

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

FÁBIO GERÔNIMO MOTA DINIZ

**A RELIGIÃO, A MAGIA E O CANTO DE ORFEU NA
ARGONÁUTICA DE APOLÔNIO DE RODES.**



FÁBIO GERÔNIMO MOTA DINIZ

**A RELIGIÃO, A MAGIA E O CANTO DE ORFEU NA
ARGONÁUTICA DE APOLÔNIO DE RODES.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa
Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Celeste Consolin
Dezotti

Araraquara – SP
2014

Fábio Gerônimo Mota Diniz

**A RELIGIÃO, A MAGIA E O CANTO DE ORFEU NA
ARGONÁUTICA DE APOLÔNIO DE RODES.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Celeste Consolin Dezotti

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 30/05/2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora:

Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti

Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

Membro Titular:

Prof. Dr. André Malta Campos

Universidade São Paulo – FFLCH/USP

Membro Titular:

Prof. Dr. Luiz Carlos André Mangia Silva

Universidade Estadual de Maringá – UEM

Membro Titular:

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

Membro Titular:

Profa. Dra. Edvanda Bonavina da Rosa

Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Às vezes pensamos que nossos únicos mestres são aqueles que nos ensinam no universo formal e sisudo da sala de aula, ou nos livros enclausurados em bibliotecas. E nos esquecemos que muitos mestres, justamente por estarem fora desse universo acadêmico, nos ensinam sobre o que está além, sobre a vida. Dedico esse trabalho a um dos meus maiores professores da vida, meu amado tio-pai Mauro Ferreira Braga, *in memoriam*.

Agradecimentos

É extremamente difícil o trabalho de agradecer a todos que fazem parte de uma jornada que não se iniciou há quatro anos, mas desde muito antes. Por isso de antemão peço desculpa aos ausentes, que não estão esquecidos, pois vivem nas páginas desse texto junto com todos os que agora agradeço.

Meus sinceros agradecimentos:

Aos meus pais e irmão, pelo esforço, dedicação, investimento e carinho, sem os quais eu nunca conseguiria ter chegado tão longe;

À minha orientadora, Maria Celeste Consolin Dezotti, que, como uma mãe, conduz-me todos os dias com paciência e ternura pelos caminhos tortuosos do universo acadêmico. Essa grande mulher sempre será meu referencial maior de sucesso e competência;

À Marina Bariani Trava, meu anjo, que entrou tão de repente na minha vida e cuja importância as palavras aqui escritas seriam incapazes de mensurar. Você é meu porto seguro;

A todos os amigos que estiveram do meu lado e me apoiaram em todos os momentos, com menção necessária à Juliana Gabriel (que será eternamente muito mais que uma amiga), André Machado, Priscila Machado (que me apresentou Gilbert Durand – não, eu não esqueci), Francisco Diniz Teixeira, Leandro Durazzo (esse parceiro órfico, que de amigo virou bibliografia);

Aos amigos do blog Puxa Cachorra, Vinício, Arthur, Júlio e Silvana, que me deram a oportunidade de me divertir no meio desse trabalho tão duro e pesado. Sem alegria essa tese nunca teria saído;

Ao coral Rairaram, que, sob a regência sempre exemplar do amigo José Ricardo Godoy Ocampos, me trouxeram inspiração, alegria e o conforto que só a música é capaz de trazer;

Aos mestres das Letras, todos, que me permitiram chegar tão longe, dos quais destaco os professores do grego e latim, que não mencionarei nominalmente, mas que sabem que serão para sempre os meus mestres da graduação e da vida;

Em especial, destaco os membros do Conselho de curso da Pós-graduação em Estudos Literários, com os quais convivi durante o ano que fiz parte do conselho, que sempre respeitaram e ouviram minhas opiniões e aos quais devo um aprendizado constante e fundamental que levarei para toda a vida;

Aos professores Antônio Donizeti Pires e João Batista Toledo Prado, membros do exame de qualificação e que considero, além disso, referências acadêmicas, pessoais e indubitavelmente espelhos de dedicação e competência em seu trabalho;

À CNPq, cujo fomento foi fundamental para que a pesquisa pudesse ser conduzida e concluída com tranquilidade e eficácia;

A todos os funcionários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, desde a Biblioteca à cozinha, pois sem sua atenção, dedicação e eficiência, seria impossível a todos nós estudantes concluirmos essa difícil jornada;

Aos meus alunos das turmas de Letras de 2010 e 2011, que me deram a oportunidade de pela primeira vez na minha vida unir as minhas duas paixões maiores, o ensino e a pesquisa, e dos quais lembrarei para sempre com muito carinho. E nesse agradecimento estendo meu voto de carinho e admiração à Prof^a. Dr^a. Claudia Manoel Rached Feral, que tive a honra de substituir, foi minha mestra e é hoje um dos meus grandes exemplos de determinação, em sua batalha diária pela vida;

Ao grande Gilbert Durand (1921-2012), que por um daqueles inexplicáveis caprichos do destino faleceu no momento em que o descobri. Durand se tornou em grande parte o meu norte teórico neste trabalho, e seus incríveis textos mudaram não apenas minha maneira de pensar academicamente, mas meu olhar sobre a vida;

E, por último, agradeço imensamente e mais uma vez ao genial Apolônio de Rodes, que não é apenas objeto de análise, mas inspiração. Meu trabalho sempre será uma reverência ao seu monumento, uma lembrança de como sua poesia é grande e inestimável;

Espero que outros Orfeus te cantem, por todo o sempre.

RESUMO

Esse trabalho analisa os aspectos significativos do personagem Orfeu dentro da obra *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes, verificando três características principais de sua composição: (i) a função de Orfeu como líder religioso da expedição, (ii) o papel de Orfeu como figura mágica dentro do poema e, por fim, (iii) o seu papel como aedo e *alter ego* do próprio narrador, tendo em vista como essas características do personagem se relacionam entre si, para a construção da figura de Orfeu.

Analisar-se-ão também todas as passagens que envolvam religião, magia e canto, levando em conta os contextos que circundam cada uma das situações, de maneira a compreender como esses elementos se relacionam na *Argonáutica*.

Pretende-se, ainda, realizar a análise e tradução, acompanhadas das notas e comentários, de cada uma das passagens onde o personagem Orfeu aparece na *Argonáutica*, que irão compor uma antologia de Orfeu dentro do poema. O levantamento e a análise de todas essas passagens, mais a investigação das ocorrências de certas estruturas-chave e a análise do vocabulário relacionado ao personagem Orfeu, permitirão aprofundar o exame de sua participação na organização da *Argonáutica*, tendo sempre por base os contextos que envolvam religião, magia e música e poesia.

Palavras Chave: Apolônio de Rodes, *Argonáutica*, Orfeu, canto, magia, religião.

ABSTRACT

This work investigates the significative aspects of the character Orpheus in the *Argonautica* of Apollonius Rhodius, verifying three main characteristics of his composition: (i) the function of Orpheus as a religious leader on the expedition, (ii) the role of Orpheus as a magic figure in the poem and (iii) his role as an *aoidos* and *alter ego* of the narrator himself, considering how these characteristics of this character are related in themselves to his construction.

All the passages that involve religion, magic and singing will be analyzed taking in account the contexts that surround each one of the situations, as a way to comprehend how this elements are related in the *Argonautica*.

It is also intended to translate and analyze each one of the passages where the character Orpheus is present in *Argonautica*, with the proper notes and commentary to it, establishing an anthology of Orpheus in the poem. The selection and analysis of all these sections, plus the investigation of the occurrence of certain key structures and the analyzes of the vocabulary related to the character Orpheus, will allow to make the examination deeper of his involvement on the organization of the *Argonautica*, always based on the contexts that cover religion, magic, music and poetry.

Keywords: Apollonius Rhodius, *Argonautica*, Orpheus, song, magic and religion.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração de capa: Mapa da viagem dos Argonautas (baseado no poema de Apolônio), Abraham Ortelius (1527 - 1598), publicado em 1624.

Figura 1: Neptune's Horses, Walter Crane (1892) (Neue Pinakothek, Munique) 83

Figura 2: Uróboro, desenho de um manuscrito alquímico grego medieval bizantino tardio..... 317

Figura 3: Apolo sobre um trípode alado. Museo Gregoriano Etrusco, Cidade do Vaticano..... 319

LISTA DE TABELAS*

Tabela 1: Resumo das representações mágicas por Marcel Mauss	56
Tabela 2: O Trajeto Antropológico de Gilbert Durand	86
Tabela 3: O Sistema Simbólico do Sagrado	110
Tabela 4: Catálogo dos Argonautas	135
Tabela 5: Caminhos mágicos na <i>Argonáutica</i>	194
Tabela 6: O Sagrado na <i>Argonáutica</i>	328

*Todas as tabelas foram elaboradas pelo autor

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
INTRODUÇÃO – A ARGONÁUTICA E A TRADIÇÃO ÓRFICA.....	15
1. O POEMA DE APOLÔNIO.....	16
2. ORFEU.....	20
PARTE I – MAGO, SACERDOTE E POETA.....	39
1. A PROBLEMÁTICA DA RELAÇÃO ENTRE MAGIA E RELIGIÃO	40
2. A MAGIA.....	50
3. A RELIGIÃO	70
4. UMA PROPOSTA DE ANÁLISE SIMBÓLICA.....	88
5. AS NARRATIVAS E OS NARRADORES: O AEDO APOLÔNIO E O AEDO ORFEU.....	111
PARTE II – A PRESENÇA DE ORFEU NA ARGONÁUTICA: CANTOS I E II	129
CANTO I.....	138
1. O CATÁLOGO DOS ARGONAUTAS (I, vv.1-34).....	140
2. A COSMOGONIA DE ORFEU (I, vv.450-518).....	162
3. A PARTIDA DOS ARGONAUTAS (I, vv. 536-579).....	182
4. A INICIAÇÃO DOS ARGONAUTAS NA ILHA DE ELECTRA (I, vv. 910-921).....	196
5. O RITUAL EM HONRA À DEUSA DA MONTANHA (I, vv. 1078-1152).....	204
CANTO II.....	223
1. A CELEBRAÇÃO DA VITÓRIA DE POLIDEUCES SOBRE O REI AMICO (II, vv. 155-163).....	224
2. A CONSAGRAÇÃO DA ILHA DE TÍNIA E O CANTO DE ORFEU EM HONRA A APOLO (II, vv. 669-719)	232
3. APARIÇÃO DO FANTASMA DE ESTÊNELO E A CONSAGRAÇÃO DA ILHA DE LIRA (II, vv. 899-929)	246
PARTE III – MEDEIA E ORFEU	252
1. MEDEIA: MULHER, ESTRANGEIRA E FEITICEIRA	253
2. MEDEIA E ORFEU.....	260
PARTE IV – O CANTO IV	274
CANTO IV	275
1. A MÚSICA DE ORFEU QUE IMPEDE QUE OS ARGONAUTAS SEJAM DOMINADOS PELO CANTO SEDUTOR DAS SEREIAS (IV, vv. 885-919).....	277
2. OS FESTEJOS PELO CASAMENTO DE JASÃO E MEDEIA (vv. 1155-1160; vv. 1182-1200).....	288
3. INTERCESSÃO DE ORFEU JUNTO ÀS NINFAS DO JARDIM DAS HESPÉRIDES PARA QUE ELAS APLAQUEM A SEDE DOS ARGONAUTAS (IV, vv. 1393-1456).....	295

4. O OFERECIMENTO DA TRÍPODE DE APOLO ÀS DIVINDADES DO LAGO DE TRITÃO E A APARIÇÃO DESTE (VV. 1537-1561)	310
CONCLUSÃO	324
BIBLIOGRAFIA	333
ÍNDICE REMISSIVO.....	345

APRESENTAÇÃO

W. K. C. Guthrie, no prefácio de seu monumental livro *Orpheus and the greek religion*, define três pessoas que poderão olhar com suspeitas um livro que trate do controverso tema do Orfismo: o leitor interessado em literatura clássica, mas que nunca se interessou como um especialista por questões de religião e, guiado pela curiosidade, conjectura sobre um texto ser ou não um reflexo da doutrina órfica; outro, cujo interesse é geral, mas que suspeita de todo tipo de coisa terminada em ‘-ismo’, por dar espaço ao “abstrato, vago e tolo”; e o terceiro, o estudioso do tema, que possui experiência suficiente para crer que o Orfismo nada mais é que “um campo de especulação imprudente de evidências insuficientes”.

Fazendo uma quase-paráfrase do prefácio de Guthrie, pode-se citar como dois os tipos de pessoas interessadas em um trabalho cujo foco seja o mítico personagem Orfeu. Esses dois leitores podem ser delimitados por seu interesse em dois momentos da literatura: o clássico e o moderno. O primeiro, estudioso de clássicas, verá no trabalho voltado para a presença de Orfeu no poema épico *Argonáutica*¹ de Apolônio de Rodes uma oportunidade de contato com uma das únicas fontes gregas de Orfeu como personagem, e também uma das mais antigas. Porém, este leitor deve estar consciente de que o Orfeu que chega ao tempo atual deve muito mais às releituras romanas do mito, como as de Virgílio e Ovídio, que ao gênio de Apolônio, que acaba por se tornar mais uma das fontes primárias do mito para os autores romanos. O segundo leitor, sabedor do débito dos poetas modernos à figura do artista Orfeu, buscará uma referência para talvez entender esse personagem no contexto poético grego, tanto como personagem, quanto como o principal referencial mítico da profissão de poeta na Antiguidade.

Porém, além de interesses, sabe-se que ambos em geral olharão também com desconfiança ao saberem com que Orfeu Apolônio lida. Porque o Orfeu do orfismo, e de praticamente qualquer leitura moderna do personagem, seja como personagem em si ou como referencial de poeta, é aquele que desceu ao Hades em busca de sua amada Eurídice, encantou com sua música os senhores do mundo inferior, perdeu sua amada, tornada pedra, foi morto e despedaçado, enquanto sua música continuava soando pela

¹ Sobre a opção da tradução do título do poema, conferir a introdução da parte II, “Sobre o texto e a tradução”.

cabeça decepada. Esse é o Orfeu místico que inspira os artistas por gerações, como bem observa Lídia Fachin (*In* CARVALHO, p. 9):

De Virgílio a Jean Anouilh, passando por V. Hugo, Nerval, Leconte de Lisle, Banville, Ballanche, Crémieux e Offenbach, Paul Valéry, Gide, Cocteau, Apollinaire, Pierre Jean Jouve, Ségalen e Pierre Emmanuel, o mito de Orfeu toma o rosto e a identidade de quase todas as manifestações artísticas, passando pela epopéia, teatro, ópera, poesia e cinema.

Orfeu é referencial, além dos artistas citados por Fachin, para os portugueses e brasileiros que, de um modo ou de outro, associaram-se à figura do poeta clássico místico. De Jorge de Lima e seu *Invenção de Orfeu* a Vinícius de Moraes e seu *Orfeu da Conceição*, é possível enumerar diversos poetas que, até a modernidade, buscam o mito órfico como a referência da semente poética primeira: a do mago, do filho dos mistérios iniciáticos que ao mesmo tempo é músico e poeta.

A indissociável figura da amada Eurídice compõe a imagem herdada pelos artistas desse Orfeu com tanta intensidade quanto sua lira. Brunel (1998, p. 765) cita o verso de Orfeu na ópera de Gluck de 1762, “Que farei sem Eurídice?”, para demonstrar o quanto a necessidade desse amor é indissociável da figura desse poeta antigo. De Franz Liszt a Tennessee Williams, da poesia de Rilke às pinturas de John Williams Waterhouse e Jean-Baptiste-Camille Corot, não há espaço da arte até os dias atuais no qual a figura de Orfeu não se tenha apresentado em algum momento, lado a lado com sua amada Eurídice, ou vivendo as consequências terríveis do seu abandono.

A partir de suas representações modernas esse Orfeu, poderia supor ingenuamente um leitor superficial do mito, é construído unicamente sobre a figura daquele músico que desceu ao Hades, transcendeu a porção terrena de sua existência e constituiu em torno de sua relação com Dionísio-Zagreu um famoso círculo de mistérios. Mas, ao se deparar com o músico que guia o remar dos viajantes da Argo, esse leitor entenderá que há muito mais por trás do personagem mítico que seus mistérios fazem supor.

Ao voltar ao passado do personagem, será possível embarcar com ele na nau Argo, expedição maravilhosa da qual fez parte antes de conhecer Eurídice. Esse Orfeu Argonauta é ausente na miríade de artistas citados acima, e não é de se espantar, visto a pouca referência a esse mesmo argonauta Orfeu na poesia da Antiguidade. O amor e seu dolo é mais caro aos poetas de antanho e aos modernos, e de tal modo procedem os

leitores desse Orfeu, dando preferência sempre ao herói que desce ao Hades que ao da viagem dos argonautas. Mas seriam eles tão diferentes? Não teria já o filho da musa Calíope em sua essência o mistério e os dons mágicos de mover a natureza com sua música antes de embarcar em sua “viagem xamânica?”

INTRODUÇÃO – A ARGONÁUTICA E A TRADIÇÃO ÓRFICA

Por isso não nos pareceu de modo nenhum estéril que o filósofo de novo, segundo o antigo oráculo, se debruce com uma atenção fraterna sobre a inspiração fantástica e “se ocupe um pouco do trabalho das Musas”. Que seriam os Argonautas sem a lira de Orfeu? Quem daria a cadência aos remadores? Haveria mesmo um Velo de Ouro?

DURAND, G. As estruturas antropológicas do imaginário. Trad. de Helder Godinho. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.

1. O POEMA DE APOLÔNIO

O poema épico *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes², autor do século III a.C, situa-se num período posterior ao da produção homérica, mas anterior ao advento da épica virgiliana: o chamado Período Helenístico, momento em que a performance poética oral ou mesmo a crença na inspiração de uma divindade como suporte a esse tipo de performance já estavam fora de contexto. A produção literária tem como epicentro a famosa Biblioteca de Alexandria, onde surge uma nova postura diante da poética anterior. Os poetas da Biblioteca eram também estudiosos e organizadores da tradição textual anterior, sendo chamados de *philólogoi*³.

A mudança de postura em relação à produção poética reflete a mudança da estrutura social, que deixava de ser a *pólis* do século V para ser um novo formato de sociedade, dos reinos alexandrinos, governados pelos generais do falecido Alexandre Magno. O reino ptolomaico, que surge no Egito, é o responsável pelo complexo do qual a Biblioteca faz parte. Lá, a principal produção poética é eminentemente escrita, e a performance voltada para o público dá lugar a uma literatura privada, voltada para o indivíduo (HOUGHTON, 1987, p. 34), com alto teor de erudição.

Muitos desses eruditos alexandrinos, ao estabelecerem critérios de classificação das obras com o objetivo de organizá-las e catalogá-las, identificaram elementos de composição, metrificacão e performance da poesia produzida até então. Ao avaliarem esses modelos poéticos, além do supracitado trabalho de conservação, os *philólogoi* tencionavam também estabelecer padrões para suas próprias produções poéticas e teorias estéticas. Assim, o trabalho de catalogar e organizar os volumes era, além de um exercício de conservação cultural, um exercício filosófico.

A tradição conservou o texto de Apolônio de Rodes e ratificou sua importância desde o período romano. Mas a influência exercida pelos autores helenísticos na produção romana não se dá apenas por uma aliança estética: a visão que os poetas

² Além da *Argonáutica*, atribui-se a ele a autoria de poemas acerca de fundações de cidades, cujo foco seria a narração de lendas locais, curiosidades arqueológicas e geográficas, interesses comuns aos eruditos ligados à Biblioteca de Alexandria (NASCIMENTO, 2007, p. 15).

³ A opção preferencial pela forma transcrita dos termos gregos pretende tornar a análise mais acessível ao leitor que não domina a língua. Em alguns casos, transcrever-se-á o termo grego referido junto à palavra escrita em caracteres gregos, mas apenas em suas primeiras aparições; nas seguintes, manter-se-á apenas a transcrição, exceto quando a identificação da palavra grega citada no texto for importante para o contexto da análise. Conferir nota 8.

latinos guardam da literatura grega anterior à Biblioteca de Alexandria é influenciada diretamente por essa produção helenística da qual Apolônio é parte. É conhecida a existência de uma versão da *Argonáutica* por Públio Terêncio Varrão Atacino (século I a. C.), bem como o poema de Caio Valério Flaco (também do século I a.C.) *Argonautica*, que é em grande parte uma adaptação do poema de Apolônio. Albrecht (1997, p. 96) comenta sobre essa influência da épica helenística sobre a produção romana⁴:

Apesar do homerismo programático, o ponto de partida mais óbvio para os romanos é sem dúvida a épica helenística. Isso é válido para os autores de poemas épicos históricos, Névio e Ênio, mas em parte todavia para Virgílio, que se compara constantemente com Apolônio de Rodes.

Quanto às fontes da *Argonáutica*, os poemas homéricos são umas das principais referências para Apolônio, mas não as únicas. De qualquer modo, é notável que a *Argonáutica* verse sobre eventos anteriores às narrativas que são referenciais ao gênero, ou seja, aos eventos míticos anteriores aos do famoso ciclo da Guerra de Troia. O tema escolhido por Apolônio para seu épico é a conhecida viagem do herói Jasão e seus companheiros a bordo da nau Argo em busca do mágico velocino dourado. Nessa busca, diversos heróis são reunidos por Jasão para uma empreitada considerada impossível. A reunião de grandes heróis em busca de um objetivo comum é um tema mítico que se repete na famosa Guerra de Troia, e a tripulação da Argo é formada justamente pela geração heroica imediatamente anterior à da batalha narrada nos poemas épicos homéricos *Ilíada* e *Odisseia*, com a participação ampla de personagens relacionados direta ou indiretamente com esses dois poemas, como Meleágro, Télamon, Peleu, etc.

Ao retratar um período anterior ao dos heróis homéricos, Apolônio alinha-se com as tendências da Helenística⁵, principalmente com aqueles que faziam parte do círculo de poetas ligados à Biblioteca de Alexandria. Goldhill (1991, p. 285) observa que para outros poetas alexandrinos, como Teócrito, essa técnica de apropriar-se e manipular figuras e mitos antigos era um *tópos* da poesia helenística, que demonstra uma busca desses poetas por um momento original no passado anterior aos poemas de Homero. Teócrito, por exemplo, subverte temas épicos, adicionando elementos de

⁴ Trechos das obras em grego, bem como de outras em língua estrangeira foram traduzidas pelo autor do trabalho, com as devidas exceções referenciadas em notas às respectivas passagens. Conferir nota 8.

⁵ O termo “Helenística” será utilizado como sinônimo de Período Helenístico e da estética a ele associada, quando assim for necessário.

outros gêneros aos tradicionais (GUTZWILLER, 2007, p. 87). Goldhill atenta para o *Idílio XI*, no qual ele retrata o Ciclope Polifemo como um apaixonado jovem, distante e anterior ao monstro devorador de homens da *Odisseia*.

Dufner (1988, p. 1-55), ao comentar o texto *Odyssee und Argonautika* de Karl Meuli, apresenta hipótese sobre a existência de uma *Argonáutica* anterior à própria *Odisseia*, o que permite identificar diversos ecos da *Odisseia* na obra de Apolônio⁶. Apesar de não haver nenhuma prova material da existência de uma *Argonáutica* “pré-*Odisseia*”, essas considerações são importantes, pois se sabe que o mito era não apenas conhecido do próprio Homero, como tradicional para os gregos também. Ao voltar no tempo para escrever um poema acerca de um mito anterior ao do ciclo troiano, ciclo mítico que a sociedade grega antiga tem como um referencial para sua própria constituição, Apolônio escreve uma história que já era antiga mesmo para Homero, como também destaca Goldhill (1991, p. 285):

O conteúdo de seu grande poema, a *Argonáutica*, é a busca de Jasão pelo Velocino Dourado, e não apenas isso acontece na geração imediatamente anterior à da *Ilíada* de Homero – nós observamos o pequeno Aquiles vendo a partida de seu pai – mas, também, a história da Argo é expressamente mencionada em Homero como sendo uma canção bem conhecida (*Od.* XII, vv. 69-70). Apolônio volta a um tempo antes do de Homero para escrever – como se fosse para *redescobrir* – a história já antiga para Homero. E a consciência de Apolônio de seu status epigônico, sua manipulação dos artefatos culturais e linguísticos do passado, são cruciais para esse texto: seus jogos com a linguagem literária, sua confusão de expectativas genéricas, suas representações paródicas de figuras do passado, sua autoconsciência, têm de fato se tornado tópicos padrão na crítica recente da *Argonáutica*.

O *tópos* citado por Goldhill conduz a uma análise mais profunda, que tange à tradição abarcada pelo poema de Apolônio – a épica – diante da revisão feita por essa mesma tradição pelos alexandrinos. O poema apresenta marcadamente uma relação de “ruptura e renovação” com a épica homérica desde seus primeiros versos, como destaca novamente Goldhill (1995, p. 287), e sua estrutura trabalha insistentemente o tema, como será abordado, em diversos momentos, no presente trabalho.

Procede ainda uma investigação profunda sobre os personagens desse poema,

⁶ Ele salienta que seis das aventuras da *Odisseia* que também aparecem na *Argonáutica* seriam frutos de uma obra anterior à de Homero: Lestrigões, Circe, Sereias, *Planktai* - rochas movediças/negras -, Cila e Caríbdis e o evento da Trinácia. Mas essas considerações são feitas tendo em vista o itinerário da viagem de volta dos argonautas.

figuras mitológicas diversas e exploradas por todos os gêneros que surgiram desde o início do que se chama de literatura grega antiga. Considerando Apolônio um receptor dos clássicos anteriores a ele, toda a tradição é passível de investigação e reavaliação pelo olhar helenístico. As figuras de Medeia e Jasão foram exploradas, por exemplo, pela tragédia, tendo sido a mais emblemática dentre as que chegaram até nós a *Medeia* de Eurípides. Da mesma forma, um dos registros mais antigos da viagem dos argonautas é a *IV Pítica* de Píndaro, para não mencionar a já referida citação no *corpus* homérico.

Dentre os vários heróis da expedição, um em particular é destacável: Orfeu, um dos personagens de maior importância dentro da literatura grega, que é também um dos mais relevantes dentro da cultura grega em geral. Filho da musa Calíope – musa da poesia épica –, Orfeu é o protótipo do aedo grego, que com sua música e seu canto tem uma função não apenas poética, mas religiosa, como se pretende demonstrar ao longo deste trabalho. A narrativa mais famosa ligada ao herói é a da sua relação com Eurídice, que culmina em sua destruição. Em relação à sua participação dele na expedição de Jasão, a principal fonte disponível é justamente a *Argonáutica* de Apolônio. Apesar de não ser um herói intimamente ligado ao belicismo (GUTHRIE, 1993, p. 52), ele é convocado por Jasão para integrar-se à nau e seu papel dentro da expedição é justamente o papel de cantor mágico, capaz de apartar os adversários e subjugar a natureza, além de ser o sacerdote e líder dos ritos realizados pelos argonautas.

A análise desenhada aqui parte das reflexões realizadas na dissertação de mestrado⁷, em que já se discutiu a questão fundamental do protagonismo de Jasão e da dimensão real de seu heroísmo em relação a Hércules, tido como paradigma do herói épico tradicional, e a seus companheiros. Essa investigação levou-nos à uma releitura do protagonismo de Jasão no poema épico de Apolônio de Rodes, bem como levou-nos a perceber, pela análise da figura de Orfeu, que o papel que esse argonauta exerce dentro do poema é mais central que se poderia supor. Sendo o líder religioso da expedição, ele divide a liderança da viagem com o propenso protagonista, Jasão. Além disso, se se analisar atentamente a importância de Orfeu nos dois primeiros cantos da obra, ele parece ter um papel secundário apenas em relação a Jasão (CLARE, 2002, p. 233).

⁷ Para mais informações, conferir o capítulo IV da referida dissertação, *Jasão e Hércules* (DINIZ, F. G. M., 2010, pp. 55-93) e o artigo de 2012, “Medeia na Argonáutica: um plano trágico de Argo” (DINIZ, F.G.M., 2012).

2. ORFEU

2.1. Aspectos relevantes do personagem Orfeu e a metodologia da análise

A breve apresentação do tema realizada até aqui pretendeu levantar os principais pontos a serem discutidos na tese proposta, esclarecendo alguns vieses de análise e diretrizes iniciais. A opção pela investigação da presença e atuação do personagem Orfeu na *Argonáutica* leva em conta todos esses elementos supracitados e, de tal modo, a tese proposta pretende levantar os aspectos significativos do personagem Orfeu dentro da obra *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes, verificando esses três âmbitos principais de sua atuação, religião, magia e canto, procedendo do seguinte modo:

- (i) a análise da função de Orfeu como líder religioso da expedição, da realização dos rituais, os quais comanda, e sua consequente relação com os deuses dentro do poema, bem como de sua relação com os demais heróis que compõem a expedição;
- (ii) a investigação do papel de Orfeu como figura mágica dentro do poema, da fundamental oposição entre os dons do herói e as práticas mágicas empreendidas por Medeia e da análise do conceito de magia em relação à sua música e poesia;
- (iii) por fim, a análise do seu papel como aedo e *alter ego* do próprio narrador e dos aspectos do personagem como protótipo de aedo dentro do poema, tendo em vista como essa característica pode ser utilizada por Apolônio com função metanarrativa, no âmbito da produção helenística da qual faz parte.

Apesar da divisão, os três momentos definidos acima dialogam internamente para a avaliação do status de Orfeu dentro da *Argonáutica*. Estendendo-se a análise da função religiosa de Orfeu dentro do poema, a investigação de como os poderes mágicos se relacionam com as ações rituais de Orfeu na *Argonáutica* permitirá delimitar a função da prática mágica de Orfeu no poema pois, primordialmente, é justamente de seu canto divino que dependem seus poderes mágicos.

Para o desenvolvimento da tese, optou-se pela sua divisão em quatro partes. Antes, como já foi observado, apresenta-se nesta introdução o personagem, com o objetivo de delimitar seu status anterior ao poema, como figura pertencente ao panteão mítico grego antigo, e a partir disso estabelecer as diretrizes de análise dele como membro da expedição dos argonautas. Orfeu como personagem da cultura antiga

transcende o status de figura mítica para adentrar o ambiente místico, especialmente com o advento do chamado Orfismo. A investigação dessa figura mítica e mística, bem como dos elementos que a caracterizam, pretendeu-se não muito extensa, abrangendo o recorte necessário de material para a subsequente análise de como Apolônio de Rodes utiliza o personagem em sua narrativa. Além disso, buscou-se abarcar o que há de mais relevante na bibliografia sobre Orfeu e seu papel na *Argonáutica*, desde o que foi colhido na dissertação de mestrado aos mais recentes estudos disponíveis sobre o tema.

O momento seguinte, a primeira parte propriamente dita, abrange os aspectos mais relevantes da narrativa de Apolônio, tendo em vista a delimitação do papel de um personagem como Orfeu dentro do conceito de narrador-poeta. Problematizando a relação aedo/narrador/poeta, pretendeu-se investigar como a organização dos versos, as opções e outros procedimentos do narrador da *Argonáutica* permitem analisar o papel do aedo dentro da obra, tanto como cantor do poema, quanto como personagem, na figura de Orfeu.

As partes subsequentes da tese proposta visam a uma ampla análise de todas as participações do argonauta Orfeu no poema. Realizar-se-á a investigação integralmente com base no texto grego, numa análise que se pretende acima de tudo imanentista, partindo de possíveis ocorrências vocabulares importantes para a compreensão do personagem, bem como analisando as relações entre o texto de Apolônio e suas possíveis fontes. Para não limitar o acesso ao texto teórico bem como ao poema, realizar-se-á a tradução⁸ de cada trecho selecionado, acompanhado das devidas notas e comentários, compreendendo cada uma das passagens onde o personagem Orfeu aparece na *Argonáutica*. Busca-se, deste modo, uma investigação profunda da participação dele na organização do poema épico em questão.

Levando em conta os contextos que circundam cada uma das situações, delimitou-se um conjunto de episódios cuja análise e traduções abrangerão todos os aspectos salutares de Orfeu sem prejudicar a continuidade da narrativa. Assim, primeiramente, optou-se pela tradução de parte do catálogo dos Argonautas (I, vv. 1-

⁸ Todas as passagens da *Argonáutica* foram traduzidas e analisadas a partir da edição estabelecida e comentada por Mooney, 1912. (Cf. Bibliografia). Para facilitar o acesso às análises de termos específicos, todas as palavras gregas discutidas no texto estão transliteradas para caracteres latinos, com os sinais diacríticos correspondentes, de acordo com as “Normas para a transliteração de termos em grego antigo”, da Revista Clássica, disponíveis em: <http://classica.org.br/cla/v19/Classica%20Brasil%2019.2%20298-299%202006.pdf>. Para respeitar as fontes bibliográficas, quando o termo em grego for mencionado a partir de um texto citado no corpo do trabalho, respeitar-se-á a transliteração do autor citado ou, se a palavra não estiver transliterada, inserir-se-á sua transliteração entre colchetes – [] –, à frente da palavra citada. Versos completos e passagens mais longas não sofreram transliteração.

34), devido às implicações dele para a compreensão da estrutura da narrativa, especialmente do introito, e da primeira menção feita a Orfeu. A partir disso, analisaram-se todas as passagens em que Orfeu atua. Essas passagens compõem uma antologia de Orfeu dentro da *Argonáutica*, que permitirá uma noção completa de como o personagem é abordado por Apolônio de Rodes.

Além dessas passagens, todos os momentos da obra que envolvam os temas destacados nos três itens principais da análise (religião(i), magia(ii) e canto(iii)) serão devidamente abordados quando necessário, com base no texto grego e com a tradução e análise de cada um deles.

Com o levantamento e a análise de todas essas passagens, mais a investigação das ocorrências de certas estruturas chave e a análise do vocabulário relacionado ao personagem Orfeu objetivou-se delinear um caminho para se caracterizar esse herói e suas aparições dentro da obra, tendo sempre por base os contextos que envolvam religião, magia e a música e poesia de Orfeu.

Na parte II da tese, investigaram-se as seguintes cenas dos cantos I e II da *Argonáutica*: a cena da querela entre Idmon e Idas, na qual Orfeu realiza um canto cosmogônico (I, vv. 450-518); a marcação do ritmo do remar dos argonautas com a lira e o canto em honra de Ártemis (I, vv. 536-579); os ensinamentos sobre os ritos secretos e a iniciação dos argonautas na ilha de Electra (I, vv. 910-921); a dança comandada por Orfeu, como parte do ritual sugerido por Mopso para cessar as tempestades no mar (I, vv. 1078-1152); a celebração da vitória de Polideuces sobre o rei Amico (II, vv. 155-163); a consagração da ilha de Tínia a Apolo, e o canto realizado por Orfeu em honra ao deus, que traz descrições de suas várias proezas (II, vv. 669-719); a visão da tumba e do fantasma de Estênelo, e as conseqüentes libações em honra de Apolo e a consagração da ilha de Lira (II, vv. 899-929).

Tendo em vista a ausência de Orfeu no canto terceiro e a conseqüente substituição dele pela feiticeira Medeia, a oposição entre a magia daquele e as práticas desta, marca um ponto de mudança narrativa que levará não apenas à conquista do velocino dourado por Jasão como à própria mudança de foco da narrativa, de uma aventura de um grupo de heróis para a aventura protagonizada por Jasão e Medeia nos cantos III e IV. De tal modo, a parte III da tese aborda a ausência de Orfeu e a ascensão de Medeia, bem como a relação entre esses dois personagens e suas práticas mágicas.

Analisando-se, ainda, a viagem dos argonautas como uma alegoria do próprio caminho da poesia empreendida por Apolônio, espera-se ter demonstrado que esse papel

do personagem como líder religioso e cantor mágico permite justamente compreender a sua função de narrador interno da obra e como, através de seu canto, Orfeu auxilia o narrador a construir o poema. Assim, a análise detalhada do personagem Orfeu dentro da *Argonáutica*, por um lado, contribuirá com a investigação dos eventos ligados ao próprio personagem nessa obra e, por outro, possibilitará elucidar como o contexto que envolve práticas religiosas e mágicas por todo o poema permite uma investigação acerca da técnica narrativa de Apolônio.

A quarta e última parte da tese investiga as participações de Orfeu no Canto IV da *Argonáutica*, bem como serão feitas as considerações finais com base no levantamento, tradução e análise desses trechos. As cenas a serem abordadas do canto IV são: a música de Orfeu que impede que os argonautas sejam dominados pelo canto sedutor das sereias (IV, vv. 885-919); os festejos pelo casamento de Jasão e Medeia (IV, vv. 1155-1160; vv. 1182-1200); a intercessão de Orfeu junto às ninfas do jardim das Hespérides para que elas aplacassem a sede dos argonautas (IV, vv. 1393-1456); e o oferecimento da trípode de Apolo às divindades do lago de Tritão e a aparição deste (IV, vv. 1537-1561).

2.2. O mito e suas fontes

São poucas as fontes na literatura grega nas quais Orfeu aparece como personagem. Seu nome não aparece nem em Homero, nem em Hesíodo, que são tidos como os aedos patronos da poesia épica pelos próprios gregos, ao lado do próprio Orfeu. Bernabé (2012, p. 12) observa que autores antigos, como Aristóteles, chegaram a duvidar da existência de um Orfeu:

É certo que alguns autores antigos duvidaram da existência do bardo trácio e consideraram que as obras a ele atribuídas eram falsas. Para citar um exemplo, o caso de Aristóteles, que não só mostra o seu maior ceticismo utilizando expressões de dúvida como “os poetas chamados de Orfeu”, ou outras mais ambíguas, como vagas referências a “teólogos” ou “poetas antigos ocupados com teologia”, mas que, em seu tratado *Acerca da filosofia*, manifestou expressamente sua incredulidade sobre a existência de poemas atribuídos a Orfeu. Mas havia uma crença generalizada na realidade do personagem e na autenticidade de suas obras. Assim, para citar dois extremos, no século IV a.C., um comentarista anônimo cita uma série de versos como pertencentes a um poema de Orfeu (é o que chamamos a Teogonia do *Papiro de Derveni*), e quase dois mil anos depois, entre os séculos XV e XVI, Constantino Láscares escreve uns

Prolegômenos do sábio Orfeu, nos quais afirma a existência do poeta mítico e de suas obras.

A busca pelas fontes relacionadas a Orfeu demandou um trabalho árduo, pois a maior parte do material disponível se refere a um vasto número de fontes fragmentárias e de difícil datação. Segundo Colli, que traça em seu livro⁹ um valioso histórico atualizado dessas fontes (2012, p. 35), as referências a Orfeu até o século XVIII fundamentavam-se em 87 hinos registrados sob seu nome e considerados antiquíssimos. Posteriormente, esse mesmo catálogo foi reformulado e ampliado por Gottfried Hermann em 1808, tendo sua datação revista, separando-se as fontes tardias. A essa edição seguiram-se outras que culminaram no compêndio intitulado *Orphicorum Fragmenta*, organizado por Otto Kern¹⁰ em 1922. A mais antiga referência ao herói pode ser encontrada em Íbico, poeta do século VI a.C., em um fragmento¹¹ que faz referência ao nome de Orfeu como sendo famoso, como observa Brandão (1990, p. 26):

A mais antiga referência à personagem colhe-se do poeta Íbico de Régio, que viveu no século VI a.C., o qual fala do *onomaklytón Orphén* (fr. 26, Adrados), isto é, do “renomado Orfeu”. Notem que, já então, Orfeu tem um nome famoso, o que poderia ser lido também, de outra perspectiva, afirmando-se que Orfeu *é* um nome famoso. São dois níveis diferentes a se considerar: de um lado, sendo famoso, Orfeu seria reconhecido de todos e, por essa razão, basta o simples adjetivo que lhe antepõe ao nome o poeta; por outro lado, sendo um nome, a simples referência a ele define a personagem no que tem de essencial. Orfeu não seria *onomaklytós* no mesmo sentido que são Platão, Aristóteles ou Eurípides; seria antes da forma que o é Homero ou, em parte, Pitágoras, pois não apenas tem um nome famoso mas é o próprio nome famoso. Como nos dois últimos exemplos, a dificuldade de transpor o nome para atingir a personagem que se encontra detrás dele é quase insuperável. Situação essa levada ao extremo no caso de Orfeu: de Homero, ainda que nada saibamos dele, temos os poemas, não interessando se são realmente de sua autoria ou apenas atribuídos ao poeta – o importante é podermos, nesse caso, ligar o nome a dados concretos; de Pitágoras não temos os escritos, mas temos a doutrina continuada numa escola filosófica, suficientemente atestada em seus seguidores. De Orfeu não temos nem poemas, nem escolas, sequer doutrinas organicamente sistematizadas. Apenas um nome. Em certo sentido, portanto, um nome tão famoso que se basta.

⁹ A primeira edição italiana, *La sapienza greca*, data de 1977.

¹⁰ Quando se fizer necessário citar o compêndio, optou-se por seguir o formato de referência estabelecido por COLLI, 2012, antecedida da notação *OF* (*Orphicorum Fragmenta*).

¹¹ Ὀνομακλυτὸν Ὀρπηγῶν, *OF* T 2 K.

O nome do herói é de origem incerta, mas parece ter também uma relação com esse papel misterioso e ritualístico que lhe é atribuído. Segundo Chantraine (1999, p. 829), a origem é incerta, ligada ao radical *orph-*, que aparece também na palavra *orphanós*, “órfão” e em *órphnē*, “escuridão” e em todos seus derivados.

Ogden (2002, p. 15) o inclui entre os ‘xamãs’, o tipo de mago indígena masculino mais antigo registrado na Grécia antiga. O termo deslocado para esse contexto se associa principalmente aos místicos de tradições órficas e pitagóricas, além da prática de separar sua alma do corpo, o ‘xamã grego’ possui habilidades diversas, tais como viajar para o mundo inferior, adivinhação, controle dos elementos da natureza, bem como de animais, e sempre esteve relacionado ao culto de Apolo Hiperbóreo (OGDEN, 2002, p. 15).

A sua característica de poeta primevo aparece em Píndaro, na *Pítica IV*, vv. 313-315, a mais completa fonte antiga restante do mito dos argonautas, na qual o poeta menciona Orfeu num breve catálogo dos heróis da expedição argonáutica¹².

ἔξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμικτὰς ἀοιδᾶν πατήρ
ἔμολεν, εὐαίνητος, Ὀρφεύς.

De Apolo o lirista pai dos aedos
Vem, muito louvado, Orfeu.

Aqui Orfeu é associado a Apolo, do qual muitos consideram ser filho¹³. Nestes versos o poeta o chama de pai dos aedos, ἀοιδᾶν πατήρ/*aoidān patēr*, o que torna ainda mais explícita a relação entre os dois, também pela habilidade de domínio da lira. A *IV Pítica* se destaca também por ser uma das primeiras referências à viagem dos argonautas, incluindo Orfeu como membro da tripulação.

A narrativa de Apolônio deve muito ao referido poema de Píndaro. Hunter (2004, p. 123-24) observa que a *IV Pítica* e a tragédia *Medeia* de Eurípides são as fontes do mito para as quais o poema de Apolônio mais chama atenção. A participação da tragédia é mais evidente, não apenas pela personagem Medeia e seu conflito com Jasão,

¹² Como Apolônio, Píndaro fez um catálogo dos heróis que viajarão na Argo, colocando em primeiro lugar os três filhos de Zeus, Hércules Castor e Polídeuces.

¹³ BULFINCH. 2002, p. 224. Grimal (1993, p. 340) diz, no entanto, que Orfeu é unanimemente reconhecido como filho de Eagro. Nos *OF* encontram-se as referências a ele tanto como filho de Apolo (T 22 K) quanto como filho de Eagro (T 23 K).

mas pela tensão constante, pela qual o “poema posterior torna-se quase um comentário explanatório sobre os terríveis eventos do drama” (HUNTER, 2004, p. 123).

Nelis (2005, p. 359) cita como fontes do mito argonáutico, além de Píndaro e Eurípides, Hesíodo, Eumelo, Mimnermo, Ésquilo, Sófocles, Antímaco e Calímaco, poeta contemporâneo e de estreita relação com Apolônio. Ainda destaca que os escoliastas nomeiam prosadores mais ou menos obscuros como fontes de transmissão do mito dos argonautas, como Hecateu, Acusilau, Ferécides e Timeu. Nelis também descreve mais pormenorizadamente a relação íntima entre as tragédias e o poema de Apolônio (NELIS. 2005, p. 360), das quais bebe principalmente na construção do terceiro canto da *Argonáutica*.

Além dessas, são citadas como importantes fontes a respeito do personagem um escasso conjunto restante da compilação feita pelo poeta grego Onomácrito no século VI a.C. (TRINGALI, 1990, p. 15), o qual, segundo Aristóteles, era um adivinho que viveu na corte de Pisístrato (TRINGALI, 1990, p. 33).

De tal modo, o restante do material referente a Orfeu e aos órficos diz respeito à uma variedade de textos de época mais tardia em relação a Apolônio de Rodes, que, é claro, têm relação justamente com o desenvolvimento da religião órfica. Segundo Colli (2012, p. 39), posteriormente ao registro de Onomácrito floresceu uma vasta literatura relacionada às práticas órficas, e se buscava a consolidação de uma tradição até pelo menos o século II d.C., com as teogonias de Eudemo, Jerônimo e Helâncio, além da chamada teogonia rapsódica. Essa numerosa literatura sagrada envolvendo o personagem, com poemas atribuídos a ele mencionados em diversos autores certamente exerceu alguma influência nas posteriores aparições do personagem por toda a literatura. Guthrie (1993, p. 13) comenta essas fontes da poesia atribuída a Orfeu, especialmente Platão:

Para passar à primeira de nossas duas divisões, a existência de uma literatura sagrada atribuída a Orfeu, a evidência não tem deixado de apresentar que isso ocorreu no quinto e quarto séculos da grande Antiguidade. Orfeu lidera a lista quando Alexis, um poeta cômico do quarto século, descreve uma representativa pilha de livros: ‘Venha e escolha qualquer livro que você goste daqui... Há Orfeu, Hesíodo, tragédias, Choirilos, Homero, Epicarmo’ (Athen. 5. 164). No *Hipólito* de Eurípides Teseu, zombando de seu filho pela vida ascética que leva por ter escolhido Orfeu como seu mestre, atribui isso a ‘honrar ao palavreado de volumes prolixos’. Platão menciona o poeta várias vezes e cita seus escritos. Alguns exemplos são: do *Crátilo* (402b), ‘Orfeu diz em algum lugar’, seguido por duas linhas de hexâmetros;

do *Filebo* (66c), ‘Como Orfeu diz’ seguido de um único hexâmetro; das *Leis* (2.669d), ‘Aqueles que Orfeu diz terem atingido os anos de prazer’; e a famosa passagem na *República* (2.364e) onde os pregadores itinerantes são mencionados como produtores de ‘uma massa de livros de Orfeu e Museu’. Nas *Leis* novamente (8.829d) os Hinos de Orfeu são mencionados, e no *Íon* (536b) ele é mencionado como um dos modelos para os poetas hexamétricos posteriores.

O fragmento da *República* citado por Guthrie é mencionado por Ogden (2002, p. 20-21), que observa a imagem negativa que o filósofo faz desses feiticeiros. Há uma série de características relacionadas ao ‘xamã’ que se assemelham às relatadas em outro fragmento citado por Ogden, de Hipócrates (2002, p. 18-20), e que definem o tipo de figura que era associada aos conhecimentos órficos: eles são feiticeiros (*goēteía* and *manganeía*); são sacerdotes andarilhos (‘beggar-priests’, *agýrtai*); são iniciados nos mistérios e oferecem iniciação aos mistérios; usam ‘livros órficos’; são persuasivos, mas charlatães; são corruptíveis e amorais; podem encantar (*epagōgai*); podem purificar indivíduos e cidades; possuem compulsão pelos deuses; poderes de evocação e expulsão de fantasmas; as magias de amarração, (*katádesmoi*); encantamentos; orações e sacrifício; profecias.

Devido ao seu caráter místico, Orfeu esteve sempre ligado aos chamados cultos de mistério da Grécia antiga, principalmente o orfismo, que tinha entre seus princípios as noções de reencarnação e origem divina da alma – conceitos que influenciaram desde os pitagóricos até o próprio Platão. O orfismo foi uma das mais fortes correntes religiosas a surgirem na Grécia antiga, e perdurou no imaginário além dessa época.

É inevitável relacionar o mito mais famoso de Orfeu – a ida ao mundo inferior para resgatar a amada Eurídice – com a origem desse culto, pois a viagem ao mundo dos mortos traz em si um caráter iniciático¹⁴. Porém, o orfismo tinha desde sua origem uma íntima relação com outros mitos, especialmente as figuras de Dioniso e Apolo, bem como com outros mistérios. Colli (2012, p. 40) observa que em Heródoto já aparecem referências a “ritos órficos”, e que em Elêusis a poesia órfica era aceita. Para o autor italiano, apenas a partir do século V a.C. pode-se falar de um culto de seguidores de Orfeu, atestado pelo próprio Platão no *Protágoras*, em 316d, por exemplo.

¹⁴ Tringali (1990, p. 16) observa que as viagens de outros personagens ao mundo inferior tem também esse caráter, como a viagem de Odisseu no Canto XI da *Odisseia*, a viagem de Eneias no canto VI da *Eneida* e até na viagem ao inferno na *Divina Comédia* de Dante. Além disso, Baco, o deus cultuado pelo orfismo, também foi ao mundo inferior em busca de sua mãe, Sêmele.

Relaciona-se ainda o mito de Dioniso ao de Zagreu. A relação de Orfeu e Zagreu se dá, provavelmente, porque ambos em seus ritos foram despedaçados (HARVEY, 1998, p. 368). Colli observa, no entanto que essa relação é controvertida (2012, p. 367-368), pois até o séc. III a.C. não existem fontes que associem Zagreu e Dioniso de forma explícita. Não é possível saber, de tal modo, se a relação entre as divindades se dá desde a origem dos primeiros cultos relacionados ao orfismo ou se se desenvolve posteriormente, justamente por influência órfica.

Segundo Brandão (1990, p. 27), Heródoto divide Orfeu mítico em duas figuras: o argonauta e o inimigo de Dioniso, que é morto e despedaçado pelas mênades. Além disso, ele destaca três pontos fundamentais para delimitar o personagem mítico, retirados da obra de Eurípides:

Da obra deste, colhemos mais três importantes dados sobre Orfeu. Os dois primeiros na *Alceste*, quando Admeto afirma desejar possuir o canto do antigo poeta para encantar com hinos Perséfone e poder assim livrar sua esposa do Hades; e quando o coro lamenta não ter encontrado nada mais poderoso que a *Anánke*, a Necessidade, a fim de salvar a jovem esposa, “nem algum procedimento mágico nas pranchetas da Trácia onde se inscrevera a voz de Orfeu” (v. 357 ss. e 965 ss.). Nos dois casos, trata-se da confirmação do poder mágico do canto de Orfeu, com o acréscimo das referências à sua descida ao Hades e à existência de inscritos onde se inscrevera a sua voz.

Dos dois primeiros dados, pode-se inferir a fama do nome de Orfeu – como visto no fragmento de Íbico – relacionado não apenas ao canto, mas às propriedades mágicas desse canto que, de tal modo, se propagava. O poder de encantar ouvintes como Perséfone e a utilização desse encantamento como ferramenta para atingir objetivos é crucial para o entendimento do papel do canto mágico do herói nas suas ações junto ao grupo dos argonautas. Há então o terceiro dado, já referido por Guthrie (1993, p. 13), que Brandão apresenta (1990, p. 27-28):

Ainda em Eurípides, colhemos a indicação da difusão, além de escritos do antigo poeta, de práticas culturais relacionadas com ele. Teseu, acusando Hipólito, na peça de mesmo nome, afirma ironicamente ser ele dos que se alimentam de seres inanimados, tendo Orfeu por senhor e honrando com transportes báquicos a fumaça de numerosos escritos. Notem que os escritos de Orfeu se relacionam assim com práticas religiosas que incluíam o vegetarianismo e com o culto de Dioniso, antes mostrado como inimigo do poeta e causador de sua morte. É tudo o que se pode encontrar nas fontes do século V.

A difusão do orfismo atestada por Brandão num poeta grego trágico é fundamental para a leitura do personagem representado na *Argonáutica* porque os trágicos são, como dito anteriormente, um dos principais modelos para a composição do poema de Apolônio. A observação de Brandão sobre a relação entre Orfeu e Dioniso como adversários converge para o que diz Tringali (1990, p. 15), que observa que Orfeu fazia parte de uma religião de Apolo que se converteu posteriormente em uma religião de Dioniso, e que o papel de Orfeu foi justamente reformar o culto de Dioniso de acordo com o espírito de Apolo. De uma forma ou de outra há uma relação íntima entre Dioniso e Orfeu assim como há entre Apolo e Orfeu.

Colli (2012, p. 41) observa que o florescimento dos chamados mistérios dionisíacos se dá justamente no período helenístico, e que a origem da relação entre Orfeu e Dioniso reside na relação entre o dionisismo e os mistérios de Elêusis. Colli (2012, p. 44) salienta ainda que Nietzsche, ao enxergar uma oposição entre Apolo e Dioniso, ignorou a unidade entre os deuses, e afirma que Orfeu “exprime a união deles e parece dilacerado pela luta deles”.

Considerando a situação mítica que funda o culto dionisíaco do orfismo – a viagem ao Hades, bem como a morte do herói e seu despedaçamento – é compreensível que a figura divina mais intimamente associada a ele na *Argonáutica* seja Apolo e não Dioniso. Porém o caráter apolíneo de Orfeu, ainda segundo Colli (2012, p. 44), tem muito menos distância com o dionisíaco:

Nietzsche, porém, viu a natureza ilusória de Apolo: de fato, a poesia órfica entreteceu o tema da aparência em muitos de seus mitos. Mas o que Orfeu conta não deve ser entendido apenas como magia da arte, como capricho de imagens mentirosas, e nem mesmo como consolação diante da angústia da vida. O caráter apolíneo de Orfeu é mais sapiencial, surge, portanto, não somente de uma antítese, mas de uma ligação com Dioniso.

O poema épico de Apolônio narra uma história que se passa antes dos eventos que associam Orfeu ao deus Dioniso do culto órfico, apresentando uma figura cujo domínio mágico ainda se restringe estritamente ao universo apolíneo. Contudo a sua figura é simbiose dos elementos apolíneo e dionisíaco. Talvez, as peculiaridades relacionadas aos mistérios órficos que se encontram nas fontes da *Argonáutica* e que, conseqüentemente, as influenciam, são filtradas pelo recorte estabelecido pelo poeta de

maneira a construir uma contiguidade entre os dois aspectos. Como argonauta, a religião de Orfeu ainda é aquela de Apolo, que se converteria posteriormente na de Dioniso.

2.3. Orfeu na *Argonáutica*: fortuna crítica

O tema de Orfeu é amplamente estudado, mas a observação das obras em que ele se faz presente aponta que há muito pouco destaque à sua presença no mito argonáutico em relação ao mito da busca de Eurídice e de sua morte. As implicações disso são que é difícil ter contato com materiais de maior extensão que investiguem esse personagem a fundo dentro da *Argonáutica*, que não aqueles que o tomam em contraste com outros personagens ou que, numa análise ampla da obra, investigam sua presença aliada a um dos temas a ela associados.

A importante obra de Guthrie *Orpheus and Greek Religion* traz um longo panorama das implicações do Orfismo e da figura de Orfeu na religiosidade, bem como discute algumas fontes importantes da presença de Orfeu na literatura e cultura clássicas. Escrita nos anos trinta, é uma obra importante pela posição na história dos estudos órficos, como afirma Alderink em seu prefácio à edição de 1993 (GUTHRIE, 1993, p. xv):

O trabalho de Guthrie prevalece parcialmente porque seu método é cauteloso e mesmo tentativo, como muitos revisores comentaram em antigas resenhas de *Orpheus and Greek Religion*. Por “cauteloso”, no entanto, nós não deveríamos supor que ele possui “poucos dados, menos teoria” ou ainda que ele seja “relutante em tirar conclusões”. A cautela de Guthrie é mais que uma hesitação em face à evidência fragmentária, muito do que é encontrado em autores que viveram séculos depois dos fenômenos sobre os quais eles parecem prover evidências.

Como já comentado, as fontes do mito de Orfeu bem como do que Alderink chama de fenômenos órficos são mesmo fragmentárias, e mesmo as descobertas mais recentes e posteriores à publicação de *Orpheus and Greek Religion* não são suficientes para que se evite certa hesitação na tomada de conclusões acerca de certos elementos da cultura em torno do personagem mítico.

Guthrie, como todos os outros autores que versam sobre o tema, aponta Apolônio como uma das fontes essenciais para o personagem mítico e religioso Orfeu,

junto ao poema do romano Valério Flaco e a *Argonáutica Órfica*, junto aos vários textos fragmentários que possuía até então.

Do material recente, R. J. Clare em seu livro *The Path of the Argo* traz um capítulo dedicado ao personagem e à sua contraparte mágica (e narrativa), Medeia. Intitulado *Orpheus and Medea* o trecho faz parte de uma discussão maior, sobre a oposição entre as duas figuras como parte de um binômio: Ordem e Caos.

A afirmação feita por Clare é que nas entrelinhas da articulação de temas de viagem e retorno na *Argonáutica* há uma tensão entre ordem e desordem. Isso está relacionado com a representação da ação no poema, que para Clare subentende uma técnica coreográfica próxima à organização de uma peça de teatro.

A tensão construída entre os dois personagens, Orfeu e Medeia, porém, permeia todo o poema, apesar de encontrar seu auge quando ambos compartilham espaço na expedição de retorno, no quarto Canto da obra. Clare aponta para a *thélxis* (2002, p. 232), como o atributo principal de Orfeu, poderes que estão em evidência desde a primeira referência ao argonauta, no catálogo dos heróis, I, vv. 23-34, mas que permeiam toda a obra. Para Clare, a proeminência de Orfeu no catálogo é algo fundamental para a narrativa:

Nós podemos ir mais longe. A proeminência de Orfeu no catálogo é tal que se pode sugerir que o papel que lhe cabe na expedição é secundário apenas ao do próprio Jasão. Os outros argonautas juntam-se a expedição tanto por vontade própria ou por ordem se seus pais. Orfeu é o único herói que Jasão é especificamente convidado a aceitar, no papel de ajudante nos trabalhos vindouros (ἐπαρωγὸν ἀέθλων [*eparōgòn aéthlōn*], v. 32). Como veremos durante a viagem, a designação da função de Orfeu nesses termos prova ser de significância vital.

Apesar de atentar a esses poderes, Clare não assevera que as ações de Orfeu são necessariamente mágicas. Boa parte do que se associa a um poder provocado pela lira de Orfeu possui uma possibilidade dupla de análise. Por um lado, as sequências onde a música do argonauta exerce algum “encantamento” são comparáveis aos poderes expressos nos primeiros versos do poema. Por outro, não há indicação direta de que a interação entre os objetos encantados e a música seja de ordem mágica, pois são sempre situações onde é possível uma interpretação que não a mágica. Clare apresenta duas cenas em especial da *Argonáutica* que podem demonstrar isso: a cena em que os peixes seguem o navio enquanto Orfeu toca sua lira (I, vv. 575-79), onde ele destaca que nunca

fica inteiramente claro se os peixes seguem o navio por conta da música ou das ondas por ele provocadas (CLARE, 2002, p. 235); e a cena em que o mar se agita, mesmo sem vento, quando Orfeu entoa um hino em honra à vitória de Polideuces sobre o rei Amico (II, vv. 159-63), cena que não deixa claro, como afirma Clare, se o efeito da música de Orfeu é mesmo mágico ou não (CLARE, 2002, p. 237). Ele destaca também a relação de intermediador que Orfeu exerce entre o mundo divino e os argonautas. Esse papel de “árbitro de práticas religiosas” (2002, p. 240) é exercido ao longo de todo o poema, e evidencia, para Clare, que Orfeu se torna cada vez mais importante a cada novo episódio onde exerce esse papel.

A seguir, ele comenta do papel de Medeia mediante sua entrada no terceiro livro do poema, livro no qual não apenas Orfeu não age, como não é nem mencionado. Há, contudo, para Clare, uma continuidade no tratamento do tema da *thélxis*, agora do ponto de vista amoroso, da sedução, e não mais do ponto de vista mágico. Com a ausência de Orfeu, a magia assume outra instância com Medeia.

O cerne da oposição que é desenvolvida pela leitura que Clare apresenta levanta questões que são fundamentais para a construção das teses levantadas no presente trabalho, por evidenciarem que na construção e apresentação do personagem Orfeu há um predomínio da presença do tema da religião/magia, bem como por estabelecer como momento seminal dessa análise a oposição entre tipos de prática mágica, que se opõem pela presença de Medeia. A oposição entre bardo e feiticeira é fundamental para que se compreenda a presença da magia e religião no texto, bem como ambos os domínios tornam-se, portanto, cruciais na análise desses dois personagens.

2.4. Orfeu e o poder da *thélxis*

Logo após o próêmio da *Argonáutica*, o primeiro argonauta a ser enumerado no catálogo dos heróis que viajarão na Argo é justamente Orfeu (I, vv. 23-27):

Πρῶτά νυν Ὀρφεὺς μνησώμεθα, τὸν ῥά ποτ' αὐτὴ
 Καλλιόπη Θρήκι φατίζεται εὐνηθεῖσα
 Οἰάγρω σκοπιῆς Πιμπληίδος ἄγχι τεκέσθαι
 αὐτὰρ τόνγ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὖρεσι πέτρας
 θέλξαι ἀοιδάων ἐνοπῆ ποταμῶν τε ῥέεθρα.

Primeiramente de Orfeu nos lembremos, que em outro tempo a própria Calíope, conta-se, após se deitar com o trácio

Éagro próximo ao alto da Pimpleia, deu à luz.
Além disso, contam que as inflexíveis rochas sobre as montanhas
e o curso dos rios ele encantava com os sons das canções.

Segundo Clare (2002, p. 232), o poder de Orfeu dentro do poema de Apolônio é o poder da *thélxis*, um termo que delimita um grupo de habilidades descrito pelo narrador nesses primeiros versos como o poder capaz de encantar (θέλξει/*thélxai*), a natureza. A utilização da *thélxis* aqui é o que caracteriza melhor Orfeu, pois ela está diretamente ligada ao seu canto (ἀοιδάων/*aoidáōn*). A *thélxis*, porém, possui outros significados, como observa Goldhill (1991, p. 60):

[...] *Thelgein*, “encantar”, é utilizado numa variedade de contextos, mas em particular para descrever a sedução verbal e sexual (que geralmente são entrelaçados no caso de Odisseu em uma literatura muito tardia). É o termo usado para a feitiçaria de Circe (X, v. 291, v. 318, v. 326), e para o controle de Calipso sobre Odisseu (I, vv. 56-7); quando os pretendentes são dominados de desejo por Penélope (XVIII, 212), ela os encanta para que lhe dêem presentes. Esse é o encantamento que Telêmaco teme quando Odisseu aparece pela primeira vez sem disfarce frente a ele, como se fosse uma divindade (como Hermes, que “encanta” a visão dos homens (V, v. 47; XXIV, v. 3)).

Esse termo, portanto, transcenderia o poder meramente mágico e alcançaria a esfera da sedução, o que está intrinsecamente ligado ao poder que a música exerce sobre os ouvintes. Mas se pode considerar que no procedimento da enunciação da palavra – entendendo aqui palavra em um contexto amplo, como o de discurso, aplicável desde a palavra mágica até a sagrada – encontra-se o motor da magia, e o canto é seu canalizador. Toda palavra pronunciada essencialmente é mágica, e sua eficiência se dá pela sedução do ouvinte ou pela sedução da própria natureza, podendo interferir em seu funcionamento comum. O poder de sedução que a palavra possui aqui é um poder mágico, porque toda palavra é mágica nesse contexto.

O verbo encantar, *thélgō*, aparece também para designar o encantamento provocado pela beleza de Jasão quando, ao sair de casa, encanta os olhares das pessoas (I, v. 777), e no relato de Jasão ao rei Lico e aos mariandinos sobre as diversas façanhas dos argonautas (II, v. 772). O verbo designa ainda o poder de Afrodite/Cípris de enganar as jovens virgens, poder esse comparado à sedução de Medeia (III, v. 4), e caracteriza a própria ação de Afrodite ao fazer a jovem Medeia apaixonar-se por Jasão (III, v. 28, v. 86, v. 143). Além disso, são situações onde ocorre o verbo *thélgō*: quando

Medeia usa suas habilidades mágicas para encantar o dragão protetor do velocino de ouro com o olhar (IV, v. 147, v. 150); quando a jovem seduz o irmão Apsirto para assassiná-lo e fugir com Jasão (IV, v. 436); os ritos de Circe, que encantava os forasteiros que chegavam a sua ilha (IV, v. 667); e o canto das Sereias, que encantavam os viajantes (IV, v. 894).

Fica claro que, na *Argonáutica*, a magia de Orfeu primordialmente caracterizada como *thélxis* está diretamente ligada ao poder de sedução de seu canto, e outras utilizações do verbo *thélgō* permitem demonstrar como essa sedução aparece no contexto da obra, ligada a personagens como Jasão e principalmente Medeia. No caso de Jasão, é a sua beleza que causa a admiração dos que estão à sua volta, beleza essa que remete diretamente à figura de Apolo, deus intimamente ligado a Orfeu. O domínio do discurso também é característica de Jasão, e no momento em que este conta as façanhas dos argonautas a Lico, assume também o papel de narrador da aventura, como se fosse um aedo. Jasão e Orfeu, dessa forma, podem ser vistos como duas faces do deus Apolo, trazendo as suas características: beleza, liderança, magia e música, além do domínio da narrativa.

O poder do encantamento está diretamente ligado ao dom da música e da sedução também dentro da obra homérica. Assim como os ouvintes ficam dominados pelo poder da narrativa de Jasão, o aedo Fêmio, na *Odisseia*, produz o mesmo efeito com seu canto, como diz a ele Penélope (*Od. I, v. 337*)¹⁵.

Orfeu então, assumindo esse papel de aedo, põe seu canto a serviço de diversas situações. Seja para acalmar os ânimos dos companheiros (I, vv. 450-518), seja para comemorar uma façanha de um companheiro, como a vitória de Polideuces sobre o rei Amico (II, vv. 155-163). Além disso, os acordes de sua lira impedem que os argonautas sejam dominados pelo canto sedutor das sereias (IV, vv. 885-921). Ele também participa dos festejos pelo casamento de Jasão e Medeia, comandando o canto himeneu que celebra a união (IV, vv. 1128-1200) e intercede junto às ninfas do jardim das Hespérides para que elas aplacassem a sede dos argonautas (IV, vv. 1393-1456).

¹⁵ Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελεκτήρια οἶδας [...] / Fêmio, muitas coisas conheces que causam nos mortais encantamento além dessas [...]. Penélope repreende Fêmio por cantar canções sobre as façanhas de Odisseu, o que a fizera emocionar-se. Tal é o poder da sedução de seu canto: conhecer muitas coisas (πολλὰ... οἶδας/*pollá... oídas*) que encantam (θελεκτήρια/*thelktéria*) os ouvintes. Logo a seguir, Telêmaco reprova a mãe por impedir Fêmio de cantar, pois a comoção causada pelo aedo não é culpa do mesmo, mas de Zeus que causa infortúnio aos homens (*Od. I, vv. 346-352*).

Mas o poder da *thélxis* é também o poder da enganação, como é possível observar pelas atitudes de Medeia. Além de agir contra o dragão que protege o velocino e contra seu irmão, o próprio sentimento que Medeia nutre por Jasão é fruto de um ardil provocado por Afrodite, poder que é comparado ao da própria Medeia. Pode-se enxergar aqui a *thélxis* como algo negativo, que traz infortúnios, mas é justamente por intermédio desses ardis que a narrativa prossegue, permitindo não apenas a conquista do velocino como a fuga de Medeia com Jasão. Portanto, se é possível associar o canto de Orfeu com a *thélxis*, é possível associá-lo também com a enganação e o ardil provenientes dessa sedução.

É interessante salientar ainda que Orfeu não aparece no Canto III, canto justamente que irá tratar da relação entre Medeia e Jasão. O protagonismo da jovem dentro desse canto apresenta uma mudança de foco da narrativa. Nos dois primeiros cantos acompanha-se a narrativa de um grupo de heróis – evidenciada pelo primeiro verso do Canto I –, enquanto que nesse terceiro Canto será narrado como Jasão, por intermédio das práticas mágicas de Medeia, superará as provas impostas pelo rei da Cólquida para que tenha o direito a conquistar o velocino de ouro. A mudança de foco da narrativa também é simbolizada pela mudança do tipo de feiticeiro que aparece – Medeia no lugar de Orfeu –, bem como do tipo de magia a ser praticada. Clare (2002, p. 241) chama atenção para esse fato:

Além de introduzir a própria Medeia, a invocação do livro terceiro é uma reviravolta no poema por causa de seu tratamento do tema da *thelxis*. Em apenas uma ocasião anterior – a descrição da entrada de Jasão na cidade das Lemnianas – o poder da *thelxis* tinha sido afirmado em um contexto amatório (I, vv. 774-80). Aqui a *thelxis*, anteriormente atividade restrita particular de Orfeu, é posta diretamente sob a égide de Erato em formidável parceria com Cípris. A afirmação explícita do poder de Erato prediz a relativa falta de importância de Orfeu nesse estágio do poema e, de fato, Orfeu não é mencionado ao longo de toda a ação do livro 3; qualquer magia que é realizada durante o curso dos eventos na Cólquida vem de outra parte.

Na verdade, a suposta magia de Orfeu é algo mais próximo ao encanto que provém da música, e não pode, nesse contexto, ser encarada como a mesma feitiçaria de Medeia. As práticas realizadas por Medeia envolvem a invocação de forças estranhas, como o poder da deusa ctônica Hécate, o que amedronta até os próprios argonautas. A jovem é classificada com o epíteto *polyphármakon* (III, v. 27; IV, v. 1677) “a de muitos fármacos”, que nesse contexto consiste no seu domínio sobre várias ervas, remédios ou

venenos, como uma curandeira. E é esse poder, que Medeia ensina a Jasão para que ele possa suplantar os desafios impostos por seu pai, o Rei Eetes.

Assim, a música e o canto de Orfeu estariam diretamente ligados a esse mundo da magia, especificamente a magia da ordem. É de se salientar, também, que Orfeu tenha intrínsecas relações com Apolo, o que confere ao seu poder um caráter Olímpico – em oposição aos poderes ctônicos de Medeia. Em I, vv. 512-515, o herói é comparado a Apolo pela semelhança entre o modo como guia o ritmo das remadas dos argonautas com sua lira e o coro de jovens que dançam nos templos do deus, ao som também da lira deste.

O deus é, além disso, o patrono da expedição. Em outro importante momento, é o próprio Orfeu que realiza uma invocação a Apolo, em II, vv. 669-719, na cena em que ele conduz os argonautas a consagrarem uma ilha ao deus, e o canto realizado por Orfeu traz descrições de várias proezas de Apolo. A cena representa uma renovação do pacto estabelecido entre os argonautas e o deus através do ritual do primeiro Canto (CLARE, 2002, p. 238), quando Jasão revela que consultara um oráculo, pelo qual o deus prometia guiar os caminhos da viagem dos argonautas (I, vv. 351-361).

Chamada a atenção para o deus Apolo, portanto, deve-se destacar que o principal papel que Orfeu exerce dentro da expedição é, certamente, o de representar o elo entre os argonautas e o sagrado. Seu papel de líder religioso é detalhado em rituais que ele comanda, que são descritos nos dois primeiros cantos da *Argonáutica* (I, vv. 1078-1152; II, vv. 669-719; II, vv. 900-929), bem como alguns rituais descritos no Canto IV – o já referido himeneu em IV, vv. 1128-1200 e a oferenda da trípode de Apolo em IV, vv. 1537-1622. Ele é o responsável também por levar os argonautas a conhecerem ritos misteriosos (I, vv. 910-921). Também é possível considerar que sua intercessão junto às ninfas nas Hespérides o caracterize como líder religioso, já que elas são deidades e se tornam propiciadoras de um evento maravilhoso, ao se metamorfosearem em árvores.

Além disso, a já referida celebração pela vitória de Polideuces pode ser considerada uma celebração com conteúdo religioso, como observa Sánchez (1996, p. 159, n. 233), pois, segundo ele, o hino em honra ao herói é um evento que está relacionado com a apoteose dos Dióscuros (Castor e Polideuces) e a instituição de seu santuário em Heracleia (II, vv. 806-810) como deuses protetores da navegação (IV, vv. 588-594, vv. 650-653). Assim, essa ação leva a outro evento ritual que, mesmo que indiretamente, tem a participação de Orfeu.

Pela sua própria atuação como aedo, Orfeu pode assumir o papel de *alter ego* do próprio narrador, como acontece também com o adivinho Fineu¹⁶. Como tratado brevemente na dissertação de mestrado (DINIZ, 2010), esse fato constitui-se então como uma função metanarrativa de Orfeu, pois ele assume a voz do poeta. Albis (1996, p. 29) observa que a proeminência de Orfeu chama atenção desde o início, pois o cantor/narrador é o primeiro homem a embarcar na Argo, e a sua relação com o narrador implica que a empatia entre poeta e personagem se dá pela inspiração divina. Albis (1996, p. 31) comenta ainda que através dos exemplos do canto de Orfeu dentro da *Argonáutica*, pode-se encontrar uma característica fundamental da épica¹⁷:

A imagem do cabelo não cortado de Apolo é especialmente apropriada para uma passagem onde Apolônio faz uma das associações mais próximas entre narrador e os personagens. A juventude eterna de Apolo, simbolizada pelo seu cabelo intocado, é tão válida ao narrador quanto é para os argonautas. Como Mary Margolies DeForest observa, “O cabelo em eterno crescimento é uma imagem visual de continuidade entre a Era de Bronze e a Era Alexandrina”. O narrador da *Argonáutica* pode celebrar a divina imutabilidade nos mesmos termos que Orfeu. O colapso da vasta extensão de tempo entre Apolônio e Orfeu, tornada possível por Apolo, garante autoridade à descrição de Apolônio das proezas míticas do poeta na sua *Argonáutica*.

A assimilação do discurso do seu personagem pelo narrador é um elemento fundamental da épica. Sócrates na *República* de Platão (393c) chama essa prática do poeta de τὸ ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ κατὰ φωνήν. Apolônio toma essa assimilação, τὸ ὁμοιοῦν [*tó omoioûn*], um passo além de Homero, pois diferente da prática usual de seu predecessor, ele nem sempre demarca claramente as porções pertencentes aos discursos dos personagens e à sua própria narração. O exemplo de Orfeu dado acima é um exemplo extremo do embaçamento da fronteira entre o discurso do poeta e o de seu personagem.

É preciso salientar, ainda, que a composição da *Argonáutica* se dá dentro de um contexto que privilegia esse processo de experimentação poética. O trabalho dos *philólogos* na Biblioteca por vezes mesclava os papéis de crítico e de poeta, e para eles era de extremo interesse fomentar as discussões estéticas. O estabelecimento de um programa poético com base nessas reflexões também gerava esse efeito de “transgressão”, que nesse sentido visa propor uma continuidade a partir da ruptura com

¹⁶ Segundo Cuypers (2004, p. 58), esses personagens lembram as figuras de Demódoco, Fêmio e Tirésias na *Odisseia*.

¹⁷ O exemplo a que Albis se refere é o canto de Orfeu após a epifania de Apolo, no Canto II, especificamente o trecho, vv. 703-09.

a poesia anterior – no caso de Apolônio, a épica homérica, por exemplo. Pode-se entender a caracterização de Orfeu como *alter ego* do narrador dentro da *Argonáutica* como um trabalho de experimentação e reflexão sobre o poético dentro da própria poesia.

Portanto, fica clara a importância do personagem Orfeu dentro do contexto do poema de Apolônio de Rodes, não apenas para a narrativa, como líder religioso e figura mágica dentre os heróis, mas como figura chave para a compreensão das técnicas narrativas da *Argonáutica* bem como do conceito de narração mediante o papel do aedo/poeta perante uma audiência. É ele o elo entre o sagrado e os heróis, é ele um dos símbolos da presença do deus Apolo como patrono da viagem e é ele também o *alter ego* do narrador da *Argonáutica*. A análise de Orfeu e a investigação das passagens onde o personagem aparece na obra poderão, portanto, lançar luz não apenas sobre os temas da magia e da religião relacionadas a Orfeu, mas permitirão uma compreensão mais ampla de como esse personagem e a obra de Apolônio se inserem no contexto do período helenístico, qual o seu legado e o quanto a caracterização desse personagem permite analisar melhor as estratégias narrativas que tornam a *Argonáutica* uma obra seminal da literatura clássica.

PARTE I – MAGO, SACERDOTE E POETA

O homem se derrama no ritmo, marca da sua temporalidade; o ritmo, por sua vez, se declara na imagem; e a imagem volta para o homem sempre que alguns lábios repetem o poema. Por obra do ritmo, repetição criadora, a imagem – feixe de sentidos rebeldes à explicação – se abre à participação. E o que se divide e se recria nela é a imagem. O poema se realiza na participação, que nada mais é que recriação do instante original. Assim, a abordagem do poema nos leva a abordar a experiência poética. O ritmo poético não deixa de oferecer analogias com o tempo mítico; a imagem, com o dizer místico; a participação, com a alquimia mágica e a comunhão religiosa. Tudo nos leva a inserir o ato poético no campo do sagrado. Mas tudo, da mentalidade primitiva à moda, os fanatismos políticos e até o crime, é suscetível de ser considerado forma do sagrado. A fertilidade dessa noção – da qual se abusou tanto como da psicanálise e do historicismo – pode nos levar às piores confusões. Por isso, estas páginas não se propõem a explicar a poesia por meio do sagrado, mas a traçar as fronteiras entre ambos e mostrar que a poesia constitui um fato irreduzível, que só pode ser totalmente compreendido por si mesmo e em si mesmo.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 123.

1. A PROBLEMÁTICA DA RELAÇÃO ENTRE MAGIA E RELIGIÃO

1.1. Uma proposta de leitura antropológica

A partir da proposição metodológica estabelecida para este trabalho, a abordagem do personagem Orfeu no contexto do poema de Apolônio de Rodes não está circunscrita ao âmbito literário: analisa-se aqui a confluência entre aspectos singulares da estrutura desse poema épico e a mesma como reflexo de uma sociedade onde a presença de aspectos como a religião e a magia são fundamentais. De tal modo, fazem-se imprescindíveis algumas considerações introdutórias aos conceitos abordados na análise do personagem, especificamente sobre os aspectos a serem analisados, religião, magia e canto.

O primeiro questionamento possível da delimitação dos três aspectos a serem abordados recai sobre a divisão entre magia e religião, pois um olhar contemporâneo sobre esses termos poderia levar à inclusão de ambos em uma única esfera, dadas as várias intersecções entre esses elementos. De fato, uma das discussões mais importantes relativas à magia e religião é justamente o posicionamento de uma linha divisória entre elas.

O sociólogo George Gurvitch (1979), por exemplo, aponta em sua obra de 1950, *A vocação atual da sociologia*, que pensadores de várias áreas trabalharam o tema da magia e religião sem, contudo, resolverem a questão da linha divisória que é consensualmente traçada entre esses dois universos. Da mesma forma, Gilvan Ventura da Silva propõe a magia como parte do universo da religião (SILVA, 2003, p. 165), e repensa essa separação a partir dos conceitos evolucionistas de Frazer, que pensavam a religião como um estágio evolutivo posterior ao mágico.

Ao buscar uma abordagem em separado desses aspectos, no entanto, busca-se uma razão não especificamente dicotômica, a princípio, e sim uma sistematização que confira os devidos lugares às realizações de cada aspecto em separado – mesmo que aparentemente eles possam vir a convergir. Obviamente que o caminho que se pretende desenvolver pode acabar divergindo dessa separação, mas a título de metodologia, essa é a proposta inicial.

Além disso, partindo do pressuposto de que para uma análise profunda das teses disponíveis sobre a manifestação das esferas mágica e religiosa no âmbito das sociedades em um trabalho voltado para um específico elemento da cultura humana – a literatura, que se apresenta aqui tão somente como um reflexo dessas sociedades – faz-se necessária uma abordagem do mágico e do religioso que ao mesmo tempo abarque a intrincada delimitação de ambos, contribua para uma leitura do personagem Orfeu, e não extrapole os limites do que o texto e o contexto da produção do poema de Apolônio impõem, apesar de perscrutarem-se bases antropológicas fundamentais a essa leitura, não se propõe debruçar longamente sobre os referidos temas, senão em algumas obras substanciais na constituição das propostas de análise aventadas, e nas consequentes leituras dessas obras.

Um histórico importantíssimo da leitura antropológica sobre o pensamento mágico é o realizado pela antropóloga Paula Monteiro em seu texto *Magia e pensamento mágico* de 1990. Nesse trabalho a autora pretende apresentar de forma sucinta, porém muito bem embasada, as principais abordagens do tema na antropologia, debruçando-se mais especificamente naquele material que fundamentará a leitura que Lévi-Strauss fará da magia.

É exatamente o caminho proposto por Monteiro que se pretende como ponto de partida para a análise a ser empreendida, para refletir sobre o possível posicionamento das categorias relacionadas à magia e à religião no contexto da *Argonáutica* – a *thélxis* de Orfeu e a *tékhnē* de Medeia – e como essa leitura pode dar suporte para as análises do texto de Apolônio e das implicações das noções em voga para construção do personagem Orfeu. Selecionou-se, portanto, a obra de três dos autores citados por Monteiro, considerados fundamentais no pensamento da antropologia social que, sob a ótica da problemática levantada, podem contribuir para uma discussão mais ampla da presença da magia e da religião na *Argonáutica*: num primeiro momento, analisar-se ão as perspectivas de Marcel Mauss e Claude Lévi-Strauss sobre a magia e, posteriormente, as teorias de Émile Durkheim sobre o universo religioso. Não se ignora a miríade de discussões suscitadas pela vasta contribuição desses autores, mas ao recorte proposto – o da antropologia social –, buscar-se-á entender a configuração de uma proposta de separação e análise de magia e religião, e da sua relação intrínseca com a *persona* do aedo no caso de Orfeu. Como consequência dessas leituras, buscar-se-á um diálogo com a metodologia proposta pelo estudioso francês Gilbert Durand, chamada de *Antropologia do Imaginário*, da qual se analisarão conceitos relativos ao

universo do imaginário que se propõe como um possível método de abordagem à questão – mas, de modo algum, como superação absoluta dos modelos de Durkheim, Mauss e Strauss.

A partir da leitura dos iminentes antropólogos e da avaliação de sua contribuição inestimável para os temas propostos, a análise conduzirá, especialmente no que tange à religiosidade, para trabalho de outros pensadores caros à discussão. No âmbito do pensamento simbólico e imaginário, buscou-se a leitura do romeno Mircea Eliade. Já para compreender a discussão especificamente na perspectiva da sociedade grega, utilizaram-se as consagradas leituras de Jean-Pierre Vernant sobre o tema da religião e do mito. Por fim, a título de construir uma proposta clara para a análise dos temas, recorreu-se ao brasileiro Gilvan Ventura da Silva, que empreendeu uma breve, porém importantíssima, contribuição à discussão sobre a divisão entre magia e religião.

Como o objetivo desta tese não é desenvolver uma leitura específica sobre o tema, mas apenas uma proposta que consiga abordar a questão de maneira mais ampla, propõe-se uma possibilidade de leitura antropológica em convergência com a análise literária e filológica, proposição que possa ser ampla o suficiente para abarcar temas tão problemáticos dentro de uma obra da magnitude da *Argonáutica*.

Paula Monteiro (1990, p. 5) levanta, num primeiro momento, as primeiras visões dos autores da antropologia clássica do final do século XIX e início do XX, que delimitaram a crença na magia como “uma tentativa, ilusória e falsa, de intervir na ordem do mundo”. As leituras desses pensadores racionalistas, como Frazer e Lévy-Bruhl, sobre as crenças do homem primitivo, demonstram para a autora uma preocupação da época, sob a ótica desse racionalismo. Enquanto o primeiro aborda a magia como uma “falsa ciência”, o segundo a aborda como uma prova da existência de uma “mentalidade primitiva”.

O absurdo da crença na magia vem do conflito presente em uma pessoa dotada de pensamento lógico e racional que, ao mesmo tempo, atribui veracidade a crenças e superstições tão contrárias à própria razão. Esse conflito, que era o principal motor desses primeiros teóricos, é abandonado apenas com as leituras de Émile Durkheim e Marcel Mauss (MONTEIRO, 1990, p. 6). A busca não pelo motivo da crença, mas pelo seu sentido, leva à compreensão da magia como parte de um sistema simbólico, sistema esse composto por símbolos que são elementos representantes de “uma lógica implícita que cabe ao antropólogo descobrir, noções vitais para a organização social: unidade do grupo, poder etc.” (MONTEIRO, 1990, p. 7).

O próximo estágio para a compreensão do rito mágico se dá justamente na possibilidade de esse procedimento, como elemento simbólico, ser capaz de intervir diretamente na ordem do mundo. A resposta a essa problemática, para Monteiro, se dá, justamente, na abordagem de Lévi-Strauss ao propor a noção de “eficácia simbólica”.

Para Paula Monteiro (1990, p. 8), as tentativas de se dissociar magia e religião concentraram-se em dois pares de opostos: por um lado, a magia seria imanente, pois lidaria com forças vindas da natureza, enquanto a religião seria transcendente, por lidar com o culto a forças que transcendem o mundo real; por outro lado, a magia seria um culto individual, voltado para a esfera privada, e a religião seria um fenômeno coletivo, voltado para a esfera pública.

A primeira noção é antagônica e hostil, principalmente para Frazer, que teoriza influenciado pela leitura evolucionista. Sob essa ótica, a magia antecede a religião, pois a primeira seria menos complexa que a segunda. Monteiro afirma (1990, p. 10), porém, que esse tipo de abordagem já foi superado pela antropologia, pois a leitura dos evolucionistas é fundamentada em um preconceito que previa que sociedades mais “primitivas” fossem necessariamente menos complexas que as posteriores. Além disso, Monteiro afirma que, para Lévy-Bruhl, essa distinção seria na verdade um falso problema (1990, p. 11):

Segundo ele, os povos “primitivos” não fazem a mesma distinção que nós fazemos entre natural e sobrenatural para que se possa falar em transcendência. A vida mental do “primitivo” se caracteriza pelo fato de que o mundo sensível e o mundo sobrenatural permanecem intelectualmente indistintos. O conjunto dos seres visíveis faz parte, integralmente, do conjunto dos seres invisíveis, e estes não são menos reais que os primeiros. O misticismo peculiar à “mentalidade primitiva” tornaria impossível a distinção entre magia e religião na base da imanência da primeira em oposição à transcendência da segunda: esta linha de demarcação estaria, para Lévy-Bruhl, sempre em movimento.

Pode-se exemplificar essa crítica de Lévy-Bruhl ao pensamento evolucionista de Frazer com diversas figuras da mitologia, principalmente ao voltar o olhar para o período arcaico da civilização grega. O centauro Quíron, por exemplo, é personagem fundamental na formação de diversos heróis da mitologia, dentre eles o próprio Jasão. Essa relação entre Quíron e esses heróis o retira da esfera de personagem essencialmente maravilhoso, pois os mesmos heróis são, para os gregos do período arcaico, os reais fundadores de suas civilizações e dos reinos que as precederam. Não é

indissociável para eles a existência de um ser como o centauro e a sua presença no mito não exclui a sua relação com o rei que os antecede, ao contrário, justifica.

Da mesma forma, ao situar seu canto aos pés do monte das musas (vv. 22-25), o poeta arcaico Hesíodo não as enxerga como figuras diversas do mundo a que pertence, mas como seres reais, com uma morada real¹⁸. O poeta latino Horácio (*Ars P.*, vv. 295-297) diz que Demócrito “fechou as portas do Hélicon aos poetas de juízo”, e Rosado Fernandes (1984, p. 98-99), em nota à tradução de Horácio, destaca que, tradicionalmente, atribui-se a Demócrito a teoria de que o poeta deveria ter características naturais, e qualquer técnica seria considerada “produto de um artificialismo, que só estragaria a beleza da obra”. O poeta, para Demócrito, deveria ter algo de loucura, devido à inspiração divina estar intimamente ligada com uma possessão divina. De tal modo, ao invocar as musas no início de seu poema e situá-las no monte Hélicon, Hesíodo se via como real veículo da voz de seres que, em si, eram também reais.

Já a outra oposição, magia como individualidade e religião como coletividade, também é questionada por Monteiro (1990, p. 12-13). Ela observa que Marcel Mauss apresenta a magia, mesmo quando praticada individualmente, sempre fundamentada em crenças coletivas. A crença no sistema mágico é anterior ao resultado da magia, e mesmo quando esse resultado não é satisfatório não se perde a crença no sistema mágico, mas sim se refaz o procedimento, a técnica ou mesmo o elemento mágico em si.

A escola francesa de antropologia colocou de lado a distinção entre religião e magia, em prol de uma compreensão de ambas como fenômenos sociais que ressignificam a coletividade (MONTEIRO, 1990, p. 15). É o caminho seguido por Durkheim ao afirmar que a magia, enquanto exercício individual, tende à anomia e a

¹⁸ Nesta passagem da *Teogonia* o nome de Hesíodo é citado, bem como se deixa claro que ele é um pastor que, no momento da “inspiração”, se encontrava aos pés do monte das musas, o Hélicon (Tradução de Jaa Torrano):

αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλήν ἐδίδαξαν ἀοιδῆν,
 ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.
 τόνδε δέ με πρῶτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο:

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
 quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
 Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
 Musas olimpíades, virgens de Zeus porta-égide:

religião, enquanto prática coletiva leva à coesão social. E, para o antropólogo, isso leva a magia a ser fonte de imoralidade e a religião fonte de moralidade. No entanto, Monteiro observa que essa concepção ficou ultrapassada pela própria complexidade das sociedades mais modernas.

Mauss, por outro lado, amplia a discussão ao abordar a ideia do *mana* que, para comunidades indígenas de ilhas do Pacífico, é a parcela sobrenatural que é ao mesmo tempo essência e a força motriz de todas as coisas. Ao abordar o *mana* como um conceito abstrato capaz de ser observado em todas as comunidades – e que depende do coletivo, do social para se fazer importante e eficaz –, Marcel Mauss inaugura uma nova abordagem para o par magia e religião.

