

EPÝLLION: UM GÊNERO EM QUESTÃO

FERNANDO RODRIGUES JUNIOR*

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

RESUMO: *O presente trabalho pretende estudar a categoria genérica epýllion e demonstrar, por meio de suas características, tratar-se de uma nomenclatura criada no século XIX para enquadrar determinados poemas difíceis de serem classificados nas categorias já existentes.*

PALAVRAS-CHAVE: *poesia helenística; teoria dos gêneros; Calímaco; Apolônio de Rhodes.*

A classificação da literatura por gêneros é um instrumento que auxilia o crítico na tarefa de impor um juízo de valor ao enorme montante de textos que o circunda. Alguns vêem estes gêneros como abstrações, categorias simplificadoras de um todo muito mais amplo, enquanto outros os contemplam como entes passíveis de evolução, que vivem, durante todo seu percurso ativo, em um entrelaço de fortes e fracos para, através desse intercâmbio, gerar novos gêneros que revigorarão a produção literária posterior.

Deve ser levada em conta a correlação entre elementos de conteúdo e de forma para a classificação ser realizada. Há correspondências entre os textos que não podem ser negadas e exigem associação com textos semelhantes a fim de executar uma catalogação denotando os prováveis "parentescos". São alguns elementos ou imagens, de modo algum absolutos, que fazem determinadas obras pertencerem a tais categorias literárias, sendo muitas vezes difícil precisá-las e colocá-las sob um sistema no qual possam ser analisadas de modo global.

Fato é que ocorrem muitas classificações equivocadas quando alguns críticos se mostram inábeis para notar semelhanças entre textos díspares e criam categorias confusas nas quais não conseguem sequer abarcar completamente o próprio *corpus* associado a elas. Essa atitude é resultado de uma tentativa desesperada de enquadrar toda a produção literária sob um rótulo de fácil explicação, levando muitas vezes a uma classificação falsa em diversos sentidos. O *epýllion* ilustra

bem semelhante postura, já que foi criado a partir de uma explicação equivocada de um filólogo e adotado por outros ao ponto de se constituir um consenso difícil de ser hostilizado.

O termo *epyllion* passou a designar um gênero poético específico a partir da dissertação de Moritz Haupt (1855), numa tentativa de classificar o poema 64 de Catulo. Em seguida foi aceito por G. Lafaye em sua obra *Catulle et ses modeles* (1894), ganhando sua categoria genérica independente no estudo de J. Heumann intitulado *De epyllio Alexandrino* (1904). Não tardaria muito a surgirem inúmeros artigos a respeito, buscando quais seriam as principais características associadas aos poemas assim classificados, responsáveis por agrupá-los num conjunto de textos com elementos reconhecidamente comuns.¹

Apesar de muito esforço empregado em semelhante empreitada, muitos críticos não levaram em conta ou omitiram um fato extremamente importante: o gênero *epyllion* nunca foi mencionado em qualquer obra de gramáticos antigos, não havendo qualquer referência a esta categoria genérica no âmbito da discussão poética greco-latina, fato bastante sintomático dada a exigência classificatória a que era submetida toda a produção textual. Sendo ausente tal designação pela crítica literária antiga, a conclusão a que chegamos é bastante óbvia: o *epyllion* é uma categoria moderna utilizada para agrupar textos antigos detentores de algumas características consideradas comuns, mas que apresentam bastante dificuldade de classificação em categorias já existentes.

Porém se o sentido do *epyllion* como foi exposto acima é moderno, a palavra não, sendo utilizada, na Antigüidade, carregada de sentidos bastante diversos dos que lhe são atribuídos contemporaneamente. Seu emprego mais antigo se encontra nas comédias de Aristófanes como um diminutivo de *épos* (na acepção de verso ou versículo), tendo em vista designar a poesia de Eurípides com uma conotação pejorativa.² Outra referência é encontrada no *Banquete dos sábios* de Ateneu (65b), em que é mencionado um pequeno poema (*epyllion*) atribuído a Homero e intitulado *Épikichlides*, já que quando o poeta cantou às crianças, recebeu delas tordos (*kichlé*) como presente.

A designação de um pequeno poema de Homero como *epyllion* se reportaria, nesta passagem, à extensão do texto, não aludindo ao seu conteúdo. O emprego do termo não nos forneceria indícios para pensarmos em uma classificação, como muitos tentaram ver. Allen (1940) chega a afirmar que Ateneu teria se valido de um empréstimo do vocabulário da comédia, numa alusão a um poema de Homero de tamanho inferior à *Ilíada* e a *Odisséia*. Muitos acabaram concluindo, a partir deste

comentário de Ateneu, que o *epyllion* seria uma ramificação do tronco épico, uma subcategoria com características bem delineáveis, mas mantendo raízes na tradição da epopéia.

Deve-se também mencionar que alguns dos mais representativos poemas classificados como *epyllia* têm data e local de nascimento muito bem demarcados: em Alexandria durante o século III a. C., quando Calímaco redigiu suas obras e entre elas *Hécale*, poema considerado como inaugural do gênero. Logo, tal categoria ilustraria de modo exemplar o tipo de literatura desenvolvida no período e sua relação com o público receptor. De modo geral pode-se afirmar que o contato maciço com a cultura letrada e o olhar crítico a toda produção anterior, legada pela tradição, refletem uma poesia em que antigos moldes são reinterpretados e formas obsoletas ganham nova vida em diferente contexto. O cenário épico, carregado de um estilo grandioso, diz muito pouco ao público alexandrino. Tentando adequar o *épos* a um gosto contemporâneo, humanizando os caracteres e imbuindo-os de um realismo um pouco destoante da elocução evocada pelo gênero, teriam sido desenvolvidos semelhantes poemas cuja classificação na própria Antigüidade foi bastante problemática.

Um exemplo cabal a este processo são as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodas. Não sendo classificadas propriamente como um *epyllion*, elas apresentam todos os traços concernentes ao antigo *épos*, contudo o ponto de vista segundo o qual a narração é desenvolvida é focado exclusivamente sob a esfera humana, apresentando heróis em permanente fragilidade e incerteza. O próprio protagonista do poema, Jasão, é constantemente tomado pela insegurança, não tendo a menor iniciativa para decidir ou realizar algo que lhe coubesse sem o auxílio de outros.³

Apesar disso, grande parte dos críticos concorda em ver uma suposta oposição entre esse poema, sempre abordado no âmbito da épica e em suas relações com a poesia de Homero, e as inovações propostas por Calímaco em sua *Hécale*. Podemos notar, por toda obra calimaquiiana, uma discussão literária de grandes proporções travada contra seus opositores (os *philólogoi* do Serapeion, cf. no iambo 1). Já as razões da contenda nos escapam e as explicações que temos são bastante lacunares. Encontramos por exemplo, no iambo 13, a enumeração de algumas acusações feitas por inimigos de Calímaco à sua poesia, a saber: o emprego de dialetos em poemas para os quais o uso seria inadequado segundo a tradição⁴ (seguindo-se a isso uma mescla de dialetos em um mesmo texto) e a crítica à sua Musa prolífica em diversos gêneros (*polyéideia*), uma vez que defende a poesia como técnica e não como inspiração. Já no prólogo aos *Aítia* é proposta uma discussão de tom um tanto quanto

diferente, em que estaria em pauta a crítica aos cantos contínuos (*áeisma diênékés*), escritos à maneira de Homero, cujo exemplo cabal seriam as *Argonáuticas* de Apolônio.

