiguidade Tardia, o poeta compõe as *Dionisiacas* com o objetivo de criar uma epopeia que pode ser comparada à homérica. Afinal, sua obra apresenta 48 cantos, a soma da *Ilíada* e da *Odisseia*, e apresenta alguns dos temas de seu antecessor, que serve de referência geral para o gênero e principalmente para o épico noniano.

Homero é a principal influência para Nono e, em diversos momentos, há muitas referências textuais ao poeta e as suas composições, como no próêmio das *Dionisiacas*, que apresenta o programa poético do panopolitano. Ao inserir o personagem Proteu, divindade marinha cuja característica é a metamorfose, Nono não somente busca reportar a *Odisseia*, onde a entidade é citada na obra homérica, mas também anunciar a ποικιλία, a variedade e transformações poéticas que seu extenso poema demonstrará dentre os quase vinte e um mil versos.

Por terem sido compostas no século V d.C., as *Dionisiacas* apresentam algumas características de gêneros e estilos anteriores, abarcando desde a épica arcaica, com a emulação de Homero e Hesíodo, passando pelas influências de Píndaro, dos líricos, da tragédia grega clássica, dos gêneros helenísticos como o epigrama, os epílios, os poemas bucólicos, até autores do período bizantino com a introdução da temática cristã. Nono utiliza de seu enorme acervo para criar uma narrativa épica sobre a vida de Dioniso que funde esses gêneros e estilos, diversificando a tradição heroica das epopeias tradicionais. As *Dionisiacas* podem ser lidas como um grande ciclo de Dioniso, que é o fator de unidade, ou como blocos individuais cujo enredo tem início e fim em poucos cantos.

Nono utiliza os gêneros e estilos de modo a tentar superar a poesia homérica, utilizando-o como principal referência. Para isso, ele utiliza as “armas alexandrinas”, ou seja, a influência de poetas e composições helenísticas. Assim, ele mistura a linguagem e temática de autores como Calímaco, Teócrito, Apolônio, Nicandro, Arato, entre outros, para criar uma nova poesia sem se desviar do foco principal, que é narrar a vida de Dioniso.

Depois de Homero, Calímaco é a principal influência para a composição das *Dionisíacas*. O poeta cirenaico e sua vasta obra serviram de fonte para Nono compor episódios que auxiliam a “colorir” a jornada de Dioniso, mesmo que de forma indireta. Dos *Hinos* vieram, principalmente, o tema da morte de Actéon, primo direto do deus, e morto por Ártemis e a comparação com o destino de Tirésias no *Banho de Palas*. Logo no canto 5, enquanto a linhagem de Cadmo é apresentada (que culminará no nascimento de Zagreu no 6º canto), é narrado o brutal destino de Actéon, seguidor de Ártemis que, ao vê-la se banhando nua é pego em flagrante, transformado em cervo e posteriormente desmembrado por seus próprios cães sob ordem da deusa. A história tem influência não somente temática, mas também fraseológica e narratológica no castigo sofrido por Tirésias, que foi cegado por espiar Atena se banhar. A diferença entre a intensidade da punição para a mesma impiedade é motivo de inveja para Actéon e sua família.

A segunda grande emulação de Calímaco ocorre entre os cantos 17 e 19 das *Dionisíacas*. Uma das principais características das narrativas calimaquianas é contar as origens de mitos obscuros ou fundação de cultos e cidades não tão famosos dentro da tradição literária. O mito da hospitalidade positiva que ocorre no livro 3 dos *Aitia* e em *Hécate* é retomado nos episódios de Brongo e do rei Estáfilo. Nas histórias calimaquianas, os heróis Hércules e Teseu estão em suas jornadas e, ao passarem por determinado território, são recepcionados por idosos solitários que vivem isolados da grande cidade, demonstrando uma condição econômica debilitada. O fato não os impede de ofertar seus únicos proventos e a estadia para os heróis passarem a noite. No fim, são fundados uma competição e um demos em homenagem à atitude dos anfitriões.

Teócrito é outro poeta que exerceu grande importância para as *Dionisíacas*. Autor de hexâmetros que não narram feitos heroicos ou a vida de grandes homens, mas sim o amor e a vida pacata, a bucólica. A influência dos *Idílios* começa já no início do poema noniano, com a jornada de Cadmo e sua missão de recuperar os tendões (ou nervos) de Zeus, após serem roubados por Tífon. A emulação se dá primeiramente na montagem de uma teatral falsa bucólica, em que o herói se disfarça como pastor e deve enganar o monstro para cumprir seu desígnio. A cena narrada é muito similar ao conteúdo presente nos poemas de Teócrito, com o cenário montanhoso, o pastor, os animais, a música e a disputa, mas o leitor erudito poderia conseguir perceber que se trata de uma montagem enganadora.

Dessa forma, o episódio de Cadmo e Tífon serviria para demonstrar a forma com que o poeta foi capaz de combinar numerosas características da tradição bucólica concentradas em um curto episódio, inserindo um pastor músico próximo a elementos rústicos, como a cabana de junco, o carvalho e os animais. Para demonstrar o domínio da matéria, Nono invoca uma música pastoral poderosa, capaz de enfeitiçar com uma performance tradicional junto aos instrumentos do mundo bucólico, de modo a conseguir seu efeito desejado, dentro de um contexto rústico bélico e violento. Ele necessita evocar o mais vasto espectro do mundo pastoral que ele conseguir, trazendo um grande repertório de passagens bucólicas de modo a funcionarem como engrenagens para fazer sua epopeia evoluir.