Antes de abordar a constituição do conceito de *mana* para Mauss e como essa leitura pode servir a uma análise das possibilidades por trás da manifestação mágica e religiosa de um Orfeu, faz-se necessário acentuar outros aspectos da teoria de Mauss sobre a magia que sustentarão parte da discussão que será realizada aqui. Vários elementos importantes da leitura de Mauss convergem com o que se busca aqui sobre a presença da religião e da magia na *Argonáutica*.

Apesar de atribuído apenas a Mauss, o fundamental texto *Esboço de uma teoria geral da magia* foi primeiramente publicado no *Année Sociologique* em 1902-03 em parceria com Henri Hubert. É importante para a utilização desse trabalho localizar o texto temporalmente, pois a produção de Mauss e Hubert – por mais adequado que possa ser seu encaixe nas delimitações aqui verificadas –, não pode ser perscrutada ignorando-se que o texto já completou mais de cem anos.

Monteiro afirma que, para Mauss, a história do pensamento é a história da sociedade e, portanto, o social acaba tendo proeminência em sua abordagem do mágico. Em verdade, o rito mágico é um ato simbólico dessa sociedade (MONTEIRO, 1990, p. 44):

Todo ato simbólico é um ato social em que o homem se identifica com as coisas e identifica as coisas com ele. Nesse processo guarda o sentido das semelhanças e diferenças que ele mesmo produziu. Não basta descrever um mito ou um rito mágico e apontar as suas incoerências e confusões. Para compreendê-los, por detrás de sua aparência contraditória, é preciso analisar a organização social que os criou.

Numa literatura que usa como principal – e na maioria dos casos única – fonte os mitos, essa compreensão da organização social por trás da realização mítica é fundamental. No caso, ao representar em sua obra uma figura como Orfeu, Apolônio expõe sua visão sobre o personagem como parte do mito que retrata, mas também das particularidades e especialidades desse personagem dentro do mito – e no caso específico de Orfeu, isso se estende para o âmbito sócio-histórico no que tange à religião da qual ele faz parte. E considerando que a noção de pessoa para a leitura de Mauss é fundamental em seu pensamento – para ele, “Alma, pessoa e posição social são, pois, uma só coisa” (MONTEIRO, 1990, p. 45) – cabe uma observação, mesmo que breve, sobre o homem do período helenístico e como o orfismo se apresenta nesse contexto.

1.2. O orfismo e o novo homem helenístico

O mais curioso é que a maior fonte de informações que restaram sobre o orfismo é helenística. A proliferação do orfismo no ambiente helenístico, para Brandão (1990, p. 29-31), é justificada pelas modificações na cultura grega no período posterior às conquistas de Alexandre. Ele apresenta alguns pontos de contato, como o fim da *pólis*, que afeta diretamente a vida do indivíduo, levando ao crescimento do interesse dos cidadãos em correntes religiosas escatológicas, como o orfismo, marginais ao contexto da *pólis* do século V. Mas o ponto mais importante para uma convergência entre o florescimento do orfismo nas cosmópoles helenísticas e a produção desse momento é o terceiro ponto que ele levanta, a crença cada vez maior na proximidade entre a divindade e o homem. A concepção religiosa fundamentada na imanência divina e não na transcendência leva ao que o autor chama de “teologia centrada numa antropologia”. A crença de que cada homem tem uma parcela de divindade se opõe diretamente à tradicional filosofia religiosa da *pólis*, herdada do pensamento primitivo de que apenas alguns privilegiados eram mais próximos dos deuses, como os reis, seus descendentes diretos míticos. A interferência divina na vida humana que se encontra nos poemas homéricos é um exemplo dessa noção, onde o semidivino é relegado apenas a heróis, todos nobres de parentesco com ou protegidos por divindades.

O homem órfico, segundo Tringali (1990, p. 21-22), é fruto de uma dupla natureza, titânica e dionisíaca, “sendo a dionisíaca a parte boa e espiritual, sendo a titânica a parte má e material”. Pode-se encarar essa dupla natureza também do ponto de

vista da existência mundana, na qual o homem era corpo e espírito preso nesse corpo. O objetivo da vida do praticante do orfismo era, em essência, a “união mística com o divino”, o que levava o indivíduo a uma moral ascética rigorosa.

Brandão (1990, p. 30) observa a distância do homem helenístico daquele anterior, em relação ao pensamento e ritos órficos:

É especialmente forte a convicção da proximidade dos homens com os deuses – e o contexto escatológico e soterológico em que ela se manifesta – no testemunho das plaquetas mortuárias encontradas em túmulos da Itália meridional e de Creta, identificadas como provenientes de um período de tempo que vai do século IV a.C. ao II ou III de nossa era. Tais plaquetas, que trazem gravados alguns textos de ouro, eram colocadas junto dos mortos, tendo seguramente a função mágica de assegurar ao defunto uma passagem tranquila para o outro mundo, distinguindo-o puro, ou seja, iniciado nos ritos órficos. Apesar das diferenças de época e procedência, as fórmulas mais ou menos se repetem, levando à suposição de que proviriam de um mesmo texto poético. Em geral, descrevem o Hades, indicando o caminho que o iniciado deve seguir, e insistem no caráter divino do homem.

O caráter esotérico das práticas órficas converge com os interesses dos artistas helenísticos, bem como a visão divinizada do homem. De fato, há uma distância muito maior entre o homem e o deus em Homero e no período clássico que nos textos alexandrinos. Essa divinização do humano demonstra, também, uma valorização do homem muito maior na helenística, e muitas das características estéticas da poesia do período helenístico que aparecem no texto de Apolônio, como esse deleite com um mundo mais humano que aquele contexto grandioso da épica homérica, tem a ver com essa maneira diferente de enxergar a própria sociedade decorrente do reinado de Alexandre Magno e, conseqüentemente, de sua morte. O crescimento do interesse dos indivíduos pelo orfismo é fruto também da convivência entre diversos povos nesses novos reinos, que leva a um sincretismo inerente às novas condições da sociedade, principalmente a alexandrina. Houghton (1987, p. 33) afirma que Ptolomeu Soter, monarca de Alexandria, desejava introduzir uma cultura intelectual na sociedade grega do Egito, o que acabou levando a um inevitável sincretismo dos elementos dessas duas culturas.

Fowler (1990, p. XIV) observa que a magia, até então um aspecto mais obscuro da cultura grega, tem um papel muito significativo tanto na obra de Teócrito como na de Apolônio, bem como a astrologia, a astronomia e outras artes e “ciências”. Isso justifica

que, nesse período, surja tal apreço dos eruditos pelo estrangeiro, pelo exótico e por tudo aquilo que chega quase ao exagero estético. Segundo Fowler, essa confluência leva a uma aproximação entre poesia e as estéticas das artes visuais:

As artes visuais – joias, mosaicos, escultura, e pintura – parecem também ter uma profunda influência sobre a poesia helenística, apesar de a influência ter sido em parte mútua. Nós vemos a marca da escultura na descrição dos gigantes no primeiro livro da *Argonáutica*, na contenda de Jasão com os touros e os nascidos da terra no livro III, e o efeito da pintura no maravilhoso e nas visões do mar pelo poema. Ao lado da magnificência do barroco, encontramos na poesia helenística um gosto pelo rococó, com ênfase em crianças e animais de estimação. Juntamente aliado com o barroco e o rococó está uma nova predileção pelo grotesco e o burlesco.

Para a autora, esses poetas refinaram suas técnicas de composição, a exemplo dos artesãos, ourives, escultores e pintores (FOWLER, 1990, p. XV). Assim, é possível buscar uma correlação entre a presença cada vez maior do sincretismo e do orfismo no Período Helenístico e as predileções estéticas dos eruditos alexandrinos. Não obstante, Apolônio de Rodes, como um eminente erudito construir nessas bases a própria imagem do poeta que retrata – Orfeu – não é menos do que esperado.

Ainda, como assunto a ser abordado, a viagem dos argonautas se encaixa nessa nova concepção de homem, levando em conta não apenas a presença do mágico mas a natureza dos personagens envolvidos no mito e, não por acaso, sua participação nas tragédias que precedem a *Argonáutica*. Ao selecionar do arcabouço mítico o tema dessa viagem ele, ao mesmo tempo, se alinha à tradição épica pela forma e por retratar figuras de antanho, se alinha à tradição que constrói esse mito no imaginário da sua audiência, que passa pelos tragediógrafos – especialmente por Eurípides – e, ao fim, se alia à estética em voga pela natureza dos personagens desse mito: Jasão convive com seres sobrenaturais, mas o que ele tem de humano é justamente o que será por vezes destacado e enfatizado pela narrativa do poeta alexandrino.

Dentro do breve contexto delineado acima, o homem homérico está muito distante do que é retratado pelo poeta da *Argonáutica*. O homem homérico deveria aproximar-se daquele presente no mito tradicional, aquele que faz parte do passado mítico dos gregos. E, ainda, à época de Apolônio, muitas dessas histórias eram vistas mais como mitos que como o passado histórico daquele povo.

Porém é inescapável à análise que se busca realizar da obra de Apolônio que o contexto que o poeta cria para a sua poesia é influenciado pela visão de mundo de seu momento histórico, o Período Helenístico, e que conduzirá a construção histórica dos personagens que ele vai abordar – os quais fazem parte de um arcabouço tradicional do qual não se pode, também, escapar. A compreensão dos conceitos de magia e religião, portanto, passa pela compreensão da sociedade da qual fazem parte.

2. A MAGIA

2.1. A teoria geral da magia de Marcel Mauss

Voltando à discussão antropológica, a diferenciação de magia e religião e a delimitação de seus espaços de atuação, portanto, fazem-se essenciais para a análise desses aspectos de Orfeu pois, inserido em um contexto histórico-mítico-social, ele transcende a esfera do personagem literário e, considerando que tais práticas fazem parte da vida em sociedade do grego desde os registros da poesia arcaica, a busca por uma delimitação de como se processam esses dois aspectos será muito prolífica para a análise posterior do personagem.

Para Marcel Mauss, magia e religião se diferenciam na dimensão afetiva do conhecimento mágico (MONTEIRO, 1990, p. 55). Ele elenca vários sinais que demonstram a irreligiosidade do rito mágico (MAUSS, 2003, p. 59-61), e tendem ao irregular, ao anormal e se distanciam dos ritos religiosos, sempre sazonais, prescritos em um sistema regular. Há, no entanto, cultos mágicos – e o exemplo que ele apresenta, da deusa Hécate, é particularmente importante quando se pensa no papel de Medeia como feiticeira.

O importante, num primeiro momento, é que Mauss estabelece os elementos formadores da magia em si, a saber, o mágico, o ato e suas representações. O mágico, para Mauss, é o agente dos ritos mágicos, seja ele ou não um profissional. Os mágicos são distintos “por certos caracteres físicos, que o designam e que o revelam se ele se oculta”. É fácil encaixar aqui a descrição feita da figura de Medeia por seu sobrinho Argo, que diz que ela é capaz de controlar o poder do fogo, parar o curso dos rios e encadear as estrelas e os sagrados cursos da lua (III, 528-33), poderes que, segundo Sánchez (1996, p. 227, n. 454), eram comumente atribuídos a magos¹⁹.

Contudo, o mago não é apenas aquele assim designado mago ou que tenha esse status social destacado de uma sociedade, como um xamã ou um druida. O mago o é,

¹⁹ E, como será abordado posteriormente neste trabalho, nota-se como esse rol de poderes se opõe diretamente aos de Orfeu, que Clare (2002, p. 245-246) analisa como uma oposição entre os poderes do caos (Medeia) e da ordem (Orfeu). Mauss, aliás, destaca o papel da mulher na concepção da magia, e o que a define como um participante fundamental de ritos mágicos é justamente o que possui de diferente em relação ao homem. Ela é por excelência um objeto de superstições para o homem, muito pelas suas características espantosas – menstruação, gravidez, etc. (2003, p. 65).

sobretudo, porque ele encarna em si a confiança da sociedade na eficácia daquelas práticas mágicas, seja oficialmente ou não um mago. É o que Mauss destaca (2003, p. 77):

É a opinião, portanto, que cria o mágico e as influências que ele libera. É graças à opinião que ele sabe de tudo, que ele pode tudo. Se não há segredo para ele na natureza, se obtém diretamente suas forças das fontes mesmas da luz, do sol, dos planetas, do arco-íris ou do seio das águas, é a opinião pública que quer que ele assim as obtenha. Aliás, essa opinião nem sempre reconhece a todos os mágicos poderes ilimitados ou os mesmos poderes; na maior parte do tempo, mesmo em grupos muito fechados, os mágicos têm faculdades diversas. A profissão de mágico não apenas constitui uma especialidade, como também possui ela própria, normalmente, suas especialidades.

Numa visão ampla, o mago está inserido em um sistema mágico, que é mágico porque a sociedade o aceita como mágico, justificando socialmente o sobrenatural. O enfoque social de Mauss abre espaço para compreender tanto uma visão de sociedade na qual se encontra o conteúdo sobrenatural ligado a figuras de autoridade – das quais, o mago é uma delas – quanto àquelas sociedades onde o sobrenatural existe independente dessas figuras.

Não obstante, para Mauss, os caminhos para que alguém se torne um mago são a revelação, consagração e tradição. Em resumo, a revelação acontece quando o mago crê-se em contato com o mundo sobrenatural, quando ele é conduzido para tanto se tem a iniciação, ordenação ou consagração e, quando esta se simplifica e se enraíza na sociedade ela se torna uma tradição. Orfeu é o primeiro mago de sua linhagem – e, ademais, também o primeiro sacerdote de sua ordem, que deu origem ao orfismo.

A seguir, Mauss (2003, p. 82-87) insere o ato mágico no conceito de rito, análogo mas diferente do religioso. Ele define que, para a realização de ritos, sejam mágicos ou religiosos, há certas circunstâncias de tempo, espaço e materiais que se deve cumprir. Então Mauss os divide em ritos manuais e orais. A simbologia é intrínseca aos ritos mágicos, e esse procedimento simpático não é único: Mauss observa que há ritos de sacralização e dessacralização, inseridos obviamente na esfera religiosa (2003, p. 88). Esse sistema de purificações é importantíssimo em diversas culturas. E, por último, há os ritos sacrificiais, que são propiciados tanto em situações mágicas quanto religiosas e, no contexto da Grécia Antiga, se tornaram um dos mais conhecidos símbolos de sua religiosidade, talvez apenas disputando espaço com oráculos, templos, festivais e seu politeísmo.

Para Mauss, a arte da magia, no seu contexto instrumental, é a arte da disposição, do preparo de misturas:

A magia é uma arte de dispor, de preparar misturas, fermentações e manjares. Seus produtos são triturados, moídos, amassados, diluídos, transformados em perfumes, em bebidas, em infusões, em pastas, em bolos com formas especiais, em imagens, para serem fumigados, bebidos, comidos ou guardados como amuletos. Essa cozinha, química ou farmácia, não tem somente por objeto tornar utilizáveis as coisas mágicas, ela serve para dar-lhes a forma ritual, que é parte, e não a menor, de sua eficácia. Ela própria é ritual, muito formal e tradicional; os atos que comporta são ritos. Esses ritos não devem ser classificados indiferentemente entre os ritos preparatórios ou concomitantes de uma cerimônia mágica. A preparação dos materiais e a confecção dos produtos é o objeto principal e central de cerimônias completas, com ritos de entrada e ritos de saída. Essa cozinha é no rito mágico o equivalente ao que é a preparação da vítima no sacrifício.

A descrição acima não serve, a princípio, para as supostas atuações mágicas de Orfeu, mas cabe a qualquer ritual do qual ele é líder religioso, pois em todos há um sacrifício em honra a um deus envolvido. Por outro lado, a magia de Medeia é definida em primeira instância como simpática pelo termo *polyphármakon* (III, v. 27; IV, v. 1677) “a de muitos fármacos”, e pela cena na qual ensina Jasão a produzir unguentos que lhe permitirão vencer os obstáculos impostos pelo rei Eetes. Não apenas é uma magia simpática, como é permitida sua transmissão como conhecimento técnico, e por isso denominada *tékhne*.

Uma das propostas fundamentais da comparação entre os tipos de magia praticados por Orfeu e Medeia é justamente ancorada na oposição do binômio *thélxis* e *tékhne*. Utilizando-se como parâmetro a delimitação estabelecida por Mauss, portanto, se é possível relacionar completamente o tipo de magia ritual realizada por Medeia com um rito simpático, seria então a *thélxis* de Orfeu um rito eminentemente oral?

Não é por acaso que Mauss (2003, p. 90), ao definir o que é o rito mágico oral utilize-se da palavra encantamento – no francês, *incantation* – que é justamente o termo pelo qual mais comumente se traduzirá a ideia de *thélxis*. O conceito de encantamento perpassa a ideia de que uma frase, voto, juramento, hino ou qualquer expressão verbal simbólica possa produzir um efeito mágico. Esse é o motivo de poder-se aplicar o termo ao contexto da sedução, da admiração: o efeito do encantamento é sempre suscitar algo.

Como em outros momentos, Mauss (2003, p. 91-93) categoriza três grupos de encantamentos: os simpáticos em si, que agem por simpatia suscitando o efeito desejado

mediante a nomeação dos atos ou das coisas; as preces e hinos aos deuses, que correspondem diretamente às preces religiosas e, obviamente, possuem nelas sua origem; e as encantações derivadas de relatos míticos, os quais são utilizados analogamente para exigir efeitos semelhantes aos que os mitos apresentam.

Posto diante desse sistema mágico, Orfeu traz em si, pelo menos aparentemente, as características básicas desse tipo de rito oral. Seja quando, ao recitar um hino em honra a uma divindade, suscita que um cardume de peixes siga o navio (I, vv. 569-79), seja quando relata um mito cosmogônico para cessar uma contenda (I, vv. 450-518) – numa analogia muito clara da ordem contra o caos, que será abordada oportunamente –, Orfeu possui em si esse dom de encantar as coisas e, não obstante, é assim que o próprio aedo o define quando aparece no catálogo dos argonautas (I, vv. 22-34).

Esse sistema leva Mauss a concluir que toda magia possui um caráter eminentemente formalista, haja vista “o fato de toda encantação ser uma fórmula e de todo rito manual possuir virtualmente uma fórmula” (2003, p. 94). O caráter sistemático e formular da magia delimita um espectro singular para o seu praticante que o configura em um especialista, algo em que se pode encaixar tanto Orfeu, especialista na arte poética e musical, quanto Medeia, especialista em *phármakos* e sacerdotisa da deusa Hécate.

Quanto às representações, Marcel Mauss começa lembrando que todo rito é, em si, uma espécie de linguagem (2003, p. 97), e que em primeiro lugar o mínimo de representação comportado pelo rito é seu efeito. É uma definição próxima à buscada por Burkert, que situa primeiramente o rito dentro de um padrão biológico – aquilo que leva animais e seres humanos a comportarem-se mediante padrões repetitivos, que estaria mais ligado ao chamado instinto que propriamente a um fator racional, do qual o animal é desprovido²⁰ – para então circunscrevê-lo em uma chave linguística²¹. Porém, Mauss

²⁰ Burkert remete à filosofia estoica (1982, p. 35), que definiu o homem “como um animal dotado de fala”, e assim alia-se ao pensamento mais evolucionista de Frazer, mesmo que não desconsidere as leituras posteriores. Sua leitura do rito associando o comportamento humano análogo ao animal se estende e ele o justifica (1982, p. 39):

Portanto, para uma interpretação do ritual humano nós devemos tentativamente adotar a perspectiva biológica para ver quão longe podemos ir perguntando qual é a função pragmática e “não-ritualizada” de um padrão comportamental, de maneira a compreender sua forma e a mensagem transmitida. Nesse caminho, nós não precisamos começar de quaisquer “ideias” reconstruídas; nós não precisamos assumir que há, primeiramente, uma consciente ou mesmo verbalizada ideia e então, em segundo lugar, alguma ação ritual. Mas nós temos que reconhecer uma sequência histórica, e uma continuidade histórica, no desenvolvimento. E se isso deve revelar que o

não está preocupado com o comportamento ritual como algo biológico, como seus antecessores, mas como algo social, como a própria linguagem o é, do ponto de vista da análise sociológica. Para Mauss, “todo ato mágico parece proceder de uma espécie de raciocínio silogístico”, daí a clareza da expressão dessa premissa no encantamento. Ou, como o próprio Mauss observa (2003, p. 97):

Diremos de bom grado que todo ato mágico é representado como tendo por efeito seja colocar seres vivos ou coisas num estado tal que certos gestos, acidentes ou fenômenos devam suceder-se infalivelmente, seja fazê-los sair de um estado prejudicial. Os atos diferem entre si conforme o estado inicial, as circunstâncias que determinam o sentido da mudança e os fins especiais que lhes são atribuídos, mas eles se assemelham por terem como efeito imediato e essencial modificar um estágio dado.

A representação da magia por intermédio de uma linguagem busca uma associação imagética que reside na própria expressividade do ritual como linguagem e, assim, a terminologia associada à magia é singular em sua delimitação: Mauss cita os *katádesmos* e os *philtrokatádesmos* gregos como exemplo, pois há neles a ideia do laço, de atar e desatar, representando a característica do feitiço de sempre permitir ou restringir as ações maléficas ou benéficas. O verbo *katadéō* significa “atar”, “unir por um laço” ou qualquer união ou aprisionamento por intermédio de um item concreto para tal fim.

Tal qual o *katadésmos*, o procedimento da nomeação do ato por um item da concretude, a nomeação por um item distinto ou relacionado a uma ideia distinta e, assim, nomeado segundo uma palavra especial, aparece também em outras culturas. A representação do ato mágico se encontra no conceito do *mana* melanésio, sobre o qual Mauss se debruçará mais longamente *a posteriori*, mas é interessante a afirmação de

ritual, em alguns casos, é mais velho que a humanidade, isso pode parecer surpreendente, mas não desacredita a abordagem.

²¹ Para Burkert (1982, p. 48):

Numa era de linguísticas, o ritual pode ser bem chamado de um tipo de linguagem. Antes de pressionar a analogia, porém, deve-se ter em conta a fundamental diferença da linguagem verbalizada como a relação entre ‘*signifiant*’ e ‘*signifié*’: o padrão comportamental que serve como um signo não é “arbitrário” mas deriva de alguma função pragmática que ainda possa vir a se realizar ao mesmo tempo; portanto a mensagem comunicada está inseparavelmente atrelada a isso.

De uma forma ou de outra, coincide na leitura de Burkert e Mauss a ideia de que há no ritual um conteúdo comunicacional intrínseco, que permite sua leitura como linguagem.

que esse encantamento “e as palavras pelas quais se determinam essas ideias mostram o quanto eram pouco teóricas” (2003, p. 98), posto que estão relacionadas a itens concretos.

Há uma relação inextricável, ainda, entre o mágico e o sujeito de seu rito. Há uma “espécie de continuidade entre os agentes, os pacientes, as matérias, os espíritos, os objetivos de um rito mágico” que aproxima o ato mágico do sacrifício. Para Mauss, há a mesma confusão imagética entre mágico, rito e efeitos e entre sacrificante, vítima, deus e sacrifício, e nessa mesma confusão reside um objeto de representação. A eficácia imediata do ato mágico torna indissociáveis desejo e realização, e essa ausência de intervalo entre eles constitui, para Mauss, um dos traços distintivos da magia. E, a partir disso, Mauss estabelece uma nova divisão, entre representações impessoais e pessoais, ao passo que as primeiras podem ser abstratas ou concretas, e as segundas são naturalmente concretas.

Como debruçar-se pormenorizadamente sobre cada um desses preceitos representativos pouco acrescentaria às discussões previstas até aqui, elaborou-se uma tabela que visa resumir seus aspectos da maneira mais satisfatória possível. Não há obviamente nenhuma intenção de que ela substitua ou resuma totalmente a proposta de leitura de Marcel Mauss; ela pretende tão somente lançar mão das características principais que ele destaca ao fim de que a leitura posterior da quarta parte de seu texto, da análise e da explicação da magia, seja o mais objetiva possível.

Tabela 1: Resumo das representações mágicas por Marcel Mauss

Representações Mágicas				
Tipo	Natureza	Regime	Modo de ação	
Representações Impessoais	Abstratas	Leis de simpatia (contágio)	Contiguidade	As coisas em contato estão ou permanecem unidas; a parte equivale ao todo;
			Similiaridade	O semelhante evoca o semelhante;
				O semelhante age sobre o semelhante;
	Contraste	O contrário age sobre o contrário		
	Concretas	Noção de propriedade	A representação de propriedades concretas eficazes	
Representações Pessoais	Concretas	Demonologia	Pessoa-causa: objeto mágico “personificado” (em gênio, espírito, <i>daímon</i> , etc.)	Agentes
				Almas dos mortos
				Demônios

No quadro acima, portanto, delimitam-se as principais categorias que formam a representação do ato mágico. Primordialmente ele é impessoal ou pessoal. O ato impessoal se divide em abstrato e concreto, ao passo que o abstrato se subdivide ainda em leis de simpatia ou contágio, que podem se realizar de três modos: por contiguidade, similaridade ou contraste. Mauss, contudo, não enxerga ingenuamente essas subdivisões: ele destaca, por exemplo, que as três leis de simpatia são, em suma, decorrentes de uma mesma noção de contiguidade que permeia o sistema ritual. Já a representação pessoal necessariamente seria concreta, e se dá na personificação do ato mágico por meio de uma entidade sobrenatural, seja o espírito de um morto, seja um *daímon*. Isso, contudo, não torna mais claro o amálgama que forma o rito mágico: pelo contrário, Mauss diz que há um “caráter indefinido e multiforme das forças espirituais com as quais os mágicos se relacionam” e uma tendência a hora encará-la como uma ciência, hora como assemelhada à religião. O mais importante a se absorver da

discussão que Mauss estabelece até aqui é a noção de todo, com a qual ele trabalhará para definir claramente a essência do mágico (2003, p.122):

No entanto, a unidade de todo o sistema mágico nos aparece agora com mais evidência; eis aí um primeiro ganho que asseguramos por esse circuito e essas longas descrições. Temos razões para afirmar que a magia forma claramente um todo real. Os mágicos possuem características comuns; os efeitos produzidos pelas operações mágicas têm sempre, apesar de sua infinita diversidade, algo em comum; os procedimentos divergentes associaram-se em tipos e em cerimônias complexos; as noções mais complexas completam-se e harmonizam-se, sem que o total perca nada de seu aspecto incoerente e desconjuntado. Suas partes formam claramente um todo.

A confusão de agentes e ações não fere a unidade do todo mágico, e sob essa ótica Mauss tece sua análise e explicação da magia, inserindo sua concretude no contexto social do qual faz parte. A magia se apropria das forças coletivas presentes na sua constituição e, portanto, se explica mediante uma crença do coletivo em sua eficácia.

O ato mágico, como ritual, é um ato simbólico, e todo ato simbólico, como se observou, é um ato social. A compreensão da ideia de que há uma crença na eficácia da magia é o caminho pelo qual Mauss tentará explicá-la, pois concebe a magia como objeto de crença coletiva, unânime. Ele demonstra como nenhuma das noções arroladas de representação mágica justifica a crença na eficácia da magia, a saber: fórmulas simpáticas, noção de propriedades e noção de demônios. Isso levará o antropólogo a buscar a “potencialidade mágica”, ou seja, aquele elemento misterioso por trás da magia que explica a crença em sua eficácia reside em um meio especial, sobrenatural. É aí que Mauss circunscreve o conceito de *mana*.

A palavra de origem melanésia é, ao mesmo tempo, substantivo, adjetivo e verbo e representa uma força, um ser, uma ação, uma qualidade e um estado. Para Mauss, é a realização da confusão e complexidade que leva ao conceito de todo mágico por ele aviltado, distanciando-se da especificidade das justificativas antes perscrutadas. Ao mesmo tempo é “qualidade, substância e atividade”.

A noção de *mana*, para Mauss, esclarece a maneira como se constitui a noção de magia entre alguns povos, e encontra em outras línguas termos correlatos. *Mana* é a autoridade que possui o “agente” da magia e, de tal modo, *mana* se refere à competência do mago, à qualidade de algum objeto mágico ou do próprio ato mágico.

O valor de *mana* para Mauss demonstra seu caráter social. As qualidades classificadas sob o conceito de *mana* são sua substância, as qualidades que o ser, a pessoa, possui, o que alça o conceito a um nível de construção social que qualifica coisas, a essência de um objeto qualquer e as ações de um agente, sejam seres espirituais ou seres corpóreos. Sendo *mana* uma atribuição social, o sagrado depende e é autorizado, também, pela construção do *mana*, que antecede todos os conceitos pois é pela autorização da coletividade que a magia e a religião se revestem do caráter que elas possuem e, assim, ganham reconhecida eficácia. Nas palavras de Mauss (2003, p.155):

Não vemos, nessas hierarquias de noções dominadas pela idéia de *mana*, o produto de múltiplas convenções artificiais feitas entre indivíduos, mágicos e profanos, e depois tradicionalmente aceitas em nome da razão, embora manchadas de erros originais. Muito pelo contrário, acreditamos que a magia é, como a religião, uma questão de sentimentos. Diremos mais exatamente, para empregar a linguagem abstrusa da teologia moderna, que a magia, como a religião, é um jogo de "juízos de valor", isto é, de aforismos sentimentais, que atribuem qualidades diversas aos diversos objetos que entram em seu sistema. Mas esses juízos de valor não são obra de espíritos individuais; são a expressão de sentimentos sociais que se formaram, ora fatal e universalmente, ora fortuitamente, em relação a certas coisas, escolhidas em sua maior parte de forma arbitrária, plantas e animais, profissões e sexos, astros, meteoros, elementos, fenômenos físicos, acidentes do solo, matérias etc. A noção de *mana*, como a noção de sagrado, não é senão, em última análise, a espécie de categoria do pensamento coletivo que funda seus juízos, que impõe uma classificação das coisas, separando umas, unindo outras, estabelecendo linhas de influência ou limites de isolamento.

Mauss conclui que a magia é um fenômeno social, e a crença em sua eficácia provém de uma forma excepcional, o *mana*, força motriz que antecede a noção de sagrado – haja vista depender da qualificação, do *mana* que se lhe atribui para ser sagrado –, mas a magia se diferencia de religião porque, ao mesmo tempo que a primeira tende ao concreto e a segunda ao abstrato, “a magia escapa por mil fissuras da vida mística, onde vai buscar suas forças, para misturar-se à vida leiga e servi-la” enquanto que “a religião tende à metafísica e se absorve na criação de imagens ideais” (2003, p.174).

2.2. Claude Lévi-Strauss: linguagem simbólica e intertextualidade

Antes de partir das conclusões de Mauss para as de Lévi-Strauss, é interessante reler o que o próprio Lévi-Strauss pensava sobre a obra de Mauss. A *Introdução à obra de Marcel Mauss* é um texto que versa sobre todos os principais pontos da teoria do antropólogo e, ao mesmo tempo, acaba por aliá-lo como um precursor do pensamento da antropologia estrutural do próprio Lévi-Strauss. Devido ao enfoque deste trabalho, interessa à análise apenas o momento em que Lévi-Strauss fala sobre *Esboço de uma teoria geral da magia*.

O interesse de Lévi-Strauss recai especialmente sobre o conceito de *mana*. Suas apreciações acerca do tema buscam atualizá-lo, e para tanto o autor faz referência direta ao seu próprio trabalho antropológico com indígenas da América do Sul. Porém, Lévi-Strauss adverte que a necessidade de atualização não se dá por qualquer erro na teoria de Mauss, mas por causa de sua busca da origem dessa noção (MAUSS, 2003, p.39):

Colocamo-nos assim num caminho estreitamente paralelo ao de Mauss, ao invocar a noção de *mana* como fundamento de certos juízos sintéticos *a priori*. Mas recusamo-nos a segui-lo quando ele vai buscar a origem da noção de *mana* numa outra ordem de realidades que não as relações que ela ajuda a construir: ordem de sentimentos, volições e crenças, que são, do ponto de vista da explicação sociológica, ou epifenômenos, ou mistérios, em todo caso objetos extrínsecos ao campo de investigação. Aí está, a nosso ver, a razão pela qual uma investigação tão rica, tão penetrante, tão cheia de iluminações, vê-se abortada e chega a uma conclusão decepcionante. No fim das contas, o *mana* não seria senão “a expressão de sentimentos sociais que se formaram ora fatalmente e universalmente, ora fortuitamente, em relação a certas coisas, escolhidas em sua maior parte de forma arbitrária...”.

A partir desta crítica, o que Lévi-Strauss vê no *mana* como definido e delimitado por Mauss – e em todos os termos correlatos de que ele se acerca – é “a expressão consciente de uma *função semântica*”, o que não altera, contudo, a essência do trabalho de Mauss. A suposta confusão aventada por Mauss para a definição do conceito extrínseco de *mana* se dá no nível linguístico, intrínseca ao que, nas palavras de Lévi-Strauss, seria o *valor simbólico zero*, funcionando como um signo, um elemento simbólico, mas ainda ausente de significação completa e que necessita de uma significação suplementar à sua própria. Ao expressar numa chave linguística o conceito de Mauss – que, não obstante, já era essencialmente dessa ordem – Lévi-Strauss

reconhece a importância do pensamento e das definições contidas nos trabalhos de Mauss, mas alça sua problemática para outro nível, aquele da sua antropologia estrutural.

A operação necessária para entender o pensamento mítico em si, para Lévi-Strauss, é toda fundamentada em conceitos linguísticos. O pensamento mítico não é conceitual, mas concreto, e suas representações oscilam num “intermediário entre concretude da imagem e a arbitrariedade do conceito” (MONTEIRO, 1990, p. 57). E nessa oscilação reside o conceito de signo, ou seja, o elemento que substitui a concretude do objeto no nível das ideias. Como prevê a mesma linguística, esse signo se divide em significante e significado, e a diferença primordial entre um mago e um cientista é que o primeiro opera por signos, o segundo por conceitos (MONTEIRO, 1990, p. 58).

Por isso a *Eficácia Simbólica* de Lévi-Strauss trabalha um conceito que não se distancia da ideia de *mana*, apenas trabalha isso no plano da significação, do signo linguístico. A estrutura que reside por trás de mitos pode ser coletiva ou individual, mas sua origem para Lévi-Strauss é o inconsciente, que é uma “estrutura universal, que tem por função a produção de significados” (MONTEIRO, 1990, p. 67, n. 8), e essa estrutura inconsciente se revela ao se estudar e buscar conhecer o significado desses mitos. Trabalhar, pois, uma obra literária que é em si uma representação simbólica de um mito é uma chave para a compreensão dessa representação e dos processos estruturais que fundamentam os conceitos de ambos, obra artística e narrativa mítica.

Publicado em 1949, a *Eficácia Simbólica* versa especificamente sobre uma das funções específicas do ato mágico: a cura. Utilizando-se do seu trabalho de campo junto a comunidades indígenas, Lévi-Strauss avalia como as práticas do xamã conquistam sua eficácia. Ele não abandona a ideia de que é a crença coletiva que legitima a magia, mas avança a discussão para outro nível, ao abordar exemplos reais de comunidades onde se pode averiguar essa relação. E, ao abordar a eficácia da magia, ele se foca na cura mágica, trabalhando a noção de que o xamã exerce sua profissão por intermédio da “capacidade de atribuir significados às desordens fisiológicas” (MONTEIRO, 1990, p. 63).

A eficácia da magia como linguagem simbólica é comparada à eficácia da linguagem médico-científica, e a chave para tal comparação é justamente o fato de que o discurso da magia é o discurso mítico, pois o discurso da magia possui uma

abrangência que reorganiza a causalidade do mundo no qual a desordem se instaura, como explica Monteiro (1990, p. 64):

A ação mágica, embora vise ritualmente o corpo do indivíduo, se propõe, através dele, reorientar a causalidade do mundo: procura suprimir as forças maléficas – exus, pombagiras, obsessores –, verdadeiras causas das desordens que afligem a vida do paciente. E este, ao assumir a interpretação mítica, adquire uma linguagem, uma maneira socialmente codificada de expressar as contradições em que se encerra sua vivência cotidiana.

E nisso atribui-se um sentido coletivo às desordens do indivíduo que, necessariamente, tornam o rito uma ferramenta eficaz para a cura dessa desordem. A analogia de Lévi-Strauss apenas evidencia o fato de que rito, magia e mito são em si linguagens simbólicas e, de tal modo, se processam como significação para uma relação de causa e efeito. Por fim, essa relação permite evidenciar a eficácia da cura para a sociedade que legitima o discurso simbólico da magia.

Da mesma forma procede o trabalho de Lévi-Strauss, portanto, com o mito. Em *A estrutura dos mitos*, de 1955, o antropólogo desenvolve mais aprofundadamente a delimitação do mito segundo aspectos simbólicos. Desse ponto de vista, Lévi-Strauss primeiramente estabelece três aspectos fundamentais para a compreensão da natureza do mito dos quais surge o conceito de *mitema* como grande unidade constitutiva do mito²².

Por uma série de exemplos, porém, Lévi-Strauss demonstra que mais interessa nessa leitura encarar os mitos a partir de um conceito de *feixes de relações*, pois é na combinação destes *feixes* que se encontra a real significação dessas unidades constitutivas. Ele traduz alguns mitos em sistemas estruturais, fórmulas e tabelas, a fim

²² Para Lévi-Strauss (2008, p. 226):

Resumamos as lições provisórias a que chegamos. São três. 1) Se os mitos possuem um sentido, este não pode decorrer dos elementos isolados que entram em sua composição, mas na maneira como esses elementos estão combinados. 2) O mito pertence à ordem da linguagem, faz parte dela; entretanto, a linguagem, tal como é utilizada no mito, exhibe propriedades específicas. 3) Tais propriedades só podem ser buscadas acima do nível habitual da expressão lingüística; em outras palavras, elas são de natureza mais complexa do que as que se encontram numa expressão lingüística de um tipo qualquer.

Se forem aceitos esses três pontos, ainda que como hipóteses de trabalho, decorrem deles duas conseqüências muito importantes. 1) Como todo ser lingüístico, o mito é formado de unidades constitutivas. 2) Essas unidades constitutivas implicam a presença de todas aquelas que intervêm normalmente na estrutura da língua, a saber, os fonemas, os morfemas e os semantemas.

de avaliar como funcionam sincronicamente e diacronicamente essas relações, pois observa que não é possível perceber a completude da significação sem remeter a esse agrupamento e às possíveis leituras desses feixes. Quando aplica sua proposta ao mito de Édipo, Lévi-Strauss observa que, na tabela por ele organizada, “quando se trata de compreender o mito, uma metade da ordem diacrônica (de cima para baixo) perde seu valor funcional e a “leitura” é feita da esquerda para a direita, coluna por coluna, tratando cada coluna como um todo” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 230), procedimento que permite uma leitura ampla e profunda das relações estabelecidas pelo mito.

Não obstante, o fundamento dos procedimentos adotados por Lévi-Strauss na sua abordagem de mito é o método estrutural da lógica simbólica, que aproxima esses elementos unitários do mito aos da linguagem, daí a classificação em mitemas, por analogia a “fonemas, morfemas e semantemas”. Por esse paralelo, compreende-se o porquê de ser possível ler os procedimentos do mago por uma chave simbólico-linguística. Ao propor que o discurso mítico do xamã é o que garante a eficácia de sua magia, dado que essa eficácia é eminentemente simbólica, Lévi-Strauss apenas reordena a proposta de Mauss de que rito é a linguagem pela qual se dá a eficácia, pois ambas as leituras coincidem na legitimidade social de ritos e mitos, magos e xamãs, no que concerne à eficácia desses processos.

Não é coincidência que a análise empreendida até aqui conduza a dois questionamentos fundamentais: o primeiro se dá pela dúvida que pode surgir ao teórico da literatura na aplicação efetiva desses modelos de análise sócio-antropológica na leitura de uma obra literária, como aventado no início da proposta de discussão; o segundo se coloca na constatação de que, por vezes, cai-se em uma situação de aparente *mise-en-abyme*, na qual uma narrativa se encaixa na outra, pois há nessa leitura que se desenvolve até aqui uma evidente intersecção entre a narrativa mítica que fundamenta a obra literária e o imaginário mítico que contextualiza a narrativa, sendo esse imaginário mítico parte de um contexto social que legitima as práticas mágicas e religiosas que fazem parte da mesma narrativa, levando em conta as leituras de Mauss e Lévi-Strauss. Ao concluir sua tese sobre o mito, Lévi-Strauss retoma justamente a construção diversa e plural da narrativa mítica (2008, p. 248):

Em primeiro lugar, indagou-se muitas vezes por que os mitos, e a literatura oral de modo geral, utilizam com tanta frequência a duplicação, a triplicação ou a quadruplicação de uma mesma seqüência. Se nossas hipóteses forem aceitas, é fácil responder. A

repetição possui uma função própria, que é a de tornar manifesta a estrutura do mito. Mostramos, com efeito, que a estrutura sincrodiacrônica que caracteriza o mito permite ordenar seus elementos em seqüências diacrônicas (as linhas de nossos quadros) que devem ser lidas sincronicamente (as colunas). Todo mito possui, portanto, uma estrutura folheada que transparece na superfície, por assim dizer, no e pelo procedimento de repetição.

Contudo (este é o segundo ponto), as camadas nunca são rigorosamente idênticas. Se o objetivo do mito é, de fato, fornecer um modelo lógico para resolver uma contradição (tarefa irrealizável quando a contradição é real), um número teoricamente infinito de camadas será gerado, cada uma delas ligeiramente diferente da que a precede. O mito irá desenvolver-se como uma espiral, até que o impulso intelectual que lhe deu origem se esgote. O crescimento do mito é, portanto, contínuo, por oposição à sua estrutura, sempre descontínua. Se nos permitem uma imagem arriscada, o mito é um ser verbal que, no campo da fala, ocupa um lugar comparável ao que cabe ao cristal no mundo da matéria física. Em relação à língua, de um lado, e à fala, do outro, sua posição seria de fato análoga à do cristal, objeto intermediário entre um agregado estatístico de moléculas e a própria estrutura molecular.

A definição de um mito como um cristal vale aqui para entender, ainda, como esse mito definido como um ser verbal se comporta ao ser verbalizado em uma narrativa esteticamente direcionada, o poema épico. E, ainda, como o rito que preenche a narrativa literária, seja ele religioso ou mágico, se vale desse ser verbal para fazer valer a eficácia simbólica do discurso interno ao processo narrativo-poético.

Assim, a legitimidade do mago é discursiva, como a do poeta, e ao convergirem esses personagens tem-se uma instância ainda mais abrangente e, por que não, significativa desse processo. Orfeu, pressuposto poeta, mago e sacerdote, seria em si uma intersecção de elementos significativos, bem como por ser personagem literário, mítico e místico – no último caso, relativo a um sistema de crença que o enxerga não como entidade, mas como referencial real de uma série de práticas ritualísticas –, é por demais simbólico em sua composição que torna salutar que se delimite especificamente cada aspecto de sua constituição, em cada plano de sua “existência”.

O objetivo da aparente confusão que poderia surgir dessas possibilidades aventadas até aqui é justamente compreender esse aparente efeito de *myse en abyme*, essa intersecção e interpenetração de elementos pois, ao debruçar-se sobre os estudos referenciais desses dois antropólogos franceses, constata-se que a relação entre todos os elementos e procedimentos a serem abordados é fundamentada na noção de que eles são linguagens e seu diálogo – ou dialética, para situar ainda mais a discussão nas propostas de Lévi-Strauss – se dá a nível intertextual.

Samoyault (2008, p. 102-103) retoma Aristóteles para uma definição da literatura perante o mundo, dessa representatividade simbólica da qual fazem parte mito e rito. Segundo a autora, Aristóteles delimita dois tipos de discurso: o referencial, que fala do mundo, e o não referencial, que fala do seu próprio mundo e é sua própria referência. Para ele, a literatura é justamente essa representação cujo enunciado pode até parecer, mas não faz referência ao mundo real. A extensão do universo literário, para Samoyault, é a intertextualidade (2008, p. 103):

A própria *mimésis*, produzindo simulacros, reproduz, repete. O ato literário fundamental aparenta-se pois a uma forma de repetição e de redito, que a ação de citar, de retomar as palavras de outrem, faz apenas reduplicar. A citação, no sentido genérico, regulamenta ao mesmo tempo um problema: se o enunciado que toma emprestado é da mesma natureza que o enunciado no qual se insere, ele tem uma outra função que permite importar um fragmento do real – o texto existente, pertencendo de fato à biblioteca, objeto do mundo, quando ela própria, como em Borges, não é o mundo. Pensar bem a noção de intertextualidade permite sair da oposição estanque, que divide os críticos, segundo a qual ou a literatura fala do mundo, ou ela fala apenas de si mesma; de fato, a intertextualidade reúne estas duas propriedades opostas, de acordo com os fatores que vamos estudar agora: fazer da literatura um campo autônomo e ligá-la mais diretamente ao mundo.

Considerar o rito e o mito como linguagem simbólica, como o querem Mauss e Lévi-Strauss e, assim, perceber em ambos os caracteres linguísticos, posto que são signos, investi-los de uma representação, portanto, os imbui de caracteres suficientes de um texto em si. E, na percepção de Samoyault, a intertextualidade é justamente aquele momento no qual a convergência de representações permite uma relação direta entre o mundo representado e o mundo da representação. Quando o mundo da representação é narrativa mítica, a literatura que dela bebe é necessariamente referencial e, portanto, intertextual. Ampliando ainda esse escopo, como magia e religião são signos que estabelecem linguagens comunicativas de plena eficácia em seus contextos sociais, eles são intertextos também desse mito e da literatura que bebe do mito. Adiciona-se ainda o movimento aí específico de Apolônio de Rodes, de reler algo que para ele, referencialmente, já faz parte do arcabouço do que se chama hodiernamente “mitologia”, utilizando o procedimento análogo do poema épico, representante literário da mesma cultura oral que manteve esses mitos vivos. São literatura, mito e sociedade

textos que estabelecem uma necessária relação dialógica para que, as três, alcancem sua eficácia.

Mas, partindo desse dialogismo, que tipo de intertextualidade é essa? Samoyault define três modalidades de referencialidade quanto a essa relação intertextual: *intertextualidade substitutiva, aberta e integrante*. Para uma abordagem que leva em conta o discurso da antropologia estrutural e dos contextos sociais aos quais o mito e o rito se ligam como linguagem, parece mais adequado encaixar a relação entre esses referenciais e a *Argonáutica* no segundo tipo, assim definido por Samoyault (2008, p. 113):

A intertextualidade aberta permite ver nos textos, além de seus próprios caracteres, signos do mundo: sem serem diretamente referenciais, estes remetem ao mundo como generalidade, à história, ao social. Encontramos aqui uma preocupação maior do dialogismo bakhtiniano, que se interessa antes de tudo pela interação social dos discursos. Na formação do enunciado literário, é possível ouvir vozes que vêm de outro lugar, ecos indiretos que permitem remontar ao enunciado referencial. Se nos limitarmos a uma concepção restrita da intertextualidade, a citação ou a retomada continuam a abrir o texto para o mundo, referindo-se, nem que seja de modo muito distante, ao objeto real onde o objeto emprestado é registrado (o volume, a biblioteca...).

Não se faz necessário mergulhar mais profundamente no conceito dialógico bakhtiniano para compreender a relação entre textos e signos do mundo quando, pela própria análise antropológica, os signos correspondentes são eles também textos comunicativos. Por isso, ao abordar o mito em si, Samoyault (2008, p. 117-118) lembra o papel da memória em sua constituição, e de como a sua reescritura conta a “história de sua história”, ou seja, de como se sedimentaram mito, elementos míticos e seus personagens na memória, dando sobrevida ao mito. Além de a *Argonáutica* ser, para o leitor atual, uma das mais importantes fontes do mito relacionado a essa expedição, ela em si faz referência a um mito que se construiu historicamente até chegar às mãos de Apolônio de Rodes e se reconfigurou pelos referentes de toda a comunidade que manteve o mito vivo na memória – ainda mais no caso deste autor, erudito que é parte de um momento histórico singular, de recuperação de sua própria história escrita, do olhar para a literatura anterior já como tradição, que tem erigida uma biblioteca real por trás de toda a leitura que possa se fazer de seu poema. A ideia da congregação artística,

enciclopédica e filosófica que a Biblioteca de Alexandria encerra é indissociável do papel que a tradição literária exerce no imaginário do homem erudito daquele momento.

A posição histórica do poema, assim, faz exatamente florescer o mito nessa chave intertextual de que Samoyault fala, pela qual a narrativa “se carrega das significações anteriores ao mesmo tempo que da significação presente”. Assim como o rito, o poema presentifica o mito e, ao abordar o rito mágico e o religioso, estabelece uma relação intertextual que pode ser avaliada além das margens do poema, tão extrínseca é a realidade da eficácia simbólica desses elementos, e tão intrínseco é o papel desses elementos na constituição das narrativas dialógicas em si. Por isso não é absurdo propor ler um personagem como Orfeu de maneira imanente e transcendente: porque tudo que o circunda, mesmo as narrativas de que faz parte, são inevitavelmente imanência e transcendência. A intertextualidade justifica a análise antropológica em convergência com a literária.

2.3. Trajeto antropológico de Gilbert Durand e o estruturalismo

A caminhada antropológica que se realiza, em primeira instância, não obstante investimento pesado nas leituras adjacentes ao objetivo principal deste trabalho, não se pretende outra coisa senão uma investigação de suporte para a compreensão de um contexto inerente à representação do mágico e do religioso no mito e, por conseguinte, no poema épico que se vale dele como substrato. A abordagem que se pretende desenvolver não está circunscrita ao âmbito literário: analisa-se aqui a confluência entre aspectos singulares da estrutura desse poema épico e a mesma como reflexo de uma sociedade onde a presença de aspectos como a religião e a magia são fundamentais.

A *Argonáutica* pode ser analisada tendo em vista uma sociedade permeada por simbologias místicas, que bebe de uma fonte de séculos de tradição de práticas rituais que, ora são meramente religiosas, ora lidam com o sobrenatural de maneira cotidiana; ou ainda, se tal sociedade apresenta uma reação de espanto frente a esse conteúdo, essa reação se dá na aparência de maravilhoso de tais práticas, mas não porque essas não estejam subjacentes ao sistema que molda o imaginário dessa sociedade, à essência de suas representações. Tal observação não é singular à Antiguidade grega, mas a qualquer sociedade que se valha de mitos, narrativas mínimas, para representação artística de substratos de ordem transcendental, ou seja, basicamente qualquer sociedade conhecida.

A antropologia é aventada como uma ferramenta, útil à abordagem desses estratos que aparentemente transcendem o texto literário, mas abarcam toda cultura de uma dada civilização. A leitura pelo viés da intertextualidade, porém, permite a compreensão de todo o contexto cultural no qual o épico se insere como uma síntese dos elementos intra e extratextuais em um amálgama discursivo significativa, donde mito, magia, rito e literatura formam uma rede inextrincável de significação para a performance do aedo. A eficácia de um poema épico, ademais, reside ou em sua performance – para a sociedade na qual se insere – ou na sua leitura – para aquela sociedade e para a receptora posterior, na ausência do referencial da mesma performance. De tal modo, essa performance também apresenta uma eficácia simbólica, que não está distante da eficácia do discurso mítico, do mágico e do ritualístico.

Esse caminho de leitura antropológico desemboca, a partir dessa série de inflexões, num “emaranhado” que é possível chamar de imaginário mítico. E a contribuição da antropologia do imaginário de Gilbert Durand far-se-á evidente pela necessária condução da análise até então, e dos elementos que parecem convergir a partir dela.

Em *A Imaginação simbólica*, Durand delimita parâmetros para a análise e compreensão do imaginário a partir de uma confluência de hermenêuticas, passando por diversos pensadores que versaram sobre os temas que competem ao filósofo francês, amparado especialmente na reflexologia. Ao fim, ele concebe sua leitura do trajeto antropológico por um viés sintético (1995, p. 73):

Para generalizar a antropologia do imaginário, convinha-nos [...] aplicar uma “psicanálise objetiva” ao próprio imaginário a fim de o expurgar de todas as reminiscências culturais e dos juízos de valor herdados, independentemente de sua vontade, pelos pensadores atrás citados através do triplo iconoclasmo do Ocidente. Em primeiro lugar, era preciso repudiar os métodos puramente redutores e que só visam a epiderme semiológica do símbolo, e depois fazer o cerco às reminiscências do privilégio racionalista que transparece mesmo na simbólica de Cassirer, quando este sobrestima ainda a ciência em relação ao mito. Era também necessário descobrir, para lá da meditação bachelardiana, precisamente o ponto privilegiado em que os fulcros da ciência e os fulcros da poesia se compreendem complementarmente no seu dinamismo contraditório, se fundem numa mesma função de Esperança. Enfim, era necessário evitar cair no otimismo paradoxal de Jung, que apenas vê no símbolo uma ‘síntese mental’ que torna incompreensível o simbolismo entretanto agudo da doença mental e do automatismo dereístico [...].

A antropologia “generalizada” arma-se de recursos – e ressalvas – tais, pois pretende abrir uma possibilidade de análise ampla do símbolo – em sua essência uma unidade que transcende a linguagem, que representa na materialidade algo que está além dela, numa dimensão semântica do inconcebível que está além de qualquer outra tentativa de materialização.

De tal modo, a um amálgama de símbolos que constituem o imaginário e o colocam em movimento Durand chama de constelações de símbolos, ou seja, “os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo” (2002, p. 43). A noção de arquétipo jungiano serve a Durand para a compreensão ampla das duas grandes constelações de símbolos, os chamados regime diurno e noturno, que serão tratadas posteriormente de maneira oportuna.

A terminologia cunhada por Durand é muito significativa. Uma constelação, para a astronomia, é uma área da esfera celeste agrupada segundo determinados padrões de percepção do observador terreno, que sugere uma organização aparente por uma também aparente proximidade entre grupos de estrelas. No entanto, não necessariamente as estrelas de uma constelação estão próximas entre si no mundo real, a visão a partir da Terra é que pressupõe um conglomerado. O conceito de constelação é totalmente imagético, delineado a partir da observação de um fenômeno que, de fato, existe apenas a partir do olhar do observador. E para Durand a imagem sempre irá prevalecer sobre outras representações.

De qualquer modo, as possibilidades trazidas pelas constelações de símbolos são suficientes para a construção de uma abordagem antropológica objetiva sobre o poema, como bem observa Durazzo (2013, p. 23):

Se percebemos que há possibilidades de ler um simbolismo através de sua filiação poético-estética tanto quanto por seu caráter de materialização cultural, percebemos também que essas esferas não se contradizem. Pelo contrário, as duas compõem uma totalidade discursiva que tem por principal característica motivar as comunidades/sociedades nas quais se inserem. Constelações imaginárias surgem, assim, como discursos de profundidade das culturas, o que significa dizer que elas passam a mobilizar, por seu caráter amplo e genérico de “indizível significado”, as elaborações socioculturais e as próprias formas de pensamento.

Ao afirmar que não há contradição entre a materialização cultural do simbolismo e a sua filiação poético-estética, Durazzo reafirma a discursividade inerente ao contexto,

pois compreende que “todo processo de deslocamento linguístico, que faz as plumas pesarem menos e os símbolos falarem mais, são *poiésis*, criação” (2013, p. 25), ou seja, que tanto quanto a poesia, mito, rito ou magia são parte – e cada um também em si um todo simbólico, um microcosmo –, de uma mesma constelação discursiva que mobiliza o pensamento e, consigo, a sociedade. É em direção a essas reflexões que conduz a leitura intertextual dos elementos constituintes da *Argonáutica*. Isso posto, ao contemplar o poema pelo viés da constelação de sentidos que evoca – e da qual faz parte –, pode-se empreender uma análise objetiva dos aspectos religioso, mágico, mítico e narrativo em confluência pois, na constelação de sentidos do imaginário, todos são em si narrativa.

A crítica do filósofo Durand a Lévi-Strauss e outros adeptos da leitura estruturalista tradicional – mesmo que, em si, ele se veja como um estruturalista também – é que a visão dos objetos pelo estruturalista tradicional é muito formal e quantitativa em sua abordagem. A concepção de estrutura de Durand pode ser vista como um rompimento epistemológico em relação a essa tradição estruturalista, visto que estrutura seria, para ele, “uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens e suscetível ela própria de se agrupar numa estrutura mais geral a que chamaremos Regime” (2002, p. 64).

Há evidente em Durand uma recusa ao modelo essencialmente binário e/ou cartesiano, ou seja, ao sistema dicotômico fundamentado na lógica aristotélica e que serviu de base para a construção do modelo de pensamento ocidental tradicional, especialmente o cientificismo. Na verdade, não obstante certas críticas à postura de Durand, ao se analisar de maneira mais profunda a leitura do filósofo francês é possível perceber que o problema não reside no número par, sustentáculo que constituiria a compreensão da realidade para o pensamento do ocidente, mas justamente na “*tomia*”, ou seja, na separação e oposição fundamental entre os elementos, que torna o sistema sempre uma rede de binômios excludentes entre si. É daí que ele constrói, dentre outras concepções, a noção de Trajeto Antropológico. Enfim, a busca de Durand, com suas reflexões, é sempre por uma convergência, nunca pela antítese ou divergência²³.

²³ “[...] Em primeiro lugar, o de uma teoria geral do imaginário concebido como uma função geral do equilíbrio antropológico, em seguida o dos níveis formadores das imagens simbólicas, estas últimas transformando-se e informando-se em todos os setores e em todos os ambientes da atividade humana, finalmente a generalização tanto estática como dinâmica da virtude de imaginação que conduz a uma metodologia que já é uma ética e que desenha uma metafísica [...] pela própria generalização do seu ponto de aplicação, implica a convergência dos métodos, a convergência das hermenêuticas (DURAND, 1995, p. 74).”

3. A RELIGIÃO

3.1. O mistério da fé

Qualquer autor de um texto que verse especificamente ou mesmo que tangencie o espinhoso tema da religião grega vai colocar-se de maneira reticente diante do objeto que decidiu investigar. As ressalvas são consequência do material escasso e pouco delimitado para essa categoria que pode soar aparentemente tão circunscrita, especialmente ao conceber-se de modo análogo ao que se chama hodiernamente de religião. Falar em “religião grega” pressupõe um sem-número de possibilidades e incongruências tais que não é possível abordar características suficientes que o tema abone amplamente, ou seja, que permitam falar em um objeto único chamado “religião grega”.

Burkert (1985, p. 7) expõe essa problemática de maneira muito clara quando diz que “a evidência está além do controle de qualquer indivíduo, a metodologia é ardorosamente contestada, e o sujeito em si está longe de estar bem definido”. Para ele, a delimitação do que se chama de religião grega se dá espacial e temporalmente pelo alcance de sua literatura e linguagem. De fato, a fonte primária e mais importante para ter acesso a essa religião é a literatura, que se utilizou dos mitos e narrativas religiosas como fonte. Mas, novamente, a relação entre mito e religião é nebulosa, bem como quando se busca identificar e distinguir na literatura os elementos puramente estéticos e os traços ritualísticos falta-nos, e sempre faltará, o contexto que delimitaria – ou não – os espaços relativos de cada elemento cultural formador dessa literatura. Há de se considerar que o conceito de literatura como o compreende-se hoje é aplicado a certos textos que não necessariamente eram produção voltada para a apreciação estética, sendo muitos parte integrante e essencial dos cultos antigos. Assim todo trabalho do estudioso que pretende identificar traços de uma religião grega a partir ou dentro de um texto literário esbarrará nesses obstáculos²⁴.

²⁴ Na introdução de *The Greek Religion*, Burkert (1985) traça um sucinto, porém completo, histórico dos estudos sobre a religião grega até o momento da publicação desse livro. É um resumo importantíssimo, que ainda serve de referência a qualquer pesquisador que se interesse pelo tema.

Diferente do que se considera hodiernamente como religião, o fenômeno religioso na Grécia antiga não conhece textos sagrados, instituições clericais com organização e qualquer estrutura minimamente similar às grandes religiões do presente. As práticas religiosas diferiam enormemente de região para região da Hélade, como também observa Burkert (1985, p. 8):

O quão abonados estamos para poder falar simplesmente do que é a religião grega, claro, é uma questão que surge mesmo dentro dos limites do período definido: cada tribo, cada localidade e cada cidade tinha sua própria tradição defendida obstinadamente, movimentos religiosos gerais são então registrados, e finalmente a religião em si entra numa crise com a ascensão da filosofia. Seria mais correto falar no plural de religiões gregas? Contra isso se deve estabelecer o vínculo da linguagem comum e, do século oitavo adiante, a cultura literária homérica comum; naquele momento também numerosos santuários ganharam uma importância pan-helênica, mais notadamente Delfos e Olímpia, e não obstante idiosincrasias, emergiram o estilo de arte visual tipicamente grega que posteriormente iria dominar todo o Mediterrâneo. Ainda mais, a despeito de toda a ênfase em peculiaridades locais e sectárias, os próprios gregos consideraram as várias manifestações de sua vida religiosa como essencialmente compatíveis, como uma diversidade de práticas de devoção aos mesmos deuses, dentro do âmbito de um único mundo. Que este mundo incluía os deuses gregos não foi questionado mesmo pela filosofia grega.

O que Burkert deixa bem claro são dois pontos fundamentais, que serão o ponto de partida para que se possa abordar essa religiosidade dos gregos e suas peculiaridades – e as conseqüentes complexidades. O primeiro ponto é que há dois elementos que unem todo o complicado grupo de práticas que recebe o nome de “religião grega”: a língua comum e as manifestações panhelênicas, muito calcadas nas divindades em comum e, mais objetivamente, num modo comum de enxergar essas divindades. Além disso, a tradição literária fundamentada em Homero – e, acrescentar-se-ia, Hesíodo – deu aos chamados helênicos uma base identitária que permaneceu em sua cultura. Como afirma Heródoto (2.53.2):

Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὅμηρον [...] οὗτοι δὲ εἰσὶ οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἑλλήσι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τιμὰς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἶδεα αὐτῶν σημήναντες.

Foram Homero e Hesíodo [...] que compuseram uma teogonia para os helenos, deram nome aos deuses, determinaram-lhes as honras e funções, e descreveram seu aspecto²⁵.

A observação do historiador delimita de forma contundente o papel de Homero e Hesíodo na constituição da chamada religião grega, bem como deixa clara a importância dos mitos por eles relatados na constituição dessa religião.

O segundo ponto relativo à religiosidade grega que se faz importante destacar é que mesmo que a pluralidade característica do fenômeno religioso torne a sua percepção parcialmente nebulosa e negue em grande parte uma univocidade, as figuras de culto bem como suas várias faces e manifestações eram não apenas compartilhadas entre todos os membros da chamada cultura grega antiga, como faziam parte de um sistema ritualístico e simbólico que compartilhava as mesmas características.

Os deuses de Homero e Hesíodo de quem Heródoto fala são, em sua grande maioria, os mesmos por toda a Hélade. O culto às divindades olímpicas se repete de maneira muito similar, com o acréscimo de características regionais aos deuses e às práticas ritualísticas ligadas a eles, às vezes por conta da mescla de alguma divindade regional assimilada pela divindade olímpica ou pela assimilação de algumas das características desses deuses menores. Mas o mais importante era como o grego antigo lidava com essas divindades: eles tinham consciência da existência dessas divindades e de sua intercessão direta na vida humana e, portanto, realizavam oferendas em favor dessas divindades com o intuito de receber as benesses específicas ou de manter o equilíbrio do cosmos.

Além disso, parece evidente que essas divindades mantiveram historicamente uma série de características humanas, possuindo tanto as virtudes quanto as falhas dos seres humanos. São motivados por sentimentos como inveja, desejo, fúria e suas ações nem sempre resultam em consequências boas.

A partir desses pressupostos é possível adentrar em uma questão imperativa no que tange à religiosidade presente na *Argonáutica*. Como um poema produzido em um momento muito posterior ao que ele retrata – se se considerar o tempo mítico dos argonautas como sendo a idade do Bronze²⁶, daquela geração anterior à dos heróis

²⁵ Tradução de W. A. Ribeiro Jr. s/d. Cf. Bibliografia.

²⁶ A divisão da história em cinco “idades” – Ouro, Prata, Bronze, Heróis e Ferro – parte do modelo mitológico arcaico presente em *Os Trabalhos e os dias* de Hesíodo. Do ponto de vista histórico, as Idades de Ouro e Prata são evidentemente mitológicas, enquanto as era de Bronze corresponderia ao momento histórico do desenvolvimento dessa liga metálica e da utilização desse material na fabricação de objetos.

homéricos –, encontra-se na *Argonática* uma confluência de momentos que influenciam diretamente a percepção dos fenômenos religiosos. Apolônio é um homem do período helenístico que escreve um poema sobre um período mitológico situado na era dos grandes heróis, retratando os cultos realizados naquele momento mas sempre tendo em vista a perspectiva de um homem helenístico, como já visto anteriormente. O referencial mítico-religioso de Apolônio é aquele da tradição literária, especialmente Homero e Hesíodo, mas sem perder de vista o percurso do pensamento até chegar à Biblioteca de Alexandria. Já foi salientada a importância do orfismo para a percepção que o homem helenístico tem de si, e sabe-se que a pluralidade do espaço religioso desse momento é influência para o autor que produz sua obra sob esses olhares. E, além de tudo isso, o poema lida com o substrato desse mesmo culto de mistério, o orfismo, e de sua figura mais importante, Orfeu.

Há de se considerar, *a priori*, ao menos dois espaços religiosos delimitados pelo poema: o espaço da religiosidade helenística e o dos cultos e práticas dos heróis míticos – correspondentes àqueles da idade do bronze. Porém a complexidade da religiosidade grega não se restringe aos fenômenos localizados historicamente, pelo que se faz necessário sempre salientar as diferenças entre os variados cultos regionais, destacados com bastante interesse pelos helenísticos em geral, tema a que Apolônio adere fortemente principalmente pelo viés dos mitos etiológicos. Além disso, há a inevitável intersecção entre os espaços dos mistérios órficos, que representam a dimensão mais privada da religião, e as práticas públicas, compartilhadas por todos os membros de uma comunidade.

O diálogo entre todos esses espaços, somado às características intrínsecas da narrativa mítica do ciclo argonáutico, definirá os temas da religiosidade dentro da *Argonática* e sua abrangência. Agora cabe investigar as características dessa religiosidade e, do mesmo modo que foi realizado com os conteúdos mágicos, essa leitura será realizada com o suporte de teses principalmente de alçada antropológica, não obstante enveredar-se na adição à discussão de alguns autores diversos daqueles anteriormente citados.

Historiadores adotaram os termos Bronze e Ferro para as subdivisões da pré-história humana, que junto à chamada Idade da Pedra formam um modelo denominado Sistema de Três Idades. Pausânias (III, 3, 8) afirma que todas as armas da Idade dos Heróis seriam feitas de bronze. Seu argumento baseia-se na presença abundante de armas feitas de bronze nos poemas homéricos, textos que relatam justamente os conflitos entre os heróis da Guerra de Troia, o que explicaria a mítica Idade dos Heróis como sendo parte da Idade do Bronze histórica.

3.2. O sagrado e o profano em Durkheim e Eliade

A filiação a um determinado sistema simbólico de crenças passa por uma apreensão de algo que se localiza em uma instância diferente daquela do mundano, o chamado “sagrado”. Assim como vários estudiosos se debruçaram sobre o tema da magia, também se discutiu amplamente o tema do sagrado, e seria infrutífero traçar um longo histórico de todas as teorias relativas a esse tema. Portanto, dentro do percurso que se desenha para a compreensão dessa instância, parece mais interessante ater-se ao mesmo processo que norteou o estudo do tema da magia, realizado no capítulo anterior.

A Sociologia das Religiões conhece como seu ponto fundamental na compreensão do tema religioso a publicação em 1912 de *As formas elementares da vida religiosa*, de Émile Durkheim. Diferente dos iluministas, que enxergavam a religião como uma manifestação da ausência de razão, a visão sociológica dá um grande passo com a inclusão da religião como parte importante do funcionamento da sociedade, como afirma Willaime (2012, p. 14-15):

Apesar de os fundadores da sociologia terem frequentemente agido como moralistas que tentavam, em sua reflexão, reconstruir a ordem social que havia sido desorganizada pela revolução industrial e política, eles retomaram, ao mesmo tempo, preceitos da filosofia das Luzes e da crítica racionalista ao proporem uma abordagem científica da religião. Essa apropriação da religião como objeto da ciência foi repetidamente marcada pelas abordagens reducionistas que tendiam a considerar o religioso apenas como uma variável dependente que poderia ser explicada por diversas outras variáveis. Como se as religiões não possuíssem conteúdo simbólico próprio. A crítica racionalista da religião tenta, assim, explicar as representações e as práticas religiosas por diversos fatores, sejam eles antropológicos (Feuerbach), econômicos (Marx), psíquicos (Freud) ou sociais (Durkheim). Essas abordagens, muitas vezes, acrescentaram uma crítica ideológica ao estudo científico das religiões fundada sobre um projeto de reforma social, propondo, inclusive, uma verdadeira concepção alternativa do homem e do mundo.

O reconhecimento do espaço ocupado pela religião na sociedade delimita, a partir dessa nova perspectiva, uma série de implicações que conduziram a leitura dos vários filósofos da passagem do século XIX ao XX. O fulcro de Durkheim será, contudo, a oposição entre dois domínios de pensamento religioso: o sagrado e o profano (2012, p. 19-20), que são mutuamente excludentes. É justamente a oposição ao mundo profano que define o sagrado e não o sagrado em si e, para Durkheim, segundo

Willaime (2012, p. 32), a religião é o que “introduz uma distância com relação às coisas ordinárias, à vida cotidiana” e ao se apresentar como outra realidade distinta, ao “deixar escapar algo ao profano”, a religião se define como tal.

Porém, como um fato social, a religião só se constitui como tal a partir de uma experiência comunitária da qual é inseparável e, portanto a religiosidade só pode ser considerada a partir de seu aspecto coletivo. Para Durkheim, enfim, a religião é definida da seguinte forma (1996, p. 32):

Uma religião é um sistema solidário de crenças e de práticas relativas a coisas sagradas, isto é, separadas, proibidas, crenças e práticas que reúnem numa mesma comunidade moral, chamada igreja, todos aqueles que a elas aderem. O segundo elemento que participa assim de nossa definição não é menos essencial que o primeiro, pois, ao mostrar que a ideia de religião é inseparável da ideia de igreja, ele faz pressentir que a religião deve ser uma coisa eminentemente coletiva.

A ideia de indissociabilidade entre religião e igreja a que Durkheim alude provém da experiência coletiva do sagrado, sendo este último a “transcendentalização do sentimento coletivo” (WILLAIME, 2012, p. 33). A religião tem como uma de suas funções o estabelecimento da unidade e o fortalecimento dos laços sociais, como uma afirmação da identidade coletiva de uma dada comunidade. Portanto, Durkheim dividirá os fenômenos religiosos em duas naturezas específicas (DURKHEIM, 1996, p. 19):

Os fenômenos religiosos classificam-se naturalmente em duas categorias fundamentais: as crenças e os ritos. As primeiras são estados da opinião, consistem em representações; os segundos são modos de ação determinados. Entre esses dois tipos de fatos há exatamente a diferença que separa o pensamento do movimento. Os ritos só podem ser definidos e distinguidos das outras práticas humanas, notadamente das práticas morais, apenas pela natureza especial do seu objeto. Com efeito, uma regra moral, assim como um rito, nos prescreve maneiras de agir, mas que se dirigem a objetos de um gênero diferente. Portanto, é o objeto do rito que precisaríamos caracterizar para podermos caracterizar o próprio rito. Ora, é na crença que a natureza especial desse objeto se exprime. Assim, só se pode definir o rito após se ter definido a crença. Todas as crenças religiosas conhecidas, sejam elas simples ou complexas, apresentam um mesmo caráter comum: pressupõem uma classificação das coisas, reais ou ideais, que os homens concebem, em duas classes, em dois gêneros opostos, designados geralmente por dois termos distintos que as palavras profano e sagrado traduzem bastante bem. A divisão do mundo em dois domínios que compreendem um, tudo o que é sagrado, outro, tudo o que é profano, tal é o traço distintivo do pensamento religioso: as crenças, os ritos, os gnomos, as lendas, são representações ou sistemas de representações que exprimem a

natureza das coisas sagradas, as virtudes e os poderes que lhes são atribuídos, sua história, suas relações mútuas e com as coisas profanas. Mas por coisas sagradas, convém não entender simplesmente esses seres pessoais que chamamos deuses ou espíritos: um rochedo, uma árvore, uma fonte, um seixo, um pedaço de madeira, uma casa, em uma palavra, uma coisa qualquer pode ser sagrada.

A proposição de Durkheim segue um caminho paralelo à divisão que Meletinski estabelece entre mito e rito (1998, p. 43), delimitando ainda o nível de representatividade do ritual em relação ao mito:

Obviamente não se podem deduzir os temas a partir dos rituais, tal como fazem os representantes da tendência ritualista, que retiram dos rituais não apenas os temas, mas a própria cultura como um todo. Na verdade, o ritual é o aspecto "formal" e o mito, o aspecto "conteudístico" do mesmo fenômeno. Sendo assim, a cada ritual correspondem um ou muitos mitos e, vice-versa, a um mito correspondem um ou muitos ritos; além disso, os rituais se entrecruzam e se entrecruzam entre si.

Pode-se inferir, numa tentativa de cruzamento entre a leitura de Durkheim e a de Meletinski, que a religião é um fenômeno dividido em duas categorias: uma é a crença, que possui caráter representativo e depende de “estados de opinião”, ou seja, uma ideologia; a outra é o rito, a realização material e ativa, uma ação formal fundamentada em procedimentos, que se realiza a partir de uma narrativa instituída chamada mito.

Partindo dessa perspectiva, pode-se entender por que Weiss (2013, p. 160) observa que as definições de Durkheim não preveem sagrado e religioso como uma única coisa. O sagrado é elemento necessário para a instituição de uma religião, não se restringindo, porém, às manifestações religiosas. Da mesma forma, para Durkheim, a religião não se constitui apenas por conta de seu caráter sagrado, mas pela instituição de uma ritualística específica sob a forma de um culto coletivo, uma Igreja, daí a importância do rito e da crença como duas facetas do fenômeno religioso. As concepções desses fenômenos como fatos sociais separam uma visão mais ampla do sagrado e do religioso e uma visão mais restrita (Weiss, *idem*):

Tudo nos leva a crer que possamos afirmar, ao menos a partir de 1895, a existência de uma definição “ampla” tanto de religião como de sagrado, e de uma definição “restrita”, que é aquela apresentada em *Les formes élémentaires*, na qual a religião é tomada como um fenômeno sociológico composto de crenças e ritos e que reúne os fiéis em torno de uma Igreja, enquanto o sagrado é definido sempre em relação ao profano, e passa a ser o elemento central de constituição da

religião. A definição ampla é menos rigorosa, e aceita sob essa designação uma pluralidade maior de situações; é o que permite se referir ao culto ao indivíduo como uma religião propriamente dita.

A delimitação do sagrado em Durkheim, a partir dessas leituras, parece muito próxima àquela que norteará o clássico estudo de 1957 intitulado *O Sagrado e o Profano*, do romeno Mircea Eliade. A partir das concepções de Rudolf Otto, Eliade assume o termo “numinoso” para delimitar as chamadas experiências numinosas, ou seja, a revelação de um aspecto do poder divino. Esse numinoso se localiza no *mysterium tremendum*, algo de ordem tão transcendental que não é totalmente abarcável pela linguagem, pois “a linguagem apenas pode sugerir tudo o que ultrapassa a experiência natural do homem mediante termos tirados dessa mesma experiência natural (ELIADE, 1992, p. 12)”. Essa manifestação do religioso é o que ele chama de hierofania, e é a partir dessa manifestação que o autor desenhará a dicotomia que nomeia o livro.

Para o homem religioso – *homo religiosus* –, o espaço não é homogêneo, havendo o espaço sagrado e o não-sagrado. O espaço do real, para o religioso, é o espaço sagrado, pois é aquele que unifica e dá sentido, que estabelece o cosmos. Por outro lado, para o homem não religioso o espaço é homogêneo, ou seja, toda a realidade é aquela perceptível pelos sentidos.

A experiência religiosa para Eliade equivale à “fundação do mundo”, e não há a possibilidade de abolir-se por completo o comportamento religioso, mesmo em uma situação de dessacralização. Para ele, todo momento religioso implica o momento cosmogônico, e é pela repetição da cosmogonia que o religioso se instaura, na reorganização dos espaços de Caos (ELIADE, 1992, p. 22):

Um território desconhecido, estrangeiro, desocupado (no sentido, muitas vezes, de desocupado pelos “nossos”) ainda faz parte da modalidade fluida e larvar do “Caos”. Ocupando o e, sobretudo, instalando se, o homem transforma-o simbolicamente em Cosmos mediante uma repetição ritual da cosmogonia. [...] Quando se trata de arrotear uma terra inculta ou de conquistas e ocupar um território já habitado por “outros” seres humanos, a tomada de posse ritual deve, de qualquer modo, repetir a cosmogonia. Porque, da perspectiva das sociedades arcaicas, tudo o que não é “o nosso mundo” não é ainda um “mundo”. Não se faz “nosso” um território senão “criando-o” de novo, quer dizer, consagrando-o. Esse comportamento religioso em relação a terras desconhecidas prolongou se, mesmo no Ocidente, até a aurora dos tempos modernos.

A transformação em voga, na verdade, é uma recriação: o mundo só passa a existir perante sua cosmização. A partir daí pode-se retomar da questão da tênue linha divisória entre magia e religião. A organização e reorganização do Caos mediante o procedimento ritualístico é uma ação paralela tanto na religião quanto na magia. Ao proceder num rito, o sacerdote e o mago estão ambos refundando o mundo em busca de uma natureza eminentemente transcendental a partir da qual se concretizará o fenômeno aventado. Como fenômenos, magia e religião dependem de procedimentos específicos, de natureza ritual, pois são reencenados e recuperam o sentido original que reside na esfera de significação a qual aderem, significação essencialmente dimensional. O rito tem relação com o tempo, podendo ser ou cronológico, o tempo profano, quanto cíclico, o sagrado, como é possível depreender a partir das observações de Beane & Doty (1976, p. 139):

Esse mundo “transcendente” dos deuses, dos heróis e dos ancestrais míticos é acessível porque o homem arcaico não aceita a irreversibilidade do tempo. Como vimos repetidamente, o ritual abole o tempo profano, cronológico, e recupera o tempo sagrado do mito. O homem se torna contemporâneo com as proezas que os deuses realizavam *in illo tempore*. Por um lado, essa revolta contra a irreversibilidade do tempo ajuda o homem a “construir a realidade”; por outro, o liberta do peso do tempo morto, assegura a ele que ele está apto a abolir o passado, a recomeçar sua vida e a recriar seu mundo.

A noção de que há mais de uma dimensão temporal e espacial, uma dimensão sagrada e outra profana, depende de como o homem procede em relação a esses universos, ou seja, depende de suas ações. Essas ações são os ritos, que se desenvolvem em relação ao universo do transcendente e estão na base da relação do homem com o sagrado. De tal modo, se magia e religião se fundamentam em mitos e ambas tem uma natureza transcendental, ambas seriam do universo do sagrado? Oportunamente retornar-se-á a essa questão – pois reside nesse elemento cíclico e reiterativo do ritual, na presença do sagrado e do mito nas bases da magia e da religião, e ainda na simbologia derivada deles, a possibilidade de análise que se proporá para esses fenômenos na *Argonáutica*.

3.3. O mito e a religiosidade grega em Jean-Pierre Vernant

Ao início do capítulo “Formas de crença e de racionalidade na Grécia” do monumental volume intitulado *Entre Mito e Política*, Jean-Pierre Vernant situa mais uma vez a posição do estudioso de religiões, especialmente daquele que envereda por esse caminho tendo em vista a perspectiva sociológica na abordagem desse fenômeno. Ele propõe algumas problemáticas fundamentais que se colocam diante do estudioso, dentre elas a questão que se apresentou ao início do presente capítulo deste estudo, acerca do que se pode definir como “religião grega”. Vernant questiona principalmente a perspectiva assumida pelo estudioso, que interpreta “obrigatoriamente essa cultura diferente da nossa em um contexto que é, assim mesmo, o nosso” (2001, p. 197), ou seja, distanciado inevitavelmente do contexto e da vivência do grego na Antiguidade. A partir disso ele estabelece duas questões (2001, p. 198):

São dois tipos de questões sobre as quais me proponho, não trazer conclusões, e sim refletir: as modalidades e as funções do crer com relação àquilo que, para nós, não é exatamente a crença, e o lugar do religioso no social. São dois ângulos de abordagem, mas na realidade as duas questões estão ligadas, como veremos a seguir.

A perspectiva assumida por Vernant, antes de tudo, conduz antes a uma psicologia da história que a uma apreensão realmente sociológica do fenômeno religioso. Vernant está preocupado com a percepção que os gregos tinham de sua própria sociedade e não com a construção histórica e a recepção que se faz do que comumente se chama “Antiguidade Clássica” Essa visão assim é definida por Julien (2009, p. 21):

A questão se encontrava dentro daquilo que Vernant chamou de psicologia histórica: as formas de pensar e de sensibilidade dos gregos antigos eram distintas das nossas, portanto não poderíamos estudá-los a partir de categorias próprias de nosso mundo, tomando-as como se fossem universais. O papel do estudioso dessas sociedades seria assim o de pesquisar suas formas de comportamento dentro de seus próprios quadros mentais, deixando vir à tona as formas de sensibilidade que lhes foram peculiares. É nesse ponto que o papel da religião assume sua importância. No pensamento antigo, o mundo surge perpassado por realidades que hoje classificaríamos como religiosas. A política, a organização social, o trabalho não eram sentidas como realidades autônomas e independentes, mas sim percebidas e sentidas como elementos com forte conotação religiosa. A religião perpassava os diversos setores do mundo grego, e Vernant, seguindo sua trilha, acabou chegando até ela.

A perspectiva de que todas as realidades no contexto da Grécia Antiga eram necessariamente perpassadas pela religião se distanciaria do olhar que Durkheim e Eliade jogam sobre o tema, opondo um universo de coisas sagradas e outro de coisas profanas, por posicionarem toda a realidade dentro do universo do sagrado. Em verdade, não são as parcelas do universo que são sagradas, mas toda a percepção do universo é sagrada. Julien (2009, p. 19) observa que na perspectiva de Vernant “o homem formava uma totalidade indissolúvel com todos os campos e esferas da organização da vida social” e, por conta disso, não é lícito supor uma dissociação de várias parcelas da vida que não se interpenetrem ou que se organizem de maneira hierárquica ou ainda que, mesmo sendo pilares da mesma sociedade, se excluam mutuamente. É muito mais coerente do ponto de vista de um sagrado cotidiano entender os vários aspectos dessa sociedade de forma interdependente e não isolados entre si.

Porém, o mesmo Vernant em *Mito e pensamento entre os gregos* recupera uma das questões mais importantes quando se discute religião no contexto grego, especialmente aquele do período clássico e posterior, que é a existência de duas esferas de culto, a religião política, da *pólis* e aquela externa ao contexto cívico, da qual fazem parte os vários mistérios e manifestações populares similares. Vernant opõe o culto político principalmente ao que chama de dionisismo, salientando como esse modo de pensar a religiosidade diverge do culto tradicional²⁷.

²⁷ Segundo Vernant (1990, p. 421-22):

Com efeito, o que o dionisismo oferece aos fiéis – mesmo controlado pelo Estado como ele o será em época clássica – é uma experiência religiosa oposta ao culto oficial: não mais a sacralização de uma ordem à qual é preciso integrar-se mas a libertação dessa ordem, das opressões que faz pressupor certos casos. Busca de uma expatriação radical, longe da vida quotidiana, das ocupações comuns, das servidões impostas; esforço para abolir todos os limites, para derrubar todas as barreiras pelas quais se define um mundo organizado: entre o homem e o deus, o natural e o sobrenatural; entre o humano, o animal, o vegetal, barreiras sociais, fronteiras do *eu*. O culto cívico se ligava a um ideal de *σωφροσύνη* [*sōphrosýnē*], feita de controle, de domínio de si mesmo, situando-se cada ser em seu lugar nos limites que lhe são consignados. Ao contrário, o dionisismo aparece como uma cultura do delírio e da loucura: loucura divina, que é tomada como encargo, possessão pelo deus. Por essa *μανία* [*manía*], o homem libera-se da ordem que constituía, do ponto de vista da religião oficial, o domínio próprio do sagrado, o *hieron*. Pela experiência do êxtase e do entusiasmo, essa ordem se revela como uma simples ilusão, sem valor religioso; o que, a partir de então, o fiel procura atingir por um contato íntimo com o divino, é um estado diverso, de santidade e pureza totais, ao qual se aplica o termo de [ὄσιος] *hósios*, que marca a consagração completa, no sentido próprio: a liberação com respeito ao sagrado.

Essa natureza dupla da religiosidade grega, contudo, não elimina um aspecto fundamental da leitura de Vernant acerca da experiência grega da religião: em *Mito e Religião na Grécia Antiga*, o teórico francês afirma que a religião grega é totalmente distante do que hodiernamente encontra-se na maioria das religiões ocidentais, pois ela “é estranha a toda forma de revelação, não conhece profeta nem messias” (VERNANT, 1992, p. 21). Ou seja, não há uma instituição, uma igreja que a centralize, como a percepção de Durkheim exige; a centralização da religiosidade grega, quando muito, se dá pela sua identificação nas atividades comuns da pólis. E, essencialmente, a religiosidade grega se apoia nos mitos, nas narrativas que “contribuem para estabelecer o quadro mental no qual os gregos são naturalmente levados a representar o divino, a situá-lo, a pensa-lo” (VERNANT, 1992, p. 23).

Da mesma forma Vernant, ao aproximar o universo do poeta a o de outra figura mística, o adivinho, estabelece a relação entre o universo poético e o religioso como algo intrínseco. No caminho de Detienne, que vê o poeta como um dos três mestres da verdade – ao lado do sacerdote e do rei – Vernant (1992, p. 360-1) observa o poeta como um vate, ao mesmo tempo artista, adivinho e sacerdote:

“O adivinho é um homem que vê o invisível. Conhece pelo contato direto as coisas e os acontecimentos dos quais está separado no espaço e no tempo. Uma fórmula define-o de modo quase ritual: um homem que sabe todas as coisas passadas, presentes e futuras. Fórmula que se aplica igualmente ao poeta inspirado, com a simples diferença de que o poeta tende sobretudo a especializar-se na exploração das coisas do passado [...]. Divulgando o que se oculta nas profundidades do tempo, o poeta revela na própria forma do hino, da encantação e do oráculo, uma verdade essencial que tem o duplo caráter de um mistério religioso e de uma doutrina de sabedoria [...]. A visão divinatória do poeta inspirado coloca-se sob o signo da deusa Mnemosyne, Memória, mãe das musas...”

As categorias claramente se interpenetram, o que torna nebulosa a percepção dissociada dos elementos constituintes dos universos poético e religioso. Não obstante, a parcela mística do universo poético é fundamental para sua compreensão, posto que o poeta trabalha sob uma “visão divinatória”, que dá o caráter duplo da verdade essencial que Vernant atribui ao poeta, e que converge com essa visão anteriormente citada de que todo o universo do cotidiano grego é trespassado pela religiosidade.

Contudo, ao advogar uma visão da religiosidade grega exclusivamente delimitada pelo próprio universo grego, de forma autossuficiente, Vernant impõe um

problema de perspectiva: não há, também, em todas as representações cotidianas, a penetração de conteúdos religiosos e míticos, mesmo que em resquício apenas? Será que a sociedade pós-iluminista e cientificista, ao opor razão e religião, eliminou por completo essa presença do transcendente, a ponto de não ser possível lidar com o passado usando as mesmas ferramentas que se usa para o presente, ou pelo menos adaptá-las para o contexto histórico no tempo presente? Serão mesmo inexistentes essas categorias universais, a ponto de não se poder aplicá-las ao contexto da Antiguidade, ou essas categorias foram tomadas de maneira pouco flexível e, de tal modo, impediram a percepção mais ampla do fenômeno religioso em relação ao humano, sincronicamente?

3.4. Mito, mitema e imaginário em Gilbert Durand

É proposital, para a completude da proposta de leitura a que se aderiu no presente trabalho, certo distanciamento do principal objeto de estudo – a presença e a natureza mágica e religiosa de Orfeu no poema *Argonáutica* de Apolônio de Rodes – nesta primeira parte da tese. A continuidade desse percurso de leitura acerca da religiosidade depende, contudo, da retomada da discussão acerca da presença da magia pois, desde o título da tese, previu-se uma análise que sublinhasse uma separação dos elementos mágico e religioso, não obstante um caminho diverso assumido por outras reflexões que não cabem no corpo da presente tese, seja pelo tempo limitado seja pelas perspectivas assumidas para a posterior análise, seja pela própria natureza do objetivo principal da pesquisa. O caminho desenhado, como já explicitado, é aquele que conduz a uma intersecção entre a análise específica dos trechos do poema épico nos quais Orfeu é figura de destaque e a análise dessas características extratextuais, num diálogo com alguns dos mais importantes textos antropológicos que versaram sobre os temas. Contudo, após a revisão de algumas leituras do fenômeno religioso pelos autores anteriormente citados, faz-se necessário, em consonância com a análise realizada sobre a magia, retomar a perspectiva da antropologia do imaginário de Gilbert Durand para delimitar, ao fim, como se dará a abordagem do fenômeno no texto de Apolônio.

Para Lévi-Strauss, a menor unidade mítica é o mitema, termo cunhado de maneira similar a certas noções linguísticas como, por exemplo, o fonema, a menor unidade fonética, e semantema, a menor unidade semântica. O conceito de mitema trabalhado em *Antropologia Estrutural*, como já se salientou anteriormente, é fundamental para compreender a narrativa mítica, especialmente sua redundância: o que

assemelha mitos como os de Noé e Deucalião é um “pacote” de elementos – metáfora do próprio Lévi Strauss – que denotam uma origem comum.

Durand enxerga o mitema, porém, como uma unidade que transcende a esfera da narrativa mítica propriamente dita. O mito é o discurso diretor da realidade, que reside no seu conteúdo simbólico indizível, ou seja, “mais que uma forma literária usual da Antiguidade, o mito é a rede de relações simbólicas que complementam – condicionam e dão sentido a – os horizontes mentais de toda cultura” (DURAZZO, 2013, p. 27).