É difícil pensar, como muitos pressupuseram, em uma declarada renúncia à épica a partir do prefácio polêmico a uma obra elegíaca em que talvez o poeta indiretamente aludido como alvo de crítica por seu longo poema – Antímaco de Colofon e sua *Lýde* como o provável referente de *hê megále gynê*, de acordo com Matthews (1979), – é também um elegíaco. Baseado nisso, Alan Cameron (1992) chega à conclusão que Calímaco tem em mente uma discussão sobre a própria elegia narrativa (categoria da qual os *Aítia* fazem parte) censurando os poetas inaptos a uma construção eficiente do enredo, cujas histórias narradas seriam mal relacionadas entre si.⁵

Contudo Calímaco não silencia a respeito da poesia épica, mas escreve *Hécale*, como já foi afirmado acima, apresentando uma nova abordagem ao gênero⁶ e criando as bases do *epyllion*, amplamente imitado por autores contemporâneos e posteriores. Em linhas gerais podemos afirmar – a partir dos comentários antigos e dos escassos fragmentos restantes – que o enredo do poema trataria da acolhida de Teseu pela anciã Hécale em sua cabana durante uma tempestade, quando o herói se dirigia a Maratona a fim de capturar um touro monstruoso que assolava a população local.

O título do poema já demarca uma oposição ao *épos* heróico com o qual o texto visava dialogar. Hécale não só é uma frágil anciã como também uma personagem de condição social baixa, apesar de ter origem aristocrática. Sua importância central à história pode ser notada pelo primeiro verso do poema (fr. 1 Hollis), em que ela seria apresentada (“Uma [anciã] ática outrora vivia na colina de Ericteu”), e pelo fragmento seguinte (fr. 2 Hollis), cuja distância em relação ao anterior é difícil de ser precisada, mas que denota claramente estar traçando o *éthos* da protagonista (“Todos os viajantes a estimavam por causa de sua hospitalidade, pois mantinha sua casa aberta.”).

Como parte integrante da poética calimaquíana, o poema gira em torno de uma explicação etiológica: a origem do culto a Zeus Hecaleus (hospitaleiro) e do *dêmos* homônimo. Isto nos liga tematicamente aos *Aítia* com a ressalva de que a intromissão pessoal na narração, constantemente presente nesta elegia narrativa, não é notada no *epyllion* a partir dos fragmentos restantes.⁷ Aliando a isso a variação de tons desenvolvida no decorrer da narração – a grandiosidade heróica da luta de Teseu contra o touro de Maratona em oposição à melancolia de Hécale ao

contar sua vida repleta de infortúnios –, teremos então algumas características atribuídas a este poema as quais levam à sua designação como *epyllion*, em oposição à poesia épica tradicional.

Muitos críticos levam esta classificação tão a sério que chegam a tratar a *Hécale* como um *epyllion* sem nenhuma explicação prévia a respeito da terminologia empregada, como se Calímaco, ao conceber seu poema, o classificasse desta forma.⁸ Ao mesmo tempo em que extrapolam na utilização deste rótulo, atribuem ao “gênero” textos de índole bastante diversa e com tão poucas características em comum com a *Hécale* que chegamos a pensar sob semelhante designação se encontrarem poemas difíceis de serem enquadrados nos gêneros já concebidos previamente. Os textos nos revelam, ao invés de uma mínima homogeneidade temática que fundamentasse tal classificação, serem uma enorme colcha de retalhos, dada a disparidade que apresentam entre si.

Podemos afirmar que os seguintes poemas, além da *Hécale* de Calímaco, são considerados *epyllia* pela crítica moderna: Teócrito *Idílios* 13, 22, 24 e 25; Mosco *Europa*; Bión *Aquiles*; Catulo 64; *Ciris* e *Culex* (ambas atribuídas equivocadamente a Virgílio). O caráter geral de cada um destes textos será comentado no decorrer do artigo, porém já delimitamos previamente que a única característica compartilhada por todos é o fato de terem sido escritos em hexâmetro.

Visando esclarecer de forma analítica o que atualmente se entende por *epyllion*, enumeraremos abaixo as características a ele atribuídas, problematizando a dificuldade de inserção deste pequeno *corpus* à categoria criada para lhe servir de rótulo.

a) emprego do hexâmetro

O hexâmetro, metro empregado por excelência pela poesia épica, é igualmente a base de todos os *epyllia*. Os textos assim denominados pertencem, ao menos, à mesma categoria métrica, o que denota seu parentesco com a epopéia. Contudo uma classificação que parta primeiramente da métrica é muito tênue, visto que o aspecto formal do texto, aliado de seu conteúdo, não é critério que possa ter valia por si só. Semelhante idéia é desenvolvida por Aristóteles em sua *Poética* (1447b):

A arte que se vale somente das palavras sem ritmo ou de metros, seja misturando estes entre si, seja em um só tipo, encontra-se até hoje sem um nome. Não temos algo comum para nomear os mimos

de Sófron e Xenarco, nem os diálogos de Sócrates, nem se alguém faz a imitação através dos trímetros, dos elegíacos ou por algum outro desses metros. À exceção disso, os homens ligam o compor ao metro e chamam uns elegíacos e outros épicos não porque sejam chamados poetas segundo a imitação, mas segundo o metro em comum. E os que produzem matéria médica ou física através dos metros, tem-se o costume de chamá-los assim. Não há nada em comum entre Homero e Empédocles, exceto o metro. Por isto é justo chamar um de poeta e o outro muito mais físico que poeta. Da mesma forma se alguém compuser uma imitação misturando todos os metros, tal como Queremon compôs o *Centauro*, rapsódia misturada com todos os metros, também deve ser chamado poeta.

O fato de Empédocles escrever em hexâmetros, segundo Aristóteles, não implica pertencer à mesma categoria ou gênero poético empregado por Homero na composição de seus poemas, somente porque ambos fazem uso do mesmo metro. Logo, *Sobre a natureza das coisas* não seria épica, mas um poema filosófico escrito em hexâmetros. Porém não podemos nos esquecer de que tanto a obra de um quanto a do outro receberam a classificação de *épos* na Antigüidade (a acepção do termo *épos* como gênero pode ser conferida em Calímaco epígrama 27, em que as obras de Hesíodo e Arato são assim chamadas). Quintiliano (*Inst. Orat.* 10. 1. 46ss) fornece o cânone de escritores que devem ser lidos pelo orador em formação e enumera, no caso da poesia épica, nomes como Homero, Hesíodo, Paniásis, Arato, Nicandro, Teócrito, Euforião, entre outros. Percebemos, daí, que não é feita uma distinção tal qual conhecemos atualmente entre épica mitológica e épica didática, já que os antigos viam todos esses autores como pertencentes a um grupo genérico único.⁹ Um dos autores citados por Quintiliano é Euforião, um poeta de Antióquia muito famoso no século III a. C. por seus *epyllia* os quais infelizmente não chegaram até nós, mas que teriam influenciado a poesia neotérica latina. Na *Suda* consta que este mesmo Euforião foi autor de *biblia epiká*, provavelmente os mesmos poemas que, caso tivessem sobrevivido, seriam rotulados *epyllia*.