A segunda emulação dos *Idílios* de Teócrito ocorre no canto 15. Se antes Nono imitava o contexto bucólico, agora ele recria sua versão da poesia erótica pastoral, que geralmente nas canções é referida com um amor insatisfeito. O pastor Hino tenta seduzir a caçadora Niceia em um episódio completamente inspirado nas bucólicas. No trecho dionisíaco, Hino simboliza o mundo pastoral e se apaixona perdidamente, enquanto Niceia é uma ninfa que escapa ao papel das mulheres da cultura antiga, fugindo do casamento. Tal qual o Ciclope e Dáfnis, o personagem masculino emula as características enamoradas dos pastores dos *Idílios*, como o prazer no canto e no pastorear, e ser companheiro dos animais, preferir sombra e água fresca.

Todos os topos da poesia erótica estão presentes no canto 15 das *Dionisíacas*, como o local ameno, o pastor, o amor pela atividade de pastorear, a harmonia entre homem e natureza, a paixão repentina e arrebatadora, o tom alvo da pele da garota, a recusa da amada, o sofrimento do coração partido, a loucura de amor, o abandono da ocupação, a morte do pastor, e o lamento da natureza. O que difere o canto de Nono da poesia de Teócrito é a subversão do mundo pastoral, que vai de encontro com o caos e a violência da epopeia heroica, fundidas nas *Dionisíacas*. Os *Idílios* jamais terminariam de forma brutal, e a morte de Hino é completamente anti-bucólica. Dessa forma, Nono altera primeiramente a epopeia, ao trazer a matéria pastoral, depois a própria poesia bucólica, ao inserir o dionisismo que demonstrará ser superior ao misturar os dois gêneros.

Na presente pesquisa, Apolônio de Rodes é o único poeta emulado por Nono que compõe epopeia. Suas *Argonáuticas* narram a busca de Jasão e outros heróis gregos pelo velocino de ouro. Algumas das principais inovações de Apolônio para o gênero épico

residem em trazer *aition* para mitos e lugares até então não trabalhados na literatura grega, e também os detalhes do aspecto psicológico de Medeia. A feiticeira trava uma batalha interna entre seguir sua família e pátria ou trai-los e auxiliar Jasão em nome do amor.

Apolônio influencia Nono através desse conflito interno de Medeia. Mas o poeta panopolitano quebra a expectativa do leitor ao transportar as questões emocionais não para Calcomede, personagem feminina do casal das *Dionisiacas*, mas sim para Morreu, o valoroso guerreiro indiano, que absorve as características, as indecisões e o medo da princesa da Cólquida. O tormento do amor causa também a confusão no comportamento dos apaixonados, que, enlouquecidos pela luxúria, além de fixar seu olhar e pensamento, também ponderam sobre seu próprio destino e também do seu amado.

Dessa forma, apesar de não apresentar paralelos textuais diretos, Nono vai emular e ampliar as principais características do terceiro livro das *Argonáuticas*, como os monólogos da personagem e o diálogo com sua confidente, construindo um pequeno epílio sobre os efeitos da paixão na Guerra da Índia.

É exatamente a partir da influência dos poemas alexandrinos que Nono transforma o gênero épico na Antiguidade Tardia. Através da construção da obra que pode ser destacada a principal inovação de Nono para a literatura grega, a *ποικιλία*. Assim, ao combinar gêneros e estilos e diversificar (colorir) sua obra a ponto de criar algo único, em que um leitor mais erudito conseguirá notar as influências individuais que compõem a grande obra, as *Dionisiacas* se tornaram uma das principais referências do gênero épico grego.



## Referências Bibliográficas

ACORINTI, D. *Brill's Companion of Nonnus of Panópolis*. Leiden; Boston: Brill, 2016.

ACOSTA-HUGHES, B. "Composing the Masters: An Essay on Nonnus and Hellenistic Poetry". In: ACORINTI, D. *Brill's Companion of Nonnus of Panópolis*. Leiden; Boston: Brill, 2016, pp. 507-28.

\_\_\_\_\_. *Polyeideia: The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*. Berkeley and Los Angeles: California University Press, 2002.

ACOSTA-HUGHES, B.; LEHNUS, L.; STEPHENS, S. A. (eds) *Brill's Companion to Callimachus*. Leiden: Brill, 2011.

AGOSTI, G. "Late Antique Iambics and Iambikè Idéa". In: CAVARZERE, A.; ALONI, A.; BARCHIESI, A. (eds). *Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2001, pp. 219-55.

\_\_\_\_\_. "Nonnus and the Late Antique Society". In: ACCORINTI, D. *Brill's Companion to Nonnus of Panópolis*. Leiden: Brill, 2016, pp. 644-69.

AGOSTI, G.; MAGNELLI, E. "Homeric Nonnus" In: MANOLEA, C. (ed) *Brill's Companion to the Reception of Homer from the Hellenistic Age to Late Antiquity*. Leiden: Brill, 2022, pp.108-42.