A partir desse ponto é possível realizar um percurso de compreensão mais específico da proposta de Durand. É evidente que há uma predominância do discurso imagético sobre o discurso narrativo, pois a configuração mental das culturas e sociedades é formada a partir de conteúdos míticos transcendentais, que permeiam o imaginário – e aqui fica ainda mais clara a dívida de Durand para com Jung – e a focalização excessiva do estruturalismo na concepção linguística do pensamento não dá conta dessa leitura. O Trajeto Antropológico de Durand se dá em instâncias que não são fundamentadas de modo algum na diretriz estrutural que uma linguística estrutural prevê, mas reside no movimento que é realizado em direção a um discurso, num excesso de significação não previsto pela leitura baseada no binômio significante e significado. A não materialidade do símbolo e, principalmente, sua transcendência, é o que sustenta a compreensão de sua ampla possibilidade de aplicação e elimina o mero “utilitarismo” do signo linguístico.



Figura 1: Neptune's Horses, Walter Crane (1892) (Neue Pinakothek, Munique)

Por exemplo: o cavalo é um animal muito importante para o homem como meio de transporte, sendo a domesticação do cavalo uma das conquistas mais importantes para a evolução do homem, por permitir que ele pudesse caminhar maiores distâncias em menor tempo, transportando mais coisas consigo. Além disso, o cavalo é força de

trabalho, estando ligado muito e desde sempre à cultura da terra. A relação cavalo-terra é algo concreto, e toda simbologia derivada disso é facilmente explicada pelo significado do cavalo como animal de transporte e tração – tanto que a tração de veículos automotores é medida pela unidade de potência “cavalo”. Mas, ao se observar a famosa pintura de 1892 "Neptune's Horses" de Walter Crane (1845–1915), é possível ver uma singular associação entre os cavalos e as ondas do mar. Mesmo para um observador atento pode dar-se a impressão de que a associação é fruto apenas de uma observação extremamente criativa do pintor, que imaginou a força das águas relacionada à força do tropel de cavalos, construindo uma belíssima metáfora visual. Porém, quem conhece a cultura antiga sabe que o cavalo é o animal consagrado a Netuno/Poseidon, deus dos mares. Se for possível encontrar uma congruência na relação simbólica entre deuses e seus animais correspondentes, como Atena e a coruja pelo olhar, Zeus e a águia pela força e domínio dos céus, qual a relação entre um animal terrestre e um deus marinho? A relação se dá pelo mito, pela narrativa que alia Poseidon e o cavalo, ou seja, apenas com a compreensão da narrativa há de se compreender a carga simbólica da relação entre cavalos e mar.

Algum leitor poderia inferir que, mesmo assim, a observação de que as ondas do mar na forma de cavalos faz referência objetiva ao mito do deus do mar por causa do título da pintura. É sobre essa relação poderiam insistir, por exemplo, leitores dedicados ao trabalho da semiótica. Não se deve excluir essa inferência, mas aos olhos de um observador que conheça a cultura clássica ou, se fosse possível, que vivesse ainda nessa cultura, a apreensão do sentido seria necessariamente perpassada pela cognição “o cavalo é um animal ligado ao deus marinho”. O título da obra apenas delimita uma impressão inerente ao diálogo entre pintura e observador, suscitada por uma cognição que pode ser coletiva, numa sociedade onde se afogam cavalos em busca de aplacar a fúria do deus dos mares.

Por esses exemplos é possível inferir que o que delimita o significado de cavalo é sua simbologia, diferente tanto para o senso comum, quanto para o observador do quadro, quanto ainda para o grego da Antiguidade clássica que afogava cavalos em honra a Poseidon. A relação entre o símbolo e o que ele representa é, portanto, uma representação extralinguística, como aponta Mello (*apud* DURAZZO, 2013, p. 18), “a correspondência analógica, em função da qual o símbolo representa outra coisa, repousa em uma relação extralinguística que coloca em jogo a imagem ou representação mental evocada, que serve de base à analogia implícita”. A evocação da imagem “cavalo” para

o grego antigo é completamente diferente da evocação do senso comum que conhece apenas a experiência do homem do campo que trabalha a terra com seu cavalo, mesmo que ambos sejam o mesmo animal. O mito é evocado, pois, por uma constelação de símbolos que remetem a arquétipos, e é o caráter ontológico e cósmico do arquétipo que ajuda a delimitar a realidade sensível, bem como o homem a si mesmo (GASI, 2012, p. 28).

O lugar da cognição onde se situa a constelação de sentidos que o símbolo cavalo se constrói para o observador é o imaginário. A concepção norteadora do pensamento de Durand acerca dos fundamentos do imaginário parte da concepção de “que as pulsões motrizes do ser humano podem ser classificadas de acordo com os chamados ‘gestos dominantes’” (DURAZZO, 2013, p. 19), descoberta realizada pelos psicólogos da reflexologia, especialmente o russo Vladimir Bekhterev. Durand, tendo por princípio uma “antropologia generalizada”, chamará a motricidade de *schéme*, e nesse caminho aliar-se-á ao pensamento de Jung, conduzindo a análise desse trajeto pelo universo dos arquétipos. De tal modo, para designar como o imaginário se estrutura, Durand delimitou os estágios de seu Trajeto Antropológico que, pode-se considerar, “é exata e justamente o próprio *imaginário*, em seu sentido mais amplo” (DURAZZO, 2013, p. 20). O quadro a seguir busca sumarizar da maneira mais clara e sucinta possível o Trajeto Antropológico²⁸:

²⁸ Quadro construído a partir de Nogueira, 1993, p. 262-263. As citações são todas de Durand, com as referências à edição utilizada pela autora. Cf. Bibliografia.

Tabela 2: O Trajeto Antropológico de Gilbert Durand

Trajeto Antropológico			
Esquemas	Arquétipos	Símbolos	Mito
<p>"generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a fatividade e não substantividade geral do imaginário. Faz junção entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, as dominantes reflexas e as representações. São estes <i>Schémes</i> que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação, trajetos encamados em representações concretas precisas" (Durand, 1989a, p. 42);</p>	<p>"são substantivações dos <i>Schémes</i> [...] constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais" (idem, p. 42-43);</p>	<p>"signo que remete a um indizível e invisível significado, sendo assim obrigado a encamar concretamente essa adequação que lhe escapa, pelo jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação" (idem, 1988, p. 19);</p>	<p>ao mesmo tempo que é "um esboço de racionalização dado que utiliza o fio do discurso no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias [...] [também] explicita um <i>schème</i> ou um grupo de <i>schèmes</i> [...] [promovendo] a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou, como bem viu Bréhier, a narrativa histórica e lendária" (idem, 1989a, p. 44).</p>

É sobre esse trajeto que Durand definirá as estruturas do imaginário segundo sua antropologia. (NOGUEIRA, 1993, p. 262-263):

[...] O Trajeto é, então, um vetor dinâmico. Ele percorre o caminho que vai dos *Schémes* (1), passando pelos Arquétipos (2), pelos Símbolos (3), até chegar ao Mito (4).

Relacionando o Trajeto Antropológico com a Estrutura, podemos afirmar que esta última é o isomorfismo dos *Schémes*, dos Arquétipos e dos Símbolos no seio dos sistemas míticos ou de constelações estáticas que resulta em protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidas e relativamente estáveis, agrupados em tomo dos *Schémes*.

Estes protocolos normativos são, em última instância, as constelações de imagens. Estas constelações se estruturam a partir de um certo isomorfismo dos símbolos convergentes, que se evidenciam através do Método de Convergência. A convergência se exerce além da sintaxe, ou seja, na materialidade de elementos semelhantes. Ela é homóloga; em outras palavras, é equivalência estrutural.

Todo o trajeto parte dos gestos dominantes, que são acima de tudo as matrizes do pensamento, estando na raiz de todo o caminho de materialização que conduz ao

mito. Aliás, como salienta Gasi (2012, p. 28), os mitos se relacionam diretamente com os símbolos, pois, para Durand o mito nada mais é que “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa”. (DURAND, 2002, p. 63). O mito, como narrativa, é o último estágio de racionalização do conceito, tornando-se discurso e ressignificando o arquétipo. Como observa, mais uma vez, Gasi (2012, p. 29):

O mito, então, repete ligações arquetípicas do homem, que ganham ressignificação social ao entrar em contato com culturas diferentes. Por consequência, estudar os mitos pode auxiliar no entendimento de uma sociedade, das diversas visões de uma sociedade, já que pode identificar aquilo que é arquétipo e aquilo que é símbolo. Para tanto, é preciso olhar mais do que a obra, mas o entorno da obra, em uma hermenêutica contemporânea, que possa olhar para além do texto escrito.

Compreender essa hermenêutica que permite a ponte entre o texto escrito e o contexto extratextual é o objetivo principal do trabalho aqui apresentado. Apesar de muito do trabalho na área de Estudos Clássicos ainda manter seu enfoque filológico, ou seja, ainda ser essencialmente imanentista, partindo das ocorrências textuais em busca da sua compreensão dentro desse universo exclusivamente literário, percebe-se pela leitura de Durand que esse trabalho não impede uma expansão em direção a essa hermenêutica, pelo contrário, a complementa e amplia as possibilidades de leitura do texto.

4. UMA PROPOSTA DE ANÁLISE SIMBÓLICA

4.1. Magia e religião: convergência ou divergência?

A redundância, ou seja, a reincidência dos mitemas, a dimensão simbólica e arquetípica, a participação constante da religião no cotidiano e a compreensão do imaginário, todos são pontos fundamentais da discussão aqui apresentada e que, por fim, jogam luz sobre qual será a proposta de análise dos aspectos mágico e religioso da *Argonáutica*.

Mauss delimitava, anteriormente, que a origem da magia e da religião é o ambiente social, e Pereira (2007) observa que, como fatos sociais, ambas não se encontram na mesma dimensão²⁹:

O fato de se constatar que a religião e a magia brotam do social, não é o suficiente para responder aos questionamentos que emergem do universo da magia, e é isso que Mauss pretende fazer: mostrar que não é só isso. Que não basta constatar que religião e magia são fenômenos sociais, que nascem do coletivo, e que do coletivo se tem à experiência do sagrado, ou ainda, que as forças coletivas engendram o sagrado. Ele não dá respostas aos muitos questionamentos que emergem de suas reflexões, deixando em aberto uma gama de possibilidades para que as reflexões em torno das mesmas possam continuar. Destas reflexões sobre a magia, conclui-se que: a magia é um fato social; que para estudar a magia, é necessário antes estudar os ritos que a compõem; e que, para estudar os ritos que a compõem, é preciso conhecer quem pratica o rito; que o rito, como algo fundante, constitui a partir do social; e que o social transcende a realidade do indivíduo; que a noção fundamental de todo ritual é a noção de sagrado. Enfim, Mauss, trabalha com as idéias em círculo, de forma dialética, não atingindo uma síntese definitiva, deixando seus escritos como uma obra inacabada. Ou seja, não trabalha diretamente com a magia, mas com o meio em que a magia acontece, com os elementos que a envolve e que envolve também o mágico, os ritos por ele praticados, seus atos e suas representações. Mauss busca analisar a magia, a partir de uma instância que transcende o indivíduo. Em lugar de colocar o foco nas relações sociais, ele coloca no rito, demonstrando que a vida é um conjunto de ritos, que vão além das relações sociais. Busca compreender o social por meio das ações ritualizadas. Para o autor, o fundamental para a compreensão do social, é a análise dos ritos, e, para isso, é necessário distinguir o que é religioso do que é mágico. Ele aborda a esfera do sagrado onde religião e magia, de forma intermitente, se co-habitam, mas deixa

²⁹ O texto encontra-se disponível online e não possui numeração de páginas. Cf. Bibliografia.

transparecer que o mágico está no campo do profano, enquanto o religioso, ou o sacerdote, está na esfera do sagrado.

O exercício circular da reflexão de Mauss que Pereira destaca é uma ferramenta interessante para compreender a religião e a magia. Num primeiro momento, delimita-se que ambos os fenômenos são fatos sociais, pois derivam da sociedade. A seguir, constata-se que o veículo de compreensão da magia passa pelo rito que, não obstante, é elemento sagrado presente na religião também. E, por fim, salienta-se que é necessário distinguir o que é religioso do que é mágico, propondo-se a distinção a partir da inclusão da presença do mágico no universo do profano e o religioso na esfera do sagrado.

A divisão relembra a percepção de Eliade, que entende o universo do religioso a partir das noções de sagrado e profano. Porém, Eliade não encerra sua percepção da questão nessa dicotomia. Ele compreende que os elementos do sagrado se localizam no transcendente, e estabelece que, ao buscar no totemismo a origem de todas as religiões, Durkheim em *As formas elementares da vida religiosa* caiu no mesmo equívoco de Freud, que reduziu o comportamento humano e toda a psique a relações de origem sexual (2002, p. 19, n. 8). Eliade sustém sua crítica alegando que o totemismo não apenas “não representa a mais antiga camada das religiões australianas” como “está ausente em inúmeras culturas arcaicas pelo mundo”. O numinoso, o sagrado, a hierofania, o *mysterium tremendum*, quer sejam coisas diversas, quer sejam o mesmo fenômeno, só podem ser alcançados por meio de certa simbologia. Em *Imagens e Símbolos*, o autor romeno, no mesmo caminho que outros pensadores, liga o pensamento simbólico à imaginação (ELIADE, 2002, p. 8):

O pensamento simbólico não é uma área exclusiva da criança, do poeta ou do desequilibrado: ela é consubstancial ao ser humano; precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, seu estudo nos permite conhecer o homem, o “homem simplesmente”, aquele que não se compôs com as condições da história.

Esse predomínio das imagens está intimamente ligado à perspectiva do imaginário em Durand. É totalmente coerente a percepção de Eliade, considerando que

Durand afirma existir “uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (2002, p. 51), ou seja, entre os comportamentos universais anteriores, do “homem simplesmente”. Assim, a percepção desse universo transcendente e sua realização se dão através de imagens e símbolos, que constituem o imaginário humano.

Haja vista as várias possibilidades de se abarcar o fenômeno religioso e o fenômeno mágico, a delimitação de magia e religião como coisas diversas fica ainda um tanto nebulosa. De fato, alguns irão insistir na tese de que ambas não se dissociam: ou vão enxergar a magia como um estágio anterior da religião, ou vão enxergar as ações mágicas como parte da religiosidade de uma determinada comunidade. O fato é que nenhuma das proposições está efetivamente errada, visto que tanto as práticas mágicas como as religiosas possuem interpenetrações diversas e, por vezes, são frutos de um mesmo imaginário.

Já Vernant, como visto anteriormente, enxerga a religiosidade como elemento que permeia toda a sociedade grega e, não obstante, relacionada a uma ordenação cósmica, no seu culto tradicional cívico, e a uma desordenação caótica, no dionisismo e nos vários cultos de mistério. Para o pensador francês, a religiosidade dos gregos não pode ser avaliada a partir de uma divisão entre o natural e o sobrenatural (1992, p. 14):

Entre o religioso e o social, o doméstico e o cívico, não há pois oposição nem ruptura nítidas, como não há entre sobrenatural e natural, divino e mundano. A religião grega não constitui um setor à parte, encerrado nos seus limites e que viria a superpor-se à vida familiar, profissional, política ou de lazer, sem se confundir com ela. Se, quanto à Grécia arcaica e clássica, tem-se o direito de falar de “religião cívica”, é porque o religioso nela permanece incluído no social e, reciprocamente, o social em todos os seus níveis e na diversidade dos seus aspectos, é penetrado pelo religioso, de ponta a ponta.

Na perspectiva de Vernant, não há nítida distinção entre o universo do religioso e o social. Desse ponto de vista pode-se considerar que, partindo do que observa Vernant, não há uma linha divisória entre sagrado e profano no que tange à sociedade grega.

O próprio Vernant reconhece em seu estudo denominado “Razões do Mito”, o simbolismo como uma das três possibilidades de abordagem do mito, ao lado do funcionalismo e do estruturalismo. Para apresentar essa perspectiva, o autor francês se baseia na oposição entre símbolo e signo (1999, p. 203):

[...] O signo só tem um sentido relativamente ao sistema do qual constitui um elemento. Um símbolo verdadeiro vale por si mesmo, por sua dinâmica interna, seu poder de desenvolvimento indefinido, sua capacidade de pôr um aspecto da experiência humana em ressonância com o todo do universo. É essa força de expansão do símbolo que lhe dá a vocação para traduzir, numa forma sempre necessariamente limitada, o que escapa à limitação, a totalidade e o infinito. Assim, o símbolo jamais está em equilíbrio ou repouso. Há nele um constante movimento, uma intenção em direção ao além que ele exprime. Essa tensão do símbolo em direção a uma superação indefinida de seu próprio conteúdo o qualifica como expressão do sagrado, do divino, e explica ao mesmo tempo a vida permanente dos mitos, carregando-se sem cessar de significações novas, incorporando comentários, glosas, interpretações para se abrir a outras dimensões, a explorar ou a redescobrir.

Porém, Vernant também tece uma crítica pesada à utilização desse aporte teórico em relação aos mitos, pois considera que ao analisar a mitologia por um viés simbolista “nos abstermos de toda referência ao contexto cultural, de toda investigação de ordem sociológica ou histórica” (1999, p. 204). Sua crítica se fundamenta no reconhecimento das teses linguísticas, especialmente as derivadas de uma perspectiva estruturalista, que andam na contramão dessa perspectiva holística, hermenêutica e universalizante de Cassirer, Jung, Eliade e outros. O que o eminente teórico francês desconsidera é justamente a percepção *in loco* do símbolo como uma possibilidade de extensão de significados, plenamente condizentes com o contexto social, e que não trabalham na chave significante/significado. Não obstante outras imagens, é possível sustentar a validade dessa perspectiva simbolista a partir do exemplo do símbolo do cavalo, que se apresentou anteriormente, que não apenas possui um aspecto universalizante como um aspecto contextual, dizendo coisas diferentes para um grego da Antiguidade e para um homem dos dias atuais, mesmo numa percepção imediata do símbolo.

Da mesma forma, não se faz necessário erigir um obstáculo interpretativo pelo fato de os gregos antigos não estarem cientes da sua percepção do ambiente religioso ou mágico do ponto de vista simbólico, pois os praticantes de ritos constroem uma relação entre essas esferas justamente pelo mito que, considerando o Trajeto Antropológico de Gilbert Durand, é a racionalização narrativa desses mesmos símbolos. Ou seja, não se faz necessária a consciência da presença simbólica para que ela ocorra, pois o que o “homem simplesmente” vivencia são os mitos e sua repetição, vivência essa que permeia toda sua existência e que não é, independente de sua universalidade,

descontextualizada culturalmente: é justamente o rito, como procedimento presentificador do numinoso, o responsável por contextualizar o símbolo. Mesmo Eliade, antes dos escritos de Vernant, já não fugiu a esta crítica fundamental, reconhecendo a dificuldade de situar a análise hermenêutica e simbólica (2002, p. 20-21):

O problema central e mais árduo continua sendo, evidentemente, o da interpretação. Em princípio, podemos sempre nos perguntar sobre a validade da hermenêutica. Através de verificações múltiplas, por meio de afirmações claras (textos, ritos, monumentos figurados) e de alusões meio veladas, podemos demonstrar através de exemplos o que “quer dizer” tal ou tal símbolo. Podemos também colocar o problema de uma outra maneira: os que utilizam os símbolos estarão conscientes de todas as implicações teóricas? Quando, por exemplo, estudando o simbolismo da *Árvore cósmica*, dizemos que essa *Árvore* se encontra no “Centro do Mundo”, todos os indivíduos que pertencem às sociedades que conhecem essas *Árvores cósmicas* estarão igualmente conscientes do simbolismo integral do “Centro”? No entanto, a validade do símbolo enquanto forma de conhecimento não depende do grau de compreensão de tal ou tal indivíduo. Textos e monumentos figurados nos provam abundantemente que, pelo menos para certos indivíduos de uma sociedade arcaica, o simbolismo do “Centro” era transparente na sua totalidade. O resto da sociedade contentava-se em “participar” do simbolismo. E, aliás, é difícil precisar os limites de tal participação: ela varia em função de um número indeterminado de fatores. Tudo o que podemos dizer é que a *atualização* de um símbolo não é mecânica: ela está relacionada às tensões e às mudanças da vida social, e em último lugar dos ritos cósmicos.

Deve-se considerar, finalmente, que se sustentarão como válidas as concepções do sagrado cotidiano de Vernant em oposição ao binômio sagrado/profano de Eliade, especialmente no que concerne à religiosidade grega e suas idiossincrasias. No entanto, a análise aqui apresentada irá caminhar pela perspectiva simbólica ou simbolista, buscando as imagens suscitadas pelo texto de Apolônio de Rodes, num viés mais próximo à influência exercida pelos estudos do teórico romeno no universo da compreensão do mágico e do religioso e das leituras de Gilbert Durand acerca do imaginário. Não há motivos, ainda, para abandonar aquela noção de Durkheim de que a religião é formada de dois elementos fundamentais, o elemento conteduístico da crença e o ritual, o elemento formal, muito menos a influência de Mauss e Lévi-Strauss no processo de entendimento desses sistemas como estruturas. O exercício não pode ser de divergência mas, sobretudo, de convergência.

4.2. O símbolo

O conceito de símbolo já foi apresentado de maneira esparsa durante o texto, portanto não se pretende neste momento retrabalhar essa concepção. O que se propõe é apenas buscar pela recuperação do conceito e desses momentos de discussão, dar um panorama um pouco mais pormenorizado do que se considerará como análise simbólica no contexto deste trabalho. Dada a miríade de possibilidades relativas a esse conceito, cabe reforçar que a perspectiva norteadora do trabalho diz respeito apenas àquele universo de pensadores que já o fundamentam, especialmente Eliade e Durand, guardadas as ressalvas já realizadas. O conceito de análise simbólica, portanto, depende exatamente da reafirmação da validade do Trajeto Antropológico de Durand e, por conseguinte, da noção da proeminência do imaginário como “lugar” dos fenômenos estudados.

O símbolo possui, antes de tudo, um caráter translinguístico, que excede a significação, o que, como observa Durazzo (2013, p. 20), torna o símbolo algo que não pode ser *representado*, apenas *apresentado*, tendo assim sempre um caráter aberto. Mais que isso, o símbolo é dinâmico, e de tal modo constrói a *constelação*. Durazzo levanta ainda outras características singulares do símbolo derivadas de sua abertura, como sua polissemia e polimorfia:

Devemos atentar para esse fator essencial do simbolismo: sua mutabilidade e inesgotável capacidade de estabelecer relações e vínculos. Mircea Eliade, historiador das religiões, já observava isso em seus trabalhos sobre imagens míticas, evocando as conexões em rede que os símbolos desenvolvem (1991). Além das características de polissemia e polimorfismo inerentes ao simbolismo, dois movimentos se vão adequar ao processo de apresentação e decifração – a essa rede de significantes e significados própria da imaginação. Um deles, relativo ao símbolo mesmo, é a força centrípeta que movimenta diversos outros símbolos e referências em torno de uma imagem apresentada. Os elementos que acorrem a um “centro simbólico” são variações de suas linhas de força – significados e significantes que compõem, juntos, a grande extensão de “todas as espécies de «qualidades» não figuráveis” (DURAND, 2000, p. 12). Vem em auxílio dessa apresentação não só os diversos significados que remetem a um mesmo significante – como no caso de purificação e sexualidade acudindo ao fogo –, como também o contrário – com o fogo indo em direção das mais diversas qualificações que se possam encontrar. E às mais diversas relações, portanto, devemos despende atenção.

Em suas investigações, Mircea Eliade constrói sua percepção do fenômeno do sagrado através do simbolismo do “centro”. O centro do mundo é o eixo, o *axis mundi* que une céu e terra, que o homem busca para transcender sua condição terrena – para Eliade, profana – e atingir o divino. Reside nesse simbolismo a busca pela ascensão, por buscar o espaço que está além, o “paraíso”, que faz o homem conduzir suas práticas rituais em busca de recriar essa origem, esse centro, que é espacial e temporal ao mesmo tempo. Esse centro existencial é axiomático, e sustém, como uma coluna, a presença humana na terra. E é pela sacralidade do espaço ritual, como visto anteriormente, que o homem reencena a “fundação do mundo”.

Porém, o que Eliade coloca como símbolo do centro é, em si, parte da realidade presente e empírica do que ele chamaria de profano, pois é justamente o processo de sacralização do profano que leva à ascensão. É nessa concepção que reside a clássica definição etimológica da religião como originária do latim *religāre*, como aquilo que vincula a criatura ao criador, que permite o retorno da parte ao todo – em breve, retomar-se-á esse conceito³⁰.

Já se apresentou aqui como é possível estabelecer uma relação entre a análise simbólica de Eliade, fundamentada na concepção de divergência entre sagrado e profano, com a de Vernant, sem cair numa contradição insolúvel. A questão é que, como o sagrado permeia a realidade imediata e, não obstante, situa-se no imaginário do ser humano, ao estabelecer o processo de “religar-se”, se retoma no próprio homem o que ele possui de sagrado, bem como nos elementos do espaço sacralizado. Ou seja, nunca há uma sacralização, mas uma ressacralização, pois o espaço sempre é sagrado, bastando ao homem organizá-lo pelo rito para que ele se religue ao espaço do qual faz parte. É como se o ser humano, ciente de que tudo é sagrado, fizesse o universo “lembrar-se” disso. E, de tal modo, por sua possibilidade de reestabelecer o cosmos e o *axis mundi*, todo ato religioso sempre é um ato cosmogônico e mnemônico.

De tal modo, o recurso ao símbolo é uma busca pelo imaginário que concebe esses procedimentos e, como observado no Trajeto Antropológico, pelo “excesso de significação” que é inerente ao símbolo. E, de tal modo, para conceber esse “excesso de significação”, o homem precisa realizar uma repetição desse símbolo, que é sempre aberto. Por isso Durazzo (2013, p. 18) observa que a “redundância, recorrência e ritos de atualização permitem, pouco a pouco, que o semantismo se aproxime da face pública

³⁰ Cf. o capítulo 4.3 desta mesma parte.

do símbolo”. Desvelar as possibilidades do símbolo permitem, portanto, acessar os rudimentos do imaginário que fundamenta os fenômenos religioso e mágico.

E é nos rudimentos que se situa o mito, a narrativa anterior que constitui o substrato condutor dos procedimentos rituais e que é a racionalização final do símbolo, o final do Trajeto Antropológico. A partir dessa delimitação, pode-se considerar a magia de forma análoga à religião, pois ambas se fundamentam em mitos e ritos e, a partir daí, é possível enxergar uma diferença crucial entre as duas. Mas de qual ponto de vista se aborda magia e religião como fenômenos equivalentes?

Basicamente de dois pontos: primeiramente pela sua natureza aparentemente não participante do real, ou seja, transcendente e de tal modo dissociada do mundo sensível; em segundo lugar pela sua eficácia: com ambas, busca-se um meio para se atingir um fim. Por exemplo: para alcançar a cura de uma doença pode-se buscar tanto uma oração quanto uma prática mágica, e muitas vezes os procedimentos se confundem como nas populares rezas de benzedeiras no Brasil, que geralmente são acompanhadas de chás e outros itens notavelmente mágicos.

Contudo, o primeiro ponto é questionável pois, se se considerar a perspectiva de Durkheim e Eliade de uma dicotomia sagrado/profano, compreender-se-á que – posto que o autor romeno compreende que todo espaço para o *homo religiosus* é heterogêneo, como visto anteriormente – o espaço do real é justamente o da religião. Se a reflexão, por outro lado, for realizada a partir das concepções de Vernant, ter-se-á a religiosidade como presente em todos os aspectos do mundo, ou seja, não há no universo da crença e da magia a percepção do real como distinto do sagrado.

Além disso, se se é possível traçar uma analogia, não é plenamente possível conceber a religião, diferente da magia, como algo que sirva exclusivamente para se atingir um fim – esse é apenas um de seus aspectos. A religião não apenas depende de um elemento de crença como é parte indissociável da percepção de mundo do *homo religiosus*, podendo-se afirmar que é pela religião que o “homem simplesmente” de Eliade busca compreender o mundo à sua volta e, de tal modo, penetrar nele e reorganizá-lo. A magia, por outro lado, é uma possibilidade de submeter o mundo às vontades do mago – ou utilizando uma analogia com a terminologia *homo religiosus*, de um *homo magicus* – de utilizar os elementos da natureza em seu benefício, seja pela intercessão de uma entidade do universo transcendente, seja pela manipulação de elementos da natureza. E a interdependência de magia e religião se dá justamente pelo

sagrado: como todos os seres e elementos da natureza são sagrados, todos são passíveis tanto de serem objeto de devoção quanto de produzir magia.

Portanto, para que possa constituir-se numa análise efetiva das práticas de Orfeu na *Argonáutica*, será necessário compreender pelo menos os dois fenômenos a partir dos símbolos que evocam, e da natureza desses símbolos em relação ao contexto de produção, à tradição e ao imaginário. Ou seja, analisar os símbolos, na medida do possível, de forma *sincrônica*, *diacrônica* e, se é permitido um neologismo, *transcrônica*. Além disso, como se trata de um poema, não se ignorará a fortuna vocabular que sustenha as propostas de investigação, já que é evidente a ligação íntima – ou indissociação – entre esses fenômenos e a poesia, no que tange ao trabalho do aedo. E não apenas por isso, mas pelo fato de que a produção textual é justamente a fonte de apreensão dos símbolos em seus aspectos sincrônico e diacrônico para que seja possível compreender seu aspecto transcrônico, é que se faz necessário aprofundar-se nos procedimentos narrativos. E todo o trabalho se dará a partir da concepção de que, como bem postula a Antropologia do Imaginário, os elementos mágicos e religiosos se situam na imaginação humana, algo que não contradiz sua natureza fenomenológica, como observa, por exemplo, a estudiosa das religiões Karen Armstrong (1995, p. 238):

Hoje, muita gente no Ocidente ficaria consternada se um grande teólogo sugerisse que Deus era, em algum sentido profundo, um produto da imaginação. Contudo, devia ser óbvio que a imaginação é a principal faculdade religiosa. Foi definida por Jean-Paul Sartre como *a capacidade de pensar o que não existe*. Os seres humanos são os únicos animais que têm capacidade de visualizar uma coisa que não está presente ou não existe, mas é apenas possível. A imaginação tem assim sido causa de nossas grandes realizações na ciência e na tecnologia, e também na arte e na religião. A ideia de Deus, como quer que se a defina, é talvez o exemplo básico de uma realidade ausente que, apesar de seus problemas inerentes, continua a inspirar homens e mulheres há milhares de anos. A única maneira de podermos conceber Deus, que permanece imperceptível aos sentidos e à prova lógica, é por meio de símbolos, cuja interpretação é a função principal da mente imaginativa.

A partir do que afirma Armstrong, mesmo no que tange às religiões contemporâneas, pode-se considerar que a análise de magia e religião é a análise não de uma realidade imediata, ontológica, mas de uma realidade possível que, do ponto de vista do fiel, é uma realidade atingível pela crença e pelos ritos, intermediada por um sistema simbólico e a partir disso torna-se imediata para o crente. A interpretação do

“invisível”, do “irreal”, é justamente o fundamento dos procedimentos mágicos e religiosos, e isso se desvela, dentre outros lugares, numa narrativa.

A partir desse ponto devem-se assumir, portanto, dois níveis de análise: o primeiro é o da religiosidade e magia em si, das suas relações e implicações, que foram tema destes dois capítulos. Já o segundo, e o que mais interessa para este trabalho, é a percepção de como o grego entenderia esses elementos. Considerando a natureza do texto de Apolônio de Rodes, como já se delimitou antes, se lida também com dois espaços: o espaço imediato e contextual, da religiosidade helenística influenciada, dentre outras filosofias, pelo orfismo; e o da recepção, dos cultos e práticas dos heróis míticos da idade do bronze. O mais importante, contudo, é entender que todos esses elementos trabalham de modo dialógico, e que essa análise se dá justamente nas intersecções entre eles. E a partir desse ponto, evocar-se-á finalmente um último teórico, mas não menos importante, cuja perspectiva acerca dessa suposta dicotomia magia e religião é que embasará, aliada às já aventadas, a leitura a ser realizada no presente trabalho.

4.3. Entre reis, santos e feiticeiros

Em seu prefácio ao livro *Reis, santos e feiticeiros*, o professor de história antiga da USP, Norberto Luiz Guarinello, afirma que “o livro de Gilvan Ventura da Silva é um marco na historiografia nacional” (SILVA, 2003, p. 14-15). A afirmação categórica parte da dimensão da proposta do estudo do professor Silva, que não apenas se debruça com ousadia sobre um material não abarcado com tanta propriedade ou convicção pelos historiadores brasileiros, “como se fôssemos destinados a pensar e escrever apenas sobre nossa própria história nacional”, mas, além disso, não se restringe a aplicar os modelos preexistentes de percepção do universo religioso e mágico em prol de analisar seu objeto – como o subtítulo do livro apresenta, *Constâncio II e os fundamentos místicos da basiléia* –, contribuindo com uma proposta própria de análise e, conseqüentemente, de divisão entre o universo da magia e da religiosidade.

Recuperando as teses de historiadores e antropólogos sobre o tema, Silva empreende uma discussão acerca da delimitação do mágico e, como é da natureza desse tipo de leitura, acaba por esbarrar na suposta oposição entre magia e religião. A principal problemática, para Silva, parece ser a oposição de Frazer e a visão da magia

com algo anti-religioso. Para ele, porém, as crenças e práticas de magia fazem parte do universo da religião (SILVA, 2003, p. 165):

Superados os critérios de distinção entre religião e magia propostos por Frazer e levando-se em consideração as reflexões de Marcel Mauss, talvez fosse razoável supor que tanto as crenças quanto as práticas de magia se situam na esfera dos fenômenos ditos religiosos, ou seja, daqueles fenômenos que dizem respeito à relação do homem com o sagrado, com o espiritual ou, conforme propõe Tambiah, com o transcendente, tomado no sentido de suprassensível e não de inalcançável. A religião se constituiria, desse modo, como um sistema de conhecimento que, mediante os seus pressupostos e rituais, estabelece uma taxonomia e uma geografia do mundo sobrenatural, classificando os seres e as coisas no decorrer de um processo de associação de elementos compatíveis e separação dos incompatíveis.

A ideia contrapõe-se, acima de tudo, àquela perspectiva da antropologia de que o ritual mágico seria realizado no universo privado, individual, e as práticas da religião seriam de ordem coletiva. Ou seja, para Silva, há não apenas uma interpenetração entre magia e religião, nem uma anterioridade, como quereria Frazer, da magia em relação à religião, mas a religião seria um “suprassistema”, superior, do qual fazem parte, como ele delimita, o subsistema devocional e o subsistema mágico, ou seja, as crenças e os ritos mágicos. O historiador explica, a seguir, sua proposta de leitura (2003, p. 166):

O primeiro aglutinaria todas as cerimônias que têm por finalidade saudar os seres sobrenaturais reverenciados pela sociedade, como observamos nos ritos e votos de ação de graças pelos benefícios divinos dispensados aos fiéis, tanto em âmbito individual quanto coletivo, ou nas preces que exaltam atributos como a glória, a majestade, a onipotência e a magnanimidade dos deuses. Já o segundo seria constituído por um conjunto de procedimentos (encantamentos ou conjuros, símbolos iconográficos, gestos e oferta de matéria mágica) denominado *rito mágico* ou *encanto*, cuja finalidade não é tanto louvar ou agradecer às entidades sobrenaturais, mas invocar o seu auxílio para produzir alterações na realidade sensível e/ou romper com o encadeamento presente/passado/futuro, de modo a apreender uma realidade difícil ou mesmo impossível de ser alcançada por intermédio apenas das faculdades intelectuais humanas.

O ritual mágico, portanto, seria parte integrante do sistema religioso, e uma das suas facetas fundamentais, sendo a outra a crença efetivamente devocional. Parece necessário, por mais que o sistema proposto por Silva se mostre coerente em sua estruturação e proposição, repensar que o que o autor propõe como sendo esse sistema religioso é justamente aquilo que se chama de sagrado.

Nesse contexto, religião é justamente a esfera da qual fazem parte os ritos de louvor, as práticas de oferendas e sacrifícios, que tem como objetivo principal saudar a divindade ou aplacá-la, e como efeito secundário permitir que a divindade propicie benefícios para o devoto. É uma prática essencialmente devocional. Já a magia, não obstante também buscar seu fundamento num sistema de crenças, tem por objetivo moldar a realidade em prol do solicitante. A figura, objeto, símbolo ou ser sobrenatural é necessário, pois é uma prática que não pode ser realizada a partir da realidade mundana, somente a partir da esfera de ação e percepção sagrada. Ela bebe do substrato mítico e sagrado, mas sua natureza é sempre interventiva.

Contudo, o autor propõe que não há uma distinção clara, ou seja, que como “toda e qualquer religião comporta em maior ou menor grau práticas de magia” (2003, p. 166), a distinção seria infrutífera. Os oficiantes religiosos – ou, pela apropriação que se realiza aqui, sagrados – são essencialmente cultuadores, que realizam suas práticas e rituais “em nome de uma entidade cultuada por eles mesmos e pelos beneficiários de sua *práxis* (2003, p. 167)”. Ele reconhece ainda que, sob essa ótica, não há um sentido estritamente benéfico ou maléfico comportado pela magia, e que não se deve perder de vista a complexidade e diversidade dos sistemas religiosos.

A proposta aventada aqui, porém, é essencialmente que religião e magia se distinguem de algum modo, mas não que se opõem. O que Silva delimita seria importante para a análise proposta pois, a partir da apropriação que se alvitra, religião e magia seriam partes do sagrado, sendo esse sagrado, de tal modo, o suprassistema que agrega em si religião – formada por crenças e práticas ritualísticas essencialmente devocionais – e magia – que pode ser tanto encantamento quanto rito mágico, ambas práticas interventivas. Delimitar-se-ão, a seguir, essas duas naturezas.

A origem etimológica do termo religião é tão controversa quanto sua definição, pois como observa Durazzo, ela derivaria de *religĭo*, que seria “culto prestado aos deuses, normas e dogmas” (2013, p. 31). Durazzo ainda salienta que é possível se estabelecer uma diferença entre *religāre e religĭo*, sendo a primeira a crença na divindade, e a segunda a prática, o rito em si. O subsistema religioso se vale, de tal modo, dessas duas instâncias da relação de devoção à divindade, principalmente a partir de duas premissas: a diferença que separa o humano e o divino e a sua busca por atingi-lo mediante oferendas. Essa diferença é evidenciada, por exemplo, no mito de Prometeu na *Teogonia* de Hesíodo, na cena do sacrifício, que ocorre no tempo em que homens e Deuses não estavam ainda separados, quando Prometeu oferece um grande boi para

Zeus. Prometeu partilha o sacrifício, mas a oferta realizada é um engodo: ele oferece a Zeus partes de ossos com gordura e fica com as melhores partes da carne. Por conta disso Zeus, colérico, pune os homens. O mito simboliza não apenas o fim da Idade de Ouro, como situa os homens perante o mundo e os Deuses, pois é através da oferta do sacrifício que se estabelece o contato com a divindade e, ao mesmo tempo, a separação entre imortais e mortais – eles não sentam mais à mesma mesa e não comem do mesmo alimento, pois a gordura e os ossos são para os deuses, enquanto que a carne é para os homens. Mary Laffer (1989, p. 59) afirma, ainda, que há um paralelo entre esse sacrifício na *Teogonia* e em *Os Trabalhos e os Dias*:

A dimensão alimentar do sacrifício prometeico aparece na *Teogonia* pela carne do boi e nos *Trabalhos* pelos produtos da terra cultivada, pelo trigo de Deméter; a cultura cerealista, pode-se afirmar, é o reverso do sacrifício animal. Os homens que comem pão são mortais, os deuses que comem ambrosia são imortais.

A separação do alimento é o que, portanto, separa homens de deuses e é pela oferta do alimento que os homens podem ter acesso ao universo divino. Pode-se, ainda, afirmar que esse mito delimita as três funções dos seres: o animal, ou seja, o que é vítima do sacrifício; o humano, que oferece o sacrifício, e a divindade, que recebe e propicia a ordem nesse universo. Um exemplo de como isso se processa de tal modo é justamente o fato de que a falta de uma oferta para a deusa Hera é o mote da ira dela contra Pélias no mito argonáutico.

De tal modo, estabelece-se que o acesso do humano ao divino se dá, essencialmente, por intermédio da crença no poder superior da divindade em relação aos homens, e na oferenda que permite acesso ao divino, ao universo do transcendente. Isso, contudo, não constitui uma contradição em relação ao pensamento de Vernant, de que tudo é permeado pelo sagrado, pois é na natureza sagrada do fogo que queima o animal – fogo roubado pelo mesmo Prometeu, que reside o elo entre as instâncias. É por deuses e homens terem compartilhado a mesma mesa que se permite aos últimos interagir para acessar o outro mundo. O que ocorre aqui é que o homem é capaz de, pelo fogo, transcender suas limitações, como afirma Raaflaub, comentando sobre a presença do mesmo mito na peça de Ésquilo, *Prometeu Acorrentado* (2012, p. 18):

Por que tudo isso é tão aborrecedor para os deuses e, sobretudo, para Zeus? Penso que é porque, desse modo, os humanos receberam o

potencial de transcender suas limitações humanas. Esta interpretação recebe apoio dos aspectos que Prometeu menciona ao fim de sua lista: remédios para doenças, que significam a habilidade de preservar e prolongar a vida; profecia, ou seja, a habilidade de ver e antecipar o futuro; e a exploração de minerais, que é equivalente ao potencial para avanço tecnológico (478-504). O que está faltando, no entanto, é um fator crucial que tanto Sófocles, em sua “Ode ao Homem”, em *Antígona*, como Protágoras, em seu famoso mito, enfatizam: a habilidade de viverem em conjunto, de serem sociais. Os estudiosos presumem, com plausibilidade, que o poeta do *Prometeu* não omitiu, simplesmente, essas qualidades, mas que elas foram conferidas à humanidade na grande reconciliação entre Zeus e Prometeu que deve ter acontecido na seqüência, numa peça posterior.

A unidade que Prometeu oferece aos homens e o acesso deles ao universo dos deuses são circunstâncias mediadas pelo símbolo do fogo e pelo símbolo do alimento, e sua realização se dá por meio de um rito, pelo procedimento do sacrifício animal. Novamente, o mito se relaciona com o fenômeno religioso pela proeminência dos símbolos – o fogo e o alimento – que são os “motores” do imaginário que concerne a essas representações e presentificam, no rito, esse mito. Assim, o homem realiza, pela queima da oferenda, sua ligação com a divindade.

Por outro lado, a magia não é totalmente distinta, de tal modo, da religião, mas compõe com ela o sistema sagrado que permeia, como quer Vernant, toda a sociedade em questão. E esse sistema, seguindo as diretrizes de Durand e Eliade, é sempre simbólico, pois magia e religião por vezes partilham os mesmos símbolos.

West (1966, p. 306) afirma, a respeito do sacrifício prometeico, que é possível que, no início, houvesse uma relação entre essa prática apresentada em Hesíodo e outro processo, que visaria a ressurreição da carne. Ele observa que “a prática homérica de colocar peças de carne crua sobre os ossos (ὠμοθετεῖν/*ōmotheteîn*) provavelmente se originou como uma magia simpática, ajudando a carne a crescer de novo”. A diferença dos procedimentos religiosos em relação à magia, e seus respectivos elementos constituintes, podem ser explicados a partir justamente desse exemplo, pois a partir do momento em que o ser humano tenta intervir no processo de deterioração decorrente da morte, revertendo-o e originando mais carne, ele está a praticar magia, não religião.

A magia é, portanto, a ação de modificar a realidade a partir de um procedimento específico que envolva elementos do sagrado. E é justamente pelo fato de o sagrado permeiar todos os espaços, seres e objetos que a magia pode se instaurar e ser efetiva. Pode-se considerar que o *mana* que Mauss estuda é justamente essa energia sagrada que permeia tudo, e que permite ao mago modificar a realidade por ela

permeada. Para tanto, o mago terá duas possibilidades de proceder: através de encantamentos ou através de rituais técnicos. E nesse caminho entram justamente as duas naturezas do fenômeno mágico na *Argonáutica*: *thélxis* e *tékhnē*.

4.4. Sobre a religião e a magia na *Argonáutica*: a oposição *thélxis* e *tékhnē*

Partindo das conclusões dos antropólogos sociais, pode-se considerar que a legitimação social do mágico na *Argonáutica* se dá num núcleo social interno ao mito relatado, o núcleo dos argonautas, que se situa historicamente em relação ao próprio mito e, em si, faz parte de um conteúdo lógico de sucessões de gerações míticas extrínsecas ao texto, mas intrínsecas à representação que é o poema dessa realidade discursiva. O que se quer dizer com isso é que, na sua instância de narrativa mítica, o mito dos argonautas pertence a um ciclo mítico específico e de suma importância na constituição de outros mitos a ele direta ou indiretamente relacionados. É tão antigo quanto os personagens que participam dele e, em relação ao arcabouço mítico grego, é um mito etiológico³¹ por excelência – que contém em si outros vários mitos etiológicos. Para Nelis (2005, p. 358), a *Argonáutica* é um misto de momentos narrativos diversos: o presente narrativo – o mundo onde vivem os argonautas – e o futuro narrativo – o mundo contemporâneo do espectador, pensando este como um grego para o qual a lenda dos argonautas faz parte do passado que o define como um grego – e essa relação estabelece a necessidade do mito etiológico e sua proeminência, como bem observa Nelis (2005, p. 358):

Essa relação ajuda a explicar a natureza etiológica do trabalho, os numerosos *aetia* individuais que providenciam ilustrações das ligações entre o presente do leitor e o passado ele ou dela, e adicionando a uma explicação da relação entre presente e passado. De tal modo, não é tão surpreendente que o Período Helenístico tenha visto um notável interesse no mito dos argonautas, com um número de autores como Teócrito, Calímaco, Dionísio *Scytobrachion*, Eufóron e Nicandro todos adaptando a história ou partes dela – e tudo isso seguindo as numerosas referências ao mito em muitas histórias locais produzidas durante o quarto e o terceiro séculos a.C.. O próprio Apolônio escreveu trabalhos sobre as fundações de cidades e história

³¹ Um mito etiológico, em antropologia, é aquele que relata uma narrativa de surgimento de algo, especialmente povos e civilizações. Além da própria *Argonáutica* possuir relatos do tipo, atribui-se a Apolônio de Rodes a autoria de poemas acerca de fundações de cidades, cujo foco seria a narração de lendas locais, curiosidades arqueológicas e geográficas, interesses comuns aos eruditos ligados à Biblioteca de Alexandria (NASCIMENTO, 2007, p. 15). A *Aitia* de Calímaco é outro exemplo de poema etiológico. Para mais informações sobre a etiologia na *Argonáutica*, cf. Sánchez, 1989.

local. Nesse contexto, o papel de Apolônio como chefe da Biblioteca e a própria natureza do mito dos Argonautas, uma história de gregos ao além mar, sugere que o contexto tem enorme relevância histórica e cultural para a audiência contemporânea na Alexandria do terceiro século. Nas mãos de Apolônio o conto se torna para os gregos do terceiro século uma história de cultura, uma exploração da natureza do helenismo e da própria presença dos gregos no Egito.

Como história cultural desses “gregos egípcios”, o mito dos argonautas entrelaça-se com o contexto cultural da audiência de Apolônio, e por isso bebe de seu arcabouço cultural. Portanto, as conclusões dos pensadores que sustentam esta tese sobre o que são magia e religião podem convergir para outro aspecto salutar da análise e, por que não, motivo da própria busca na antropologia por ferramentas de leitura do mágico em outros contextos: em relação a quê Orfeu ou Medeia seriam magos? Se for necessária uma legitimação social, como quer a antropologia social, o que os legitima em relação a seus pares? É neste ponto que as duas instâncias do que torna essas figuras mágicas necessariamente entrarão em conflito.

Ao lidar com a parcela “mágica” de Orfeu, é necessário aproximá-lo de seus companheiros e notar se, em relação a eles, é possível assim enxergá-lo. Seus pares são heróis, e como tais possuem características essencialmente diversas que os diferenciam de humanos comuns. Todos os argonautas ali estão porque são eminentes como heróis, mas apesar do grande grupo de seres poderosos dentro desse épico, Sánchez (1996, p. 56) destaca que poucas são as cenas de batalha desses heróis, que ele julga não serem belicosos, principalmente Jasão. Seis dos argonautas perecem, mas nenhum deles em batalha. O que pode conduzir a uma pergunta cabal: seriam os dons de Orfeu mágicos ou apenas parte dessas características que destacam os heróis em relação aos humanos, que os tornam gloriosos em relação ao aedo e sua audiência?

Para empreender essa leitura, deve-se partir do princípio, ou seja, do catálogo dos heróis. Ele possui uma função programática que apresenta os personagens e suas características mais importantes. É interessante pensar que, dos heróis, dezenove não voltam a aparecer durante toda a *Argonáutica*. Mas, mesmo assim, como dito, Apolônio não deixa de listá-los com suas características. Beye (1982, p. 79) observa que:

Diferente dos homens da tripulação de Odisseu, que permanecem incógnitos por toda a viagem, muitos dos homens que vão navegar na Argo recebem definição imediata. Apolônio não os desumaniza com epítetos convencionais, mas ao invés disso, aponta para seus atributos especiais: a visão aguçada de Linceu; a velocidade de Eufemo; a

manqueira de Palemônio (herdada de seu pai Hefesto); as asas maravilhosas de Zetes e Calais; a habilidade de Idmon para os augúrios; a magia de Orfeu; o corpo velho e o espírito jovem de Polifemo; a habilidade de Periclímene em mudar de forma.

Todos esses heróis são seres cujas características fundamentais sobrepujam o nível humano. O contraste maior, contudo, se evidencia na figura de Jasão, que não possui as mesmas qualidades de seus companheiros, tanto que sua liderança é posta em questionamento logo ao início da expedição. E os argonautas listados por Beye no parágrafo citado acima são justamente aqueles cujas características mais impressionantes sobressaem em relação aos outros companheiros; à exceção de Palemônio que é manco e Polifemo que é velho, todos os heróis apresentados são de alguma forma seres de um universo que se poderia chamar de maravilhoso.

Ao retomar o termo, faz-se necessário buscar alguma definição mesmo que aproximada. O que se classifica como maravilhoso literário é aquele tipo de narrativa cuja presença de elementos distantes da realidade empírica é aceita como parte integrante do mundo em que aparecem, mesmo que se destaque que aquele elemento causa um efeito de espanto³². Como o dragão que protege o velocino, a força de Hércules ou mesmo o voo dos Boréadas: todos são elementos que possuem um destaque evidente em relação a outros, mas são possíveis de acordo com a natureza do universo mítico retratado por Apolônio.

Esses atributos especiais que Beye destaca, principalmente no caso de Linceu, Eufemo, Zetes, Calais e Periclímene, aludem a características maravilhosas e admiráveis e, em primeira instância, são diferentes, por exemplo, da habilidade mágica de Medeia, que é da ordem da *tékhnē*. Segundo Nascimento (2007, p. 100), a *tékhnē* nada mais é que o conhecimento ou habilidade passível de ser ensinada a outrem, ou

³² “Espantoso” (*Thaumastón*) é justamente a designação que Aristóteles atribui, na *Poética* (GAZONI, 2006, p. 115; 1460 a12-19), aos os eventos que desafiam a racionalidade, quando afirma que, em relação ao espantoso na tragédia, “o irracional, principal fonte do espantoso, é bem mais admitido na epopeia porque não se têm os olhos sobre os agentes”. Mas diante do exemplo a seguir, dos soldados gregos estáticos diante da perseguição a Heitor por ordem Aquiles (*Il. XXII*, v. 206 e ss.), o que Aristóteles classifica como espantoso parece ser o que desafia o curso esperado das ações, que criaria um efeito ridículo se encenado mas, pelo contrário, termina sendo algo agradável dentro do modo narrativo da poesia épica. Em nota, Yebra (1974, p. 324-35, n. 343) afirma que, dentre as várias situações “irracional” que se apresentam na cena tomada como exemplo por Aristóteles, a mais razoável e distante da irracionalidade seria justamente a que ele destaca: Aquiles acenar com a cabeça para não permitir a seus soldados que perseguissem ou interrompessem a fuga de Heitor. Mas, como se observou acima, o exemplo de Aristóteles tem em vista o efeito que a cena causaria se encenada, pois se tornaria ridículo e até risível o herói correr atrás de Heitor enquanto acena com a cabeça. Eudoro de Souza traduz o mesmo termo por “maravilhoso”, mas a tradução parece não condizer com a natureza do evento descrito por Aristóteles.

mesmo a habilidade exigida para uma profissão:

Podemos afirmar, portanto, que a magia, tal qual apresenta Apolônio de Rodes, é uma τέχνη [tékhne] que envolve o conhecimento, a habilidade e a presteza de Medeia. Tal afirmação tem como base o conceito utilizado por Aristóteles, na *Ética a Nicômaco* VI, 4, 2-6, que propõe ser a τέχνη [tékhne] a aplicação do saber a um fazer, ou a produção envolta de saber, e, ainda, evidencia que este mesmo termo é utilizado para expressar a habilidade em uma profissão e, de modo geral, a maneira de fazer, o meio, o conjunto de regras, todos resultantes de um aprendizado. Esse modo de definir a τέχνη [tékhne] pode facilmente ser associada ao termo μαγεία [mageía].

Quando vence as provas impostas por Eetes para a obtenção do velo de ouro, no Canto III, Jasão utiliza-se de uma *tékhne* a ele ensinada por Medeia, os rituais que lhe dariam a vitória³³. A magia nesse caso envolve habilidade, conhecimento e não é pensada como um dom nato, uma vez que foi aprendida por Medeia, sobrinha da famosa feiticeira Circe, e, por sua vez, ensinada por ela a Jasão. Essa possibilidade de transmissão do conhecimento mágico é prevista nas possibilidades aventadas por Mauss e Lévi-Strauss nas sociedades que analisam e, de fato, é característica inerente ao conceito de que magia é um elemento social que só funciona legitimada por uma coletividade. Os xamãs o são porque suas práticas são mágicas e, em essência, é o que ocorre com Medeia. Ela é apresentada como uma bruxa pelo próprio sobrinho, é sacerdotisa da deusa Hécate, deusa ligada às práticas mágicas. Além disso, é sobrinha de Circe, a primeira feiticeira a aparecer na literatura grega e que, na *Odisseia*, já é citada como aquela de muitos fármacos, *polyphármakon* (X, vv. 274–80), como Medeia. De qualquer forma, mesmo nesse caso, a magia de Medeia parece suficientemente distante da de Orfeu para que se classifique ambas como magia, ou pelo menos como o mesmo tipo de prática. Fica a dúvida se, baseado nas análises antropológicas que foram apresentadas, o que Orfeu faz não é magia ou é alguma prática mágica de outra ordem.

Como já abordado anteriormente, não há categoricamente uma afirmação de qualquer ordem que indique efetivamente que as ações de Orfeu são mágicas. Os momentos nos quais a música do argonauta produz “encantamento” podem ser tanto de natureza mágica, posto que são “encantamento” no sentido da “*incantation*” descrita por

³³ Medeia ensina a Jasão um ritual mágico ligado à deusa Hécate, bem como o instrui sobre os procedimentos necessários a fim de suplantar os desafios impostos por Eetes (III, vv. 1026-1062).

Mauss, como são situações em que se pode realizar uma leitura desprovida da noção de magia atrelada ao vocábulo, que como a palavra encantamento no português e no francês pode indicar tão somente a sedução promovida pela música.

Porém, o que estabelece antes de tudo Orfeu como uma pessoa capaz de produzir efeitos de ordem sobrenatural no poema são aqueles primeiros versos nos quais se apresenta o argonauta. Neles são descritas proezas que não podem ter outra natureza racionalizável ou mundana, pois não faz parte da realidade sensível a capacidade de mover a natureza segundo sua vontade. E essa capacidade não apenas é legitimada por seus companheiros, como produz efeitos diretamente sobre eles e seu mundo. Ou seja, longe de buscar uma origem para que se considere o argonauta um mago, acompanha-se a abordagem de Lévi-Strauss, pela qual se pode pensar que não é a natureza dos poderes de Orfeu que o torna um mago, mas a eficácia deles comprovada pela coletividade, os argonautas.

Mas há, acima disso, ainda outra instância que permite enxergar Orfeu como mago. Essa eficácia simbólica de Orfeu é, antes de tudo, legitimada pelo fato de que Orfeu não é apenas um personagem literário, mas parte de uma extensa tradição mística e religiosa que influenciou diretamente a cultura e a construção da sociedade grega da qual Apolônio de Rodes faz parte. Sua audiência conhecia Orfeu como mago, místico e músico, como alguém de uma esfera externa à meramente literária – esfera, aliás, que ainda está em formação no momento em que Apolônio compõe seu poema – e cujas narrativas associadas e elementos distintivos definiam não apenas um personagem mítico, mas um modo de vida e uma série de pessoas reais que o adotaram. Burkert (1982, p. 296-297) deixa bem claro como se estende a figura do Orfeu mítico para o literário, e toda sua amplitude nas diversas fontes que sobreviveram ao tempo.

No mito, Orfeu é um cantor que joga seu encantamento mesmo em animais e árvores, que encontra o caminho para o Hades para buscar Eurídice, e que finalmente é despedaçado por mênades Trácias. Para os gregos ele é datado de uma geração anterior à da Guerra de Troia, desde que ele foi associado com a expedição dos argonautas; para nós não há evidência anterior à metade do século sexto. Provavelmente dessa época em diante poemas atribuídos a Orfeu estavam em circulação. O papiro Derveni agora prova que pelo menos no quinto século um poema teogônico-cosmogônico de Orfeu existia; Platão e Aristóteles provavelmente fazem referência ao mesmo poema. Ele obviamente tentou sobrepujar a *Teogonia* de Hesíodo. A genealogia dos deuses se estendia para trás: antes de Urano-Cronos-Zeus, havia agora Noite como um começo definitivo. Personagens extraordinárias e híbridas eram perseguidas, figuras monstruosas, motivos

incestuosos; a forma homérica é perdida na especulação cósmica. Difícil duvidar de influências orientais. Ao mesmo tempo, havia um poema que lidava com a chegada de Demeter a Eleusis e o estabelecimento da cultura; isso era conhecido por Aristófanes e sua audiência. [...]

Esses trabalhos não eram pura poesia; eles foram simplesmente ignorados pela posterior teoria literária. Eles se referem a cultos de mistério, claramente com a intenção de interpretar ou talvez reformar aqueles cultos: Elêusis em particular é aclamada como tendo sido fundada por Orfeu, mas relações se estabelecem ainda com Flia, Samotrácia e com os festivais dionisíacos em geral. Mas suas reivindicações não estão limitadas a cultos estabelecidos. Pregadores andarilhos dos mistérios recorriam aos livros de Orfeu. [...]

Não obstante, Burkert assinala ainda outras influências da figura de Orfeu, que passam por Platão e Eurípides, e que demonstram que os livros órficos estabeleceram um lugar importante na constituição de um espaço singular: as características atribuídas a esses livros indicam uma revolução na percepção da literatura, pois ela assume um lugar que previamente era dominado pelo ritual e pela cultura oral do mito. A literatura órfica estabelece, para Burkert, uma nova forma de autoridade, baseada nessa nova forma de transmissão da cultura, pois a leitura permite ao indivíduo a possibilidade de não depender da mediação coletiva para o acesso aos conteúdos. “A emancipação do individual e a aparição de livros andam juntos na religião como em qualquer outro lugar”, observa (1982, p. 297).

Isso, aliás, já foi debatido quanto à formação do homem helenístico: o orfismo auxiliou a construção de uma noção maior da individualidade em relação ao pensamento do homem do período clássico e arcaico. De fato, o advento da escrita e sua popularização não apagam essas práticas orais, mas criam uma nova possibilidade de acessar os conteúdos até então restritos a figuras específicas, como poetas, filósofos, sacerdotes e sábios de toda ordem. Isso fica mais evidente quando se volta o olhar para o papel do Museu e do trabalho ali realizado, pois a própria concepção de memória coletiva se altera pela construção da Biblioteca: o monumento em si inaugura, para o imaginário humano, toda uma nova ordem de noções quanto à preservação, delimitação e organização do conhecimento.

Por outro lado, voltando ao início dessa reflexão, a relação entre a sociedade de Apolônio e a dos argonautas se estabelece num nível dialético intrínseco a essa visão histórica do personagem Orfeu. O Orfeu representado na *Argonáutica* é, para a audiência de Apolônio, a conjunção do personagem “histórico” por trás da tradição dos poemas e da doutrina, do personagem mítico das narrativas orais e desses dois dentro do

contexto literário, bem como daqueles que seguiram a doutrina ou se referiram ao personagem com as características dos magos que se filiavam a ele. Não se quer afirmar, contudo, que o Orfeu de Apolônio seja um retrato de todos esses Orfeus, mas com certeza são esses aspectos que permitem a Apolônio múltiplas possibilidades na abordagem do argonauta. Assim como o Jasão que Apolônio apresenta tem algo – ou muito – do Jasão de Eurípides, o Orfeu dele tem algo de todos os Orfeus e órficos da literatura. E não, pois, apenas porque Apolônio esteja agindo de modo consciente ao encaixar a tradição de Orfeu no seu personagem, mas porque a tradição encaixa o personagem de Apolônio no Orfeu coletivo.

A mesma eficácia simbólica que permite a uma sociedade a presença de magos e suas práticas é a que torna personagens como Orfeu e Medeia maiores do que os personagens que eles são, e legitimam as características de ambos nesse contexto mágico e religioso. Mas, como destacado anteriormente, a natureza das práticas de Orfeu e Medeia são opostas. A *tékhnē* e a *thélxis* se opõem em várias instâncias, que ficarão mais claras nas análises subsequentes.

4.5. Premissas e conclusões parciais

Saindo do extenso caminho percorrido nas teses empreendidas, volta-se o olhar, enfim, para a consequência de toda essa percepção dos elementos mágico e religioso na análise do poema épico. Como visto até aqui, ao analisar a *Argonáutica* deve-se ter em mente essencialmente duas sociedades, que se apresentam no poema em relação dialógica: uma sociedade anterior de um passado muito distante e, portanto, mítico, pois já era encarada de tal modo pelos alexandrinos; e outra sociedade contemporânea, a do autor que dialoga com sua audiência, também ela conhecedora e, portanto, influenciada pela noção do que é esse mágico e do papel que ele representa contextualmente.

Pressupõe-se, portanto, uma concepção de magia e religião que abarque todas essas leituras em diálogo e que possa dar conta, na medida do possível, dos elementos singulares das realidades simbólicas relativas à mitologia e sociedade dos gregos antigos. Porém, não obstante, é peremptório delimitar que é apenas a partir do confronto entre a sociedade mítica da idade do bronze, da qual Orfeu e os heróis da nau Argo fazem parte, e a sociedade helenística alexandrina, da qual Apolônio faz parte, que se pode pensar como se colocam os fenômenos da magia e da religião no poema.

A proposta de análise simbólica que se desenvolverá, de tal modo, constrói-se na natureza dos fenômenos estudados, que fazem parte do universo do imaginário. O poema suscita primeiramente duas instâncias simbólicas que não são apenas passíveis de análise, como são as peças chave da reflexão sobre magia e religião na *Argonáutica*: a *tékhne* e a *thélxis*, ou seja, os elementos sagrados – considerando o sagrado como o elemento que contém o mágico e o religioso, a partir das conclusões feitas acerca do pensamento de Gilvan Ventura da Silva – que permeiam a atuação das duas figuras mágicas essenciais do poema, Medeia e Orfeu.

Porém, como se trata da análise de uma produção literária, não se propõe com essa avaliação desses elementos simbólicos extratextuais distanciar-se demais dos elementos textuais particulares que compõem o poema épico. É da natureza da obra literária o diálogo com fontes da tradição, e Apolônio não apenas dialoga com a tradição épica mas, como bibliotecário de Alexandria, deixa transparecer suas fontes e referências, em um diálogo caro para os eruditos daquele contexto.

A partir disso, por fim, foram assumidos alguns postulados para a exposição dos processos de análise, que em grande medida se complementam pela leitura filológica e expressiva da matéria textual, especialmente de elementos narrativos singulares e da contraposição com outros referenciais textuais da tradição. As premissas da análise dos fenômenos sagrados na *Argonáutica* são as seguintes:

- Religião e magia são fenômenos, ou seja, acontecimentos observáveis que, na percepção de mundo, se desenvolvem em determinado contexto social e são legitimados por uma sociedade ou comunidade específica (Lévi-Strauss);

- A título de análise, como assinala Mauss, religião e magia serão tratadas como fenômenos de natureza diversa entre si, embora se considere que os pontos em comum entre os fenômenos derivam de uma mesma origem, sendo ambas partes do sistema simbólico do sagrado (Gilvan Ventura da Silva);

- A principal divisão entre os fenômenos se dá pela sua natureza: a natureza do subsistema religioso é devocional, contendo como práticas a crença nas divindades e seres sobrenaturais e os ritos religiosos de oferta e adoração; já a natureza da magia é interventiva, tendo como práticas encantos e/ou ritos mágicos interventivos; o esquema a seguir sumariza a proposição, a partir de um modelo funcional da proposta de análise do sistema simbólico sagrado:

Tabela 3: O Sistema Simbólico do Sagrado

Sistema	Sagrado	
Subsistema	Religioso	Mágico
Natureza	Devocional	Interventiva
Práticas	Crenças e Ritos Religiosos	Encantos e Ritos Mágicos

- Mesmo que religião e magia se situem na esfera do transcendente e, portanto, seus elementos se situem no universo do imaginário, a percepção de ambos para o *homo religiosus/magicus*, como assinala Vernant, é de uma presença constante e cotidiana, compartilhada pelos membros da sociedade ou comunidade;

- A relação entre mito e os fenômenos, como vimos anteriormente, é simbólica: sua percepção se dá através de elementos simbólicos, as imagens suscitadas pelo texto e colhidas das práticas rituais que serão o principal objeto de análise.

Espera-se com essa proposta de análise, de tal modo, compreender de maneira mais abrangente possível a presença dos fenômenos mágico e religioso na *Argonáutica*, sem nunca perder de vista a importância dos mesmos para a compreensão de Orfeu como personagem do poema. E a seguir realizar-se-á um retorno do foco de volta para o texto, em busca de uma leitura mais detida de dois vocábulos condutores dessa proposta de investigação.

5. AS NARRATIVAS E OS NARRADORES: O AEDO APOLÔNIO E O AEDO ORFEU

5.1. Quem é o narrador da epopeia?

O desafio em se analisar o narrador de uma epopeia grega reside no fato de que esse narrador não apenas se confunde com a figura do poeta como, em narrativas ulteriores, depende do papel do aedo, a figura performática por excelência da épica antiga. É difícil situar essa figura poética em meio a uma análise narrativa, tendo em vista que essa figura remete à profissão dos próprios poetas autores da épica antiga, eminentemente oral. Considerando-se Homero um aedo, é difícil distanciá-lo do narrador, ao se igualar suas funções básicas.

Dentre os antigos, Aristóteles (*Poet.* 1460a, 5-11) opõe diretamente a posição externa do narrador à *mímēsis*, ao afirmar que o poeta deve falar o menos possível por conta própria, pois não é assim que procede o imitador (*mimētēs*) e ainda salienta que há outros poetas que intervêm no poema, ao passo que Homero, logo após fazer um breve introito (*olíga phroimiázomai*), apresenta algum personagem³⁴.

Homero é digno de ser elogiado por muitas outras coisas, mas principalmente porque é o único entre os poetas a não desconhecer como o próprio poeta deve colocar-se no poema. Pois o poeta deve ele mesmo falar o mínimo possível, pois não realiza a mímese agindo assim. De fato, os outros poetas se colocam em cena por toda parte e realizam a mímese de poucas coisas e poucas vezes. Mas Homero, após um breve preâmbulo, imediatamente introduz um homem ou uma mulher, ou algum outro caráter, e ninguém descaracterizado, mas sim possuidor de caráter.

A delimitação desse poeta se torna ainda mais complexa levando em conta o tipo de trabalho realizado por esse aedo. Fantuzzi e Hunter (2004, p. 1-3) observam que, para os gregos da época homérica, o poeta recebia a inspiração diretamente das Musas ou de algum outro deus, que implicava em um *enthousiasmós*, o que leva às apóstrofes iniciais desses poemas. A responsabilidade divina pelo canto do aedo e as características

³⁴ Tradução da *Poética* por Gazoni, 2006, p. 114.

dessa inspiração são mais bem clarificadas, para os autores, por intermédio da afirmação de Platão no *Íon* (534b-c), onde o filósofo afirma que não é por virtude da *tékhnē* que o poeta fala, mas por intermédio de uma força divina. Fantuzzi e Hunter (2004, p. 2) destacam também o trecho das *Leis* (4719c) em que Platão alia a *tékhnē* à *mímēsis*, fazendo uma avaliação negativa dessa prática, apesar de não negar sua existência.

É interessante retomar aqui, também, o que se viu anteriormente sobre o poeta latino Horácio (*Ars P.*, vv. 295-297) que afirma que Demócrito “fechou as portas do Hélicon aos poetas de juízo”, e a teoria atribuída ao próprio Demócrito, que relaciona a inspiração do poeta com a possessão divina. As afirmações de Platão e Demócrito opõem-se ao que pensa o próprio Aristóteles que valoriza, sobretudo, o domínio do poeta sobre a *mímēsis*. Fantuzzi e Hunter (2004, p. 22) observam que a prática poética, com a passagem do período arcaico para o clássico, passou a ser baseada na ligação íntima entre uma forma particular de contexto para as performances e tipos particulares de poesia:

Essa ligação ofereceu convenções familiares dentro das quais poetas tradicionalmente trabalharam e pelas quais seus poemas eram interpretados e compreendidos. Tais convenções coesivas, que são basicamente princípios construtivos dos gêneros, tinham uma tendência, contudo, a se tornarem rígidas, devido a um tipo de efeito de inércia (o que nós também podemos chamar de ‘tradição’), e assim perder sua força expressiva e se tornar menos capaz de responder às expectativas do público; essa tendência estava associada com a mudança gradual ou o desaparecimento de ‘ocasiões’ para a performance com as quais as convenções eram funcionalmente associadas.

De Jong (2004, p. 14) afirma que o narrador arquetípico da antiga contação de histórias (*storytelling*) tem as mesmas características fundamentais do narrador dos poemas épicos de Homero: é externo, onisciente e onipresente. A delimitação estabelecida pela autora leva em conta as teorias da narratologia, e é bem simples, clara e objetiva: o narrador é externo, pois pertence a um tempo tardio em relação ao da narração, não tomando parte nesses eventos; é onisciente pelo fato não apenas de saber e revelar “o resultado de eventos previamente em numerosas prolepses”, mas por ter acesso aos pensamentos e emoções de seus personagens; e é onipresente por contar o que ocorre simultaneamente em vários locais, seja entre os deuses do Olimpo, seja entre os humanos, ou no acampamento grego em Tróia, ou ainda em Ítaca, no palácio de Odisseu.

O trinômio aedo/narrador/poeta se configura, de tal forma, na base da questão. Fica claro que o aedo se sobrepõe aos outros dois elementos, pois, pela sua ação performática, o aedo re-enuncia o canto. A preservação de uma noção, mesmo que vaga, do tipo de trabalho desses cantores, permite-nos afirmar isso, já que o canto do aedo reproduz não apenas a voz das Musas, como a voz da tradição anterior a ele, pois se situa, sempre, em um tempo consideravelmente posterior ao da sua narrativa.

A narração de Apolônio inclui alguns elementos evidentemente distantes da poesia homérica e mais próximos da produção helenística da qual toma parte. Longe da inspiração divina das Musas mencionada por Platão ou Demócrito, ou mesmo da voz do poeta que Aristóteles diz que deve ficar externa ao texto, o narrador da *Argonáutica* interfere no canto, recusando-se a abordar algum tema ou simplesmente elidindo passagens que não considera lícito cantar (I, vv. 18-20; vv. 919-921; IV, vv. 248-250), por exemplo. Além disso, Apolônio muitas vezes fala em primeira pessoa (I, v. 2, v. 20; III, v. 1; IV, v. 2, v. 4; vv. 248-250). Poder-se-ia dizer que Apolônio, assim, distancia-se da tradição épica ao não abordar seu canto como uma simples reprodução da voz das Musas, mas como a reprodução desse canto através de sua interpretação, com uma consciência plena do fazer poético e dos recursos para tanto. Cuypers (2004, p. 35) comenta, sobre esses aspectos da narrativa de Apolônio:

Apolônio de Rodes é em muitos aspectos um típico narrador épico. Ele relata uma história acerca do passado remoto, longamente, em verso hexamétrico; ele é onisciente, onipresente e anônimo; ele usa virtualmente toda técnica narrativa encontrada na *Ilíada* e *Odisseia*. Ainda que, numa investigação mais atenta, a voz narrativa da *Argonáutica* diferencie-se daquela dos épicos homéricos em aspectos importantes. Notadamente, enquanto ‘Homero’ opera largamente nos bastidores, Apolônio direciona sua narrativa de uma maneira evidente e autoconsciente, e se empenha em um pervasivo e variegado diálogo com seus narratários, suas fontes, as Musas e outras divindades.

Cuypers (2004, p. 46) também observa que a técnica narrativa de Apolônio deve muito a Heródoto, pois muitas vezes o narrador de Apolônio se apresenta como um organizador, pesquisador e comentador de sua narrativa. O autor destaca a *thémis*, ou seja, o impedimento religioso que Apolônio se impõe, fazendo-o decidir por não narrar os rituais na Samotrácia (I, vv. 919-921) como sendo uma característica do texto de Heródoto (CUYPERS, 2004, p. 49). Além disso, há diversas referências a fontes, o que não condiz com uma narrativa validada pelo patrocínio divino. Encontra-se, por

exemplo, duas versões da mesma narrativa (IV, vv. 597-617), sobre a presença de âmbar no rio Eridano, uma delas que se diz contada pelos Celtas.

Esse procedimento não condiz com o protótipo homérico de canto épico, destacado por Aristóteles, e expõe a liberdade de manipulação do poeta do período helenístico em relação a seu poema, bem como uma manifestação de uma autoconsciência literária que é apenas possível num período onde já se estabelecera uma produção poética autoral. O distanciamento buscado no aedo homérico se perde com essas intromissões, mesmo que leves em relação à categoria de “narrador intruso” aventada por Norman Friedman (LEITE, 1985, p. 27-32).

As análises que serão realizadas, a partir dessa leitura, especialmente as referentes ao introito do poema, pretender-se-ão uma tentativa de apresentar como a categoria narrador é limitada, em sua definição, para exprimir o procedimento que envolve o aedo. Esse cantor da Antiguidade, necessariamente, possui um protocolo rígido, que envolve características de sua performance que podem ser recuperadas do próprio texto. Ele não é apenas o narrador de um discurso narrativo – ele o é também –, mas é, sobretudo, um agente enunciativo que só pode ser concebido em um ambiente performático.

O aedo se distancia de um narrador porque a narração propriamente dita depende, no poema épico, de elementos expressivos que preveem uma performance, mesmo esta não sendo empecilho para a investigação desse canto como uma narrativa. Sua performance está toda permeada por dados expressivos que são dependentes de um contexto social, mas não é possível recuperar esse contexto como ele se apresenta na Antiguidade hodiernamente.

Os recursos que utilizou-se para analisar um texto narrativo podem, porém, ser amplamente aplicados a um aedo em um poema épico, mas não se deve perder de vista o conceito delimitador de sua prática, que é a performance. Se não é possível classificar, efetivamente, o aedo como um narrador, é possível investigar a narração intrínseca à sua performance, tendo em vista o contexto de sua produção, os dados que o texto fornece e a tradição que o precede e que deriva dele.

Não há, contudo, como saber exatamente o que era essa performance ou o efeito dela sobre uma audiência, mas Apolônio traz pontos interessantes para se empreender essa análise. Tanto para Albis (1996, p. 8) quanto para Goldhill (1991, p. 287) os primeiros versos da *Argonáutica* recriam uma apresentação performática de um aedo ao recitar perante uma audiência um poema épico. Os autores se baseiam na informação de

que esses aedos realizavam a apresentação de um hino em honra a uma divindade precedentemente a recitação de poemas mais longos. Albis diz que, apesar da *Argonáutica* “se apresentar não apenas como um poema épico, mas como o equivalente de um poema épico como apresentado no seu contexto apropriado”, o seu proêmio se assemelhar a um hino não indicaria algum tipo de compensação pela ausência da performance ao vivo. A ausência da associação a um ritual, para o autor, faz como que a autoridade do “*performer*” seja garantida pela invocação ao deus Apolo. Fica claro que, mesmo não sendo efetivamente apresentado, a proposta da performance subjaz ao texto. Por isso, um dos pontos essenciais para compreender essa suposição do *performer* é a comparação direta com os hinos em questão, com seus conteúdos e com suas estruturas formais.

Sabe-se que a profissão de aedo e a profusão dessa função permitiram a conservação da narrativa oral que, posteriormente, é passada para a forma escrita. O trabalho dos poetas amplia-se com essa forma de trabalhar o verso, levando-os a assumir uma postura não apenas de criadores artísticos, mas de autores com consciência crítica da sua produção poética, e da anterior a eles. Mas, ao mesmo tempo, o seu trabalho gradativamente se distancia do trabalho performático do aedo antigo.

5.2. Orfeu e a profissão do aedo

Ser aedo era uma profissão na Antiguidade, pelo menos é o que se pode afirmar a partir dos testemunhos que chegaram até o presente. O *aidós* de Homero não seria, como afirma Notopoulos (1966, p. 311), exclusivamente o cantor da épica, mas qualquer um que exerce a função de cantar para uma audiência. O aedo, segundo a tradição, seria o antecessor do chamado rapsodo, sendo este último sim o especialista em épica propriamente dita.

Porém Pavese (1998, p. 64, n. 1) apresenta uma visão mais ampla acerca da composição e performance da épica. Para ele, *aidós* é a palavra utilizada para qualquer cantor, incluindo o da épica ou mesmo um pássaro, enquanto que o cantor e compositor por trás da poesia épica é o chamado rapsodo. Pavese afirma que essa é a perspectiva da tradição e que toda poesia rapsódica é caracterizada por ser composta em hexâmetros e ser oral (1998, p. 65):

É apropriado manter o uso antigo e se referir à poesia tradicional composta oralmente em hexâmetros por rapsodos como rapsódia, ao invés de épica, por duas razões. Primeiro, há uma poesia que é épica, sendo composta em hexâmetros, mas não é rapsódica, não tendo sido composta por aqueles poetas orais chamados de rapsodos, mas por poetas literatos, como Antímaco e Apolônio. Segundo, a moderna má utilização de *aoidos* como compositor e *rhapsodos* como sendo meramente um “costureiro” ou recitador de canções anteriormente compostas por outros tem promovido a noção de uma fase criativa anterior, chamada “aédica”, e de uma posterior repetitiva e redacional, chamada “rapsódica”, com base na qual os poemas eram resolvidos em blocos e camadas de acordo com os conhecidos métodos da assim chamada escola analítica. Os modernos, tendo perdido o contato com as condições reais da poesia antiga, geralmente usam uma vaga e confusa terminologia, escassamente apropriada para aquelas condições; a terminologia antiga é usualmente mais adequada.

Portanto, a poesia de Apolônio seria, segundo Pavese, não-rapsódica, pois ela não é composta oralmente, mas escrita por um “poeta literato”. Mas, ciente de seu lugar na tradição, Apolônio constrói seu narrador, o aedo por trás do canto, a partir da natureza performática do rapsodo, não deixando de lembrar ao leitor que, mesmo em se tratando de um poema escrito, ele é pensado como uma obra para ser cantada.

Porém, para Fantuzzi e Hunter (2004, p. 91-92), Apolônio marca de maneira muito clara a posição de seu aedo em relação a seus personagens quando os classifica como *palaigenéōn phōtōn*, ou seja, “os heróis de antigamente”. As referências que se faz aos heróis nos poemas homéricos são, em geral, muito menos claras, pois “Homero não coloca em primeiro plano de maneira enfática a distância temporal entre ele e os sujeitos de sua canção”, diferente de Apolônio que o faz no primeiro verso da obra, ressaltando que esse será um poema que narrará histórias muito antigas. Além disso, nos versos 18 e 19 do primeiro Canto, o aedo faz referência a outros que cantaram a construção da nau antes dele, reconhecendo a existência de uma tradição de aedos que é anterior a ele. O que Fantuzzi e Hunter observam é, de tal modo, que a distância entre o rapsodo homérico e o aedo apolônico é muito mais calcada num “rearranjo da ênfase, dando novo sentido a elementos particulares de um universo preexistente” que num rompimento radical. É a consciência, por parte desse aedo, de seu lugar na tradição e das possibilidades que a sua narrativa possui diante dessa tradição, como observa Rodrigues Jr. (2010, p. 48):

Em linhas gerais as *Argonáuticas* podem ser lidas como uma recriação livre da Idade Heróica na qual as personagens ora se aproximam de modos de caracterização reproduzidos pela poesia épica arcaica, ora

destoam desses modelos. Para Hunter, o narrador pretende testar os limites e as possibilidades poéticas proporcionadas pela epopéia, apesar de a crítica sempre tender a explorar as diferenças ao invés das semelhanças em relação a Homero. Somente por se inserir na tradição épica e se valer de linguagem comum, ideologia e cenas recorrentes, as *Argonáuticas* podem “distorcer” estes elementos não visando a criar uma “anti-epopéia”, mas um *epos* que pretende causar estranhamento ao leitor acostumado às características e lugares comuns do gênero.

É óbvio que esse estranhamento, como já se observou, é condizente com a situação de produção da *Argonautica*, ou seja, o contexto do Período Helenístico e mais especificamente da Biblioteca de Alexandria. A afirmação de Rodrigues Jr., de que a Apolônio não visava criar uma “anti-epopeia”, contesta as conclusões de Beye (1969, p. 34), que ao tratar do tema do suposto “anti-heroísmo³⁵” de Jasão afirma que “chamaria a *Argonáutica* de ‘anti-épica’ ao invés de chamar Jasão de ‘anti-herói’”. De fato, muito se discute sobre a natureza desse *epos* do poema de Apolônio, pela distância no tratamento de temas tradicionais em relação aos poemas homéricos, reflexo das suas circunstâncias de produção. De qualquer modo, o que se pode concluir é que a questão das distâncias entre as vozes narrativas é fundamental para a compreensão da narrativa.

Portanto, considerando o aedo como uma instância narrativa construída tendo em mente o momento presente do poeta, o período Helenístico, e posição aedo da *Argonáutica* é muito mais próxima do contexto do poeta do que do contexto dos heróis argonautas. As várias narrativas etiológicas presentes no poema sedimentam essa distância, pois o aedo sempre destaca que muitos dos feitos que os argonautas realizaram durante suas viagens geraram algum tipo de consequência que é possível de ser reconhecida no presente. Quando os argonautas celebram na ilha de Tínia e a consagram ao deus Apolo Matinal, eles fazem um juramento de mútuo auxílio, jurando sempre socorrer uns aos outros quando assim se necessitasse. O aedo observa então que,

³⁵ Margolies (1981, p. 1) afirma que a classificação de Jasão como um anti-herói na *Argonáutica* é derivada das conclusões de Lawall, em artigo de 1966 chamado *Apollonius' Argonautica: Jason as Anti-Hero*, a partir do qual Beye caracterizou o herói como *love-hero*. Ao utilizar os mesmos termos que esses autores, Margolies observa que a poesia épica, na Antiguidade, era oposta à poesia amorosa, e o conceito de anti-herói seria um sinônimo de “herói amoroso”. A partir de várias características singulares que o definem, Margolies opõe Jasão a Hércules, por este último ser o mais importante dentre os grandes heróis que fazem parte da expedição dos argonautas. Diversos outros autores seguiram essa concepção de Lawall em suas análises do complexo personagem Jasão. O artigo de Glei (2001, p. 6-13) traz diversos estudos de autores que discutiram a questão do heroísmo e do anti-heroísmo de Jasão. O autor destaca a argumentação de Lawall, que diz que as várias “capacidades” heroicas de todos os argonautas agem em contraste com o anti-heroísmo de Jasão. Citando Lawall, Glei observa que é a partir dessa visão que Jasão se revela um anti-herói oportunista, que emprega qualquer ajuda necessária que a situação demande. Para uma discussão sobre o tema do heroísmo e do protagonismo de Jasão, cf. também Diniz, 2010.

no seu tempo presente, ainda há um altar no mesmo local da celebração dedicado à deusa Concórdia:

[...] καί τ' εἰσέτι νῦν γε τέτυκται
κεῖσ' Ὀμονοίης ἱρὸν εὐφρονος, ὃ ῥ' ἐκάμοντο
αὐτοὶ κудίστην τότε δαίμονα πορσαίνοντες.

[...] E ainda hoje há erigido
naquele lugar um santuário à benévola Concórdia
a gloriosa deusa que eles honraram naquele momento.

A afirmação do agora, νῦν/νῦν, reforça a distância entre a narrativa e o narrador, destacando para a audiência não apenas que os eventos narrados se desenvolvem num momento muito longínquo no passado – momento dos mitos de fundação – como que ele, o cantor responsável por manter essa tradição viva na memória, realiza sua performance no momento presente. A presentificação da performance do aedo é um recurso fundamental para um poema que queira assumir certo “tom rapsódico”, e ao estabelecer esse distanciamento claro entre narrativa e narratários, ele também se coloca diante da audiência. Essa estratégia de Apolônio converge, ainda, com a abertura do poema, a referência aos *palaigenéōn phōtōn*, e com o encerramento, pelo qual o aedo faz referência não apenas a esses heróis antigos, mas à permanência do poema e dos feitos que ele relata (IV, 1773-1775):

Ἴλατ' ἀριστήων μακάρων γένος: αἶδε δ' ἀοιδαὶ
εἰς ἔτος ἐξ ἔτεος γλυκερώτεροι εἶεν ἀεΐδειν
ἀνθρώποις.

Sejam propícios, raça de bem-aventurados heróis:
Que estes cantos ano após ano sejam mais doces de cantar
entre os homens.

Enquanto nos primeiros versos do poema o aedo afirma que irá lembrar, μνήσομαι/*mnēsomai*, dos feitos desses heróis, ao encerrar sua narrativa, ele pede que esses feitos sejam celebrados ano após ano, ou seja, que eles permaneçam na memória. Fechando seu poema entre duas referências temporais que destacam o papel da permanência, Apolônio circunscreve a sua narrativa e situa o seu narrador, estabelecendo que o período total de quatro cantos que foram apresentados até ali corresponde a essa memória que permanecera – e permanecerá – de tempos longínquos.

Nesse ínterim, o poema de Apolônio constrói claramente seu aedo, ao molde dos rapsodos homéricos.

Ao mesmo tempo em que delimita claramente o cantor e a matéria do canto, ao tratar do ciclo mítico da viagem dos argonautas, Apolônio escolhe como cenário uma época específica que pode ser palco para a presença de certo tipo de personagem mais próximo ao contexto do rapsodo homérico, como seria Orfeu. No entanto, diferente da presença de Demódoco ou Fêmio nos poemas homéricos, a natureza do canto de Orfeu, como observa Moreno (2008, p. 34), não é exatamente a do canto épico:

Os meios de nosso protagonista, segundo as fontes, são a voz que canta e que fala, acompanhada pelo som de um instrumento de corda pulsada que as fontes gregas denominam arbitrariamente κίθάρα, κίθαρις, λύρα, φόρμινξ ou χέλυσ, e as latinas *cithara*, *chelys*, *fides*, *lyra* ou *testudo*. O canto acompanhado por este instrumento poderia nos remeter ao domínio da poesia lírica monódica ou da épica, mas os temas do canto de Orfeu não são, no mito, os da épica heroica, mais que no muito tardio testemunho de Nemesiano (*Buc.* 1.25). A denominação “épica” deve entender-se, pois, só em sentido formal: poesia hexamétrica, na que também podiam verter-se os temas teológicos e cosmológicos que habitualmente se põem na boca de Orfeu (desde Apolônio de Rodes I, vv.496-511). Dessa índole “sacra” é também o canto oracular que testemunhos como o de Filóstrato (*VA* 4.14) atribuem à cabeça de Orfeu, depois da morte do cantor.

De tal modo, ao se colocar as observações de Moreno ao lado das de Pavese, Orfeu poderia ser considerado um aedo, um cantor de poesia hexamétrica, especialmente teológica e cosmológica. Aliás, como já foi comentado anteriormente, Orfeu recebe de Píndaro o título de “pai dos aedos”, o que destaca seu aspecto de aedo prototípico e, provavelmente, o primeiro deles – pelo menos miticamente. Porém, no que tange à *Argonáutica*, Orfeu nunca terá o seu canto relatado em discurso direto, nem mesmo no trecho citado por Moreno, quanto canta uma cosmogonia para apartar a briga dos argonautas Ídmon e Idas (I, vv.450-518). O que há nessa cena e nas outras, é um relato da motivação e do conteúdo do canto. Porém há de se destacar o modo como a voz do aedo que canta a *Argonáutica* muitas vezes chega a se confundir com a do próprio Orfeu.

Porém, como é sabido, nem sempre a interferência de Orfeu se dá pelo seu canto, muitas vezes servindo mais como um líder religioso, um intermediário entre os homens e os deuses que, como salienta Jacqueline Klooster, “ajuda a estabelecer ou restaurar a (perturbada) relação entre os humanos e o mundo divino, geralmente pela

introdução de um novo culto” (2001, p. 86-87). A autora também observa, a partir da canção de Orfeu que guia o remar dos argonautas (I, vv. 536-543), como todo o poema pode ser encarado como um grande hino a Apolo (2001, p. 83-84):

Orfeu aqui funciona como um *keleustēs* dos argonautas, assegurando que seu remar será ordenado. É notável que o remar dos argonautas sob o acompanhamento de Orfeu seja comparado a uma dança para Apolo nas linhas precedentes. Como é frequentemente observado, isso implica que toda a jornada dos argonautas seja de alguma forma uma cerimônia em honra do deus Apolo, bem como que a música de toda essa façanha, a *Argonáutica*, seja apresentada como um hino em sua honra (cf. abaixo em *Arg.* 1, vv.1–4). Isso é claro cria uma conexão implícita entre o destinatário, Apolo, o autor do poema, Apolônio, e o músico que motiva o remar dos argonautas, Orfeu.