Concluimos que formalmente o *epyllion*, de fato, possui uma homogeneidade formal. Resta saber se, quanto ao conteúdo, como propôs Aristóteles, ele pode ser considerado como tal ou se encontramos sob uma mesma estrutura textos díspares para serem contemplados dentro de uma unidade temática mínima.

b) a brevidade

Outro ponto apontado como característica distintiva dos *epyllia* é sua extensão: todos os poemas assim classificados são curtos, considerando o tamanho esperado para um épico propriamente dito. Os críticos calculam (cf. Allen 1940 refutando as idéias de Jackson e Crump) que um *epyllion* tenha mais ou menos o tamanho de um livro de Homero. Tal afirmação, contudo, é pouco prática e gera muita confusão, já que não há uniformidade, por exemplo, nos livros da *Ilíada* e se alguns não passam de 424 versos (canto XIX) outros chegam a 909 (canto V).

Estima-se que a *Hécate* teria cerca de 1000 versos,¹⁰ dos quais possuímos hoje preservados somente 254 (incluindo os fragmentos incertos e os mutilados). É bem maior que a média dos livros homéricos, tendo em vista que, se a estimativa proposta não estiver correta, devemos pensar tratar-se de um poema superior em versos ao calculado, como sugere Pfeiffer (1953). Seu tamanho é bem demarcado no escólio ao *Hino a Apolo*, em que *Hécate* é designada como um *méga poiêma*.

A discussão a respeito da extensão da poesia estava em pauta no cenário filológico alexandrino – dentro do qual a tradição localizou Calímaco e Apolônio como fiéis representantes de facções rivais –, mas já havia sido abordada por Aristóteles na *Poética* (1459b):

A epopéia difere da tragédia segundo a extensão da composição e o metro. Quanto ao limite da extensão já foi dito o suficiente. É preciso que se possa ver o começo e o fim. Seria assim se as composições fossem menores que as antigas e se se aproximassem da quantidade de tragédias encenadas em uma única audição.

O fato de Aristóteles aludir à questão do tamanho das atuais epopéias, as quais deveriam ser menores em relação às antigas, mostra-nos um debate em pleno desenvolvimento. A partir desta passagem, Allen, no artigo já citado, argumenta que, se o tamanho ideal de uma epopéia deveria aproximar-se da “*quantidade de tragédias encenadas em uma única audição*” e se em cada festival, no final do século V, os poetas concorriam com três tragédias cada um mais um drama satírico, a soma de todos os versos apresentados resultaria num número entre 3500 e 4000 por autor. A *Orestéia* de Ésquilo, única trilogia completa que nos restou, possui no total 3795 versos. Por fim, Allen nota que as *Argonáuticas* se enquadram bem dentro da prescrição aristotélica, tratando-se de um poema bastante curto em relação ao *épos* homérico. Seus 5835 versos divididos em quatro livros seriam um exemplo de brevidade proposta para o gênero.

Logo, podemos concluir que o tamanho de *Hécale* estaria muito mais próximo de um dos livros das *Argonáuticas* (os quatro livros apresentam, na ordem, o seguinte número de versos: 1362, 1285, 1407 e 1781) que de um dos livros de Homero. Em outras palavras, a contenda tão célebre entre os dois afamados inimigos não seria tão radical assim – se é que ela existiu –, uma vez que notamos, até agora, uma mínima convergência de critérios no âmbito da discussão poética.

Porém quando nos deparamos com os demais *epýllia* constatamos que a extensão tomada como valor distintivo apresenta problemas difíceis de serem solucionados. Eis o número de versos dos poemas catalogados: Teócrito 13: 75; Teócrito 22: 223; Teócrito 24: 140; Teócrito 25: 281; Mosco *Europa*: 166 (talvez incompleto); Bión *Aquiles*: 32 (incompleto); Catulo 64: 408; *Ciris*: 541 e *Culex*: 414. A dimensão do texto, neste caso, não pode ser tomada como critério classificatório do gênero, tendo em vista a disparidade evidente entre seus integrantes. Tal argumento não se sustenta ao ser empregado em um grupo de poemas cujos versos variam entre 75 e 1000.

Não podemos negar, contudo, que apesar das evidentes diferenças de extensão, todos esses *epýllia* são breves em relação à épica homérica. Além disso, outros gêneros, como a elegia, apresentam textos com os mais variados números de versos. A elegia 27W da *Adespota Elegiaca (Iambi et elegi ante Alexandrum cantati vol. II)* possui no total 10 versos (temos esta informação graças às *corones* situadas no início e no fim do texto) enquanto a *Nannó* de Mimnermo e a *Lýde* de Antímaco seriam, segundo os testemunhos que nos chegaram, poemas bastante longos. Os *Aítia*, inclusive, teriam ao menos 3000 versos, de acordo com Crump (apud Klein 1975). Por sua vez, certamente esses poemas são agrupados no mesmo gênero não porque façam uso do dístico elegíaco como metro mais apropriado, mas porque compartilham de outros traços genéricos os quais permitam observá-los em conjunto. Logo, a dimensão por si só não deve ser tomada como critério ou objeção à teoria que se tenta desenvolver.

Nenhum dos supostos *epýllia* teria a extensão aproximada à de *Hécale*, tanto quanto à de um livro homérico (com a exceção da tardia *Ciris*). Logo, devemos de antemão rejeitar este critério, aceitando, por enquanto, que os *epýllia* são poemas hexamétricos de tamanho bastante variável.

c) *ékphrasis*

A *ékphrasis* consiste numa espécie de descrição de um objeto, de uma pessoa ou de um acontecimento vislumbrados pelo autor ou por uma personagem,

reportando-nos impressões a respeito. Alguns poemas deveriam ser completamente efrásticos (por exemplo o iambo 6 de Calímaco), outros, porém, inseririam a descrição no meio da história contada. Isto implicaria uma interrupção do fio narrativo, constituindo, assim, a categoria de digressão.

Segundo Crump no livro já aludido na nota 1, a presença de *ékphrasis* em um poema seria uma marca comum aos *epýllia*. Em outras palavras, o elemento efrástico poderia funcionar como um critério distintivo do gênero. Porém tal afirmação pode ser conferida somente em alguns dos poemas assim classificados.

Catulo, no poema 64, narra a festa de casamento entre Peleu e Tétis, iniciando o texto com o surgimento do amor entre a deusa e o herói, quando as nereides contemplavam a passagem da nau Argo pelo oceano em direção à Cólquida. Tétis é tomada de paixão por Peleu, não desdenhando uma união com um mortal. Realiza-se, então, uma cerimônia entre os homens a fim de felicitar os noivos. Descrevendo a morada de Peleu, onde ocorria a festa, o poeta se fixa no leito nupcial e se impressiona com um manto púrpura que o recobre. Nele está narrada a história de Teseu e Ariadne, passando a ser agora a matéria do poema. A descrição narrativa do abandono de Ariadne por Teseu, de sua imprecisão ao amado – cumprida no momento em que Egeu acaba se matando por um pequeno descuido do filho – e do encontro com Dioniso é relatada do verso 52 ao 264. Inferimos daí que um trecho um pouco maior que a metade do poema é dedicado à digressão. Quando voltamos à história principal visualizamos a festa entre os homens seguida da festa entre os deuses, cujo momento de grande importância é o canto das Parcas. O poema termina com uma reflexão a respeito do abandono dos deuses aos homens.

A primeira impressão que temos ao ler Catulo 64 é sua suposta falta de unidade. Consideremos a afirmação de Couat (1875 apud Boucher 1957): “É impossível encontrar uma idéia dominante, nem movimento unitário, nem inspiração, nem unidade.”