ALEXIOU, M. *The Ritual Lament In Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

ALPERS, P. "What is Pastoral?". In: *Critical Inquiry*, n. 8, pp. 437-60, 1982.

APOLÔNIO DE RODES. *Argonáuticas*. Tradução e estudo de Fernando Rodrigues Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2021.

ASPER, M. *Onomata allotria: Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.

BARBANTANI, S. "A Survey of Lyric Genres in Hellenistic Poetry: the Hymn. Transformation, Adaptation, Experimentation". In: *ERGA-LOGOI - Rivista di storia letteratura diritto e culture dell'antichità*. Vol. 6, n. 1. 2018.

BASTIANINI, G.; CASANOVA, A. (eds) *Callimaco: Cent'anni di papiri – Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze, 9-10 giugno*. Florence, 2006, pp. 15–27.

BECKBY, H. *Anthologia Graeca (AG)*, 2nd edn., Munich: Heimeran, 1965-1968.

BEYE, C. "Jason as Love Hero in Apollonius' *Argonautika*". In: *GRBS* 10, 1969, pp. 31-55.

BERNSDORFF, H. *Hirten in der nicht-bukolischen Dichtung des Hellenismus*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2001.

BOWERSOCK, G. (1994). "Dionysus as an Epic Hero". In: HOPKINSON, N. 1994b, pp. 156-66.

BULLOCH, A. W. *Callimachus, The Fifth Hymn*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

CALASSO, R. *The Marriage of Cadmus and Harmony*. Traduzido por PARKS, T. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1993.

CAMERON, A. *Callimachus and his Critics*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

CAMPBELL, M. *Echoes and Imitations of Early Epic in Apollonius Rhodius*. Leiden: Brill, 1981.

\_\_\_\_\_. *Studies in the Third Book of Apollonius Rhodius' 'Argonautica'*. Hildesheim: New York, 1983.

\_\_\_\_\_. *A Commentary on Apollonius Rhodius' 'Argonautica' 3, 1-471*. Leiden: Brill, 1994.

CALLIMACHUS. *Callimachus and Lycophron*. Trad. MAIR, A. W. Nova York: G. P. Putnam's Sons, 1921.

\_\_\_\_\_. *Aitia. Introduction, Text, Translation and Commentary* by HARDER, A. 2 vol. Oxford: Oxford University Press, 2012.

CAVARZERE, A.; ALONI, A.; BARCHIESI, A. (eds). *Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2001.

CAVERO, L. M. *Poems in Context – Greek Poetry in the Egyptian Thebaid 200 – 600 AD*. Berlin: W. De Gruyter, 2009.

\_\_\_\_\_. “Cosmic and Terrestrial Personifications in Nonnus’ *Dionysiaca*”. In: *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 53, 2013, pp. 350-78.

\_\_\_\_\_. “Personifications at the Service of Dionysus: the Bacchic Court”. In: SPANOUDAKIS, K. *Nonnus of Panopolis in Context – Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity*. Berlin: De Gruyter, 2014, pp. 175-94.

CAZZANIGA, I. “Temi poetici alessandrini in Nonno Panopolitano”. In: *Miscellanea di Studi in memoria di Augusto Rostagni*. Torino, 1963, pp. 626-46.

CHAMBERLAYNE, L. P. “A Study Of Nonnus”, In: *SPh*, 1916, pp.40-68.

CHUVIN, P. *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*. Tome II. Chants III -V. Texte établi et traduit. Paris, Les Belles Lettres, 1976.

\_\_\_\_\_. “Nonnus and Hellenistic Poetry”. In: Hopkinson. N. ed. (1994b), pp. 43-62;

\_\_\_\_\_ *Mythologie et géographie dionysiaques. Recherches sur l'oeuvre de Nonnos de Panopolis. Avec un préface d'E. Will*, Clermont – Ferrand, 1991.

CLAUSS, J. J. *The Best of the Argonauts : The Redefinition of the Epic Hero in Book One of the Apollonius’ ‘Argonautica’*. Berkeley : University of California Press, 1993.

\_\_\_\_\_. ‘Conquest of the Mephistophelian Nausicaa : Medea’s Role in Apollonius’ Redefinition of the Epic Hero’. In : CLAUSS, J. J. and JOHNSTON, S. I. (eds) *Medea : Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton : Princeton University Press. 1997, pp. 149-77.

CLAUSS, J. J.; CUYPERS, M. *A Companion to Hellenistic Literature*. Wiley-Blackwell: Oxford, 2010;

CLAUSS, J. J. ; JOHNSTON, S. I. (eds) *Medea : Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton : Princeton University Press. 1997.

CLAYMAN, D. L. *Callimachus' Iambi*. Leiden : Brill, 1980.

COLLART, P. *Nonnos de Panopolis: Études sur la composition et le texte des Dionysiaques*. El Cairo: Publications de l'Institut français d'Archeologie orientale, 1930.

DARAKI, M. *Dionysos*. Paris : Arthaud, 1985.

DE LA FUENTE, D. H. *Nono de Panópolis – Dionisiácas: Cantos XIII-XXIV*. Madrid: Gredos, 2001.