Assim como Orfeu é responsável pelo ritmo que conduz a nau Argo em busca de seu objetivo, o aedo é responsável pelo ritmo do seu canto, num paralelo entre a viagem e o canto que não é de forma alguma incomum. A percepção da *Argonáutica* como um hino reside em algumas características formais e temáticas, especialmente de seu próêmio, que desenvolvem um diálogo com o gênero em questão³⁶. Da mesma forma, considerando-se o hino como um tipo de produção poética especificamente religiosa, é possível perceber como Orfeu em nenhum momento dissocia seu canto desse aspecto teológico ou cosmogônico.

Ritmo, no que diz respeito não apenas a essa passagem mas à própria música, é um elemento intimamente ligado ao universo sagrado. Diversos rituais religiosos eram acompanhados de música, e a repetição ritualística de refrões, notas e melodias é, em si, uma reencenação da ordem, da busca pela organização perdida do universo. Como salienta mais uma vez Klooster (2001, p. 85), as preocupações da poesia de Orfeu “são a origem do cosmos e dos deuses e de seus louvores, em composições ordenadas e harmoniosas”, pois, para os gregos, era esse louvor a origem da arte poética. Klooster observa ainda que a palavra *ἐμμελής/emmelēs*, “harmonioso”, aparece em várias passagens dos cantos de Orfeu descrevendo as ações dos argonautas por consequência da sua música. Não apenas Orfeu, mas todo aedo estabelece a ordem, pois é da natureza da poesia reordenar, trazer harmonia para o mundo.

Não obstante, poesia e música não estão tão claramente dissociadas até justamente o fim da época clássica. Moreno (2008, p. 35) comenta sobre como a arte da

³⁶ Esse tema será abordado logo no primeiro capítulo da segunda parte da tese, nos comentários acerca dos primeiros versos do poema e do catálogo dos heróis.

palavra, a poesia, era para os antigos parte do mundo musical e destaca a afirmação do filósofo Aristóxeno, de que “as coisas suscetíveis de ordenação rítmica são a linguagem, a melodia e o movimento corporal”, pois isso converge com o Trajeto Antropológico do imaginário proposto por Durand, que tem sua origem nos gestos inconscientes, nas pulsões motrizes do ser humano. A propensão ao movimento é o que rege o imaginário, sempre dinâmico, e como um fenômeno cultural intimamente ligado ao imaginário, o ritmo na poesia e na música é repetição de sons, na dança de movimentos. Não obstante, a performance do cantor antigo era muitas vezes acompanhada de dança.

Apolônio se refere muitas vezes aos sons de Orfeu sem destacar claramente qual o conteúdo deles. Isso não quer dizer que Orfeu executaria música sem canto, pois isso é impossível para um personagem do contexto do qual ele faz parte, mas que muitas vezes o importante é saber apenas que Orfeu canta por algum motivo e que isso tem alguma consequência. Isso se dá pelo fato de a música do argonauta ser um recurso, o seu efetivo dom heroico que serve a determinados fins como a força de Hércules ou o vôo dos Boréadas. Orfeu não canta para divertir os argonautas, mas para trazer essa “ordem rítmica” às diversas situações em que isso é exigido.

Talvez seja fácil compreender, a partir dessa reflexão, a existência desse elemento primeiro do qual brotaram música e poesia. Moreno (2008, p. 35-36) relata os estágios dessa separação, destacando como se separaram no teatro clássico, por exemplo, partes cantadas e recitadas e como, em decorrência dessa separação e da profissionalização da música, Orfeu acaba sendo “tomado como um antecessor da arte dos sofistas, e não tanto dos músicos”. De fato, o que o autor destaca é a descoberta do poder da retórica, e de como “grande parte do poder persuasivo da palavra residia em sua forma, isto é, em seu som, naquilo que, na linguagem verbal, está mais próximo à música”. Por isso a música e o canto de Orfeu são capazes de encantar, provocando efeitos que assumem um caráter mágico derivado da própria visão que os gregos antigos desenvolveram sobre o poder da música, algo sobre o que Moreno também discorre (2008, p. 47):

Vemos, pois, que, salvo no caso de suas assassinas, do que nos ocuparemos logo, os efeitos do canto de Orfeu são a pacificação, a ordenação da atividade humana e a abertura de uma possibilidade de comunicação com o divino. Esses efeitos, assim como a dimensão transcendente que lhes outorga a aproximação do homem ao divino, são os que a tradição pitagórica atribuía à música. Mas já dissemos que a filosofia pitagórica da música e as práticas que nela se inspiram

estavam enraizadas nas crenças mágicas que se manifestam na ação de Orfeu sobre a natureza não humana.

De tal modo, a função que Orfeu exerce como intermediador das relações entre argonautas e deuses, bem como os efeitos encantatórios de seu canto são também, pela perspectiva pitagórica, os efeitos comuns da música. Isso implica dizer que a natureza da música é mágica, pois ela possui um poder, o de encantar. Necessariamente, todo aedo é hábil num tipo de arte capaz de promover algum efeito, e os poderes que Moreno elenca para Orfeu, pacificação, ordenação e comunicação com o divino, nada mais são que instâncias do poder primordial do argonauta: estabelecer a ordem. Poder transformador, intimamente ligado ao fator mágico, e que diz muito sobre a natureza poética.

5.3. Entre o arco e a lira: Orfeu e a poesia cósmica

O famoso ensaio do poeta Octávio Paz, *O arco e a lira*, tem seu nome baseado numa famosa passagem de Heráclito, na qual o filósofo pré-socrático advoga pelo princípio da contradição, da confluência de contrários. "[...] harmonia de tensões contrárias, como de arco e lira (fr. 51)³⁷". Paz observa, sobre esse princípio, que “, o poema não apenas proclama a coexistência dinâmica e necessária dos opostos, mas sua identidade final” (2013, p. 107). A metáfora retoma, não por acaso, a iconografia do deus da música e das artes, Apolo, e a ideia da tensão é muito bem desenvolvida no comentário de Werner Jaeger sobre Heráclito (1989, p. 156):

O arco e a lira são o símbolo de Heráclito para a harmonia dos contrários no cosmos. Executam ambos a sua obra, pela sua ação tensa, recíproca e oposta. Ao vocabulário filosófico faltava ainda o conceito genérico de tensão. A imagem vem substituí-lo. É pela tensão que se realiza a unidade heracliteana. É de uma fecundidade ilimitada a intuição biológica existente nesta idéia genial. Só no nosso tempo foi apreciada no seu justo valor.

Essa tensão unitária entre elementos tão opostos na iconografia do deus é o que Paz considera o fundamental na prática poética, prática sobre a qual ele disserta em sua obra e que, por diversas vezes, ele compara à prática da magia. Ele afirma que “a operação poética não é diversa do conjuro, do feitiço e de outros procedimentos da

³⁷ Tradução de José Cavalcante de Souza.

magia” pois ambos, poeta e mago, trabalham sobre o princípio da analogia e buscam fins “utilitários e imediatos” pois manipulam a natureza a partir de uma força interior, que reside no próprio agente. A ideia de Paz é que o poder do mago é o de impor a sua vontade sobre o universo, em uma rebeldia prometeica (2013, p. 61):

Com frequência se compara o mago ao rebelde. A sedução que sua figura ainda exerce sobre nós é consequência de ter sido ele o primeiro que disse *Não* aos deuses e *Sim* à vontade humana. Todas as outras rebeliões – aquelas, precisamente, pelas quais o homem chegou a ser homem – partem dessa primeira rebelião. Na figura do feiticeiro há uma tensão trágica ausente no homem de ciência e no filósofo. [...] A magia é uma empresa perigosa e sacrílega, uma afirmação do poder humano diante do sobrenatural. Separado do rebanho humano, de frente para os deuses, o mago está só.

O mago, segundo Paz, seria aquele que se impõe em relação ao universo e, de tal modo, toma o controle dele. É um ser dotado de poder sobre justamente aquilo que transcende sua própria natureza, capaz de fazer a essência do cosmos se dobrar sob seus encantamentos. É uma rebeldia prometeica no sentido de que, como o deus, o mago rouba algo que não seria parte de seu mundo.

Ancorado nos conceitos de sagrado e profano, Paz afirma que o poder mágico possui sempre duas fontes, o instrumental de encantamentos e fórmulas mágicas e a sua própria força psíquica, e é essa força que está por trás da poesia também.

Isso converge para o pensamento que Paz possui sobre a poesia, pois para ele a criação poética nada mais é que uma revelação, no mesmo sentido que a religião, pois tem uma natureza de retorno às origens, por intermédio de uma epifania – ou, buscando as reflexões de Eliade, hierofania. Porém, enquanto a poesia se sustenta pelas próprias imagens, “a palavra religiosa, pelo contrário, pretende revelar-nos um mistério que é, por definição, externo a nós” (PAZ, 2013, p. 144).

Retomando as reflexões anteriores, pode-se convergir parte das percepções de Paz com as leituras que foram realizadas até este momento sobre magia, religião e poesia. O canto do aedo, como se salientou, possui o poder da ordem, de estabelecer a ligação entre o mundo terreno e o mundo dos deuses. Em verdade, esse papel de intermediário e organizador é algo intrínseco ao poeta, e pode-se dizer que, em grande medida, a harmonia do cosmos e a harmonia dos sons são substancialmente a mesma coisa. A partir das impressões de Paz, pode-se entender que a comunhão do poeta com o mago se dá na intervenção, em submeter e moldar o universo à sua vontade; já com o

religioso, ele compartilha a possibilidade de revelar a essência primordial das palavras, trazendo de volta a origem, seu mistério.

O poder do poeta em relação às palavras também é comparável ao poder do artista plástico, do escultor que converte a pedra em estátua ou do pintor que converte cores em imagens. O ato artístico se realiza pela transformação: a pedra, por exemplo, é matéria não apenas da arte, mas da construção utilitária, e Paz estabelece uma divisão entre o utensílio e a obra de arte, afirmando que “a pedra triunfa na escultura e se humilha na escada” (2013, p. 30). E, assim como Durand, Paz enxerga um predomínio da instância imagética que os poemas suscitam, pois a arte transcende a linguagem (2013, p. 31):

Em suma, o artista não se serve dos seus instrumentos – pedras, som, cor ou palavra – como o artesão, mas a eles serve para que recuperem sua natureza original. Servo da linguagem, seja ela qual for, o artista a transcende. Essa operação paradoxal e contraditória – que analisaremos mais adiante – produz a imagem. O artista é criador de imagens: poeta. [...] O fato de serem imagens faz as palavras, sem deixar de ser elas mesmas, transcenderem a linguagem enquanto sistema dado de significações históricas. O poema, sem deixar de ser palavra e história, transcende a história. Examinando com atenção em que consiste esse transpassar a história, é possível concluir que a pluralidade de poemas não nega, e sim afirma, a unidade da poesia.

Pode-se ir mais longe: a transcendência garante unidade em relação aos três fenômenos estudados, magia, religião e poesia. Os três dialogam entre si pelo que têm de transcendente, pelo fato de serem possibilidades de acessar o universo do uno, da origem. A religião, por um lado, busca alcançar o transcendente, revelando o sagrado cotidiano que permeia os espaços e que precisa ser recuperado para manter a ligação do homem com o cosmos. A magia, pelo outro, molda o universo a partir da vontade de intervir, permitindo ao humano transcender e dotar a si próprio do poder de (re)organizar o cosmos. A poesia, nesse ínterim, revela a natureza das palavras e sons, no que é religião, e transforma essa matéria em imagens que transcendem essas palavras, no que é magia. As três instâncias, porém, só revelam a unidade original do personagem aedo, pois o que há de intercomunicação entre elas na verdade são elementos comuns, compartilhados pela origem comum de seus elementos. O aedo, pode-se concluir, é o ser que viria a se subdividir no que se chamará de mago, sacerdote ou poeta. Portanto, considerando que a proposta de leitura que se faz dos fenômenos

mágico e religioso é de que ambos fazem parte do sistema chamado de sagrado, então toda poesia nesse contexto seria sempre sagrada.

Parece haver, nessa conexão, uma sincronia entre força interior e exterior, um efeito claramente simpático que permite essa conjugação. É o sagrado, ou transcendente, mas também é o poder cosmogônico, poder de imagens e palavras cósmicas que, como afirma Bachelard, (2006, p. 181-182) “tecem vínculos do homem com o mundo”. O francês vê uma capacidade do poeta de detectar, pela sensibilidade, as imagens cósmicas, pois na verdade essas imagens cósmicas “trazem a revelação de uma espécie de cosmicidade íntima”, ou seja, “elas unem ao cosmos de fora um cosmos de dentro”. Como o mago interfere na natureza e (re)organiza o cosmos pela sua vontade, também “as palavras do homem infundem energia humana no ser das coisas”. A palavra, presente no encantamento, na oração e na poesia tem esse poder tanto de trazer de volta a origem como de (re)organizar.

A poesia em si é uma forma que se constitui a partir de sua organização plástica, sendo uma de suas diferenciações em relação à prosa comum justamente sua disposição estética, seja ela uma poesia apresentada em metros tradicionais, seja em versos livres ou ainda um poema concretista. Porém, essa diferenciação é tardia, pois a poesia é anterior a qualquer forma prosaica de arte, anterior até à escrita, se se considerar seu formato oral. O que a poesia faz, nesse contexto, é retirar as palavras de seu uso cotidiano – processo que Paz descreve ao comentar sobre a diferença entre o uso utilitário e o artístico, traçando o paralelo com as outras artes plásticas – e (re)organizá-las em busca de um novo sentido, um sentido que, cósmico, é ao mesmo tempo uma transformação e um retorno às origens da própria palavra. Torrano (HESÍODO, 1995, p. 19-20) comenta sobre esse poder da poesia em Hesíodo:

Mas sobretudo a palavra cantada tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez. A recitação de cantos cosmogônicos tinha o poder de pôr os doentes que os ouvissem em contato com as fontes originárias da Vida e restabelecer-lhes a saúde, tal o poder e impacto que a força da palavra tinha sobre seus ouvintes. – Na solidária colaboração dos homens com a Divindade, o rei-cantor na antiga Babilônia devia entoar, nas festas de Ano Novo, o poema narrativo de corno a ordem cósmica divina e humana surgiu prevalecendo sobre as anteriores trevas amorfas, e por meio desta declamação do canto prover que o novo círculo do Ano, o novo ciclo do Mundo, tendo retornado a suas fontes originais, se refizessem de novo no Novo Ano. – Este poder ontopoético que a palavra cantada teve multimilenarmente nas culturas orais se faz

presente na poesia de Hesíodo como um poder ontofânico. O mundo, os seres, os Deuses (tudo são Deuses) e a vida aos homens surgem no canto das Musas no Olimpo, canto divino que coincide com o próprio canto do pastor Hesíodo, a mostrar como surgiu e a fazer surgir o mundo, os seres, os Deuses e a vida aos homens. Este poder ontofânico da palavra perdura ainda hoje em nossa experiência poética e em nossa experiência bem mais vulgar de temor a certas palavras aziagas. Desde sempre e ainda hoje — e creio que assim será sempre — o maior encanto da poesia reside no seu poder de instaurar uma realidade própria a ela, de iluminar um mundo que sem ela não existiria. Para Hesíodo, este mundo instaurado pela poesia é o próprio mundo; — por isso certos Deuses monstruosos e terríveis não devem ser nomeados, são não-nomeáveis (*ouk onomastói*, *Teog.* v. 148), é o domínio do nefando, o que não deve ser dito (*óútiphateión*, *idem* v. 310). Em Hesíodo as palavras cantadas não são uma constelação de signos abstratos e vazios, mas forças divinas nascidas de Zeus Pai e da Memória, que sabiamente fazem o mundo, os Deuses e os fatos esplenderem na luz da Presença, e implantam, na vida dos homens, um sentido que, com o vigor do eterno, centra-a e ultrapassa-a.

Mas, se a magia, a religião e o canto de Orfeu obedecem a instância do cosmos, da ordem, o que dizer de seu oposto, a feiticeira Medeia? Apesar de não ser uma representante da arte dos aedos, Medeia pode ser uma chave de leitura importantíssima para compreender essa relação pois ela representa o outro espectro, o espectro do caos. Apesar disso, a feiticeira mantém as mesmas características do mago no que tange ao domínio sobre a natureza; o que muda no seu caso são três coisas: a origem de seus poderes, ou seja, a divindade a quem ela recorre para realizar seus feitiços, o método utilizado e os efeitos.

Como representante terrena da deusa Hécate, toda simbologia que a divindade evoca se tornará parte essencial da iconografia e da apresentação dos poderes da jovem princesa. Por outro lado, não se pode ignorar que o tipo de magia que Medeia realiza se chama justamente *tékhne*, “técnica”, algo que diz muito sobre poesia também. De fato, Albis (1996, p. 81-89) afirma que, não apenas as práticas mágicas de Medeia possuem o mesmo poder de “encantar” que a poesia possui, como haveria momentos em que ela assumira o papel do próprio poeta. Sobre o primeiro ponto, o autor destaca que “Apolônio consistentemente se refere a essas drogas, φάρμακα [*phármaka*], como θελκτήρια [*thelktéria*], ‘encantadoras’ (III, v.738; III, v.766; III, v.821)”. Além disso, Albis lembra que a poesia para os gregos tinha como uma de suas funções acalmar o espírito, de fazer esquecer os pesares e, para ele, os *phármaka* de Medeia, que vão “aliviar as preocupações de Jasão acerca dos touros cuspidores de fogo são, dessa

forma, assimilados aos poderes da poesia de banir as preocupações.” Desse poder, por exemplo, fala Hesíodo na *Teogonia*, em vv.94-103, quando afirma³⁸:

εἰ γὰρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέϊ θυμῷ
 ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ ἀοιδὸς
 100 Μουσῶν θεράπων κλέεα προτέρων ἀνθρώπων
 ὑμνήσῃ μάκαράς τε θεοῦς, οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν,
 αἶψ' ὅ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων
 μέμνηται: ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεῶων.

Se com angústia no ânimo recém-ferido
 alguém aflito mirra o coração e se o cantor
 100 servo das Musas hineia a glória dos antigos
 e os venturosos Deuses que têm o Olimpo,
 logo esquece os pesares e de nenhuma aflição
 se lembra, já os desviaram os dons das Deusas.

Logo, o poder que Medeia demonstra possuir pode ser comparado ao poder que a poesia possui, de através de seu encantamento aliviar os pesares dos homens. Mas Albis destaca, ainda, que a jovem feiticeira assume, com suas próprias palavras, o papel do poeta. Esse aspecto será mais bem desenvolvido posteriormente. O mais importante, por hora, é salientar mais uma vez que, seja qual for a origem do mago e do líder religioso em questão, haverá sempre uma íntima relação entre essas esferas de ação e a poesia, entendida como o canto do aedo. A oposição entre Orfeu e Medeia apenas reforça essas impressões e, como já se observou, a oposição entre *thélxis* e *tékhnē* é fundamental para a narrativa de Apolônio.

Portanto, o que se pretende demonstrar por intermédio das análises da presença e da natureza desse Orfeu num poema épico como a *Argonáutica* é que todo o contexto e imaginário em torno dessa figura abre portas, necessariamente, para uma reflexão sobre o próprio fazer poético. Mesmo que seja complexo tecer afirmações categóricas sobre intencionalidade poética, seria ingênuo desconsiderar a existência dessa reflexão, dada a natureza da produção helenística alexandrina, que se preocupava especialmente com questões estéticas e com a revisão da tradição literária. Apolônio não foge às questões fundamentais de sua época, problematizando tanto esse distanciamento em relação à tradição como a própria estrutura do *epos*, no que tange à narrativa e ao mito. A presença de Orfeu na *Argonáutica* é, em suma, uma chave de leitura especialmente útil

³⁸ Tradução de Jaa Torrano.

quando se pensa na produção do período, bem como na percepção que Apolônio teria da tradição que o precede, seja épica ou não. Da mesma forma, a compreensão das várias camadas que constituem essa narrativa é uma forma de abarcar de modo mais aprofundado o personagem, sua presença nesse contexto de recepção da tradição mítico-literária, bem como as posteriores releituras de seus mitos.

PARTE II – A PRESENÇA DE ORFEU NA
ARGONÁUTICA: CANTOS I E II

I.19

*Mesmo que o mundo mude velozmente,
como nuvens num mosaico,
tudo o que é perfeito tende
de volta ao arcaico.*

*Sobre a mudança e o andar,
ampla e livre, inda perdura
tua voz que vibra no ar,
ó Deus da lira pura!*

*Nem a dor aqui se encerra,
nem do amor sabemos a sorte;
nem o temor do exílio da morte,*

*nada disso está desvendado.
Somente o canto na terra
será santo e celebrado.*

RILKE, Rainer Maria. **Os sonetos a Orfeu. Elegias de Duíno.** Trad. Karlos Rischbieter e Paulo Garfunkel. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 50-51.

Introdução: Sobre o texto e a tradução

Como levantado no primeiro capítulo da primeira parte deste trabalho, a análise dos trechos será realizada seguindo sequência da obra, destacando apenas os trechos fundamentais a melhor compreensão do personagem Orfeu mediante as proposições feitas até então. A apresentação desses trechos se dará primeiramente no texto em grego³⁹ baseado na versão estabelecida por Mooney⁴⁰, seguida da sua correspondente tradução para o português.

Não se propôs aqui, contudo, o investimento em uma tradução poética, apesar de eminentes traduções realizadas sob esse viés na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, como a *Farsália* de Lucano, do Prof. Dr. Brunno Gonçalves Vieira em dodecassílabos e o Canto I da *Eneida* de Vigílio, vertida para decassílabos pelo Prof. Dr. Márcio Natalino Thamos, apenas para citar as mais recentes. Além de referenciais, essas traduções fazem parte de um histórico de reflexão sobre a tradução e a construção expressiva da poesia antiga que data desde os primeiros estudos do Prof. Dr. Alceu Dias Lima sobre a composição poética e da transposição do hexâmetro datílico para a língua romana, e passa pelos trabalhos de vários pesquisadores ligados à casa. A tradução aqui apresentada pede licença ao histórico inestimável dessa já estabelecida tradição da FCLAr para investir no que o próprio professor Lima (2003, p. 13) chama de “tradução de serviço”, em oposição à busca de um equivalente em português desses versos, a que se pode chamar de “tradução discursivo/textual” – seguindo os preceitos de Joseph Brodsky (1994, p. 86).

Em verdade, não há pretensão em se traduzir esteticamente o poema de Apolônio, nem de buscar alguma equivalência entre ele e uma versão portuguesa. O objetivo é apenas permitir ao leitor uma leitura mais objetiva e desonerada das pretensões poéticas dessas traduções, com o intuito de tornar mais clara a análise. Lima (2003, p. 14) considera que a busca por um equivalente tradutório como quer Brodsky é mais apropriada que uma versão escolar, de estudo, ou que uma versão em prosa, pois se cria de tal modo “uma espécie de substituto do mesmo, uma vez que, o sentido virtual apreendido continua por conta do original, do qual a dita tradução é apenas um

³⁹ Schade e Eleuteri (*in*: PAPANGHELIS, RENGAKOS, 2001) compilaram a história do texto de Apolônio num artigo mais recente. Cf. Schade, Eleuteri (2001) pp. 27-49 na Bibliografia.

⁴⁰ cf. nota 5.

sucedâneo”. Nesse sentido, tem-se buscado opções para a tradução de versos antigos, que incide em acomodações poéticas diversas.

A opção feita visa cumprir um objetivo, às vezes complexo para aqueles que se pretendem tradutores de textos antigos, especialmente aqueles que se constroem sob a formularidade intrincada da métrica clássica. O objetivo é buscar, até onde é possível, uma maior proximidade e ao mesmo tempo uma maior clareza do conteúdo do que é expresso pelo poema épico de Apolônio, em detrimento de uma fidelidade a sua forma. Apesar de ser inescapável para a expressividade poética a relação forma/contéudo, como será apresentado nas próprias análises dos trechos selecionados, e da tradição acima apresentada debruçar-se pertinentemente sobre esse tema, a “tradução de serviço” visa maior clareza dos conteúdos expressos.

O objetivo maior aqui é tentar evitar que o leitor desse texto encontre uma barreira numa proposta de tradução mais complexa, quando seu objetivo maior sejam as análises e investigações feitas com base nesse poema. Para tanto, tentar-se-á simplificar ao máximo – sem, contudo, perder o tom elevado exigido pela épica – os possíveis problemas advindos da poética de Apolônio. A versão apresentada, portanto, possui dicção de prosa, mas pela organização em uma aparência de poesia, conservando as correspondentes linhas do verso, busca-se facilitar o confronto do texto versado para o português com o texto grego. O cotejo das diversas traduções disponíveis é essencial para tanto.

A única versão oficial e integral que possuímos em língua portuguesa do poema é a de José Maria da Costa e Silva, que data de 1852. Adequada aos moldes da tradução realizada à época, ela é composta em decassílabos e em sua maior parte busca como referencial os poemas latinos os quais tem Apolônio por base. Isso leva também a opções comuns ao momento, como a substituição do nome dos personagens por suas versões latinas. Essa tradução serve muito menos que as estrangeiras ao propósito de leitura do texto apresentada aqui, mas é necessário destacar que é imprescindível um retorno ao texto de Costa e Silva e uma nova edição do mesmo faz-se urgente, pelo seu valor histórico.

Não há de se deixar de lado, ainda, as tentativas mesmo que não integrais de tradução presentes nos trabalhos de pesquisadores diversos, cada qual preocupado com um aspecto singular da obra. São fundamentais as traduções presentes em todos os materiais de pesquisadores citados no corpo deste trabalho, com necessário destaque às duas pesquisas empreendidas por Fernando Rodrigues Jr. (2005 e 2010) em sua

dissertação e tese de doutoramento, que contém um aparato crítico e suporte que nada ficam devendo aos trabalhos mais importantes de pesquisadores internacionais.

Quanto à opção pelo título no singular, optou-se por seguir não o título grego ΑΡΓΟΝΑΥΤΙΚΩΝ, no genitivo plural (algo que poderia se traduzir como “dos Argonautas”), mas grafia latina *Argonautica*, derivada da grega Ἀργοναυτικά/*Argonautiká*, que é uma composição do nome da nau Argo (Ἄργος) mais a palavra ναυτικά, uma forma de neutro plural nominativo. Alguns tradutores optam pela tradução “Os argonautas”, como o faz a única tradução integral em português disponível, de José Maria da Costa e Silva. Mas, neste caso, a tradução leva em conta um núcleo masculino (ναυτικός) que não é o da palavra (ναυτικόν), já que esta é palavra neutra. No caso, a tradução para o título da obra, tanto no nominativo neutro plural quanto no genitivo plural, seria algo como “as coisas relativas à navegação (ou aos navegantes) da Argo”. A opção feita segue, portanto, a tradição de uso desse neutro plural para obras gregas como, por exemplo, a coletânea de epigramas eróticos da Antologia Palatina, denominada Ἐπιγράμματα Ἐρωτικά/*Epigrammat'Erótika* ou obras como a Ἑλληνικά/*Ellēniká*, de Xenofonte.

Fernando Rodrigues Jr. em sua dissertação de mestrado, opta pelo singular, mas acompanha o título sempre de um artigo masculino plural, como que para retomar a informação de que o título original se encontra flexionado – criando a forma artificial “Os *Argonáutica*”, que soa estranha ao português. Já em sua tese de doutoramento, utiliza o comum *As Argonáuticas*, opção também de Vinícius Ferreira Barth (2014) na tradução do Canto I para sua dissertação de mestrado – mas sem o artigo. O plural é a opção ainda dos tradutores de língua espanhola Mariano Valverde Sánchez (*Argonáuticas*), e Máximo Brioso Sánchez (*Las Argonáuticas*). Essa opção de tradução pelo plural segue uma tradição de traduções desse sufixo de neutro plural, como as traduções francesas da Les Belles Lettres de obras como *Ellēniká*, traduzida por *Heleniques*. Há ainda a obra anônima Ὀρφέως Ἀργοναυτικά/*Orphēōs Argonautiká*, que é traduzida por *Les Argonautiques Orphiques*, seguindo os moldes da própria tradução da *Argonautiká* de Apolônio – *Les Argonautiques*. É possível encontrar esses modelos ainda em traduções de livros teóricos, como a tradução portuguesa de *História da Literatura Grega*, de Albin Lesky, onde se encontra a forma “Helênicas” para o texto de Xenofonte, por exemplo (1995, p. 653).

No caso dessas obras, porém, bem como da *Argonautiká*, pode-se encarar o papel exercido pelo plural neutro como o de um coletivo. Em português, os substantivos coletivos são singulares, mas designam um conjunto de objetos e seres da mesma espécie, que é o que o título *Argonautiká* quer transmitir. Ainda, pensando a relação desses dois títulos com todas as traduções citadas, a opção que se faz pelo plural por referência ao plural grego exclui necessariamente o genitivo, pois nenhuma tradução das utilizadas opta por um título como *Dos Argonautas*.

É possível levantar, por último, em relação ao título tradicional latino, a confusão acerca do plural das línguas portuguesa, francesa e espanhola, pois estas línguas não carregam em si a mesma informação que a combinação do neutro com o plural permite no grego, justamente pela ausência da neutralidade de gênero nessas línguas. A tradução no singular, *Argonáutica*, é baseada ainda na existência do adjetivo “náutico” em português, que é passível de ser substantivado com a intenção de representar um coletivo, “a náutica”, que é a ideia passada pelo neutro plural grego – “as coisas relativas à navegação”. A opção pelo neutro plural acaba por contemplar a ideia expressa, ainda, pelo genitivo, de que se trata de um poema “sobre as coisas relativas aos/dos Argonautas”. Essa opção prevê que, pela força da existência da palavra “náutica” em português, se force o recuo do acento agudo da última para a antepenúltima, estabelecendo o título *Argonáutica*. Assumindo a forma aportuguesada no singular, pretende-se buscar também a referência direta à forma imortalizada pelo latim *Argonautica*, largamente usada pelas traduções de língua inglesa, referência fundamental para o trabalho.

Quanto ao texto grego, tendo em vista suprir as suas possíveis dificuldades, procurou-se a consulta das traduções disponíveis em espanhol de Mariano Valverde Sánchez (Madrid, 1996) e Máximo Brioso Sánchez (Madrid: 2003, mas cuja primeira edição é de 1986), das traduções em língua inglesa de R.C. Seaton (Cambridge: 2003, Oxford: 1900), e de Peter Green (University of California Press: 1997) e da importantíssima tradução de É. Delage e F. Vian (1976) que traz o texto estabelecido e anotado por Vian. Apesar de o texto francês da Les Belles Lettres ser referencial, optou-se pela utilização da edição comentada de George W. Mooney (Dublin, 1912) que, a despeito de ser mais antiga e menos utilizada que a de Vian, possui diversas notas de caráter tanto textual quanto contextual, que contribuíram imensamente para os propósitos assim esperados na leitura e tradução desse texto. Além disso, a edição de

Mooney é a edição disponível na base de dados Perseus⁴¹, cujo acesso facilitou o processo de apresentação e tradução do texto grego por já ser um texto digitalizado no formato *unicode*, e pela disponibilidade das referências cruzadas e das notas, o que auxiliou muito nas traduções e investigações empreendidas. Mas, é claro, a todo o momento consultou-se a edição de Mooney em conjunto com a edição de Vian, fazendo os ajustes necessários ao texto.

A seguir, como suporte para a compreensão das análises, optou-se por dois recursos norteadores: primeiramente, para uma melhor visualização do catálogo e dos argonautas, tentou-se estabelecer um guia para o leitor, em uma tabela que tem o objetivo de servir de referência para a leitura e também para destacar aquelas características que se sobressaem de alguns dos argonautas, que pesem na sua aparição no catálogo ou em relação ao seu papel na expedição; em segundo lugar, há antes de cada Canto um resumo de todos os eventos narrados, para complementar e contextualizar os trechos analisados.

⁴¹ Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0227>.

Tabela 4: Catálogo dos Argonautas

Os argonautas, organizados segundo a ordem do catálogo.		
Nome e local de proveniência⁴²	Filiação⁴³	Característica especial
Orfeu, senhor da Piéria Bistoniana	Filho de Calíope e Eagro	Sua música tem propriedades mágicas
Astério, de Pirésias	Filho de Cometes	
Polifemo, de Larissa	Filho de Ilato	Grande combatente, porém já velho
Íficlo, de Fílace	Filho de Téstio; tio de Jasão, pai de sua mãe Alcímede	
Admeto, rei de Feras	Filho de Feres	
Érito, de Alope	Filho de Hermes e Antianeira (filha de Menetes)	
Equión, de Alope	Filho de Hermes Antianeira (filha de Menetes)	
Etálides, nascido perto da margem do Anfriso	Filho de Eupolemeia de Ftia	Vive alternadamente entre mortos e vivos
Corono, de Guírton	Filho de Ceneu	Valente, mas menos que o pai
Mopso, da Tessália		Fazer previsões através do vôo das aves; está destinado a morrer na expedição
Euridamas, da Ctimeneia dolopiana	Filho de Ctímeno	
Menécio, de Opus	Filho de Actor e futuro pai de Pátroclo	
Eurítion	Filho de Iro (filho de Actor)	
Eribotes	Filho de Teléon	Parece possuir habilidades médicas⁴⁴

⁴² O nome do local de origem de cada argonauta virá em negrito, quando especificado.

⁴³ Acompanhando a utilização de adjetivos de filiação no grego, optou-se por acrescentar, quando citado, o sufixo –ida ao nome do pai para esses adjetivos na tradução – exemplo, Jasão por Esonida, filho de Éson –, exceto se houver uma versão mais tradicional já cristalizada do adjetivo. Acrescentou-se ainda, na coluna “filiação”, algum parentesco singular do personagem, como filhos famosos.

Oileu	Provavelmente é o pai do Ájax menor	
Canto, de Eubeia		Destinado a morrer na expedição
Clítio, de Échalia	Filho de Êurito	
Ífito, de Échalia	Filho de Êurito	
Télamon, de Salamina	Filho de Éaco e pai de Ájax	
Peleu, da Ftia	Filho de Éaco e pai de Aquiles	
Bute, da Ática	Filho de Teléon	
Falero, da Ática	Filho de Álcon	
Tífis, de Sífia	Filho de Hâgnias	Exímio piloto, podia prever tempestades e a situação do mar
Flias, da Arcíria	Filho de Dioniso	
Tálao, de Argos	Filho de Bia e de Pero (filha de Neleu)	
Areio, de Argos	Filho de Bia e de Pero (filha de Neleu)	
Leódoco, de Argos	Filho de Pero (filha de Neleu)	
Heracles, de Argos	Filho de Zeus	O maior herói da mitologia grega, dotado de força e habilidades extraordinárias
Hilas, de Argos	Filho de Theiodamas	Escudeiro de Heracles, responsável pelo arco e pelas flechas do herói
Náuplio, de Argos	Filho de Clitoneu e descendente de Dánao	
Idmon, de Argos	Criado como filho de Abas, mas fora engedrado por Apolo	Fazer previsões através do vôo das aves; está destinado a morrer
Polideuces (Pólux), de Esparta	Filho de Leda e Zeus	Força divina
Castor, de Esparta	Filho de Leda e Tíndaro	
Linceu, de Arene	Filho de Arafeu	Possuía uma visão tão apurada que podia ver através dos objetos

⁴⁴ Em II, vv. 1030 e ss., Eríbotes cuida de uma ferida causada no ombro de Oileu pela pena afiada de uma ave do lago Estínfalo.

Idas, de Arene	Filho de Arafeu	Corajoso e Insolente
Periclemeno, de Pilo	Filho de Neleu (filho de Posídon)	Enorme força e a capacidade de se transformar em qualquer coisa quando em combate
Anfidamas, da Arcádia	Filho de Aleu	
Cefeu, da Arcádia	Filho de Aleu	
Anceu, da Arcádia	Filho de Licurgo (irmão de Anfidamas e Cefeu)	
Augias,	Filho do Sol	
Astério,	Filho de Hiperásio	
Anfião,	Filho de Hiperásio	
Eufemo,		Pode andar sobre as águas além de ser o corredor mais rápido do mundo
Ergino	Filho de Poseidon	
Anceu, de Samos	Filho de Poseidon	Exímio piloto, substitui Tífis após sua morte
Meleágro	Filho de Oeneu	
Laocoonte	Irmão de Oeneu	
Íficlo	Filho de Téstio	
Palemônio	É tido como filho de Lerno, mas é filho realmente de Hefesto	
Ífito, da Fócia	Filho de Náubolo	
Zetes	Filho do Vento Norte (Bóreas)	Possui asas nos calcanhares, que o torna capaz de voar
Calais	Filho do Vento Norte (Bóreas)	Possui asas nos calcanhares, que o torna capaz de voar
Acasto	Filho do Rei Pélias	
Jasão, de Iolco	Filho de Éson	É o comandante e organizador da expedição

CANTO I

Síntese do Canto I

O poema se inicia com uma invocação aos moldes tradicionais da épica homérica ao deus Febo Apolo, o ‘brilhante’, com uma rápida descrição do caminho a ser trilhado pelos heróis. Em seguida, apresenta-se o motivo da viagem: Pélias, rei de Iolco, consulta o oráculo de Apolo em Delfos, que diz a ele que um dos seus (alguém de seu povo, ou de sua linhagem) irá destroná-lo, e que o sinal de reconhecimento do usurpador é estar com apenas um dos pés calçado com sandália. Jasão, sobrinho de Pélias, chega ao reino para um banquete oferecido pelo rei em honra aos deuses, e é reconhecido como sendo esse usurpador, pois havia perdido uma das sandálias que calçava ao cruzar o rio Anauro a pé. O rei então, com o intuito de livrar-se do sobrinho, ordena a ele realização de uma viagem em busca do mítico velocino dourado, e para tanto Jasão reúne um grupo de 54⁴⁵ eminentes heróis, listados no grande catálogo dos argonautas que ocupa os primeiros versos do poema.

A seguir, são realizados os preparativos para a partida. Jasão é escolhido como líder da expedição (apesar de ser o responsável pela reunião, os argonautas preferiam Hércules, mas este escolhe o jovem Jasão) e a partir dessa decisão já surge um conflito quando o argonauta Idas, bêbado, questiona a liderança de Jasão. Esse conflito é cessado pela música de Orfeu, que apazigua a contenda realizando um canto sobre a origem do cosmos.

Os argonautas partem, observados pelos deuses, e navegam em direção à Lemnos, ilha habitada apenas por mulheres, com as quais os argonautas se deitam. Jasão mantém relações com a rainha das Lemninas, Hipsípila, mas depois os argonautas as abandonam e seguem viagem. São realizados ritos iniciáticos misteriosos na ilha de Electra, comandados por Orfeu. Os argonautas chegam à Mísia e acontece o rapto do jovem escudeiro de Hércules, Hilas, que é sugado para dentro de um lago por ninfas. O evento faz com que Hércules, que se enamorara do jovem, e Polifemo

⁴⁵ Sánchez (1996, p. 34, n. 81), em sua introdução à tradução, observa que a Argo é um barco para cinquenta remadores - *pentecôntero* - e que, além do líder Jasão, são adicionados a esses cinquenta o piloto Tífis, o músico Orfeu, que ditava o ritmo da navegação com sua lira, e Acasto e Argo, que se unem inesperadamente à tripulação.

abandonem a viagem. Há então uma disputa entre os argonautas por causa do abandono de Hércules, com alguns se colocando favoráveis a não seguir viagem sem ele. Mas, depois do debate, os argonautas se convencem a seguir viagem e o canto se encerra.

1. Ο ΚΑΤΆΛΟΓΟ ΔΟΣ ΑΡΓΟΝΑΥΤΑΣ (I, vv.1-34)

- Αρχόμενος σέο Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν
 μνήσομαι, οἳ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας
 Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαο
 χρύσειον μετὰ κῶας εὐζυγον ἤλασαν Ἀργῶ.
- 5

 Τοῖην γὰρ Πελῖης φάτιν ἔκλυεν, ὥς μιν ὀπίσσω
 μοῖρα μένει στυγερῆ, τοῦδ' ἀνέρος, ὄντιν' ἴδοιτο
 δημόθεν οἰοπέδιλον, ὑπ' ἐννεσίησι δαμῆναι.
 δηρὸν δ' οὐ μετέπειτα τεῖην κατὰ βᾶξιν Ἰήσων
 χειμερίοιο ῥέεθρα κιῶν διὰ ποσσὶν Ἀναύρου
- 10

 ἄλλο μὲν ἐξεσάωσεν ὑπ' ἰλύος, ἄλλο δ' ἐνερθεν
 κάλλιπεν αὐθιπέδιλον ἐνισχόμενον προχοῆσιν.
 ἴκετο δ' ἐς Πελίην αὐτοσχεδὸν ἀντιβολήσων
 εἰλαπίνης, ἦν πατρὶ Ποσειδάωνι καὶ ἄλλοις
 ῥέζε θεοῖς, Ἥρης δὲ Πελασγίδος οὐκ ἀλέγιζεν.
- 15

 αἰψα δὲ τόνγ' ἐσιδῶν ἐφράσσατο, καὶ οἳ ἄεθλον
 ἔντυε ναυτιλίας πολυκηδέος, ὄφρ' ἐνὶ πόντῳ
 ἦε καὶ ἀλλοδαποῖσι μετ' ἀνδράσι νόστον ὀλέσση.
 Νῆα μὲν οὖν οἳ πρόσθεν ἐπικλείουσιν ἀοιδοὶ
 Ἄργον Ἀθηναίης καμέειν ὑποθημοσύνησιν.
- 20

 νῦν δ' ἂν ἐγὼ γενεὴν τε καὶ οὖνομα μυθησαίμην
 ἠρώων, δολιχῆς τε πόρους ἀλός, ὅσσα τ' ἔρεξαν
 πλαζόμενοι: Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς.
 Πρωτὰ νυν Ὀρφῆος μνησώμεθα, τόν ῥά ποτ' αὐτῆ
 Καλλιόπη Θρηκί φατίζεται εὐνηθεῖσα
- 25

 Οἰάγρω σκοπιῆς Πιμπληίδος ἄγχι τεκέσθαι
 αὐτὰρ τόνγ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας
 θέλξαι ἀοιδῶν ἐνοπῆ ποταμῶν τε ῥέεθρα.
 φηγοὶ δ' ἀγριαδες, κείνης ἔτι σήματα μολπῆς,
 ἀκτῆς Θρηκίης Ζώνης ἔπι τηλεθόωσαι
- 30

 ἐξείης στιχόωσιν ἐπήτριμοι, ἅς ὄγ' ἐπιπρὸ
 θελγομένας φόρμιγγι κατήγαγε Πιερίηθεν.
 Ὀρφέα μὲν δὴ τοῖον ἔων ἐπαρωγὸν ἀέθλων
 Αἰσονίδης Χείρωνος ἐφημοσύνησι πιθήσας
 δέξατο, Πιερίη Βιστωνίδι κοιρανέοντα.

- Principiando por ti Febo⁴⁶, de antigos homens a glória
 lembrarei, os que pela boca do Ponto⁴⁷ e através das rochas
 Cianeias⁴⁸, a mando do rei Pélias⁴⁹, em busca do velocino
 dourado, conduziram a bem ajustada Argo.
- 5 Pois tal foi o oráculo que Pélias ouviu: que um terrível
 fado o aguardava, que ele veria um homem de sua gente
 com uma sandália apenas e seria subjugado por conselhos dele.
 E não muito depois, seguindo tua⁵⁰ predição, Jasão⁵¹,
 cruzando a correnteza do invernial Anauro⁵² a pé,
- 10 uma sandália salvou, a outra debaixo da lama
 deixou para trás, presa na correnteza.
 Veio ao encontro de Pélias, frente-a-frente, tomar parte
 de banquete que oferecia em honra ao pai Poseidon
 e a outros deuses, mas com Hera Pelasga⁵³ não se preocupava.
- 15 Tendo-o visto imediatamente tomou ciência, e a lida
 de uma penosa viagem preparou, de maneira que no mar
 ou entre os homens estrangeiros perdesse o retorno.
 O navio, de fato, como anteriormente outros aedos celebraram,
 Argo sob a supervisão de Atena construiu⁵⁴.
- 20 Agora, possa eu os nomes e a linhagem dos heróis narrar,
 e os largos caminhos do mar, e quão grandes coisas realizaram
 vagando: Que as Musas sejam intérpretes da canção!
 Primeiramente de Orfeu nos lembremos, que em outro tempo
 a própria Calfope⁵⁵, conta-se, após se deitar com o trácio
- 25 Éagro próximo ao alto da Pimpleia⁵⁶, deu à luz.
 Além disso, contam que as inflexíveis rochas sobre as montanhas
 e o curso dos rios ele encantava com os sons das canções.
 Os carvalhos silvestres, sinais ainda daquela melodia,
 sobre a costa trácia de Zona, fluorescentes,
- 30 alinham-se juntos em fila, os quais,
 encantados pela lira, ele trouxe do alto da Piéria⁵⁷.
 A Orfeu, com tal habilidade, como amparo nas lidas

⁴⁶ *Phoibe*/Febo é um epíteto de Apolo que significa “brilhante”, “radiante”, “luminoso” e se liga a representação do deus como um deus solar, em oposição à sua irmã Ártemis, associada à lua.

⁴⁷ *Póntos*/Ponto é o nome dado pelos gregos à atual região do Mar Negro.

⁴⁸ *Simplégades*/Rochas Cianeias ou Simplégades são dois míticos rochedos movediços localizados no estreito de Bósforo que se fechavam no momento da passagem dos navios, destruindo-os.

⁴⁹ Pélias é o surpador do trono de Iolco, meio-irmão de Éson, filho de Tiro e Poseidon.

⁵⁰ De Apolo, interlocutor do poema.

⁵¹ Filho de Éson, sobrinho, portanto, de Pélias e príncipe usurpado de Iolco.

⁵² O rio onde, segundo o mito, Jasão perde sua sandália.

⁵³ Invocação da deusa junto aos Pelasgos, população antiga da Tessália (SÁNCHEZ, M. V. 1996, p. 93, n.4 e SÁNCHEZ, M. B. 2003, p. 39, n. 7). Hera é inimiga de Pélias. Em uma tragédia perdida de Sófocles, *Tiro*, Pélias mata sua madrasta Sidero no altar de um templo de Hera, desrespeitando a deusa (GRIMAL, 1993 p. 362). Torna-se a deusa auxiliadora de Jasão e que, de tal modo, interferirá na viagem a seu favor.

⁵⁴ Sánchez (1996, p. 94, n. 6) cita a epopeia arcaica *Naupáticas* como referência de poesia anterior que versa sobre a construção da nau. O Argo aqui citado não deve ser confundido com o filho de Frixo, sobrinho de Medeia, que se unirá à expedição posteriormente, nem com a nau que constrói.

⁵⁵ Calfope é uma das nove musas, associada comumente à poesia épica.

⁵⁶ Como uma das musas, Calfope deita-se com Eagro num monte da região da Piéria (cf. IV, 1380-82).

⁵⁷ Orfeu é tradicionalmente associado à região da Trácia, e Zona se situa distante à leste da Pimpleia, próximo ao Helesponto.

o Esonida, obediente às ordens de Quíron⁵⁸,
acolheu, o regente da Piéria Bistonida⁵⁹.

⁵⁸ Jasão, bem como muitos outros heróis da mitologia grega, é treinado e criado por Quíron, o mítico centauro, no Pélion (GRIMAL, p. 259).

⁵⁹ Muito distantes entre si, Piéria e Bistônia são os limites do reino trácio de Orfeu. Sánchez (1996, p. 34) observa que Apolônio segue um caminho geográfico na apresentação dos argonautas:

Em geral, Apolônio segue uma viagem geográfica da Hélade, descrevendo um círculo do norte (Trácia, Tessália), pelo leste (Lócrida, Eubeia, Ática, Beócia), até o sul (regiões do Peloponeso), para voltar logo pelo oeste (Etólia e Fócida) de novo até o norte (Trácia). Só excepcionalmente este princípio geográfico é suplantado pelo da associação de ideias: Hílas é mencionado junto a Hércules; depois de Eufemo são nomeados outros dois filhos de Poseidon, Ergino e Anceu, procedentes de Mileto e Samos; e Acasto e Argo, os últimos a incorporarem-se ao grupo, se juntam como apêndice ao catálogo.

1.1. O(s) Introito(s)

Joseph Brodsky (1997, p. 83) salienta que poetas, na Antiguidade, eram venerados como figuras próximas ao divino – eles se encontravam entre videntes e semideuses. Para Brodsky, a natureza monogâmica do amor de Orfeu funciona ao contrário do papel da Musa na poesia. Ele observa, ainda que a Musa é “a voz da linguagem”.

A relação do aedo de Apolônio de Rodes com as Musas se distancia em parte da relação de seus exemplos poéticos, Homero e Hesíodo, com essas deusas. Na *Argonáutica*, o primeiro verso aponta não para a voz dessas deusas, mas para Apolo como patrono da canção: Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν [...]”Principiando por ti Febo, de antigos homens a glória” [...] (Arg. I, v. 1).

Ao iniciar seu poema com o particípio ἀρχόμενος/*arkhómenos* – cuja raiz *arkh-* se liga à ideia de princípio, de tempo primordial – Apolônio se opõe diretamente a, pelo menos, dois de seus modelos principais, a saber, *Ilíada* e *Odisseia*. Ambas endereçam seu canto inicialmente com um substantivo, que se liga diretamente ao tema do épico: Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος/”A ira canta, deusa, do Peleida Aquiles” (Hom. *Il.* I, v.1).

A *mēnis* (μῆνις) que a deusa canta na *Ilíada* por intermédio do aedo é o fio condutor do poema. Enquanto que na *Odisseia*, é o homem quem é o centro da narrativa: Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μουῖσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ [...]/”O homem a mim narra, musa, multi-habilidoso que muitos? [...] (Hom. *Od.* I, v.1).

Wheeler (2002, p. 36) destaca a estrutura do introito e dos itens que se seguem dentro deles, num modelo que para ele é natural para os bardos antigos:

Eles provavelmente faziam suas orações em voz alta, isto sendo usual entre os gregos; para a(s) Musa(s), cuja genealogia e morada eles devem ter mencionado; no imperativo, a forma verbal original da prece, talvez usando os verbos ἀειδε(τε) [*aeide(te)*] ou ἐν(ν)επε(τε) [*en(n)epe(te)*], que devem ter sido reforçados por ἄγε [*áge*] ou νῦν [*nýn*] e acompanhados de um pronome como μοι; e no verso, como em todos nossos introitos sobreviventes, inspiração não sendo necessária na composição poética e recitação. Eles devem ter especificado à Musa o assunto sobre o qual irão narrar, talvez começando com um único substantivo seguido de modificadores, e provavelmente terminando por especificar o ponto no qual a recitação consequente fosse começar.

Mas, é necessário notar também que há diferenças notáveis entre os introitos das obras de Homero. Em primeiro lugar, há a aparição de uma indicação da presença do poeta na *Odisseia* (μου/*moi*), mesmo que ele seja apenas aquele que ouve a narração da Musa, o que não ocorre na *Ilíada*. A outra diferença, e mais notável, é que após o substantivo virá o verbo ligado a ação da Musa, mas esse verbo é diferente nas duas obras. Na *Ilíada*, o verbo ἄειδε sugere muito mais claramente a ideia de canto que *énnepe*, ligado mais à ideia de narração, do ato de contar algo.

Há outras diferenças dignas de nota, mas, além dessas diferenças, importa-nos rever a ordem estabelecida pelos termos desse verso. A estrutura apresentada por Wheeler pode ser reduzida a um gráfico simples, levando em conta justamente os primeiros versos das obras homéricas. Deve-se considerar que, em ambos os poemas, a seqüência é a mesma: inicia-se com um substantivo, que pode vir acompanhado de um reforço (*áge* ou *nûn*) e de um pronome (*moi*); a seguir, o poeta chama a Musa (*theá* e *moûsa*), utilizando-se do vocativo ou do nominativo – se se considerar que a Musa é o sujeito do verbo –; em seguida, o verbo que designa a ação da musa (*áeide* ou *énnepe*) vem em ambos os casos no imperativo, pois o aedo está se dirigindo à Musa como interlocutora, pois é ela quem falara através de sua voz; então, usa-se o epíteto designativo do herói – que no caso da *Ilíada* vem acompanhado do nome do mesmo, enquanto que na *Odisseia* basta o epíteto πολύτροπον/*polútropon* para designar de quem se fala; e, por fim, o gancho para a seqüência da narração, funcionando como um *cliffhanger*, um arremate propositalmente em aberto.

Mas, em outras obras épicas, já é possível encontrar diferenças nessa abordagem. Albis (1996, p. 7) destaca essas diferenças:

Dos poemas do Ciclo Épico, a *Pequena Ilíada* começa com Ἴλιον αἰίδω καὶ Δαρδανίην εὐπωλον [Eu canto Ílion e Dardania, rica em cavalos], a *Tebaida*, com Ἄργος ἄειδε θεὰ πολυδίψιον ἔνθεν ἄνακτες [Canta, deusa, da árida Argos, de onde os líderes...], os *Epigonoí*, com νῦν αὐθ' ὀπλοτέρων ἀνδρῶν ἀρχώμεσθα [Agora nos deixe começar de novo, Musas, com a história de jovens homens].

Da mesma forma, em Hesíodo é possível identificar uma ênfase maior às Musas, já que iniciam tanto a *Teogonia* (μουσάων/*mousáōn*) quanto *Os Trabalhos e os Dias* (μοῦσαι/*moûsai*). Além disso, esse autor se refere a elas no plural.

Essas noções sobre a estruturação do primeiro verso dessas obras permitem esclarecer como cada aedo irá encarar seu canto, bem como se dará a narração. Apolônio, ao introduzir a sua obra com um particípio, fere claramente essa estrutura da invocação tradicional da épica homérica, bem como a ausência dos outros elementos deixa bem clara a diferença entre o narrar da *Argonáutica* em relação à *Ilíada* e *Odisseia*.

Primeiramente, após o particípio, segue-se o pronome *séo*, que se refere ao deus invocado, Apolo, e não ao aedo, como é o caso de *moi*. Além disso, o vocativo *Phoïbe*, Febo, não corresponde à proeminência da voz das Musas em quase todos os exemplos acima – incluindo os relatados por Albis, à exceção da *Pequena Ilíada*, onde o aedo diz que é ele quem irá cantar (*aeídō*).

Então, segue-se o *palaigenéōn*, que deveria ter necessariamente a função de epíteto de *phōtōn*. Porém, a despeito dos poemas homéricos, o aedo deseja cantar a glória de um coletivo, não as façanhas ou a ira de um único homem.

Por intermédio dessa análise, é possível dar a Apolo e aos *palaigenéōn phōtōn* a centralidade da narrativa de Apolônio. Além disso, há a questão de que essa introdução pode servir à *Argonáutica* como um introito em forma de hino ao épico. Tanto Albis (1996, p. 8) quanto Goldhill (1991, p. 287) observam que os primeiros versos da *Argonáutica* recriam uma sequência performática de um épico, onde um hino precede a recitação. Sabe-se que os hinos homéricos eram tradicionalmente cantados como introdução à recitação épica, o que permite a conclusão de que era essa a intenção de Apolônio.

O primeiro verso do *Hino Homérico a Apolo* traz alguma coincidência com o introito da *Argonáutica*: μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι Ἀπόλλωνος ἑκάτοιο,/ ‘Lembrarei, e que não seja esquecido, de Apolo que atira de longe’.

Além de também começar com um verso, não haveria muito que coincidir com o primeiro verso da *Argonáutica*. Mas, não por acaso, o verbo é justamente aquele que introduz o segundo verso da *Argonáutica*. A ideia de não deixar esquecer a glória desses heróis pode, em parte, ser um paralelo com o hino, que não quer deixar esquecer do deus Apolo (I, 1-2).

Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν
μνήσομαι, οἱ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας

Principiando por ti Febo, de antigos homens a glória

lembrarei, os que pela boca do Ponto e através das rochas

Há outro paralelo explícito do próemio da *Argonáutica* com primeiro verso do segundo *Hino Homérico a Apolo (Délio)*: φοῖβε, σὲ μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ' αἰίδει, / 'Febo, a ti também o cisne de voz clara canta debaixo das asas'.

Apolônio se refere ao deus com o mesmo vocativo *phoîbe*, assim como acompanha esse vocativo um pronome de segunda pessoa (*sé*), em referência ao deus como interlocutor do aedo. Isso fica mais claro pela própria referência ao deus em segunda pessoa em I, v.8⁶⁰, o que mostra que todo o próemio é endereçado a Apolo. Além disso, e em oposição ao papel da Musa em Homero, não é o deus quem canta, mas o cisne – clara referência a lenda que envolve o nascimento do deus.

Esse molde hímnico para o próemio pode ainda ter como referência um terceiro hino, pois o primeiro verso do *Hino às Musas e a Apolo* traz uma semelhança notável com a *Teogonia*, e também com a *Argonáutica* μουσάων ἄρχωμαι Ἀπόλλωνός τε Διός τε: / 'Que pelas Musas eu comece, e por Apolo e Zeus:'.⁶⁰

Além de a primeira palavra ser a mesma da *Teogonia*, o verbo usado em ambos os casos é o mesmo da *Argonáutica*, *árkhō*. Mas, enquanto no *Hino* e na *Teogonia* o verbo se encontra no subjuntivo, Apolônio usa o participípio.

Talvez, aderindo a uma forma nominal do verbo *árkhō*, Apolônio busque justamente a relação direta com o substantivo que inicia os épicos homéricos. Assim, Apolônio combinaria, em seus primeiros versos, esses vários recursos da tradição antecedente, aludindo aos inícios da poesia hímnica e também da poesia hesiódica. Nunca é demais salientar, ainda, que Calímaco possui uma opinião favorável ao verso de Hesíodo, como observa Beye (1982, p. 7), e a aliança de um épico aos moldes homéricos e do verso de Hesíodo soaria bem a um adepto da estética calimaquiiana:

Homero é *éskhatos*, “extremo”, provavelmente no sentido de inimitável e, portanto, ninguém deve tentar imitá-lo. De qualquer forma, Calímaco desdenha a narrativa longa, poemas de milhares de versos, a narrativa contínua unificada pela cronologia (“Eu odeio o poema cíclico”). Ele não deseja nenhuma parte da grandiosidade épica: “Deixe Zeus fazer o trovão, não eu”. Hesíodo, a quem chama de “doce mel”, é constantemente preferido como modelo. As razões não estão especificadas, mas a ausência de qualquer narrativa

⁶⁰ δηρὸν δ' οὐ μετέπειτα τεῖν κατὰ βᾶξιν [...] / 'E não muito tempo depois conforme tua profecia [...]'. A palavra *τεός* é a forma épica para *sós*, pronome possessivo de segunda pessoa. Como se encontra relacionado à profecia (*βᾶξιν/Báxin*), é clara a identificação de Apolo como interlocutor do narrador.

contínua, a brevidade relativa em relação à épica homérica e a matéria subjetiva factual recomendariam o poeta Beócio como modelo para o alexandrino.

Mas, voltando à hipótese de que os primeiros versos da *Argonáutica* são um hino, pode-se considerar que a epopeia propriamente dita começa no verso 22 do primeiro Canto, com a invocação às Musas: [...] Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς./[...] Que as Musas sejam intérpretes da canção!' (I, v.22).

O verso que introduz o catálogo de heróis indica que os protagonistas dos cantos a seguir serão os argonautas em conjunto. Agora são as Musas o sujeito do verbo *eíen*, mesmo que seu nome não introduza o verso. Aqui Apolônio realiza um *enjambement* com a palavra *plazómenoi*, também um verbo no participo médio, como *arkhómenos*. Para o aedo, porém, não são as Musas quem guiam o canto: elas são as intérpretes (ὑποφήτορες/*hypophétores*) da canção⁶¹.

Em uma clara oposição aos poemas homéricos, o fechamento do proêmio da *Argonáutica* com a invocação às Musas cria uma inversão dos papéis, com as Musas aparentemente submetidas ao aedo. Rodrigues Jr. (2005, p. 64-65) classifica a postura do poeta diante das Musas como uma oscilação permanente pelo controle da narração, pois, além desse momento, há outros em que o narrador interfere no canto, referindo-se às Musas⁶². Cuypers (2004, p. 47) observa que o uso de *hypophétores* parece ser uma oposição a 'profeta', o que sugere a função das Musas como provedoras de um conhecimento sobre o passado, análogo ao conhecimento premonitório dos profetas.

A oposição entre *hypophétōr* e *prophētēs* é interessante tendo em vista que é justamente um oráculo que guia a expedição de Jasão. Albis (1996, p. 20-21) observa que o prefixo *hypo-* não precisa, necessariamente, indicar que as Musas estejam submetidas ao aedo. Para Albis, a verdade do oráculo de Apolo só se dá por intermédio daqueles que recebem a mensagem do deus e as relatam a quem visitar o oráculo, os *prophētēs*, o que estende as possibilidades de interpretação desse prefixo:

Προφήται [*prophétai*] como aqueles de Delfos, os quais formalizavam a vontade do deus em um ato de fala, são muito

⁶¹ v. 22: Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς.

⁶² Rodrigues salienta que o narrador de Apolônio é um narrador calimaquiano, e da obra de Calímaco é que bebe essa maneira de intromissão do narrador na função das Musas e como comentarista da história. Ele destaca o trecho dos versos 1381-2 do Canto IV, onde o narrador afirma que o *mýthos* que conta é por ele relatado da maneira como ouviu (*hypakouós*) das Musas Piérides, o que abre a possibilidade para variantes do mito.

similares a atores, ὑποκριταί [*hypokritaí*]. Esse mesmo prefixo ὑπο- [*hypo-*] pode ser encontrado em outros termos relacionados à performance no teatro, termos que jogam luz sobre o uso de Apolônio de ὑποφήτωρ [*hypophētōr*] Plutarco usa o termo ὑπολέγω [*hypolégō*] para descrever o papel de Eurípides em treinar seus atores, e o termo ὑποβλεύς [*hypoboleús*] descrever um condutor que guia os atores no palco (*Moralia* 46b, 813f). Nas duas instâncias, uma pessoa com autoridade sobre a poesia, no primeiro caso o próprio poeta, ajuda aqueles entregando uma performance da poesia. Esses dois termos, portanto, mostram que ὑπο- [*hypo*] pode indicar não apenas subordinação, mas também suporte. Além disso, o papel do poeta/condutor é idêntico ao das Musas, especialmente se considerarmos o argumento de Penélope Murray dos versos que não vacilam. Apolônio apela às Musas em sua capacidade: deidades que vão lhe permitir articular a história, cuja última fonte é Apolo, na poesia, e que vão conduzir sua produção de verso. Apolônio usa o termo ὑποφήτωρ [*hypophētōr*], então, longe de ser uma híbrística (sic) inversão do papel original das musas como inspiradoras, expressando as estreitas conexões com a performance que as Musas possuíam de tempos muito antigos.

De fato, a palavra *prophētēs* possui o mesmo radical de *hypophētēs*, ambas derivadas do verbo *phēmi*, “dizer”. Ou seja, levando em conta os prefixos constituintes dessas construções, *hypō* e *prō*, um *prō-phētēs* é aquele que “diz antes” o que antecipa um discurso, enquanto um *hypo-phētēs* seria o que “diz sobre algo”, ou seja, que relata algo já sabido. Esse papel performático das Musas casaria não apenas com a narrativa que virá a seguir, mas ainda com o fato de que a presença de um hino anterior a esse verso simula uma performance de um aedo.

Além disso, os versos que precedem essa invocação também são interessantes, pois tratam justamente da matéria da canção (I, 18-22):

Νῆα μὲν οὖν οἱ πρόσθεν ἐπικλείουσιν ἀοιδοὶ
 Ἄργον Ἀθηναίης καμέειν ὑποθημοσύνησιν.
 νῦν δ' ἂν ἐγὼ γενεήν τε καὶ οὖνομα μυθησαίμην
 ἠρώων, δολιχῆς τε πόρους ἄλός, ὅσσα τ' ἔρεξαν
 πλαζόμενοι: Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς.

O navio, de fato, como anteriormente outros aedos celebraram,
 Argo sob a supervisão de Atena construiu.
 Agora, possa eu os nomes e a linhagem dos heróis narrar,
 e os largos caminhos do mar, e quão grandes coisas realizaram
 vagando: Que as Musas sejam intérpretes da canção!

É interessante como a sequência de versos anteriores ao catálogo valoriza a expressão oral. São dois os verbos que se relacionam diretamente com o campo

semântico do narrar: ἐπικλείουσιν/*epikleíousin*, “celebrar”, retoma a glória (*kléos*), e lembra a existência de outros aedos (*aidoi*) antes do da *Argonáutica*, preocupados em cantar a nau Argo; μυθησαίμην/*mythēsaimēn*, “narrar”, cuja raiz é a mesma de *mýthos*, e que traz consigo a partícula enfática *nûn*, aos moldes do que Wheeler (2002, p. 36) sugere.

Além disso, há de se notar ὑποθημοσύνησιν/*hypothēmosýnēisin*, palavra que aparece duas vezes na obra homérica, justamente ligada à deusa Atena (Hom. *Il.* 15, 412; *Od.* 16, 233). O aedo destaca o papel de Atena como conselheira ou supervisora, mas avaliando a argumentação de Albis sobre o prefixo *hypo-*, pode-se considerá-la auxiliar na construção da nau.

Poder-se-ia ratificar ainda esse verso como o verdadeiro introito da *Argonáutica*, retomando a afirmação de Aristóteles (*Poet.* 1460a, 5-11) sobre o breve introito que antecede um personagem (*olíga phromiázomai*). Considerando, logo após essa invocação das Musas é apresentado o argonauta Orfeu, pode-se entender o verso 22 como uma adesão a essa afirmação aristotélica. Além disso, a análise do trecho seguinte apresenta características singulares da postura do poeta frente a sua própria narrativa e a performance imbricada a esse introito (*Arg.* I, vv. 23-27):

Πρῶτά νυν Ὀρφῆος μνησώμεθα, τόν ῥά ποτ' αὐτῆ
 Καλλιόπη Θρήικι φατίζεται εὐνηθεῖσα
 Οἰάγρω σκοπιῆς Πιμπληίδος ἄγχι τεκέσθαι
 αὐτὰρ τόνγ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὖρεσι πέτρας
 θέλξαι ἀοιδάων ἐνοπῆ ποταμῶν τε ῥέεθρα.

Primeiramente de Orfeu nos lembremos, que em outro tempo
 a própria Calíope, conta-se, após se deitar com o trácio
 Éagro próximo ao alto da Pimpleia, deu à luz.
 Além disso, contam que as inflexíveis rochas sobre as montanhas
 e o curso dos rios ele encantava com os sons das canções.

A primeira anotação a se fazer é o fato de que Orfeu é o filho de Calíope, musa da poesia épica, ser o primeiro elencado. Feita logo em seguida à invocação das Musas que encerra o proêmio e introduz o catálogo dos heróis, essa menção indica também que, após ter feito uma introdução inusitada para um épico aos moldes homéricos, o aedo iniciará seu poema épico com a devida invocação às Musas, e a ratificará com a menção ao filho de Calíope.

Obviamente não é gratuita a referência ao músico nesse momento. Na descrição

do manto de Jasão, encontra-se uma referência a Anfíon, que auxiliou seu irmão Zeto na construção da cidade de Tebas, utilizando-se do poder da música de sua lira, fazendo com que as rochas o seguissem magicamente (I, vv. 745-741). Da mesma maneira, Orfeu possui o poder de organizar um conjunto de árvores na Trácia usando apenas o som de sua lira (I, vv. 30-31), além de encantar o curso dos rios e rochas sobre as montanhas (I, vv. 26-27). Assim, músico mágico aos moldes de Anfion, Orfeu tem o papel também de “construtor”, ou “organizador”, junto ao poeta, na composição da *Argonáutica*.

Outra função exercida por Orfeu dentro da *Argonáutica* é a de líder religioso da expedição. São vários os momentos onde seu papel de líder religioso é apresentado na *Argonáutica*. Segundo Chantraine (1999, p. 417), a palavra “herói” não designa apenas o personagem em si, mas comporta uma significação religiosa que, além de um termo de polidez e respeito, atesta o caráter divino dos heróis. Beye (1982, p. 57) salienta que a palavra herói é usada para descrever homens que não são imortais como os deuses, mas também não são os homens comuns do dia-a-dia. Orfeu não apenas celebra esses heróis como também é um deles, uma figura digna de culto que louva os feitos de seus próprios companheiros.

O paralelo pode ser estabelecido, portanto, tanto com o papel de Atena, como conselheira ou guia na construção da nau Argo, quanto com as Musas, que interpretam, ou revendo o termo, conduzem o canto do aedo. E, além disso, o verso 23 é significativo na relação entre Orfeu e Apolo. Considerando que o aedo deseja primeiramente (*Prōtá*) lembrar (*mnēsómetha*) Orfeu, é possível retomar o primeiro verso, no qual o canto se principia (*arkhómenos*) por Febo, para então lembrar (*mnésomai*) as glórias de antigos heróis. Da mesma forma, pode-se considerar que não é aleatória a escolha desse verbo, pois já se observou que ele retoma justamente o *Hino Homérico a Apolo (mnésomai)*.

Agora, considere-se a seguinte sequência dos versos de Apolônio (I, 22-23):

πλαζόμενοι· Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς.
 Πρῶτά νυν Ὀρφῆος μνησώμεθα, τόν ῥά ποτ' αὐτῆ

vagando: Que as Musas sejam intérpretes da canção!

Primeiramente de Orfeu nos lembremos, **que em outro tempo**

E compare-se com os dois primeiros versos da *Argonáutica*:

Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν
μνήσομαι, οἱ Πόντιοι κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας

Principiando por ti Febo, de **antigos** homens a glória
lembrarei, os que pela boca do Ponto e através das rochas

Fica claro o paralelismo não apenas dos vocábulos e do tema, como de parte da estrutura. Ambos os trechos se iniciam com participípios: *πλαζόμενου/plazómenoι* está semanticamente separado do resto do verso – tendo, dessa forma, função expressiva reforçada pelo paralelismo morfológico – bem como, sendo uma forma participial, subsiste isoladamente ao conteúdo da oração da qual faz parte, que é gramaticalmente completa (“Possa eu os nomes e a linhagem dos heróis narrar/e os largos caminhos do mar, e quão grandes coisas realizaram”).

Arkhómenos, além disso, possui não apenas o mesmo número de sílabas de *plazómenoι*, mas repete o primeiro pé métrico do verso inicial (–[∞])⁶³, com as mesmas vogais (*a-ó-e*):

Ἀρ-χό-με|νος-σέ-ο|Φοῖ-βε,-πα|λαι-γε-νέ|ων-κλέ-α |φω-τῶν
– ∞|– ∞|– ∞|– ∞|– ∞|– –

πλα-ζό-με|νοι-Μοῦ|σαι-δ`ύ-πο|φή-το-ρε|σει-ε-νὰ|οι-δῆς.
– ∞|– – |– ∞|– ∞|– ∞|– –

Da mesma forma, Apolônio constrói os primeiros pés dos versos 2 e 23 paralelamente, como o mesmo dátilo⁶⁴ inicial:

μνή-σο-μαι|οἱ-Πόν|τοι-ο-κα|τὰ-στό-μα|καὶ -δι-ὰ|πέτ-ρας
– ∞|– –|– ∞|– ∞|– ∞|– ∞

Πρῶ-τά-νυ|ν’Ορ-φῆ|ος-μνη|σώ-με-θα|, τόν-ῥά-πο|τ’αὐ-τῆ
– ∞|– – |– – |– ∞|– ∞|– –

O paralelismo entre esses quatro versos conduz a uma comparação direta entre seus conteúdos semânticos. A equivalência entre os verbos ‘principiar, introduzindo a narrativa, e ‘navegar’, permite analisar a viagem dos argonautas como uma metáfora do

⁶³ Utiliza-se aqui a transcrição tradicional de sílabas longas (–) e breves (∞).

⁶⁴ O esperado no caso do verso 2 seria que a sílaba *ai* em *mnēsomai* fosse longa, mas Mooney (1912, p. 421) destaca que há 219 ocorrências na Argonáutica nas quais os ditongos *ai*, *oi*, *ei*, *eu*, *ou*, *ōi* e *ēi* são abreviados em hiato, ao fim do primeiro pé antes de uma vogal ou ditongo no começo do pé seguinte, que é o caso.

caminho poético a ser empreendido. A introdução, logo a seguir, do herói Orfeu no verso 23 corrobora essa ideia, pois é ele justamente o aedo primordial, que com sua música e poesia ajuda a guiar a nau. Da mesma forma, o segundo verso do Canto I traz a informação do caminho empreendido pelos argonautas, ‘pela boca do Ponto e através das rochas’, lembrando o papel de guia do próprio Apolo, deus que patrocina o canto. E, como visto, é inevitável destacar a filiação de Orfeu a Apolo, justamente deus patrono da música e da poesia.

Outro paralelismo é o fato de o aedo endereçar seu canto ao seu patrono (as Musas ou Apolo) ainda no primeiro hemistíquio do verso, e na exata mesma sequência de verbo no particípio e vocativo. Ambos os versos 1 e 22 encerram-se com uma fórmula acusativo-genitivos (παλαιγενέων κλέα φωτῶν/ὑποφήτορες [...] ἀοιδῆς). Além disso, se repete em ambos os trechos a ideia de tempo antigo: *palaigénéōn*, no verso 1, e τὸν ῥά ποτ’ αὐτῆ/τόν ῥά ποτ’ αὐτῆ, no verso 23).

O aedo aqui traça seus temas e o papel dos responsáveis divinos por seu canto. Ele deixa claro que é ele aquele responsável por lembrar (ou fazer lembrar) esses personagens de um passado longínquo, da mesma forma que estabelece como seus ajudantes no seu canto Apolo, para o hino que introduz a performance, e as Musas, para o catálogo heróico, que introduz o poema propriamente dito. Dessa relação é que se estabelecerão mais claramente os papéis do aedo e da divindade, bem como da natureza de seu canto.

1.2. Proêmio ou Hino: A performance do aedo na *Argonáutica* de Apolônio de Rodes

Como já comentado anteriormente, ao fazer no primeiro verso do poema épico *Argonáutica* uma invocação ao deus Apolo, Apolônio de Rodes se destaca em relação a seu modelo imediato de poesia épica, a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero. Ambos esses poemas iniciam-se com uma invocação a uma Musa, e esse é o mesmo caminho de Hesíodo tanto na *Teogonia* quanto em *Os Trabalhos e os Dias*. E, levando-se em conta que no verso 22 desse mesmo canto, o aedo fará alusão às Musas numa nova invocação ([...] Μοῦσαι δ’ ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς./[...]) “Que as Musas sejam intérpretes da canção!”), a construção desse primeiro verso e dos subsequentes 20 versos da *Argonáutica* perante a tradição soa singular.

Na hipótese levantada por Albis e por Goldhill, seria possível pela análise do poema supor que os seus primeiros 21 versos se assemelhassem a um hino e, por consequência, a performance de um aedo, aos moldes das apresentações desse cantores em períodos anteriores a Apolônio? Considerando que o poeta alexandrino faz parte de um período muito posterior a essa tradição, ele teria como intenção realizar, por intermédio dessa introdução, uma simulação em seu poema da performance oral de um aedo ou rapsodo, partindo do fato, ainda, de a *Argonáutica* ser um poema escrito, em oposição aos épicos homéricos que sobrevivem na tradição oral?

Na introdução da importante tradução dos *Hinos Homéricos*, o organizador Wilson Ribeiro Jr. observa que, além de tomar parte de rituais e festivais em honra a divindades, os hinos homéricos possuíam um caráter de prelúdio, e há estudos baseados em depoimentos antigos que atestam essa função (2010, p. 43). O autor assinala que o gênero evoluiu de uma tradição antiga de proêmios, atestada por testemunhos de autores como Tucídides e Platão (2010, p. 49), por outras referências de textos de outros gêneros, como a tragédia. O testemunho de Platão, particularmente, “ilustra como os *proêmios*, durante o período clássico, haviam já evoluído para um gênero literário consolidado e relativamente autônomo”. Das conclusões a que chega Ribeiro Jr. a partir da análise de diversas fontes, destacam-se as seguintes (2010, p. 49-50):

1. Havia desde os primeiros tempos da poesia oral grega, um gênero literário específico, aqui chamado de *proêmio*, caracterizado por poemas compostos, habitualmente, em versos hexâmetros (*Od.* V.499-500, *Pind. Nem.* 2.1-3, *Pl. Phd.* 60c-d, *Plut.* 1132.9-10);
[...]

5. os proêmios precediam a apresentação de outros poemas (*Thuc.* 3.104-2-6, *Certamen* 18, *Plut.* 1132d.9-10); há até mesmo uma tênue evidência de que algumas apresentações da *Ilíada* foram, eventualmente, precedidas por um desses proêmios (*App. Rom. Fr.* 3B);

Partindo dessas duas hipóteses, faz-se necessário avaliar se há alguma relação entre esses hinos homéricos e o suposto hino introdutório à *Argonáutica*.

Na introdução aos *Hinos Homéricos*, Ribeiro Jr. (2010, p. 51-53) observa que os *Hinos* se destacam em relação aos outros poemas hexamétricos pela sua estrutura tripartite, que se divide em *inuocatio*, *pars epica* e *precatio*. Segundo o autor, esses elementos são marcados por características morfológicas e sintáticas distintas, pois

[...] A *inuocatio*, por exemplo, apresenta o nome do deus no acusativo, seguido de vários epítetos que se estendem até o começo de uma oração relativa, introduzindo a *pars epica*; às vezes há apenas um vocativo, (Φοῖβε [*Phoibe*], “ó Febo”, *h.Hom*, 21 a *Apolo*). Na *pars epica*, o “mito” se caracteriza pela narrativa no tempo passado, enquanto o “atributo” é apresentado no tempo presente; às vezes ao mito narrado no passado se segue uma espécie de “prolongamento” até o presente. A *precatio* típica tem a saudação com as palavras χαῖρε [*khaîre*], “salve”, ou ἱλήθι [*hilēthi*], “sê favorável”, uma prece na qual o nome do deus é novamente mencionado e, na sequência, o rapsodo alude em geral à próxima apresentação através das palavras ἄλλης ἀοιδῆς [*állēs aoidēs*], “outro canto”. Esse outro canto era geralmente, mas não obrigatoriamente, um poema épico; [...].

Comparando os dois versos introdutórios da *Argonáutica* com os versos introdutórios de alguns dos hinos homéricos, pode-se tirar algumas primeiras conclusões. Na coletânea dos *Hinos Homéricos* há dois importantes hinos em honra ao deus. O primeiro verso do *Hino Homérico a Apolo* (*h.Hom*. 3) traz alguma coincidência com o introito da *Argonáutica*. A primeira palavra do verso é um verbo, justamente aquele que introduz o segundo verso da *Argonáutica*. A ideia de não deixar esquecer (*mnēsomai*) a glória desses heróis pode, em parte, ser um paralelo com o hino, que não quer deixar esquecer o deus Apolo.

A referência que o aedo faz a si mesmo em primeira pessoa, contudo, é que chama mais atenção. Nem na *Ilíada* nem na *Odisseia* o primeiro verso traz a primeira pessoa explícita. O tom é dado por um imperativo, que evoca a Musa não como interlocutora do aedo, mas como a verdadeira responsável a quem o aedo solicita o canto.

Outro breve paralelo desses primeiros versos da *Argonáutica* com um hino pode ser traçado com o primeiro verso do segundo *Hino Homérico a Apolo* (Délío, *h.Hom*. 21). Assim como Apolônio, o hino se refere ao deus com o vocativo *Phoibe*, ‘Febo’, assim como um pronome de segunda pessoa (*sé* e *séo*) acompanha esse vocativo nos dois casos, referindo-se ao deus como o interlocutor do aedo. Isso fica mais claro na *Argonáutica* pela própria referência ao deus em segunda pessoa em I, v.8, o que mostra que todo o proêmio é endereçado a Apolo. Além disso, e em oposição ao papel da Musa em Homero, no hino não é o deus quem canta, mas o cisne – clara referência a lenda que envolve o nascimento do deus.

Mas, levantando as semelhanças, o proêmio pode ter como referência principal um terceiro hino, pois o primeiro verso do *Hino às Musas* (*h.Hom*. 25) traz uma semelhança notável com a *Argonáutica*. O verbo usado em ambos os casos é o mesmo

da Argonáutica, *árkhō*. Mas, enquanto no *Hino* e na *Teogonia* o verbo se encontra no subjuntivo, Apolônio usa o particípio.

1.3. Os elementos hímnicos do próêmio da *Argonáutica*

Ao estudar esse próêmio como um hino, aos moldes do exposto acima, deve-se investigar se sua estrutura coincide com as partes definidas para o hino, *inuocatio*, *pars epica* e *precatio*. Para exemplificar essa estrutura, Ribeiro Jr. se vale do *Hino à Hélio* e assim delimita sua estrutura:

v.1-2 *inuocatio*

nome e epíteto do deus: Ἥλιον φαέτοντα [*Hélio* *faétonta*](acusativo)

deusa mediadora: Μοῦσα Καλλιόπη [*Móusa Kalliópē*](a Musa Calíope)

v.2-16 *pars epica*

mito: nascimento de Hélio (2-7)

prolongamento: extensão do mito ao presente (8-9)

atribuições atuais do deus (9-16)

v.17-9 *precatio*

saudação: χαῖρε [*khaîre*](17)

prece: “concede-me uma vida agradável ao coração (17)

sequência: “tendo começado por ti, cantarei... (18-9)

Anteriormente, ao se examinar a *inuocatio*, já se destacou sua relação com outros hinos homéricos. A partir desse exemplo, pode-se investigar se há coincidências estruturais com a construção desses hinos. Ao retomá-la aqui, deve-se ver se há congruência com o esperado além dessa relação:

Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν
μνήσομαι, οἱ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρᾱς
Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαιο
χρῦσειον μετὰ κῶας ἐύζυγον ἤλασαν Ἀργῶ.

Principiando por ti Febo, de antigos homens a glória
lembrarei, os que pela boca do Ponto e através das rochas
Cianeias, a mando do rei Pélias, em busca do velocino
dourado, conduziram a bem ajustada Argo.

Além do vocativo ao deus não há nada que induza a pensar em uma *inuocatio* hímnica, pois logo o aedo introduz a matéria de seu canto, como qualquer outro poema

épico se proporia a fazer em seu início. A seguir, na *pars epica*, a proposta é a de que “o ‘mito’ se caracteriza pela narrativa no tempo passado, enquanto o ‘atributo’ é apresentado no tempo presente; às vezes ao mito narrado no passado se segue uma espécie de “prolongamento” até o presente.”

5 Τοίην γὰρ Πελίας φάτιν ἔκλυεν, ὥς μιν ὀπίσσω
 μοῖρα μένει στυγερή, τοῦδ' ἀνέρος, ὄντιν' ἴδοιτο
 δημόθεν οἰοπέδιλον, ὑπ' ἐννεσίησι δαμῆναι.
 δηρὸν δ' οὐ μετέπειτα τεῆν κατὰ βᾶξιν Ἰήσων
 χειμερίοιο ῥέεθρα κιῶν διὰ ποσσὶν Ἀναύρου
 10 ἄλλο μὲν ἐξεσάωσεν ὑπ' ἰλύος, ἄλλο δ' ἐνερθεν
 κάλλιπεν αὖθι πέδιλον ἐνισχόμενον προχοῆσιν.
 ἴκετο δ' ἐς Πελίην αὐτοσχεδὸν ἀντιβολήσων
 εἰλαπίνης, ἣν πατρὶ Ποσειδάωνι καὶ ἄλλοις
 ῥέζε θεοῖς, Ἥρης δὲ Πελασγίδος οὐκ ἀλέγιζεν.
 15 αἶψα δὲ τόνγ' ἐσιδὼν ἐφράσσατο, καὶ οἱ ἄεθλων
 ἔντυε ναυτιλίας πολυκηδέος, ὄφρ' ἐνὶ πόντῳ
 ἦε καὶ ἀλλοδαποῖσι μετ' ἀνδράσι νόστον ὀλέσσει.

5 Pois tal foi o oráculo que Pélias ouviu: que um terrível
 fado o aguardava, que ele veria um homem de sua gente
 com uma sandália apenas e seria subjugado por conselhos dele.
 E não muito depois, seguindo tua predição, Jasão,
 cruzando a correnteza do invernial Anauro a pé,
 10 uma sandália salvou, a outra debaixo da lama
 deixou para trás, presa na correnteza.
 Veio ao encontro de Pélias, frente-a-frente, tomar parte
 de banquete que oferecia em honra ao pai Poseidon
 e a outros deuses, mas com Hera Pelasga não se preocupava.
 15 O tendo visto imediatamente tomou ciência, e a lida
 de uma penosa viagem preparou, de maneira que no mar
 ou entre os homens estrangeiros perdesse o retorno.

Aos moldes esperados da *pars epica*, a narrativa do oráculo que Pélias consulta é feita no passado, bem como a chegada de Jasão após atravessar o riacho e perder sua sandália. A seguir, é exposto o ardil de Pélias, que evidencia a relação entre Pélias e Hera, sendo a falta cometida em relação à deusa responsável pela sua desgraça iminente.

Apesar de o mito apresentar Hera como protetora de Jasão e responsável pelo destino de Pélias, a construção pretende ligar a invocação ao deus Apolo com o seu oráculo, esse o verdadeiro responsável pelo destino de todos. A presença do oráculo de Apolo dá unidade a todo o poema épico e sua previsão é lembrada em vários momentos. A aparição de Jasão sem uma sandália leva Pélias a tomar a decisão que

decorrerá na viagem de Jasão em busca do velocino. Tendo em vista que o oráculo presente no mito é o mesmo que os próprios gregos consultam no presente, numa extensão, pode-se considerar esse momento como sendo a “exposição das atribuições atuais do deus”, como no hino a Hélio.

Mesmo assim, a suposta *pars epica* desse proêmio não coincide estruturalmente, além desse esforço de aproximação, com o que é apresentado por Ribeiro Jr. Resta, deste modo, investigar se a transição realizada pela *precatio* para o poema épico em si – introduzido pela segunda invocação, agora à Musa, no verso 22 – é mais próxima do hino do que poderia se esperar pelo desenvolvimento das partes anteriores.

Νῆα μὲν οὖν οἱ πρόσθεν ἐπικλείουσιν ἄοιδοὶ
Ἄργον Ἀθηναίης καμέειν ὑποθημοσύνησιν.
20 νῦν δ' ἂν ἐγὼ γενεήν τε καὶ οὖνομα μυθησαίμην
ἥρώων, δολιχῆς τε πόρους ἄλός, ὅσσα τ' ἔρεξαν

πλαζόμενοι: Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς.

O navio, de fato, como anteriormente outros aedos celebraram,
Argo sob a supervisão de Atena construiu.
20 Agora, possa eu os nomes e a linhagem dos heróis narrar,
e os largos caminhos do mar, e quão grandes coisas realizaram
vagando: Que as Musas sejam intérpretes da canção!

Apesar de não se encontrar imediatamente a saudação esperada, há uma referência aos outros aedos que já cantaram a construção do barco. Essa recusa em verdade introduz o outro canto que se inicia, com alusão ao que será cantado, e situa o aedo em relação à tradição.

Para considerar-se como “prece” o desejo do aedo de que ele possa “os nomes e a linhagem dos heróis narrar”, a invocação à Musa, que introduzirá o épico propriamente dito, funciona como introdução à “sequência” épica da *precatio*, com a introdução de Orfeu no verso Πρῶτά νυν Ὀρφεῆος μνησώμεθα, τόν ῥά ποτ' αὐτῆ / “Primeiramente de Orfeu nos lembremos, que em outro tempo”.

Se, ao analisar estruturalmente a construção dos primeiros versos da *Argonáutica* considerar-se essa sequência formal de construção, chegar-se-á à conclusão de que não se trata de um hino. Porém, é possível considerar ainda que há uma proposta de performance imbricada na construção do proêmio, calcando-se em alguns elementos já apresentados.

1 – A dupla invocação: a distância de apenas 20 versos entre as duas invocações constrói um efeito de prelúdio para a primeira parte;

2 – O primeiro verso é endereçado ao deus Apolo, e essa invocação está relacionada ao seu oráculo, força motriz das ações de Pélias que conduzirão à constituição da expedição em busca do velocino;

3 – Após se referir aos aedos que antes dele cantaram sobre o tema da construção da nau, ele introduz seu canto com um desiderativo, que antecede a entrada do primeiro argonauta do catálogo, após a segunda invocação;

4 – Considerando, além do que foi exposto, que haverá mais duas invocações introduzindo os cantos 3 e 4, pode-se pressupor que cada divindade evocada preside um desses momentos, sendo Apolo não apenas patrono do proêmio, mas da performance como um todo.

Albis (1996, p. 8) diz que, apesar de a *Argonáutica* “se apresentar não apenas como um poema épico mas como o equivalente de um poema épico como apresentado no seu contexto apropriado”, o seu proêmio se assemelhar a um hino não indicaria algum tipo de compensação pela ausência da performance ao vivo. A ausência da associação a um ritual, para o autor, faz como que a autoridade do “*performer*” seja garantida pela invocação ao deus Apolo. Fica claro que, mesmo não sendo efetivamente apresentado, a proposta da performance subjaz ao texto. Assim, apesar de se propor como um prelúdio ao início do catálogo e, do mesmo modo, ao início da narração propriamente dita, a performance pressuposta a partir do proêmio da *Argonáutica* não necessita ser um hino para ser performática, e talvez aí resida o diferencial helenístico dessa proposta.

1.4. Cumplicidade e interpretação

Retomando a questão narrativa levantada no capítulo 3 da primeira parte, a proposição feita até então coloca um questionamento sobre o modo de narrar de Apolônio. Logo quando se inicia a *Argonáutica*, há uma diferença destacável e evidente em relação à épica homérica (I, vv.1-4).

Goldhill (1991, p. 287) destaca que ambas as palavras introdutórias dos

primeiros versos de *Iliada* e *Odisseia* são “indicadores chave da estrutura temática de cada narrativa”. *Mēnis* na *Iliada* significa “cólera”, “ira”, e é justamente a referência à ira que não apenas fará Aquiles se virar contra seus próprios companheiros pela desonra que sofreu por Agamêmnon, como é a ira que o jogará depois contra os troianos furiosamente, principalmente Heitor, por matar seu companheiro Pátroclo. A *Odisseia*, por outro lado, inicia-se demonstrando a natureza de seu protagonista, que antes de tudo é um “homem”, *anēr*, muito mais humano que sua contraparte iliádica, mas, ainda assim, capaz de grandes feitos por sua inteligência e astúcia (*polýtropos*). Ambas as palavras são o mote da canção da Musa, e o aedo é apenas o intérprete desse canto.