É normal tal confusão se pôr ao crítico, uma vez que mais da metade do poema apresenta uma *ékphrasis* sem nenhuma relação aparente com a história principal. Até a reflexão dos últimos versos parece ser uma voz destoante em relação ao corpo inteiro do texto. A polifonia aqui travada suscitou as mais diferentes interpretações dos críticos. Muitos tentaram localizar o ponto nevrálgico do texto ao qual todos os demais eventos estariam subordinados sem compreenderem que tentavam enquadrar anacronicamente, sob um esquema clássico, um poema de outra natureza.

O papel desempenhado aqui pela *ékphrasis* é um problema de difícil esclarecimento para grande parte dos comentadores, uma vez que somos inseridos em um enredo bem diverso do desenvolvido até então. Esta ruptura abrupta no fio narrativo gera interpretações bem estranhas, como a tese desenvolvida por Pasquali (1920 apud Boucher 1957) em que é afirmado Catulo ter diante de si dois poemas distintos a partir dos quais um é transformado em *ékphrasis* do outro. Tal interpretação sugere uma relação frouxa entre as duas narrativas o que não é o caso quando as analisamos em profundidade.

Contrastes e analogias são relatados por Klingner (1956 apud Konstan 1993) como se os dois mitos contados se relacionassem pela oposição entre a feliz união de Tétis e Peleu e o desafortunado fim do amor entre Teseu e Ariadne ou pela semelhança das uniões entre um mortal (Peleu e Ariadne) e uma divindade (Tétis e Dioniso). Entretanto tal exegese reducionista não compreende o apelo moralista no final do poema, em que a divindade, dada a impiedade do homem contemporâneo, não mais convive entre nós como outrora. Toohey (1992) utiliza esse “desfecho” como motivo de releitura de todo o poema sob uma chave moralista, interpretando as figuras de Teseu e Aquiles – segundo o canto das Parcas – como responsáveis por essa cisão entre deuses e homens. Talvez a leitura de Harmon (1973) e Konstan (1993) sejam mais interessantes, já que levam em conta um fator fundamental a uma poesia de provável influência calimaquiiana: a ironia. Logo, esta idealização de um passado heróico e glorioso, cujo privilégio seria desfrutar da presença dos deuses, em contraste com o funesto presente (em uma alusão à Idade do ferro hesiódica) seria questionada quando nos defrontamos com figuras heróicas marcadas pela “fria indiferença”. No caso de Teseu esse contraste nos é evidente pelo próprio mito; já no caso de Aquiles, Catulo, para obter o paradoxo desejado, é forçado a pintar o herói com as cores de um feroz assassino que só leva dor ao coração das mulheres troianas e a quem é sacrificada uma inocente, Polixena. A idéia defendida no final do poema é justamente combatida durante o seu desenvolvimento.

Este contraste de perspectivas denota o efeito polifônico do texto, bem comentado por Boucher (1957) em seu célebre estudo. Talvez a melhor classificação que possamos dar ao poema 64 de Catulo seria a de “épica neotérica”, como sugere Konstan (1993), em uma alusão ao modo de Cícero chamar aos poetas de uma geração após a sua (os *neóteroi* ou, jocosamente, modernistas). Outros integrantes dessa geração também compuseram poemas neste estilo, como a *Esmirna* de Cinna ou a *Io* de Calvo, considerados pelos comentadores como *epyllia*, mas que não sobreviveram para que pudéssemos estabelecer paralelos ou tecer comentários com alguma segurança.

A *ékphrasis* de Europa é mais explícita em sua relação com o mito central. Narrando a história de Europa, seduzida por Zeus metamorfoseado em touro, Mosco detém-se na descrição do cesto da princesa entre os versos 37 e 62, quando ela havia saído com as amigas para colherem flores. Estamos diante de uma digressão bastante curta (25 versos de um poema de 166), em que a cena reportada é a de Io em forma de vaca percorrendo os mares, sendo observada por Zeus ao longe. Se a *ékphrasis* de Catulo apresenta dificuldade de concatenação, Mosco consegue, em um curto fragmento de texto, construir uma história paralela em relação à principal em que a digressão é conectada ao mito de Europa dadas as devidas semelhanças. Tanto Io quanto Zeus passam por uma transformação assumindo a forma de um touro ou vaca; os dois percorrem um caminho de água salgada e maravilhosamente não afundam; e o mais importante: as duas histórias trabalham com a idéia de sedução, sempre por parte de Zeus em relação a alguma mortal. Talvez a diferença mais evidente em ambas as narrativas se refira ao fato de em uma a zoomorfose ocorrer com a figura do sedutor (mito de Europa) e em outra com a figura da seduzida (mito de Io).

Porém deve ser levado em conta que a *ékphrasis*, como um *tópos* recorrente do gênero *epyllion*, não aparece nos demais poemas assim classificados. Nos idílios de Teócrito aqui aludidos não há o seu registro, tanto quanto nas tardias *Ciris* e *Culex*. Podemos encontrar em alguns desses poemas material digressivo, mas não ecfástico, como, por exemplo, nos reporta Calímaco. A digressão presente em *Hécale* é, por sua vez, difícil de ser compreendida, já que a concatenação ao trecho do texto que seguia não foi estabelecida devido ao fato de o poema estar bastante mutilado. De acordo com os fragmentos que temos, retirados da Tábua Vienense,¹¹ em uma parte final do enredo Teseu retornaria a Atenas munido do touro capturado e se faria reconhecer aos cidadãos. Estando o povo bastante admirado com sua façanha, ele solicita que alguém avise a seu pai Egeu sobre sua chegada. A seguir, após uma lacuna de versos calculados, somos inseridos no meio de um debate travado entre uma gralha e uma outra ave de difícil identificação, cujo assunto trata dos infortúnios causados aos mensageiros que trazem más notícias aos deuses. Servindo de exemplo à discussão, a gralha ilustra sua opinião mediante as histórias das filhas de Cécrops e de Coronis.

Estabelecer uma ligação entre esta cena e a chegada triunfal de Teseu é um trabalho bastante árduo, em que não há conclusões definitivas. Uma sugestão bastante plausível é a de Gentilli (1961). O autor rejeita que *Hécale* seja tomada como a interlocutora da gralha – como muitos pressupuseram – e arrisca que as aves discutiriam sobre o receio de transmitirem ao herói a notícia da morte da

anciã. Isso corrobora a idéia de que Teseu, indo ao seu encontro a fim de honrá-la pela hospitalidade recebida, encontra-a sendo sepultada pelos vizinhos.

Considerar que a presença da digressão nesses poemas é uma influência da retórica, como pressupõe Allen (1940), é bastante simplista. Situação semelhante à desenvolvida por Calímaco, por exemplo, encontra-se em *Iliada* IX 524-569, quando Fênix tenta persuadir Aquiles a retornar ao campo de batalha por meio da história dos curetes e dos etólios, já que o exército grego estava sendo massacrado pelo troiano (o comportamento de Aquiles encontra seu paradigma na figura de Meléagro, que também abandona a guerra por causa de uma injustiça que lhe fora cometida). O caráter digressivo deste exemplo funciona da mesma forma que em *Hécate*, como conselho ou discurso de precaução a uma decisão que deve ser tomada no momento presente – ou deixar-se persuadir e retornar ao campo de batalha ou transmitir uma mensagem funesta a alguém poderoso.