\_\_\_\_\_. “Elementos Órficos em el Canto VI de las *Dionisiácas*: el Mito de Dioniso Zagreo em Nono de Panópolis”. In: *Ilu, Revista de Ciências de las Religiones*, vol. 7, 2002, pp. 19-50

\_\_\_\_\_. *Nono de Panópolis – Dionisiácas: Cantos XXV-XXXVI*. Madrid: Gredos, 2004.

\_\_\_\_\_. *Bakkhos Anax – Um estudo sobre Nono de Panópolis*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

DeFOREST, M. *Apollonius' 'Argonautica': a Callimachian Epic*. Leiden: Brill, 1994.

DE STEFANI, C. “Nonniana”. In: *Philologus*, vol. 143, n. 2, 1999, pp. 336-43.

\_\_\_\_\_. “Brief Notes on the Manuscript Tradition of Nonnus' Works”. In: ACCORINTI, D. *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*. Leiden: Brill, 2016, pp. 671-90.

DE STEFANI, C.; MAGNELLI, E. “Callimachus and Later Greek Poetry”. In: ACOSTA-HUGHES, B.; LEHNUS, L.; STEPHENS, S. A. (eds) *Brill's Companion to Callimachus*. Leiden: Brill, 2011, pp. 534-65.

DESTRÉE, P.; MURRAY, P. *A Companion to Ancient Aesthetics*. John Willey & Sons, 2015.

DEUTSCH, P. *Das aitiologische Element in den 'Argonautika' des Apollonios Rhodios*. (Dissertação de Mestrado para a Universidade de Innsbruck). 1982.

D'IPPOLITO, G. *Studi Nonniani. L'Epillio Nelle Dionisiache*. (Quaderni dell'Ist. Di Filol. Gr. Della Univ. di Palermo), Palermo, 1964.

DYCK, A. R. "On the Way From Colchis to Corinth: Medea in Book 4 of the 'Argonautica'" In: *Hermes*, vol. 117, pp. 455-70.

EDMONDS, J. M. *The Greek bucolic poets*. London: W. Heinemann, 1919.

EICHGRUN, E. *Kallimachos und Apollonios Rhodios*. (Dissertação de Mestrado apresentada à Freie Universitat, Berlim Oriental), 1961.

ERBSE, H. "Zum Apollonhymnus des Kallimachos". In: *Hermes*, vol. 83, 1955, pp. 411-28.

EURÍPIDES. *As Bacantes*. trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FABER, R. "The Description of Staphylos' Palace (Dionysiaca 18.69–86) and the Principle of ποικιλία". In: *Philologus*, vol. 148, pp.245–254, 2004.

FAIRWEATHER, J. A. *Fiction in the Biographies of Ancient Writers*. Leuven: Katholike Universiteit, 1974.

FANTUZZI, M. *Ricerche su Apollonio Rodio: diacronie dela dizione épica*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1988.

FANTUZZI, M., HUNTER, R. *Muse e modelli: La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*. Rome, 2002.

\_\_\_\_\_. *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press 2005.

FARRELL, J. "Classical genre in theory and practice." In: *New Literary History*, vol. 34, 2003, pp.383-408.

FAUTH, W. *Eidos poikilon: zur Tematik der Metamorphose und zum Prinzip der Wandlung aus dem Gegensatz in den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis*. Gottingen, 1981.

FRANGOULIS, H. “Dionysos Dans les ‘*Dionysiaques*’ de Nonnos de Panopolis: Dieu ou Sorcier?” In.: *La Magie, actes du colloque international de Montpellier, 25-27 mars 1999, études rassemblées par A. Moreau, J.-C. Turpin, Tome II: La magie dans l’Antiquité grecque tardive. Les mythes*. Université Montpellier III, 2000, pp. 143-51.

\_\_\_\_\_. “Nonnos et les Combats Singuliers de Dionysos”. In: *Aitia – Regards sur la culture hellénistique au XXI siècle*. N. 2, 2012.

\_\_\_\_\_. *Du Roman à l’Épopée: Influence du Roman Grec sur les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis*. Comté: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2014.

FUSILLO, M. *Il tempo delle ‘Argonautiche’*. Un’analisi del racconto in Apollonio Rodio. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1985.

GANTZ, T. *Early Greek Myth*. Londres: The Johns Hopkins University Press, Volumes 1 & 2, 1993.

GAZONI, F. M. A “*Poética*” de Aristóteles: tradução e comentários. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo). 2006.

GEISZ, C. *A Study of the Narrator in Nonnus of Panopolis’ Dionysiaca. Storytelling in Late Antique Epic*. Leiden : Brill, 2017.

GERBEAU, J. & VIAN, F. *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome VII. Chants XVIII-XIX*. Paris: Budé, segunda edição : 2003 ; primeira :1992.

GERLAUD, B. *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome VI: Chants XIV-XVII*. Paris: Budé, segunda edição : 2003 ; primeira : 1994.

\_\_\_\_\_. *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome XI: Chants XXXIII-XXXIV*. Paris: Budé, 2005.

GIGLI-PICCARDI, D. *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache*. Vol. I: Canti I-XIII. Testo greco a fronte. Milano, 2003.