A *Argonáutica*, no entanto, inicia-se com um verbo, *arkhómenos*, “princiando”. Para Paula Carreira (2007, p. 16), a combinação dessa forma verbal com o genitivo *séo*, “por ti”, não apenas apresenta a ideia de uma cooperação entre o Deus Apolo – Febo, o destinatário do poema –, como, na utilização de um particípio presente médio reside a marca de um poeta menos passivo que o homérico na sua criação poética. Os poemas homéricos trazem como verbo de seus versos iniciais uma forma imperativa, na qual o poeta requisita a presença da Musa em seu canto⁶⁵. O aedo de Apolônio fala em primeira pessoa, e a aparição do verbo *mnēsomai* no segundo verso explicita a autonomia criadora requerida pelo poeta por trás do canto.

Outro momento em que fica evidente a mudança de postura do aedo de Apolônio em relação à figura narradora das epopeias homéricas é o trecho a seguir, onde ocorre uma nova invocação, agora sim às Musas (I, vv. 18-22):

Νῆα μὲν οὖν οἱ πρόσθεν ἐπικλείουσιν ἄοιδοὶ
Ἄργον Ἀθηναίης καμέειν ὑποθημοσύνησιν.
20 νῦν δ' ἄν ἐγὼ γενεήν τε καὶ οὖνομα μυθησαίμην
ἠρώων, δολιχῆς τε πόρους ἄλός, ὅσσα τ' ἔρεξαν

πλαζόμενοι: Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἄοιδῆς.

O navio, de fato, como anteriormente outros aedos celebraram, Argo sob a supervisão de Atena construiu.
20 Agora, possa eu os nomes e a linhagem dos heróis narrar, e os largos caminhos do mar, e quão grandes coisas realizaram vagando: Que as Musas sejam intérpretes da canção!

A relação de Apolônio com as Musas pode servir de chave para se avaliar a

⁶⁵ Como visto em Wheeler (2002, p. 36), a estrutura do introito e dos itens que se seguem dentro deles, é um modelo que é natural para os bardos antigos.

construção do próprio narrador, ou aedo, como um parâmetro para análise de suas estratégias narrativas. O aedo diz, em I, v.22 que as Musas serão as *hypophétores*, “intérpretes”, de seu épico. Diferentemente dos poemas homéricos, Apolônio escolhe fechar seu proêmio com a invocação às Musas ao invés de abri-lo, bem como as estabelece não como inspiradoras do canto, mas como intérpretes da obra. Isso pode levar primeiramente a uma óbvia inversão dos papéis, com as Musas submetidas ao aedo, coadunando com a autonomia desse cantor em relação à tradição.

Ao colocar as Musas como suas *hypophétes*, o aedo as submete à sua vontade, pois elas são a voz reprodutora, não a voz reproduzida, do discurso narrado. Joseph Brodsky (1997, p. 83) salienta que poetas, na Antiguidade, eram venerados como figuras de proximidade divina – eles se encontravam entre videntes e semideuses. Para ele, a natureza monogâmica do amor de Orfeu, o cantor por excelência, é o contrário do papel da Musa na poesia. Ele observa, ainda, que a Musa é “a voz da linguagem”.

Partindo dessa afirmação, deve-se retornar à proposição de Demócrito, de que é da natureza do poeta o dom de ser “possuído” pelas Musas para, então pronunciar o seu canto, como veículos dessas Musas, que são a própria linguagem, na forma de palavra cantada. Da mesma forma, os profetas são possuídos pela divindade para enunciar suas predições. O *enthousiasmós* dessas figuras irmana poetas e vates, algo não descartável considerando o que diz Detienne (1988, p. 41), que apresenta uma relação ainda mais íntima, escorada no poder da palavra como potência, e do poeta e do rei como detentores da verdade. Ele destaca que a celebração que Hesíodo faz da soberania humana articulada ao poder de Zeus na *Teogonia* esboça a figura ideal de rei, que recebera das Musas o dom da palavra, da mesma maneira que o poeta. Como ambos dominam a verdade, a *aléthēia*, ambos são capazes de seduzir e encantar. Da mesma forma é o adivinho, aquele que detém o poder da palavra divina.

Por esse viés, deter a palavra é deter um poder, e essa soberania da palavra é dada ao poeta, apesar de o poeta ser encarado como veículo dessa voz das Musas. Parece que, ao inverter a posição de poeta e Musa, Apolônio dá ao aedo um poder ainda maior, que reside na autonomia de rejeitar a matéria tradicional, ao recusar-se a cantar o que outros poetas já cantaram – a construção da nau Argo – e, desta maneira, invocar para si a responsabilidade por esse canto épico. De tal forma, ao abrir com Apolo e fechar com as Musas, invocando para si esse poder cósmico e soberano da palavra, Apolônio constrói uma performance para seu aedo que o coloca em grau de excelência superior, mesmo que devedor, de seu passado. A cumplicidade entre Musa e poeta

muda, e o aedo assume definitivamente um papel de narrador dono do texto que apresenta.

O aedo de Apolônio é parte de um poema épico escrito, e não oral, como a tradição que o precede. Enquanto Homero possui características evidentes de uma poesia oral, as “oralidades” de Apolônio, se existem, são artificiais, derivadas principalmente do tipo de poesia em que escolheu compor. Mesmo que a performance tenha continuado, depois do advento da escrita, a ser realizada pelos aedos e rapsodos, o poema composto dentro do contexto da erudição alexandrina traz consigo uma inescapável distância daquele tipo de poesia épica tradicionalmente oral. Nesse contexto, o aedo da *Argonáutica* explicita a performance por intermédio dos procedimentos expressivos do seu próprio poema. Na construção deste poema sob a ótica de uma performance pressuposta, mesmo não dependendo dela, está a raiz de uma característica seminal da poesia helenística dos eruditos alexandrinos: eles eram, além de poetas, teóricos e críticos da tradição poética. Como investigadores de poesia, no cerne de sua concepção poética subjaz a própria autoconsciência literária, que lhes permite usar sua própria poesia como veículo de análise dos procedimentos poéticos.

Apesar de não ser possível ter certeza de como era a relação do poeta com a sua audiência, sabe-se que pelo seu próprio texto, como já se observou, é possível averiguar a postura desse cantor. E, é ao simular um aedo na situação de sua performance, independente da possibilidade de tê-la apresentado ou não, que Apolônio de Rodes cria um narrador que, no contexto de uma obra escrita, se distancia do aedo homérico por presentificá-lo. O seu débito à tradição reside, dessa maneira, na avaliação do próprio modelo de poesia narrativa que ele faz enquanto o faz, como um poeta épico aos moldes de Homero, sob a luz da erudição alexandrina.

2. A COSMOGONIA DE ORFEU (I, vv.450-518)

- 450 ἤμος δ' ἠέλιος σταθερὸν παραμείβεται ἤμαρ,
αἰ δὲ νέον σκοπέλοισιν ὑποσκιάωνται ἄρουραι,
δειελινὸν κλίνοντος ὑπὸ ζόφον ἠελίοιο,
τῆμος ἄρ' ἤδη πάντες ἐπὶ ψαμάθοισι βαθεῖαν
φυλλάδα χευάμενοι πολιοῦ πρόπαρ αἰγιαλοῖο
- 455 κέκλινθ' ἐξείης: παρὰ δέ σφισι μυρί' ἔκειτο
εἶδατα, καὶ μέθυ λαρόν, ἀφυσσαμένων προχόησιν
οἰνοχόων: μετέπειτα δ' ἀμοιβαδὶς ἀλλήλοισιν
μυθεῦνθ', οἷά τε πολλὰ νέοι παρὰ δαιτὶ καὶ οἴνω
τερπνῶς ἐψιόωνται, ὅτ' ἄατος ὕβρις ἀπειή.
- 460 ἔνθ' αὐτ' Αἰσονίδης μὲν ἀμήχανος εἰν ἑοῖ αὐτῶ
πορφύρεσκεν ἕκαστα κατηφιόωντι ἑοικῶς.
τὸν δ' ἄρ' ὑποφρασθεὶς μεγάλη ὀπί νείκεσεν Ἴδας:
"Αἰσονίδη, τίνα τήνδε μετὰ φρεσὶ μῆτιν ἐλίσσεις;
αὐδα ἐνὶ μέσσοισι τεδὸν νόον. ἦέ σε δαμνᾶ
- 465 τάρβος ἐπιπλόμενον, τό τ' ἀνάλκιδας ἄνδρας ἀτύζει;
ἴστω νῦν δόρυ θεοῦρον, ὅτῳ περιώσιον ἄλλων
κῦδος ἐνὶ πτολέμοισιν ἀείρομαι, οὐδέ μ' ὀφέλλει
Ζεὺς τόσον, ὅσσάτιόν περ ἐμὸν δόρυ, μὴ νύ τι πῆμα
λοίγιον ἔσσεσθαι, μηδ' ἀκράαντον ἄεθλον
- 470 Ἴδεω ἔσπομένοιο, καὶ εἰ θεὸς ἀντιόωτο.
τοῖόν μ' Ἀρήνηθεν ἀοσητηῖρα κομίζεις."
Ἦ, καὶ ἐπισχόμενος πλεῖον δέπας ἀμφοτέρησιν
πῖνε χαλίκρητον λαρόν μέθυ: δεύετο δ' οἴνω
χείλεα, κυάνεαί τε γενειάδες: οἱ δ' ὀμάδησαν
- 475 πάντες ὁμῶς, Ἴδμων δὲ καὶ ἀμφαδίην ἀγόρευσεν:
"Δαιμόνιε, φρονέεις ὀλοφώια καὶ πάρος αὐτῶ.
ἦέ τοι εἰς ἄτην ζωρὸν μέθυ θαρσαλέον κῆρ
οιδάνει ἐν στήθεσσι, θεοὺς δ' ἀνέηκεν ἀτίζειν;
ἄλλοι μῦθοι ἔασι παρήγοροι, οἷσί περ ἀνήρ
- 480 θαρσύνοι ἔταρον: σὺ δ' ἀτάσθαλα πάμπαν ἔειπας,
τοῖα φάτις καὶ τοὺς πρὶν ἐπιφλύειν μακάρεσσιν
υἱας Ἀλωιάδας, οἷς οὐδ' ὅσον ἰσοφαρίζεις
ἠνορέην: ἔμπης δὲ θεοῖς ἐδάμησαν οἰστοῖς
ἄμφω Λητοῖδαο, καὶ ἴφθιμοί περ ἐόντες."
- 485 Ὡς ἔφατ': ἐκ δ' ἐγέλασεν ἄδην Ἀφαρήμιος Ἴδας
καὶ μιν ἐπιλλίζων ἠμείβετο κερτομίοισιν:
"Ἄγρει νυν τόδε σῆσι θεοπροπίησιν ἐνίσπες,

- εἰ καὶ ἐμοὶ τοιόνδε θεοὶ τελέουσιν ὄλεθρον,
οἷον Ἀλωιάδησι πατήρ τεὸς ἐγγυάλιξεν.
- 490 φράζω δ' ὅπως χεῖρας ἐμὰς σόος ἐξαλέοιο,
χρειῶ θεσπίζων μεταμώνιον εἴ κεν ἀλώης."
Χώετ' ἐνιπτάζων: προτέρω δέ κε νεῖκος ἐτύχθη,
εἰ μὴ δηριώωντας ὁμοκλήσαντες ἐταῖροι
αὐτός τ' Αἰσονίδης κατερήτυεν: ἂν δὲ καὶ Ὀρφεὺς
- 495 λαίῃ ἀνασχόμενος κίθαριν πείραζεν ἀοιδῆς.
Ἦειδεν δ' ὡς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἠδὲ θάλασσα,
τὸ πρὶν ἐπ' ἀλλήλοισι μιῇ συναρηρότα μορφῇ,
νεῖκος ἐξ ὀλοοῖο διέκριθεν ἀμφὶς ἕκαστα:
ἠδ' ὡς ἔμπεδον αἰὲν ἐν αἰθέρι τέκμαρ ἔχουσιν
- 500 ἄστρα σεληναίη τε καὶ ἠελίοιο κέλευθοι:
οὐρεὰ θ' ὡς ἀνέτειλε, καὶ ὡς ποταμοὶ κελάδοντες
αὐτῆσιν νύμφησι καὶ ἐρπετὰ πάντ' ἐγένοντο.
ἠειδεν δ' ὡς πρῶτον Ὀφίων Εὐρυνόμη τε
Ἦκεανὶς νιφόεντος ἔχον κράτος Οὐλύμποιο:
- 505 ὡς τε βίη καὶ χερσὶν ὁ μὲν Κρόνῳ εἵκαθε τιμῆς,
ἠδὲ Ῥέη, ἔπεσον δ' ἐνὶ κύμασιν Ἦκεανοῖο:
οἱ δὲ τέως μακάρεσσι θεοῖς Τιτῆσιν ἀνασσον,
ὄφρα Ζεὺς ἔτι κοῦρος, ἔτι φρεσὶ νήπια εἰδώς,
Δικταῖον ναίεσκεν ὑπὸ σπέος: οἱ δὲ μιν οὐπω
- 510 γηγενέες Κύκλωπες ἐκαρτύναντο κεραυνῶ,
βροντῆ τε στεροπῆ τε: τὰ γὰρ Διὶ κῦδος ὀπάζει.
Ἦ, καὶ ὁ μὲν φόρμιγγα σὺν ἀμβροσίῃ σχέθεν αὐδῆ.
τοὶ δ' ἄμοτον λήξαντος ἔτι προύχοντο κάρηνα
πάντες ὁμῶς ὀρθοῖσιν ἐπ' οὐασιν ἠρεμέοντες
- 515 κληθμῶ: τοῖόν σφιν ἐνέλλιπε θέλκτρον ἀοιδῆς.
οὐδ' ἐπὶ δὴν μετέπειτα κερασσάμενοι Διὶ λοιβάς,
ἠέ θέμις, ἐστηῶτες ἐπὶ γλώσσησι χέοντο
αἰθομέναις, ὕπνου δὲ διὰ κνέφας ἐμνώνοντο.

- 450 E quando o sol ultrapassa a plenitude do dia⁶⁶,
 e os campos são cobertos de sombras pelos montes⁶⁷,
 ao inclinar-se o sol sob o negro crepúsculo,
 assim então todos, já sobre as areias,
 espalhando uma espessa folhagem ao longo da cinzenta praia,
 455 reclinaram-se um ao lado do outro: junto a eles jaziam incontáveis
 alimentos, e delicioso vinho que copeiros vertiam
 com jarras; depois, alternadamente, uns aos outros contavam
 muitas histórias, como jovens que no banquete e no vinho
 se divertem prazerosamente, quando a insaciável insolência se ausenta.
 460 Mas, enquanto isso, o Esonida incapaz⁶⁸ em si mesmo
 agitava-se por cada coisa parecendo envergonhado.
 E, ao perceber, com voz forte Idas o repreendeu:
 “Esonida, qual plano que em tua mente revolves?
 Fala em meio a nós do teu pensamento. Ou te domina
 465 O medo vindouro, que amedronta os homens covardes?
 Testemunhe agora lança impetuosa⁶⁹, com a qual maior glória
 que outros na batalha alcanço, e nem mesmo
 o grande Zeus me ajuda mais que minha lança, que nenhum mal
 funesto haverá, nem tarefa impossível
 470 enquanto seguides Idas, mesmo que um deus se anteponha.
 Tal auxílio sou eu, que levas contigo de Arene.”
 Falou, segurando com ambas as mãos o copo cheio
 bebia vinho puro, deliciosa bebida. Molhava com vinho
 os lábios e as negras barbas, e os outros clamaram
 475 todos juntos, e abertamente Ídmon discursou:
 “Desgraçado, tens antes pensamentos perniciosos também para ti.
 Ou para tua ruína, o vinho puro incha teu audaz coração
 no peito e o leva a desonrar os deuses?
 Há outras palavras consoladoras, pelas quais um homem
 480 encoraje o companheiro. Tu coisas em tudo perversas disseste,
 injúrias também que outrora cuspiram os bem-aventurados
 filhos de Aloeus⁷⁰, com os quais não menos te assemelhas

⁶⁶ Mooney destaca o uso de *σταθερὰ μεσημβριὰ/statehrà mesēmbriá* por Platão no *Fedro* para meio-dia (high noon), “quando o sol parece estar parado no ponto mais alto”.

⁶⁷ Costa e Silva utiliza o verso 84 da *Écloga I* de Virgílio para a sua tradução – *Marjoresque cadunt altis de mantibus umbrae* –, como aponta em sua nota 27 (pág. 51). Ele o traduz, portanto, por “dos rochedos a sombra aos plainos desce”.

⁶⁸ Nesse momento, Jasão é apresentado numa circunstância em que será possível encontrá-lo outras vezes na história: ensimesmado e reflexivo, e tomado pela impotência, a *amēkhanía*. Os versos ocorrem depois que Jasão é escolhido como líder da expedição dos argonautas, escolha que poderia pensar-se ser óbvia, sendo que fora ele quem os reunira ali. Porém, ele não fora a primeira opção de todos, mas sim Hércules, pois, obviamente, todas as circunstâncias apontam para ele como chefe, o mais valoroso dos heróis, aclamado por todos.

⁶⁹ Apesar de Costa e Silva e Sánchez considerarem que Idas faz um juramento – “por esta lança impetuosa juro” – opto por seguir a tradução de Briosio Sánchez – “*Que sepa ahora mi lanza impetuosa*” – e Seaton – “*Be witness now my impetuous spear*” – pois elas se apresentam mais fiéis à construção, onde “lança”, *dóry*, parece ser sujeito do imperativo *ístō*, de *oída*, “saber, conhecer”, como na construção homérica *ístō nūn Zeús*, “que Zeus saiba agora” ou “que Zeus seja agora testemunha”, que ocorre, por exemplo, em *Il. X*, v. 329; *XIX*, v. 258 e em *Od. XIV*, v. 158; *XVII*, v. 155; *XIX*, v. 303; *XX*, v. 230.

⁷⁰ Oto e Efiltes são gigantes míticos filhos de Poseidon com a mulher de Aloeus, castigados por sua arrogância ao desafiar os deuses. O poeta escolhe a versão onde Apolo, o Letoída, é o responsável por

- no brio. Semelhantemente com ágeis flechas venceu-os
ambos o Letoída, mesmo sendo também poderosos.”
- 485 Assim falou; riu insaciavelmente o Afareu Idas
e com piscadelas bêbadas⁷¹ para ele respondeu com zombarias:
“Vamos! Narra agora se, por tua profecia
e também por tais deuses, eu serei levado à ruína,
tal qual seu pai pôs na palma da mão os Aloídas.
- 490 Mostra como podes escapar vivo de minhas mãos,
se for pego prenunciando vã profecia.”
Irritava-se com a censura. Antes causaria um conflito,
se contendo-o não o houvessem interpelado os companheiros,
e também o deteve o próprio Esonida, mas Orfeu
- 495 segurando a lira na mão esquerda pôs o canto à prova.
Cantava como⁷² a terra, o céu e o mar,
outrora unidos entre si em forma única,
numa luta funesta separaram-se, cada um para seu lado;
e como firmemente sempre no éter têm marco
- 500 os astros, e os caminhos da lua e do sol;
e como brotaram os montes, e como os rios rugindo,
com suas ninfas surgiram e todos os animais.
Cantava como no princípio Ofião e a Oceânide
Eurínome tinham poder sobre o nevado Olimpo⁷³,
- 505 e como, ante sua força e seus braços, ele cedeu seu privilégio a Crono
e a outra a Reia, e caíram nas ondas do Oceano.
Eles então reinaram sobre os Titãs, bem-aventurados deuses,
enquanto era Zeus ainda um menino, sendo ainda no peito infantil,
vivía na caverna Dicteia; ele, que os Ciclopes
- 510 nascidos da terra ainda não tinham armado com o raio,
o trovão e o relâmpago que a Zeus fornecem a glória.
Disse, e deteve a lira com sua voz imortal.
E eles, pois tendo parado, ainda ávidos inclinavam as cabeças
todos juntos em silêncio, com os ouvidos atentos, cativados
- 515 pelo fascínio: tal foi o encantamento do canto que os envolveu.
Não muito tempo depois fizeram libações para Zeus,
como se deve, eles em pé as línguas mergulharam
no fogo⁷⁴, e cortejaram o sono pela escuridão.

matá-los, sendo esse um dos vários momentos da obra onde se destaca um feito grandioso de Apolo. Poucos versos antes, em I, vv. 439-42, Idmon, que é filho de Apolo, havia feito uma previsão acerca do sucesso da empreitada, pois essa era a vontade dos deuses.

⁷¹ ἐπιλλίζων/*epillízōn* segundo Mooney é usado aqui no sentido de “*a drunken blink*” ou “*leer*”. Seria o olhar de malícia, por zombaria (*epí, illós*), que é complementado pela sentença *ēmeibeto ertomíoisin/ἤμείβετο εἰςτομίοισιν*, introduzindo a resposta.

⁷² As ocorrências do advérbio ὡς/*hōs* no fragmento marcam uma sequência de questões indiretas (Brown *apud* CLARE, 2002 p. 55) que evidenciam a estratégia de tornar o relato de Orfeu um discurso indireto relatado pelo canto do aedo/narrador. Porém, ao utilizar o mesmo recurso, Hesíodo em vv. 108-115 pede às musas para que narrem os eventos do princípio, Apolônio situa o canto de Orfeu num tempo anterior ao seu, pois esse canto ocorre dentro da sequência de acontecimentos da narrativa.

⁷³ Ofião aparece pela primeira vez na obra de Ferécides de Siros, cuja cosmogonia, segundo Vian (1976, p. 253), ganhou popularidade na época helenística. O que Apolônio faz aqui é combinar elementos da cosmogonia de Ferécides às suas outras fontes.

⁷⁴ Sánchez (1996, p. 116, n. 91) e Brioso Sánchez (2003, p. 58, n. 114) observam que há referência a um

2.1. Poesia e Ordem

O mito cosmogônico é recorrente e basilar para as culturas antigas. Desde o *Enuma Elish* babilônico ao Gênesis bíblico, encontram-se descrições da formação do mundo e de como se estabeleceu a organização dos elementos formadores do universo. E é inescapável ao observador atento que a descrição do evento cosmogônico seja, em geral, elaborada por um poeta.

É tanto o caso do *Enuma Elish* babilônico quanto da *Teogonia* de Hesíodo. O poeta parece ser aquele que é responsável pela organização do mito, e como já se salientou anteriormente, Heródoto (2.53.2) atribui a Hesíodo – e a Homero, ainda – a delimitação de suas divindades. O postulado de Heródoto converge com a reflexão de que o poeta, como organizador de seu verso, se torna ele também organizador do universo.

Na introdução de sua tradução da *Teogonia*, Jaa Torrano (1995, p. 11) observa que

O aedo (Hesíodo) se põe ao lado e por vezes acima dos basileís (reis), nobres locais que detinham o poder de conservar e interpretar as fórmulas pré-jurídicas não-escritas e administrar a justiça entre querelantes e que encarnavam a autoridade mais alta entre os homens.

Considerando que a *Teogonia* de Hesíodo relata um mito de sucessão focado na ascensão de Zeus, essa observação de Torrano pode ser complementada pela ideia de Vernant (2000, p. 85), de que “em todos os domínios – natural, social, ritual –, a ordem é o produto da vitória desse deus soberano.” Assim, a soberania, bem como o canto do poeta, traz a ordem, por ser devedora da verdade (*ἀληθείας/alēthés*) estabelecida pelas Musas.

A associação entre o poeta e o rei como organizadores leva a reinterpretar o papel de uma poesia de caráter cosmogônico. O aedo grego, antes de ser um artista do verso, tinha também o papel de organizador do universo, por intermédio da voz das Musas.

De tal forma, o papel do canto cosmogônico de um aedo dentro de uma obra poética, como o de Orfeu na *Argonáutica* de Apolônio de Rodes (I, vv. 496-511), é

ritual similar na *Odisseia*, II, vv. 332 e ss.

muito maior do que aparenta, o que se torna explícito no próprio contexto em que se mostra: é o canto de Orfeu que estabelece a ordem.

Detienne (1988, p. 33) observa que não há verdade, *alétheia*, “sem as Musas, a Memória, a Justiça”. O domínio da palavra poética traz, em si, implicações decorrentes do próprio poder que a palavra possui em si. No conceito mítico da enunciação primeira, a palavra que gera o mundo, e por ela é que o universo se realiza – aos moldes do evangelho de São João, ao estabelecer o princípio pelo *lógos*, e entender o mesmo *lógos* como o próprio princípio⁷⁵. De tal forma Detienne destaca, ainda, que a palavra é, no pensamento mítico, uma potência, que pode ser tanto negativa quanto positiva (1988, p. 39-40):

Em um pensamento poético que se mantém sensível em relação a essas associações míticas, sua memória nos é atestada: Píndaro “compara” seu poema a uma mítica lídia, “toda bordada em harmonias”. O poema é, de fato, dirá mais tarde Dioniso de Halicarnasso, um tecido precioso que nasce sob as mãos do poeta ao reunir várias línguas em uma só, a nobre e a simples, a extraordinária e a natural, a concisa e a desenvolvida, a doce e a mordaz. [...] Da mesma maneira, a sedução de uma palavra poética que se exprime pelos “prazeres do canto, as medidas e os ritmos”, é análoga à sedução que exerce uma mulher pelo “charme de seu olhar” (χάρις ὄψεως [*kháris ópseōs*]), pela “doçura persuasiva de sua voz” (φωνῆς πιθανότης [*phōnḗs pithanótēs*]), pela “atração de sua beleza corporal” (μορφῆς ἐπαγωγόν εἶδος [*morphḗs epagōgón eîdos*]). A correlação entre os diversos planos do pensamento mítico se traduz, inclusive, em fatos de vocabulário: na “fita bordada” de Afrodite, ao lado das “conversas amorosas” (ὄαριστύς [*oaristýs*]) encontra-se *Párphasis*, “propósitos sedutores”, que também é uma potência que confere à palavra do rei justo sua força de sedução, seu poder de conceder “uma revanche sem combate”, “arrebatando” (παραιφάμενοι [*paraiphámenoî*]) os corações por meio de palavras apaziguadoras. É a mesma *Párphasis* que aparece na VIIIª *Neméia* de Píndaro: é a “companheira dos discursos insidiosos” (αἰμύλιοι μῦθοι [*aimúlioî mýthoî*]), “a operária de astúcias”, “a peste malfeitora”. Benéfica para o rei de Justiça, para Píndaro constitui uma potência maléfica: ele acusa-a de ter “praticado violência ao resplendor do mérito”, de ter procurado “estender a fama corrompida de homens sem valor”. A *Párphasis* é, nestas circunstâncias, o charme de Homero (ἀδυεπής [*adyepḗs*]), e Píndaro denuncia-a como um engano, uma potência de ilusão: “a arte engana-nos, seduzindo-nos através das fábulas”.

⁷⁵ Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος. (João, 1:1)

Esse tecido que envolve o poeta, como apresenta Detienne, possui em si o dom da sedução, inerente aos vocábulos que se desdobram dessa ideia. Assim, a magia do canto de Orfeu, como a de qualquer poeta, é aquela capaz de não apenas ordenar o mundo, como também de seduzir e encantar os homens. A ambigüidade do verbo *thélgō*⁷⁶ é útil à composição desse personagem, da mesma forma que é ambígua toda e qualquer palavra em si, por ser justamente palavra.

2.2. Ordem e Encantamento

O canto cosmogônico a que se refere se coloca num contexto particular para a análise empreendida até então. Ao interpelar Jasão, que naquele momento estava cabisbaixo e reflexivo como se estivesse abatido, o argonauta Idas, bêbado e intempestivo, vocifera contra ele por achar que a posição meditativa significava que o jovem estava tomado pelo medo (I, vv.460-471).

Isso, para aquele que fora escolhido o líder da expedição dos argonautas, seria algo altamente reprovável. Além disso, Idas destaca suas próprias qualidades, jurando por sua lança alcançar glória maior que a dos companheiros e afirmando que não haverá prova irrealizável frente a ele. Neste momento, é rechaçado por Idmon, o adivinho, e inicia-se uma querela que só é encerrada mediante a intervenção dos companheiros, do próprio Jasão e, definitivamente, pela música de Orfeu (I, vv.472-95):

Ἦ, καὶ ἐπισχόμενος πλεῖον δέπας ἀμφοτέρησιν
 πῖνε χαλίκρητον λαρὸν μέθυ: δεύετο δ' οἴνω
 χεῖλεα, κυάνεαί τε γενειάδες: οἱ δ' ὀμάδησαν
 475 πάντες ὁμῶς, Ἴδμων δὲ καὶ ἀμφαδίην ἀγόρευσεν:
 "Δαιμόνιε, φρονέεις ὀλοφώια καὶ πάρος αὐτῶ.
 ἦέ τοι εἰς ἄτην ζωρὸν μέθυ θαρσαλέον κῆρ
 οἰδάνει ἐν στήθεσσι, θεοὺς δ' ἀνέηκεν ἀτίζειν;
 ἄλλοι μῦθοι ἔασι παρήγοροι, οἷσί περ ἀνήρ
 480 θαρσύνει ἔταρον: σὺ δ' ἀτάσθαλα πάμπαν ἔειπας,
 τοῖα φάτις καὶ τοὺς πρὶν ἐπιφλύειν μακάρεσσιν
 υἷας Ἀλωιάδας, οἷς οὐδ' ὅσον ἰσοφαρίζεις
 ἦνορέην: ἔμπης δὲ θοοῖς ἐδάμησαν ὀιστοῖς
 ἄμφω Λητοῖδαο, καὶ ἴφθιμοί περ ἐόντες."
 485 Ὡς ἔφατ': ἐκ δ' ἐγέλασεν ἄδην Ἀφαρήϊος Ἴδας
 καὶ μιν ἐπιλλίζων ἠμείβετο κερτομίοισιν:

⁷⁶ A ambigüidade deve ser levada em conta na tradução do termo. Portanto optou-se por “encantar”, dada a ambigüidade da mesma palavra em português.

"Ἄγρει νυν τόδε σῆσι θεοπροπίησιν ἐνίσπες,
 εἰ καὶ ἐμοὶ τοιόνδε θεοὶ τελέουσιν ὄλεθρον,
 οἶον Ἀλωιάδησι πατὴρ τεὸς ἐγγυάλιξεν.
 490 φράζεο δ' ὅπως χεῖρας ἐμὰς σόος ἐξαλείοι,
 χρεῖω θεσπίζων μεταμώνιον εἴ κεν ἀλώης."
 Χώετ' ἐνιπτάζων: προτέρω δέ κε νεῖκος ἐτύχθη,
 εἰ μὴ δηριόωντας ὁμοκλήσαντες ἑταῖροι
 αὐτός τ' Αἰσονίδης κατερήτυεν: ἄν δὲ καὶ Ὀρφεὺς
 495 λαῖη ἀνασχόμενος κίθαριν πείραζεν ἀοιδῆς.

Falou, segurando com ambas as mãos o copo cheio
 bebia vinho puro, deliciosa bebida. Molhava com vinho
 os lábios e as negras barbas, e os outros clamaram
 475 todos juntos, e abertamente Ídmon discursou:
 “Desgraçado, tens antes pensamentos perniciosos também para ti.
 Ou para tua ruína, o vinho puro incha teu audaz coração
 no peito e o leva a desonrar os deuses?
 Há outras palavras consoladoras, pelas quais um homem
 480 encoraje o companheiro. Tu coisas em tudo perversas disse,
 injúrias também que outrora cuspiram os bem-aventurados
 filhos de Aloeu, com os quais não menos te assemelhas
 no brio. Semelhantemente com ágeis flechas venceu-os
 ambos o Letoída, mesmo sendo também poderosos.”
 485 Assim falou; riu insaciavelmente o Afareu Idas
 e com piscadelas bêbadas para ele respondeu com zombarias:
 “Vamos! Narrai agora se, por tua profecia
 e também por tais deuses, eu serei levado à ruína,
 tal qual seu pai pôs na palma da mão os Aloídas.
 490 Mostrai como podes escapar vivo de minhas mãos,
 se for pego renunciando vã profecia.”
 Irritava-se com a censura. Antes causaria um conflito,
 se contendo-o não o houvessem interpelado os companheiros,
 e também o deteve o próprio Esonida, mas Orfeu
 495 segurando a lira na mão esquerda pôs o canto à prova.

Em primeiro lugar, a referência ao mito de Aloeu é notória. Oto e Efiates são gigantes míticos filhos de Poseidon com a mulher de Aloeu, castigados por sua arrogância ao desafiar os deuses. O poeta escolhe a versão na qual Apolo, o Letoída, é o responsável por matá-los, sendo esse um dos vários momentos da obra em que se destaca um feito grandioso de Apolo⁷⁷. Poucos versos antes, em I, vv.439-42, Idmon, que é filho de Apolo, havia feito uma previsão acerca do sucesso da empreitada, pois essa era a vontade dos deuses.

Idmon representa uma das facetas de Apolo na expedição: ele é o adivinho, que não apenas prevê a sorte dos argonautas como a sua própria morte. Sanchez em nota

⁷⁷ Quando os argonautas consagram a ilha de Tínia a Apolo, Orfeu realiza um canto em honra ao deus, que traz descrições de suas várias proezas (II, vv. 669-719).

(1996, p. 114, n. 84) destaca que o embate entre guerreiro e adivinho possui paralelos míticos, como o desentendimento entre Heitor e Polidamante na *Iliada* XVIII, vv. 243-313, que leva Heitor a tomar decisões imprudentes que trarão a ruína a Tróia⁷⁸.

A intervenção de Orfeu se faz por intermédio de seu canto e de antemão se deixa claro que se não fosse por essa intervenção os heróis não teriam cessado a contenda. O que indica que, ademais da interferência dos outros heróis, só pelo poder da cítara de Orfeu é que uma situação como essa poderia ser resolvida. Não por Orfeu ser o mais poderoso deles, mas por causa da característica de seu canto.

De outra maneira, pode-se pensar que é através de três intervenções de Apolo que Idas cessa sua fúria: Ídmon, o adivinho de Apolo, Jasão, que muito deve à figura do deus⁷⁹ e Orfeu, intimamente ligado a ele. Mas é apenas pela música de Orfeu que a ordem se estabelece.

Ao analisar este trecho, Clare (2002, p. 54-59) chama a atenção para a relação entre esse canto e a descrição do escudo de Aquiles na *Iliada* (XVIII, v. 483 e ss.), na qual as divisões do cosmos são descritas na mesma ordem. Da mesma forma, Clare observa – no mesmo caminho que Sánchez (1996, p. 115) – que a cosmogonia cantada por Orfeu tem por base duas influências principais: a teoria de Empédocles na qual o mundo teria se formado por ação do Amor e da Discórdia e a *Teogonia* de Hesíodo. O paralelo com a *Teogonia* fica claro, segundo Clare, no seguinte trecho (vv. 108-115)⁸⁰:

εἶπατε δ', ὡς τὰ πρῶτα θεοὶ καὶ γαῖα γέγοντο
καὶ ποταμοὶ καὶ πόντος ἀπειρίτος, οἶδματι θυίων,
110 ἄστρα τε λαμπετόωντα καὶ οὐρανὸς εὐρὺς ὕπερθεν
[οἷ τ' ἐκ τῶν ἐγένοντο θεοί, δωτῆρες ἑάων]
ὡς τ' ἄφενος δάσσαντο καὶ ὡς τιμὰς διέλοντο
ἠδὲ καὶ ὡς τὰ πρῶτα πολύπτυχον ἔσχον Ὀλυμπον.
ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι, Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
115 ἔξ ἀρχῆς, καὶ εἶπαθ', ὅ τι πρῶτον γένητ' αὐτῶν.

Dizei como no começo Deuses e Terra nasceram,
os Rios, o Mar infinito impetuoso de ondas,

⁷⁸ É interessante destacar uma passagem anterior da *Iliada*, onde Polidamante afirma que Heitor é incapaz de ser persuadido (*Il.* XIII, v. 726) por crer ser maior que todos os outros, já que possui os dons dados pelos deuses. A palavra usada aqui é ἀμήχανος/*amēkhanos*, a mesma que Idas usa contra Jasão, para destacar a sua fragilidade. Na verdade, essa afirmação serve como argumento para que Polidamante convença Heitor a recuar, evitando que as tropas troianas fossem derrotadas, conselho esse que, diferentemente da passagem do canto XVIII, o herói acata.

⁷⁹ Jasão é por vezes comparado a Apolo pela sua beleza. Segundo Houghton (1987, p. 82), Apolo simboliza o poder intelectual: ele é o jovem varão olímpico perfeito, não servindo apenas de exemplo para Jasão, mas para todos que almejam essa juventude.

⁸⁰ Tradução de Jaa Torrano.

- 110 os Astros brilhantes e o Céu amplo em cima.
 Os deles nascidos Deuses doadores de bens
 como dividiram a opulência e repartiram as honras
 e como no começo tiveram o rugoso Olimpo.
 Dizei-me isto, Musas que tendes o palácio olímpio,
 115 dêis o começo e quem dentre eles primeiro nasceu.

Clare destaca ainda que os elementos dessa teogonia vão além dessas influências mais explícitas, sendo que três elementos dessa composição (*aithéri, selēnaiē, ēelíoio*) derivam não de Hesíodo, mas de Parmênides (fr. 11). Ele salienta que esse canto possui duas metades (CLARE, 2002, p. 57):

Apesar de o canto de Orfeu ser claramente um todo orgânico, dado que há uma divisão nítida, mesmo uma separação clínica entre suas duas partes, nós devemos estar atentos à possibilidade que as duas partes carreguem um tema similar por caminhos contrastantes. E isso de fato prova ser o caso. A forte cosmogonia empedocleana na primeira parte constitui a fundação da ordem épica na *Argonáutica*, narrando como ela faz o estabelecimento do padrão e estrutura cósmicos por um antigo período de conflitos. Essa parte do canto dramatiza o triunfo da ordem sobre a desordem.

É da natureza de Orfeu, portanto, esse canto da ordem. E na *Argonáutica* sabe-se de antemão o poder que o herói exerce sobre a natureza, que aparece primeiramente na descrição de sua façanha de organizar um conjunto de árvores na Trácia usando apenas o poder de sua lira (I, vv. 30-31). Além disso, como se observou anteriormente, Orfeu era capaz de encantar as rochas sobre as montanhas e o curso dos rios (I, vv. 26-27). Por causa desse poder sobre a natureza, Molina (1997, p. 294-295) observa que essa poesia cosmogônica e teogônica é coerente com a arte de Orfeu. O aedo estabelece uma ponte entre a natureza humana e a não-humana, ou entre os homens e os deuses.

A discussão acerca da função religiosa de Orfeu na *Argonáutica*, como elo entre os argonautas e o sagrado, já foi levantada aqui. Sendo então aquele que estabelece a ordem, Orfeu acaba por acalmar os companheiros, deixando-os encantados:

- Ἦ, καὶ ὁ μὲν φόρμιγγα σὺν ἀμβροσίῃ σχέθεν αὐδῆ.
 τοὶ δ' ἄμοτον λήξαντος ἔτι προύχοντο κάρηνα
 πάντες ὁμῶς ὀρθοῖσιν ἐπ' οὐασιν ἠρεμέοντες
 515 κληθμῶ: τοῖόν σφιν ἐνέλλιπε **θέλκτρον ἀοιδῆς**.
 οὐδ' ἐπὶ δὴν μετέπειτα κερασσάμενοι Διὶ λοιβάς,
 ἢ θέμις, ἔστηῶτες ἐπὶ γλώσσησι χέοντο
 αἰθομέναις, ὕπνου δὲ διὰ κνέφας ἐμνώοντο.

Disse, e deteve a lira com sua voz imortal.
 E eles, pois tendo parado, ainda ávidos inclinavam as cabeças
 todos juntos em silêncio, com os ouvidos atentos, cativados
 515 pelo fascínio: tal foi o encantamento do canto que os envolveu.
 Não muito tempo depois fizeram libações para Zeus,
 como se deve, eles em pé as línguas mergulharam
 no fogo, e cortejaram o sono pela escuridão.

O êxtase dos argonautas com o canto de Orfeu é designado justamente por *θέλκτρον/thélktron*, palavra que possui a mesma raiz de *thélxis*. Considerando o contexto do canto, que visa acalmar os ânimos dos argonautas, é interessante também a observação de Detienne (1988, p. 38) acerca da relação entre esse vocábulo e a persuasão personificada, a *peithō*, em relação à verdade, *aléthēia*:

[...] O que é então a “persuasão”? No pensamento mítico, *Peithó* é uma divindade todo-poderosa, tanto em relação aos deuses quanto aos homens; somente a Morte pode lhe oferecer resistência. *Peithó* dispõe dos “Sortilégios de palavras de mel”; tem o poder de fascinar; dá as palavras sua doçura mágica, residindo sobre os lábios do orador. *Peithó* corresponde, no panteão grego, ao poder que a palavra exerce sobre o outro; traduz, no plano mítico, o charme da voz, a sedução, a magia das palavras. Os verbos *θέλγειν [thélgein]*, *τέρπειν [téripein]*, as palavras *θελκτήριον [thelktérion]*, *φίλτρον [phíltron]*, *φάρμακον [phármakon]*, definem-na no plano do vocabulário.

O vocabulário associado ao poder da palavra traz em si, ainda, a relação entre as propriedades do poeta e do rei, como salientado por Jaa Torrano. Detienne, novamente, apresenta uma relação ainda mais íntima, escorada nesse poder da palavra como potência, e do poeta e do rei como detentores da verdade (1988, p. 41). Ele destaca que a celebração que Hesíodo faz da soberania humana articulada ao poder de Zeus esboça a figura ideal de rei, que recebera das Musas o dom da palavra, da mesma maneira que o poeta. Como ambos dominam a verdade, a *aléthēia*, ambos são capazes de seduzir e encantar. Hesíodo destaca essa relação em vários momentos, como nos versos a seguir (vv.81-103):

ὄν τινα τιμήσωσι Διὸς κοῦραι μέγαλοιο
 γεινόμενόν τε ἴδωσι διοτρεφέων βασιλήων,
 τῷ μὲν ἐπὶ γλώσση γλυκερὴν χεῖουσιν ἔερσην,
 τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μείλιχα: οἱ δέ τε λαοὶ
 85 πάντες ἐς αὐτὸν ὀρῶσι διακρίνοντα θέμιστας
 ἰθείησι δίκησιν: ὃ δ' ἀσφαλέως ἀγορεύων

αἶψά κε καὶ μέγα νεῖκος ἐπισταμένως κατέπαυσεν:
 τοῦνεκα γὰρ βασιλῆες ἐχέφρονες, οὔνεκα λαοῖς
 βλαπτομένοις ἀγορῆφι μετάρροπα ἔργα τελεῦσι
 90 ῥηιδίως, μαλακοῖσι παραιφάμενοι ἐπέεσσιν.
 ἐρχόμενον δ' ἀν' ἀγῶνα θεὸν ὡς ἰλάσκονται
 αἰδοῖ μειλιχίη, μετὰ δὲ πρόπει ἀγρομένοισιν:
 τοίη Μουσάων ἱερῆ δόσις ἀνθρώποισιν.
 ἐκ γὰρ τοι Μουσέων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
 95 ἄνδρες ἀοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί,
 ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες: ὁ δ' ὄλβιος, ὅν τινα Μοῦσαι
 φίλωνται: γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδῆ.
 εἰ γὰρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέι θυμῷ
 ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ ἀοιδὸς
 100 Μουσάων θεράπων κλέεα προτέρων ἀνθρώπων
 ὑμνήσῃ μάκαράς τε θεοῦς, οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν,
 αἶψ' ὅ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων
 μέμνηται: ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων.

A quem honram as virgens do grande Zeus
 e dentre reis sustentados por Zeus vêm nascer,
 elas lhe vertem sobre a língua o doce orvalho
 e palavras de mel fluem de sua boca. Todas
 85 as gentes o olham decidir as sentenças
 com reta justiça e ele firme falando na ágora
 logo à grande discórdia cōnscio põe fim,
 pois os reis têm prudência quando às gentes
 violadas na ágora perfazem as reparações
 90 facilmente, a persuadir com brandas palavras.
 Indo à assembleia, como a um Deus o propiciam
 pelo doce honor e nas reuniões se distingue.
 Tal das Musas o sagrado dom aos homens.
 Pelas Musas e pelo golpeante Apolo
 95 há cantores e citaristas sobre a terra,
 e por Zeus, reis. Feliz é quem as Musas
 amam, doce de sua boca flui a voz.
 Se com angústia no ânimo recém-ferido
 alguém aflito mirra o coração e se o cantor
 100 servo das Musas hineia a glória dos antigos
 e os venturosos Deuses que têm o Olimpo,
 logo esquece os pesares e de nenhuma aflição
 se lembra, já os desviaram os dons das Deusas.

Como assevera Eliade (1989, p. 33), “todas essas situações negativas e desesperadas, aparentemente sem saída, são anuladas pela recitação do mito cosmogônico.” No caso do trecho acima, Hesíodo deixa claro que somos capazes de esquecer os pesares e aflições pelo canto de um aedo, pois os “dons das Deusas” são capazes de desviar os homens desses sentimentos. A cena da *Argonáutica* dialoga, nesse sentido, com um papel já estabelecido desse aedo dentro da sociedade grega, muito

claro numa figura tão prototípica quanto a de Orfeu. O poder de encantar, ou seja, a *thélxis* órfica é, portanto, algo maior do que se viu até então, pois possui ainda esse dom que as Musas deram de afastar os males, que o próprio Eliade observa que todo mito cosmogônico tem uma capacidade de “ser aplicado em vários planos de referência” (1989, p. 33).

Como já levantado anteriormente, o poder do poeta como mágico aparece também na descrição do manto de Jasão, momento em que se encontra uma referência a Anfion, que auxiliou seu irmão Zeto na construção da cidade de Tebas, utilizando do poder da música de sua lira, fazendo com que as rochas o seguissem magicamente (I, vv.745-741). Assim, Orfeu tem o papel também de “construtor”, junto ao poeta, na composição da *Argonáutica*. O paralelo entre as vozes do narrador e do herói aponta para esse caráter metanarrativo de Orfeu, que está intrinsecamente ligado ao seu papel de poeta mágico e líder religioso.

A confluência das vozes é mais evidente pelo fato de a enunciação do canto de Orfeu se dar por um discurso indireto, no qual a voz do aedo da *Argonáutica* é quem canta o que seu personagem canta. O recurso evidencia a estratégia narrativa do aedo, ao solucionar um conflito pelo canto ele apresenta seu próprio poder, ou seja, como a sua performance também é propiciadora de *thélxis*. O espectador que ouve o canto do aedo da *Argonáutica* ouve, em verdade, o canto de Orfeu ecoando pelo aedo. Além de servir de metáfora da tradição poética de que Orfeu é o *aoidān patēr* destacado por Píndaro, o procedimento de Apolônio leva a, necessariamente, refletir sobre o papel desse personagem em relação à tradição constituída, aos seus semelhantes (Fêmio e Demódoco) e ao próprio procedimento da performance. Vê-se um canto sobre um passado presentificado em um aedo que, ao assumir o papel do poeta antigo, presentifica o canto deste. Nesse contexto, a cosmogonia funciona como essa re-enunciação da origem, necessária e fundamental ao pensamento de civilizações como a arcaica. O mundo é re-enunciado, em prol da ordem interna da obra, e da presentificação de um canto que não é passado, mas perene, como observa Eliade (1989, p. 41):

Portanto, o “Mundo” é sempre o mundo que se conhece e em que se vive. Ele difere de cultura para cultura. Há, por conseguinte, um número considerável de “Mundos”. Mas o que nos interessa para o nosso trabalho é o fato de que, apesar da diferença das estruturas sócio-econômicas e da variedade dos contextos culturais, os povos arcaicos pensam que o Mundo deve ser anualmente renovado e que

essa renovação se realiza de acordo com um modelo: a cosmogonia ou um mito de origem, que desempenha a função de um mito cosmogônico.

Retomando discussões já realizadas anteriormente, o mundo deve ser renovado, e é papel do aedo propiciar essa renovação pelo canto. O que sua performance tem de ritualística é fruto da função mítica de sua ação, o que perpassa o seu papel de líder religioso, propiciador da aliança entre os homens e os deuses. Da mesma forma que Ídmon, por ser adivinho de Apolo, serve aos argonautas para propiciar a visão do futuro⁸¹, Orfeu propicia pelo seu canto o laço eterno entre eles e Apolo.

Mas, além disso, a relação íntima entre o conteúdo do canto cosmogônico e a função do mesmo, ambos impondo ordem ao caos, demonstram ainda como a construção da narrativa imagética por Orfeu permite esse uso de seu canto. Cassirer (1985, p. 114-115) destaca como o poder de encantar o mundo pela palavra e pela imagem são intrinsecamente unos, pois “na perspectiva mágica do mundo, em particular, o encantamento verbal é sempre acompanhado pelo encantamento imagético”. A essa concepção de Cassirer, Thamos (2007, p. 230-231) adiciona a noção de que

Se pudermos compreender – ou intuir – que esse encantamento verbal é justamente o que constitui a pedra fundamental de qualquer discurso poético (e que pode mesmo, às vezes, motivá-lo inteiramente), não será difícil ou estranho admitir que todos os recursos empregados pelo poeta em sua fala – dentre os quais as figuras de retórica compõem uma parte importante – estão diretamente subordinados a essa necessidade imperiosa de expressão que concebe o mundo a partir de um ponto de vista mágico ou mitificante de nossa percepção.

O mundo concebido magicamente pela expressão artística, seja por Hesíodo ou por Orfeu, é, portanto, natural ao poeta, com já se afirmou anteriormente. Conceber que o poeta é o organizador do mundo é uma concepção que converge com a noção de que a função do artista é escolher e combinar elementos de forma a tornar uma composição expressiva. Como observou Octávio Paz, pode-se entender que a expressividade de uma obra de arte, que leva à sedução de um espectador, se dá pela busca por uma reorganização dos elementos constituintes do mundo de forma não utilitária, mas eminentemente estética e expressiva.

⁸¹ O nome do argonauta Ídmon vem de um verbo, ἴδμων/*ídmōn*, que significa “ter conhecimento de algo”.

2.3. Amor e Luta

Como visto até então, Clare (2002, p. 54-59) observa que a cosmogonia cantada por Orfeu tem por base duas influências principais: a teoria de Empédocles na qual o mundo teria se formado por ação do Amor e da Luta e a *Teogonia* de Hesíodo. O paralelo com a *Teogonia* é mais claro, tendo em vista a natureza também cosmogônica do poema de Hesíodo.

Já o paralelo com a filosofia se dá pelos elementos arrolados. Para Empédocles, o “Amor” (*philía*) é responsável pela união dos elementos – fogo, água, ar e terra –, enquanto que a “Luta” (*neĩkos*) é responsável pela sua separação (GUTHRIE, 1974, p. 185-186). Essas potências funcionam como forças motrizes da combinação dos elementos do universo, criando uma harmonia baseada na sua oposição, como força atrativa e repulsiva, como atesta o fr. 17, vv. 15-20⁸²:

ὥς γὰρ καὶ πρὶν ἔειπα πιφαύσκων πείρατα μύθων,
δίπλ' ἐρέω· τοτὲ μὲν γὰρ ἐν ἠϋξήθη μόνον εἶναι
ἐκ πλεόνων, τοτὲ δ' αὖ διέφυ πλέον' ἐξ ἑνὸς εἶναι,
πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ ἠέρος ἄπλετον ὕψος,
Νεϊκός τ' οὐλόμενον δίχα τῶν, ἀτάλαντον ἀπάντητι,
καὶ Φιλότης ἐν τοῖσιν, ἴση μῆκός τε πλάτος τε·

Pois como já antes disse, revelando o alcance do mito, duplas (coisas) direi: pois ora foi um crescido a ser um só de muitos, ora de novo partiu-se a ser muitos de um só, fogo e água e terra, e de ar a infinita altura, é Ódio funesto fora deles, de peso igual em toda parte, e Amizade⁸³ dentro deles, igual em comprimento e largura;

Há diversos outros fragmentos de Empédocles que atestam essa relação⁸⁴. O fr. 26 também traz essas forças como agregadora e desagregadora da natureza (vv. 3-7):

αὐτὰ γὰρ ἔστιν ταῦτα, δι' ἀλλήλων δὲ θέοντα
γίνονται ἄνθρωποι τε καὶ ἄλλων ἔθνεα θηρῶν
ἄλλοτε μὲν Φιλότητι συνερχόμεν' εἰς ἕνα κόσμον,

⁸² Tradução de José Cavalcante de Souza.

⁸³ Apesar de referencial, a tradução tradicional de *philía* por “amizade” não é adequada aqui pela natureza da união que rege os elementos empedoclianos. Para a análise realizada aqui, sempre referir-se-à *philía* como “amor”.

⁸⁴ Além dos citados, Empédocles menciona essa relação entre as duas forças nos fragmentos 16, 20, 21, 22 (onde Empédocles associa *philía* diretamente à deusa Afrodite), e 35.

ἄλλοτε δ' αὖ δίχ' ἕκαστα φορούμενα Νείκεος ἔχθει,
εἰσόκεν ἔν συμφύοντα τὸ πᾶν ὑπένερθε γένηται.

Pois estes são eles mesmos e correndo uns pelos outros
tornam-se homens e espécies de outros animais,
ora por Amizade convergidos em uma só ordem,
ora de novo à parte movidos cada um por ódio de Neikos,
até que em um crescidos, o todo, submissos se tornem.

Por intermédio do conceito de Empédocles, de que são “Amor” e “Luta” que mantém a ordem e a harmonia do cosmos, o canto de Orfeu serve de alegoria para a situação de conflito entre os argonautas e assim estabelece a Argo como microcosmo e o início da viagem é o início desse novo mundo conflituoso. Assim como é capaz de guiar os argonautas nos rituais, guiar o barco com sua canção e estabelecer ordem à natureza, Orfeu deixa claro por sua música que ele é o responsável pela ordem, e que dele depende o sucesso da empreitada, já que é da sua natureza de aedo o poder de encantar o ouvinte e o mundo.

No entanto, apesar de o “Amor” para Empédocles ser sinônimo de “Ordem”, por ser o elemento agregador, não há como crer que Orfeu represente, no binômio de Empédocles, o “Amor”, como oposto à “Luta”. A partir disso, porém, é possível retomar a função do “Amor” dentro da obra, num contexto amplo. É por intermédio do amor de Medeia que Jasão conquistará o velocino de ouro. A ausência de Orfeu no terceiro Canto da *Argonáutica* é preenchida pela presença de Medeia, e é pela ação dela que os argonautas conquistam seus objetivos e o retorno. Algo que reforça essa questão é a própria introdução do terceiro Canto, que evoca Erato, musa da poesia erótica, e explicitamente diz que Jasão conquista o velo por obra do amor de Medeia (III, vv.1-3):

Εἰ δ' ἄγε νῦν, Ἐρατώ, παρά θ' ἴστασο, καί μοι ἔνισπε,
ἔνθεν ὅπως ἐς Ἴωλκὸν ἀνήγαγε κῶας Ἰήσων
Μηδείης ὑπ' ἔρωτι.

Venha agora, Erato, fique ao meu lado, e me narre,
de que modo para Iolco trouxe o velo Jasão
graças ao amor de Medeia.

É sabido que é por causa das habilidades de Medeia que Jasão supera as provas de Eetes. Além disso, o terceiro Canto da *Argonáutica* é narrado por Erato, o que destaca a centralidade do tema amoroso nesse momento da obra. Considerando isso, pode-se ler a questão da oposição entre “Luta” e “Amor” como uma oposição entre o

conflito, o mundo anterior à entrada de Medeia na narrativa, e o mundo instaurado pela presença da jovem feiticeira, de harmonia. Apesar disso, o pouco equilíbrio entre os conflitantes da nau ainda era sanado pela ordem estabelecida pelo dom de Orfeu, capaz de encantar os homens.

É salutar então que, justamente no Canto em que Medeia se apresenta, Orfeu não seja mencionado, pois uma instância da ordem substitui a outra. Um exemplo de como Medeia é apresentada é a cena de III, vv.523-39, em que Argo sugere que a magia de Medeia é a solução para que os argonautas conquistem o velo de ouro. O adivinho Mopso interpreta que os deuses enviaram um sinal de que Argo está certo (III, vv.540-54):

540 Ὡς φάτο: τοῖσι δὲ σῆμα θεοὶ δόσαν εὐμενέοντες.
 τρηρῶν μὲν φεύγουσα βίην κίρκιοι πελειᾶς
 ὑπόθεν Αἰσονίδεω πεφοβημένη ἔμπεσε κόλποις:
 κίρκος δ' ἀφλάστῳ περικάππεσεν. ὦκα δὲ Μόψος
 τοῖον ἔπος μετὰ πᾶσι θεοπροπέων ἀγόρευσεν:
 545 "Ἵμμι, φίλοι, τόδε σῆμα θεῶν ἰότητι τέτυκται:
 οὐδέ τη ἄλλως ἐστὶν ὑποκρίνασθαι ἄρειον,
 παρθενικὴν δ' ἐπέεσσι μετελθέμεν ἀμφιέποντας
 μήτι παντοίῃ. δοκέω δέ μιν οὐκ ἀθερίζειν,
 εἰ ἐτεὸν Φινεύς γε θεᾶ ἐνὶ Κύπριδι νόστον
 550 πέφραδεν ἔσσεσθαι. κείνης δ' ὄγε μείλιχος ὄρνις
 πότμον ὑπεξήλυξε: κέαρ δέ μοι ὡς ἐνὶ θυμῷ
 τόνδε κατ' οἰωνὸν προτιόσσειται, ὥς δὲ πέλοιτο.
 ἀλλὰ, φίλοι, Κυθέρειαν ἐπικλείοντες ἀμύνειν,
 ἦδη νῦν Ἄργιοι παραιφασίησι πίθεσθε."

540 Assim disse; e a eles um sinal os deuses deram, benevolentes.
 Uma trêmula pomba, que fugia da força de um gavião
 caiu assustada do alto no colo do Esonida;
 o gavião caiu enganchado no aplustre⁸⁵. E rapidamente Mopso
 tal discurso profético proclamou entre todos:
 545 “Para vós, amigos, este sinal fez-se por vontade dos deuses.
 E não há outra melhor explicação
 que a donzela procurar e com palavras envolver
 com todo tipo de astúcia. Não penso que ela rejeite,
 se em verdade Fineu indicou que o retorno pela deusa Cípris

⁸⁵ A mesma palavra aparece em I, v.1089, e a opção pela tradução por “aplustre” é cotejada com Valverde Sánchez (1996) e Brioso Sánchez (2003). Mooney (1912, p. 137) observa que “Ο ἄφλαστον/*áphlaston*, *aplustre*, era o ornamento no qual a popa do navio terminava depois de curvar para cima e para fora. Era também chamada de κόρυμβος/*kórnyba*, *corymbus*, cf. II, v. 601, embora esse termo fosse geralmente usado para um ornamento da proa. (ἀκροστόλια/*akrostolia*)”. Já Brioso Sánchez (2003, p. 79, n. 223) diz que o aplustre “consistia em um adorno em forma de cabeça de ave em geral e voltada para o interior da nave”.

550 haveria de ser. Dela é o doce pássaro
 que fugiu do seu destino; como o coração em meu peito
 pressagia segundo esse augúrio, que assim seja.
 Mas, amigos, a Citereia invoquemos para proteger,
 já que agora vós pelos conselhos de Argo vos persuadis.

Fica expressa, no discurso do argonauta, a oposição entre a violência do gavião, βίην/*biēn*, e a doçura da pomba, μείλιχος/*meílikhos*. Essa oposição expressa nas palavras destacadas remete à mesma oposição entre as figuras da pomba e do gavião que surgem em I, vv. 1049-50, quando os Dolíones fogem dos Argonautas como pombas de gaviões, uma das poucas cenas de combate e violência dos argonautas contra algum inimigo. A relação do gavião com a força e a belicosidade em oposição à doçura da pomba remete à oposição entre Ares e Afrodite, que é apresentada na descrição do manto de Jasão, mas que aparece com mais força agora.

A relação entre o canto de Orfeu e a cosmogonia de Empédocles pode ser, de tal modo, um recurso programático de Apolônio para estabelecer antecipadamente o papel do amor no futuro do poema. Apesar de Apolônio utilizar-se de *érōs* ao invés de *phília*, o sentimento de Medeia por Jasão é tão fundamental para o sucesso do herói que não é equivocado cogitar que isso influa na construção da narrativa, pensando Apolônio como um erudito. Ele expõe indiretamente sua fonte para a cosmogonia de Orfeu e, conseqüentemente, abre espaço para a leitura da obra sob a ótica dessa filosofia.

Kyriakou (1994, p. 313-314) também destaca a função programática dessa relação entre a cosmogonia de Orfeu narrada por Apolônio e a filosofia de Empédocles, porém observa que na verdade essa relação poderia remeter ao papel de Medeia dentro da obra não apenas como representante desse Eros que leva à conquista do velo, mas ao demonstrar como o amor de Medeia por Jasão leva à violência e à destruição de sua família, invertendo o binômio de Empédocles. O exemplo selecionado por Kiryakou é o do manto de Jasão, onde Afrodite se vê refletida no escudo de Ares.

A tensão entre νεῖκος [*neikos*] e φιλότης [*philótēs*] é encontrada na ekphrasis do manto de Jasão (I, vv. 730-767). No centro da ekphrasis há a bela cena de Afrodite observando-se no escudo de Ares (I, vv. 742-746), uma imagem verdadeiramente cativante: a deusa da φιλότης entretém-se com as armas do νεῖκος. Um episódio da narrativa de Pélops e Hipodâmia também é retratado no manto e narrado com alguns detalhes. Estes paralelos entre as infelizes histórias de amor põem-se em paralelo ao mito de sucessão, uma vez que desencadeou uma longa cadeia de assassinatos dentro da casa do Pelópida.

Kyriakou defende, a partir dessa leitura, que a própria situação de Jasão em relação às mulheres de Lemnos nessa cena, despertando a admiração delas e o desejo da rainha Hipsípila, reflete essa oposição entre *neîkos* e *philótēs*, pois demonstra claramente a compensação da falta de belicosidade de Jasão pela sua beleza. Ele destaca ainda que o modelo para a construção da descrição do manto de Jasão é a descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada*, o que põe Jasão em oposição direta a esse herói da guerra de Tróia, famoso pela sua violência e belicosidade. A própria natureza dos itens é oposta: o manto serve para adornar Jasão, enquanto que o escudo de Aquiles – e de Ares – serve para a batalha. Há de se pensar que, tendo em vista que Ares se relaciona a Aquiles pela belicosidade, Jasão se relaciona a Afrodite pela beleza e ambos desejam ser admirados – esse é o seu instrumento de poder. Considerando, ainda, que a mesma descrição do escudo serve de base estrutural para a construção da cosmogonia de Orfeu, a tensão entre *neîkos* e *philótēs* se amplia.

Mas, Kyriakou aponta que a *philótēs* aqui é maléfica, pois é a responsável pela destruição, como *neîkos* no contexto bélico. O amor tem um poder destrutivo sobre Medeia, que a levava a cometer o crime de matar não apenas seu irmão Apsirto mas os seus próprios filhos.

Zanker (2004, p. 84), também analisando a cena do manto, destaca como ela pode auxiliar a responder questões sobre a tipologia e a caracterização de um herói dentro de um épico:

Por exemplo, a centralidade de Afrodite admirando sua própria imagem no escudo de Ares na descrição de Apolônio do manto de Jasão (I, 742-46), a inquestionável contraparte do escudo heroico de Aquiles, tem um assegurado apoio no modo como nós interpretamos o heroísmo de Jasão enquanto ele avança dentro da cidade das mulheres lemnianas. Este episódio termina em toda a escala de intercurso sexual assim que os argonautas "repovoam Lemnos", para usar a apreciação do canônico herói Hércules que está impaciente para avançar com a empreitada heroica da busca (vv. 872-74).

Beye chama atenção para o fato de que após esse trecho (I, vv. 772-73), Apolônio menciona Atalanta, que foi impedida de participar da viagem por Jasão por causa do amor. Apesar de não especificar de quem ou por quem seria esse amor, o fato de ele causar dolorosos conflitos (ἀργαλέας ἔριδας φιλότητος ἔκητι⁸⁶) de certa

⁸⁶ Não fica claro a quem se refere à palavra *philótētos*, se a Jasão ou a Atalanta, ou mesmo aos

forma antecipa, na interpretação de Beye, o tema do amor que leva à guerra (1982, p. 91-92). Kyriakou destaca, ainda, que Jasão recusa a participação de Atalanta na expedição porque essa ἔριδης/*éridēs* levaria a um conflito entre os argonautas. Para ele, “a palavra *éridēs* nesse contexto erótico carrega conotações de um comportamento perigoso causado pelo amor” (1994, p. 314).

Ler a cosmogonia de Orfeu sob essa ótica apresenta-nos uma nova perspectiva, sobre o poder do músico de estabelecer a ordem. Orfeu é capaz de evitar uma situação de luta, *neîkos*, mas Apolônio deixa subjacente ao discurso o fato de que é o amor, a *philótēs*, que levará Jasão e os argonautas a conquistarem seu objetivo. Porém, por consequência da ação desse mesmo amor, Jasão conhecerá ruína e morte. De tal forma, mesmo que *neîkos* possa num primeiro momento parecer ser a parte negativa do binômio, pode-se analisá-lo como algo positivo, tendo em vista que a presença do *neîkos* é essencial para a harmonia do cosmos, que é pela violência e pelo poder que Zeus, por exemplo, se torna soberano, bem como que os heróis do passado, como Aquiles, conquistaram renome.

Lendo Apolônio, ao dialogar com Empédocles, pode-se compreender melhor a leitura que um pensador do Período Helenístico fez dos filósofos pré-socráticos. Mas, além da erudição característica dos *philólogoi* desse período, Apolônio utiliza esses preceitos filosóficos como ferramentas na construção de seu poema, apresentando ao leitor mais atento o que se encontra por trás de sua construção, evidenciando pela presença de um aedo personagem, sua visão sobre o fazer poético, sobre o papel do poeta e sobre a tradição que o precede.

argonautas, que talvez viessem a cair de amores pela jovem (Beye, 1982, p. 92). Segundo outras versões do mito, Atalanta havia participado da expedição dos argonautas.

3. A PARTIDA DOS ARGONAUTAS (I, vv. 536-579)

- οἱ δ', ὥστ' ἠΐθεοι Φοῖβω χορὸν ἢ ἐνὶ Πυθοῖ
 ἢ που ἐν Ὀρτυγίῃ, ἢ ἐφ' ὕδασιν Ἴσμηνοῖο
 στησάμενοι, φόρμιγγος ὑπαὶ περὶ βωμὸν ὄμαρτῆ
 ἐμμελέως κραιπνοῖσι πέδον ῥήσσωσι πόδεσσιν:
- 540 ὥς οἱ ὑπ' Ὀρφῆος κιθάρῃ πέπληγον ἐρετμοῖς
 πόντου λάβρον ὕδωρ, ἐπὶ δὲ ῥόθια κλύζοντο:
 ἀφρῶ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα κελαϊνὴ κήκιεν ἄλμη
 δεινὸν μορμύρουσα ἐρισθενέων μένει ἀνδρῶν.
 στράπτε δ' ὑπ' ἠελίῳ φλογὶ εἵκελα νηὸς ἰούσης
- 545 τεύχεα: μακροὶ δ' αἰὲν ἐλευκαίνοντο κέλευθοι,
 ἀτραπὸς ὡς χλοεροῖο διειδομένη πεδίῳ.
 πάντες δ' οὐρανόθεν λεῦσσον θεοὶ ἤματι κείνῳ
 νῆα καὶ ἡμιθέων ἀνδρῶν μένος, οἱ τὸτ' ἄριστοι
 πόντον ἐπιπλώεσκον: ἐπ' ἀκροτάτησι δὲ νύμφαι
- 550 Πηλιάδες κορυφῆσιν ἐθάμβεον εἰσορόωσαι
 ἔργον Ἀθηναίης Ἴτωνίδος, ἠδὲ καὶ αὐτοῦς
 ἥρωας χεῖρεσσιν ἐπικραδάοντας ἐρετμά.
 αὐτὰρ ὄγ' ἐξ ὑπάτου ὄρεος κίεν ἄγχι θαλάσσης
 Χείρων Φιλλυρίδης, πολιῆ δ' ἐπὶ κύματος ἀγῆ
- 555 τέγγε πόδας, καὶ πολλὰ βαρεῖη χειρὶ κελεύων,
 νόστον ἐπευφήμησεν ἀκηδέα νισσομένοισιν.
 σὺν καὶ οἱ παράκοιτις ἐπωλένιον φορέουσα
 Πηλεΐδην Ἀχιλῆα, φίλῳ δειδίσκετο πατρὶ.
 Οἱ δ' ὅτε δὴ λιμένος περιγηέα κάλλιπον ἀκτὴν
- 560 φραδμοσύνη μῆτι τε δαΐφρονος Ἀγνιάδαο
 Τίφυος, ὅς ῥ' ἐνὶ χερσὶν εὐξοα τεχνηέντως
 πηδάλι' ἀμφιέπεσκ', ὄφρ' ἔμπεδον ἐξιθύνοι,
 δὴ ῥα τότε μέγαν ἰστὸν ἐνεστήσαντο μεσόδμη,
 δῆσαν δὲ προτόνοισι, τανυσσάμενοι ἐκάτερθεν,
- 565 κάδ δ' αὐτοῦ λῖνα χεῦαν, ἐπ' ἠλακάτην ἐρύσαντες.
 ἐν δὲ λιγὺς πέσεν οὖρος: ἐπ' ἰκριόφιν δὲ κάλως
 ξεστῆσιν περόνησι διακριδὸν ἀμφιβαλόντες
 Τισαίην εὐκκληοὶ ὑπὲρ δολιχὴν θέον ἄκρην.
 τοῖσι δὲ φορμίζων εὐθήμονι μέλπεν ἀοιδῆ
- 570 Οἰάγροιο πάις νηοσσόον εὐπατέρειαν
 Ἄρτεμιν, ἢ κείνας σκοπίας ἀλὸς ἀμφιέπεσκεν
 ῥυομένη καὶ γαῖαν Ἴωλκίδα: τοὶ δὲ βαθείης
 ἰχθύες ἀίσσοντες ὑπερθ' ἀλός, ἄμμιγα παύροις

ἄπλετοι, ὕγρα κέλευθα διασκαίροντες ἔποντο.
575 ὡς δ' ὀπότη' ἀγραύλοιο κατ' ἵχνια σημαντήρος
μυρία μῆλ' ἐφέπονται ἄδην κεκορημένα ποιῆς
εἰς αὐλιν, ὃ δέ τ' εἴσι πάρος σύριγγι λιγείη
καλὰ μελιζόμενος νόμιον μέλος, ὥς ἄρα τοίγε
ὠμάρτευν: τὴν δ' αἰέν ἐπασσύτερος φέρεν οὔρος.

- Então, assim como os jovens, para Febo, uma dança em Pito
ou em algum lugar da Ortígia, ou junto às águas do Ismeno⁸⁷,
realizam, sob a lira em torno do altar, juntos,
no chão, os rápidos pés batem harmoniosamente;
- 540 assim eles, sob a cítara de Orfeu, golpeavam com os remos
as agitadas águas do mar, e rompiam ruidosos as ondas;
aqui e ali, a negra água salgada borbotava com a espuma,
murmurando terrivelmente sob o impulso dos poderosos homens.
Brilhavam sob o sol, como chama, ao avançar da nau,
- 545 as armas; sem cessar, os longos caminhos branqueavam,
como uma senda que se abre em verde planície.
Todos os deuses do céu observavam aquele dia
a nau e a força dos homens semidivinos, os melhores que então
navegavam pelo mar; dos altos cimos, as ninfas
- 550 Pelíades maravilhavam-se vendo
o trabalho de Atena Itonida, e os próprios
Heróis, que com as mãos agitavam os remos.
Mas ainda vinha do mais alto monte para junto do mar
Quíron Filirida, que no branco rebentar da onda
- 555 molhava os pés, e os animando muito com os pesados braços,
desejou retorno sem reveses para os que partiam.
Com ele sua esposa, segurando num braço
Aquiles Pelida, o mostrava a seu querido pai.
Eles, quando já a curvada margem do porto deixaram para trás,
- 560 pela astúcia e prudência do hábil Hagníada
Tífis, o qual assim nas mãos habilidosamente
conduzia bem trabalhado timão, que podia guiar de modo firme,
então já o grande mastro alçaram na viga principal⁸⁸,
ataram aos estais, tensionado aos brandais⁸⁹,
- 565 ao alto as velas içaram, da polia desenrolando⁹⁰.
Nelas um vento sonoro irrompeu; sobre o convés a escota⁹¹

⁸⁷ Rio da Beócia.

⁸⁸ A maioria dos tradutores de Apolônio traduzem este trecho sem fazer referência a todas as especificidades náuticas presentes na descrição do procedimento de mastreamento pelos argonautas. A opção pela tradução desses termos tem por base a nota de Mooney aos versos 563 a 567, e usou como referência elementos próprios da navegação que se aproximem das funções dos termos gregos. A proposta é que não se perca, na tradução, a natureza técnica dessa descrição, que é uma característica típica do preciosismo dos eruditos alexandrinos.

⁸⁹ Aqui são descritos os cabos que prendem o mastro ao barco: dois estais (πρότονου/*prótonoi*), que se prendem à proa, um contra-estai, que se prende à popa, e os brandais (ἐκάτερθεν/*hekáterthen*), que prendem o mastro transversalmente. *Hekáterthen* é um advérbio compreendido como “de um lado e do outro”, mas a opção por “brandal” segue a proposta para todo o trecho. Cf. Mooney, p. 194.

⁹⁰ A palavra é utilizada para o objeto circular que se assemelha a uma roca, do qual se desenrola o pano da vela.

⁹¹ Cabos usados para se trabalhar a abertura da vela em relação ao vento. Na nota aos versos 566 a 567, Mooney (1912, p. 105) descreve esse procedimento:

[...] tomando ἰκρία [*ikria*], como em IV, v. 80, 1666, em seu usual sentido homérico de parte do convés do navio, o sentido será que, como a Argo estava viajando a favor do vento, as κάλωες [*kálōes*] (= πόδες [*pódes*], II, v. 932, as escotas do veleiro de vela quadrada) eram atadas a cavilhas ou cunhos (περόνια) [*perónai*] em intervalos nos dois lados do deck. O Escoliasta

- nos polidos cunhos⁹² separadamente ataram,
 e livres de cuidados passaram⁹³ pelo largo cabo Tiseu.
 Para eles, em sua lira celebrava com harmonioso canto
 570 o filho de Éagro, à de nobre pai, a salva-naus
 Ártemis, que cuidava daquelas atalaias⁹⁴ ao largo do mar
 e da terra de Iolco; e sobre o profundo mar
 os peixes saltaram, misturados os pequenos
 aos grandes, por úmidos caminhos brincando seguiram.
 575 Como quando a trilha de um rústico pastor
 incontáveis ovelhas seguem totalmente saciadas do pasto
 para a cabana, e ele vai à frente em sua aguda siringe⁹⁵
 entoando uma bela melodia pastoral; assim aqueles
 os acompanhavam; e incessante a⁹⁶ levava uma sempre refrescante brisa.

explica ἴκρια como σανιδώματα [*sanidōmata*], ou κέραια [*kéraia*], e περόναι como πάσσαλοι [*pássaloi*] ou κρίκοι [*kríkoι*]. de M., seguindo Cartauld, compreende por ἴκρια “*the yard*” (“convés”ou “pátio”) e por περόναι “*rings*” (argolas), pelas quais as cordas passavam. Seaton inclina-se à visão de Vars, de que os περόναι (*cabillots*, *bellaying pins*) circulares onde eram atadas as cordas estavam amarradas a algo da natureza de um ἴκριον [*íkrion*], tal como um “*fife-rail*” (*râtelier* – algo como “cunho”).

⁹² A tradução por “cunhos” segue a suposição da nota anterior, de que os περόναι eram de madeira, como o *íkrion*.

⁹³ Apesar da tradução por “passar”, o verbo possui como segunda acepção “brilhar”. Aqui a ambiguidade pode compor um efeito condizente com as imagens de luz, como as armas que brilham sob a luz do sol, e por consequência, com o deus sol Apolo, patrono do embarque e da partida.

⁹⁴ O termo σκοπιὰς/*skopiàs* se refere a um observatório, a um ponto alto do qual se observa algo. Aqui seguiu-se a opção de Sánchez (1996), Sánchez (2003) e Delage (1976).

⁹⁵ Flauta pastoril, popularmente conhecida por flauta-de-Pã.

⁹⁶ A nau.

3.1. Os observadores da partida

A partida de Jasão e os argonautas em sua viagem em busca do velocino de ouro narrada por Apolônio de Rodes no Canto primeiro de seu poema épico *Argonáutica* (I, vv. 536-579) se dá depois de uma cena de conflito interno dos navegantes: após a decisão de que o líder da expedição seria Jasão – apesar de os argonautas preferirem Hércules a ele –, Ídmon e Idas discutem e a contenda somente é evitada pela música de Orfeu, na primeira sequência onde ele põe sua lira a serviço da expedição. Ao cantar uma cosmogonia, Orfeu acalma os ânimos dos heróis, liderando-os em seguida num ritual para dar início a sua jornada.

Na cena apresentada acima, nos versos 536 a 579, são mencionadas duas figuras divinas centrais ao poema: Apolo e Ártemis. Apolo é o patrono da expedição e Ártemis a protetora de Iolco, terra de Jasão. Figuras simbólicas por excelência, ambos são retratados aqui como condutores, em duas cenas mediadas pelo aedo Orfeu: (i) como guia do ritmo do remar dos argonautas, atuação comparada a um ritual em honra a Apolo, pois ambos, o herói e o deus, guiam os grupos por intermédio de uma lira; (ii) já o canto seguinte que o herói realiza em honra a Ártemis faz com que um cardume de peixes siga a nau, e o narrador compara essa cena a um pastor que conduz também com música suas ovelhas.

Ambos os cantos são relatados – como outros que Orfeu realiza – por um discurso indireto, e aqui mais importam as cenas e suas coreografias que o conteúdo dos cantos. As comparações são, de fato, símiles, porém com uma significação que transcende a cena em que se inserem.

Considerados os dois símiles, as figuras dos deuses irmãos aparecem aqui abrindo e fechando uma sequência narrativa, mas desde o início do poema os dois deuses estão ligados à partida dos argonautas. Assim como nessa passagem Apolo é chamado pelo epíteto Febo, o ‘brilhante’, no primeiro verso do poema onde o deus é evocado ele possui a mesma designação. O particípio que inicia o primeiro verso do poema, *arkhómenos*, traz ainda a ideia de que é por intermédio de Apolo que o poema começa, literalmente associando a narrativa ao próprio caminho da viagem. É pelo oráculo de Apolo que Pélias decidirá enviar Jasão em busca do velocino, e é a esse deus que argonautas realizam sacrifícios para sua partida. A função religiosa do deus é reforçada diversas vezes durante o poema, com vários sacrifícios e ritos oferecidos em seu nome, além das diversas referências ao seu caráter mântico. Ao sair de casa para a

expedição, o andar de Jasão – como acontecerá diversas vezes durante o poema – é comparado a Apolo avançando pelos lugares de culto – Delos, Claros, na Lídia, que possuía um templo e um oráculo, e Pito, local do oráculo de Delfos (SÁNCHEZ, 1996, p. 107, n. 65).

O símile que compara o remar dos Argonautas à dança de jovens em honra a Apolo é seguido de uma cena de contemplação, onde várias figuras, de deuses ao centauro Quíron, admiram-se com a expedição (I, vv. 536-552).

A comparação subentende uma coreografia semelhante dos dois grupos de pessoas. O aedo salienta a harmonia do bater nos pés, que segue um ritmo marcado pelo deus, assim como o ritmo imposto por Orfeu ao remar. Assim como em outras ocasiões, Orfeu é o responsável por, através de sua música, impor ordem a uma situação. A seguir o aedo valoriza a força dos homens a remar, que golpeiam a água gerando barulho e agitação, mesmo que em harmonia. O conjunto da harmonia da música ritmada com a admirável força dos homens amplia a significação do aparecimento de Apolo na passagem. Clare (2002, p. 60) observa que a relação entre o caminho aberto no mar e na terra enfatiza a função simbólica da ordem sob o domínio da música de Orfeu:

A qualidade pitoresca, pictórica da descrição da partida da *Argo* há muito foi percebida, e por meio da impressionantemente central comparação o motivo do imaginário do caminho associado com a viagem prossegue: a velocidade do navio em partida é tal que o caminho aberto pelo seu sulco branco é tão vívido como um caminho visível numa planície verde. Em outras palavras, um caminho é aberto pelo movimento da *Argo* no *mar*, uma marca que na sua distinção visual é comparável a um caminho sobre a *terra*. Essa sugestão é reforçada pela justaposição de αἰὲν [*aièn*] e κέλευθοι [*kéleuthoi*] em 545, uma justaposição reminiscente da ordem cósmica previamente cantada por Orfeu (cf. I, vv. 449-500).

Assim, a relação entre essa cena e a cosmogonia cantada anteriormente por Orfeu é a circunscrição de ambas sob o domínio da ordem. O domínio da ordem para Clare se encontra na relação entre o verso 545 e a ordem cósmica expressa em ἡδ' ὡς ἔμπεδον αἰὲν ἐν αἰθέρι τέκμαρ ἔχουσιν/ἄστρα σεληναίη τε καὶ ἡελίοιο κέλευθοι; e como firmemente sempre no éter têm marco/os astros, e os caminhos da lua e do sol. Ao cantar a sua cosmogonia, Orfeu exercita o domínio sobre o cosmos através da palavra e do poder de sua música, bem como exercita o mesmo domínio sobre o ritmo de navegação.

Em nota ao verso 540, Mooney (1912, p. 103) cita Cartauld, que diz que a atuação de Orfeu na Argo seria a de um τριηραύλης/*triēraúlēs*, o “flautista de um trirreme, que marcava o compasso para a sincronização do movimento dos remeiros”⁹⁷. Guthrie (1993, p. 28), porém, o classifica como um κελευστής/*keleustēs*, “ritmista”, que seria seu papel oficial dentro da expedição, e que independe do instrumento a ele atribuído.

A seguir, a nau e sua tripulação são admirados por dois grupos de observadores: os deuses olímpicos e as ninfas do monte Pélion. Há duas imagens nessa sequência relacionadas a essa partida que estão predominantemente ligadas a Febo como o ‘brilhante’: as armas que brilham sobre o sol, como chama e a espuma que branqueia o mar no caminho aberto pelo avanço da embarcação, e que assim torna a ação visível (εἶδομαι/*eídomai*) a esses observadores.

3.2. Uma tensão sexual?

Apesar da importância de Apolo para a construção da obra, Hera, Afrodite e Atena são as divindades que mais intercedem pelos argonautas na expedição. Hera pela ingratidão de Pélias, que não a ofereceu honrarias; Afrodite auxilia Hera ao ordenar ao pequeno Eros que fleche Medeia com suas setas, levando a jovem a apaixonar-se por Jasão e auxiliá-lo em sua jornada; e Atena auxilia Argos a construir a nau que levará os heróis até a Cólquida. É interessante notar essa interferência dessas divindades, todas femininas, em oposição a uma expedição toda governada pela masculinidade – de heróis e de seu patrono, Apolo.

Há outros exemplos dessa interferência de deusas, como a ajuda de Tétis na fuga dos heróis no Canto IV, a interferência de Íris, que impede que os argonautas Zetes e Calais matem as Harpias, e a impressionante aparição da deusa Hécate, no ritual realizado por Jasão por orientação de Medeia. A todo o momento – e parece que Apolônio quer deixar isso claro – a esfera feminina é fundamental para o avanço dos heróis masculinos. Isso sem comentar as figuras não divinas, como Hipsípila e a própria Medeia.

Mas a recusa ao feminino caracteriza, na mesma medida, a narrativa, o que leva

⁹⁷ Segundo o dicionário grego-português (2006-2010, p. 142), a designação é formada pelas palavras τριήρης/*triērēs*, “trirreme”, e ἀυλέω/*aulēō*, “tocar flauta”. Um exemplo de utilização do termo se encontra na *Oração da Coroa* de Demóstenes, 18,129.

a uma inescapável tensão sexual. Ao selecionar os heróis da expedição, é recusada a presença de Atalanta, a poderosa guerreira eu subjugou Peleu em combate. Ao estabelecerem contato com as Lemnianas, é Hércules quem reprova o fato de os argonautas manterem relações com elas, aludindo a um discurso heroico que pretende lembrá-los do real motivo de sua expedição. A própria proposta de aliança entre os heróis e a feiticeira Medeia é severamente criticada por Idas, que os considera sedutores de mulheres frágeis (III, vv. 558-563):⁹⁸

“ὦ πόποι, ἦ ῥα γυναιξὶν ὁμόστολοι ἐνθάδ’ ἔβημεν,
οἱ Κύπριν καλέουσιν ἐπίρροθον ἄμμι πέλεσθαι,
οὐκέτ’ Ἐνυαλίῳ μέγα σθένος; ἐς δὲ πελείας
καὶ κίρκους λεύσσοντες ἐρητύεσθε ἀέθλων;
ἔρρετε, μηδ’ ὕμιν πολεμήϊα ἔργα μέλοιτο,
παρθενικὰς δὲ λιτῆσιν ἀνάγκιδας ἠπεροπεύειν.”

“Ah certamente, aqui viemos como companheiros de mulheres,
os que invocam Cípris para tornar-se nossa auxiliadora,
e não a grande força de Eníalio; pombas
e gaviões observando, vos privais da contenda.
Ide! E não vos preocupais com os trabalhos de guerra,
mas em donzelas impotentes com súplicas seduzir.”

A censura de Idas ecoa a de Hércules e delimita os papéis inversos de homens e mulheres na Argonáutica. De um lado, heróis em busca de um *kléos* heroico mas que não fazem juz à virilidade de sua tradição heroica⁹⁹, e usam de artifícios como a sedução para atingir seus objetivos – sedução sempre uma arma feminina, do domínio de Afrodite. Do outro, mulheres fortes, guerreiras – Atalanta – e líderes – Hipsípila – que, na paradigmática figura de Medeia, cedem seus artifícios para permitirem aos homens conseguir seus objetivos.

⁹⁸ A mesma expressão usada aqui para a sedução de mulheres encontra-se na *Iliada*, V, 349, quando Cípris é ferida por Diomedes ao tentar salvar Eneias do campo de batalha. O próprio herói diz à deusa para sair do campo de batalha, afirmando que a ela basta seduzir mulheres frágeis – γυναικας ἀνάγκιδας ἠπεροπεύεις/*gynaikas análkidas ēperopeúeis*– já que a guerra não é seu lugar. Essa ligação da atitude de Afrodite na guerra com a dos argonautas frente às provas impostas por Eetes a Jasão não pode se vista como um mero acaso. No discurso de Idas, além da referência à própria deusa, subjaz a falta de varonilidade – no sentido do herói guerreiro em busca de *kléos* – dos argonautas em não serem capazes de enfrentar os desafios a eles impostos. Assim como não é o local da deusa, o campo de batalha não é o local dos argonautas, portanto eles necessitam da ajuda de Medeia para prosseguir. E, pelo menos para Idas, isso não é atitude aceitável para heróis como eles.

⁹⁹ Também do ponto de vista narrativo, ao se considerar Apolônio como membro da tradição homérica, o que soa anacrônico no nível textual – os heróis de Homero são descendentes da geração dos argonautas – mas, no nível extratextual, se justifica, pois os personagens da tradição épica homérica são representantes dessa virilidade cobrada por Hércules e Idas.

A oposição entre Apolo e Ártemis, num primeiro momento, traz essa tensão sexual à tona novamente: os irmãos são ambos divindades ligadas à arqueria, à magia, a rituais; mas são diametralmente opostos em suas outras simbologias: Apolo é o sol, que é o exemplo de jovem varão olímpico perfeito (HOUGHTON, 1987, p. 82), pai de muitos heróis, dono de amores diversos – alguns masculinos. Ártemis é a lua, a caçadora casta – e que defende essa castidade – que patrocina as feiticeiras e os partos, ligada diretamente a florestas e a rituais naturais. E como Jasão e Orfeu estão ligados a Apolo, Medeia está a Ártemis.

Logo em seguida à cena de Jasão caminhando pela cidade, o herói se encontra com uma sacerdotisa de Ártemis, Ífias (I, vv. 311-316), ligada a Iolco pela deusa. Nelis (1991, p. 99) explica a expressão caracterizadora de Ártemis junto a Ífias, a “protetora da cidade”:

Um detalhe concernente a esta “Protetora da Ártemis da cidade” (I, v. 312) pode ser facilmente explicável. A cidade em questão é, naturalmente, Iolco. O ponto se torna explícito em breve, depois de quando, assim que a Argo navega pra fora do golfo de Págasas, depois de cabo Artemísio, Orfeu canta um hino em honra a Ártemis ἡ κείνας σκοπιᾶς ἀλὸς ἀμφιέπεσκεν | ὄνομένη καὶ γαῖαν Ἰωλικίδα (I, vv. 571-72). Uma sacerdotisa de Ártemis aproxima-se de Jasão de maneira a tentar dar a ele alguns conselhos assim que ele sai de casa e Orfeu hinea Ártemis assim que o navio parte de Págasas. A deusa está de tal forma intimamente associada com a partida dos Argonautas. É claramente impressionante que Orfeu invoque a exata mesma deusa cuja sacerdotisa tentou ajudar antes. Ártemis é nomeada “protetora da cidade” e νηοσσόον [*nēossóon*], e há um óbvio ar benfeitor sobre sua presença, mas nenhuma ajuda ou proteção é realmente recebida pelos argonautas.

Nelis afirma ainda que os domínios de Ártemis se situam nesse limite entre a cidade e as terras fora da cidade (1991, p. 100), e que, ao adentrar os domínios da caçadora, Jasão enfrenta uma grande transição, fundamental na sua maturidade como herói. A maturidade de Jasão é um importante tema do poema.