Da mesma forma devemos nos recordar da célebre *ékphrasis* do escudo de Aquiles também na *Iliada* (XVIII, 478-608) e de seu paralelo hesiódico, o escudo de Hércules (139-319), tanto quanto a descrição da entrada do templo de Apolo em Delfos no *Íon* de Eurípides (184-218), só para citar alguns exemplos sempre referentes.

A *ékphrasis* aparecerá tardiamente como termo técnico, pelo que podemos inferir das mais antigas referências que chegaram até nós, em Theon (*Prog.* 2) e na *Arte Retórica* de Pseudo-Dioniso de Halicarnasso (10.17). Ou seja, somente no século I d. C. Nestes textos a definição da categoria ecrástica é trazer, pelo discurso verbal, o objeto descrito perante nossos olhos, como se fosse vivo e real.

Na literatura helenística seu uso é muito freqüente,¹² o que nos faz excluir a idéia de sua associação com o *epyllion* como marca distintiva. Tal fato é justificado por dois motivos: em primeiro lugar porque nem todos os textos chamados *epyllia* inserem a *ékphrasis* no decorrer da narrativa; em segundo lugar porque seu emprego é constante em todos os gêneros, não podendo servir de critério para distinguir um em específico devido a sua utilização tão ampla nos mais diversos registros textuais.

d) *erôtikà pathêmata*

Tanto Jackson (1913) quanto Crump (1931), em suas já citadas obras de referência, assinalam que é matéria comum aos autores de *epyllia* os sentimentos

passionais, dando maior ênfase aos sofrimentos das heroínas. Tal afirmação pode ser aplicada a *Europa* e parcialmente a *Aquiles* e Teócrito 13 no caso da literatura grega, e a *Catulo* 64 e *Ciris* no caso da latina. Os demais poemas não compartilham dessa característica e atuam distante da esfera dos *erôtikà pathêmata*. Teócrito 24 narra, por exemplo, a história de Hércules quando tinha dez meses e estrangulou duas serpentes enviadas por Hera, pretendendo matá-lo. Nada há aqui de mitologia erótica, mas simplesmente a iniciação heróica de um grande guerreiro. Já o *Culex*, considerado como uma paródia ao gênero *epyllion* – o que denotaria o desgaste deste molde – traria em cena um camponês descansando a céu aberto, prestes a ser picado por uma cobra. Uma singela mosca ao ver esta terrível cena precipita-se a picar o camponês a fim de que ele acorde e possa proteger-se do perigo iminente. Contudo o homem quando acorda golpeia a mosca matando-a e nota a cobra, conseguindo escapar de uma mordida fatal. Durante a noite o mesmo camponês sonha com a mosca que havia lhe salvado a vida dando a sua própria e resolve, no dia seguinte, erguer uma sepultura em homenagem a ela.

Não resta dúvida de que estamos diante de um poema paródico, contudo vários elementos apontam para um outro gênero que o *epyllion*. A invocação a Thalia (v.1), musa da poesia pastoril, a Pales (v. 20), antiga divindade romana protetora dos pastores, e a obscura prece à vida agreste (v. 94-97), por exemplo, remetem-nos diretamente à poesia bucólica. Desta forma, deve ser mais sensato pensarmos numa paródia a este gênero, já que o texto dialoga com inúmeros de seus *tópoi*.

Fato é que semelhantes poemas como os listados acima, empregando o hexâmetro, mas abordando uma matéria passional apresentada do ponto de vista feminino, imprimiriam uma mudança à poesia épica. *Hécale*, por mais que não tematize a questão do sofrimento amoroso, narra o lamento de uma mulher cuja vida, outrora repleta de venturas, transformou-se em perdas e sofrimentos contínuos e gradativos. Na parte perdida do texto pressupomos que a anciã deveria relatar a Teseu, durante a noite em que o hospedou, como morreram seu marido, seus dois filhos e como ela ficou reduzida à pobreza. Deparamo-nos com um choque de caracteres: de um lado Teseu representando o virtuosismo heróico homérico, no seu molde mais tradicional; de outro Hécale, mulher pobre e indefesa que só tem a hospitalidade a oferecer aos estrangeiros. Por ser uma personagem distante da elevação de Teseu, o poema recebe o seu nome, é iniciado a partir de sua descrição, tem seu clímax no momento da hospedagem e termina com seu funeral.

Os lamentos de Hécale, por sua vez, poderiam muito bem ser matéria elegíaca, tanto quanto os de Ariadne ao acordar e ver-se abandonada por seu aman-

te. As hesitações de Cila sobre favorecer o inimigo de seu pai, Minos, e permitir que tome Mégara, cidade já sitiada por ele e seu exército há algum tempo (enredo do poema *Ciris*), não fosse o hexâmetro empregado, seriam perfeitas a uma elegia.

Situação semelhante encontramos nas *Argonáuticas*, poema indubitavelmente épico. No momento em que Jasão entra no palácio de Aetes para falar com o rei e expor os motivos de sua expedição – a conquista do velocino de ouro cuja posse naquele momento era do soberano da Cólquida – Medéia recebe uma flechada de Eros e é tomada por uma repentina paixão pelo chefe dos argonautas. Um dilema crucial lhe é posto, cuja resolução desencadeará todos os demais eventos ocorridos na história: ou ela reprime seu desejo e apóia a decisão do pai de impor tarefas sobre-humanas aos heróis para a aquisição do velocino, ou trai sua família e auxilia os gregos a executarem tais tarefas a partir de seus feitiços. A hesitação é desenvolvida em três monólogos no decorrer do livro 3: 442 - 471, 636 - 646, 744 - 824 – sendo este último marcado por uma tentativa de suicídio –, nos quais vemos a escolha final de Medéia em ajudar os argonautas. Os laços de sangue lhe falam menos que os *páthê* e Medéia trai sua pátria em favor de um homem que mais tarde a trairá.

Da mesma forma que os *epyllia* elencados acima, a matéria deste *épos* – ao menos a do livro 3 – é em grande parte elegíaca. Os lamentos de Medéia por um estrangeiro, provavelmente não correspondidos, e o desejo de morrer por abrigar no peito sentimentos tão vergonhosos, capazes de destruir sua família, distanciam-se de uma atmosfera genuinamente épica. Poderíamos, desta forma, entender que a obra de Apolônio seria, tanto quanto os *epyllia*, uma nova concepção da poesia épica, à margem de sua grandiosidade e mais concatenada com uma poesia de elocução média. Tal afirmação é bastante certa e devemos ir ainda mais longe afirmando que a concepção anti-heróica da épica só foi possível depois da criação da *Hécate* de Calímaco, em que um poema heróico é constituído em torno de uma personagem fraca e indefesa. Contudo há críticos mais radicais que tendem a ver as *Argonáuticas* como um conjunto de *epyllia* amarrados sob um fio narrativo comum: a viagem de conquista ao velocino de ouro na Cólquida.¹³ Idéia semelhante é aplicada por Crump em seu livro *The epyllion from Theocritus to Ovid*, quando defende que as *Metamorfoses* de Ovídio também seriam uma porção de *epyllia* emoldurados por um pano de fundo estratégico comum. Tal fato fere uma característica essencial atribuída ao suposto gênero: o caráter independente de seus textos. Por mais que as histórias contadas por Ovídio e alguns episódios das *Argonáuticas* sejam separáveis do resto da obra, constituindo enredos com princípio, meio e fim, eles têm sua origem atrelada a um contexto maior e estão subordinados à obra geral para adquirirem seu sentido. Devemos, logo de início, abando-

nar esta perspectiva e renunciar a considerarmos as *Argonáuticas* de Apolônio como uma sucessão de *epýllia* interligados – muito menos um *epýllion* gigantesco, o que seria um absurdo.