\_\_\_\_\_. *Metafora e Poetica in Nonno di Panopoli*. Firenze: Università degli Studi di Firenze, 1985;

GLEI, R. F. "Outlines of Apollonian Scholarship 1955-1999". In: RENGAKOS, A. & PAPANGHELIS, T. D. *A Companion to Apollonius Rhodius*. Boston: Brill, 2001, pp. 1-26.

GONELLI, F. *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache*. Vol. II: canti XIII-XXIV. Testo greco a fronte. Milano, 2003.

GOW A. S. F. *Theocritus (Edited with Commentaries and Translations)*. Cambridge: Cambridge University Press 1952.

GRAND-CLÉMENT, A. "Poikilia" In: DESTRÉE, P.; MURRAY, P. A *Companion to Ancient Aesthetics*. John Willey & Sons, 2015, pp. 406-421.

GUMMERT, P. H. *Die Erzählstruktur in den Argonautika des Apollonios Rhodios*, Frankfurt: Peter Lang GmbH, 1992.

GUTZWILLER, K.J. *Theocritus' pastoral analogies. The formation of a genre*. Madison: Wisconsin University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. "Vergil and the Date of the Theocritean Epigram Book". In: *Philologus*, vol. 140, n. 1, 1996, pp. 92-99.

\_\_\_\_\_. *Poetics Garlands: Hellenistic Epigrams in Context*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998.

\_\_\_\_\_. "The Herdsman in Greek Thought," In: *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, edited by Marco FANTUZZI and Theodore PAPANGHELIS. Leiden/Boston: Brill, pp. 1-23, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Guide to Hellenistic Literature*. Blackwell Publishing: Oxford, 2007;

HADJITTOFI F., "The death of love in Nonnus' Dionysiaca: the rapes of Nicaea and Aura". In: *Ramus*, vol. XXXVII, 2008, pp. 114-35.

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

HARDIE. P. *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

HARDIE, P. R., BARCHIESI, A, HINDS, S. eds. (1999) *Ovidian transformations: essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*. PCPhS Suppl. Vol. 23, 1999.

HARDER, M.A. "Generic games' in Callimachus' Aetia", in M.A. HARDER/R.F. REGTUIT/G.C.WAKKER (eds.), *Genre in Hellenistic Poetry* (Groningen) 95–113, 1998.

\_\_\_\_\_. "Intertextuality in Callimachus' 'Aetia'", in LEHNUS; MONTANARI. *Callimaque, Entretiens Hardt*, vol.XLVIII, 2001, pp. 189-223.

HARDER, M.A.; REGTUIT, R.F.; WAKKER, G.C. (eds.), *Genre in Hellenistic Poetry* (Groningen), 1998.

HARRIES, B. "The Pastoral Mode in the Dionysiaca". In: HOPKINSON, N. 1994b.

\_\_\_\_\_. "The Drama of Pastoral in Nonnus and Colluthus". In: Fantuzzi, M; Papanghelis, T.' *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden: Brill, 2006, pp. 515-47.

HEATH J. R., *Actaeon, the unmannerly intruder*. New York: Peter Lang, 1992.

HERTER H., "Kallimachos und Homer". In: *Xenia Bonnensia*. Bonn 1929, pp. 57-76 (rist. in Skiadas (ed.) "Kallimachos", Darmstadt 1975, pp. 354-75).

HOLLIS, A. "Some Allusions to Earlier Hellenistic poetry in Nonnus." In: *The Classical Quarterly, New Series, Vol. 26*, 1976, pp. 142-50.

\_\_\_\_\_. *Callimachus, Hecale*. Oxford: Oxford University Press, 2009;



- \_\_\_\_\_. "Nonnus and Hellenistic Poetry". In: HOPKINSON, N. 1994b;
- HOMERO. *Iliada*. 2 vols. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.
- HOPKINSON, N. *Greek Poetry of the Imperial Period: An Anthology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994;
- \_\_\_\_\_. *Studies in the Dionysiaca of Nonnus. PCPhS Suppl. Vol. 17*, 1994b;
- HUNTER, R. "Medea's Flight: The Fourth Book of the 'Argonautica'". In: *Classical Quarterly*, vol. 37, 1987, pp. 129-39.
- \_\_\_\_\_. "Writing the God: Form and Meaning in Callimachus, 'Hymn to Athena'." *Materiali e Discussioni*, vol. 29, 1992, pp. 9-34.
- \_\_\_\_\_. *Apollonius of Rhodes, Jason and the Golden Fleece. (The Argonautica)*. Translated, with Introduction and Explanatory Notes by R.H. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Theocritus and the Archeology of Greek Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Theocritus: a Selection*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- HURST, A. *Apollonios de Rhodes, maniere et coherence: contribution a l'etude de l'esthetique alexandrine*. Rome-Geneva: Institut Suisse de Rome, 1967.
- HUTCHINGSON, G. O. *Hellenistic Poetry*. Clarendon Press: Oxford, 1988;
- KAUFMANN, H. "The Implosion of Poetic Genre in Late Antiquity." In: VERHELST, B. ; SCHEIJNEN, T. *Greek and Latin Poetry of Late Antiquity*. Cambridge : Cambridge University Press, 2022, pp. 91-114.
- KEYDELL, R. "Zur Komposition der Bücher 13-40 der 'Dionusyaka' des Nonnos". In: *Hermes*, vol. 62, 1927, pp. 393-434.
- \_\_\_\_\_. "Eine Nonnos-Analyse". In: *AC*, vol. I, 1932, pp. 173-202.
- \_\_\_\_\_. "Nonnos". In *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft n°17*, vol. 1, pp. 904-20. Stuttgart, 1936.