Dois dos epítetos utilizados para Apolo também remetem à partida dos argonautas, mas especificamente, ao seu papel como deus protetor de navegantes. Ele é chamado de ἐμβάσιος/*embásios*, que pode ser traduzido por “embarcador”, e ἐκβάσιος/*ekbásios*, “desembarcador”. Ele é, portanto, o deus do embarque e assume também o papel de salvador de navios (νηοσσώω Ἀπόλλωνι/*nēossóon Apóllōni* em II, v. 297), como Ártemis em I, vv. 570-71.

O fato de o encontro de Jasão com Ífias ocorrer exatamente no momento em que o aedo insere o símile que compara o herói ao deus Apolo permite estabelecer uma ligação entre a saída de sua terra – conduzida pelo deus Apolo, e a chegada à Cólquida, ligadas ambas pela figura da deusa Ártemis pois, da mesma forma que Apolo a Jasão, Ártemis será posteriormente comparada a Medeia, quando os argonautas chegam à Cólquida, em uma cena com coreografia semelhante à de Jasão a caminhar pela sua cidade.

3.3. Sol e Lua

A simbologia do trecho em questão aponta ainda para uma interpretação possível que retoma as figuras dos irmãos também às suas simbologias de sol e lua. Mircea Eliade observa que o ciclo lunar aproxima o homem da morte, dando origem a um sistema essencial para o homem religioso (1992, p. 77).

Graças ao simbolismo lunar, foi possível relacionar e estabelecer correspondências entre fatos tão heterogêneos como o nascimento, o devir, a morte, a ressurreição; as Águas, as plantas, a mulher, a fecundidade, a imortalidade; as trevas cósmicas, a vida pré-natal e a existência além túmulo, seguida de um renascimento de tipo lunar (“luz saindo das trevas”); a tecelagem, o símbolo do “fio da Vida”, o destino, a temporalidade, a morte etc.

Já o sol traz a oposição direta, cuja simbologia está ligada à vida e ao poder:

O Sol, ao contrário, revela um outro modo de existência: não participa do devir: embora em constante movimento, o Sol permanece imutável, sua forma é sempre a mesma. As hierofanias solares traduzem os valores religiosos da autonomia e da força, da soberania, da inteligência.

Chevalier (1995, p. 837) diz sobre a simbologia do sol que se a luz irradiada dele “é o conhecimento intelectual, o próprio sol é a Inteligência cósmica”. Da mesma forma, para Houghton (1987, p. 82) Apolo simboliza o poder intelectual, e Werner (2005, p. 80) destaca que, como deus do canto, ele está ligado às artes poéticas e tutor de poetas, como os poetas do período helenístico o vêem. A potência criadora da divindade solar se encontra, nessa simbologia, associada à criatividade artística também.

A Lua se opõe ao sol, para Chevalier como o yin ao yang taoísta:

A Lua é sempre *yin* em relação ao Sol **yang**, pois este irradia a sua luz diretamente, enquanto Lua reflete a luz do Sol. Portanto, um é **princípio ativo**, e outro, **passivo**. Isto tem uma aplicação simbólica muito ampla: considerando a luz como conhecimento intuitivo, imediato; a Lua, o conhecimento por *reflexo*, racional, especulativo. Consequentemente, o Sol e a Lua correspondem respectivamente ao espírito e a alma (**spiritus** e **anima**), assim como a suas sedes – o coração e o cérebro.

As duas atuações de Orfeu no trecho da partida são intercaladas por cenas que valorizam essa oposição entre o universo solar e lunar. Após descrever o remar dos argonautas, o aedo relata que os próprios deuses se admiravam com a expedição, destacando o brilho de suas armas refletindo o sol (vv. 544-45). A cena traz uma forte valorização dos heróis, pois será a única vez em que serão chamados pelo aedo de “semideuses”, ἡμίθεος/*hēmítheos*¹⁰⁰, o que demonstra um reconhecimento da parcela divina daqueles homens. Além dos deuses, surge a observar a partida o centauro Quíron, que deseja uma boa viagem aos argonautas. Ao seu lado está sua esposa a carregar o pequeno Aquiles, mostrando-o a seu pai, Peleu.

Por outro lado, após Orfeu realizar seu canto em honra a Ártemis, a nau atraca próximo à tumba de Dólope, onde os heróis realizam um sacrifício em honra à memória deste. Essa sequência ocorre durante a escuridão do crepúsculo – κνέφας/*knéphas*, (I, v. 587) – o que não apenas se opõe diretamente ao universo luminoso da partida (I, v. 519), mas também acrescenta ao trecho uma oposição entre a vida e morte, simbolizadas respectivamente pelo pequeno Aquiles e pela tumba de Dólope. Com essas cenas, o aedo marca claramente que a partida dos heróis se dá sob o ciclo de um dia completo.

Sobre a menção à deusa, Karanika (2010, p. 409) destaca como o papel de Ártemis em relação à cidade de Iolco se relaciona a essa ação do *keleustês*:

O papel de Orfeu como um *keleustes* nessa passagem é a forma idealizada de uma tradição que procura revigorar o trabalho manual através da performance musical. Essa é a única alusão ao conteúdo do canto para remar. Os argonautas estavam em uma região protegida por Ártemis, quando eles estavam deixando o Monte Pélion, e a canção toma a forma de um hino à deusa. A referência a Ártemis é essencial de várias maneira, já que ela era associada com a natureza selvagem

¹⁰⁰ A palavra aparece apenas mais uma vez no poema, para designar a raça de homens de bronze da qual Talos faz parte (IV, v. 1642).

enquanto era adorada como uma deidade tutelar de cidades. Calímaco (*Dian.* 225 ss.) explora essas associações de Ártemis, invocada com epítetos como *πουλυμέλαθρος* [*poulumélathros*] e *πολύπτολις* [*polyptolis*]. Ártemis é emblemática pelo seu papel subjacente de líder da colonização, enquanto seu culto urbano se torna o foco de contato com cultos locais, todos fundidos numa nova unidade.

Considerando, portanto, a relação sol/lua, vida/morte, pode-se salientar, mais uma vez, essa oposição entre a cena que segue à comandada por Apolo, com a figura do futuro herói Aquiles ainda bebê, o destaque ao caráter semidivino dos heróis e a admiração deles pelos deuses, e a cena seguinte à comandada por Ártemis, que antecede o encontro dos argonautas com um túmulo e um ritual fúnebre conseqüente.

A oposição entre essas duas figuras dentro do trecho destacado pode ser analisada ainda pelo viés proposto por Gilbert Durand, quando este analisa e classifica dois regimes do imaginário mítico (2002, p. 58).

O regime diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais de elevação e da purificação; o regime noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais e artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos.

O regime diurno, relacionado a Apolo, é definido pela saída dos Argonautas, bem como o fim do trecho, relacionado a Ártemis, antecede uma cena onde os argonautas aportarão à costa da Magnésia (vv. 580-591), rendendo homenagens à tumba de Dólope¹⁰¹. Após o sacrifício de ovelhas em honra ao morto, permanecem por dois dias nessa costa, que passa a ser chamada “partida da Argo”. Para Sánchez (2003, p. 60, n. 130), “os heróis sem dúvida atribuem a mudança do vento ao desejo divino de que sacrifiquem em honra de Dólope”. O sacrifício em honra ao morto se opõe, diretamente, ao cântico alegre e festivo em honra a Apolo. Da mesma forma, a bruma que toma conta da terra dos pelasgos antes do aporte (v. 580) se opõe à aurora que surge brilhante na partida dos argonautas (v. 519). As oposições dia/escuridão, alegria/morte podem ser observadas sob a ótica de Durand, tomando Apolo e Ártemis como opostos.

¹⁰¹ Um filho de Hermes, antepassado dos Dólopes, que povoavam a região.

Essa oposição entre Apolo e Ártemis está no próprio cerne da concepção de magia na *Argonáutica*. O poder de Orfeu, ligado a Apolo, é a *thélxis*, que se opõe ao tipo de magia praticada por Medeia, a magia técnica, a *tékhne*. Como dito anteriormente, a magia de Orfeu é algo mais próximo ao natural, enquanto as práticas realizadas por Medeia envolvem a invocação de forças estranhas, como o poder da deusa ctônica Hécate. Além do epíteto *polyphármakon* (III, v. 27; IV, v. 1677) “a de muitos fármacos”, é dito, além disso, que ela é capaz de controlar o poder do fogo, parar o curso dos rios e encadear as estrelas e os sagrados cursos da lua (III, vv. 528-33), poderes que, como também já se destacou aqui, Sánchez (1996, p. 227, n.454) diz ser comumente atribuídos a magos. Porém, mais interessante é notar como esse rol de poderes se opõe diretamente aos de Orfeu, que Clare (2002, p. 245-246) analisa como uma oposição entre os poderes da ordem (Orfeu) e do caos (Medeia). Assim como se opõem os domínios de Apolo (Sol) e Ártemis (Lua).

O seguinte quadro esquematiza a natureza desses dois tipos de poder mágico na *Argonáutica*, segundo essa proposição:

Tabela 5: Caminhos mágicos na *Argonáutica*

CAMINHOS MÁGICOS		
	(i) a <i>thélxis</i> (encantamento)	(ii) <i>tékhne</i> (técnica)
Representante	- Orfeu;	- Medeia;
Origem	- poder inato, ligado à sua origem;	- o poder é ensinado pela deusa e pode ser passado adiante
Divindade	- poder ligado a um deus Olímpico; - Apolo simboliza o sol, a luz e a ordem;	- poder ligado a uma deusa ctônica; - Hécate/Ártemis simboliza a lua, a noite, a escuridão, o caos e a violência;
Características	- encantar o curso dos rios, organizar árvores, mover a natureza (rochas) [ordem];	- acalmar o fogo, interromper o curso de rios, e astros [caos];
Instrumento	- música	- fármacos

Assim, a partir da análise dessas duas divindades pretendeu-se esclarecer como o canto de Orfeu atua nesse contexto, intermediando a relação entre argonautas e deuses. A simbologia associada às divindades Apolo e Ártemis traz um contexto muito maior do que a cena em questão, como em outros momentos, que apresentam o canto de Orfeu como uma ferramenta narrativa de antecipação, que o coloca como uma peça singular

na estrutura narrativa do poema. Por isso, considerando a importância da caracterização de Apolo e Ártemis para a construção de Jasão e Medeia, é possível buscar evidências de como o canto de Orfeu auxilia na construção da narrativa de Apolônio.

E, num nível ainda mais profundo, a oposição entre Apolo e Ártemis permite compreender a natureza da oposição entre a magia de Orfeu e a de Medeia, construindo no plano da expressividade poética um segundo plano de análise onde conceber a magia é fator intrínseco à apreensão do real poder do canto e da poesia. Ao guiar os homens em seus rituais, Orfeu é sacerdote; ao guiar nau com sua música, ele é um líder nessa expedição; e, por fim, ao comandar peixes que saem das águas com o poder de sua canção, Orfeu é mago. Todas essas possibilidades engrandecem o papel do personagem na construção do poema, e permitem a análise de seus cantos à luz tanto do plano expressivo quanto do metapoético.

4. A INICIAÇÃO DOS ARGONAUTAS NA ILHA DE ELECTRA (I, vv. 910-921)

- 910 ἦ, καὶ ἔβαιν' ἐπὶ νῆα παροίτατος: ὧς δὲ καὶ ἄλλοι
 βαῖνον ἀριστῆες: λάζοντο δὲ χερσὶν ἔρετμὰ
 ἐνσχερῶ ἐζόμενοι: πρυμνήσια δὲ σφισιν Ἄργος
 λῦσεν ὑπέκ πέτρης ἀλιμυρέος. ἐνθ' ἄρα τοίγε
 κόπτον ὕδωρ δολιχῆσιν ἐπικρατέως ἐλάτησιν.
- 915 ἐσπέριοι δ' Ὀρφῆος ἐφημοσύνησιν ἔκελσαν
 νῆσον ἐς Ἠλέκτρης Ἀτλαντίδος, ὄφρα δαέντες
 ἀρρήτους ἀγανῆσι τελεσφορήσι θέμιστας
 σωότεροι κρυόεσσαν ὑπεῖρ ἄλα ναυτίλλοιντο.
 τῶν μὲν ἔτ' οὐ προτέρω μυθήσομαι: ἀλλὰ καὶ αὐτῇ
- 920 νῆσος ὁμῶς κεχάραιτο καὶ οἱ λάχον ὄργια κεῖνα
 δαίμονες ἐνναέται, τὰ μὲν οὐ θέμις ἄμμιν ἀεΐδειν.

- 910 Disse, e subiu na nau antes de todos¹⁰². Do mesmo modo os outros
valorosos subiram, tomaram com as mãos os remos
sentando-se em fila. As amarras lhes soltou Argos
de uma rocha banhada pelo mar. Então eles
rasgavam a água impetuosamente com os longos troncos¹⁰³.
- 915 Ao entardecer, sob instruções de Orfeu, atracaram
na ilha de Eléctra Atlântida¹⁰⁴, para aprender
indizíveis ritos por brandos mistérios
para que possam navegar seguros sobre o mar assustador.
Nada mais sobre isso narrarei, mas que a própria ilha seja louvada,
- 920 e do mesmo modo suas divindades habitantes
que patrocinam aqueles ritos, os quais não nos é lícito cantar.

¹⁰² *πάρῳιθε/paróithe*, “antes, anteriormente”, é usado no aumentativo, o que sugere uma ênfase no fato de Jasão ter subido em primeiro lugar, antes de todos os outros.

¹⁰³ *ἐλάτη/elátē*, “pinheiros”, usado aqui obviamente de maneira metonímica.

¹⁰⁴ Samotrácia, ilha ao norte do mar Egeu, chamada Eléctra, filha de Atlas, que viveu nesta ilha. Os ritos lá realizados eram os dos Kaberoi (Κάβειροι, cf. GREEN, 1997, p. 220 e MOONEY, 1912, p. 126).

4.1. Orfeu e os mistérios iniciáticos

Peter Green em seus comentários a essa passagem (1997, p. 222) faz a seguinte questão: “Por que os Argonautas fazem um desvio pela Samotrácia, em torno de 40 milhas náuticas fora da sua rota direta de navegação?” Há duas respostas, ambas dadas pelo próprio Green, sendo a primeira a mais óbvia, ou seja, para efetivamente serem iniciados nos Mistérios locais; a outra possibilidade é desviar de uma grande tromba d’água que jorraria constantemente do estreito de Dardanelos e, portanto, “a rota de Jasão entre Samotrácia e Imbros esquivou-se desse escoamento”.

Considerando o forte conteúdo mágico e maravilhoso presente na *Argonáutica* e a própria natureza da expedição, há de se considerar que partir do pressuposto de que a razão mais prática é a mais verdadeira em relação ao real motivo do “desvio” é um equívoco. Por mais que seja o mais coerente com o mundo real, a racionalização deste evento vai contra o contexto no qual a narrativa se desenvolve, totalmente atrelada ao universo místico-religioso. É mais coerente, nesse contexto, que o desvio seja proposital, em busca da ilha de Eléctra, para iniciação dos argonautas nos mistérios da ilha. Segundo o próprio Green (1997, p. 222) e mais detalhadamente em Mooney (1912, p. 126):

Samotrácia, assim chamada de Eléctra, filha de Atlas, que viveu lá; cf. Val. Fl. 2. 431, *Electria tellus, Threiciis arcana sacris*. Foi a casa de ritos místicos dos Cabiri. [...] Há uma peça de Ésquilo chamada *Κάβειροι* que foi provavelmente um drama satírico que seguia à trilogia contendo *Argo* e *Hipsípila*. Dos fragmentos dela nós vemos que os Cabiri tinham poder sobre as vinhas; eles prometem aos argonautas tal suprimento de vinho Lemniano que não haveria recipientes para carregá-los. [...] Nosso escoliasta nos diz que Odisseu e Agamemnon eram iniciados nos ritos dos Cabiri, que tomam seu nome das montanhas da Frígia de onde seu culto foi trazido, e eram quatro ao todo. Ἀξίερος (Démeter), Ἀξιοκέρσα (Perséfone), Ἀξιοκέρσος (Hades) e Κάσμιλος (Hermes). Rawlinson em Hdt. 2, 51 deriva o nome do semítico *kabir*, “grande” um título aplicado a Astarté (Venus).

Os referidos Cabiros¹⁰⁵ seriam os supostos responsáveis pelo famoso complexo de templos da ilha, o chamado Santuário dos grandes deuses de Samotrácia. Burkert

¹⁰⁵ Guthrie (p. 123 e ss.) discorre sobre a relação entre o culto dos Cabiros e o Orfismo, identificando em sua base alguns elementos, principalmente nas oferendas votivas. Ele estabelece uma aproximação entre a presença de elementos votivos similares a brinquedos – como piões – que identificam um culto a uma divindade infantil, Dioniso Zagreu, entre os órficos, e o culto dos Cabiros a uma criança, também com o

observa (1985, p. 281) que o culto dos Cabiros é atestado principalmente em Lemnos e em Tebas, e que o deus Hefesto é tido como pai ou avô dos Cabiros. O auge do culto em Samotrácia, segundo Burkert, foi no reinado de Filipe da Macedônia, sendo retomado posteriormente no Período Helenístico. Já Lemnos é o centro do culto a Hefesto (Hephaistia), e sabe-se que Heródoto se iniciou nos mistérios da Samotrácia.

O Santuário é um dos grandes achados arqueológicos relativos aos cultos pan-helênicos, sendo uma das descobertas mais famosas uma estátua da deusa Nice, a Vitória Alada de Samotrácia, escultura erigida provavelmente no período Helenístico, cuja datação exata a faz contemporânea ou ainda posterior ao próprio Apolônio. Porém é sabido que os rituais e a relação dos Cabiros com a ilha de Samotrácia é anterior a esse período. Heródoto (II, 51, 1 e ss.) é um dos que menciona as divindades, afirmando que os Samotrácios foram instruídos nesses mistérios pelos Pelasgos. Parece ainda haver ou uma confusão ou uma deliberada associação por parte do historiador quando ele comenta sobre a invasão de Cambises a um templo de Hefesto em Mênfis – na verdade, o deus egípcio Ptah, considerando-se a associação que os gregos fazem entre Ptah e o deus Hefesto – e descreve não apenas a estátua de Hefesto como um “homem pigmeu” (*πυγμαίου ἀνδρὸς/pygmaίου andrós*), como os Cabiros, chamando-os de filhos do deus (III, 37, 2). Os tais Cabiros que Heródoto menciona teriam um templo dedicado somente a eles – também invadido e queimado por Cambises – que possuiria estátuas idênticas as de Hefesto e no qual era permitida a entrada apenas do sacerdote. Guthrie comenta sobre essas passagens de Heródoto:

Eles eram deuses bondosos, provedores de frutos da terra e protetores dos marinheiros, e eram venerados na ilha pela celebração dos mistérios, nos quais o próprio Heródoto mostra ter sido iniciado. Há poucas evidências literárias para seu culto continental na Grécia, apesar de Heródoto sugerir que ele pode ter chegado à Samotrácia de Atenas, sendo originalmente um culto dos Pelasgos Áticos. Além disso, nós temos uma simples menção do fato de eles serem adorados em Tebas, e que esse culto tenha sido fundado por alguém que fora um ateniense de nascimento (Paus. 4, 1, 7).

Apesar das associações, não há evidências claras de que os Deuses cultuados em Samotrácia sejam efetivamente os Cabiros, sendo essa relação provavelmente derivada dessa confusão de Heródoto. Segundo Moraes (1999, p. 153) os Cabiros, “assim como

os Coribantos, os Sátiros e os Dióscoros faziam parte da religião grega animista”, geralmente representados por um par de divindades, uma delas mais velha e efetivamente chamada de Cabiro. O fato é que Heródoto realiza essa confusão, provavelmente, com o casal principal de deuses ctônicos samotrácios, cujo deus maior era um deus da fertilidade similar ao Hermes Itifálico, companheiro da grande mãe.

Esses deuses da Samotrácia são em si entidades de delimitação um tanto confusa. Eles não possuíam nomes próprios e são, em geral, uma tríade – que se confunde com outras tríades importantes¹⁰⁶ – formada pelo casal mencionado, Axíeros e Kasmilos/Kadmilos, e uma filha, Axiokérsa, que também possuía um consorte, designado Axiokérsos.

Outro ponto importante ligado a essas divindades é destacado por Kérenyi, que comenta sobre a relação entre os Cabiros e os Telquines (1982, p. 88):

Os Kaberoi de Lemnos eram ferreiros: era por isso que eram chamados de Hephaistoi. De seres dessa ordem, assim como de sua característica de deuses marinhos, a qual é comum a todos eles, os contos acerca dos Telquines, apesar das histórias dos últimos, também – e especialmente as histórias antigas – tenham em sua grande parte desaparecido. Na ilha de Rodes “Telquines” era o nome de seres similares àqueles os quais mencionei sob tantos nomes. Os Telquines tinham mais marcadamente um caráter Subterrâneo: eles eram conhecidos como magos malvados, e sua inveja guardava os segredos de sua arte. Por outro lado, foram eles que fizeram as primeiras imagens de deuses. Foi posteriormente relatado que eles eram nove em número, e que vieram a Creta com Reia para criar o infante Zeus. Eles eram mais amplamente conhecidos, contudo, como os de Poseidon. Nessa última tarefa eles foram ajudados pela filha de Oceano, Kapheira – um nome que revela uma antiga identidade dessas divindades com os Kabeiroi. Kapheira e os Telquines foram confiados por Reia com a missão de cuidar do pequeno Poseidon. (Eu devo voltar a essa história) Havia ainda contos de hostilidade entre os Telquines e Apolo, e como resultado de tal hostilidade o jovem deus destruiu os velhos. Para nós o deus-sol reinou como divindade suprema sobre Rodes, que Zeus deu a ele como seu quinhão. De acordo com um conto, os Telquines previram a chegada do Dilúvio, e em consequência disso partiram de Rodes. Eles, também, como o resto dos Dáktiloi, são representados como sendo inteiramente um povo primitivo, apesar de eles serem originalmente um pequeno grupo de servos da Grande Mãe.

Os Telquines, responsáveis por Rodes, são os mesmos do famoso prólogo dos

¹⁰⁶ As tríades que Burkert menciona são Deméter, Hades, Perséfone e Juno, Júpiter, Minerva. A grande deusa mãe pode ser associada a Meter, Cibele (que aparece em moedas Samotrácias) e aos cultos a Afrodite e Hécate.

Aitia de Calímaco de Cirene, chamado de *Contra os Telquines*, no qual Calímaco expõe sua preferência estética e responde a supostas acusações de outros poetas, identificados pela figura dos Telquines. Segundo Werner (2005, p. 7) os Telquines apareceriam também em outras passagens de sua poesia e não apenas nesse prólogo.

Werner (2005, p. 13) chama atenção para definição calimaquiiana dos Telquines como *góētes*, o que implica em um envolvimento direto na manipulação de sortilégios. É interessante atentar, num primeiro momento, que o nome dos Telquines tem uma suposta relação justamente com o verbo *thélgein*¹⁰⁷. Em um caminho similar ao atestado na relação entre as práticas mágicas de Orfeu e Medeia, Calímaco acusa os Telquines de serem *néides*, “nescios”, e imperitos no domínio da *tékhnē* correspondente à apreciação da poesia, ou seja, como donos da *thélxis*, não dominam a *tékhnē* – exceto na fundição de metais.

Os Telquines aparecem também em fontes posteriores como os responsáveis pelo trabalho com metal e sortilégios, e são por isso relacionados aos Dáctilos – os Dáktiloi na citação anterior de Kerényi. Os Dáctilos seriam, segundo Ogden (2009, p. 26), uma “mítica raça de feiticeiros e iniciadores, que se diz terem iniciado o próprio Orfeu” e também conhecedores do trabalho com metal. A presença desse elemento tanto em relação aos Dáctilos, quanto aos Telquines e os Cabiros deixa claro que há uma relação íntima entre o trabalho com metal e a magia. Ogden destaca ainda que Hefesto, deus relacionado aos três coletivos místicos supracitados, é também um deus associado a poderes mágicos. Hernández (2008, p. 86-87) estabelece claramente a relação entre os ritos iniciáticos e Orfeu:

Orfeu não é só um transmissor de ritos iniciáticos mas, segundo seu relato mítico, ele mesmo é um iniciado. Diodoro cita uma notícia de Éforo, segundo a qual Orfeu foi discípulo dos Dáctilos de Ida, em Samotrácia, e aprendeu deles as iniciações e os mistérios que logo difundiu pela Grécia. Nesta passagem se qualifica os Dáctilos como magos (γόητες/*góētes*) e conhecedores de encantamentos. Vemos de novo uma relação entre a magia e os cultos de mistério; e neste caso, quando se qualifica como magos os iniciantes. Em outras passagens, Diodoro narra de novo que Orfeu foi um iniciado nos mistérios da Samotrácia.

¹⁰⁷ O sofista grego do século V a.C. Górgias, no seu *Elogio a Helena*, aproxima o poder persuasivo da retórica ao poder mágico e, ao contrário da visão negativa de Platão sobre os magos, destaca que “a força da palavra mágica, convivendo com a opinião do espírito, fascina-o (*éthelxe*), convence-o e transforma-o por encantamento (*goēteía*)” (11, 10). Tradução de Górgias por Manuel Barbosa e Inês de Ornelas e Castro (GÓRGIAS. 1993, p. 43).

Algo também mencionado por Burkert (1985, p. 284) e que condiz com o contexto da viagem dos argonautas é que os mistérios da Samotrácia eram realizados no intuito de garantir a salvação de afogamentos no mar e o sucesso em viagens. Hernández (2008, p. 87) observa a interessante relação estabelecida por Diodoro entre a iniciação de Orfeu e sua atuação mítica como apacador de ventos que impediam a boa navegação da Argo, por intermédio de uma súplica aos deuses de Samotrácia. Hernández destaca que, apesar de parecer estar nas entrelinhas do mito, a ação não é mágica, mas religiosa, “pois o milagre se faz por uma oração aos deuses e não por meio de uma coação”. Orfeu como iniciador de mistérios não estaria no domínio do mágico, mas do religioso, mesmo que o limite entre os dois universos no que tange a esses cultos de mistério seja muito obscuro.

Segundo Burkert (1991, p. 19-20), a palavra mistério traz à mente a ideia de algo secreto, mas isso não era a verdade para todos os cultos, pois mesmo que o caráter secreto seja um atributo necessário, nem todos os cultos secretos são mistérios. Apesar disso, certos aspectos dos cultos eram restritos a um círculo de iniciados, os *mystes*, e isso se encontra na própria genealogia da palavra.

Burkert (1985, p. 276-277), para delimitar o conceito de mistério, elenca quatro de seus aspectos fundamentais: o iniciatório, o agrário, o sexual e o mítico. Desde os mistérios Eleusinos essas quatro áreas são abarcadas pelos rituais realizados, e não parece ser diferente em épocas posteriores. Considerando que Apolônio se refere a um período mítico, que compreende também a instituição de certos ritos, a iniciação dos argonautas não é surpresa pois, obviamente, esse mito faz parte do conhecimento coletivo sobre os mistérios da ilha de Samotrácia, podendo servir ainda como um de seus legitimadores, e isso era matéria literária interessantíssima para o autor helenístico.

Albis (1996, p. 35) e Clare (2002, p. 274) destacam como a voz narrativa de Apolônio se mescla com a de seus personagens. Quando os Argonautas são iniciados nos mistérios da Samotrácia, o próprio narrador assume para si o voto de silêncio imposto sobre os iniciados. Para Albis, essa apropriação do ponto de vista do personagem pelo narrador desafia a lógica, pois o narrador épico, como já comentado antes, é geralmente externo, onisciente e onipresente, distante dos seus personagens. Já Clare aponta uma correspondência deste trecho com aquele em que Fineu se impõe quando profetiza o prosseguimento da viagem, ao dizer aos argonautas que não é lícito a eles saber de tudo (II, vv. 311-16).

Outro traço interessante a salientar é que os mistérios da Samotrácia não envolvem divindades do panteão grego tradicional. Knight (1995, p. 269) observa que os deuses que são venerados e que aparecem na *Argonáutica*, direta ou indiretamente, são todos Homéricos, à exceção dos Cabiros, se se considerar as divindades da Samotrácia como sendo esses Cabiros. Ele lembra ainda, em nota, que o procedimento de intrusão e recusa do narrador é similar ao que Calímaco realiza no fr.75, vv. 4-5.

De tal modo, a elisão do conteúdo desses rituais propiciados sob a liderança de Orfeu é singular e não menos importante na delimitação do mesmo como figura mística primordial do poema. Há outro momento na obra em que Apolônio decide por não falar sobre o conteúdo de um ritual, justamente quando Medeia pede aos argonautas que realizem sacrifícios e erijam um santuário para a deusa Hécate na viagem de retorno, na terra dos Paflagões à costa do rio Hális (IV, vv. 247-250). Os preparativos e os ritos realizados por Medeia são omitidos por Apolônio de maneira idêntica ao que ocorre com os ritos comandados por Orfeu. Em ambos os casos há um óbvio efeito narrativo na elisão, que intensifica o efeito de mistério que envolve o ritual.

5. O RITUAL EM HONRA À DEUSA DA MONTANHA (I, vv. 1078-1152)

- ἐκ δὲ τότεν τρηχεῖαι ἀνηέρθησαν ἄλλαι
 ἦμαθ' ὁμοῦ νύκτας τε δωδέκα, τοὺς δὲ καταῦθι
 1080 ναυτίλλεσθαι ἔρυκον. ἐπιπλομένη δ' ἐνὶ νυκτὶ
 ὄλλοι μὲν ῥα πάρος δεδμημένοι εὐνάζοντο
 ὑπνω ἀριστῆες πύματον λάχος: αὐτὰρ Ἄκαστος
 Μόψος τ' Ἀμπυκίδης ἀδινὰ κνώσσοντας ἔρυντο.
 ἢ δ' ἄρ' ὑπὲρ ξανθοῖο καρήατος Αἰσονίδαο
 1085 πωτᾶτ' ἄλκυνις λιγυρῆ ὀπὶ θεσπίζουσα
 λῆξιν ὀρινομένων ἀνέμων: συνέηκε δὲ Μόψος
 ἀκταίης ὄρνιθος ἐναίσιμον ὄσσαν ἀκούσας.
 καὶ τὴν μὲν θεὸς αὐτὶς ἀπέτραπεν, ἴζε δ' ὑπερθεν
 νηίου ἀφλάστοιο μετήρορος αἶξασα.
 τὸν δ' ὄγε κεκλιμένον μαλακοῖς ἐνὶ κώεσιν οἴων.
 1090 κινήσας ἀνέγειρε παρασχεδόν, ὧδέ τ' ἔειπεν:
 'Αἰσονίδη, χρεῖώ σε τόδ' ἱερὸν εἰσανιόντα
 Δινδύμου ὀκριόεντος εὐθύρονον ἰλάξασθαι
 μητέρα συμπάντων μακάρων: λήξουσι δ' ἄλλαι
 1095 ζαχρηεῖς: τοίην γὰρ ἐγὼ νέον ὄσσαν ἄκουσα
 ἀλκύνος ἀλῆς, ἣ τε κνώσσοντος ὑπερθεν
 σεῖο πέριξ τὰ ἕκαστα πιφασκομένη πεπότῃται.
 ἐκ γὰρ τῆς ἄνεμοί τε θάλασσά τε νειόθι τε χθῶν
 πᾶσα πεπεύρανται νιφόεν θ' ἔδος Οὐλύμποιο:
 1100 καὶ οἱ, ὅτ' ἐξ ὀρέων μέγαν οὐρανὸν εἰσαναβαίνῃ,
 Ζεὺς αὐτὸς Κρονίδης ὑποχάζεται. ὧς δὲ καὶ ὄλλοι
 ἀθάνατοι μάκαρες δεινὴν θεὸν ἀμφιέπουσιν.'
 ὧς φάτο: τῷ δ' ἀσπαστὸν ἔπος γένηετ' εἰσαῖοντι.
 ὠρυντο δ' ἐξ εὐνῆς κεχαρημένος: ὦρσε δ' ἑταίρους
 1105 πάντας ἐπισπέρχων, καὶ τέ σφισιν ἐγρομένοισιν
 Ἀμπυκίδεω Μόψοιο θεοπροπίας ἀγόρευεν.
 αἶψα δὲ κουρότεροι μὲν ἀπὸ σταθμῶν ἐλάσαντες
 ἔνθεν ἐς αἰπεινὴν ἀναγον βόας οὐρεος ἄκρην.
 οἱ δ' ἄρα λυσάμενοι Ἰερῆς ἐκ πείσματα πέτρης
 1110 ἤρσαν ἐς λιμένα Θρηάκιον: ἂν δὲ καὶ αὐτοὶ
 βαῖνον, παυροτέρους ἐτάρων ἐν νηὶ λιπόντες.
 τοῖσι δὲ Μακριάδες σκοπιαὶ καὶ πᾶσα περαίη
 Θρηακίης ἐνὶ χερσὶν ἑαῖς προυφαίνετ' ἰδέσθαι:

- φαίνετο δ' ἠερόεν στόμα Βοσπόρου ἠδὲ κολῶναι
 1115 Μυσία: ἐκ δ' ἐτέρης ποταμοῦ ῥόος Αἰσήποιο
 ἄστυ τε καὶ πεδίων Νηπήιον Ἀδρηστείης.
 ἔσκε δέ τι στιβαρὸν στύπος ἀμπέλου ἔντροφον ὕλη,
 πρόχνη γεράνδρον: τὸ μὲν ἕκταμον, ὄφρα πέλοιτο
 δαίμονος οὐρείης ἱερὸν βρέτας: ἔξεσε δ' Ἄργος
 1120 εὐκόσμως, καὶ δὴ μιν ἐπ' ὀκριόεντι κολωνῶ
 ἴδρυσαν φηγοῖσιν ἐπηρεφές ἀκροτάτησιν,
 αἶ ῥά τε πασάων πανυπέρταται ἐρρίζωνται.
 βωμὸν δ' αὖ χέραδος παρενήνεον: ἀμφὶ δὲ φύλλοις
 στεψάμενοι δρυῖνοισι θυηπολίας ἐμέλοντο
 1125 μητέρα Δινδυμῖην πολυπότνιαν ἀγκαλέοντες,
 ἐνναέτιν Φρυγίης, Τιτίν θ' ἅμα Κύλληνόν τε,
 οἱ μῦνοι πολέων μοιρηγέται ἠδὲ πάρεδροι
 μητέρος Ἰδαίης κεκλήαται, ὅσσοι ἕασιν
 δάκτυλοι Ἰδαῖοι Κρηταιέες, οὓς ποτε νύμφη
 1130 Ἀγχιάλῃ Δικταῖον ἀνὰ σπέος ἀμφοτέρησιν
 δραξαμένη γαίης Οἰαξίδος ἐβλάστησεν.
 πολλὰ δὲ τήγγε λιτῆσιν ἀποστρέψαι ἐριώλας
 Αἰσονίδης γουνάζετ' ἐπιλλείβων ἱεροῖσιν
 αἰθομένοις: ἄμυδις δὲ νέοι Ὀρφῆος ἀνωγῆ
 1135 σκαίροντες βηταρμὸν ἐνόπλιον ὠρχήσαντο,
 καὶ σάκεα ξιφέεσσιν ἐπέκτυπον, ὥς κεν ἰωὴ
 δύσφημος πλάζοιτο δι' ἠέρος, ἦν ἔτι λαοὶ
 κηδεῖη βασιλῆος ἀνέστενον. ἔνθεν ἐσαιεὶ
 ῥόμβω καὶ τυπάνω Ῥεῖην Φρύγες ἰλάσκονται.
 1140 ἢ δέ που εὐαγέεσσιν ἐπὶ φρένα θῆκε θυηλαῖς
 ἀνταίη δαίμων: τὰ δ' ἐοικότα σήματ' ἔγεντο.
 δένδρεα μὲν καρπὸν χέον ἄσπετον, ἀμφὶ δὲ ποσσὶν
 αὐτομάτη φύε γαῖα τερείνης ἄνθεα ποιῆς.
 θῆρες δ' εἰλυοὺς τε κατὰ ξυλόχους τε λιπόντες
 1145 οὐρήσιν σαίνοντες ἐπήλυθον. ἢ δὲ καὶ ἄλλο
 θῆκε τέρας: ἐπεὶ οὔτι παροίτερον ὕδατι νᾶεν
 Δίνδυμον: ἀλλὰ σφιν τότε ἀνέβραχε διψάδος αὐτῶς
 ἐκ κορυφῆς ἄλληκτον: Ἰησονίην δ' ἐνέπουσιν
 κεῖνο ποτὸν κρήνην περιναιέται ἄνδρες ὀπίσσω.
 1150 καὶ τότε μὲν δαῖτ' ἀμφὶ θεᾶς θέσαν οὐρεσὶν Ἄρκτων,
 μέλποντες Ῥεῖην πολυπότνιαν: αὐτὰρ ἐς ἠὼ
 ληξάντων ἀνέμων νῆσον λίπον εἰρεσίησιν.

- Por conta disso, intensos ventos ergueram-se
 por doze dias e doze noites e os impediram
 1080 de navegar novamente. Na noite seguinte,
 os outros, valorosos, antes já sobrepujados pelo sono,
 jaziam da última vigília. Mas Acasto
 e Mopso Ampicida velavam os que pesadamente dormiam.
 Então sobre a dourada cabeça do Esonida
 1085 revoa a alcíone, com aguda voz prevendo
 o cessar dos revoltosos ventos¹⁰⁸: compreendeu Mopso
 ao ouvir o favorável presságio da ave costeira.
 E a ela então a divindade fez voltar para trás, e lançando-se nos ares
 pousou sobre o aplustre da nau.
- 1090 E o que jazia em brandas peles de ovelhas
 chacoalhou, acordando imediatamente, e tais coisas falou:
 “Esonida, é necessário que tu, subindo ao sagrado
 Díndimo¹⁰⁹ áspero, apazigues a de belo acento,
 mãe de todos os bem aventurados. Cessarão as tempestades
 1095 violentas, pois tal foi o presságio que eu acabo de ouvir
 da alcíone marinha que, enquanto dormias,
 sobre ti circundou e voou, cada coisa revelando.
 Pois por ela ventos, mar e a profundidade de toda a terra
 e o trono nevado do Olimpo estão atados¹¹⁰.
- 1100 Também a ela, quando das montanhas ao grande céu sobe,
 o próprio Zeus Cronida cede lugar. E também os outros
 imortais bem-aventurados a terrível deusa honram.”
 Assim falou. E bem vindo foi-lhe o discurso ao ouvi-lo.
 Levantou-se do leito alegre, ergueu os companheiros
 1105 todos apressado e a eles então acordados anunciou
 a profecia do Ampicida Mopso.
 Logo os mais jovens tiraram do estábulo
 os bois e levaram para o topo da alta montanha.
 Os demais desatando da Pedra sagrada as amarras
 1110 remaram até porto trácio. E também eles mesmos
 foram, abandonando uns poucos companheiros na nau.
 Para eles os cumes macríadas e toda a costa oposta
 da Trácia ao alcance de suas mãos apareceu à vista.
 Surgiu a sombria boca do Bósforo e as colinas
 1115 mísias. Do outro lado do rio Esepo,
 a cidade e a planície nepeiana de Adrasteia.
 Havia um robusto tronco de videira crescendo na floresta,

¹⁰⁸ O vôo da alcíone anunciava um mar tranquilo, especialmente durante o período do solstício de inverno. Aristóteles conta que essa ave faz seus ninhos e choca seus ovos durante este período e as águas calmas devem ser esperadas em torno de sete dias antes e depois do solstício. Encontra-se a mesma citação dos “dias de alcíone” em Teócrito, VII, vv. 56-60; Simônides 12; Aristófanes, *Aves* v. 1594. (GREEN, 1997, p. 226; SÁNCHEZ, 1996, p. 138, n. 169; MOONEY, 1912, p. 136)

¹⁰⁹ O monte Díndimo se localiza em Cízico, cidade que recebeu o nome do rei.

¹¹⁰ Περαιίνω/*Perainō*– “amarrar”, “atar” (MOONEY, 1912, p. 147). Fernando Rodrigues Jr., Peter Green e Valverde Sánchez e Briosó Sánchez substituem o sentido concreto por “depende”, enquanto Seaton traduz por “estar completo” - “Pelo poder dela os ventos, o mar e toda a terra subterrânea e o acento nevado do Olimpo estão completos.” A opção por “atar” segue Mooney, que cita como referência *Od.* XXII, v. 175.

- árvore completamente velha. Cortaram-na, para dar forma
a uma sagrada imagem da divindade montanhosa. Talhou-a Argo
1120 com bela arte, e a puseram sobre uma pontiaguda colina
coberta por carvalhos muito altos,
os quais estavam enraizados mais firmemente que todos¹¹¹.
Em seguida, como um altar, amontoaram cascalho. Depois de
espalharem ao redor folhas de carvalho, se preocuparam com o sacrifício,
1125 a mãe Dindimeia, muito venerável, invocando,
a habitante da Frígia, junto de Títias e Cileno,
os únicos das cidades que são chamados de guias do destino
e ajudantes da mãe do Ida, dentre os muitos que são
os dáctilos Ideus de Creta, aos que outrora a ninfa
1130 Ancíale na caverna dicteia, com ambas as mãos
agarrando a terra de Eaxos, deu à luz.
Com muitas orações lhe implorava que desviasse as tormentas
o Esonida, vertendo libações sobre as vítimas
ardentes. Juntos os jovens, sob a liderança de Orfeu,
1135 uma marcha armada saltando dançavam,
e batiam nos escudos com as espadas, para que o grito
agourento das pessoas que ainda
gemiam pesarosas pelo rei sumisse no ar. Desde então
com rombos e tímpanos¹¹² a Reia os frígios aplacam.
1140 Os puros sacrifícios de coração aceitou
a venerável deusa¹¹³ e manifestou-se com sinais adequados.
As árvores produziram fruto indescritível e a seus pés
a terra espontaneamente gerou flores da tenra grama.
As feras saíram de tocas e matas
1145 e vieram abanando suas caudas. Então ela outro
prodígio realizou. Outrora nenhuma água fluía
do Díndimo, mas a eles então jorrou
incessante do árido cimo. Fonte Jasonida chamam
desde então os homens que lá residem.
1150 E ofereceram um banquete em honra à deusa nas montanhas dos ursos
celebrando Reia muito venerável. Mas, com a aurora,
ao cessarem os ventos, deixaram a ilha com seus remos.

¹¹¹ A tradução segue novamente a proposição de Mooney (1912, p. 138) que afirma que o trecho “usualmente é explicado de forma errônea como tendo o sentido de que os carvalhos têm suas raízes mais profundas que todas as árvores. O sentido é que eles estão mais firmemente enraizados no mais alto da montanha”.

¹¹² O rombo era um “disco que se faz ressoar fazendo-o girar à volta de uma corda durante os Mistérios” (MALHADAS, DEZOTTI, NEVES, 2009, p. 188).

¹¹³ “acessível a orações” (MOONEY, 1912, p. 140).

5.1. Ventos contrários

A celebração dos argonautas de um culto em honra à deusa mãe Cibele-Reia traz traços claros do culto à chamada Deusa Mãe, divindade antiga que parece preceder outras divindades femininas de culturas diversas. Há uma série de elementos figurativos na passagem que indicam claramente os aspectos ligados a essa divindade.

Mas antes de comentar alguns desses elementos, faz-se necessário remeter ao motivo da pausa na viagem dos argonautas: a ausência de condições de navegação. Essa situação do atraso por conta de ventos, como observa Albis (1996, p. 55), se repete em outros momentos da *Argonáutica*. Ele observa que, por exemplo, a extensão da digressão que explica a origem dos ventos etésios (II, vv. 500-528) pressupõe exatamente a duração dessa situação de aguardo por ventos melhores por parte dos argonautas¹¹⁴. Da mesma forma, a descrição demorada dos rituais em honra à Grande Mãe nessa passagem “espelha o longo atraso causado pelos ventos adversos” e, de tal modo, Apolônio cria um efeito narrativo singular, como analisa Albis (1996, p. 55-56):

Em tais exemplos, Apolônio não apenas cria uma exata correlação entre narrativa e história, mas também inclui a narração nessa união, uma vez que o atraso na sua atividade como narrador espelha o atraso experimentado no progresso da história; o narrador constrói uma “isocronia” entre os eventos na história e aqueles na narrativa. Essa técnica narrativa é um pouco mais difícil de analisar que uma correlação entre a ordem dos eventos na história e aquela na narrativa, simplesmente porque não há critério pelo qual se medir a duração de uma narrativa, e os eventos da história que ela relata devem ser impressionistas, pelo menos no gênero épico. Ainda, o uso de digressões por Apolônio em sua narrativa, na qual o nexos de história, narrativa e narração é especialmente firme, é claramente outra manifestação da mistura de personagem observada na parte inicial deste estudo, uma vez que constitui uma assimilação da atividade do poeta àquela de seus personagens.

Portanto, a tática de misturar vozes, comum em outros momentos do poema de Apolônio, aqui se estende para ações, com a pausa na viagem sendo correspondente a uma pausa narrativa, levando a audiência a compartilhar as situações vivenciadas pelos personagens. E, considerando que é justamente Orfeu o líder desses rituais, pode-se considerar que é ele o responsável pela condução da narrativa nesse ponto também, ou

¹¹⁴ É a mais longa das *aitia* do poema, que segundo Goldhill (1991, p. 325) é mais um exemplo de apropriação literária da tradição: o trecho reconta uma narrativa, a lenda de Cirene, que está presente na *Pítica IX* de Píndaro, que é ela mesma a reescritura de um trecho de Hesíodo (fr. 215-217 M.W.).

pelo menos em parte dela, a correspondente à dança dos guerreiros. Talvez por isso não seja especificado neste trecho o conteúdo do canto realizado pelo aedo, porque provavelmente sua função aqui é dupla: conduzir a dança que faz parte do ritual e, ao mesmo tempo, aplacar os ânimos, “para que o grito/agourento das pessoas que ainda/gemiam pesarosas pelo rei sumisse no ar”.

O rei mencionado é Cízico, o hospitaleiro soberano dos dolíones, morto em um engano cometido pelos argonautas (I, vv. 1018-1052). Esse engano é consequência também de uma corrente de ventos, que muda a direção do barco e faz com que a Argo ancore novamente nas terras dos dolíones. Como já era noite, os dolíones atacam os argonautas, sem saber que aqueles com quem lutavam eram os mesmos que haviam hospedado anteriormente, e foram obviamente trucidados pelos heróis. Após reconhecerem o engano, os argonautas participam dos funerais do rei e vão embora, no que são pegos pelas tempestades que os obrigam a realizar o ritual para a deusa do monte Díndimo.

Não é algo singular que ambas as situações sejam ocasionadas por ventos. Por ser uma narrativa de uma viagem marítima, é esperado que a *Argonáutica* possua diversas situações nas quais os ventos têm um papel importante. Mesmo dois dos argonautas, Zetes e Calais, são filhos de um deus dos ventos, Bóreas.

Mais interessante ainda é pensar na presença dos ventos na obra homérica, ou melhor, na ausência deles. Na *Iliada*, por exemplo, não há ação dos ventos exceto durante símiles. Purves (2010, p. 327) observa que, nesse espaço figurativo do símile, o “vento épico indica movimento, não apenas em e de si mesmo, mas também pelo objeto – talvez poeira, trigo, folhas ou o mar – que ele afeta”, assim como sua ausência denota uma sensação de “quietude serena”. Da mesma forma, comenta Purves, os heróis em batalha são comparados a ventos violentos (2010, p. 328).

É óbvio que, dada a narrativa do poema se dar toda em terra, não se encontrará uma ação efetiva dos ventos como no caso da *Odisseia*, uma viagem marítima, na qual os ventos têm uma atuação fundamental. Porém, Purves destaca que no segundo poema a presença do vento se dá, em grande parte, por intervenção divina (2010, p. 333-34):

A associação entre vento e enredo na *Odisseia* é reforçada pelo fato de que o vento é representado amplamente através da intervenção divina naquele poema. Na Telemaquia, nós aprendemos que os vários *nostoi* dos heróis gregos são na sua maior parte determinados pelo controle dos ventos pelos deuses. Assim Telêmaco, Agamêmnon e Nestor todos fazem jornadas rápidas graças aos divinos *ouroi* que enchem

suas velas, enquanto Menelau, Ájax e Odisseu são ou destruídos ou desviados por ventos desfavoráveis por terem ofendido a um deus particular. Os retornos de Menelau e Odisseu são os mais interessantes do poema precisamente porque a importância central do vento em suas histórias permite os atrasos e as reviravoltas de enredo que uma narrativa pode desenvolver. Tem havido uma grande quantidade de especulação teórica sobre o porquê de um enredo de sucesso não poder viajar diretamente de A para B, mas dever sempre incluir desvios e afastamentos.

Da mesma forma que na *Odisseia*, os argonautas são tanto desviados de seu rumo quanto auxiliados por ventos. A intervenção divina, porém, parece não existir no caso do vento que os leva de volta ao reino de Cízico. Nesse caso, a situação parece ter relação com um oráculo (I, vv. 970-71) que alertara o rei para que, caso uma expedição de heróis chegasse ao seu encontro, que recebesse seus hóspedes com amabilidade, evitando o combate. Apesar de cumprido o desígnio, o retorno parece responder a um destino inescapável.

No caso dos argonautas, enquanto os ventos contrários não são ações diretas de divindades, os ventos favoráveis demandam ao menos propiciações rituais que permitam o navegar. Nesse sentido, a ação de Orfeu, no seu aspecto mais religioso, é necessária para a organização e realização dos rituais que, seja para cessar tempestades ou para pedir bons ventos, permitirão a boa navegação.

5.2. A Grande Mãe

Cibele é uma divindade da Frígia (GRIMAL, 1993, p. 85-86), também chamada de Grande Mãe. É uma deusa originária da Ásia Menor (SÁNCHEZ, 1996, p. 140, n. 172; GREEN, 1997, p. 226), ligada à fertilidade e cujo poder se estende sobre toda a natureza, identificada muitas vezes com Reia. Seu culto se expandiu por todo o mundo greco-romano. O dicionário etimológico de Beekes (2010, p. 794) registra que *Κυβέλη*/*Kubélē* era chamada, no frígio antigo, de *Matar Kubileya* ou *Kubeleya*. Beekes afirma também que “o exato sentido do adjetivo é desconhecido” e que “a deusa originou-se em Karkhemish, em torno de 1200 [a.C.], onde ela era chamada de Kubaba.” (2010, p. 794). A representação tradicional de Cibele era a de uma mulher sentada em um trono, acompanhada de dois leões e segurando um *týmpanon*, um pequeno tambor circular, que é mencionado no verso 1139 do trecho destacado.

A cena em que se propiciam os rituais começa com uma ação de Mopso, o adivinho, que interpreta o vôo de uma ave como sendo um sinal de que os argonautas deveriam aplacar os ventos com um ritual em honra à deusa, cujo santuário se localizava no alto do Díndimo. Encontra-se uma justificativa, não apenas para a relação entre Cibele e os ventos, mas para todo seu poder, em I, vv. 1098-102. É dito que “por ela ventos, mar e a profundidade de toda a terra/e o trono nevado do Olimpo estão atados”, pois essa deusa das montanhas é a regente de toda a natureza, a ponto de, quando a deusa “das montanhas ao grande céu sobe, o próprio Zeus Cronida”, ceder seu lugar. O aedo afirma, ainda, que a deusa é venerada até pelos outros deuses.

Em primeiro lugar é interessante rememorar a relação entre Cibele e Zeus. Segundo Marquetti (2013, p. 188), o amante de Cibele é Átis, um deus-touro que seria uma face cretense de Zeus, pois o “Zeus cretense é um deus pré-helênico”, cujo “culto tem um caráter orgiástico, com características ctônicas e funerárias”. Zeus assume a forma de touro também quando se une a Europa, por exemplo. Há uma referência importante no texto ao Monte Ida, no qual a ninfa Amalteia criou Zeus. O monte era também dedicado à Reia, mãe de Zeus, identificada com Cibele. Burkert (1985, p. 178) observa que em honra a essa deusa mãe eram realizados sacrifícios de touros, e que feras selvagens, especialmente predadores como leopardos e leões, participavam de seu cortejo. Ele observa ainda sobre a presença da divindade no panteão grego:

A Mãe não se encaixa facilmente no sistema genealógico da mitologia Grega. Para Homero e Hesíodo, existe uma mãe de Zeus, Hera, Poseidon e de alguns outros deuses individualmente nomeados; ela é chamada *Rheie* – um nome que aparece apenas na mitologia. A *Meter* celebrada com um culto, no entanto, é mãe de todos os deuses e homens, e indubitavelmente mãe de animais e de toda a vida. A procriação está, portanto, sob seu governo; Kybebe é igualada a Afrodite. Ela não é cercada de nenhuma mitologia própria. Os gregos transferiram o mito de Deméter para ela. Quando Deméter qua *Meter* se tornou a mãe de Zeus, então a concepção de Perséfone foi transformada em um ato de incesto, um fato que deve ter despertado uma especial fascinação.

Há uma evidente ênfase por parte do aedo em ressaltar essa faceta de Cibele como “Senhora das Feras” em I, vv. 1144-45, ao dizer que “feras saíram de tocas e matas/e vieram abanando suas caudas”, o que evidentemente retoma a *Pótnia Thērōn* de Homero, no verso 470 do Canto XXI da *Ilíada*. O termo *pótnia*, “senhora”, também é enfatizado pelo aedo, pois este a chama por duas vezes de *πολυπότνια*/*polypótnian*,

ou seja, a que é “muito *pótnia*”. O dicionário etimológico Chantraine (1999, p. 932) identifica *pótnia* com o sânscrito *pátnī*, que possui o mesmo significado, além de considerá-lo como um antigo feminino de $\pi\acute{o}\sigma\iota\varsigma$ /*pósis*, “marido”, sendo que o termo *pótnia*, identificando as divindades femininas, acabou por se isolar de seu par masculino.

Parece ser, mais uma vez, uma tentativa de reafirmação do poder da deusa e sua superioridade, como uma grande deusa mãe suprema. A palavra aparece também no segundo *Hino Homérico a Démeter*, v. 211, e no primeiro verso do *Hino Órfico* 40, ligado em ambos os casos à deusa Démeter. Marquetti observa os aspectos singulares da *pótnia*, aspecto compartilhado por outras deusas além da Grande Mãe (2013, p. 60):

A alegria que invade Afrodite ao ver-se cercada pelas feras é a mesma retratada no *Hino à Mãe dos Deuses*, de Homero. A venerável Senhora se apraz com “o grito agudo dos lobos e dos leões de olhares brilhantes, bem como com o ressoar do tambor, o vibrar da flauta, com as sonoras montanhas e os vales cobertos de bosques” (3-5). Semelhante a ambas, Ártemis, no *Hino à Ártemis II*, 6-8, também se alegra entre as feras, fazendo “o cume das altas montanhas tremer e a floresta cheia de sombras ressoar com seu grito agudo”. Nas três deusas o motivo da *pótnia*, Senhora das feras, se faz presente: a paixão pelas feras, a paixão da caça, o grito agudo, o som estridente, as terras não habitadas, não cultivadas – a floresta e os bosques; mas a Senhora não é só terror e destruição, é também fecundidade e fertilidade.

Na passagem, todos os aspectos ressaltados por Marquetti são identificáveis pelos sinais que a deusa oferece aos argonautas após a realização do ritual. Além das feras que saem dos seus covis, utiliza-se um instrumento para a produção de sons agudos e estridentes, o rombo. Sánchez (1996, p. 142, n. 179) observa que, no culto frígio a Cibele, se girava esse disco com finalidade mágica, de modo que emitisse um som cada vez mais agudo. A floresta e os bosques, bem como toda simbologia de fecundidade e fertilidade se manifestam também nos versos 1142-43: “As árvores produziram fruto indescritível e a seus pés/a terra espontaneamente gerou flores da tenra grama”.

É importante salientar, ainda, a participação da percussão ritual na invocação da deusa. Como em outros momentos, o mito tem um caráter etiológico, e explica que a dança comandada por Orfeu, na qual os heróis batem suas armas nos escudos, é a responsável pelo surgimento da prática de louvar a deusa por intermédio de percussão. Essa dança, como observa Hunter (1986, p. 142), “evoca os mais profundos recessos do

passado”, representados pela utilização do hápax βηταρομός/*bētarmós*, que faria referência ao termo homérico βητάρμων/*bētármōn*, “uma palavra usada para os dançarinos Fenícios da *Odisseia*”, ou seja, um uso de uma palavra antiga para uma prática antiga.

Sobre Cibele, Green (1997, p. 227) observa que a propiciação de um ritual e a feitura de uma estátua em honra à deusa teria dois possíveis objetivos, ambos visando a purificação de um crime cometido pelos heróis: ou pela morte dos Terrígenos, monstros nascidos da terra, em I, vv. 944-46 – por ela ser uma deusa ctônica –, ou pela própria morte de Cízico. Tendo em vista essa afirmação, poder-se-ia concluir que a causa dos ventos que impedem a viagem seria uma das duas ações dos argonautas, especialmente a segunda, um crime contra um hospedeiro. Porém, não há nada no poema que deixe claro que existem essas ligações entre os eventos: o ritual parece possuir apenas, como outros no poema, o seu objetivo nitidamente apotropaico, ou seja, de afastar os males que afligem os heróis.

Assim, a participação de Orfeu no ritual é, mais uma vez, do comandante da dança ritual. Porém, é pelas palavras de Mopso que se pode encontrar uma relação mais profunda entre o cantor e a deusa, como bem observa Clare (2002, p. 69):

A eulogia de Mopso para Reia revisita temas cosmológicos originalmente trazidos à baila no canto de Orfeu, e uma vez mais uma alusão a Hesíodo desempenha um papel. Como descrito por Mopso, a divina influência de Reia – cuja designação como μητέρα συμπάντων μακάρων [*mētéra sympátōn makárōn*] (1904) eleva seu status – aparece para unir as regiões do cosmos, sugerindo uma harmonia cósmica análoga àquela explorada no canto de Orfeu. (Pode-se lembrar, é claro, que Reia figura proeminentemente como parte do assunto original de Orfeu)

A afirmação de Clare retoma o poder do cantor sobre o cosmos, de ser capaz de estabelecer e recuperar a harmonia cósmica por intermédio de sua música. Reia é citada no canto cosmogônico que Orfeu realiza para apartar o conflito entre os argonautas Ídmon e Idas, e aparece no canto como aquela que substituíra a ninfa Eurínome no comando do Olimpo (I, vv. 503-506):

ἦειδεν δ' ὡς πρῶτον Ὀφίων Εὐρυνόμη τε
 Ωκεανίς νιφόεντος ἔχον κράτος Οὐλύμποιοι:
 505 ὡς τε βίη καὶ χερσὶν ὁ μὲν Κρόνῳ εἶκαθε τιμῆς,

ἦ δὲ Πέη, ἔπεσον δ' ἐνὶ κύμασιν Ὠκεανοῖο:

Cantava como no princípio Ofião e a Oceânide
Eúrínome tinham poder sobre o nevado Olimpo,
505 e como, ante sua força e seus braços, ele cedeu seu privilégio a
[Crono
e a outra a Reia, e caíram nas ondas do Oceano.

A seguir, o aedo canta sobre o nascimento e a criação de Zeus e cessa sua canção. Não por acaso, logo após apresentar Zeus em seu poema a ordem é reestabelecida entre os heróis. Da mesma forma, ao mencionar os dáctilos Títias e Cileno, o aedo recupera os atendentes de Reia que serviram de protetores de Zeus. Pausânias (V, 7, 6) identifica os dáctilos com os curetes, e Kerényi (1982, 83-85) afirma que os Dátilos, Curetes, Cabiros e Coribantes são por vezes divindades intercambiáveis, especialmente pela notória fusão que se identifica entre Cibele e Reia. Burkert (1985, p. 173) diz que essas “sociedades” de deuses menores espelhavam sociedades reais, e que tanto Cabiros quanto Curetes, Coribantes, Dáctilos, Ciclopes e Telquines representariam guildas de ferreiros. E, não obstante, estão todos de algum modo relacionados.

A dança realizada pelos argonautas em honra a Reia/Cibele é uma evidente referência ao ritual dos Curetes, que dançavam em torno de Zeus para impedir que Crono ouvisse o choro do bebê e o encontrasse. Essa referência demonstra que, como no caso do canto cosmogônico, Orfeu realiza não uma, mas duas performances que se relacionam ao nascimento de Zeus logo antes de estabelecer-se uma situação de ordem. Não por acaso é Zeus quem vem trazer a ordem ao mundo, depois de gerações de divindades monstruosas que se degladiaram pelo “nevado Olimpo”. Zeus não é apenas o senhor dos raios, mas soberano dos deuses e dos homens. Da mesma forma, há confluências iconográficas entre Zeus e sua mãe, e ambos aparecem no ritual dos argonautas: os carvalhos da montanha, cujas folhas são posicionadas em torno de um monte de cascalho, formando um rústico altar, e os bois sacrificados em honra à deusa. Não obstante, recuperando as afirmações de Marquetti, Zeus em sua forma de amante de Cibele, Átis, também é um boi.

Burkert (1985, p. 262) salienta ainda outros aspectos do ritual dos Curetes no monte Ida:

Todo ano, o nascimento de Zeus nessa caverna é celebrado com uma grande fogueira, mas uma menção também é feita ao enterro de Zeus pelos Curetes, e há rumores de sacrifício de crianças. Nascimento, a caverna, o enterro de uma criança e danças de guerra, todos são claros

motivos iniciatórios. Mas mistérios peculiares também parecem ter se desenvolvido naquele lugar. O Zeus dicteu, de sua parte, é invocado no hino de Palaikastro como o grande *kouros*, e certamente são os reais jovens, *kouroi*, que cantam o hino e realizam os grandes saltos com os quais eles convidam o deus a se juntar. O objetivo explícito da canção e da dança é invocar o deus para o ano com todas as bênçãos que ele traz. Não é especificado no texto que os próprios jovens dramatizassem ou alterassem seu status no festival. Contudo, deve ter sido importante para um menino ser aceito nesse círculo de jovens cantores e dançarinos, e ele poderia não ter permanecido membro do grupo por um grande número de anos.

É dada grande importância e destaque ao fato de que a celebração do Zeus menino envolvia essencialmente jovens. Os argonautas são lembrados durante o poema sempre pela juventude, são patrocinados por um deus diretamente associado à juventude, Apolo – ele, em si, um *kouros* –, e são liderados por alguém muito jovem, criticado e atormentado justamente pela falta de experiência – a sua designação por mais de uma vez como *amēkhanos*, ou seja, o “sem habilidades”, o opõe diretamente ao experiente Odisseu¹¹⁵. Toda a narrativa parece conduzir para uma valorização da juventude¹¹⁶, e um conseqüente abandono da tradição, do peso do passado, muito simbolizado pelo abandono do próprio Hércules – não por acaso, enlouquecido pela paixão por um jovem.

Além disso, quando os argonautas sobem para a montanha, o aedo destaca que foram os mais jovens que tiraram os bois do estábulo e conduziram-nos ao cume da montanha, deixando para os demais, os mais velhos, portanto, o cuidado da nau. Quando abordam a ilha de Lemnos, Hércules e mais alguns companheiros – pode-se supor, mas não é possível afirmar com clareza se se tratam dos mesmos que ficam na nau durante o ritual à grande deusa – evitam deitar-se com as mulheres, e depois o próprio herói discursa contra seus companheiros por atrasarem a viagem por conta dessa aventura sexual, uma censura claramente conservadora. Segundo Sánchez (1996, p.

¹¹⁵ O adjetivo ἀμήχανος/*amēkhanos*, segundo o dicionário etimológico Chantraine (1999, p. 699), pode ser traduzido por “privado de meios”, “de recursos”, “incapaz” ou “irresistível”, algo “de que não se pode fugir”, ou ainda algo “irremediável”, o que demonstra uma oposição direta com o famoso epíteto πολυμήχανος/*polymēkhanos* de Odisseu, que significa justamente a “multiplicidade de meios”, de “artifícios”. A raiz das palavras é, obviamente, μηχανή/*mēkhanē*, que é definido pelo dicionário etimológico como “máquina”, ou uma “invenção engenhosa”. Essa palavra pode assumir também, por extensão, as acepções de “truque”, “artifício”, “maquinação” e até mesmo “engano”. De tal modo, possuir *mēkhanē* denota o domínio de certo talento pessoal, mas que nem sempre traz e si um caráter positivo. Para uma discussão mais extensa sobre a *amēkhanía* de Jasão, cf. Diniz, 2010, p. 57-62.

¹¹⁶ É salientada também por diversas vezes a juventude de Medeia, bem como a sua associação com a figura da também jovem Ártemis. A própria Cibele tem, além da proximidade com as figuras maternas, relação com Ártemis. Kerényi (JUNG & KERÉNYI, 2011, p. 198) observa que Cibele, em sua encarnação de senhora dos animais selvagens, se aproxima do que ele chama de “Ártemis das origens”.

131-32, n. 139), o discurso, evidentemente irônico, recorre ao tratamento tradicional que filósofos dariam ao personagem desde uma famosa alegoria atribuída a Pródico, sofista do século IV a.C., na qual o herói deve decidir entre dois caminhos, representados por duas figuras femininas, o do vício ou o da virtude. Não apenas isso recupera o conceito de que Hércules, no poema, é um símbolo da tradição e do passado, mas destaca mais uma vez a oposição juventude versus maturidade, com um Hércules demonstrando uma austeridade e um tradicionalismo característicos de um homem bem mais velho que seus companheiros.

Outro ponto a se destacar sobre a passagem é o senso de união do grupo que ela traz. Todos os argonautas se empenham, de alguma forma: Mopso vê no vôo da alcíone a profecia, um grupo permanece a cuidar do navio, Jasão ora para a deusa, Argo esculpe uma estátua e Orfeu conduz os demais na dança armada. O outro momento no qual os argonautas foram destacados individualmente em uma ação conjunta fora justamente no combate contra os dolíones, momento em que o aedo destaca cada homem de Cízico e cada argonauta que o matou. Clauss (*apud* Green, 1997, p. 225) observa que são doze os dolíones mortos, o que poderia sugerir uma pena de um dia de tempestade por morte. A união dos esforços dos argonautas, de tal modo, leva ao sucesso da ação, mas ela é funesta, e os heróis precisam se purificar do crime coletivo em outra ação coletiva, o ritual para a deusa.

Um paralelo ainda que se pode fazer entre a morte de Cízico e o ritual é que ambos os eventos culminam no nascimento de uma fonte de água: a mulher de Cízico, Clite, ao saber da morte do marido, se suicida, e o choro das ninfas pela sua morte dá origem a uma fonte, batizada em homenagem à rainha morta. Justamente após relatar esse acontecimento, o aedo atribui à vontade de Zeus os eventos terríveis (I, vv. 1070-77), e toda a sequência de sofrimento dos dolíones pela perda de seus reis. O mito etiológico, segundo Green justamente o primeiro da *Argonáutica* (1997, p. 225), entrelaça-se de forma impressionante com o seguinte, o brotar da fonte Jasonida por consequência do ritual realizado pelos argonautas no monte Díndimon. De tal modo, o ritual para a mãe do Cronida e a presença deste deus como símbolo por trás do mesmo ritual se justificam, portanto, porque os heróis aplacam com esse procedimento as tempestades e a tristeza dos dolíones, consequência não apenas de seus atos, mas dos desígnios de Zeus.

5.3. O hino a Zeus de Apolônio e de Calímaco

O brotar da fonte Jasonida completa a sequência de mitos etiológicos do ritual, e acaba por estabelecer um diálogo extremamente significativo com um prodígio da própria deusa Reia relatado por Calímaco, no *Hino a Zeus*¹¹⁷, vv. 15-41. Reia, disposta a esconder o filho de Crono, pede a intercessão de Gaia, batendo com um cetro num monte e, partindo-o em dois, faz nascer um rio, no qual ela limpa o recém-nascido. O mito também é etiológico, explicando a origem daquele rio, o Neda, e da qual bebem os descendentes da “ursa Licênia”, Calisto, cujo mito explica a origem das constelações de Ursa Maior e Ursa Menor. A simbologia evocada é claramente a mesma do ritual dos argonautas, aparecendo a montanha e a fonte de água, acompanhados da referência ao urso, animal que dá nome ao monte que identifica a ilha em I, vv. 936-41. A ilha de Cízico, que na verdade é uma península, é também chamada de “península dos ursos”, ou Arctoneso – em referência a ἄρκτων/*árktōn*, “urso”, como bem observam Mooney (1912, p. 128) e Sánchez (1996, p. 134, n. 149). Não parece incoerente propor esse paralelo tendo em vista a constelação simbólica que ela evoca. Em primeiro lugar, as constelações relatadas no mito de Calisto representam justamente mãe e filho; em segundo lugar, como observa Marquetti (2013, p. 43, n. 15) “as ursas, como as abelhas, são símbolos de virgindade e estão ligadas à iniciação das jovens”, além de ser justamente o domínio de Ártemis o chamado “o mundo selvagem da ursa”, ou seja, o momento da vida da jovem anterior ao casamento (2013, p. 49). No caso, os papéis se invertem e o monte dos ursos se torna um dos locais de “iniciação” dos jovens argonautas.

O paralelo com o hino calimaquiano é mais interessante ainda por mais um elemento que ele traz, um comentário do poeta sobre a tradição, soberania e sobre os quinhões dos deuses, que deixa claro o diálogo entre a *Argonáutica* e o *Hino a Zeus*¹¹⁸(vv. 60-90):

60 Os antigos cantores não eram, de modo algum, verdadeiros;
disseram que a sorte partira em três as moradas para os
[Cronidas.
Quem disputaria como prêmio o Olimpo e o Hades,

¹¹⁷ Neste o hino se relata não apenas o prodígio do nascimento de um rio por intercessão de Reia, mas todos os eventos relativos ao nascimento de Zeus, incluindo a dança dos Curetes para protegê-lo de Crono.

¹¹⁸ Tradução de Érica Werner (2005, p. 164).

que não fosse muito insensato? Pois de igual forma é possível
 sorteá-los, mas essas coisas diferem tanto quanto podem.

65 Que eu conte ficções que persuadam o ouvido da audiência.
 A sorte não te colocou como rei dos deuses, mas os esforços
 [de tuas mãos,
 tua força e poder, que também assentaste junto a teu trono.
 Colocaste a mais eminente das aves como mensageira
 de teus portentos; que os mostres favoráveis a meus amigos.

70 Escolheste dos varões o melhor, não os experientes
 nas naus, não o homem que brande um escudo, não um cantor;
 mas essas coisas relegaste imediatamente aos deuses menos
 [importantes,
 que outros dessas cuidassem, e tu escolheste os próprios
 [regentes das cidades,
 sob a mão dos quais está o agricultor, o hábil lanceiro,

75 está o remador, está tudo; o que não está sob o poder de quem
 [rege?
 Por exemplo, em canções dizemos os ferreiros (serem) de
 [Hefesto,
 os guerreiros de Ares, os caçadores, de Ártemis
 Quitônea, de Febo, os que conhecem bem os caminhos da lira;
 ‘os reis vêm de Zeus’, já que nada é mais divino que os
 [soberanos

80 de Zeus. Por isso mesmo os escolheste como teu quinhão.
 Deste cidades para guardarem, e tu próprio te assentaste
 nas acrópoles, vigiando os que governam
 o povo so uma tortuosa justiça e os que governam de modo
 [contrário;
 neles colocaste fluência, neles, fortuna, plenamente,

85 em todos, mas não de modo muito igual. É possível
 [comprovar isso
 por meio de nosso líder, pois ele, de longe, muito se destaca.
 Ao anoitecer ele perfaz o que pensa pela manhã,
 ao anoitecer as coisas maiores, e as menores assim que nelas
 [pensa.
 Uns a realizam em um ano, outros nem em um, e de outras
 [podaste,

90 tu próprio, totalmente a execução, e frustraste o anseio.

O trecho traz elementos que evidentemente dialogam com o trecho da *Argonáutica*. Em primeiro lugar, o mote inicial do relato é a afirmação de que “Os antigos cantores não eram, de modo algum, verdadeiros”, ou seja, que os mitos relatados por outros anteriores ao aedo que enuncia o canto são falsos. Esse *tópos* é comum a Calímaco, e revela uma certa censura à tradição que, se posta em diálogo com a discussão realizada anteriormente, lembra justamente a censura de Hércules, representante da tradição, para com os jovens. Porém, a reprova de Hércules acaba por não proceder, como observa Green (1997, p. 221), já que é justamente por intermédio do que Hércules critica, o ato de envolver-se com mulheres, que o jovem Esonida e os

argonautas conquistarão o velo. Apolônio parece destacar mais de uma vez não apenas essa divisão entre o passado tradicional e o presente, mas a superioridade dos jovens em relação aos mais velhos e tradicionalistas, o que parece ser coerente com a afirmação de Calímaco.

O poder dos jovens, como afirma no *Hino*, é contar “ficções que persuadam o ouvido da audiência”. Calímaco afirma isso em primeira pessoa, criando um efeito que Werner (2005, p. 210-11) classifica como irônico:

Em uma passagem significativa do hino, na qual Calímaco demonstra preferência pela versão hesiódica do mito relativo à partilha do mundo entre os Cronidas, não pela homérica, a situação mostra-se um pouco diferente. Nesses versos, o poeta retoma a discussão acerca de narrativas verdadeira ou não, encabeçando-a com a seguinte afirmação: *δηναίοι δ' οὐ πάμπαν ἀληθέες ἦσαν ἀοιδοί*, “Os antigos cantores não eram, de modo algum, verdadeiros”. Dessa vez, entretanto, após defender sua escolha, Calímaco irá se enunciar diretamente em primeira pessoa: *ψευδοίμην ἄιοντος ἄ κεν πεπίθοιεν ἀκούην*, “Que eu conte ficções que persuadam o ouvido da audiência.”, ironizando acerca de uma possível preferência da audiência que fosse diversa da sua. Logo mais, ele dirige, ainda, um pedido particular ao deus, no qual inclui seus amigos.

A opção de Calímaco pelo mito hesiódico em detrimento da variante homérica não é algo incomum para sua obra, marcada pela influência da poesia de Hesíodo, a quem o alexandrino chama de “doce mel” (BEYE, 1982, p. 7). Muito menos é incomum a postura combativa e crítica em relação a outros poetas, *tópos* tradicional de sua poesia. O que chama a atenção é que, ao apresentar como modelo Hesíodo e rechaçar Homero, Calímaco não necessariamente está fazendo a opção de um modelo mais recente em relação a um antigo, pois ambas as produções são contemporâneas. A ironia parece fora de lugar se se considerar o embate entre juventude e tradição, pois a preferência por Hesíodo também é uma preferência por uma tradição, por uma das várias disponíveis aos eruditos da época. Então como compreender a proposta do poeta de contar “ficções que persuadam o ouvido da audiência”?

Werner observa a seguir (2005, p. 217) que, já no verso oitavo, Calímaco afirma que os Cretenses são mentirosos acerca do mito de Zeus, e a associação entre o ato de mentir e a persuasão, segundo Werner, “chama a atenção então para um questionamento acerca do papel do poeta e de seu ofício”. É possível que a ironia no caso não seja apenas uma crítica à audiência, que preferiria “ficções persuasivas” à verdade, mas uma reflexão, mais uma vez, sobre o fazer poético, especialmente o que se fundamenta em

mitos que já fazem parte de uma tradição literária. Além disso, antes de apresentar sua opção, o poeta critica a verossimilhança do mito cretense, ou seja, ele opta por uma versão que considera realmente capaz de persuadir a audiência. Calímaco, autor de poemas carregados de conteúdo etiológico, pode estar apenas constantando que toda opção realizada por um poeta no momento em que decide narrar um mito é sempre a opção por uma versão de um mito, ou seja, é sempre ficção, um movimento reflexivo similar ao “poeta fingidor” de Fernando Pessoa – se é permitido um anacronismo.

A verdade a que se refere Calímaco, no caso, é aquela que concerne ao soberano, detentor da justiça na terra. Como já observado anteriormente, Detienne (1988, p. 41) apresenta poeta e rei como detentores da verdade, e não se deve supor que o *Hino a Zeus* se distancie da celebração que Hesíodo faz em honra aos soberanos, a *Teogonia*, colocando Zeus como a figura ideal de rei, que domina a verdade, a *aléthēia*. Da mesma forma, poeta e rei são ambos capazes de seduzir e de encantar. Porém, essa verdade não é um elemento imutável: o rei detém o poder de aplicar as leis, mas seu julgamento acerca delas é que conduzirá para a verdadeira justiça; da mesma forma, o poeta detém um tipo de conteúdo, a palavra mítica, que é maleável de acordo com a necessidade de persuasão da audiência. Já se observou antes que a postura do aedo da *Argonáutica* diante das Musas pode demonstrar uma oscilação permanente pelo controle da narração, pois há vários momentos em que o aedo interfere diretamente na narrativa (RODRIGUES JR. 2005, p. 64-65). O narrador do poema de Apolônio é um narrador tipicamente calimaquiano, pois é justamente da obra de Calímaco que ele bebe essa maneira de realizar uma intromissão na função das Musas, agindo como comentarista da história – exatamente o que Calímaco faz no *Hino a Zeus*. Em outro momento, o aedo da *Argonáutica* apresenta duas variantes sobre o nome da ilha de Drepane (IV, 983-991), e Sánchez observa que a apóstrofe feita às musas pelo aedo afirma a preferência do poeta por certa explicação em detrimento da outra (1996, p. 304-5, n. 720). O que os poetas alexandrinos percebem, de tal modo, é que a verdade do mito nunca é única, ela depende dessa tradição e das variantes possíveis, a qual os aedos aderem em busca de persuadir e encantar seus ouvintes.

A persuasão tem um papel importantíssimo no poema, pois é pelo seu poder de sedução e persuasão que Jasão levará Medeia a ajudá-lo em suas provações. Não por acaso é justamente Mopso quem convencerá Jasão a agir dessa forma, no Canto III, sugerindo ao Esonida entrar no templo em que Medeia se encontra e a convencê-la, com palavras sagazes (III, 938-46) – πυκνιοῖσι παρατροπέων ἐπέεσσιν –, a ajudar os

argonautas. Jasão segue o conselho do companheiro, mesmo sob a reprovação de Idas – mais uma vez, uma clara oposição entre o pensamento tradicionalista e a ação ousada dos jovens heróis. Na sequência, justamente na situação em que Jasão precisa convencer Medeia a auxiliá-lo, Zeus será mencionado outra vez, como um deus hospitaleiro e que auxilia os suplicantes, (III, vv. 985-989)¹¹⁹:

πρός σ' αὐτῆς Ἑκάτης μειλίσσομαι ἠδὲ τοκίων
καὶ Διός, ὃς ξείνοις ἰκέτησί τε χεῖρ' ὑπερίσχει:
ἀμφότερον δ', ἰκέτης ξεῖνός τέ τοι ἐνθάδ' ἰκάνω,
χρειοῖ ἀναγκαίῃ γουνούμενος. οὐ γὰρ ἄνευθεν
ὑμείων στονόεντος ὑπέρτερος ἔσσομ' ἀέθλου.

Pela própria Hécate te peço, e pelos teus pais
e por Zeus, que põe sua mão sobre estrangeiros e suplicantes:
tanto como suplicante quanto estrangeiro a ti aqui venho,
por necessidade urgente implorando. Pois sem
vós o mais forte não serei na funesta prova.

Chama a atenção, ainda, no trecho selecionado do *Hino a Zeus* que os versos de Calímaco mencionem alguns elementos que podem ser pensados em comparação com a *Argonáutica*, especialmente em relação ao ritual em honra à deusa Reia:

- “Colocaste a mais eminente das aves como mensageira/de teus portentos; que os mostres favoráveis a meus amigos”: no caso, a águia é a mensageira de Zeus, mas na *Argonáutica* é a alcíone que adverte Mopso para que esse sugira a Jasão o ritual que auxiliará seus companheiros a cessarem as tempestades. A outra vez em que pássaros serão importantes para conduzir os argonautas será justamente quando Mopso interpretar o vôo de duas aves como um vaticínio para que Jasão utilize sua sedução para convencer Medeia a ajuda-lo a superar as provas impostas pelo rei Eetes e conquistar o velocino. São momentos paralelos não apenas pelo fato de Mopso aparecer como solucionador, por intermédio de seu dom, de uma situação aparentemente insolúvel, como pela sequência de eventos: no primeiro caso, o pássaro revoa a cabeça de Jasão e pousa no aplustre do barco; no segundo, o pássaro se engancha no aplustre e cai no colo de Jasão.

- “Escolheste dos varões o melhor, não os experientes/nas naus, não o homem que brande um escudo, não um cantor”: o líder dos argonautas, Jasão, comanda seus companheiros a realizarem o sacrifício e faz ele mesmo as preces para a deusa. Não há

¹¹⁹ Assim, Cízico seria o exemplo perfeito do soberano do *Hino a Zeus*, pois é justamente um rei bondoso e hospitaleiro.

como, ao traçar o paralelo, não lembrar que Jasão não era considerado um verdadeiro líder pelos companheiros. Ele foi escolhido por Hércules como o líder dos argonautas mesmo os heróis preferindo o filho de Zeus justamente por este ser mais experiente e tido como o melhor dentre eles;

- “Deste cidades para guardarem, e tu próprio te assentaste/nas acrópoles, vigiando os que governam/o povo so uma tortuosa justiça e os que governam de modo contrário;/neles colocaste fluência, neles, fortuna, plenamente,/em todos, mas não de modo muito igual.”: a soberania delegada aos reis por Zeus lembra, ainda, o motivo pelo qual os argonautas sacrificam à Cibele: não apenas para cessar as tempestades, mas para aplacar a tristeza pela morte de Cízico, um rei benevolente que é morto justamente “pelos desígnios de Zeus”, o que enfatiza mais uma vez que é Zeus o responsável por dar soberania aos reis, bem como por retirá-la – “Uns a realizam em um ano, outros nem em um, e de outras podaste,/ tu próprio, totalmente a execução, e frustraste o anseio”.

Esses paralelos entre o *Hino* de Calímaco e o poema épico de Apolônio reforçam o papel da figura de Zeus no ritual, bem como em toda a sequência de eventos anteriores. Fica claro que, se não é mencionado diretamente, Zeus é parte inextricável do ritual, não só pela dança dos argonautas com suas armas, mas por toda a simbologia que essa passagem evoca. E, considerando que o evento seguinte é justamente o abandono de Hércules, filho de Zeus e símbolo maior da tradição e do passado épico glorioso, parece que os argonautas pretendem justamente abandonar os desígnios de Zeus para seguir viagem – ou ainda substituí-lo por outros deuses, como sua mãe, Reia ou Cibele, pois como afirma Mopso “Também a ela, quando das montanhas ao grande céu sobe,/Zeus, o próprio Cronida, cede lugar”.

CANTO II

Síntese do Canto II

Ao aportarem na Brebícia, o rei Amico confronta os viajantes que por ali passam sem sequer perguntar-lhes quem são. Enraivecido com a arrogância e o desrespeito de Amico, o argonauta Polideuces se voluntaria para o combate e o derrota. Após a derrota, os argonautas perseguem os brebícios e prosseguem a navegação. Então, eles chegam a uma praia onde encontram Fineu, um rei que por seus poderes proféticos fora punido pelos deuses com cegueira, velhice e ataques diários das terríveis harpias, monstros cujo corpo era metade de mulher e metade de um pássaro. Os argonautas decidem ajudar o velho, e os jovens filhos de Bóreas Zetes e Calais usam suas habilidades de vôo para espantar as harpias. Em troca, Fineu revela o caminho mais seguro para a Cólquida, profetizando sobre o prosseguimento da viagem dos heróis.

Com a ajuda de Atena, as orientações de Fineu e a habilidade do piloto Tífis, os argonautas passam pelas Rochas Simplégades, desembocando no Mar Negro e na ilha de Tínia. Lá ocorre uma epifania: Apolo aparece para os argonautas, que realizam um ritual em honra ao deus e fundam um santuário.

A seguir chegam à terra dos Mariandinos, e são bem recebidos pelo rei Lico. Lá também morrem o adivinho Ídmon, morto por um javali, e o piloto Tífis. Na próxima parada encontram o fantasma de Estênelo, que aparece para eles junto de sua tumba e realizam rituais em sua honra, comandados por Orfeu. Em seguida, salvam três amigos de Hércules, Deileonte, Autólico e Flógio, que o ajudaram no combate contra as amazonas e haviam se perdido do herói. Os argonautas se aproximam, então, da Ilha de Ares, onde derrotam as famosas aves de Ares e resgatam os quatro filhos de Frixo, sobreviventes de um naufrágio. A seguir observam a grande águia de Zeus a voar sobre o Cáucaso, onde se alimenta do fígado de Prometeu. Por fim, os argonautas chegam à Cólquida.

1. A CELEBRAÇÃO DA VITÓRIA DE POLIDEUCES SOBRE O REI AMICO (II, vv.

155-163)¹²⁰

- 155 καὶ τότε μὲν μένον αὖθι διὰ κνέφας, ἔλκεά τ' ἀνδρῶν
οὐταμένων ἀκέοντο, καὶ ἀθανάτοισι θυηλὰς
ῥέξαντες μέγα δόρπον ἐφώπλισαν: οὐδέ τιν' ὕπνος
εἶλε παρὰ κρητῆρι καὶ αἰθομένοις ἱεροῖσιν.
ξανθὰ δ' ἔρεψάμενοι δάφνη καθύπερθε μέτωπα
- 160 ἀγχιάλω, τῆ, ἀκτῆ ἔπι, πρυμνήσι' ἀνήπτο,
Ὀρφεΐη φόρμιγγι συνοίμιον ὕμνον ἄειδον
ἐμμελέως: περὶ δέ σφιν ἰαίνετο νήνεμος ἀκτῆ
μελπομένοις: κλειῖον δὲ Θεραπναῖον Διὸς υἱά.

¹²⁰ Amico era um gigante de uma raça, os Bebrícios, descendente de Poseidon (GRIMAL, 1993, p. 24), cuja lenda aparece também em passagem de Teócrito, *Id.* 22, vv. 44-134 (GREEN, 1997, p. 231-33). Segundo Sánchez (1996, p. 158-59, n. 232), a lenda o rei Amico está associada ao loureiro.

- 155 E então permaneceram ali em meio à escuridão, curaram as feridas
dos homens machucados, sacrifícios aos imortais
ofereceram e grande banquete prepararam. O sono não
possuiu ninguém junto da cratera e das ardentes vítimas.
As louras testas coroando com folhas de um loureiro
- 160 próximo do mar ao qual prenderam as amarras,
cantavam um hino em sintonia com a forminge de Orfeu,
harmoniosamente. E em torno deles alegrava-se a praia sem ventos
com as canções. Glorificavam o terapneu¹²¹ filho de Zeus.

¹²¹ Referência a Polideuces.

1.1. Hino e apoteose dos dióscuros

A disputa entre o arrogante rei Amico e o argonauta Polideuces, que abre o Canto II da *Argonáutica*, traz uma das poucas batalhas efetivamente travadas pelos heróis por todo o poema. Como bem observa Rodrigues Jr. (2005, p. 43), o poema possui apenas cinco batalhas espalhadas pelos seus quatro cantos, e apenas em três delas os argonautas aparecem combatendo coletivamente¹²². A batalha entre os argonautas e os bebrícios (II, vv. 98-136) é motivada justamente pela derrota do seu rei, que desafiara e vencera diversos inimigos que aportavam em suas terras.

Primeiramente, fica evidente a oposição entre o comportamento de Amico e o do hospitaleiro Cízico, no Canto I. Filho de Poseidon, Amico é descrito nos primeiros versos como o exato oposto do rei dos dolíones, sendo chamado pelo aedo de ὑπεροπληέστατον ἀνδρῶν/*hyperoplḗstaton andrῶn*, “o mais arrogante dos homens”. A sua “lei” de impor a todo visitante um combate com ele é chamada de ἀεικίης/*aeikḗs*, “inconveniente, indecorosa, indigna”. Ao ver a nau, o rei não realiza os procedimentos habituais de cortesia e hospitalidade, como perguntar quem eram ou qual o motivo de sua navegação, conduta considerada ὑπερβασία/*hyperbasía*, “soberba”. O terceiro adjetivo ressalta o fato de que Amico é um transgressor das normas de conduta aceitas por homens e deuses: *hyperbasía*, em sua primeira entrada, significa ainda “transgressão; violação (de lei divina ou humana)” (MALHADAS, DEZOTTI, NEVES, 2010, p. 165).

Os dolíones são mortos justamente porque o combate se dá à noite, e os argonautas não conseguem identificá-los e, com o dia, vem a revelação do erro cometido. Já o combate com os bebrícios se dá de dia. A relação entre escuridão e luz se mostra significativa, tendo em vista que é justamente pela escuridão que Tífis abandona Hércules e Polifemo, por exemplo. Se a escuridão simboliza engano, a luz simboliza a revelação, como observa Carreira (2007, p. 102-103):

Assim, a luminosidade é símbolo de revelação e racionalidade e Apolónio usa este artifício para pintar de diferentes tons a tela do seu poema. Recordemos ainda o momento em que Apolo intervém na

¹²² Os outros embates de que os argonautas tomam parte são o confronto contra Cízico e os dolíones (I, vv. 1018-52) e o confronto naval com os colcos (IV, vv. 482-91). A batalha contra os Terrígenos (I, vv. 898-1011), é vencida quase que exclusivamente por Hércules, e as provas impostas por Eetes para que se conquiste o velocino de ouro (III, vv. 1277-398) são vencidas por Jasão apenas com o auxílio dos *phármaka* de Medeia.

viagem já no último livro. O deus, mediante os raios luminosos do seu arco, revela o caminho. A escuridão corresponde, por sua vez, à ausência de luz. Quando existe um, o outro desaparece. Hécate surge e com ela a noite. Os contornos deixam de ser límpidos e entra em cena essa arte pouco percebida, e de alguma forma temida, que é a magia. Precisamente por se afastar da sobriedade do que é racional, a feitiçaria é a aliada da noite.

É interessante, ainda, a oposição entre as circunstâncias relativas aos combates. Tanto no combate com os dolíones quanto no com os brebícios, são explicitados os ataques individuais de alguns argonautas a alguns inimigos nomeados. Porém, enquanto a descrição do combate com os dolíones é muito mais seca e direta, limitando-se a relatar qual argonauta venceu qual específico inimigo, a batalha com os brebícios possui descrições mais detalhadas desses embates, com descrições que reproduzem certo realismo de cenas homéricas (SÁNCHEZ, p. 157, n. 227). Talvez a intenção seja criar um efeito narrativo para distanciar um combate que se dá à noite – do qual não se pode acompanhar efetivamente os detalhes, apenas contabilizar as baixas no dia seguinte – e um combate diurno.