Porém as semelhanças entre ambos são muito óbvias. Se é constante a descrição dos afetos tomados pela paixão em grande parte dos *epýllia*, este é o tema principal do livro 3 das *Argonáuticas* – que pode ser considerado como o livro central de todo o poema –; se tal descrição geralmente ocorre sob a ótica feminina, Apolônio fará de Medéia a grande protagonista do livro 3; se a *ékphrasis* é uma característica discernível, ela comparece durante os quatro cantos desse *épos*, como podemos citar, por exemplo, a descrição do palácio de Aetes, quando os argonautas chegam para uma embaixada (3, 215 - 248). A própria extensão das *Argonáuticas* é bastante expressiva, contabilizando 5835 versos, o que denota ser um dos menores épicos produzidos pela Antigüidade.

O prólogo do livro 3 já indica tratar-se de uma epopéia bastante diferenciada. Se no início da obra é feita uma invocação a Apolo, quando os argonautas chegam a Cólquida o narrador pede licença para invocar uma outra divindade, responsável pelas mudanças operadas no decorrer da história.

Então agora, ó Erato coloca-te ao meu lado e fala-me
como Jasão trouxe o tosão de lá (da Cólquida) para Iolcos
pelo amor de Medéia. Pois tu também o lote da Cípria
partilhas e com tuas inquietações fascinas as indomáveis
virgens. Por causa disto o amável nome é ligado a ti.

(3, 1 - 5)

Ora, a invocação à musa Erato, responsável pelos cantos eróticos, causa profunda estranheza em cenário épico. Contudo encontra sua justificativa no verso 3, já que toda ação neste canto decorrerá em virtude do auxílio prestado por Medéia aos argonautas.

As semelhanças com muitos *epýllia* é evidente. Sem dúvida os pontos de contato deixam subjazer uma questão de gêneros, identificável no jogo com os elementos da tradição e os elementos de inovação. Por trás de todos esses textos estaria um ímpeto de renovação a partir de toda uma tradição literária já catalogada e estudada. Como foi frisada na nota 4, a decodificação das normas genéricas levou os autores eruditos do período helenístico a irem além de suas prescrições, burlando as regras instituídas em um jogo altamente retórico e intelectual. Criam-

se poemas mesclados em que os diferentes gêneros estabelecem um embate entre si, confundindo o leitor que provavelmente obteria seu prazer da leitura ao reconhecer no corpo do texto os diversos elementos genéricos reunidos.

É fácil pensarmos nos *epyllia*, tanto quanto nas *Argonáuticas*, como um resultado dessa tendência. Tais poemas seriam bastante experimentais e sua catalogação precisa como tal esconde uma grande dificuldade que os antigos devem ter tido de inseri-los em uma determinada categoria. Tais problemas compartilhados pela Antiguidade são o resultado do caráter de estranheza que deveriam causar e causam ao público leitor.

* * *

Tendo em vista todos os pontos considerados no decorrer deste artigo devemos ter cautela em utilizar o *epyllion* como um termo que designe uma classificação literária. À exclusão do metro, as demais características não são uniformes aos poemas listados, tanto quanto comparecem nos demais gêneros literários, o que não constitui critério para uma classificação específica.

Devemos mencionar que além dos quatro elementos abordados acima, há outros menores associados aos *epyllia*. Por exemplo, Gordon Willians (1968) assim define o gênero (frisando tratar-se de uma designação moderna): “*uma pequena épica cuja característica é contar uma história dentro de outra.*”

Semelhante definição é bastante restritiva – o autor se vale dela para incluir ao *corpus* a quarta geórgica de Virgílio –, mas serve de embasamento à nossa teoria. Se os *epyllia* são poemas de estrutura narrativa altamente complexa cuja cronologia dos fatos nem sempre é respeitada, realmente eles seriam experiências poéticas adequadas ao gosto alexandrino, com mesclas de gênero, constituindo um poema polifônico que demandasse uma leitura bastante atenta a fim de perceber as constantes oscilações de tons.

Logo, o termo *epyllion* deve ser empregado com muita cautela, tendo em mente tratar-se de uma designação que esconde muito mais do que revela, já que demonstra ser uma pseudo-categoria de princípios não uniformes. Se o *epyllion* não existe, o ideal seria que os poemas pertencentes ao seu *corpus* fossem simplesmente chamados de *épos*, nome conferido a eles na Antiguidade, não menos esclarecedor que a elegia ou a lírica. Analisados a partir do contexto em que foram criados, podem ser compreendidos como resultados de uma poética baseada na mistura e na quebra de convenções sempre aceitas e transmitidas pela

tradição. Semelhante postura foi gerada pelos centros intelectuais que fomentaram a produção erudita a círculos sociais restritos. Esta poesia seria somente realizada em um cenário como o desenvolvido no período helenístico – sendo posteriormente imitada por Roma –, onde as figuras do poeta e do filólogo se mesclam e deste amálgama resulta a imagem do poeta douto, símbolo da poética alexandrina.

NOTAS

- * Auxiliar de Ensino de Língua e Literatura Grega do Curso de Graduação e Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do DLCV-FFLCH-USP.
- 1 Os mais célebres textos a respeito são: a dissertação *De stilo epyllionum Romanorum* de G. May (1910), *The Latin epyllion* de C. N. Jackson (in *HSPC* 24, 1913 p. 37-50), *Arte e tecnica nell'epillio alessandrino* de G. Perrota (in *Atene e Roma* 4, 1923 p. 213-29) e *The epyllion from Theocritus to Ovid* de M. Crump (Oxford, 1931). Há autores mais recentes que ainda atribuem ao *epyllion* uma categoria literária discernível: *Studies in the Hellenistic Epyllion* de K. J. Gutzwiller (Königstein 1981), *Hécate* de A. S. Hollis (Oxford, 1990) e *The alexandrian miniature epic* de P. Toohey (in *Reading epic*, Routledge, 1992). Porém houve autores que foram na contramão da crítica e destituíram o *epyllion* de qualquer classificação genérica independente: *The epyllion* de W. Allen Jr. (in *TAPhA* 71, 1940 p. 1-26) e *Thoughts on the epyllion* de D. C. Vessey (in *CJ* 66, 1970 p. 38-43).
 - 2 O termo *epyllion* é empregado em três comédias, sempre no contexto de ridicularização à poesia de Eurípides: *Acarnenses* 398, *Pax* 532 e *Rãs* 942. Nestas passagens, Aristófanes exporia um juízo crítico em relação ao tragediógrafo, aludindo ao fato de seus versos serem leves – com um vocabulário “menos enfático e pesado” –, pouco adequados à elocução devida para o gênero trágico.
 - 3 Inúmeras passagens das *Argonáuticas* confirmam esta afirmação. Em primeiro lugar podemos pensar no estado de melancolia e preocupação em que se encontra Jasão pouco após a partida da nau *Argo* (livro 1), sendo censurado por Idas como um covarde sem o pulso necessário para desempenhar o papel de chefe da expedição. A seguir, temos, no livro 3, uma tarefa sobrenatural imposta aos heróis por Aetes para a aquisição do velocino de ouro. Desrespeitando o código de conduta heróica, Jasão é induzido a implorar para que Medéia o auxilie, por meio de suas poções, a executar o que lhe havia sido ordenado. A própria decisão de procurar Medéia não foi sua, mas outros o aconselharam a fazer isto. Por fim, ungido com uma poção que o tornava imperecível, Jasão pôde cumprir todos os trabalhos designados como se fosse um herói confiante em sua força e valentia. Em tal contexto, a figura divina desaparece e raramente intervém na narração dos fatos. Ao contrário da *Ilíada* e da *Odisséia*, em que a atuação dos deuses é constante e fundamental, nas *Argonáuticas* ela só se verifica quando todas as potencialidades humanas de realizar uma tarefa se mostraram insuficientes, exigindo, assim, a ajuda de alguma

força sobre-humana. Tal fato ocorre na passagem das Simplégades (livro 2, p. 549-606), em que Atena só auxilia a travessia da nau no último momento, quando todos os recursos humanos haviam-se esgotado.