\_\_\_\_\_. *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, 2 vols. Berlin: Weidmann, 1959: 1:1-500; 2:1-509.

KLEIN, T. M. "Callimachus' two 'Aetia' Prologues". In: *ZAnt*, vol. 26, 1976, pp.357-61.

KLOOSTER, J. *Poetry as a Window and Mirror. Positioning the Poet in Hellenistic Poetry*. Leiden: Brill, 2011.

KNAACK, G. "Bukolik". In: *Royal Encyclopedia*. 1899, pp.998ss.

KROLL, W. *Die Kreuzung der Gattungen. Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Stuttgart, 1924.

KUHLMANN P. "Zeus in the 'Dionysiaka' des Nonnos". In: *RM*, vol. CXLII, 1999, pp. 392-417.

LASEK, A.M. *Nonnos' Spiel mit den Gattungen in den Dionysiaka*. Poznań: Wydawnictwo, 2009.

\_\_\_\_\_. "Nonnus and the Play of Genres". In: ACORINTI, D. 2016, pp. 402-21.

LASKY, E. D. "Encomiastic Elements in the *Dionysiaca* of Nonnus." In: *Hermes* 106, 1978, pp.357-76.

LAWINSKA-TYSZKOWSKA, J. *Bukolika grecka*. Ossolineum: Wrocław, 1981.

LEFKOWITZ, M. R. "The Quarrel between Callimachus and Apollonius". In: *ZPE*, vol. 40, 1980, pp. 1-19.

\_\_\_\_\_. *The Lives of the Greek Poets*. Second Edition. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2012.

LEFTERATO, A. *The Homeric Centos*. Oxford: Oxford University Press, 2023.

LIMA, P. "Dioniso, um Herói Épico?" In: *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios* – 2014 V. II, N. II. Juiz de Fora: UFJF, pp. 162-72.

\_\_\_\_\_. *A Face Heroica de Dioniso nas 'Dionisiacas' de Nono de Panópolis*. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo). 2016.

\_\_\_\_\_. “Pai Homero”. In: *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios* – 2016 V. IV. Juiz de Fora: UFJF, pp. 44-53.

\_\_\_\_\_. “O erotismo nas ‘Dionisiacas’ de Nono de Panopolis”. In: *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios* – 2019 V. VII. Juiz de Fora: UFJF, pp. 129-140.

LIVREA, E. ed. *Dionysii Bassaricon et Gigantiadis fragmenta*. Roma: Bibliotheca Athena, 1973.

\_\_\_\_\_. ‘Per una nuova edizione di Trifiodoro’, In: *RFIC* 104, 1976, pp. 443-52.

\_\_\_\_\_. “Il poeta ed il voscovo. La questione nonniana e la storia”. In *Prometheus* 13, pp. 97-123, 1987

MAGALHÃES, A. *A Temática Pastoral em Teócrito: OS Idílios I, III, VI, VII, XI*. 2013, 94 f.. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais.

MANOLEA, C. (ed) *Brill’s Companion to the Reception of Homer from the Hellenistic Age to Late Antiquity*. Leiden: Brill, 2022.

MASSIMILLA, G. *Callimaco. Aitia. Libri primo e secondo: Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Pisa: Fabrizio Serra Editore, 1996.

\_\_\_\_\_. *Callimaco. Aitia. Libro terzo e quarto: Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2010.

\_\_\_\_\_. “The Aitia through Papyri”. In: ACOSTA-HUGHES, B.; LEHNUS, L.; STEPHENS, S. *Brill’s Companion to Callimachus*. Brill: Leiden – Boston, 2011, p. 60;

MAZZA, D. *La Fortuna della Poesia Ellenistica nelle “Dionisiache” di Nonno di Panopoli*. 2012, 505 f. Tese (doutorado) – Università di Roma 1 – Sapienza, Roma.

MCGINTY, P. "Dionysos' s Revenge and Validation of the Hellenic World-View". In: *Harvard Theological Review*. Vol. 71, Issues: 1-2, 1978, pp. 77-94.

MICHNA, T. *Ἀρετή im mythologischen Epos. Eine bedeutungs- und gattungsgeschichtliche Untersuchung von Homer bis Nonnos*, Frankfurt: Peter Lang, 1994.

MONTENZ, N. "Nonno di Panopoli e Apollonio Rodio: Tecniche di riuso e parodia nei canti 33-34 dei 'Dionisiaca'". In: *ACME – Annali della Facoltà Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*. Vol. LVII, n. 2, 2004, pp. 93-118.

MORRISON, A. D. *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

NATZEL, S. A. *Κλέα γυναικῶν. Frauen in den 'Argonautika' des Apollonios Rhodios*. Trêves: Wissenschaftlicher Verlag, 1992.