Essa oposição entre dia e noite, que se mostra central em outros momentos, como na partida dos argonautas, revela como a narrativa desenvolvida por Apolônio designa papéis bem claros para cada um desses fenômenos enquanto simbologias. A ignorância dos argonautas leva-os a assassinar um bom rei, Cízico, enquanto que a sobriedade, a consciência leva-os a punir um mau rei, Amico.

E, de tal modo, a punição a ser dada ao arrogante rei será justamente perecer sob as mãos de um filho de Zeus, Polideuces. Ele e seu irmão Castor são os chamados Dióscuros – Διός-κουροι/*Diós-kouroi* “jovens de Zeus”¹²³ –, os irmãos gêmeos foram cultuados como divindades tanto na Grécia – especialmente em sua cidade natal, Esparta¹²⁴ – como em Roma, e Burkert (1985, p. 212) afirma que esse culto deriva de uma herança Indo-Europeia, um mitema que se repete em outras culturas antigas. Como divindades espartanas, os irmãos estão evidentemente ligados ao universo guerreiro.

No trecho anterior à celebração da vitória, após os heróis matarem os brebícios e saquearem suas terras, o aedo dá voz a um argonauta anônimo que lamenta a partida de

¹²³ Segundo o mito tradicional, apenas Polideuces é filho de Zeus. Castor é filho do humano Tindareu.

¹²⁴ A celebração do filho “terapneu” de Zeus no verso 163 faz referência a Terapnas, local próximo a Esparta, onde se supõe os Dióscuros foram enterrados e onde se localizava um santuário em honra a eles, como divindades. A referência tem relação ainda com os ritos em honra aos gêmeos em Esparta (SÁNCHEZ, 1996, p. 159, n.233; SÁNCHEZ, 2003, p. 94, n. 280; GREEN, 1997, p. 236).

Héracles no Canto anterior, considerando-o um oponente capaz também de encerrar a arrogância de Amico sem sequer a necessidade de um combate. O argonauta lamenta, e afirma que o abandono fará os heróis conhecerem a desgraça. Green (1997, p. 235) lembra que Héracles já havia combatido, ao lado de Lico, os brebícios e matado o irmão de Amico, Migdon e que, por esse fato, quando os argonautas passam pelas terras dos mariandinos, regidos justamente por Lico (II, v. 752 e ss.) o aedo diz que Polideuces foi acolhido como um deus.

A ascensão dos Dióscuros ao posto de divindades é o tema que se inicia a partir da vitória sobre Amico, e que se desenvolverá durante o poema. Após serem acolhidos pelos mariandinos, Lico realiza um discurso no qual afirma que construirá um altar em honra aos Dióscuros (II, vv. 806-10), para que todos os navegantes os venerem. No Canto IV, quando a própria nau Argo afirma que os argonautas não escapariam imunes em sua fuga da Cólquida se não fossem purificados pela feiticeira Circe do cruel assassinato de Apsirto, ela ordena que Polideuces e Castor supliquem aos deuses para que encontrem a rota para a morada da feiticeira (IV, vv. 581-91). Essa súplica é atendida, e o aedo afirma que, graças a essa ação, os homens erigiram altares em honra aos Dióscuros como protetores da navegação, sendo que o próprio Zeus confiaria a eles a proteção de navegantes vindouros (IV, vv. 650-54).

A participação de Zeus, que sanciona a apoteose dos Dióscuros, é ressaltada por Green, que observa que a voz da nau pode ser interpretada como a voz do próprio Zeus, que expressara anteriormente sua cólera contra a morte de Apsirto (1997, p. 316):

A significância da “viga falante” da Argo é sublinhada por uma (rara) repetição verbal direta de uma linha e meia do livro I (I, vv. 526-27 = IV, vv. 583-83): ao mesmo tempo o grego (φθογγήν τε Ζηνός τε βαρὺν χόλον.) cuidadosamente deixa ambíguo se a “voz” é a de Zeus ou meramente a Argo expressando amadeiradamente (por assim dizer) a decisão do deus, alcançada em vv. 551-61. (O escoliasta em vv. 585-88 reivindica que a viga meramente “transmitiu”, μεταδέδωκεν [*metadédōken*], o decreto de Zeus, de tal modo tratando com força brutal sobre a sutileza Empsoniana¹²⁵ de Apolônio.) Eu tentei preservar essa ambiguidade na minha tradução. Hunter argumenta que o discurso da viga, como a tempestade que o acompanha, deve ser um trabalho de Hera (ou talvez de Atena), mas Apolônio deixa isso cuidadosamente incerto. Mais uma vez, os percalços dos argonautas são apresentados como encerrados quando

¹²⁵ Green faz referência a William Empson (1906-1984), poeta e crítico inglês, autor do livro *Seven Types of Ambiguity*.

Jasão e Medeia tiverem sido ritualmente purificados do assassinato de Apsirto.

Considerar a interferência dessa voz como sendo de Zeus permite refletir mais uma vez sobre a presença do deus no poema. A afirmação em II, v. 154, de que é pelos desígnios de Zeus (Διὸς βουλή/Diós *boulēis*) que Hércules abandonou os companheiros, demonstra claramente o papel que o deus revela possuir por trás da justiça feita contra Apsirto. Mais que isso, que não é possível fugir aos desígnios de Zeus, seja um bom monarca ou um cruel. Rodrigues Jr. (2010, p. 45-46, n. 78) observa que esse é um dos poucos eventos no poema que são atribuídos à vontade de Zeus, pois “ao contrário da *Ilíada*, que menciona o desígnio de Zeus no próêmio (Διὸς δ’ ἐτελείετο βουλή” (*Il.* I, v. 5)”, a viagem dos argonautas se dá pelos desígnios de um mortal, o rei Pélias. A ação da divindade se dá por trás da viagem: Hera, em punição a Pélias, e Apolo, pelo oráculo, motivam nos bastidores a busca pelo velo. Segundo Rodrigues Jr., isso demonstraria como, na *Argonáutica*, o aedo se mostra reticente em estabelecer relações diretas de causa e efeito entre os eventos e o plano divino, mesmo que por vezes interajam para que as situações se cumpram. Knight (1995, p. 267) afirma que o fato de divindades assumirem a posição de bastidores nas ações já ocorre em Homero, mas em Apolônio é algo muito mais comum.

A partir do verso 155, os argonautas celebram a vitória com um hino cantado por Orfeu em conjunto com os companheiros. Klooster (2001, p. 85) afirma que é notável a presença da palavra ἐμμελέως/*emmelēōs*, “harmoniosamente”, usada em referência ao hino que os Argonautas cantam junto a Orfeu. Essa mesma designação aparece em relação ao remar dos argonautas sob a música de Orfeu e quando eles acompanham o himeneu que o argonauta canta durante as bodas de Jasão e Medeia, o que “confirma que Orfeu cria harmonia sempre que ele toca sua música”. Dada a natureza soberba e violenta das ações de Amico, Klooster afirma ainda que “a canção de vitória por Polideuces é mais uma vez a celebração da vitória da ordem e da civilização na figura de Polideuces sobre a falta de lei dos bárbaros na forma de Amico”. Toda a sequência do embate apresenta essa mesma oposição simbólica entre as figuras de Polideuces e Amico, como quando, ao se prepararem para o combate, o aedo salienta a diferença entre seu comportamento (II, vv. 30-34):

λεπταλέον, τό ῥά οἱ τις ἐὼν ξεινήιον εἶναι
 ὤπασε Λημνιάδων: ὁ δ' ἔρεμνήν δίπτυχα λώπην
 αὐτῆσιν περόνησι καλαύροπά τε τρηχεῖαν
 κάββαλε, τὴν φορέεσκεν, ὀριτρεφέος κοτίνοιο.

- 30 Então o Tindárida deixou o fino e bem cosido manto, o qual lhe entregara como presente de hospitalidade uma das lemnianas. O outro jogou ao chão seu duplo manto escuro com seus broches e o rústico cajado que levava, de oliveira nutrida nas montanhas.

As ações de Polideuces e Amico opõem, diretamente, um modo de ser mais civilizado e outro selvagem. O manto de Polideuces simboliza a hospitalidade, e da mesma forma é um objeto que se mostra fino, em oposição ao cajado e o manto de Amico, símbolos de rusticidade. O próprio fato de o manto ser “bem cosido” já pode servir como uma simbologia da ordem em oposição ao manto duplo de Amico – que, como observa Sánchez (1996, p. 153, n. 217) é, junto como o cajado de oliveira, atributo de Hércules em Teócrito, XXV vv. 254-255, herói de também salientada rusticidade.

Outro elemento interessante é o louro que coroa os argonautas durante a celebração. O louro também está associado à lenda de Amico, como observa Sánchez (1996, p. 158, n. 232), pois ele teria sido atado a um loureiro por sua derrota, e também porque a planta cresceria em seu túmulo. No entanto, nenhuma dessas lendas é mencionada por Apolônio, que seleciona uma versão diversa, na qual Polideuces mata Amico. A menção ao louro não apenas retoma a outra variante do mito, como joga luz sobre mais um símbolo importante ligado à arte de Orfeu: o louro era a planta símbolo de Apolo, ligada ao triunfo atlético. Uma coroa de loureiros era o prêmio dedicado ao vencedor dos jogos Píticos, que eram celebrados em Delfos, em honra ao deus Apolo. As competições, aliás, não envolviam apenas concursos esportivos, mas também disputas artísticas, em honra ao deus das artes. O louro também era uma erva mascada pelas pitonisas, sacerdotisas de Apolo, durante seus transe proféticos (GRIMAL, 1993, p. 34).

A menção a um símbolo do deus Apolo durante a realização de um hino poderia sugerir que o hino em questão seria dedicado a Apolo, mas Apolônio não especifica quem é a divindade honrada com o canto. Pode-se considerar, tendo em vista a posição de Polideuces como um aspirante à divinização, que o hino é cantado em honra a ele, como o verso “glorificavam o therapneu filho de Zeus” parece confirmar. A presença de

Apolo pode ressaltar, no entanto e mais uma vez, a glorificação da juventude desses heróis, e a celebração da vitória sobre um ser de porte selvagem e arrogante, uma recuperação do tema da superação do peso desse passado glorioso. Se os discursos dos argonautas mais ligados ao pensamento tradicionalista, como Hércules e Idas, não refletem claramente uma arrogância, eles trazem a censura ao modo de se comportar desses jovens. A cena de celebração, leve e alegre, contrasta com o pesar das cenas posteriores à morte de Cízico. O lamento do argonauta anônimo coloca o herói num papel de “substituto” de Hércules, num momento em que os argonautas podem – e precisam – se sentir aptos a prosseguir viagem sem ele, mesmo que sua ausência os persiga em outros momentos.

2. A CONSAGRAÇÃO DA ILHA DE TÍNIA E O CANTO DE ORFEU EM HONRA A

ΑΠΟΛΟ (II, vv. 669-719)

ἦμος δ' οὐτ' ἄρ' πω φάος ἄμβροτον, οὐτ' ἔτι λίην
 670 ὀρφναίη πέλεται, λεπτόν δ' ἐπιδέδρομε νυκτὶ
 φέγγος, ὅτ' ἀμφιλύκην μιν ἀνεγρόμενοι καλέουσιν,
 τῆμος ἐρημαίης νήσου λιμέν' εἰσελάσαντες
 Θυνιάδος, καμάτῳ πολυπήμονι βαῖνον ἔραζε.
 τοῖσι δὲ Λητοῦς υἱός, ἀνερχόμενος Λυκίηθεν
 675 τῆλ' ἐπ' ἀπείρονα δῆμον Ὑπερβορέων ἀνθρώπων,
 ἔξεφάνη: χρύσειοι δὲ παρειάων ἐκάτερθεν
 πλοχομοὶ βοτρύοντες ἐπερρώοντο κίοντι:
 λαίῃ δ' ἀργύρεον νόμα βίον, ἀμφὶ δὲ νότοις
 ἰοδόκη τετάνυστο κατωμαδόν: ἡ δ' ὑπὸ ποσσὶν
 680 σείετο νῆσος ὄλη, κλύζεν δ' ἐπὶ κύματα χέρσῳ.
 τοὺς δ' ἔλε θάμβος ἰδόντας ἀμήχανον: οὐδέ τις ἔτλη
 ἀντίον ἀυγάσασθαι ἐς ὄμματα καλὰ θεοῖο.
 στὰν δὲ κάτω νεύσαντες ἐπὶ χθονός: αὐτὰρ ὁ τηλοῦ
 βῆ ῥ' ἴμεναι πόντονδε δι' ἠέρος: ὀψὲ δὲ τοῖον
 685 Ὀρφεὺς ἔκφατο μῦθον ἀριστήεσσι πιφαύσκων:
 'εἰ δ' ἄγε δὴ νῆσον μὲν Ἐωίου Ἀπόλλωνος
 τήνδ' ἱερὴν κλείωμεν, ἐπεὶ πάντεσσι φαάνθη
 ἠῶος μετιών: τὰ δὲ ῥέξομεν οἶα πάρεστιν,
 βωμὸν ἀναστήσαντες ἐπάκτιον: εἰ δ' ἂν ὀπίσσω
 690 γαίαν ἐς Αἰμονίην ἀσκηθέα νόστον ὀπάσση,
 δὴ τότε οἱ κεραῶν ἐπὶ μηρία θήσομεν αἰγῶν.
 νῦν δ' αὐτως κνίσση λοιβῆσί τε μειλίξασθαι
 κέκλωμαι. ἀλλ' ἴληθι ἀναξ, ἴληθι φαανθείς.'
 ὣς ἄρ' ἔφη: καὶ τοὶ μὲν ἄφαρ βωμὸν τετύκοντο
 695 χερμάσιν: οἱ δ' ἀνά νῆσον ἐδίνεον, ἐξερέοντες
 εἴ κέ τιν' ἦ κεμάδων, ἢ ἀγροτέρων ἐσίδοιεν
 αἰγῶν, οἷα τε πολλὰ βαθείη βόσκεται ὕλη.
 τοῖσι δὲ Λητοῖδης ἄγρην πόρεν: ἐκ δὲ νυ πάντων
 εὐαγέως ἱερῶ ἀνά διπλόα μηρία βωμῶ
 700 καῖον, ἐπικλείοντες Ἐωιον Ἀπόλλωνα.
 ἀμφὶ δὲ δαιομένοις εὐρὺν χορὸν ἐστήσαντο,
 καλὸν Ἰηπαιήον Ἰηπαιήονα Φοῖβον
 μελπόμενοι: σὺν δὲ σφιν εὐς πάις Οἰάγροιο

- Βιστονίη φόρμιγγι λιγείης ἤρχεν ἀοιδῆς:
 705 ὥς ποτε πετραίη ὑπὸ δειράδι Παρνησοῖο
 Δελφύνην τόξοισι πελώριον ἐξενάριξεν,
 κοῦρος ἔων ἔτι γυμνός, ἔτι πλοκάμοισι γεγηθώς.
 ἰλήκοις: αἰεὶ τοι, ἄναξ, ἄτμητοι ἔθειραι,
 αἰὲν ἀδήλητοι: τὼς γὰρ θέμις. οἴοθι δ' αὐτῇ
 710 Λητῶ Κοιογένεια φίλαις ἐν χερσὶν ἀφάσσει.
 πολλὰ δὲ Κωρύκiai νύμφαι, Πλείστοιο θυγατρεις,
 θαρσύνεσκον ἔπεσσι, Ἰήιε κεκληγυῖαι:
 ἔνθεν δὴ τόδε καλὸν ἐφύμνιον ἔπλετο Φοίβῳ.
 αὐτὰρ ἐπειδὴ τόνγε χορείη μέλψαν ἀοιδῆ,
 715 λοιβαῖς εὐαγέεσσιν ἐπώμοσαν, ἧ μὲν ἀρήξειν
 ἀλλήλοις εἰσαιὲν ὁμοφροσύνησι νόοιο,
 ἀπτόμενοι θυέων: καί τ' εἰσέτι νῦν γε τέτυκται
 κεῖσ' Ὀμονοίης ἰρὸν εὐφρονος, ὃ ῥ' ἐκάμοντο
 αὐτοὶ κυδίστην τότε δαίμονα πορσαίνοντες.

- Quando não há luz imortal, nem a completa
 670 escuridão, mas um frágil brilho percorre a noite,
 a qual quando desponta chamam aurora,
 então, abordando no porto da desolada ilha
 Tínia, caminhavam pela terra com dolorosa fadiga.
 Para eles o filho de Leto, vindo da Lícia¹²⁶
- 675 de longe, para a imensa terra dos homens Hiperbóreos,
 revelou-se: douradas madeixas encaracoladas
 caíam-lhe de cada lado das bochechas enquanto ele vinha.
 Na mão esquerda, o prateado arco; nas costas,
 a aljava, que se estendia sobre ambos os ombros. Sob seus pés
 680 toda a ilha estremecia, e as ondas batiam sobre a praia.
 Apoderou-se deles um maravilhamento inevitável: ninguém ousou
 fixar os olhos diretamente nos belos olhos do deus.
 Ficaram de pé, inclinando a cabeça para a terra, mas ele para longe
 caminhou, em direção ao mar, através do ar. Muito tempo depois
 685 Orfeu tal discurso pronunciou aos valorosos aclarando¹²⁷:
 “Vamos! Chamemos esta ilha sagrada
 de Apolo Matinal, posto que revelou-se a todos
 vindo na aurora. Ofereçamos o que podemos,
 um altar costeiro erguendo. E se depois um retorno
 690 sem dano à terra Hemônia nos conceder,
 então coxas de chifrudas cabras ofertaremos.
 Agora a aplacá-lo com fumaça e libações
 os exorto. Mas sê propício, senhor, sê propício, tendo se revelado”.
 Assim declarou. E alguns logo construíram um altar
 695 com pedregulhos, outros perambularam pela ilha, explorando
 se viam ou algum cervo, ou cabra selvagem,
 as quais, muitas, pastam no denso bosque.
 O Letoída lhes forneceu caça. E de toda ela
 de modo puro duas coxas no sagrado altar
 700 queimaram, invocando Apolo Matinal.
 Em torno das oferendas ardentes um vasto coro formaram,
 o belo Iepáion Iepáion Febo¹²⁸

¹²⁶ Lícia e a terra dos Hiperbóreos eram ambas consagradas a Apolo (SÁNCHEZ, 1996, p. 179, n. 299; GREEN, 1997, p. 243).

¹²⁷ Buscou-se pelo verbo “aclarar” a raiz φάω/pháō, “brilhar”, em referência à natureza da cena, permeada por imagens ligadas ao jogo de luz e sombras e à percepção visual.

¹²⁸ A natureza da sentença, formada por quatro acusativos masculinos singulares e, no verso seguinte, um verbo no particípio presente, conduz a mais de uma possibilidade de tradução. Valverde Sánchez (1996, p. 181) traduz o trecho por “*celebrando al hermoso Hiepeán, a Febo Hiepeán*”, separando os substantivos acusativos repetidos *Ἱηπαιῶν/Iēpaiēōn* e os associando como adjuntos de “*καλός/kalós*” e “*Φοῖβος/Phoibos*”, como se a segunda sentença fosse um aposto da primeira. Da mesma forma traduz Brioso Sánchez (2003, p. 111), apenas mudando a grafia do termo para “*Iepeeon*”. Já Seaton (p. 151, 2003) traduz a expressão por “*All hail, fair god of healing*”, como se fora uma exortação e destacando o caráter curativo do peã de Apolo. Green traduz de modo similar, “*all hail, fair healer*”. Ambos ainda destacam a expressão com aspas, como um discurso direto, o canto do coro reunido. Encarar a expressão como uma exortação procede, pois *Iēpaiēōn* é construída a partir de *ἡ παιῶν/iē paiōn* ou *ἰὼ παιῶν/iō paiān*, exortação a Apolo que significa algo como “louve(mos) ao curador”, como salienta Mooney (1912, p. 192-93). Adota-se aqui tradução similar à de Rodrigues Jr. (ano) que propõe “celebrando o belo Hiepaion Hiepaion Febo”, colocando tanto “*kalós*” quanto os dois “*Iēpaiēōn*” como adjuntos de “*Phoibos*”, respeitando a sequência sintática do verso de Apolônio, a natureza indireta do discurso e

celebrando. Com eles o nobre filho de Éagro
 com a fórminge bistônia começou uma melodiosa canção.
 705 como outrora sobre o rochoso cume do Parnaso
 o Delfine monstruoso com flechas matou,
 sendo ainda um jovem imberbe¹²⁹, ainda se alegrando com os cachos.
 Sê misericordioso! Sempre, senhor, estão teus cabelos não cortados
 sempre inviolados, pois assim é a lei. Somente a própria
 710 Leto Ceogênea¹³⁰ os acaricia com suas amorosas mãos.
 Muitas vezes as ninfas Corícias, filhas de Plisto,
 o animavam com palavras, clamando Iéie.
 Daí proveio a Febo essa bela invocação.
 Então, depois de celebrarem com dança e canto,
 715 com puras libações juraram socorrer
 uns aos outros, tocando as vítimas,
 com a concórdia de coração. E ainda hoje há erigido
 naquele lugar um santuário à benévola Concórdia
 a gloriosa deusa que eles honraram naquele momento.

mantendo o termo *Iēpaiēōn* apenas transcrito por “Iepáion”, pois se considera que é um termo muito específico relacionado a Apolo e ao tipo de canto realizado na situação.

¹²⁹ A palavra *γυμνός/gymnós* significaria mais exatamente “nu”, o que levanta certa dificuldade tradutória muito debatida. Sánchez (1996, p. 181) opta por “desnudo”, enquanto Mooney (1912, p. 193) e Green (1996, p. 97) optam pelo imberbe. Green (1996, p. 243) explica sua opção por *beardless/imberbe* citando como sua referência Jean Martin *apud* Vian (1974, p. 210, n. 1), que considera que Apolônio estava construindo a imagem da aparição do jovem Apolo em termos ecfrásticos, e sua referência seria a estátua do Apolo como um *kouros*, motivo presente, por exemplo, na famosa escultura intitulada Apolo Belvedere.

¹³⁰ Ceo é um titã filho de Urano e Gaia (SÁNCHEZ, 1996, p. 181, n. 307; GRIMAL, 1993, p. 85)

2.1. A epifania de Apolo

A chegada à ilha de Tínia traz um dos mais significativos eventos para a viagem dos argonautas: a aparição do deus Apolo. A cena faz referência a vários elementos ligados ao deus, menciona seus mitos e alguns locais de culto e, como poderia se esperar, possui em seu centro uma celebração, comandada pelo argonauta Orfeu. A cena ocorre logo após passarem pelas Simplégades, ou rochas Cianeias, quando os heróis remaram sem parar por um dia e uma noite.

Hunter (1986, p. 50) observa que a epifania e a fundação de um templo em honra à Concórdia “ênfatizam que o maior perigo da viagem de ida, as Simplégades, tinha sido vencido com sucesso, e preparam os argonautas para os desafios seguintes”. A importância central da passagem pelos rochedos movediços é antecipada já no segundo verso do poema, sendo esse o primeiro evento mencionado pelo aedo que justifica a glória dos “heróis de antigamente”. Ao pedir a Apolo que ele possa lembrar esses heróis, o aedo o chama por Febo, *Phoibos*, justamente seu epíteto ligado diretamente à luz. É justamente a luz que reside na raiz de Febo, *φάος/pháos*, que é mencionada no verso 669, a luz divina, imortal – *ἄμβροτον/ámbroton* –, que se opõe à escuridão completa. A descrição da chegada dos argonautas à ilha de Tínia, antes do amanhecer, já prefigura a aparição do deus, com toda sua simbologia solar. Clare (2002, p. 163) observa que se tem considerado a aparição do deus como uma representação simbólica do nascer do sol, como também destaca Hunter (1986, p. 52-53):

A epifania de Apolo é, em certo nível, uma versão poética do nascer do sol. Opiniões vão diferir sobre se Apolônimo nos convida a entender que os homens fisicamente exaustos e emocionalmente esgotados interpretam um fenômeno natural como uma aparição divina. É possível que Heródoto, uma importante fonte para esta parte do épico, tenha mencionado (de maneira a rejeitá-la) essa etiologia do culto de Apolo *Ἑώιος [Heōio]*, mas infelizmente o escólio relevante é ambíguo. Seja como for, Apolônio fez a equação entre Apolo e o sol absolutamente clara por destacar o cabelo dourado do deus e seus olhos brilhantes, dentro dos quais nenhum dos heróis pode olhar diretamente; posteriormente no poema somos informados de que tais olhos são uma característica compartilhada por toda raça de Hélios (IV, vv. 727-729; cf. IV, vv. 683-684). *Προσκύνησις [Proskýnēsis]*¹³¹ ao sol nascente foi uma prática antiga muito difundida, e no presente episódio nós vemos uma versão elaborada disso.

¹³¹ A *proskýnēsis* mencionada por Hunter consiste no ato de prostrar-se diante de um ser superior, seja esse ser uma divindade ou um rei.

O que Hunter destaca é que os símbolos e a descrição do deus que remetem a seu aspecto solar são fundamentais para compreender a importância de Orfeu nesse momento. Hunter observa que há um mito no qual Orfeu, rejeitando adorar Dioniso, costumava subir toda manhã o Monte Pangaion para adorar o sol, sob o nome de Apolo. A referência citada por Hunter remete a uma peça perdida de Ésquilo, *Bassarai*, cujo fragmento relata o mito da adoração do deus solar. O autor diz que “estivesse ou não Apolônio pensando nessa história aqui, o papel de Orfeu aponta para a unidade de todos os eventos na ilha (HUNTER, 1986, p. 53)”. A liderança assumida na cena pelo herói recupera, ao mesmo tempo, seu papel de líder religioso da expedição, sua responsabilidade por, através de sua música, promover a unidade e a harmonia entre os heróis e a sua íntima relação com o deus Apolo.

Após a aparição do deus, os argonautas olham para baixo, desviando o olhar, e são exortados aos ritos por Orfeu, em uma de suas únicas falas no poema. Em outros momentos, são outros argonautas – especialmente Mopso – que assumem a palavra de exortação ao procedimento ritual. E, como se vê neste e em outros trechos, o aedo não dá voz ao herói em discurso direto no momento de seus cantos. Portanto, é singular que ele pronuncie um discurso de exortação aos companheiros, especialmente no contexto em que se dá toda a cena.

Primeiramente é importante chamar a atenção para a palavra que introduz o discurso de Orfeu: *πιφάύσκων/piphaúskōn*, é um verbo que traz mais uma vez a raiz de *pháōs*, e que assume, a partir da sua primeira acepção, “fazer brilhar, fazer luzir”, a conotação de “advertir”, “revelar”, ou ainda “explicar”. Todas as acepções trazem a ideia de que o verbo expressa a ação de trazer algo à luz, aos olhos, o que necessariamente conduz a uma melhor compreensão/percepção do objeto. No caso, o que Orfeu traz à luz é a orientação aos argonautas para que realizem rituais em honra ao deus Apolo. O ato de Apolo em revelar-se aos argonautas também é exprimido por intermédio de um verbo, *ἐξεφάνη/exephánē*, “sair à luz”, cuja raiz está ligada a *pháōs* – literalmente, *ex-*, “para fora”, e *φαίνω/phainō*, que também significa “trazer à luz” ou “revelar” – o que demonstra uma relação direta entre o ato de Apolo e o discurso de Orfeu. No próprio discurso, Orfeu utiliza-se por duas vezes do verbo *phainō* - no verso 687 *φάανθη/pháanthē* e no 693 *φάανθείς/phaantheís*, para se referir à aparição do

deus. E, após o discurso do argonauta, o aedo diz “assim declarou”, ὦς ἄρ' ἔφη/hōs ár' éphē; mais uma vez, utilizando-se de um verbo com a raiz *phá-*.

A insistência em vocábulos ligados à luz, especialmente a esse radical, torna não apenas mais próximas as figuras do músico argonauta e do deus, como atribuem ao discurso de Orfeu – e, por que não dizer, a toda palavra por ele pronunciada – a mesma natureza da epifania de Apolo, a natureza solar e reveladora. E, como já se levantou anteriormente, a luz simboliza revelação e consciência, em oposição à ignorância, ao engano, representados pela escuridão (CARREIRA, 2007, p. 102-103). A aparição e o clamor por Febo Apolo, ou ainda o Apolo Matinal, só podem ser feitos por um aedo, por alguém capaz de produzir palavras reveladoras. Não por acaso, o outro aedo que clama por Febo é justamente o que canta a própria *Argonáutica*.

O poeta, portanto, é aquele que traz à luz, que revela por intermédio de suas palavras, conceito que Octavio Paz delimita de “revelação poética”, aproximando a palavra poética da religiosa (2013, p. 163):

A palavra poética e a religiosa se confundem ao longo da história. Mas a revelação religiosa não constitui – pelo menos na medida em que é palavra – o ato original, mas sua interpretação. Em contrapartida, a poesia é revelação da nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem. A revelação é criação. A linguagem poética revela a condição paradoxal do homem, sua “outridade”, e assim o faz realizar o que é. Não são as sagradas escrituras das religiões que fundam o homem, pois elas se apoiam na palavra poética. O ato mediante o qual o homem se funda e se revela é a poesia. Em suma, a experiência religiosa e a experiência poética têm uma origem comum; suas expressões históricas – poemas, mitos, orações, exorcismos, hinos, representações teatrais, rituais, etc. – são às vezes indistinguíveis; as duas, enfim, são experiências da nossa “outridade” constitutiva. Mas a religião interpreta, canaliza e sistematiza a inspiração dentro de uma teologia, enquanto as igrejas confiscam seus produtos. A poesia nos abre a possibilidade de ser que decorre de todo nascer; recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a alternativa vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num único instante de incandescência.

A consciência da “outridade” é também a revelação da angústia do ser diante, por exemplo, da magnitude divina. Por isso os argonautas abaixam a cabeça diante da aparição de Apolo. Orfeu, que tem em si indistintamente poesia e religião, é aquele capaz de revelar aos homens sua condição e, ao mesmo tempo, canalizar essa experiência em canto e ritual. Os atos de Orfeu, pela indistinção entre sua faceta poética e religiosa, são ainda maiores que a revelação poética do poeta de Paz. Ele assume,

porque é sua função, o papel de comandar seus companheiros a propiciar como é devido para o deus e de ofertar a ele o seu canto.

2.2. Apolo herói

Ao recuperar o adágio heraclítico, que afirma que a harmonia é resultado “de tensões contrárias, como de arco e lira (fr.51)”, Octavio Paz disserta sobre a revelação, sobre a relação dicotômica que fundamenta a reflexão sobre o ser e, como seu objeto de interesse é a poesia, sobre como o universo poético e o universo mítico foram “exilados” do fundamento do pensar ocidental que, fundamentado nos princípios dialéticos, “condenou a uma espécie de ilegalidade toda tentativa de captar o ser por vias que não sejam as desses princípios” (2013, p. 107)¹³². A aparição de Apolo diante dos argonautas é símbolo dessa revelação que é provida pelo universo transcendente, e que é sintetizada e expressa através de rituais místicos e poesia. A figura que se revela aos argonautas traz consigo o arco, não por acaso, iconografia significativa no contexto em que se dá a epifania. Mircea Eliade avalia a presença do arco em relação ao xamanismo (2010, p. 262):

O arco, o segundo atributo de Apolo, também faz parte da parafernália xamânica, mas seu uso ritual ultrapassa a esfera do xamanismo; quanto ao simbolismo do arco, ele é universalmente difundido. Apolo é “aquele que dardeja de longe”: contudo o mesmo epíteto aplica-se a Rama, Buda e outros heróis e personagens fabulosos. O gênio grego, no entanto, revalorizou brilhantemente esse tema arcaico, assim como transfigurou as técnicas e a simbólica xamânicas. Graças a Apolo, o simbolismo do arco e da arcaria revela outras situações espirituais: o domínio da distância, e portanto o desapego do “imediate”, da viscosidade do concreto; a calma e a serenidade envolvidas em todo e qualquer esforço de concentração intelectual. Em suma, Apolo

¹³² “[...] Desde Parmênides o nosso mundo é o mundo da distinção nítida e taxativa entre o que é e o que não é. O ser e o não ser. Esse primeiro desarraigamento – pois significou arrancar o ser do caos primitivo – constitui o fundamento do nosso pensar. Sobre essa concepção se construiu o edifício das “ideias claras e distintas” que, se por um lado ensejou a história do Ocidente, por outro lado condenou a uma espécie de ilegalidade toda tentativa de captar o ser por vias que não sejam as desses princípios. Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina e diminuída. O dilaceramento foi indizível e constante. As consequências desse exílio da poesia são cada dia mais evidentes e apavorantes: o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo. Pois ninguém mais ignora que a metafísica ocidental termina em um solipsismo. Para rompê-lo, Hegel volta a Heráclito. Sua tentativa não nos devolveu a saúde. O castelo de cristal de rocha da dialética se revela afinal um labirinto de espelhos. [...] Heidegger regressa aos pré-socráticos para fazer a mesma pergunta que Parmênides fez e encontrar uma resposta que não imobilize o ser. [...] Seja qual for o desenlace de sua aventura, o certo é que, deste ângulo, a história do Ocidente pode ser vista como a história de um engano, um extravio, no duplo sentido da palavra: é que nos afastamos de nós mesmos ao perder-nos no mundo. Precisamos começar de novo.”

representa uma nova teofania, a expressão de um conhecimento religioso do mundo e da existência humana especificamente grego e irrepetível.

Como já for levantado anteriormente, Ogden (2002, p. 15) inclui Orfeu entre os ‘xamãs’, e o relacionou ao culto de Apolo Hiperbóreo. Eliade (2010, p. 258) observa que a região para qual Apolo ruma, que fica “além de Bóreas” é mencionada por Píndaro, “que afirma que os hiperbóreos podem viver mil anos; eles não conhecem trabalhos nem combates e passam o tempo dançando e tocando lira e flauta”. Talvez, a fonte da “viagem” de Apolo seja um antigo mito relatado por Eliade – e que encontra sua mais antiga referência em um fragmento do poeta Alceu mencionado por um retor chamado Himério, do século IV a.C. –, que explica que o deus passaria os três meses do inverno na terra dos Hiperbóreos, e regressaria a Delfos no início do verão, sendo substituído por Dionísio nesse período. Grimal (1993, p. 213) observa que o país dos Hiperbóreos é um dos locais onde se situa o jardim das Hespérides, e conta outro mito sobre a relação entre esse povo e Apolo:

Após o nascimento de Apolo, Zeus, seu pai, ordenou-lhe que fosse a Delfos, mas o deus, no seu carro puxado por cisnes, voou primeiro ao país dos Hiperbóreos, onde permaneceu algum tempo, e só depois que entrou solenemente em Delfos. Todos os dezanove anos, após os astros terem efectuado uma revolução completa retornando à mesma posição inicial, ele regressa ao país dos Hiperbóreos e todas as noites, entre o equinócio da Primavera e o nascer das Plêiades, aí ouvem cantar os seus próprios hinos, acompanhando-se à lira.

Apesar de afirmar que o deus viria da Lícia¹³³, essa viagem poderia ser o mito que Apolônio selecionou para colocar o deus em contato com os heróis, num momento no qual se fazia necessário recuperar justamente o mote dos primeiros versos do poema, que aqueles eram heróis que conquistaram a glória superando as terríveis rochas movediças. A reconciliação entre os argonautas e o deus simbolizaria, portanto, o fechamento do primeiro trecho da viagem em busca do velocino, com a conquista de sua primeira grande façanha.

No livro primeiro, como observa Clare (2002, p. 162), Jasão clama ao deus Apolo que os auxilie em seu retorno, lembrando as oferendas que serão feitas caso o deus os auxilie. O auxílio do deus salvará os heróis no quarto Canto (IV, vv. 1706-18),

¹³³ Cabral (2004, p. 35) observa que a origem de Apolo, na *Ilíada*, é a Lícia, e por isso o deus é chamado por Homero de *lykēgenēs*, “nascido na Lícia” (*Il.* IV, vv. 101-09).

quando conduz com a luz de seu arco os argonautas para o caminho de volta e eles conseguem, desse modo, cruzar o mar. Os heróis, em resposta, erigirão mais um templo em honra ao deus e fundarão a ilha de Anafe – Ἀνάφη/*Anáphē*, a “aparecida”. Há um evidente paralelismo entre as duas cenas: em ambas, Apolo se revela de forma bem evidente, com enfoque no aspecto luminoso do deus – na cena do Canto quarto, ele será chamado de Αἰγλήτης/*Aiglētēs*, “radiante”; há a realização de rituais e a construção de um templo; e ressalta-se a relação do deus com a viagem dos argonautas, não apenas por tudo que já se destacou da ligação entre o deus e os heróis, mas pelo próprio fato de ele também estar viajando durante a viagem dos argonautas.

Clare acrescenta, ainda, outro nível de interpretação dessa aparição do deus, pois ele lembra que no Canto IV se esclarecem as circunstâncias da viagem do deus (2002, p. 164-5):

No livro IV, numa digressão narrativa que explica a proveniência das pedras de âmbar do Eridano (vv. 611-17), nós aprendemos que a visita original de Apolo aos hiperbóreos acontece sob circunstâncias infelizes – o deus foi efetivamente exilado do Olimpo por causa da raiva de Zeus contra seu filho Asclépio. Os argonautas agora contemplam Febo retornando aos Hiperbóreos. Dessa perspectiva, a aparição de Apolo se torna uma representação mímica do que foi previamente prometido a eles pelo deus, uma dramatização do retorno triunfante no sentido mais literal possível.

De tal modo, a relação entre o deus e os heróis se aprofunda. Apolônio, ao iniciar seu poema, diz que o está “princiando por ti, Febo”. Diferente de outros poemas épicos, como os homéricos, nos quais o aedo explicitamente pede à musa a inspiração para sua narrativa, Apolônio insere o deus na viagem como patrono e matéria do canto, como se o próprio liderasse o catálogo dos heróis da nau, e torna toda a obra não apenas um grande poema em honra a esse deus e a seus “heróis de antigamente”, mas torna o deus parte da tripulação.

Assim, ao dizer que seu poema irá lembrar desses heróis e de Febo, o aedo de certo modo os equipara, ao mesmo tempo que joga luz sobre o fato de que Apolo, na obra – especialmente quando invocado sob o nome de Febo – é um deus viajante. Não por acaso, ele é invocado como o protetor das naus, à semelhança de sua irmã, Ártemis.

É importante observar que aqueles que propiciam ritos ao deus são justamente Jasão e Orfeu, que exercem cada qual seu papel de líder, o primeiro da expedição e o segundo dos rituais. Já se destacou a relação de Orfeu com o deus, mas é importante

lembrar que Jasão também tem uma ligação bem clara com a figura de Apolo: ao sair de casa para a expedição, o herói – como acontecerá outras vezes durante o poema – é comparado a Apolo quando, como observa Sánchez, em nota (1996, p. 107, n. 65), o deus está caminhando pelos seus lugares de culto – Delos, Claros, na Lídia, que possuía um templo e um oráculo, e Pito, local do oráculo de Delfos. Sánchez comenta ainda que o sacrifício de cabras, como o realizado pelos argonautas a mando de Orfeu, não era algo incomum, e que havia em Delos um altar feito de chifres de cabras (1996, p. 180, n. 303). Fica evidente que a cena traz não apenas a confirmação do papel de Apolo como guia e protetor dos argonautas, como recupera a comparação constante entre as figuras de Apolo e Jasão, por intermédio da sua imagem brilhante e bela, e pela presença no canto de Orfeu do tema arquetípico do monstro que é derrotado pelo herói – respectivamente, o deus matou o dragão de Delfos e o argonauta vencerá os touros de bronze (CLARE, 2002, p. 239).

Outro fator singular que pode ser suscitado tanto pela cena da epifania do segundo Canto, quanto pela sua ação de mostrar o caminho de volta aos argonautas no quarto Canto, é consequência da iconografia tradicional do deus: o encurtamento de distâncias permitido pelo arco, que o torna um elemento simbólico característico. A relação que se estabelece no universo do sagrado, de se ofertar a uma divindade, é também um modo de encurtar distâncias, especificamente, a que existiria entre o mundo sensível e o transcendente; em suma, o “*religare*”, o processo de reconectar estabelecido pelo rito. Já se observou como Orfeu estabelece essa relação por intermédio de sua liderança religiosa e de sua música. O fato de que a música seria capaz de encurtar as distâncias, como as flechas atiradas por um arco, aproxima arco e lira que, como elementos constitutivos da iconografia de Apolo, não apenas dialogam em sua contrariedade, mas assemelham-se em sua funcionalidade simbólica.

Encontra-se em Apolo, de tal modo, a conjunção dos contrários heraclitianos, a que Eliade acrescenta a reconciliação com Dioniso, seu “oposto”, e segundo o autor romeno “o elemento demoníaco, implicado em todo conhecimento do oculto, é exorcizado” no culto apolíneo (2010, p. 262), pois a revelação traz o autoconhecimento, o “Conhece-te a ti mesmo” do templo de Delfos. Apolo é inevitavelmente a divindade ligada ao conhecimento humano de si e do universo.

O arco traz ainda seu elemento funcional específico para a cena: após a exortação de Orfeu, os argonautas procuram caça e são agraciados pelo deus. Ao propiciar a caça que os argonautas precisam para a oferenda, contempla-se o aspecto

caçador do deus, o qual ele compartilha com a irmã Ártemis. Apesar disso, é muito menos proeminente nos mitos de Apolo a aparição desse aspecto de “deus da caça”, e mesmo no trecho em questão o arco está mais ligado às proezas heroicas do deus que ao seu aspecto de caçador.

A seguir, os argonautas cantam em coro um peã, um tipo de hino sacro entoado em honra a Apolo, ligado à suas faculdades curativas, e de tal modo assumindo a função de um epíteto do deus. A sequência ligada ao canto, numa prática comum a Apolônio, não é introduzida como um discurso direto. Como ocorre, por exemplo, na cosmogonia cantada por Orfeu no Canto I, as vozes do aedo que narra a *Argonáutica* e do aedo argonauta se confundem. O primeiro verso do Canto, que identifica o seu endereçamento, traz uma repetição do epíteto *Iēpaiēōn*, que não apenas identifica a natureza do canto como reforça a importância de Apolo como Iepáion. A repetição do adjetivo cria um efeito exortativo, que tem como consequência uma aparente mesclagem das vozes, dando a entender que o aedo da própria *Argonáutica* está, também, exortando o deus.

A primeira aparição literária do peã se dá na *Ilíada*, que traz em seu Canto quinto um personagem nomeado Peã, o “médico dos deuses”, que se encarrega de curar uma ferida causada no deus Ares por Diomedes (*Il.*, V, v. 899). O deus médico aplica *phármaka* no ferimento, e na *Odisseia* (IV, vv. 227-33), o aedo afirma que os médicos do Egito, habilidosos com as ervas, são descendentes de Peã. Aparentemente um personagem diverso de Apolo, Peã se tornará um epíteto do deus e, como observa Macurdy sobre a origem dessa modalidade de canto ritual, o peã tem uma natureza apotropaica (1930, p. 300):

Está claro que a dança e a música floresceram em Creta. As musas, porém, são do norte, e dentre os primeiros cantores estão os do norte, Tamíris e Orfeu. O peã pode ter assumido em Esparta e Creta um valor catártico mais profundo; mas o germe disso aparece na ocasião do seu primeiro uso registrado na *Ilíada*, I, v. 473, quando, depois da prece (I, v. 456) do sacerdote para o afastamento do mal dos Gregos, um alegre canto peã é cantado. O verbo da prece, ἄμυνον [*ámynon*], tem exatamente o sentido apotropaico que Deubner considera a essência do peã. O dia todo, os aqueus se esforçaram, com dança e canto, para afastar a fúria do deus e ganhar seu auxílio (ἰλάσκοντο [*hiláskonto*]) cantando o bom peã, dançando e cantando para Apolo.

Hiláskonto é uma forma do verbo ἰλάσκομαι/*hiláskomai*, “aplaçar, acalmar”, cujo radical se relaciona diretamente com o verbo ἰλημι/*hilēmi* “ser propício, benevolente”, que aparece no verso 693: “[...] ἄλλ’ ἰληθι ἄναξ, ἰληθι φραυθείς”/“Mas sê propício, senhor, sê propício, tendo se revelado”. Além de relacionar diretamente a revelação com a benevolência do deus, a frase encerra o discurso de Orfeu que precede a realização do ritual e do canto, e serve ainda para animar os companheiros. Como na introdução do canto propriamente dito, repete-se a exortação duas vezes, reforçando seu efeito, mesmo que esse no caso não seja especificamente apotropaico. E, como no exemplo apresentado por Macurdy, o procedimento ritual do peã está intimamente ligado a Apolo.

Iēpaiēōn aparece como epíteto de Apolo, ainda, na porção Pítica¹³⁴ do *Hino Homérico a Apolo*, no verso 272, justamente no momento em que uma fonte chamada Telfusa aconselha o deus a erigir o oráculo em Delfos, e não em Haliarto, como tencionava. O primeiro evento narrado no canto de Orfeu na *Argonáutica* é justamente a morte da serpente Píton, em Delfos, pelas mãos do deus. O mito é descrito rapidamente, com o aedo dando muito mais atenção à imagem do deus imberbe e de longos cachos – o que suscita uma ressalva do cantor, por mencionar os cabelos “não cortados” do deus¹³⁵ – que à morte do monstro. São dois versos para Píton contra seis para a imagem do jovem, com a menção à sua mãe Leto, a única que podia acariciar os cabelos do deus “com suas amorosas mãos”, e às ninfas Corícias, que o alegravam com coros de Ἰήιε/*Iéie*. E é precisamente a partir dessa exclamação, *Ié*, junto ao peã, *paiēōn*, que se constrói o epíteto *Iēpaiēōn*. Parece que, além de compor a cena e criar um efeito mais uma vez ecfrástico, de certo modo, a menção ao coro das ninfas tem também um motivo etiológico, que explicaria a origem da interjeição.

Por fim, após fazerem o ritual, os argonautas erigem um templo à deusa Concórdia, Ὀμόνοια/*Homónoia*, pela qual “juraram socorrer/uns aos outros”. É necessário, em primeiro lugar e mais uma vez, lembrar a relação entre o canto de Orfeu e o estabelecimento de estados de ordem. O exemplo mais significativo é justamente a primeira ação do músico no poema, quando usa de um canto cosmogônico para cessar

¹³⁴ Ribeiro Jr. (2012, p. 56) observa que alguns estudiosos consideram o longo poema como um composto de dois hinos: o dedicado ao nascimento de Apolo em Delos (vv. 1-178), por isso chamado de *Délio*, e o dedicado ao estabelecimento do culto e do oráculo em Delfos (vv. 182-546), chamado de *Pítico*.

¹³⁵ Segundo Cabral (2004, p. 116), a imagem dos cabelos não cortados do deus foi, por toda a Antiguidade, uma característica importante de sua descrição física, aparecendo já no *Hino a Apolo* (vv. 449-451).

uma contenda entre os argonautas (I, vv. 450-518). O ato de erguer um monumento em honra a uma deusa que cuida da harmonia nas relações entre os homens é, em si, um ato pleno de simbologia, pois concretiza um estado de ordem, a concórdia, justamente após mais um canto de Orfeu.

Sánchez observa que a concórdia é um tema repetido diversas vezes ao longo dos três primeiros cantos. Ele destaca eventos como a assembleia de escolha do líder da expedição (I, vv. 338-50), a eleição do piloto Tífis e subsequente distribuição dos lugares na nau (I, vv. 394-401) e a eleição do segundo piloto, após a morte de Tífis (II, vv. 864-98). Todas são situações que demandam o pacto que será estabelecido nesse momento entre os heróis.

Há ainda, como observa Clare (2002, p. 239) um caráter duplo de revisão do status da viagem dos argonautas, pois não apenas os heróis reafirmam sua relação e devoção ao deus Apolo diante de sua epifania, como reforçam a própria comunhão entre eles, no que o papel de Orfeu como “harmonizador do cosmos” é fundamental.

**3. APARIÇÃO DO FANTASMA DE ESTÊNELO E A CONSAGRAÇÃO DA ILHA DE LIRA
(II, vv. 899-929)**

- Ἦῳοι δὴ πειτα δυωδεκάτω ἐπέβαινον
 900 ἤματι: δὴ γάρ σφιν ζεφύρου μέγας οὔρος ἄητο.
 καρπαλίμως δ' Ἀχέροντα διεξεπέρησαν ἔρετμοῖς,
 ἐκ δ' ἔχεαν πίσυνοι ἀνέμῳ λίνα, πουλὺ δ' ἐπιπρὸ
 λαιφέων πεπταμένων τέμνον πλόον εὐδιόωντες.
 ὦκα δὲ Καλλιχόροιο παρὰ προχοᾶς ποταμοῖο
 905 ἤλυθον, ἔνθ' ἐνέπουσι Διὸς Νυσηῖον υἷα,
 Ἴνδῶν ἠνίκα φῦλα λιπῶν κατενάσσατο Θήβας,
 ὀργιάσαι, στήσαι τε χοροὺς ἄντροιο πάροιθεν,
 ᾧ ἐν ἀμειδίητους ἀγίας ἠυλίζετο νύκτας,
 ἐξ οὗ Καλλίχορον ποταμὸν περὶ ναιετάοντες
 910 ἠδὲ καὶ Αὐλίον ἄντρον ἐπωνυμίην καλέουσιν.
 ἔνθεν δὲ Σθενέλου τάφον ἔδρακον Ἀκτορίδαο,
 ὅς ῥά τ' Ἀμαζονίδων πολυθαρσέος ἐκ πολέμοιο
 ἄψ ἀνίων - δὴ γὰρ συνανήλυθεν Ἡρακλῆι -
 βλήμενος ἰῶ κείθεν ἐπ' ἀγχιάλου θάνεν ἀκτῆς.
 915 οὐ μὲν θην προτέρω ἔτ' ἐμέτρεον. ἦκε γὰρ αὐτὴ
 Φερσεφόνη ψυχὴν πολυδάκρυον Ἀκτορίδαο
 λισσομένην τυτθὸν περὶ ὀμήθεας ἄνδρας ιδέσθαι.
 Τύμβου δὲ στεφάνης ἐπιβὰς σκοπιάζετο νῆα
 τοῖος ἐών, οἷος πόλεμόνδ' ἴεν: ἀμφὶ δὲ καλὴ
 920 τετράφαλος φοίνικι λόφῳ ἐπελάμπετο πῆληξ.
 καὶ ῥ' ὁ μὲν αὐτὶς ἔδυνε μέγαν ζόφον: οἱ δ' ἐσιδόντες
 θάμβησαν: τοὺς δ' ὤρσε θεοπροπέων ἐπικέλσαι
 Ἀμπυκίδης Μόψος λοιβῆσί τε μειλίξασθαι.
 οἱ δ' ἀνά μὲν κραιπνῶς λαῖφος σπάσαν, ἐκ δὲ βαλόντες
 925 πείσματ' ἐν αἰγιαλῷ Σθενέλου τάφον ἀμφεπένοντο,
 χύτλα τέ οἱ χεύοντο, καὶ ἤγνισαν ἔντομα μῆλων.
 ἀνδιχα δ' αὖ χύτλων νηροσώω Ἀπόλλωνι
 βωμὸν δειμάμενοι μῆρ' ἔφλεγον ἄν δὲ καὶ Ὀρφεὺς
 θῆκε λύρην: ἐκ τοῦ δὲ Λύρη πέλει οὔνομα χώρῳ.

- Então desembarcaram, ao raiar do décimo segundo
 900 dia, pois para eles o grande vento de Zéfiro soprava.
 Rapidamente o Aqueronte cruzaram com remos,
 e, confiantes no vento, soltaram os panos e, para muito adiante,
 desdobrando as velas, singravam o mar navegando tranquilos.
 E rapidamente pela embocadura do rio Calícoro
 905 foram, onde dizem que o filho niseu¹³⁶ de Zeus,
 quando a tribo dos indianos abandonou, estabelecendo-se em Tebas,
 celebrou orgias e instituiu coros diante da gruta,
 na qual sem sorrisos por noites sagradas pernoitava,
 daí os moradores das redondezas chamarem
 910 pelo nome de Calícoro o rio e de Áulio a gruta.
 Então viram a tumba de Estênelo Actorida
 que, ao retornar da muito ardorosa guerra das Amazonas
 - pois lá fora acompanhando a Hércules -, foi atingido por uma flecha
 e morreu sobre o promontório próximo ao mar.
 915 E já não navegaram para mais adiante, pois a própria
 Perséfone enviou a muito lacrimosa alma do Actorida,
 suplicante por ver homens semelhantes a ele mesmo.
 Subindo na coroa¹³⁷ da tumba observava a nau
 tal como estava ao ir para a guerra, e ao redor o belo
 920 elmo de quatro cimeiras com penacho vermelho reluzia.
 E quando mais uma vez mergulhou de volta para a grande escuridão
 eles, ao verem-no, espantaram-se. A atracar impeliu-os, profetizando,
 o Ampicida Mopso, e a aplacá-lo com libações.
 Eles rapidamente recolheram a vela, as amarras
 925 arremessaram na praia e ocuparam-se com a tumba de Estênelo,
 e verteram libações, e queimaram ovelhas em honra ao morto¹³⁸.
 Ademais, à parte das libações, a Apolo protetor das naus¹³⁹
 um altar ergueram, coxas queimaram e Orfeu
 ofereceu a lira. E por isso Lira tornou-se o nome do lugar.

¹³⁶ O filho niseu de Zeus é Dioniso. Sánchez (1996, p. 189, n. 335) observa que a expressão traz implícita uma etimologia para o nome do deus, *Diós Nyséion*/Διός Νυσήιον, pelo fato de ser a montanha de Nisa o local considerado como o de criação do deus. Green (1997, p. 246) observa que o mito da conquista da Índia deve ter sido concebido e certamente aprimorado como reflexo das conquistas de Alexandre Magno.

¹³⁷ A coroa aqui, segundo Mooney (1912, p. 203), indica o cume do monte onde se localizava a tumba.

¹³⁸ MOONEY (1912, p. 204) observa que *ἀγνίζειν/hagnízein* significa “purificar o corpo pelos ritos que a religião demanda”, ou seja, “entregar o corpo ao rito do fogo veio a significar ‘queimar’, como aqui”.

¹³⁹ Mesmo epíteto de Ártemis em I, v. 570.

3.1. A ilha de Lira: fantasmas e heróis

Num momento anterior (II, vv. 720-752), o aedo descreve a passagem da Argo pelo cabo Aqueronte, e situa naquela região a entrada do Hades. A descrição da entrada, para Sánchez (1996, p. 182, n. 312) seria talvez um presságio das mortes de dois argonautas ao final desse episódio, Ídmon e Tífis. O rio é exatamente aquele que segundo a mitologia desembocaria no Hades, e não parece algo incoerente a presença de duas mortes e a aparição de um fantasma durante essa travessia.

Antes da aparição propriamente dita, há uma menção a Dioniso que, como Sánchez observa, (1996, p. 189, n. 335) possui referências a episódios fundamentais da expansão do culto ao deus: a expedição para conquistar a Índia e a introdução dos ritos báquicos em Tebas. A menção ao deus, porém, parece ter apenas o objetivo de estabelecer pelo mito etiológico o local dos eventos que seguirão.

Dioniso, como já se observou aqui, é a divindade mais importante para o orfismo, e a menção a ritos em honra ao deus acontece justamente no momento em que o argonauta abandonará seu símbolo maior. Porém, o ritual de oferta não ocorre em honra a Dioniso, mas a Apolo, especificamente sua faceta de “protetor das naus”.

Ao contrário das abundantes menções a Apolo no poema – posto que ele não é apenas o patrono da expedição, mas do próprio poema – Dioniso é citado poucas vezes. Além do trecho em questão, sob seu nome ou como Niseu, o deus é mencionado como pai de Flias em I, vv. 115-16; no Canto IV, há dentre os presentes de hospitalidade selecionados para enganar Apsirto, um manto púrpura tecido pelas Graças para o deus, em IV, vv. 424-32; Dioniso é citado ainda quando se menciona o nome de Mácris, cuidadora do Deus, em IV, v. 540 e em IV, v. 1134.

A celebração e oferenda em honra a Apolo em uma ilha com sinais claros da presença de um ritual em honra a Dioniso pode ser algo significativo. Diferente de Apolo, Dioniso nunca aparece efetivamente ou interfere em qualquer atividade dos argonautas, bem como não se dedica nenhum ritual em sua honra.

No entanto, a menção aos ritos orgiásticos de Dioniso e de dois pontos geográficos específicos da ilha, a gruta Áulio e o rio Calícoro, estabelecem uma relação interessante com a oferta da lira de Orfeu e o batismo da ilha sob o nome do instrumento. Além disso, a etimologia de Calícoro, Καλλίχορος, “a de belos coros” não apenas se relaciona com os rituais a Dioniso e lembra a função de Orfeu de

condutor dos coros nos rituais dos argonautas – apesar de, no ritual retratado, não ser mencionado nenhum coro – como é o mesmo nome do poço em torno do qual eram realizadas danças em honra a Deméter e Perséfone.

Esse evento é a última ação de Orfeu no poema antes da entrada de Medeia, e enquanto ocorrerem os eventos na Cólquida no Canto III, o argonauta sequer será mencionado. O abandono da lira pode simbolizar, aqui, a futura ausência do personagem durante os eventos vindouros, e nisso há um paralelo interessante com Hércules, abandonado ao final do Canto anterior.

O mito traz a figura do herói Estênelo, um companheiro de Hércules que tomou parte na expedição em busca do cinturão de Hipólita, um dos famosos doze trabalhos. Para Durbec (2008, p. 64-65), esse personagem não apenas coloca os argonautas mais uma vez em contato com a figura de Hércules, como ele serve como ligação entre o momento dos heróis, e o lugar temporal e espacial dos mitos ligados ao herói. Segundo a autora, toda a cena é construída a partir de olhares:

Toda a cena é construída sobre olhares: os argonautas olham para Estênelo que havia retornado do Hades para vê-los. Ele observa a Argo, v. 918 τύμβου δὲ στεφάνης ἐπιβάς σκοπιάζετο νῆα, e sob sua visão os argonautas estão paralisados com medo, v. 921-922 οἱ δ' ἐσιδόντες / θάμβησαν [...]. A presença o verbo “ver” é um traço característico de epigramas efrásticos. O ponto de vista pelo qual Estênelo é descrito é ambíguo. O campo lexical da visão e a reação dos argonautas à aparição de Estênelo pode conduzir o leitor a pensar que a descrição reflete o ponto de vista interno dos argonautas, mas a indicação do v. 919 τοῖος ἔων οἷος πόλεμόνδ' Ἴεν revela um narrador onisciente. A curta descrição foca em um elemento visual caracterizado por seu resplandecer e sua cor, v. 919-920 ἀμφὶ δὲ καλή / τετράφαλος φοίνικι λόφῳ ἐπελάμπετο πῆληξ. O lugar de aparição, v. 918 τύμβου δὲ στεφάνης ἐπιβάς, e o aspecto de Estênelo, um belo guerreiro, sugere uma identificação com uma estátua heróica imaginária do morto que teria decorado seu túmulo.

O movimento efrástico do aedo não é algo inédito no poema, podendo ser identificadas várias outras cenas que produzem esse efeito. A écfrase é, em geral, definida como a descrição detalhada, produzida como um exercício retórico-poético, ou de uma obra de arte plástica, possivelmente imaginária, ou de uma cena que evoque efeito similar ao de uma obra do tipo¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Uma das cenas mais famosas a utilizar-se desse recurso é a descrição do escudo de Aquiles na *Iliada* (XVIII, vv. 478-613). Na *Argonáutica*, pode-se considerar a cena da descrição do manto de Jasão dado a

A ênfase nos olhares é muito significativa: assim como as divindades que observaram a partida dos heróis no Canto I, Estênelo sai de sua tumba exclusivamente com a intenção de contemplar aquele grupo, o que ressalta a importância dos heróis – o morto suplicou à própria Perséfone para vê-los, pois os considerava “homens semelhantes a ele mesmo”. Pode-se ponderar que a constatação de que os argonautas são homens iguais a Estênelo os coloca em pé de igualdade, por extensão, ao próprio Hércules, como heróis semelhantes aos grandes do passado.

Além disso, a ênfase na descrição do reluzir do “belo/elmo de quatro cimeiras com penacho vermelho” (vv. 919-20) contrasta com o verso seguinte, no qual o falecido herói mergulha “de volta para a grande escuridão”. Essa oposição de luz e escuridão, como já foi ressaltado, é fundamental nessas cenas, e pode simbolizar ainda a oposição entre o engano e a ingnorância e a revelação, a consciência (CARREIRA, 2007, p. 102-103). Fineu, o velho rei cego, é o responsável por revelar as rotas que os argonautas devem seguir para atingir seus caminhos¹⁴¹. Da mesma forma, o assombro dos argonautas com visão da figura do imponente fantasma serve como uma revelação, que impele Mopso – argonauta capaz de “ler” o vôo das aves, outra faculdade plenamente visual – a exortar seus companheiros a render sacrifícios em honra ao herói.

Então Orfeu oferece sua lira a Apolo, e batiza a ilha sob o nome de Lira. É importante salientar que esta menção a Orfeu, diferente de outras, não traz nenhuma descrição dele como comandante do ritual, tampouco que ele tenha realizado qualquer tipo de música ou canto em honra a Apolo ou a Estênelo. O aedo apenas afirma que “a Apolo protetor das naus/um altar ergueram, coxas queimaram e Orfeu/ofereceu a lira”. Perto de outras descrições anteriores de rituais, esta soa curta e pouco detalhada, talvez porque a ênfase que se queria dar era exatamente na aparição do fantasma, e não nos procedimentos rituais. Pode-se ainda considerar que, tendo em vista as várias oferendas a Apolo, não se pretendia repetir a descrição, o que condiz com a “economia” de Apolônio em relação aos épicos homéricos.

É interessante notar que, após o ritual, os argonautas se depararão com algumas situações nas quais se observa certa ênfase em referências e que se ligam ao universo da virgindade. Primeiramente vejam pelo Partênio, rio no qual se banha Ártemis

ele por Atena como um exemplo de écfrese (I, vv. 730-68), no caso uma écfrese que tem como modelo exatamente a descrição do escudo de Aquiles. Outro momento em que se pode considerar um efeito ecfástico é a cena da partida dos argonautas (I, vv. 536-579), na qual há, como na cena da aparição de Estênelo, uma ênfase nos olhares, especialmente na observação da nau singrando o mar.

¹⁴¹ Impossível não tecer um paralelo com o adivinho cego Tirésias, que auxilia Odisseu no Hades, no Canto IX da *Odisseia*.

(SÁNCHEZ, p. 190, n. 341), cujo próprio nome ressalta sua virgindade. A seguir chegam à Assíria, e o aedo lembra que este é o local no qual Zeus foi enganado por Sinope, filha de Asopo, a quem cortejara. O deus a ofereceria qualquer presente que quisesse em troca de seu amor, mas a jovem pediu-lhe a virgindade. O aedo destaca, ainda que Apolo tentara o mesmo, e que nenhum homem nunca conseguiu por isso desposá-la. Por último, o aedo menciona três heróis que habitavam o local, Deileonte, Autólico e Flógio, os três companheiros de Hércules e Estênelo na sua aventura com as amazonas (SÁNCHEZ, p. 191, n. 345).

Pode-se imaginar que a insistência em imagens e referências ao universo da virgindade estaria ligada também ao trabalho de Hércules de recuperar o cinturão de Hipólita. O cinturão da rainha das amazonas seria, além de símbolo de realeza e poder, um selo. Como explica em nota Marquetti, (2013, p. 178, n. 36), o selo corresponde ao nó ou ao fecho, limites a serem respeitados e cuja abertura simboliza a consumação do ato sexual. Ele é “o laço inviolável que protege o ventre da rainha das Amazonas: desprendê-lo é possuir Hipólita”¹⁴².

Assim, o encontro com Estênelo não apenas traz uma série de simbologias específicas, como recupera mais uma vez a relação entre os heróis argonautas e Hércules, mantendo sua figura imponente presente na trama mesmo depois de seu abandono.

¹⁴² Esse é apenas um dos diversos exemplos literários e iconográficos que justificam a relação entre cinto e virgindade. Cf. MARQUETTI, 2013, *passim*.

PARTE III – MEDEIA E ORFEU

Ó Noite fidelíssima para os nossos mistérios, e vós,
estrelas douradas, que com a lua sucedeis aos fogos do dia,
e tu, Hécate, das três cabeças, que conheces meus intentos,
195 e vens ajudar as fórmulas mágicas e as artes dos feiticeiros,
e tu, ó Terra, que forneces aos feiticeiros poderosas ervas
e vós, brisas e ventos, e montanhas e rios e lagoas,
e todos vós, deuses dos bosques e deuses da noite, vinde!
Com a vossa ajuda, sempre que quis, fiz retornar à nascente
200 o curso dos rios para pasmo das margens; imobilizo o mar
agitado com encantamentos e agito-o quando está imóvel;
disperso as nuvens e as nuvens reúno, escorraço os ventos
e convoco-os, rebento os queixos das víboras com cantares;
pedras e carvalhos e bosques, arranco-os do chão onde estão
205 e mudo-os de sítio, e ordeno eu as montanhas estremeçam
e o solo retumbe, e que os fantasmas saiam dos sepulturas.
A ti também, Lua, puxo lá de cima, embora o bronze de Témese
reduza a tua provação; também o carro de meu avô empalidece
com o meu cantar, empalidece a Aurora com as minhas poções.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. de Paulo Farmhouse Alberto, Cotovia, 2007. (VII, vv. 192-209).

1. MEDEIA: MULHER, ESTRANGEIRA E FEITICEIRA

Mais importante, talvez, que a chegada dos argonautas à Cólquida e o enfrentamento por parte de Jasão dos desafios que necessita superar para conquistar o velocino dourado, é no Canto III da *Argonáutica* que ocorre a entrada em cena da jovem feiticeira Medeia na trama. Essa afirmação de sua importância não se baseia apenas em sua participação no poema em si, mas na importância da personagem para as suas posteriores representações. Seja na literatura, na cultura, filosofia, artes, a personagem Medeia é passível de ser colocada no mesmo patamar de importância de Orfeu, Aquiles, Édipo, Hércules e tantos outros heróis homens. Tanto que, nesse momento do ciclo mítico de que faz parte, ela acaba por eclipsar a figura do heroico Jasão.

Obviamente as características mais singulares de Medeia são aquelas ligadas à sua vingança contra Jasão e ao domínio das práticas mágicas. Prado (2011, p. 14, n. 4) comenta acerca da importância de Medeia, afirmando que a personagem “tornou-se uma figura referencial na mitologia greco-romana para designar bruxa”, ou seja, toda feiticeira respeitável era identificada à linhagem de Medeia e de sua tia, Circe, Medeia é provavelmente a mais conhecida feiticeira da Antiguidade clássica. Ogden observa que feiticeiras mulheres são muito mais proeminentes e numerosas na literatura clássica que feiticeiros (2002, p. 78), e tanto Medeia quanto Circe se desenvolveram em épicos muito antigos, que não chegaram até nós.

Nascimento salienta (2007, p. 21) que, na raiz de seu nome, se encontra o atributo da *mētis*, presente na raiz *mēd-*, derivada do verbo *mēdomai* (meditar, preparar, tramar, cuidar). Nascimento pontua que os nomes de outras personagens que possuem a mesma raiz, como Agamede e Polimede, “estão associados a mulheres sábias e conhecedoras da τέχνη τῶν φαρμάκων/*tékhnē tōn pharmákōn*.” (2007, p. 22) Por fim, a autora ainda aponta que (2007, p. 21):

A manipulação e o conhecimento dos φάρμακα [*phármaka*] requerem um tipo de inteligência, aliada à astúcia, que os gregos denominaram μῆτις [*mētis*]. O nome de Medéia (Μήδεια/*Mēdeia*) relaciona-se linguisticamente com esse nome que evoca a deusa da sabedoria e da prudência, Métis, e que, segundo Chantraine (1984: 699), aplica-se à inteligência prática, resgatando a dimensão do conceito de procedimento ardiloso, uma vez que incorpora a necessidade de uma

ação decorrente de um determinado conhecimento. Portanto, Medéia tem em seu nome a marca de sua personalidade, ou seja, a de uma mulher cujas ações são resultantes de um conhecimento, seja na área dos φάρμακα, seja na potencialidade de seus conselhos.

Esses *phármaka* salientados por Nascimento são fruto de uma técnica, *tékhnē*, capaz de ser ensinada e aprendida, diferente da magia enquanto dom, algo que já se salientou anteriormente. No Canto III do poema épico *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes, Jasão utiliza-se de uma *tékhnē* a ele ensinada por Medeia, os rituais que lhe dariam a vitória¹⁴³. A magia nesse caso envolve habilidade, conhecimento e não é pensada como um dom nato, uma vez que foi aprendida por Medeia e, por sua vez, ensinada por ela a Jasão¹⁴⁴.

Porém a ação vingativa de Medeia não é fruto, como se poderia imaginar, de um ciúme devastador. Flávio Ribeiro de Oliveira, na introdução de sua tradução da *Medéia* (2007, p. 13), observa que a origem do sentimento de Medeia é o conceito grego de *timé*, “honra”, mas no sentido de “valor atribuído a alguém por seus iguais”.

[...] Medeia, neta do deus Sol e filha do rei da Cólquida, fora honrada e respeitada em sua comunidade. Mas fugiu com Jasão, depois de trair seu pai e sua pátria; na fuga, matou seu irmão e cometeu uma série de crimes horrendos – tudo isso por amor de Jasão, para ajudá-lo e para honrá-lo. Ao trair seu país e sua família, perdera irremediavelmente a *time* de que fruía na Cólquida. Para ela, não havia possibilidade de retorno, seus atos tornaram inviáveis a volta para casa e a reassunção daquela *timé*. Medeia sacrificou definitivamente tudo o que tinha por Jasão; de sua perspectiva, Jasão deveria, em troca, atribuir alto valor, deveria honrá-la e fazê-la honrada em Corinto, cidade em que se refugiaram: é um princípio de reciprocidade. Mas ela é frustrada justamente nessa *timé* a que teria direito: Jasão, em vez de honrá-la, a troca pela filha de Creonte, rei de Corinto.

É esse conflito entre respeitar e honrar sua pátria e ajudar o jovem estrangeiro por quem se apaixonou perdidamente que conduzirá as ações da jovem durante o Canto III da *Argonáutica*. Medeia acaba optando pelo amor, pondo em prática seus

¹⁴³ Medeia ensina a Jasão um ritual mágico ligado à deusa Hécate, bem como o instrui sobre os procedimentos necessários a fim de suplantar os desafios impostos por Eetes (III, vv. 1026-1062).

¹⁴⁴ Porém, como já foi destacado, outra característica singular da personagem é seu conflito amoroso, sua angústia e vingança contra seu amado Jasão. A relação entre os dois personagens, consequência da viagem do herói ao lado dos argonautas em busca do velocino dourado, é a base da mais famosa aparição de Medeia, a tragédia euripídiana. Traída pelo marido, aviltada em sua honra, Medeia assume uma vingança terrível e, apesar disso, é alçada ao status de heroína.

conhecimentos mágicos em prol do argonauta e, efetivamente, garantindo-lhe o sucesso na sua empreitada.

Comparando a personagem com Orfeu, que se caracteriza por três aspectos, ser mago, sacerdote e aedo, Medeia pode ser caracterizada imediatamente pelos dois primeiros deles. Hábil no manejo de ervas, já se apresentou aqui como a sua faceta mágica e sua devoção à deusa Hécate se opõem diretamente ao poder da música de Orfeu, ligada ao deus olímpico Apolo. Porém, o terceiro aspecto, o de aedo, não condiz diretamente com a jovem colca. Apesar disso, Duncan (2001, p. 44) enxerga Medeia – por intermédio de uma comparação com a personagem Simaeta, do *Idílio II* de Teócrito – como uma figura similar à de um poeta. A autora parte da leitura de Albis, o qual observa quatro características de Medeia que a aproximam da figura do poeta, as quais serão discutidas a seguir: “sua conexão com *eros*”, “o uso de *phármaka*”, “o poder que seus encantamentos lhe dão sobre os outros” e “a maneira como suas palavras algumas vezes ecoam a do narrador”.

A primeira característica, a conexão da personagem com o ἔρως/*érōs*, elabora uma associação evidente entre amor e poesia. O aedo evoca no início do terceiro Canto Erato (III, vv. 1-2), musa da poesia erótica, e ao mesmo tempo apresenta Jasão, no verso seguinte, afirmando que ele conquistou o velocino dourado por intermédio do amor de Medeia. A ligação etimológica desse amor, *érōs*, com o nome da musa Erato (SÁNCHEZ, 1996, p. 205, n. 381), é comentada por Albis (1996, p. 70-71):

Contudo, como outros aspectos da tradição grega que Apolônio incorpora, a associação entre poesia e amor adquire significância especial na *Argonáutica*. Visto que o poder divino retratado como exercendo sua influência em Medeia, Eros, é tão intimamente associado com Erato, a divindade evocada no começo do livro, que somos convidados a associar não apenas esses poderes sedutores em si, mas também os objetos afetados por esses poderes. Apolônio estabelece que Erato enfeitiça jovens donzelas, mas está claro que seu poder se estende para além disso.

Essa relação entre o amor e a poesia, para Albis, mesmo que calcada nesses elementos vocabulares, tem a ver com um poder inerente a ambos: o poder de encantar, da mesma *thélxis* de Orfeu. As ações de Medeia contra o dragão que protege o velocino (IV, v. 147, 150) e contra seu irmão (IV, v. 436), trazem ambas a utilização do verbo *thélgō*, e nesse contexto assume tanto o sentido de “seduzir” ou “encantar”, quanto o de “enganar”. No início do Canto III, o poder de sedução da deusa Afrodite é comparado à

sedução de Medeia por Jasão (III, v. 4), justamente porque a sedução se dá sob o poder de Erato.

A cena do convencimento de Eros, fundamental para compreender a participação da personagem Medeia no poema, é protagonizada por três divindades femininas, Hera, Afrodite e Atena. Primeiramente, conversam Hera e Atena, que confabulam sobre um modo de auxiliar Jasão a conseguir cumprir suas tarefas. Hera, então, decide pedir ajuda a Afrodite para que convença Eros a flechar Medeia. A cena traz uma alusão ao engano de Zeus por Hera na *Ilíada* XIV, v. 188 e ss., como Sánchez observa (1996, p. 205, n. 382), situação na qual, como na Argonáutica, Afrodite intervirá. É evidente a ênfase dada nesses primeiros versos pelo aedo ao universo amoroso, pois ele é o principal condutor das ações que levarão à conquista do velocino. O próprio amor que Medeia nutre por Jasão é fruto de um ardil de sedução provocado por Afrodite, ao enganar Eros e fazê-lo infundir amor na jovem. A cena do convencimento de Eros se dá num contexto de fundo igualmente amoroso: o jovem deus está a brincar com Ganimedes (III, vv. 112-25), jovem troiano por quem Zeus se apaixonou e que foi raptado por ele, sendo convertido em serviçal dos deuses, responsável por lhes servir bebida¹⁴⁵.

E, assim como Hera usa do amor para fazer Medeia ajudar Jasão, a sedução é a arma de Jasão para conquistar Medeia. O instrumento de Jasão é a barganha: em troca de sua ajuda, ele oferece casamento e a glória entre seu povo. Albis (1996, p. 81) observa que a glória, *kléos*, é o que tradicionalmente almeja e alcança o herói, e a própria poesia épica, tornando-se tradição, é a garantia dessa glória. A promessa de casamento e de *kléos* é mais um exemplo da aliança entre amor e poesia.

A segunda característica, “o uso de *phármaka*”, está diretamente ligada ao “poder que seus encantamentos lhe dão sobre os outros”. Albis afirma que as drogas que Medeia ensinará a Jasão para protegê-lo do fogo dos touros de bronze representam um dom caro à poesia, que seria o “banimento da preocupação”. Já foi comentada essa passagem anteriormente (1996, p. 81-89), bem como a relação entre o domínio dos *phármaka* e a poesia como capazes de afastar o sofrimento, algo que faz referência à *Teogonia* (vv. 94-103). Além disso, no mesmo trecho, o autor comenta sobre a relação entre os *phármaka* e a *thélxis*, que fica muito clara na expressão *thelktéria phármaka*, que aparece em três versos do Canto III (v. 738; v. 766; v. 821). Essa mesma *thelktéria*

¹⁴⁵ Sánchez observa ainda que Ganimedes e Eros jogam *astrágalos*, jogo relacionado a Eros e Afrodite (1996, p. 210, n. 396).

é o poder que Penélope atribui ao canto de Fêmio na *Odisseia*, (I, vv. 346-352), o que aproxima o poder de encantamento da poesia e das ervas de Medeia.

A quarta característica, “a maneira como suas palavras algumas vezes ecoam a do narrador”, é consequência das anteriores. Albis encontra esse efeito desde a evocação de Erato, no primeiro verso (1996, p. 71):

Visto que ela é a divindade endereçada na evocação de um poema, outro óbvio beneficiário de seu poder é o narrador: como Apolo, Erato é não apenas uma força dirigindo os eventos descritos na narrativa, mas também a força motriz por trás da narração do poema, a atividade do poeta. De novo Apolônio alinha o narrador com um de seus personagens, visto que Erato afeta tanto o narrador quanto Medeia.

A aproximação de Erato e Apolo, para Albis, a coloca no papel de força motriz do Canto III. Na verdade, a força motriz é o amor, como as ações de Afrodite e Eros asseveram, e Medeia será a figura central desse Canto, mesmo que o herói seja Jasão. Albis aponta que, enquanto aguarda a chegada de Jasão, Medeia exorta as suas jovens acompanhantes a divertir-se com ela numa canção – *μολπή/molpḗ*, que pode também significar jogo ou brincadeira –, uma exortação que lembra o pedido do aedo pelo auxílio de Erato no primeiro verso do Canto III. Ambas as sequências começam com *εἰ δ' ἄγε/ei d'áge*, expressão exortativa que, segundo o autor, não é usual.

Os outros exemplos que Albis levanta são do Canto IV. Quando Medeia submete com seus poderes o dragão que protege o velo, o poeta enfatiza mais uma vez o poder do encantamento, *thélgō*, que o autor compara com a própria maneira como ela foi persuadida pelo amor (ALBIS, 1996, p. 86): “Ela clama pelo auxílio do deus Sono de maneira a encantar o monstro, *θέλξαι τέρας [thélxai téras]* (IV, v. 147)”, e o monstro acaba sendo “encantado”. Albis ressalta que a expressão que identifica o estado do dragão, *οἴμη θελγόμενος/oímēi thelgómenos* (IV, v. 150), traz de significativo, além do verbo *thélgō*, a palavra *oímē*, aqui identificando a magia de Medeia, mas que é frequentemente utilizada na épica como uma das palavras para “poesia”, ou “canto”. Literalmente, a palavra significaria “caminho, ou avenida da canção” (MOONEY, 1912, p. 311-12), ou apenas “relato” (MALHADAS, DEZOTTI, NEVES, 2008, p. 218). Na *Odisseia*, XXII, vv. 347-48, quando Fêmio pede de joelhos para que Odisseu não o mate, ele diz que um deus o “pôs no espírito cantos/de todos os gêneros”, *ἐν φρεσὶν οἴμας/παντοίας ἐνέφυσεν*. O canto de Fêmio é o mesmo *oímē* que designa a

habilidade a qual Medeia utiliza para subjugar o dragão e, portanto, fica evidente a associação entre a magia de Medeia e a canção do aedo, especialmente no que tange a seu poder de causar efeitos sobre o outro, de encantar. Duncan (2001, p. 48) observa ainda que, da mesma forma que o aedo pede auxílio a uma deusa, Erato, que é conhecida por encantar jovens – *thélgeis* (III, v. 4) –, Medeia invoca o deus do sono para auxiliá-la a encantar o monstro – *thélxai*.

Duncan observa que o fator determinante da caracterização de Medeia e que gera esses efeitos que Albis ressalta é o fato de ela ser uma jovem feiticeira, e seu poder de sedução afeta não apenas os seres e objetos do poema, mas a própria audiência. Isso recai em três efeitos ligados a sua *persona*: “ela é objeto da sedução de Jasão, e de tal modo uma imagem da audiência; ela é uma feiticeira, e de tal modo uma imagem negativa do poeta; ela é uma menina, e de tal modo não um poeta”. Medeia é, portanto, não apenas um símbolo do aedo, mas um oposto ao poeta tradicional, representado por Orfeu e pelo próprio aedo da *Argonáutica*. Duncan vê a audiência do poema como primordialmente masculina, o que explica algumas cenas carregadas de certo erotismo¹⁴⁶, especialmente por explorarem a beleza da jovem e a sua virgindade (2001, p. 54):

A descrição de Medeia por Apolônio de seu sofrimento por amor compartilha da mesma estratégia poética do encantamento erótico por intermédio de focalização e objetificação. [...] De fato, a magia de Medeia está ligada com a perda da virgindade – ou, mais precisamente, seu poder como feiticeira cresce com seu desejo por Jasão. Ela dá a Jasão a droga de sua cinta virginal (vv. 1013-14), significando que ela renuncia sua virgindade em favor dele. Ela corre para Jasão da casa de seu pai cantando feitiços para abrir portas (IV, vv. 41-42), simbolizando sua própria acessibilidade sexual para Jasão. Mesmo a droga que ela dá a Jasão sugere que sua magia está ligada à vulnerabilidade sexual: é uma erva nascida do icor de Prometeu, com duas hastes que se erguem acima do solo. Onde as hastes se unem, a raiz parece com uma ferida em carne, e a seiva é escura (III, vv. 850-65) – uma imagem evocativa das pernas e genitais de uma mulher. Ela fará *Jasão* invulnerável, mas levará Medeia a um casamento precipitado, à perda da virgindade e à traição por ele.

Ao mesmo tempo em que entrega seus poderes para o uso de Jasão, Medeia entrega sua virgindade a ele. A associação máxima entre amor, poesia e magia se dá nesse momento, no qual Medeia se entrega a Jasão como sua auxiliadora – e passa a ser

¹⁴⁶ Em nota Duncan afirma que, “obviamente, devem ter havido tanto leitores masculinos quanto femininos para esses poemas; no entanto, o leitor primeiro ser imaginado como masculino e interessado em descrições eróticas de mulheres” (2001, p. 52, n. 51).

a “deusa invocada” por ele¹⁴⁷. Na *Argonáutica*, portanto, observa-se a predominância da representação de Medeia como essa jovem que, apesar do grande poder que possui, vive a angústia de ter que decidir-se entre ir embora com o belo e jovem estrangeiro, ou respeitar a sua família e linhagem. É fundamental para a representação dessa personagem no poema de Apolônio o intertexto, ou seja, a relação entre a jovem feiticeira colca do poema épico helenístico e a feiticeira da tragédia *Medeia*, de Eurípides, na qual se vê a face da mulher já madura que, traída e abandonada pelo seu amante, empreende uma terrível vingança. Podem-se reduzir os aspectos observados por Albis, portanto, a essas duas representações fundamentais de Medeia, que serão seu retrato nas duas obras, e influência para as subsequentes aparições da personagem por toda a literatura.

¹⁴⁷ E, da mesma forma que o ponto de partida da *Argonáutica* é a punição de Pélias por não honrar Hera, Jasão será, na tragédia, punido por não honrar a dedicação de Medeia. E, por fim, a própria Medeia ascenderá aos céus no carro de seu pai Hélios, se tornando ela mesma similar a uma divindade.

2. MEDEIA E ORFEU

2.1. Apolo, Hécate e os símbolos do imaginário

Assumindo-se os pressupostos apresentados anteriormente, Medeia é uma personagem que funciona como uma substituta natural de Orfeu, personagem ausente por todo o Canto III. Isso é possível porque a personagem divide com o músico as mesmas três características básicas, ou seja, é feiticeira, líder religiosa e, por extensão, seu poder de sedução pela magia ou pela beleza a tornam uma figura poética dentro do poema. Mas, como já se comentou durante o presente trabalho, Medeia faz parte de um espectro oposto ao de Orfeu no que tange à natureza de sua magia. Enquanto o argonauta utiliza-se de seu canto para provocar a *thélxis*, Medeia utiliza seus *phármaka*, ou seja, uma habilidade técnica. Porém, se considerar-se que todas as ações realizadas a partir de seu domínio de uma *tékhnē* conduzem a um efeito de *thélxis*, como revelam tanto os exemplos citados anteriormente quanto as análises de Abis e Duncan, porque opor Medeia como realizadora de uma magia diversa da de Orfeu?

A proposta aqui, retomando o que se viu desde o início, é investigar não apenas os efeitos imediatos da magia mas, sobretudo, sua natureza. Toda magia, no contexto da Argonáutica, terá como consequência um encantamento seja da audiência ou dos objetos e da natureza, e é por intermédio dessa *thélxis* que Medeia passa a ser a figura substituta de Orfeu no poema. Mas a ligação que Medeia estabelece com o sagrado e as práticas mágicas que ela realiza são diversas das do argonauta em três aspectos singulares: a filiação à deusa Hécate, a técnica manual dos *phármaka* e a possibilidade de ensinar o procedimento a outrem.

A relação entre Medeia e a deusa Hécate exerce fundamental influência não só na percepção da personagem, como na própria narrativa, pois é pela intervenção da deusa que Jasão conquistará os poderes necessários para enfrentar os desafios impostos por Eetes. A deusa é assim descrita por Prado (2011, p. 14, n. 5):

Na Grécia, Hécate era uma das grandes divindades do Orfismo; sua origem não é grega, porém. Provavelmente seu culto veio da Trácia, o que explicaria a estreita ligação entre a Hécate e o herói trácio Orfeu. Ela era mais ou menos identificada com Ártemis e com a deusa trácia

Bendis. O animal que lhe fora dedicado era o cão, em geral de pouca expressão nos ritos verdadeiramente helênicos. Isso explicaria, então, a menção de Tibulo aos “ferozes cães de Hécate” (*feros Hecatae/.../canes*, v. 52). Devido à sua identificação com Ártemis, Hécate tomou de empréstimo, num primeiro momento, algumas das funções daquela deusa, por isso, às vezes Hécate era considerada uma divindade lunar e ctônica, o que lhe conferiu, ao mesmo tempo, um poder sobre a vegetação e sobre o mundo subterrâneo (em seu aspecto ctoniano) e sobre as águas do mar (em seu aspecto lunar). Seu culto irá refletir sua dupla natureza, pois, por um lado, ela tomava parte em cerimônias mágicas, por outro, também nos ritos oficiais e familiares. Em Roma, a sua importância diminuiu e sua personalidade enfraqueceu: ela tornou-se apenas uma deusa lunar por vezes confundida com Diana e, noutras vezes, com a deusa dos Infernos. Ela também é Trívia, a deusa das encruzilhadas, mas, no período clássico, Diana, Hécate e Trívia eram consideradas sinônimos para designar a mesma divindade. Também foi tida como irmã de Febo-Apolo e foi adorada nos templos desse deus. Ela também pareceu integrar procissões de Prosérpina, como a divindade encarregada de colocar guardiões nas portas do Inferno, razão pela qual a credence popular a considerava uma deusa da magia. Hécate tinha duas iconografias: a primeira representava-a apenas em uma forma feminina simples e sem atributos particulares; a segunda, sob uma forma tríplice, isto é, possuindo três corpos e três cabeças mescladas entre si, ou apenas um corpo com três cabeças, constituindo uma representação das três fases visíveis da Lua: crescente, cheia e minguante (cf. LAVEDAN, 1931: 496-498; e Ramous, *in*: TIBULO, 1988: 238).

Assim como se pode observar Medeia como uma figura que compartilha as características de Orfeu, mas se opõe a ele quanto a sua natureza, Hécate, dadas todas as suas características singulares, pode ser considerada em oposição a Apolo, como já foi observado anteriormente. Toda a simbologia de Hécate – a noite, a lua, o subterrâneo, as águas – de algum modo, se liga ao universo simbólico do feminino, enquanto a Apolo se ligam simbologias do masculino – o dia, o sol, o céu, o fogo.

Nagy (1992, p. 76) comenta que, em Hesíodo, pode-se encontrar uma aproximação entre Apolo e Hécate pelo parentesco: eles são primos, posto que no mito hesiódico suas mães, Leto e Astéria, são irmãs; ambos, de tal modo, são netos de Febe, cujo nome é a versão feminina de Febo. Além disso, Nagy observa a similaridade do nome da deusa com um raro epíteto de Apolo, ἑκατος/*hékatos*, “aquele que atira de longe”, que aparece apenas poucas vezes nos *Hinos Homéricos*, uma delas no primeiro verso do *Hino homérico a Apolo*.

De qualquer forma, a *tékhnē* que Medeia desenvolve depende de sua relação com a deusa e, como prática oposta à de Orfeu, pode-se considerar que a constelação simbólica ligada à deusa também interfere na prática. Em verdade, ao ser mulher,

Medeia e Hécate já compartilham a simbologia inerente ao feminino, assim como Orfeu e Apolo compartilham simbologias inerentes ao fato de serem seres masculinos. De tal modo associou-se, durante a análise da partida dos argonautas (I, vv. 536-79), essas duas constelações simbólicas aos dois regimes do imaginário propostos por Durand, os regimes noturno e diurno. Na proposta, foram destacadas características dos dois caminhos de magia, *thélxis* e *tékhne*, que reforçam a oposição entre Orfeu e Medeia e, por consequência, entre Apolo e Hécate. Faz-se necessário, de tal modo, retomar os conceitos durandianos, agora do ponto de vista não das práticas, mas dos símbolos ligados a essas duas divindades, divididos segundo os regimes.

Para Durand, o regime diurno do imaginário é o regime da antítese, cujas estruturas são chamadas de Esquizomorfias, ou heroicas, pois se caracterizam pela vitória do herói – masculino – sobre o monstro. A antítese monstro-herói subjaz a leitura do teórico francês que, no capítulo dedicado ao regime diurno nas *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, irá opor dois grupos antitéticos de símbolos, ligados às trevas ou à luz. A vitória sobre o monstro, para Durand, é em si o símbolo da vitória do homem sobre a morte e, de tal modo, o primeiro grupo, que Durand define como sendo o “fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz” (2002, p. 68), representa a “epifania imaginária da angústia humana diante da temporalidade” (2002, p. 111). É o grupo dos símbolos das trevas, divididos em símbolos teriomórficos, ligados aos animais – e, portanto, ao próprio monstro; símbolos nictomórficos, da noite e da escuridão; e os símbolos catamórficos, da queda. Já o segundo grupo, que representa a “fuga diante do tempo” ou “a vitória sobre o destino e a morte” (2002, p. 123), divide-se em: símbolos ascensionais, ou seja, símbolos da elevação e verticalidade; símbolos espetaculares, da luz; e, por fim, símbolos diaréticos, que são as antíteses em si, representadas primordialmente pela espada, o objeto que corta e separa.