- 4 A classificação da literatura grega por gêneros ocorreu no período clássico e o resultado de tal reflexão pode ser encontrado em Platão e, principalmente, na *Poética* de Aristóteles. Mas foi sobretudo no período helenístico que o ímpeto de catalogação de toda a produção literária anterior levou os filólogos a sistematizarem – de modo nem sempre ortodoxo – uma categorização de gêneros em que se inseririam as obras do passado. Na fase arcaica, as categorias genéricas estavam implicadas com o momento de performance do poema (sempre criado em vista de sua execução) e suas características decorreriam da exigência e do grau de expectativa do público. Teríamos uma retórica textual não explicitada, mas implícita ao próprio ato de criação coletiva. O dialeto empregado, inclusive, era subordinado à escolha do “gênero” no qual o poeta conceberia sua performance. Tirreu, ao escrever suas elegias marciais, emprega o iônico, embora fosse provavelmente falante do dórico, visto que o iônico é o mais adequado à elegia. Quando entramos no período helenístico estas técnicas subjacentes se explicitam e viram tema de debate e discussão, decorrência do caráter altamente letrado dos reinos helenísticos e de seu senso de catalogação e preservação do passado – como podemos notar pela criação das bibliotecas de Alexandria e de Pérgamo. Tornando-se explícitas, tais normas podem ser contestáveis e os autores criam textos nos quais mesclam diferentes características de diversos gêneros, constituindo os célebres *genera mixta* da literatura helenística. A obra de Calímaco ilustra o que foi afirmado quando notamos, por exemplo, a variedade de metros nos iambos e o emprego do dialeto dórico nos poemas 9 e 11 e do dórico-éólico no 6, ao invés do iônico, mais adequado ao gênero iâmbico. Ou então a utilização do dístico elegíaco num hino (*Os banhos de Palas*), no lugar do hexâmetro, além de um epinício (iambo 8) redigido em metro iâmbico e dialeto iônico. Em Teócrito encontramos situação semelhante, por exemplo, no idílio 22 (*Dióscuros*) em que se mesclam os gêneros hino e mimo em um poema classificado como *epyllion*. Podemos afirmar, a partir destes fatos, que a poesia helenística é altamente experimental e consciente, em uma diferente medida em relação à fase arcaica, da estrutura por trás da construção. Idéia semelhante pode ser encontrada no artigo de ROSSI, L. *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*. BICS 18, 1971.
- 5 A idéia da crítica de Calímaco aos poemas exclusivamente longos é infundada, como já havia afirmado Crump, visto que os *Aitia* não deveriam ter menos de 3000 versos. Trata-se de uma crítica aparente, cujo verdadeiro objeto de censura estaria subentendido. Klein no artigo *Callimachus, Apollonius and the concept of the Big Book* (Eranos 73, 1975 p. 17-25) afirma que o conceito de *méga biblíon* considerado como um *méga kakón* por Calímaco, segundo Ateneu (3, 729), estaria mais relacionado ao tema abordado e ao seu tratamento que à sua extensão propriamente dita. Desta forma não seria considerado um *méga biblíon* um poema de estilo elegante, apresentando uma miscelânea de vários elementos de diferentes gêneros, independente de sua dimensão. O autor exclui a idéia de tamanho à passagem citada exemplificando com as *Mefamorfoses* de Ovídio, poema etiológico de grande extensão devedor da esfera poética calimaquiiana. Apolônio de Rodes também não seria o objeto desta crítica como é, em grande parte, aceito, pois nas

- Argonáuticas* há um rebaixamento da elocução épica, adequando o poema a um estilo próprio do período e mesclando o enredo com várias explicações etiológicas. Segundo Klein, “o tema das *Argonáuticas* é bastante oposto à glorificação ou exaltação heróica”, o que pode ser entendido com um devido distanciamento em relação ao *épos* tradicional.
- 6 No final do *Hino a Apolo* Calímaco crítica os difamadores de sua poesia, que o censuravam por sua brevidade. A Inveja sopra ao ouvido do deus não se agrada do poeta que não canta como o grande mar. Apolo responde que o rio assrio, majestoso, corre com muita força, mas carrega em seu leito bastante impureza. Já as abelhas levam a Deméter água nascida de uma pequena fonte sagrada. Nesta passagem o escoliasta propõe que Calímaco, irritado com a acusação de não conseguir escrever um poema longo (*méga poiêma*), concebe *Hécale*, mostrando não lhe faltar técnica para compor em qualquer gênero que lhe solicitassem.
 - 7 Cameron (1992) afirma que, apesar da matéria básica dos *Áitia* e da *Hécale* ter a mesma índole, as explicações etiológicas, a abordagem em ambas as obras difere muito, pois o estilo pessoal e a intrusão autoral na narração, tão presentes nos *Áitia*, são ausentes, pelo que podemos conferir, na *Hécale*. Cameron justifica isso com uma adequação de Calímaco ao gênero no qual atua. Assim, adota o estilo épico promovendo uma linguagem o mais objetiva possível de acordo com as leis que lhe antecedem, mantendo uma espécie de atmosfera geral do gênero a partir da qual propõe modificações.
 - 8 Um exemplo de tal abordagem equivocada pode ser encontrado em Cahen (1929) “Sobre a afirmação do escoliasta ‘foi preciso compor a *Hécale*’ não deveríamos tomar ao pé da letra e crer que o poeta faz seu *epýllion* somente para confundir os seus adversários.” Tal classificação não leva em conta, por exemplo, que os comentadores antigos chamaram *Hécale* sob vários nomes, menos de *epýllion*. Crinágoras, em um epigrama da *Antologia Palatina* (AP 9, p. 545), designa *Hécale* como um *épos* (“Este é um *épos* burilado de Calímaco. Em vista deste *épos* / este homem sacudiu todas as belas obras das Musas. / Canta o casebre de *Hécale* hospitaleira / e os trabalhos que Maratona impôs a Teseu. / Que a jovem força dos braços possa erguer-se a ti, / ó Marcelo, semelhante à história desta gloriosa vida.”), enquanto o escoliasta do *Hino a Apolo* a considera *méga poiêma*.
 - 9 É curioso notar que Teócrito, mesmo tendo escrito poesia bucólica, é classificado como autor épico, já que se vale do hexâmetro em suas composições. Idéia semelhante pode ser encontrada no prefácio do livro II de Manílio (*Astronômicas* 2, p. 1-149)
 - 10 Os argumentos expostos que permitem chegar a essa conclusão são desenvolvidos por Hutchinson em HOLLIS (1990).
 - 11 Trata-se de uma tábua de madeira do quinto século, provavelmente usada em escolas, em que encontramos transcrito em quatro colunas um grande trecho do texto de *Hécale*. A parte de baixo da tábua está quebrada, de modo que não possuímos o final de cada uma das colunas. Contudo é relativamente fácil calcular o número de versos que faltariam, pois do outro lado da tábua temos duas colunas com um texto de Eurípides (*Fenícias*) a partir do qual podemos estimar os versos ausentes.
 - 12 Como, por exemplo, a descrição do manto de Jasão nas *Argonáuticas* (1, p. 721-67) ou Teócrito *Idílios* 1 e 15. No caso da literatura latina poderíamos citar, na *Eneida* de Virgílio, a descrição do templo de Juno em Cartago (I 453-493) ou do escudo de Enéas (VI 625-731).