NEWBOLD, R. "Gifts and Hospitality in Nonnus' *Dionysiaca*". In: *Classical Bulletin*, vol. 77, n. 2, 2001, pp. 169-84;

\_\_\_\_\_. "Power motivation in Sidonius Apollinaris, Eugippius, and Nonnus". In: *Florilegium*, vol. 7, pp. 1-16, 1985.

NIMMO SMITH, J. "Nonnus and Pseudo-Nonnos: the poet and the commentator". In: CONSTANTINIDES, C. et al.(eds.) *Philellen. Studies in Honour of R. Browning*. Venezia: Istituto Ellenico di studi Bizantini e Postbizantini di Venezia. 1996, pp.281-99.

NOGUEIRA, E. *Verdade, contenda e poesia nos "Idílios" de Teócrito*, 2012, 298f. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.

NÜNLIST, R. *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in the Scholia*. Cambridge; Cambridge University Press, 2009.

PAYNE, M. *Theocritus and the Invention of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

PAGE, D. L. *Further Greek Epigrams*. Cambridge University Press: Cambridge, 1981;

PARSONS, P. J.; KASSEL, R. “Victoria Berenices”. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. Vol. 25, 1977, pp. 1-51.

PASCHALIS, M. “Ovidian Metamorphosis and Nonnian poikilia”. In: SPANOUDAKIS, K. *Nonnus of Panopolis in Context – Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity*. Berlin: De Gruyter, 2014.

PFEIFFER, R. *Callimachus*. 2 vols [Vol. 1, Fragmenta; vol. 2, Hymni et epigrammata.]. Oxford: Oxford University Press, 1949-1953.

\_\_\_\_\_. *A History of Classical Scholarship: From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford: Oxford University Press, 1968.

PICKSTONE, J. C. *Proteus and Poikilia. The Influence of Philostratus the Elder on the Dionysiaca of Nonnus of Panopolis, with Particular Emphasis on Ekphrastic and Metamorphic Elements*. (Tese de doutorado apresentado na Universidade da Tasmânia). 2021.

POWELL, J. U. *Collectanea Alexandrina: reliquiae minores poetarum Graecorum aetatis Ptolemaicae, 323–146 A.C.* Oxford: Oxford University Press, 1925.

PRETAGOSTINI, R. “La poetica callimachea nella tradizione papiracea: Il frammento 1 Pf. (= 1 M.).” In: BASTIANINI, G.; CASANOVA, A. (eds) *Callimaco: Cent’anni di papiri – Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze, 9-10 giugno*. Florence, 2006, pp. 15–27.

RENGAKOS, A. “Homerische Wörter bei Kallimachos.”. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 94, 1992, pp. 21–47.

\_\_\_\_\_. “Zur Biographie des Apollonios von Rhodos”. In: *WS*, vol. CV, 1992, pp. 39-67.

RENGAKOS, A. & PAPANGHELIS, T. D. *A Companion to Apollonius Rhodius*. Boston: Brill, 2001.

RODRIGUES JÚNIOR, F. *ARISTOS ARGONAUTON: O Heroísmo nas Argonáuticas de Apolônio de Rodas* (Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo). 2011.

\_\_\_\_\_. “O agón bucólico entre Dáfnis e Menalcas no Idílio VIII de Teócrito”. In: *Organon*, vol. 31, n. 60, pp. 149-170, 2016.

ROSE, H. J. “Mythological Introduction and Notes”. In: *Nonnos Dionysiaca*. Trad. W.H.D. ROUSE. 3 vol. Massachusets: Harvard University Press, 1940.

ROUSE. W.H.D. *Nonnos Dionysiaca*. 3 vol. Massachusets: Harvard University Press, 1940.

SCHMIDT, E.G. (1964), “Bukolik”, In: *DKP*, vol.I, pp. 964–966, 1964.

SCHULZE, J.F. “Beobachtungen zur Geschichte von Hymnos und Nikaia bei Nonnos (Dion. XV, 169–422)”, In: *ZAnt*, vol.18, pp. 3–32, 1968.

SHAPIRO, H. A. “Jason Cloak”. In: *TAPhA*, vol. 110, 1980, pp. 163-86.

SHORROCK, R. *The Challenge of Epic: Allusive Engagements in the Dionysiaca of Nonnus*. Leiden: Brill Academic Pub, 2001.

SIMON. B. “Nonnus”. In: Foley, J. M. (ed.), *A companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, Pp. 374-85;

SPANOUDAKIS, K. “Icarius Jesus Christ?” In: *WS*, vol. CXX, 2007, pp. 35-92.

\_\_\_\_\_. *Nonnus of Panopolis in Context – Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity*. Berlin: De Gruyter, 2014.

STANZEL K. “Mimen, Mimepen und Minijamben—Theokrit, Herodas und die Kreuzung der Gattungen”. In: M.A.Harder/R.F. Regtuit/G.C. Wakker (eds.), *Genre in Hellenistic Poetry* (Groningen), pp. 143–165, 1998.

STEGEMANN, V. *Astrologie uns Universalgeschichte, Studien uns Interpretationen zu den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis*. Leipzig & Berlin, 1930.

STEPHENS, S. A. "Introduction". In: ACOSTA-HUGHES, B.; LEHNUS, L.; STEPHENS, S. A. (eds) *Brill's Companion to Callimachus*. Leiden: Brill, 2011, pp. 1-22.

\_\_\_\_\_. *Seeing Double: Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*. Berkeley: University of California Press, 2003.

STRING, M. (1966) *Untersuchungen zum Stil der Dionysiaka des Nonnos von Panopolis*. Hamburgo, 1966.

SUDA. *Suidae Lexicon, Graece e Latine*. Tribus voluminis. Ed. Lufolphus Kusterus. Cantabrigia: Typis Academicis, 1705.

THALMAN, W. G. *Apollonius of Rhodes and the Spaces of Hellenism. Classical Culture and Society*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2011.

\_\_\_\_\_. *Theocritus: Space, Absence and Desire*. Oxford: Oxford University Press, 2023.

TISSONI, F. *Nonno di Panopoli. I canti di Penteo (Dionisiache 44-46): Commento*. Florença, 1998. Disponível em: <http://www.studiumanistici.unimi.it/files/ITA/Filarete/177.pdf>. Data de acesso: 28/02/2019.

\_\_\_\_\_. "Note critiche ed esegetiche ai canti 28-34 delle 'Dionisiache' di Nonno di Panopoli. In: *Medievo Greco*, vol. 0, 2000, pp. 207-22.

VALVERDE SANCHEZ, M. *El aition en las 'Argonáuticas' de Apolonio de Rodas*. Murcia: Universidad de Murcia, 1989.

VERHELST, B. *Direct Speech in Nonnus' Dionysiaca: Narrative and Rhetorical Functions of the Characters "varied" and "many-faceted" words*. Leiden: Brill, 2016.

VERHELST, B. ; SCHEIJNEN, T. *Greek and Latin Poetry of Late Antiquity*. Cambridge : Cambridge University Press, 2022.

VIAN, F. "Apollonios de Rhodes et le renouveau de la poésie épique". In: *IL*, vol. 15, 1963, pp. 25-30.

\_\_\_\_\_. *Nonnos de Panopolis, Les Dioysiaques. Tome I. Chants I-II*. Paris: Bude, 1976.

\_\_\_\_\_. *Apollonios de Rhodes, 'Les Argonautiques', tome II, livre III, texte établi par F. Vian, traduit par E. Delage*. Paris: Budé, 1980.

\_\_\_\_\_. *Apollonios de Rhodes' 'Argonautiques'. Chant IV*. Paris: Budé, 1982.

\_\_\_\_\_. "La grotte de Brongos et Cybèle : Nonnos, 'Dionysiaques'", 17, 32-86. In: *Revue des Études Grecques*, tome 104, fascicule 497-499, Juillet-décembre, 1991, pp. 584-593.

\_\_\_\_\_. "Nonno ed Omero". In: *KOINΩNIA*, vol. 15, n. 1, 1991a, pp. 5-18.

\_\_\_\_\_. "Echoes and Imitations of Apollonius Rhodius in Late Greek Epic". In: RENGAKOS, A. & PAPANGHELIS, T. D. *A Companion to Apollonius Rhodius*. Boston: Brill, 2001, pp. 285-308.

VIAN, F.; ACCORINTI, D. *L'Épopée posthomérique: recueil d'études*. Alessandria: Edizione Dell'Orso, 2005.

VOLKSMANN, H. "Bukolik". In: *Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike*. München, 1976.

WERNER, E. *Os Hinos de Calímaco; Poesia e poética*. São Paulo: Humanitas, 2012.

WEST, M. "'Odyssey' and 'Argonautica'". In: *The Classical Quarterly*. Vol. 55, n. 1, pp. 39-64.

WHITBY, M. "From Moschus to Nonnus: The Evolution of the Nonnian Style". In: *Studies in the Dionysiaca of Nonnus*. PCPhS Suppl. Vol. 17, 1994b, pp. 99-155.

\_\_\_\_\_. "Diverse Nonnus". In: *The Classical Review, New Series*, 2001, Vol. 51, n°. 2, pp. 236-7.

WIFSTRAND, A. *Von Kallimachos zu Nonnos: Metrisch-stilistische Untersuchungen zur späteren griechischen Epik und zu verwandten Gedichtgattungen*. Lund, 1933.



WILLIAMS, F. *Callimachus' Hymn to Apollo – A Comentary*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

WITHMARSH, T. *Greek Literature and the Roman Empire: The Politics of Imitation*. New York: Oxford University Press, 2004.

WÓJTOWICZ, H. “Epigram nonniański”. In: K. BARTOL/J. DANIELEWICZ (eds.), *Epigram grecki i łaciński w kulturze Europy*. PoznańKonferencja ogólnopolska, Poznań, 11–12 grudnia 1995 (Poznań), pp. 115–123, 1997.

ZANKER, G. *Realism in Alexandrian Poetry: a Literature and its Audience*. London: Croom Helm, 1987.

\_\_\_\_\_. “The Hellenistic World”. In: DESTRÉE, P.; MURRAY, P. *A Companion to Ancient Aesthetics*. John Willey & Sons, 2015, pp. 47-67

ZIEGLER, K. *Das hellenistische Epos: Ein vergessenes Kapitel griechischer Dichtung*. Leipzig, 1966.