13 De acordo com a citação de Klein (1975) ao texto de Crump (p. 23).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, W. Jr. *The epyllion* in TAPhA 71, 1940, p. 1-26.
- ANTHOLOGIE GRECQUE (première partie Anthologie Palatine) livre 9 (établi et traduit par P. Waltz & P. Laurens) Paris: Les Belles Lettres, 1960.
- APOLLONIUS DE RHODES *Argonautiques chant III* (ed. de F. Vian). Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- APOLLONIUS DE RHODES *Argonautiques chant III* (trad. par E. Delage). Paris: Les Belles Lettres, 1980.
- APOLLONIUS OF RHODES *Argonautica book III* (ed. by R. L. Hunter). New York: Cambridge University Press, 1989.
- ARISTOTE Poétique (établi et traduit par J. Hardy). Paris: Les Belles Lettres, 1990.
- ARISTÓTELES et alli *A poética clássica* (trad. de Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix, 1997.
- ATHENAEUS *Deipnosophists* (Trad. de C. B. Gulick) t. 1. London: Harvard University Press, 1951.
- BARIGAZZI, A. Sull' Ecale di Calimaco. In: *Hermes* 82, 1954, p. 308-330.
- _____. Mimnermo e Fileta, Antimaco e Cherilo nel proemio degli Aitia di Calimaco. In: *Hermes* 84, 1956, p. 162-82.
- BOUCHER, J. P. A propos du carmen 64 de Catulle. In: *REL*, 1957, p. 190-293.
- CAHEN, E. *Callimaque et son oeuvre poétique*. Paris: E. de Boccard Editeur, 1929.
- CALLIMACHUS (Ed. Rudolph Pfeiffer) v. I fragmenta. London: Oxford University Press, 1953.
- CALÍMACO *Hymnos, epigramas e fragmentos* (Trad. de L. O. Prado y M. B. Sánchez) Madrid: Editorial Gredos, 1980.
- CALLIMAQUE *Epigrammes / Hymnes* (trad. De Émile Cahen). Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- CAMERON, A. Genre and Style in Callimachus. In: TAPhA, 122, 1992, p. 305-12.

- CLAYMAN, D. L. Callimachus thirteenth iamb: the last word. In: *Hermes*, 104, 1976, p. 29-35.
- CUSSET, C. Le nouveau héros épique comme interface intertextuelle entre Calimaque et Apollonois de Rhodes. In: *REG* 114, 2001, p. 228-41.
- FOWLER, D. P. Narrative and describe: the problem of ekphrasis. In: *JRS* 81, 1991, p. 25-35.
- GOLDHILL, S & OSBORNE, R. *Art and text in Greek culture*. New York: Cambridge University Press, , 1994.
- HARMON, D. P. Nostalgia for the age of heroes in Catullus 64. In: *Latomus* 32, 1973, p. 311-31.
- GENTILLI, B. The Oxyrhincus Papyri part 25. In: *Gnomon* 33, 1961, p. 331-43.
- GOW, A. S. F. The twenty second Idyll of Theocritus. In: *CR* 56, 1942, p. 11-8.
- HOLLIS, A. S. *Callimachus Hecale*. New York: Oxford University Press, 1990.
- HUTCHINSON, G. O. *Hellenestic poetry*. New York: Claredon Press, 1988.
- JACKSON, S. Apollonius' Jason: human being in an epic scenario. In: *G&R* 39, 1992, p. 155-61.
- KENNEDY, T. M. Gallus and the Culex. In: *CQ* 32, 1982 (pg. 371-389).
- KLEIN, T. M. Callimachus, Apollonius Rhodius and the concept of the "Big Book". In: *Eranos* 73, 1975, p. 17-25.
- KONSTAN, D. Neoteric epic: Catullus 64. In: BOYLE, A. J. (Org.). *Roman epic*. London: Routledge, 1993, p. 59-78.
- KÖRTE, O. & HÄNDEL, P. *La poesia helenística*. Barcelona: Editorial Labor, 1973.
- LEGRAND, P. E. *Bucoliques grecs* 2 t. Paris: Les Belles Lettres, 1953.
- MARTINDALE, C. *The Cambridge companion to Virgil*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- MATTHEWS, V. J. Antimachus in the Aitia Prologue. In: *Mnemosyne* 32, 1979, p. 129-37.
- PERROTTA, G. *Poesia ellenística (Scitti minori II)*, Edizioni dell' Ateneo & Bizzari, 1978.
- ROSSI, L. *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*. *BICS* 18, 1971, p. 69-94.
- SENS, A. Theocritus, Homer and the Dioscuri. In: *TAPhA* 122, 1992, p. 335-50.

- SERRAO, G. La genesi del "poeta doctus" e le aspirazioni realistiche nella poetica del primo ellenismo. In: LIVREA, E. & PRIVITERA, G.A. (Ed.). *Studi in onere di Anthos Ardizzoni*. Vol. 2. Roma 1978, p. 908-48.
- SPANOUDAKIS, K. *Poets and Telchines in Callimachus' Aetia-Prologue* in *Mnemosyne* 54, 2001, p. 425-41.
- THOMAS, R. F. *Cinna, Calvus and the Ciris*. In: *CQ* 31, 1981, p. 371-4.
- TOOHEY, P. *Reading epic*. London: Routledge, 1992.
- _____. *Epic lessons*. London: Routledge, 1996.
- VESSEY, D. W. T. C. Thoughts on the epyllion. In: *CJ* 66, 1970, p. 38-43.
- VIRGILE *La fille d' Auberge (Suivi des autres poèmes attribués a Virgile)* (Trad. de M. Rat). Paris: Librairie Garnier Frères.
- WILLIAMS, G. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. New York: Oxford, 1968.
- ZANKER, G. The love theme in Apollonius Rhodius' *Argonautica*. In: *WS* 92, 1979, p. 52-75.
- _____. *Enargeia in the ancient criticism of poetry*. In: *RhM* 1981, p. 297-311.

JUNIOR, Fernando Rodrigues. *Epyllion: un genre en question*.

RÉSUMÉ: Cet article prétend étudier la catégorie générique epyllion et démontrer, au moyen de ces caractéristiques, qu'il est une nomenclature créée au siècle XIX pour délimiter quelques poèmes difficiles d'être classés dans les catégories connues.

MOTS-CLEFS: poésie hellénistique; théorie des genres; Callimaque; Apollonios de Rhodes.