Ao buscar, em Apolo, tais subsídios simbólicos, podem-se encontrar diversos elementos iconográficos que sustentam a sua presença como representante do regime diurno do imaginário. O mais significativo é, no caso da *Argonáutica*, a sua face de deus solar, Febo, que é ressaltada desde o primeiro verso do poema e recuperada em diversos momentos. O seu caráter mântico está diretamente relacionado com o seu aspecto diurno também, o que é possível de ser apreendido pela variedade de imagens e vocábulos ligados à luz que acompanham suas cenas. Comentou-se anteriormente sobre o seu poder de revelador, de indicar e iluminar caminhos, e as suas epifanias no Canto II e no Canto IV são os eventos mais simbólicos para essa perspectiva.

Além disso, a vitória contra a serpente Píton, em si, já estabelece sua natureza diurna, não apenas pela simbologia, mas pela representatividade do mito em relação ao status de Apolo como divindade, pois é por esse mito que se estabelece sua liderança no oráculo de Delfos. A serpente Píton é filha de Gaia, e representante de uma geração anterior à dos deuses Olímpicos, a geração monstruosa dos Titãs e o mito da vitória sobre o monstro “simboliza a supremacia dos "novos" deuses olímpicos, associados à luz, sobre as antigas divindades ctônicas, associadas à terra” (RIBEIRO JR, 1999). O conflito de Apolo e Píton possui uma simbologia muito significativa, como observa Cabral (2004, p. 267):

Fonterose, em seu estudo sobre as origens do mito délfico, estabelece uma relação entre uma série de mitos referentes ao combate contra a serpente, de procedência mesopotâmica, hitita, egípcia e grega. Suas conclusões apontam para um esquema genérico, comum a todas as tradições, no qual a serpente está associada ao reino da morte e à água, podendo ser macho ou fêmea (essa última costuma ser a mais perigosa). O vencedor divino é, por sua vez, frequentemente identificado a um deus da fertilidade e o combate é, em síntese, um mito das origens que narra a estória do conflito entre ordem e desordem, caos e cosmos. No mito há uma distinção entre luz e escuridão, bom e mau; o deus representa as forças da criação, vida, atividade e ordem, e seu oponente, as do caos, destruição, imobilidade e morte; mas ambas as forças são consideradas necessárias para contrabalançar o indivíduo e o mundo.

Todas as antíteses simbólicas, portanto, convergem na figura de Apolo em sua luta contra Píton: o deus-herói que vence o monstro, o deus-sol que vence a noite, a luz que vence a escuridão. E não é por acaso o seu paralelo com Orfeu: assim como o deus, o herói também é símbolo da vitória da ordem sobre o caos, como já se analisou extensamente. Outro herói do poema de Apolônio que é diretamente associado ao deus Apolo é Jasão, que além da beleza e juventude também carrega a função de derrotar um monstro: os touros de bronze que cospem fogo, uma das provas impostas por Eetes para a conquista do velocino.

Já para classificar o regime noturno do imaginário, Durand parte do Eros, deus que possui uma marcante ambigüidade, que envolve em si amor e ódio. Fundamentando-se na relação entre o deus e seu irmão Tânatos, deus da morte, e nas conclusões de Jung sobre a libido, Durand afirma que “os dois *Regimes* da imagem são, assim, os dois aspectos dos símbolos da libido” (2002, p. 197). No caso, o regime noturno da imagem é a união de opostos, na mesma medida em que o diurno era a

separação; portanto, o regime noturno “estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo”. Na medida em que a busca pelo conhecimento, no regime diurno, era consequência da iluminação e da revelação transcendente, no regime noturno a busca é íntima, a partir de um mergulho reflexivo. Ele divide o regime em duas estruturas básicas, a estrutura mística, que possui características eufemizantes e possui como recurso expressivo dois grupos de símbolos ligados ao conceito de profundidade: símbolos da inversão – queda, descida, mergulho – e da intimidade – caverna, túmulo, câmara; e a estrutura sintética, que posteriormente o próprio autor chamará de disseminatória, que trata da harmonização desses contrários, numa dialética cíclica e rítmica, presente nos ciclos lunares, nas estações, etc., e representa a noite que antecede o dia, em oposição ao regime diurno, do dia que “vence” a noite.

Todos os símbolos ligados à deusa Hécate fazem parte do regime noturno. Além de ser uma deusa das profundezas, de simbolizar a face noturna da divindade, ela está ligada à vegetação, às ervas que produzem os *phármaka* de Medeia. Há, para Durand, uma colusão entre o ciclo lunar e o vegetal (2002, p. 297), e por isso ele observa que toda divindade lunar é, ao mesmo tempo, uma divindade ctônica ligada à vegetação. Além disso, sua tripla face e sua relação com a lua, apontadas por ele como algo indissociável, pois a lua é um “astro ao mesmo tempo propício e nefasto, de que a combinação triádica de Ártemis, Selene e Hécate é o arquétipo” (2002, p. 288).

Na aparição de Hécate para Jasão, em III, vv. 1212-1221, a simbologia noturna da deusa está toda em evidência: ela sai do “fundo de seu covil”, coroada de serpentes – que para o autor francês é o grande símbolo do ciclo temporal de vida e morte e da fecundidade –, acompanhada de seus “cães infernais”. O símbolo do cão e de outros animais ligado à deusa lua é comentado por Durand (2002, p. 312):

Na iconografia, a relação da deusa lua com os *animais* é tripla: ela é hóstia, despedaçada pelas feras, ou pelo contrário é a domadora, a encantadora ou a caçadora escoltada por cães, como Hécate, Diana, Ártemis. A árvore lunar, o caduceu, é flanqueada por animais que a guardam ou atacam, não se percebe bem, de tal modo uma grande ambivalência é tolerada pela mitologia cíclica. Enfim, a lua pode assumir ela própria, por substituição do sentido passivo pelo ativo, o aspecto animal: Ártemis torna-se urso ou veado, Hécate o cão tricéfalo, Ísis a vaca Hator, Osíris o boi Ápis e Cibele a leoa.

Na sequência, o autor chama a atenção para aquele que ele chama de “animal lunar por excelência”, o dragão. A palavra dragão, *drákōn* em grego antigo, não distingue o monstro da tradição folclórica da serpente. Ele não é necessariamente um ser

alado como o que Durand apresenta – e no caso do mito argonáutico, pelo próprio movimento do monstro descrito em IV, vv. 139-145, é efetivamente uma serpente gigante. E como a Pítom, o dragão que protege o velocino é filho de Gaia, a Terra.

Em II, vv. 1208-1215, Argos descreve o monstro como “imortal e insone” – ἀθάνατος καὶ ἄυπνος –, gerado sob a rocha Tifônia, assim chamada porque lá Tífon, o gigante também filho da Terra que lutou contra Zeus, foi atingido por este com um raio e banhou as montanhas de sangue. É evidente que há, na representação do nascimento do monstro, uma construção de narrativa encaixada (REIS e LOPES, p. 121-122), técnica comum por todo o poema e que cria um efeito extremamente simbólico para a relação entre o monstro e o herói que o derrota. Ambos, Tífon e o dragão que protege o velocino, são filhos da Terra e símbolos do caos, da desordem que precisa ser domada. No poema encontra-se, além desse exemplo, a supracitada vitória de Apolo sobre a serpente Pítom, também filha de Gaia, todos eventos que acabam antecipando o confronto de Jasão com os touros de bronze e com o dragão que protege o velocino. Porém, considerando que quem efetivamente supera esse obstáculo não é Jasão, mas Medeia, pode-se identificar uma inversão extremamente significativa para o poema, que conduz a outro nível de análise, que se expande para além do poema em direção à tradição mítica da qual Medeia e Orfeu fazem parte.

2.2. A inversão dos símbolos: queda e ascensão

Apesar de a análise da atuação de Medeia e Orfeu se desenvolver principalmente a partir das concepções de Clare – que considera os personagens a partir da oposição entre caos e ordem – e Durand – que traz o substrato metodológico para analisá-los, os recursos da Antropologia do Imaginário – a partir desse ponto há de se salientar um fenômeno singular, porém não de todo inesperado, dos personagens Medeia e Orfeu. Não de todo inesperado, pois o próprio Durand observa que a divisão dos regimes não é uma tipologia exclusivista (2002, 381):

[...] Por outras palavras, o regime das imagens não é estreitamente determinado pela orientação tipológica do caráter, mas parece influenciado por fatores ocorrenciais, históricos e sociais, que do exterior apelam para um ou outro encadeamento dos arquétipos, suscitam esta ou aquela constelação. Por outro lado, o comportamento característico da personalidade não coincide forçosamente com o conteúdo das representações. [...] No domínio tão complexo da

antropologia, é preciso desconfiar das sistematizações fáceis da tipologia que linha a obra de arte, ou o esboço de obra de arte que é a imagem, pelo comportamento pragmático.

Ao classificá-los como opostos em duas de suas principais características – magia e religiosidade – e ao delimitar que essa diferença se dá tanto no nível da prática utilizada para cada um desses fenômenos – de um lado a *tékhnē*, a técnica de feitura de combinados de ervas, os *phármaka*, do outro o encantamento da palavra e da música, *thélxis* –, quanto na natureza dessas práticas – como a relação entre elas e as divindades relacionadas, Hécate e Apolo –, não se propunha estabelecer nem uma dicotomia específica, que traçasse uma linha supostamente intransponível entre os dois universos, tampouco delimitar que todo o universo de possibilidades e práticas relacionadas aos dois personagens se restringisse a esses dois procedimentos. *Tékhnē* e *thélxis* foram escolhidos por Clare não apenas por representarem dois caminhos de realização dessas práticas, mas porque são vocábulos selecionados pelo aedo que definem objetivamente os poderes dos dois personagens. São, portanto, termos definidores, mas não delimitadores. Aliás, é importante salientar novamente que o produto final tanto das ações de Medeia quanto das de Orfeu é a *thélxis*, ou seja, a capacidade de provocar o “encantamento” de objetos e seres. Não se pode, de tal modo, restringir as possibilidades de ambos a um universo meramente dicotômico sob o risco de a análise culminar em um reducionismo. Portanto, a partir dessa premissa, desenvolver-se-á uma tentativa de leitura inversa dos lugares atribuídos a Medeia e Orfeu, identificando elementos dissonantes de suas constelações de símbolos que se apresentem como possibilidade de repensar as relações entre os dois personagens.

Partindo do questionamento que encerra o capítulo anterior, destacou-se como a cena da conquista do velocino dourado traz uma importante mudança nas relações simbólicas, pois a simbologia da vitória sobre o monstro é assumida por Medeia, não apenas uma personagem feminina, em oposição aos heróis masculinos – Apolo, Jasão e Zeus –, mas, sobretudo, uma figura carregada de simbologias ligadas ao regime noturno do imaginário. Não por acaso, para subjugar o monstro e permitir a Jasão que conquiste o velo dourado, Medeia conclamará em seu auxílio forças ligadas à noite e às trevas. Primeiro invocará Hipnos, o deus do sono, filho da noite e irmão gêmeo de Tânatos, a morte. Hipnos, de tal modo, é também uma divindade ctônica e noturna, sendo muito mais uma abstração simbólica do próprio sono noturno que uma divindade propriamente dita (GRIMAL, 1993, p. 231). A invocação do deus retoma a descrição do monstro por

Argos, que o classifica justamente como *áypnos/ἄυπνος*. Isso indica não apenas que essa vitória pela intercessão do sono personificado era algo antecipado justamente por essa fala no Canto II (vv. 1209), mas realça o poder de Medeia, que é grande o bastante para subjugar mesmo aquele que é impossível de ser vencido.

Além disso, a própria deusa Hécate é invocada por Medeia. Ela é chamada de “a soberana noturna, a ctônica, a misericordiosa – ἄνασσαν/νυκτιπόλον, χθονίην, εὐαντέα (IV, vv. 147-48)”, aludindo a seus epítetos noturnos e subterrâneos. É da conjunção entre os poderes de Hipnos e Hécate que o monstro será encantado – *oímēi thelgómenos* (IV, v. 150).

No momento em que Medeia invoca a deusa, o aedo observa que Jasão se encontra aterrorizado, exatamente como no Canto III, quando ele mesmo presenciara a aparição de Hécate, por consequência do ritual que realiza sob a instrução de Medeia para conseguir auxílio nas provas impostas por Eetes. Aliás, a própria invocação de Hécate ter sido realizada por uma figura masculina já é algo singular nessa suposta inversão simbólica. Já se comentou anteriormente que uma das características que diferencia a *thélxis* da *tékhne* é justamente a possibilidade de a última poder ser ensinada a outrem, por ser muito mais um conhecimento que um dom. Mesmo que a capacidade mágica de Medeia seja uma herança familiar, suas habilidades são perfeitamente realizáveis por qualquer outra pessoa que siga suas instruções. Jasão assume momentaneamente o papel de mago porque a magia da *tékhne* lhe permite, mas isso não quer dizer que ele passa a ser um mago de natureza igual à jovem colca. Seu temor nos dois momentos em que Hécate é invocada demonstra claramente que, ao presenciar ou realizar os rituais, ele está adentrando um universo que é estranho a ele, algo que não condiz com sua natureza. O temor de Jasão representa o caminhar inseguro de um ser pertencente ao regime diurno do imaginário num mundo no qual abundam símbolos e imagens noturnas – os cães, a serpente, a deusa das profundezas. Além disso, a resplandescente aurora que nasce após o ritual (III, v. 1224) reestabelece o regime diurno, e anunciar a subsequente vitória do herói – a deusa do dia substitui a da noite, como a luz que vence as trevas.

A própria união de Medeia e Jasão é um evento extremamente simbólico: ao se considerar ambos como representantes de duas divindades, tem-se um “casamento” entre Hécate e Apolo, entre a lua e o sol. Antes, por ordens de Zeus, os jovens devem se purificar do crime cometido contra o irmão de Medeia, Apsirto, visitando Circe, notável

feiticeira e tia de Medeia (IV, vv. 659-752). O local onde reside a feiticeira traz uma imagem extremamente simbólica: caminham pelo local seres meio humanos e meio animais, como se abandonados no meio de um processo de metamorfose, frutos da mesma magia que condena os companheiros de Odisseu no Canto X da *Odisseia*. O cortejo de monstruosidades causa um imenso terror nos heróis, como a aparição de Hécate e o ritual de Medeia para adormecer o monstro causaram em Jasão. Isso demonstra de maneira clara como a presença dessas figuras relacionadas à Hécate e ao universo do regime noturno tendem a criar uma situação de pavor nos interlocutores, especialmente esses que são masculinos e externos ao universo da *tékhnē*. Colocando-se lado-a-lado essa reação às práticas das feiticeiras e o efeito causado pela música de Orfeu, fica ainda mais clara a oposição entre caos e ordem, entre uma magia que causa desconforto, aberrações, que lida com forças obscuras e provoca temor, e outra que apenas gera encantamento, paz e harmonia. As cenas não apenas criam um efeito de horror mas, como observa Sánchez (1996, p. 292, n. 677), resultam numa confluência cósmica que recupera mais uma vez as teorias empedoclianais:

[...] Os quatro elementos, terra e água (a princípio confundidos em limo), ar e fogo, geram seres híbridos e monstruosos, que logo, por intermédio de um processo de condensação, a ação do Tempo (do Amor e da Discórdia em Empédocles) ordenou em espécies homogêneas.

É interessante que, mesmo que sua figura híbrida simbolize um universo caótico, a tendência dessas criaturas vítimas da magia de Circe é retornar ao universo da ordem, por ação do tempo e percorrendo justamente os quatro elementos do cosmos empedocliano. Além disso, é por intermédio da intervenção de Circe que os jovens serão purificados do seu terrível crime, ato que impediria o prosseguimento da expedição. O assassinato purificado é também um retorno à ordem, condição necessária para que os heróis prossigam sua viagem, tanto que é justamente Zeus, símbolo máximo da justiça, quem desvia o caminho dos heróis para que possa se realizar o ritual de purificação. De tal modo, pode-se afirmar que, mesmo sendo um ser ligado ao universo noturno do caos, Circe utiliza-se de suas habilidades para reestabelecer a ordem.

O assassinato de Apsirto é, claramente, uma ação que possui uma relevância igualmente simbólica. Ao fazer dormir um monstro “insone”, Medeia mostra que não há obstáculos para o seu poder; da mesma forma, ao urdir um plano contra o próprio irmão, fica estabelecido que tampouco há limites morais para suas ações. Apesar de agente do

assassinato, Jasão é “inocentado” por Medeia que evita mencionar a morte do irmão diante de sua tia (SÁNCHEZ, 1996, p. 294, n. 687). Porém, antes de receber os argonautas, Circe tivera um sonho premonitório (IV, vv. 666-670) e, após um discurso de reprovação, ela os expulsa de seu palácio.

Retomando as simbologias suscitadas pelo casamento dos deuses, faz-se necessário destacar, como já se observou anteriormente, que Jasão traz em sua caracterização ao menos duas simbologias importantes ligadas ao deus Apolo, que são sempre destacadas pelo aedo: a juventude e a beleza¹⁴⁸.

E, a partir desse ponto, é possível refletir sobre um dos aspectos mais singulares da peça de Eurípides: a ascensão de Medeia no carro do sol. Essa ascensão pode ser interpretada como uma consequência do caminho que Medeia seguirá e que a distanciará do universo do regime noturno. Apesar de prosseguir nas ações de feitiçaria, a ascensão dela é completamente inversa à simbologia que predomina no regime diurno, a da queda, mas é coerente com um elemento que faz parte de seu universo simbólico desde sua origem: a sua relação com Hélios, o sol. O aedo ressalta o poder do olhar de Medeia em III, vv. 886-7, ao dizer que as pessoas se afastavam para evitar olhar diretamente para seus olhos. Segundo Sánchez (1996, p. 241, n. 504), o brilho terrível no olhar é característico dos descendentes de Hélios, o sol, algo ressaltado pelo próprio

¹⁴⁸ Mesmo levando em conta que Medeia é tão jovem quanto o herói, há de se destacar que a relação da jovem com a deusa Hécate e de Jasão com Apolo parecem coincidir com certa predominância no poema de representações simbólicas da deusa-mãe em relação a um deus muito mais jovem, em geral seu filho. Quando os argonautas realizam o ritual na montanha dos ursos no Canto I, os argonautas constroem uma estátua da deusa Reia/Cibebe, representada como mãe do jovem Zeus. Em sua epifania como Apolo Matinal, no Canto II, o deus se apresenta sob sua iconografia clássica de *kóouros*, o jovem, e são destacados os cuidados de sua mãe Leto com seus cabelos. Quando Hera decide interceder em prol de Jasão no Canto III, ela pede a Afrodite que incite seu filho, Eros, a flechar o coração de Medeia. As representações de Zeus sendo cuidado e protegido pelos curetes, de Leto acariciando os cabelos de Apolo e de Afrodite prometendo um presente a seu filho brincalhão, são todas imagens nas quais as deusas-mãe aparecem em situações que evocam a relação de carinho maternal em relação a seus filhos. Pode-se citar ainda mais uma referência que reforça essa simbologia: ao cantar sua cosmogonia, Orfeu também menciona o menino Zeus e sua mãe. Essa predominância das imagens maternas não significa, porém, que o casamento de Medeia e Jasão seja efetivamente um casamento entre mãe e filho. Mesmo que já tenha sido sublinhada essa relação quando se comentou da relação entre Zeus e Átis, o boi amante de Cibebe, a figura de Medeia está longe de ser representada como mãe. Se a juventude e a beleza de Jasão são comparadas aos atributos do deus Apolo, Medeia, quando comparada a uma divindade, é igualada a Ártemis, irmã do deus (III, vv. 867-887). Ártemis, como já se salientou, é também uma face da deusa lunar e, portanto carrega parte das simbologias de Hécate. Além disso, ela é a deusa que acompanha as jovens virgens até sua passagem para o casamento, como já se observou (MARQUETTI, 2013, p. 49). E o que mantém o paralelo com Apolo, na comparação, é justamente a relação com a juventude. Por outro lado, não é possível ignorar o intertexto do poema, ou seja, a tragédia de Eurípides, na qual a figura de uma mãe que vitimiza os próprios filhos para atingir diretamente o amante cria um efeito de inversão do papel materno que todas essas divindades simbolizam. Além disso, o assassinato de Creúsa é igualmente simbólico, pois com esse ato uma Medeia já mais velha elimina justamente a juventude que a desafia. O duplo assassinato, dos filhos e da amante jovem do marido, é ao mesmo tempo uma negação da maternidade de Hécate e uma subjugação da juventude de Ártemis.

poeta em IV, vv. 727-29, quando Circe busca identificar seu parentesco com a sobrinha pelo brilho no olhar. Esse poder do olhar de Medeia será mais uma vez importante quando ela derrotar o gigante de bronze Talos, no Canto IV, evento de singular importância para a sua caracterização.

Clare (2002, p. 259) observa que a vitória sobre o gigante cretense é enfatizada por ser a única vez em que o aedo expressa claramente uma opinião acerca dos poderes de Medeia, se mostrando “chocado com sua habilidade de causar destruição mesmo à distância, comparando indiretamente seu impacto devastador sobre sua vítima com aquele causado por uma doença ou um ferimento corporal”. Sánchez (1996, p. 333, n. 810) observa que o comentário do aedo “insiste sobre a fragilidade da condição humana” diante de tamanho poder. Albis (1996, p. 87-88) observa que a passagem da vitória sobre o gigante de bronze apresenta semelhanças com outra do Canto III, vv. 1015-1020, na qual o poeta descreve o estado extasiado de Medeia diante de Jasão. Para Albis, “a disposição de Medeia em dar para Jasão sua alma de dentro de seu peito é ecoada, na passagem de Talos, pela vida que literalmente flui de dentro da ferida do gigante”¹⁴⁹.

Outro ponto de confluência entre as passagens mencionadas por Albis é o destaque dado ao brilho do olhar da jovem que, enquanto em uma passagem simboliza a sua intensa paixão por Jasão, em outra se mostra um poderosíssimo instrumento de destruição. Não apenas chama a atenção o fato de Medeia apresentar esse poder, do “olho maligno”, como o fato de ela ser responsável por derrotar o segundo monstro na expedição. Levando em consideração as observações acerca dos símbolos que condizem com o regime noturno do imaginário, o fato de ser uma mulher a “heroína” que derrota o monstro é algo singular, ainda mais em comparação com Jasão, cuja grande vitória se dá apenas com a ajuda dos unguentos mágicos da jovem. Pode-se dizer que, mesmo que indiretamente, Medeia é a responsável pelas três vitórias contra monstros que garantirão a conquista do velo dourado e o retorno seguro dos heróis. E em duas delas, contra o dragão e contra Talos, ela faz uso do seu olhar, que não é um poder ligado à *tékhnē*, mas um dom herdado de seu avô divino, o próprio sol. A vitória do elemento solar por intermédio da jovem feiticeira é extremamente simbólica, pois nesse momento ela se torna a heroína solar, invertendo mais uma vez a constelação simbólica.

¹⁴⁹ Albis vai além em sua análise, chamando atenção ainda para a utilização do verbo *τήκω/τέκω*, “fazer derreter”, para descrever o estado emocional da jovem, “derretendo de amor” pelo herói, e que também identifica o icor que verte do corpo do gigante. São as únicas duas aparições desse verbo no poema.

Todos esses elementos, porém, não seriam tão expressivos se não for possível identificar algum tipo de mudança similar na constelação simbólica ligada a Orfeu. De fato, há apenas mais quatro atuações de Orfeu na *Argonáutica*, todas no Canto IV, a saber: o seu confronto com as sereias (vv. 885-919); a celebração dos festejos pelo casamento de Jasão e Medeia (vv. 1156-1160; vv. 1182-1200); a sua intercessão junto às ninfas do jardim das Hespérides para que elas aplaquem a sede dos argonautas (IV, vv. 1393-1456); e, por fim, o oferecimento da trípole de Apolo às divindades do lago de Tritão e a aparição deste (vv. 1537-1561). A análise desses trechos finais poderá demonstrar se a mesma inversão ocorre e se, ao final do poema, encontrar-se-á uma confluência de símbolos ou os mesmos dois caminhos diversos – ou a inversão destes caminhos – para os personagens Orfeu e Medeia na *Argonáutica*.

Antes mesmo de realizar a análise desses trechos, porém, é possível identificar no mito mais famoso do personagem uma simbologia que conduz à mesma inversão que ocorre com Medeia: a sua descida aos infernos. O símbolo máximo possível da queda, Orfeu se apaixona por Eurídice e vai até o Hades em busca de sua amada, numa aventura fadada ao fracasso. Não apenas a descida em si, mas a própria ideia de transcender a vida, de ir e voltar da morte, implica num ciclo de *eterno retorno*, fundamental para a compreensão do regime noturno de acordo com as concepções de Durand.

O esquema cíclico está ligado ao ritmo, ao movimento, e à música – elemento característico de Orfeu. Durand posiciona a música no que ele chama de “gigantesca constelação mítica”, junto ao fogo, à cruz, à fricção e ao girar e à sexualidade (2002, p. 337). Todos esses elementos estão ligados a duas grandes estruturas, que fazem parte das quatro¹⁵⁰ que compõem a chamada segunda fase do regime noturno do imaginário, a fase mística (2002, p. 354-55):

Em resumo, podemos dizer que esta segunda fase do *Regime Noturno* do imaginário, que agrupa as imagens em torno dos arquétipos do “denário” e do “pau”, revela-nos, apesar da complexidade inerente à

¹⁵⁰ Sobre as outras duas estruturas: “A terceira constitui a *estrutura histórica*, quer dizer, uma estrutura que já não tenta – como a música ou a cosmologia – esquecer o tempo, mas que, pelo contrário, utiliza conscientemente a hipotipose que aniquila a fatalidade da cronologia. Esta estrutura histórica está no centro da noção de síntese, porque a síntese só se pensa em relação a um devir. Por fim, a história, podendo assumir diferentes estilos, o estilo revolucionário que põe um ponto final ideal à história, inaugura a *estrutura progressista* e instala na consciência o “complexo de Jessé”. História épica dos celtas e romanos, progressismo heroico dos maias e messianismo judeu não passam de variantes do mesmo estilo, de que a alquimia nos revela o segredo íntimo: a vontade de acelerar a história e o tempo a fim de os perfazer e dominar.”

própria tentativa sintética, quatro estruturas bem demarcadas: a primeira, *estrutura de harmonização*, de que o gesto erótico é a dominante psicofisiológica, organiza as imagens quer em grande universo musical, quer em Universo simplesmente, apoiando-se na grande rítmica da astrobiologia, raiz de todos os sistemas cosmológicos. A segunda, *estrutura dialética*, tende a conservar a todo custo os contrários no seio da harmonia cósmica. Por isso, graças a ela, o sistema toma a forma de um drama, de que a paixão e as paixões amorosas do Filho mítico são o modelo.

Reiterou-se anteriormente que o poder de harmonização e organização, de criação do cosmos propriamente dito, é uma das características fundamentais da música de Orfeu. Desde a sua primeira menção no poema, quando é mencionado que ele alinhou os carvalhos da Trácia com a sua música, tanto posteriormente, quando recita uma cosmogonia para trazer a paz para uma contenda entre os heróis, ou ainda quando é descrito em sua função de *keleustés*, de guia e harmonizador do remar dos argonautas – para citar apenas três dos vários exemplos –, Orfeu deixa claro que sua *thélxis* necessariamente origina ordem, harmonia. A relação com o gesto erótico não é de todo equivocada, dada a relação entre o poder do amor, de Eros, Afrodite ou mesmo Erato, com o encantamento, a *thélxis*. Como já se observou, a sedução erótica e a sedução musical produzem o mesmo encantamento sobre o alvo e, seguindo mais uma vez pelo caminho da filosofia empedocliana, assim como o amor une e harmoniza os elementos do cosmos, a música tem o mesmo papel.

Além disso, é possível antever a contrariedade interna dessa harmonia na própria sequência do mito órfico, ou seja, no drama da queda de Orfeu, sua descida ao Hades e seu despedaçamento. Durand observa que a mutilação simbólica vitima diversos outros seres mitológicos, como Osíris, Baco, Rômulo e Cristo, tratando-se de uma morte iniciática de “heróis mutilados no decurso de uma paixão” (2002, p. 307). Eliade (2010, p. 145) sublinha, ainda, a relação que Plutarco estabelece entre morte e iniciação, dizendo haver uma analogia entre os termos gregos para morrer e iniciar. Essa “paixão”, para usar o mesmo termo escolhido por Durand, tem como elementos centrais mais uma vez o amor, que o leva a buscar Eurídice, e a música, que ele oferece a Hades e sua mulher. Além disso, nesse mito, a música de Orfeu é capaz de encantar todos os seres do mundo inferior, trazendo paz a seus suplicios: “a roda de Íxion deixa de girar, a pedra de Sísifo equilibra-se por si própria imobilizando-se, Tântalo esquece a fome e a sede, as Danaides já não tentam encher de água o tonel perfurado” (GRIMAL, 1993, p. 341). Até mesmo no submundo, no local mais profundo e sombrio, o aedo é capaz de

trazer harmonia e ordem. Outro aspecto que une esses heróis vitimados em uma “paixão” – especialmente Osíris, Dioniso e Cristo – é que essas vítimas de mutilação são seres que de alguma forma representam diretamente ou se ligam a imagens solares. A queda deles é a queda do próprio sol.

Resta, como observado anteriormente, investigar se nas últimas aparições de Orfeu há algum indício dessa queda e, por fim, delimitar de maneira mais abrangente possível, a partir das várias simbologias e imagens levantadas, quem seria esse Orfeu ao final da *Argonáutica*.

PARTE IV – O CANTO IV

Ah, quem dera essa imagem que acaba de me ser dada fosse minha, verdadeiramente minha, que ela se tornasse — apogeu de um orgulho de leitor! — obra minha! E que glória de leitura se eu pudesse, ajudado pelo poeta, viver a intencionalidade poética! É pela intencionalidade da imaginação poética que a alma do poeta encontra a abertura consciencial de toda verdadeira poesia.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 4.

CANTO IV

Síntese do Canto IV

O poeta invoca a Musa para ajudá-lo a contar as agruras de Medeia e os sentimentos que a levaram a abandonar a Cólquida. Ela foge do reino e auxilia os argonautas a roubar o velocino de ouro, usando sua magia para adormecer o dragão que protegia o artefato.

A Argo é perseguida, em sua fuga, por vários navios dos Colcos, um deles comandado pelo irmão de Medeia, o príncipe Apsirto. Para conseguir escapar, Medeia engana o irmão, que é morto e depois esquartejado por Jasão, num ritual para evitar a vingança. Os heróis então prosseguem viagem pelo Mar de Crono (Adriático), desembocando no rio Eridano (Rio Pó) e acabam alcançando a terra de Circe, feiticeira tia de Medeia, que realiza um ritual de purificação dos crimes do jovem casal.

Com a interferência da música de Orfeu, os argonautas conseguem passar quase incólumes pelo canto sedutor das sereias — perdendo apenas um companheiro, Bute. Eles também realizam a travessia pelas Rochas Movediças, com o auxílio das Nereidas que, comandadas por Tétis, conduzem a nau como jovens a jogar um jogo de bola. Chegam à ilha de Drepane, o país dos Feácios, onde são recebidos pelo Rei Alcínoo que se oferece para mediar o conflito entre os heróis e os Colcos. Para poderem escapar, Jasão e Medeia precisam casar-se, e as bodas são celebradas no país dos Feácios.

Depois de uma tempestade, a Argo fica à deriva, quando os heróis são instruídos por deusas locais que aparecem para Jasão a carregar a nau pelo deserto sobre os ombros até o lago Tritônide. Exaustos e sedentos, vão ao jardim das Hespérides, onde Orfeu convence as ninfas a indicar-lhes uma fonte de água. Contudo, como fora predito no início do poema, logo morrem Canto, morto por um pastor de quem tentou roubar as ovelhas, e Mopso, vitimado por uma picada de uma serpente.

Em busca de um caminho para fora do lago Tritônide, Orfeu orienta os companheiros a oferecer um grande trípode em honra às divindades locais. Então apareceu diante deles o deus Tritão, que aceita a trípode e, em troca, lhes indica o caminho. A seguir, defrontam-se com o gigante de bronze Talos, que é derrotado pelo olhar mágico de Medeia. A navegação segue, os argonautas visitam a ilha de Anafe

onde realizam ritos e instituem um culto a Apolo, e Egina, onde fundam uma competição entre os mirmidões: uma corrida com ânforas cheias d'água nos ombros. Finalmente, desembarcam no porto de Págasas, finalizando o retorno em segurança.

1. A ΜÚΣΙΚΑ DE ORFEU QUE IMPEDE QUE OS ARGONAUTAS SEJAM DOMINADOS

PELO CANTO SEDUTOR DAS SEREIAS (IV, vv. 885-919)

- 885 ἤμος δ' ἄκρον ἔβαλλε φαεσφόρος οὐρανὸν Ἥως,
 δὴ τότε λαιψηροῖο κατηλυσίη ζεφύροιο
 βαῖνον ἐπὶ κληῖδας ἀπὸ χθονός: ἐκ δὲ βυθοῖο
 εὐναίας εἶλκον περιγηθέες ἄλλα τε πάντα
 ἄρμενα μηρύνοντο κατὰ χρέος: ὕψι δὲ λαῖφος
- 890 εἴρυσσαν τανύσαντες ἐν ἰμάντεσσι κεραίης.
 νῆα δ' εὐκραῆς ἄνεμος φέρειν. αἶψα δὲ νῆσον
 καλήν, Ἀνθεμόεσσαν ἐσέδρακον, ἔνθα λίγειαι
 Σειρήνες σίνοντ' Ἀχελωίδες ἠδείησιν
 θέλγουσαι μολπήσιν, ὅτις παρὰ πείσμα βάλοιτο.
- 895 τὰς μὲν ἄρ' εὐειδῆς Ἀχελωίῳ εὐνηθεῖσα
 γείνατο Τερψιχόρη, Μουσέων μία: καί ποτε Δηοῦς
 θυγατέρ' ἰφθίμην ἀδμητ' ἔτι πορσαίνεσκον
 ἄμμιγα μελπόμεναι: τότε δ' ἄλλο μὲν οἰωνοῖσιν,
 ἄλλο δὲ παρθενικῆς ἐναλίγκιαι ἔσκον ιδέσθαι.
- 900 αἰεὶ δ' εὐόρμου δεδοκημέναι ἐκ περὶωπῆς
 ἢ θαμὰ δὴ πολέων μελιηδέα νόστον ἔλοντο,
 τηκεδόνι φθινύθουσαι: ἀπηλεγέως δ' ἄρα καὶ τοῖς
 ἴεσαν ἐκ στομάτων ὄπα λείριον. οἱ δ' ἀπὸ νηὸς
 ἤδη πείσματ' ἔμελλον ἐπ' ἠιόνεσσι βαλέσθαι,
- 905 εἰ μὴ ἄρ' Οἰάγροιο πάις Θρηίκιος Ὀρφεὺς
 Βιστονίην ἐνὶ χερσὶν ἑαῖς φόρμιγγα τανύσσας
 κραιπνὸν εὐτροχάλοιο μέλος κανάχησεν ἀοιδῆς,
 ὄφρ' ἄμυδις κλονέοντος ἐπιβρομέωνται ἀκουαὶ
 κρεγμῶ: παρθενικὴν δ' ἐνοπὴν ἐβίησατο φόρμιγγξ.
- 910 νῆα δ' ὁμοῦ ζέφυρός τε καὶ ἠχῆεν φέρε κῦμα
 πρυμνόθεν ὀρνύμενον: ταὶ δ' ἄκριτον ἴεσαν αὐδήν.
 ἀλλὰ καὶ ὣς Τελέοντος εὐς πάις, οἷος ἑταίρων
 προφθάμενος, ξεστοῖο κατὰ ζυγοῦ ἔνθορε πόντῳ
 Βούτης, Σειρήνων λιγυρῆ ὀπί θυμὸν ἰανθείς:
- 915 νῆχε δὲ πορφυρέοιο δι' οἴδματος, ὄφρ' ἐπιβαίη,
 σχέτλιος. ἦ τέ οἱ αἶψα καταυτόθι νόστον ἀπηύρων,
 ἀλλὰ μιν οἰκτεῖρασα θεὰ Ἑρῆκος μεδέουσα
 Κύπρις ἔτ' ἐν δίναις ἀνερέψατο, καὶ ῥ' ἐσάωσεν
 πρόφρων ἀντομένη Λιλυβηίδα ναιέμεν ἄκρην.

- 885 Quando se lançava ao alto céu a resplandecente Aurora,
então com a chegada do rápido Zéfiro
eles subiram da terra para os bancos. Do fundo
a âncora puxavam, alegres, e todas as outras
amarras enrolavam como se deve. No alto a vela
- 890 içaram estendendo com as adriças¹⁵¹ da verga.
O vento gentil conduziu o navio. Logo a bela ilha
de Antemoessa observaram, lá onde as melodiosas
Sereias Aqueloides¹⁵² destroem,
encantando com agradáveis cantos, quem ali lance as amarras.
- 895 A elas, deitando-se com Aquelôo,
a bela Terpsícore, uma das Musas, deu à luz. Um dia
cuidaram, quando ainda virgem, da poderosa filha de Deméter,
conjuntamente celebrando. Mas, nesse tempo, eram semelhantes
em seu aspecto em parte a pássaros e em parte a moças.
- 900 Sempre observando da atalaia de boa ancoragem
frequentemente roubam a muitos o doce regresso,
com esgotamento desgastante. E então, impiedosamente,
lançaram sobre eles das bocas a delicada voz¹⁵³. E eles da nau
já os cabos estavam para arremessar à praia,
- 905 se o filho de Eagro, o trácio Orfeu,
com a sua fórminge bistônia nas mãos tensionada,
não houvesse feito ressoar a agitada melodia de uma veloz canção,
de modo que os ouvidos zumbissem com o tumultuoso
dedilhar. E a fórminge derrotou a voz das jovens.
- 910 E, ao mesmo tempo, conduzia a nau o Zéfiro e a onda ribombante
que se levantava pela popa. E aquelas lançavam sua voz incessante.
Mas, mesmo assim, o nobre filho de Teléon, sozinho
aos companheiros se antecipou, e do banco polido lançou-se no mar
Bute, com seu coração derretido pela límpida voz das Sereias.
- 915 Nadava entre borbulhantes vagalhões para alcançá-las,
infeliz. Em verdade, ali mesmo, imediatamente, roubaram-lhe o regresso,
mas, apiedando-se dele, a deusa protetora de Érice¹⁵⁴,
Cípris, que o arrebatou num rodãozinho,
com o coração solícito salvou-o, encontrando abrigo no cabo Lilibeu.

¹⁵¹ Corda utilizada para içar a vela.

¹⁵² As sereias são filhas de Aquelôo.

¹⁵³ Delicada como um lírio (*leírion/λείριον*), expressão que ocorre já em Homero. (MOONEY, 1912, p. 354; SÁNCHEZ, 2003, p. 207, n.721; SÁNCHEZ, 1996, p. 301, n. 705).

¹⁵⁴ Sánchez (1996, p. 301, n. 707) comenta que o templo em honra a Afrodite Ericina foi fundado por Érice, filho de Bute com a deusa, que deu nome ao monte no qual se localiza o templo. O mito, como outros do Canto IV, parece possuir uma natureza etiológica.

1.1. O início da “Odisséia” de retorno

O itinerário dos argonautas segue, em muitos momentos, em paralelo ao itinerário de Odisseu na *Odisséia*¹⁵⁵. Porém, quando se deparam com a música terrivelmente sedutora das sereias, os heróis possuem um trunfo na tripulação que o filho de Laertes não possuía: Orfeu. É interessante notar que a ausência de Orfeu se estende do Canto III até este momento, já passado aproximadamente metade do tempo transcorrido no Canto IV, e obviamente isso coincide com a predominância da figura de Medeia até então.

A cena traz elementos interessantes para a discussão. Porém, primeiramente, faz-se necessário levantar alguns aspectos da cena precedente, que mostra o encontro de Tétis – convocada pela deusa mensageira Íris a pedido de Hera para auxiliar os heróis a atravessar as rochas movediças – e seu esposo Peleu, um dos argonautas. Tétis é figura fundamental no desenlace da *Ilíada* de Homero, pois é ela quem intercede junto a Hefesto para que este confeccione novas e poderosas armas para o filho confrontar Heitor e vingar o assassinato de Pátroclo. Da mesma forma, sem a interferência da deusa marinha será impossível para os argonautas cruzar o estreito das rochas movediças. A relação dela com Hera é sublinhada pelo aedo da *Argonáutica*, ainda, na narração de seu casamento com Peleu, uma das justificativas que Hera utiliza para demandar seu auxílio (IV, vv. 790-809). A deusa olímpica lembra, ainda, que o filho de Tétis está destinado a casar-se com Medeia quando ambos perecerem, fato que ata definitivamente os dois poemas (IV, vv. 810-16).

Além de descrever o encontro, o aedo recupera a famosa história de como Tétis tentara tornar o filho Aquiles imortal (IV, vv. 865-81), mergulhando-o no fogo, o que deixa ainda mais evidente a relação que Apolônio estabelece entre a *Argonáutica* e a *Ilíada*. O paralelo se torna mais interessante quando se observa que quem se desloca para pedir a Aquiles que se arme para o combate contra Heitor é justamente Íris, também a mando de Hera (XVIII, vv. 164-167). Nos dois casos, é a interferência de Hera e Íris que permite a ação de Tétis em auxílio dos heróis, e é evidente que Apolônio busca evocar aspectos da cena do Canto XVIII da *Ilíada*¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Cf. nota 6.

¹⁵⁶ Outro personagem participante do canto XVIII da *Ilíada* e que é mencionado no Canto IV da *Argonáutica* é Hefesto (IV, vv. 760-63), a quem Hera ordena, também por intermédio de Íris, que cesse os seus trabalhos nas suas forjas para permitir a passagem da Argo pelas Ilhas Lípari (SÁNCHEZ, 2003,

Ainda mais significativo é que os perigos que os argonautas terão que superar no Canto quarto fazem referência direta à *Odisseia*. A partir da morte de Apsirto, os argonautas realizam um trajeto que repete vários pontos da rota do Odisseu do poema homérico, desde o encontro com Circe, passando pelas Sereias, Cila, Caríbdis, a aparição gado do deus sol Hélio e, por fim, o encontro com os Feácios. E, no poema homérico, é justamente a Alcínoo, rei dos Feácios que acolhe os argonautas, que Odisseu narrará todos os eventos acima mencionados, mais uma referência interessante do aedo à obra de Homero.

Peter Green (1997, p. 327) destaca que as opções que o aedo faz para narrar os eventos até a chegada à terra dos Feácios são parte de um procedimento alusivo¹⁵⁷. Para Green, Apolônio demonstra apreço em realizar essas alusões, mas opta por evitar um confronto direto com a tradição, dando mais destaque a eventos que não são narrados na *Odisseia* e evitando se debruçar sobre Cila e Caríbdis, tão bem exploradas por Homero.

Outro aspecto singular da intervenção de Tétis é observado por Albis (1996, p. 106-07) que afirma que, considerando que a viagem dos argonautas possui elementos que dialogam com o próprio fazer poético, Tétis e as Nereidas assumem, ao conduzir a nau Argo pelas rochas movediças, papel similar ao das Musas a inspirar o poeta:

Assim como os argonautas assumem o papel do poeta ao recordar seu *nostos*, Tétis assume o papel da Musa em induzir seu ato da memória. Em vários aspectos, Tétis e as Nereidas são facilmente associadas com as Musas; Apolônio tem mais a trabalhar com isso que quando ele assimila as Musas a Hera. Como as Musas, as Nereidas são todas irmãs divinas. A linhagem dos dois grupos de deusas, como apresentada por Hesíodo, é também similar. As Musas são filhas de Zeus e Mnemosine (*Hes. Th.* vv. 53-54); elas adquiriram de sua mãe o seu poder de preservar a memória de grandes feitos. As Nereidas são filhas de duas divindades marinhas: Dóris, a filha de Oceano, e Nereu, o filho de Ponto (*Hes. Th.* vv. 240-42). Nereu é, no entanto, não apenas um deus aquático, mas ele é descrito como ἀψευδής [*apseudēs*] e ἀληθής [*alēthēs*] (*Hes. Th.* v. 233); ele possui o mesmo tipo de poderes de veracidade e memória que as Musas e sua mãe. Que as Nereidas adquiriram esses poderes intelectuais, e não apenas o aspecto marinho de seus pais, está claro por alguns de seus nomes, que contém a mesma raiz de νοῦς, “mente”: Προνόη [*Pronōē*],

p. 203, n. 703).

¹⁵⁷ A chamada arte alusiva, *arte allusiva*, é um termo consagrado por um artigo de 1942 de Giorgio Pasquali, no sentido próximo àquele da moderna intertextualidade. A arte alusiva é um procedimento caro aos autores da Helenística, ao que os romanos como Ovídio também assimilam na sua produção. Todo o trabalho realizado na Biblioteca de Alexandria tinha em vista, como já se observou, a revisão e a reflexão sobre a tradição literária grega e, por conta disso, sua produção artística estabelecia sempre um diálogo necessário com a tradição.

Πουλυινόη [*Poulynóē*], Ἄυτονόη [*Autonóē*] (*Hes. Th.* v. 161, 194, 258). Similarmente, os nomes Λειαγόρη [*Leiagórē*] e Εὐαγόρη [*Euagórē*] (*Hes. Th.* v. 257) implicam uma facilidade para a fala (ἀγορέω [*agoréō*]), e então nisso, também, as Nereidas lembram as Musas. Aqueles membros da audiência de Apolônio especialmente bem versados em Hesíodo iriam se lembrar de que uma das Nereidas se chama “Erato” (*Hes. Th.* v. 246), homônima da única Musa que Apolônio invoca pelo nome. Outro caminho pelo qual Nereidas e Musas estão conectadas é que elas aparecem juntas no Ciclo Troiano, quando ambas vieram para velar a morte de Aquiles: Μοῦσαι δὲ θοῶς Ἐλικῶνα λιποῦσαι/ἤλυθον ἄγος ἐνὶ στέρνοισιν ἔκουσαι/ἀρνύμεναι τιμὴν ἑλικώπιδι Νηρηΐνῃ. Isso vem do poeta épico tardio Quintus de Smirna (III, vv. 594-596), mas nós sabemos do sumário de Proclo que as Musas e Nereidas também se juntam em lamentação num poema cíclico, as *Etiópias*.

O que Albis observa é que, ao comandar o timão da Argo e conduzi-la ao lado das Nereidas (IV, vv. 920-963), Tétis assume o papel da musa, que inspira os aedos em suas canções. A comparação entre a viagem e o fazer poético já foi observada anteriormente, e se ao aedo da *Argonáutica* é possível comparar o papel de Orfeu como *keleustēs*, o ritmista que guia o remar dos argonautas, ao do deus Apolo a comandar os jovens em um culto com sua música, é possível pensar que da mesma forma que o auxílio de Tétis e das Nereidas na navegação é similar ao auxílio das Musas no canto do aedo. E a relação destacada por Albis desses dois grupos de deusas com a morte de Aquiles também retoma a lembrança de Hera sobre o casamento *post mortem* do herói.

Essas sequências recuperam a relação inescapável entre o ciclo mítico dos argonautas e o ciclo troiano, do qual fazem parte justamente os descendentes da viagem. A cena da partida dos argonautas, no primeiro Canto, já estabelece essa relação entre os dois ciclos, ao mostrar o pequeno Aquiles sendo cuidado pelo centauro Quíron e sua esposa – algo que também é mencionado no discurso de Hera. A passagem pelas rochas movediças lembra, ainda, a partida da nau pois, nos dois casos, há espectadores divinos: Hefesto, que a mando de Hera cessou seus trabalhos com a forja; uma amedrontada Hera, temerosa pelo perigo enfrentado pelos navegantes; e Atena, justamente aquela que auxiliara os heróis na passagem das Simplégades (II, vv. 598-603), que acalma a deusa protetora dos heróis.

Não parece ilógico, portanto, propor mais uma vez que há a intenção por parte de Apolônio não apenas de narrar o mito, mas de realizar uma releitura da tradição épica, partindo de um trajeto de referências à tradição que passa, na ordem, de um

poema homérico a outro, e desemboca – não por coincidência – no casamento de Medeia e Jasão, motor da tragédia euripídiana.

É sob essas circunstâncias que o embate entre Orfeu e as Sereias terá um papel singular, não apenas pela relação com o evento narrado no poema homérico, mas devido ao modo inusitado como Orfeu utiliza seu dom musical nesse confronto.

1.2. A música que (não) encanta

Uma das características mais importantes da música de Orfeu, e que vem sendo reiterada por todo o trabalho, é o poder que ela possui de encantar, seja a audiência, seja a natureza ou os objetos. Desde o momento em que se associa o seu dom musical ao poder da *thélxis*, fica claro o dom de Orfeu de estabelecer a ordem sobre o mundo, e todas as suas ações nos dois primeiros cantos do poema corroboram para essa imagem.

A cena do embate contra as sereias traz elementos que também conduzem a essa percepção do papel de Orfeu. Ele se defronta com monstros, assumindo seu papel “diurno”, de herói que subjuga a criatura monstruosa. Além disso, as sereias são seres meio mulher meio aves, tipo de representação clara do caos – como os meios homens que acompanham Circe, por exemplo – e de tal modo a vitória sobre elas pode ser encarada mais uma vez como uma vitória da ordem sobre o caos. Elas estão ligadas ainda, segundo o aedo, a Perséfone (IV, vv. 496-7), e como observa Albis, “essas conexões com a morte são logo tornadas explícitas pela explicação de que elas matam qualquer um que elas enredarem com suas músicas, fazendo com que eles definhem” (1996, p. 115). O efeito do “definhar” pode ser comparado ao efeito causado pelo veneno da serpente que mata o argonauta Mopso (IV, vv. 1502-37), evento posterior ao encontro com as Sereias, sobre o qual Albis observa (1996, p. 115-16):

Morte por definhamento (τακεδόνι, IV, v. 901) é exatamente o tipo de falecimento que o veneno da serpente leva Mopso a experimentar; depois de seu corpo ser enrijecido pelo torpor e uma névoa negra cobrir seus olhos, sua carne literalmente derrete por dentro, e seu cabelo, transformado em líquido, goteja de sua pele (IV, vv. 1524-31). A poesia grega geralmente usa a metáfora do derretimento para descrever uma pessoa definhando até a morte, mas aqui Apolônio graficamente e grotescamente retrata o tipo de morte causada pelo poder das sereias. Os argonautas (exceto Bute, que é salvo no último minuto por Afrodite, IV, vv. 917-19) são salvos das sereias pela figura apolínea de Orfeu, que abafa a voz das sereias com seu próprio canto e o toque da lira, um instrumento de Apolo. Para Mopso, ele mesmo

uma figura apolínea, não há ajuda de Apolo, e o poeta nervosamente acrescenta que o deus não podia salvá-lo mesmo que estivesse presente.

Orfeu e Mopso representam dois aspectos de Apolo, o aspecto musical e o da adivinhação, respectivamente. O poder do adivinho e do aedo estão intimamente ligados, observou-se anteriormente ao comentar a relação entre *hypophētōr* e *prophētēs*. O poder de ambos se liga ao ato de revelar: o aedo revela – e preserva – o passado, e o profeta revela o futuro. Já se comentou também como se relacionam intimamente a revelação poética e a religiosa e, ainda, a relação entre o deus Apolo e os vocábulos ligados à luz e à revelação, evidentes no seu epíteto “Febo”. A morte de Mopso pela serpente tem paralelo com a figura das sereias como portadoras da morte, ligadas diretamente pelo aedo à figura tenebrosa de Perséfone. Pode-se considerar, a partir do comentário de Albis, que a intervenção de Orfeu é, mais uma vez, uma ação de Apolo em defesa dos heróis, e o confronto entre o aedo e as sereias é, em larga escala, um enfrentamento entre a música das trevas, que causa destruição, escuridão e morte, e a apolínea, capaz de trazer harmonia, revelação e salvação. Já a morte de Mopso é a derrota desse ideal apolíneo e, portanto, vem carregada desse desespero chocante que a descrição crua de seu definhamento reforça.

A serpente é, considerando os vários exemplos anteriores, um ser monstruoso, e a que ataca Mopso é especialmente terrível por ser nascida do sangue da cabeça decepada da Górgona. Bute, encantado pelo poder das sereias, é mais uma das vítimas de monstros no poema, que possui seu coração “derretido” (*iantheís/ιανθείς*) pelo poder desse canto. Outro aspecto que as liga a esse universo caótico é a sua própria ação de impelir os navegantes para fora de suas rotas, causando sua destruição: elas efetivamente são “desvios” do caminho, da rota, são similares aos ventos que causam desordem na navegação. E, por ser o *keleustēs* da viagem, é justamente Orfeu que impede que a Argo saia de sua rota.

Clare (2002, p. 255) observa que, ao mencionar as sereias como filhas de uma das Musas, o aedo cria uma relação direta entre elas e Orfeu, também filho de uma Musa, Calipso. Elas são, como ele, dotadas do poder da *thélxis*, e o encantamento se dá por consequência dos seus agradáveis cantos (ήδείησιν/θέλγουσαι μολπῆσιν, vv. 893-4). Porém, diferente de Orfeu, o encanto que a voz das sereias produz gera não

harmonia, mas a perdição. O poder de seu canto está mais alinhado à sedução, poder também atribuído a Afrodite, a Medeia e à musa Erato pelo poeta.

Mas há uma peculiaridade nessa ação do aedo que a diferencia de todas as outras intervenções de Orfeu: ele efetivamente não usa seu dom musical para encantar as sereias, pelo contrário, ele toca as cordas fazendo um “tumultuoso dedilhar”, um barulho confuso que acaba por encobrir a voz delas. O gesto nada tem a ver com os aspectos tradicionais da música órfica, sempre destacada pela sua beleza, harmonia e principalmente pelo efeito que causa na audiência. Na verdade, o papel de encantar aqui é integralmente do canto das sereias, a quem se atribui – por intermédio de uma comparação homérica – uma voz delicada como a de um lírio (IV, v. 903).

Um dos verbos usados por Apolônio para caracterizar o som que a lira de Orfeu produz no seu confronto contra as sereias é *καναχέω/kanakhéō*, que tem aqui um significado de “fazer ruído, ressoar”, indicando o estridente barulho que Orfeu realiza na lira para encobrir a voz das sereias, com um dedilhado veloz e confuso. O que chama a atenção no uso de *kanakhéō* é que esta é a única aparição dessa palavra em todo o poema, o que pode servir para destacar o quão única é aquela ação de Orfeu, especialmente em relação a todas as anteriores.

Kanakhéō é utilizado, na *Ilíada*¹⁵⁸, para o barulho produzido por um elmo de bronze, ou ao ser golpeado (XVI, v. 105), ou ao cair ao chão (XVI, v. 794). O parâmetro de comparação é consequência de golpes, o que denota a violência do herói ao tocar o instrumento, querendo provocar um som tão alto e que ressoe tanto quanto os elmos dos guerreiros homéricos, que caem ao chão após golpeados.

Além disso, o mesmo barulho também é ouvido, na *Odisseia*, no momento em que, ao reconhecer a cicatriz de Odisseu disfarçado, a ama Euricleia deixa cair a bacia de bronze com a qual lavaria os pés do herói (XIX, v. 469). Esses eventos todos mostram que o som que Orfeu produz com sua lira é comparável ao do bronze golpeado, um som metálico e estridente, produzido pela tensão (*τανύσσαζ/tanýssas*) das cordas.

Já outro verbo, *κλονέω/klonéō*, “agitar, tumultuar”, usado para o dedilhar do aedo, é encontrado outras três vezes no próprio poema: para as mulheres lemnianas, que se agitam – *ἐπεκλονέοντο γυναῖκες/epéklonéonto gynaiikes* – quando Jasão marcha

¹⁵⁸ Além disso, o verbo é usado, no mesmo poema (XIX, v. 365) e em outras ocorrências, para o ranger dos dentes.

em direção ao palácio de Hipsípila (I, v. 783); quando, ao serem atacados pelos argonautas, os bebrícios são comparados a abelhas zumbindo agitadas numa colmeia (II, v. 133); ou quando, após a morte de Apsirto, os argonautas matam os colcos, e são comparados pelo aedo a leões que atacam – e causam tumulto em – um rebanho (IV, 487). A ideia é, portanto, a de um tumulto, de uma verdadeira confusão de sons o que evidentemente não condiz com a tradicional harmonia do som da lira de Orfeu. Na verdade, é pela desarmonia que o herói sobrepuja as terríveis inimigas.

Porém, retomando a relação entre o canto das sereias e a morte de Mopso, é possível refletir sobre outro aspecto da narrativa, também comentado por Albis (1996, p. 116):

A morte de Mopso é talvez o mais terrível evento na *Argonáutica* e marca o ápice do desespero dos argonautas. A dúvida que o poeta lança sobre a habilidade de cura de Febo também questiona se esse deus será capaz de conduzir a viagem que iniciou, ou o poema que ele inspirou para narrar sobre ela, a uma conclusão bem sucedida. O desespero dos argonautas infecta a audiência da *Argonáutica*, que está agora no meio do último livro, que já é maior que qualquer um dos outros três, sem nenhuma previsão de resolução da trama. Se os leitores do Canto IV da *Argonáutica* consideraram-no muito longo e se retiraram, é porque eles confundiram a tentativa de Apolônio de fazer a experiência de seus personagens mais imediata para a audiência com uma inabilidade de tratar seu material de maneira eficiente.

Albis está chamando a atenção para uma característica da narrativa de Apolônio sobre a qual já se debruçou antes (1996, p. 55-56), ao comentar sobre a relação entre narrativa e evento narrado – ao falar sobre as longas digressões, que ele enxerga como uma tática do narrador que “espelha o atraso experimentado no progresso da história”. A conjunção entre o progresso da narrativa e dos eventos da viagem é exposta mais uma vez quando ele observa que a dúvida sobre o poder de Apolo recai tanto sobre a morte de Mopso e o prosseguimento da viagem quanto sobre o prosseguimento da narrativa, uma expectativa que resulta na maior extensão do livro quarto.

Além disso, é importante notar que não se lançou anteriormente qualquer dúvida sobre o auxílio de Apolo, pelo contrário, não apenas o deus sempre é evocado como ele, em pessoa, se revela aos heróis. E a dúvida – do aedo sobre seu poema e dos heróis sobre o seu retorno – precede justamente um evento no qual se demanda a intervenção direta de um de seus dons, a música, para impedir a destruição. Mas, como a própria música de Orfeu soa confusa e tumultuosa – talvez como consequência desse desespero

pelo retorno seguro –, pode-se inferir que não há a presença de Apolo naquele momento também. E, sem Apolo, o que Orfeu faz não é música, mas um imenso barulho confuso, que apesar disso logra salvar quase todos os heróis; a queda de Bute, neste contexto, apresenta uma segunda vez a falibilidade do poder de Apolo, que não foi capaz salvar Mopso e Bute.

Outro fator interessante, destacado por Goldhill, é como a diferença entre as versões de Apolônio e Homero sobre as sereias é refletida pelo próprio conteúdo do poema. Comparando a mesma cena na *Odisseia* e na *Argonáutica*, Goldhill (1991, p. 299) comenta sobre esses níveis de relação e interpretação, retomando a utilização do verbo *kanakhéō* nas obras:

Ao invés de ouvir as Sereias e, de tal forma estar apto, como Odisseu, a repetir a inelutável sedução de sua canção (para uma audiência encantada), e ao invés de ter as suas orelhas bloqueadas, como a tripulação de Odisseu, os argonautas são salvos pela sobreposição de sons de Orfeu. Apolônio, o ‘poeta ideal’ dentro do poema, toca sobre as vozes das antigas figuras do conhecimento e canção. Enquanto Apolônio reescreve as representações anteriores, ele pinta o descendente das Musas na expedição derrotando as descendentes das Musas que ameaçam a expedição, para que o leitor também não possa ouvir o que elas cantam. Ainda, o verbo *κανάχησεν/kanákhēsen*, ‘ressoar’, ocorre apenas uma vez em Homero¹⁵⁹ (*Od.* XIX, v. 469), quando a bacia d’água cai ao chão no momento em que Euricleia reconhece a cicatriz de Odisseu. Mesmo do modo que a competição de vozes é representada, ela é expressa por intermédio de uma construção específica única de uma conjunção significativa entre memória e reconhecimento.

Goldhill prossegue, destacando como o zumbido dos ouvidos dos argonautas, em IV, v. 908 ecoa a descrição dos efeitos do amor em Safo, o que desemboca em outro ponto singular – retomando mais uma vez a comparação entre Mopso e Bute. Apesar de cair em perdição, Bute é salvo por Afrodite. A presença da deusa do amor pode parecer ter uma importância meramente etiológica, mas não é de todo equivocado lembrar dois pontos cruciais acerca da maneira como ela pode ser evocada: em primeiro lugar, como representante daquele amor empedocliano que une e mantém o cosmos, Afrodite pode ser aqui justamente a responsável por, em meio ao caos da destruição imposta pelas sereias e o caos da lira de Orfeu, trazer a ordem de volta, pelo menos para o argonauta desgarrado; em segundo lugar, pode-se pensar o insucesso de Apolo (Orfeu) e o

¹⁵⁹ Goldhill destaca que essa é a única utilização desta específica forma, *κανάχησεν/kanákhēsen*, em Homero.

“sucesso” de Afrodite como uma simbologia – que não é nova no poema – da vitória e supremacia do universo do amor.

Considerando-se que a presença de Medeia na expedição se dá por interferência direta dos deuses do amor, Afrodite e Eros, e sob o patrocínio poético de Erato, e que o Canto quarto se inicia evocando diretamente Medeia como centro da narrativa, pode-se aproximar mais uma vez a morte de Mopso e a queda de Bute por outra perspectiva. Quando Mopso é derretido, Medeia e suas acompanhantes fogem amedrontadas, situação que não parece coerente com uma feiticeira poderosa que há pouco subjugara ela mesma uma serpente gigante e monstruosa. Parece ficar claro que o destino de Mopso é irreversível, e que nenhuma divindade é capaz de interferir em seu favor. Diferente do destino de Bute que será salvo, levado ao cabo Lilibeu e, como observa em nota Sánchez (1996, p. 301, v. 707), terá com a deusa do amor um filho, Érice, que fundará ali mesmo um templo em honra à mãe.

Enquanto a morte do advinho é uma desgraça irreversível, a partida de Bute traz a consagração da deusa do amor em oposição ao insucesso do deus da música e da adivinhação. A próxima interferência de Orfeu se dará, justamente, no casamento de Jasão e Medeia, como condutor do cortejo e cantor do Himeneu em honra aos noivos. Ou seja, é o herói apolíneo assumindo o seu papel de conciliador, mas numa situação ligada ao amor. Somente em sua última aparição, quando os argonautas precisam sair do lago de Tritão, é que Orfeu recorrerá a Apolo, uma renovação do pacto que visa permitir o retorno em segurança dos heróis – mas, como se observará a seguir, não será suficiente para tanto.

2. OS FESTEJOS PELO CASAMENTO DE JASÃO E MEDEIA (VV. 1155-1160; vv.

1182-1200)

- 1155 [...]οἳ δ' ἐνὶ χερσὶν
 δούρατα νωμήσαντες ἀρήια, μὴ πρὶν ἐς ἀλκὴν
 δυσμενέων αἰδήλος ἐπιβρίσειεν ὄμιλος,
 κράατα δ' εὐφύλλοις ἐστεμμένοι ἀκρεμόνεσσιν,
 ἐμμελέως, Ὀρφῆος ὑπαὶ λίγα φορμίζοντος
- 1160 νυμφιδίαις ὑμέναιον ἐπὶ προμολῆσιν ἄειδον.
 [...]
 ἥρωας δὲ γυναῖκες ἀολλέες ἔκτοθι πύργων
 βαῖνον ἐποψόμεναι: σὺν δ' ἄνδρες ἀγροῖῶται
 ἦντεον εἰσαῖοντες, ἐπεὶ νημερτέα βάζειν
- 1185 Ἥρη ἐπιπροέηκεν. ἄγεν δ' ὁ μὲν ἔκκριτον ἄλλων
 ἀρνειὸν μῆλων, ὁ δ' ἀεργηλὴν ἔτι πόρφιν:
 ἄλλοι δ' ἀμφιφορῆας ἐπισχεδὸν ἴστασαν οἴνου
 κίρνασθαι: θυέων δ' ἀποφηλόθι κήκιε λιγνύς.
 αἱ δὲ πολυκμήτους ἔανους φέρον, οἷα γυναῖκες,
- 1190 μείλιά τε χρυσοῖο καὶ ἀλλοίην ἐπὶ τοῖσιν
 ἀγλαῖην, οἶην τε νεόζυγες ἐντύνονται:
 θάμβευν δ' εἰσορόωσαι ἀριπρεπέων ἡρώων
 εἶδεα καὶ μορφάς, ἐν δὲ σφισιν Οἰάγροιο
 υἷον ὑπαὶ φόρμιγγος ἑυκρέκτου καὶ ἀοιδῆς
- 1195 ταρφέα σιγαλόεντι πέδον κροτέοντα πεδίλω.
 νύμφαι δ' ἄμμιγα πᾶσαι, ὅτε μνήσαιτο γάμοιο,
 ἰμερόενθ' ὑμέναιον ἀνήπτουν: ἄλλοτε δ' αὖτε
 οἰόθεν οἷαι ἄειδον ἐλισσόμεναι περὶ κύκλον,
 Ἥρη, σεῖο ἔκητι: σὺ γὰρ καὶ ἐπὶ φρεσὶ θῆκας
- 1200 Ἀρήτη, πυκινὸν φάσθαι ἔπος Ἀλκινόοιο.

1155 [...] Eles, em suas mãos
 brandindo as lanças guerreiras – não antes que, com violência,
 a tropa dos inimigos atacasse inesperadamente¹⁶⁰ –
 com as cabeças coroadas de ramos frondosos,
 harmoniosamente, sob o claro som da fórminge de Orfeu,
 1160 o canto himeneu junto à entrada da câmara nupcial.

[...]

Para ver os heróis, as mulheres foram em grupo
 para fora das muralhas. E os camponeses,
 ouvindo, vieram ao seu encontro, pois a verdadeira notícia
 1185 Hera havia divulgado. Um levava uma ovelha, de um rebanho
 selecionada, outro uma novilha ainda não apta ao trabalho.
 e outro ainda grandes jarros de vinho depositaram ali próximo
 para misturar. A fumaça das imolações ascendia ao longe.
 Elas, tais mulheres que eram, traziam vestidos de muito trabalho,
 1190 presentes de ouro e também outros adereços,
 com os quais as recém casadas se adornam.
 Impressionavam-se em contemplar o aspecto e a beleza
 dos distintos heróis, e entre eles o filho de Éagro,
 que ao som da fórminge de bom som e do canto
 1195 batia no solo com a cintilante sandália.
 E todas as ninfas conjuntamente, quando ele lembrava o casamento,
 o encantador himeneu entoavam. E, uma outra vez de novo,
 completamente sós cantavam girando em círculo,
 Hera, em tua honra. Pois tu colocaste no peito
 1200 de Arete revelar a sábia palavra de Alcínoo.

¹⁶⁰ A opção pelos travessões no lugar das vírgulas busca enfatizar o efeito apositivo da afirmação.

2.1. Canção de (des)união

Poder-se-ia supor como algo natural que Orfeu, por ser o único aedo a realizar performances na *Argonáutica*, assumisse o papel de condutor dos ritos de casamento de Jasão e Medeia na corte de Alcínoo. Não obstante serem duas curtas aparições, há alguns elementos singulares nessa performance que condizem com o “novo” papel de Orfeu no poema após a entrada de Medeia.

Em primeiro lugar, como já foi adiantado no capítulo anterior, Orfeu coloca sua música a serviço de um ritual de união amorosa. A música, como já observado anteriormente, está ligada àquilo que Durand chama de fase mística do regime noturno do imaginário, e está intimamente relacionada ao universo do erótico e da sexualidade pela instância do ritmo, do ciclo. Há de se observar, ainda, que é atribuído pelo aedo às divindades ligadas ao amor como Erato e Afrodite o poder de encantar, da *thélxis*, o mesmo que Orfeu domina e com o qual auxilia os argonautas em sua viagem. O mesmo poder de estabelecer a harmonia entre conflitantes, de tal modo, é o que estabelece a harmonia do amor. Vale lembrar também que a influência da filosofia empedocliana sobre Apolônio se faz sentir, especialmente, na cosmogonia que Orfeu canta no primeiro Canto, na qual o papel do amor é o de unir, de organizar os elementos.

Aqui esse papel se torna mais evidente, com a condução pelo herói cantor do himeneu em honra aos noivos, que se casam na terra estrangeira de Alcínoo. E, não por acaso, a divindade invocada será Hera, assumindo sua característica de divindade dos casamentos, e também como aquela que teria feito Arete, mulher de Alcínoo, se convencer a receber os heróis e celebrar as bodas.

O primeiro dos trechos selecionados possui uma passagem significativa, mas de inicialmente de difícil solução para o tradutor. A evocação ao ataque inesperado de inimigos leva a crer que os argonautas brandiam suas lanças tendo em vista um possível ataque surpresa, possivelmente dos colcos, que perseguiram os heróis. Porém, poder-se-ia interpretar a movimentação dos heróis também como uma coreografia, similar àquela descrita em honra a Cibele no primeiro Canto, que acompanha a música de Orfeu. Isso se justifica porque, além de brandirem as armas, os heróis possuem coroas em suas cabeças e entoam o himeneu.

Há um contraponto significativo entre essa imagem dos guerreiros e o momento de consagração do amor. Essa oposição já se mostrou central para o aedo em outros momentos, como na cena do Canto III em que Mopso interpreta o vôo de uma pomba a

fugir de um gavião como um sinal de Afrodite de que os argonautas devem buscar o auxílio de Medeia. A decisão é importante, pois surge em resposta à desolação de Jasão e dos companheiros com as provas aparentemente insuperáveis impostas pelo rei Eetes, além de se colocar em clara oposição à virulência de Peleu, que exortara os companheiros ao se predispor a derrotar ele mesmo os touros de bronze de Eetes (III, vv. 506-514). Neste contexto, o vôo da pomba em fuga é interpretado pelo adivinho como um augúrio que se referia ao conselho de Fineu, de que procurassem a ajuda de Cípris (II, vv. 423-25), ou seja, que resolvessem sua situação por intermédio dos dons de Afrodite. É evidente – para Mopso e, por consequência, para a audiência – que as palavras de Fineu soaram como uma advertência para que os heróis procurassem a ajuda de Medeia, convencendo-a a ajudá-los através da sedução, do tipo de *thélxis* que é do universo de Afrodite.

Há ainda aqui se destacar na cena do Canto II a oposição significativa entre a violência do gavião – βίην/*bíēn*, “força” – e a doçura da pomba¹⁶¹ – μέλιχος/*meílikhos*, “doce” –, que pode aí simbolizar justamente, de um lado, a predisposição belicosa de Peleu e, de outro, o plano urdido por Argo, sobrinho de Medeia, e endossado por Mopso, que envolve a conquista da confiança da jovem por intermédio da sedução erótica/amorosa. Essa oposição é significativa pois evoca outra cena, em I, vv. 1049-50, quando os Doliones fogem do ataque dos argonautas como pombas fogem de gaviões. Esta é uma das raras cenas de combate e violência dos argonautas contra algum inimigo – e, como já foi observado, o ato é consequência de um grave engano por parte dos heróis.

É importante destacar, de tal modo, a simbologia que opõe a força e a belicosidade do gavião à doçura da pomba, pois esta oposição remete diretamente à relação entre Ares e Afrodite, já inserida pela descrição do manto de Jasão (I, vv. 742-46), mas que aparece com mais força na passagem em questão. E, no momento em que o aedo descreve os argonautas a brandirem os escudos e cantarem o himeneu em acompanhamento a Orfeu, ele classifica as lanças dos heróis como ἀρήια/*aréia*, “guerreiras”, palavra evidentemente relacionada ao nome do deus da guerra. A imagem

¹⁶¹ A pomba é uma ave símbolo de Afrodite, e Mooney (1912, p. 253) destaca a passagem do canto VI da *Eneida* de Virgílio, na qual duas pombas ligadas a Vênus surgem para guiar o herói Eneias em sua busca pelo ramo dourado. Sánchez (p. 228, n. 455) compara o gavião a Eetes, e observa que o triunfo de uma ave caçadora sobre sua vítima era encarado como um presságio favorável em Homero. A inversão da situação simboliza o triunfo do amor sobre a guerra, pelo menos nesse caso, como ferramenta para a vitória dos argonautas.

dos guerreiros completamente armados para a batalha, com as lanças nas mãos mas, ao mesmo tempo, portando em suas cabeças “coroas frondosas” e cantando o himeneu é uma conjunção tão expressiva entre os universos da guerra e do amor quanto a descrição do manto de Jasão. E o papel do canto de Orfeu, nesse contexto, não é simplesmente o de condutor do ritual, mas significativamente o de harmonizador desses universos contrários.

A conjunção entre contrários torna a coreografia em frente ao leito nupcial um movimento de entrada do herói apolíneo diurno no universo místico noturno da harmonização. O fato de a câmara nupcial ser uma caverna, neste caso, deixa de ser apenas um detalhe para se mostrar algo ainda mais significativo na constelação de símbolos evocados pela cena. Essas simbologias tornam quase desnecessário estender-se longamente em uma possível relação simbólica entre a lança que os heróis erguem como um instrumento fálico e a caverna como símbolo do feminino, pois é uma simbologia evidente demais em comparação a tudo o que já foi observado, mas não se pode deixar de pontuar que é na caverna que se consumará o ato sexual que sacramentará união entre Jasão e Medeia.

Mas um ponto importante relacionado à união, e que sempre permanece no poema como um pano de fundo, é o destino funesto do casal. Apolônio destaca logo após a cena acima que o desejo dos dois jovens não era se casar na terra de Alcino, mas em suas próprias casas, porém as circunstâncias os obrigam a fazer o contrário. Goldhill observa que, a consumação do casamento dos dois se dá por um ato sexual sobre o próprio velo dourado – ato que une o objeto que foi a causa da viagem à consequência desta, que é o rapto da princesa –, e acompanha uma visão pessimista da condição humana, conforme está expressa nas palavras do próprio aedo (IV, vv. 1165-67):

1165 ἀλλὰ γὰρ οὔποτε φύλα δυηπαθέων ἀνθρώπων
τερπωλῆς ἐπέβημεν ὄλω ποδί: σὺν δέ τις αἰεὶ
πικρὴ παρμέμβλωκεν εὐφροσύνησιν ἀνίη.

1165 Mas nunca a raça dos muito sofridos homens
prazer alcançamos com pé seguro: sempre
alguma amarga tristeza anda junto à felicidade.

Essa sequência acaba por antecipar de modo pungente os terríveis eventos que serão consequência do casamento dos personagens. A tragicidade da afirmação do aedo serve de lembrança para a audiência de que mesmo que a cena traga em si grande

felicidade, o que se acompanha ali é o casamento de duas figuras destinadas à destruição, e o lamento pela ausência do lar traz à memória a lembrança de que aqueles jovens são figuras desertadas, em terra estrangeira para ambos, celebrando uma união realizada às pressas durante uma fuga, consequência de terríveis crimes – o roubo do velo e a morte de Apsirto.

Pode-se recuperar, além da evidente referência à tragédia euripidiana, a intenção original de Pélias ao enviar o jovem Jasão para a Cólquida: a de que a viagem acabasse em insucesso. É possível enxergar uma associação entre o “pé seguro”, ὄλω ποδί/*hólōi podí*, e o pé descalço do herói, que caminha em direção ao reino de Pélias sem saber que estava para ser jogado em uma aventura de vida ou morte com a mesma segurança que caminha para um destino funesto ao unir-se à jovem cólquida. Sobre esse casamento, Goldhill comenta (1991, p. 320):

Ainda mais, a abertura do velocino dourado se dá de modo a tornar o casamento (v. 1143) τιμήεις τε καὶ ἀοίδιμος, “honrado e matéria de canto”. Enquanto “matéria de canto” pode implicar o Himeneu (referido em v. 1160), ele também recupera (nesta precisa conjuntura de consumação) a tragédia do casamento que virá, como, inevitavelmente e com maravilhosa precisão, o eco de um dos usos do termo por Homero enfatiza: Helena em *Il. VI*, v. 353 diz a Heitor que o destino funesto de seu casamento com Paris foi enviado por Zeus para que o casal possa ser “matéria de canção” (ἀοίδιμοι/*aoídimoi*) “para futuras gerações de homens”. Enquanto os encontros eróticos de Odisseu são estruturados em direção à confirmação do ideal que ele exalta em Nausicaa, a narração de Jasão e Medeia é constantemente minada pela inevitabilidade da violenta tragédia que está por vir.

A consumação do casamento de Jasão e Medeia é o prelúdio claro de uma desgraça, que se prenuncia outras vezes no poema – como quando, por exemplo, Jasão evoca a relação entre Teseu e Ariadne como exemplo para ambos. A ironia do aedo é mais uma vez a lembrança, para a audiência conhecedora da dimensão do mito, de que a viagem dos argonautas não representa apenas uma conquista desses “heróis de antigamente”, mas o fundamento de outra narrativa, trágica, inspiração do aedo da *Argonautica* e ao mesmo tempo consequência dos eventos que ele canta.

No trecho seguinte, os feácios se unem aos celebrantes e contribuem para o banquete com ovelhas, vinho e outras oferendas. A cena de alegria e festa contrasta com a colocação anterior do aedo, o que pode acabar fazendo com que toda a alegria do casamento soe algo um tanto efêmero – a ideia da felicidade passageira permanece.

Então, mais uma vez, o aedo menciona Orfeu, a bater o pé no chão com sua sandália e a entoar o himeneu, acompanhado por todos. Como em outros momentos, não é relatado o conteúdo do canto muito menos é dada voz ao aedo, apenas sua performance é destacada.

A menção a Hera no trecho, portanto, ganha uma dimensão bem maior se se considerar todos os pontos levantados até aqui. Ela não apenas é a patrocinadora do casamento, mas no caso daquele casamento específico, ela é a motivadora principal de tudo o que concerne a Jasão e Medeia – Hera está por trás tanto da viagem dos argonautas quanto da intervenção de Eros que leva Medeia a se apaixonar por Jasão. E, indiretamente, o aedo lembra sua audiência de que Hera é a principal responsável por trás do destino funesto desse casal.

3. INTERCESSÃO DE ORFEU JUNTO ÀS NINFAS DO JARDIM DAS HESPÉRIDES

PARA QUE ELAS APLAQUEM A SEDE DOS ARGONAUTAS (IV, vv. 1393-1456)

- Λυσσαλέοις δῆπειτ' ἵκελοι κυσὶν αἴσσοντες
 πίδακα μαστεύεσκον: ἐπὶ ξηρῇ γὰρ ἔκειτο
 1395 δίψα δυηπαθίη τε καὶ ἄλγεσιν, οὐδ' ἐμάτησαν
 πλαζόμενοι: ἶξον δ' ἱερὸν πέδον, ᾧ ἔνι Λάδων
 εἰσέτι που χθιζὸν παγχρύσεια ῥύετο μῆλα
 χῶρω ἐν Ἄτλαντος, χθόνιος ὄφιοι: ἀμφὶ δὲ νύμφαι
 Ἑσπερίδες ποίπνυον, ἐφίμερον ἀείδουσαι.
 1400 δὴ τότε δ' ἤδη τῆμος ὑφ' Ἡρακλῆϊ δαίχθεις
 μῆλειον βέβλητο ποτὶ στύπος: οἴοθι δ' ἄκρη
 οὐρῇ ἔτι σκαίρεσκεν: ἀπὸ κρατὸς δὲ κελαινὴν
 ἄχρῳ ἐπ' ἄκνηστιν κεῖτ' ἄπνοος: ἐκ δὲ λιπόντων
 ὕδρης Λερναίης χόλον αἵματι πικρὸν οἰστῶν
 1405 μυῖαι πυθομένοισιν ἐφ' ἔλκεσι τερσαίνοντο.
 ἀγχοῦ δ' Ἑσπερίδες κεφαλαῖς ἐπι χειρᾶς ἔχουσαι
 ἀργυφέας ξανθῆσι λίγ' ἔστενον: οἱ δ' ἐπέλασσαν
 ἄφνω ὁμοῦ: ταὶ δ' αἶψα κόνις καὶ γαῖα, κίοντων
 ἐσσυμένως, ἐγένοντο καταυτόθι. νόσατο δ' Ὀρφεὺς
 1410 θεῖα τέρα, τὰς δὲ σφι παρηγορέεσκε λιτῆσιν:
 'δαίμονες ᾧ καλαὶ καὶ εὐφρονες, ἴλατ', ἀνασσαι,
 εἴτ' οὖν οὐρανίαις ἐναρίθμοι εἴστε θεῆσιν,
 εἴτε καταχθονίαις, εἴτ' οἰοπόλοι καλέεσθε
 νύμφαι: ἴτ' ᾧ νύμφαι, ἱερὸν γένος Ὠκεανοῖο,
 1415 δεῖξατ' ἐελδομένοισιν ἐνωπαδὶς ἄμμι φανεῖσαι
 ἢ τινα πετραίην χύσιν ὕδατος, ἢ τινα γαίης
 ἱερὸν ἐκβλύοντα, θεαί, ῥόον, ᾧ ἀπὸ δίψαν
 αἰθομένην ἄμοτον λωφήσομεν. εἰ δὲ κεν αὐτίς
 δὴ ποτ' Ἀχαιίδα γαῖαν ἰκώμεθα ναυτιλίησιν,
 1420 δὴ τότε μυρία δῶρα μετὰ πρώτῃσι θεάων
 λοιβὰς τ' εἰλαπίνας τε παρέξομεν εὐμενέοντες.'
 ὧς φάτο λισσόμενος ἀδινῇ ὀπί: ταὶ δ' ἐλέαιρον
 ἐγγύθεν ἀχνυμένους: καὶ δὴ χθονὸς ἐξανέτειλαν
 ποίην πάμπρωτον: ποίης γε μὲν ὑπόθι μακροὶ
 1425 βλάστεον ὄρηκες: μετὰ δ' ἔρνεα τηλεθάοντα
 πολλὸν ὑπὲρ γαίης ὀρθοσταδὸν ἠέξοντο.
 Ἑσπέρη αἰγίερος, πτελέη δ' Ἐρυθηὶς ἔγεντο:
 Λίγλη δ' ἰτεῖης ἱερὸν στύπος. ἐκ δὲ νυ κείνων
 δενδρέων, οἶαι ἔσαν, τοῖαι πάλιν ἔμπεδον αὐτως
 1430 ἐξέφανεν, θάμβος περιώσιον, ἔκφατο δ' Λίγλη

- μειλιχίοις ἐπέεσσιν ἀμειβομένη χατέοντας:
 ἦ ἄρα δὴ μέγα πάμπαν ἐφ' ὑμετέροισιν ὄνειρα
 δεῦρ' ἔμολεν καμάτοισιν ὁ κύντατος, ὅστις ἀπούρας
 φρουρὸν ὄφιν ζωῆς παγχρύσεια μῆλα θεάων
 1435 οἴχετ' ἀειράμενος: στυγερόν δ' ἄχος ἄμμι λέλειπται.
 ἤλυθε γὰρ χθιζός τις ἀνὴρ ὀλοώτατος ὕβριν
 καὶ δέμας: ὅσσε δέ οἱ βλοσυρῶ ὑπέλαμπε μετώπῳ:
 νηλής: ἀμφὶ δὲ δέρμα πελωρίου ἔστο λέοντος
 ὤμόν, ἀδέψητον: στιβαρόν δ' ἔχεν ὄζον ἐλαίης
 1440 τόξα τε, τοῖσι πέλωρ τόδ' ἀπέφθισεν ἰοβολήσας.
 ἤλυθε δ' οὖν κἀκεῖνος, ἅ τε χθόνα πεζός ὀδεύων,
 δίψη καρχαλέος: παίφασσε δὲ τόνδ' ἀνὰ χῶρον,
 ὕδωρ ἐξερέων, τὸ μὲν οὖ ποθι μέλλεν ιδέσθαι.
 ἦδε δέ τις πέτρῃ Τριτωνίδος ἐγγύθι λίμνης:
 1445 τὴν ὄγ' ἐπιφρασθεῖς, ἦ καὶ θεοῦ ἐννεσίησιν,
 λάξ ποδὶ τύψεν ἔνερθε: τὸ δ' ἀθρόον ἔβλυσεν ὕδωρ.
 αὐτὰρ ὄγ' ἄμφω χεῖρε πέδῳ καὶ στέρνον ἐρείσας
 ῥωγάδος ἐκ πέτρης πῖεν ἄσπετον, ὄφρα βαθεῖαν
 νηδύν, φορβάδι ἴσος ἐπιπροπεσῶν, ἐκορέσθη.
 1450 ὣς φάτο: τοὶ δ' ἀσπαστὸν ἵνα σφίσι πέφραδεν Αἴγλη
 πίδακα, τῇ θεὸν αἶψα κεχαρμένοι, ὄφρ' ἐπέκυρσαν.
 ὣς δ' ὅποτε στεινὴν περὶ χηραμὸν εἰλίσσονται
 γειομόροι μύρμηκες ὀμιλαδόν, ἦ ὅτε μυῖαι
 ἀμφ' ὀλίγην μέλιτος γλυκεροῦ λίβα πεπτηυῖαι
 1455 ἄπλητον μεμάασιν ἐπήτριμοι: ὣς τότε ἄλλεῖς
 πετραίῃ Μινύαι περὶ πίδακι δινεύεσκον.

- Então, como cães raivosos, apressados
 uma fonte buscavam. Pois a abrasadora sede jazia
 1395 sobre eles com sua angústia e dores, e não perderam tempo
 vagando. Chegaram à terra sagrada, na qual Ládôn,
 a serpente subterrânea, ainda no dia anterior
 protegia as douradas maçãs no lar de Atlas. Ao redor as ninfas
 Hespérides se ocupavam com amáveis cantos.
 1400 Mas então ela, já por Hércules dilacerada
 jazia junto ao tronco de uma macieira. Apenas a ponta
 de sua cauda se movia, mas desde sua cabeça até
 o final de sua negra coluna jazia sem vida. Havendo deixado
 as flechas com o veneno amargo da hidra de Lerna no seu sangue,
 1405 moscas secavam-se em suas pútridas feridas.
 Perto, as Hespérides, com as brancas mãos sobre
 as cabeças louras, gemiam alto. Eles se aproximaram
 juntos repentinamente: rapidamente elas em pó e terra,
 ali mesmo se transformaram. Orfeu compreendeu
 1410 o divino prodígio, e a elas dirigiu súplicas:
 “Ó belas e benévolas divindades, sede propícias, soberanas,
 quer sejais enumeradas entre as deusas celestes,
 quer entre as ctônicas, quer chamadas ninfas
 solitárias! Vinde, ó ninfas, sagrada raça de Oceano,
 1415 apareci diante de nós, desejosos, revelando
 ou alguma nascente de água de uma rocha, ou alguma
 sagrada corrente jorrando da terra, deusas, que aplaque
 a sede que nos queima incessante.
 E se outra vez à terra Acaia chegarmos a navegar,
 1420 então às primeiras entre as deusas inúmeros presentes,
 libações e banquetes ofertaremos agradecidos.”
 Assim falou, suplicando com voz diligente. E elas se apiedaram
 prontamente de suas aflições. E da terra fizeram brotar
 primeiramente erva; e da erva para o alto
 1425 brotaram longos ramos; e logo frondosos brotos
 muito acima do solo cresciam eretos.
 Hésperes tornou-se um álamo, Eriteia um olmo,
 Égle um sagrado tronco de salgueiro. E por fim, daquelas
 árvores, justamente como eram, de novo
 1430 apareceram, incomensurável maravilha, e Égle pronunciou
 gentis palavras em resposta aos seus anseios:
 “Certamente que, como um grande proveito em vossos percalços,
 até aqui veio o mais canalha, que tirou a vida
 da serpente guardiã e partiu levando as maçãs douradas
 1435 das deusas. Odiosa dor nos deixou.
 Pois ontem veio um homem, o mais funesto em insolência
 e figura, e seus olhos reluziam sob a terrível fronte,
 impiedoso! Ao seu redor vestia a pele crua, não curtida¹⁶²,
 de um colossal leão. Carregava um inflexível ramo de oliveira
 1440 e um arco, flechado pelo qual pereceu esse monstro.

¹⁶² O herói retira a pele do leão de Nemeia e a utiliza diretamente sobre o corpo, ressaltando mais uma vez a selvageria de Hércules.

- Veio pois aquele também, como quem viajando a pé a essa terra
 ressecado¹⁶³ pela sede. E lançava-se por este lugar,
 procurando por água, que não era capaz de ver em lugar algum.
 Mas aqui há uma rocha, perto do lago Tritão,
 1445 e, ou por ter refletido, ou pelo conselho de um deus,
 com o pé ele bateu na base e fez jorrar água abundante.
 Então ele, com ambas as mãos e o peito apoiados no solo,
 da fendida pedra bebeu sem medida, de modo que o profundo
 estômago, tal qual um animal que pasta, caiu saciado.”
 1450 Assim falou. E eles, ao lugar no qual Égle indicou uma bem vinda
 fonte, subitamente correram alegres para encontrá-la.
 E, como quando em torno de uma fenda estreita circundam
 em grupo formigas cultivadoras da terra, ou quando moscas
 em torno de uma pequena gota de doce mel
 1455 se atiram, juntas, num desejar insaciável, assim juntos
 os Mínios rodeavam em torno da fonte na rocha.

¹⁶³ Καρχαλέος/*karkhaléos*, literalmente “áspero”, em referência à situação sedenta de Hércules.

3.1. À sombra do herói ausente

Apesar de ser abandonado pelos companheiros no Canto I, Hércules paira por todo o poema como uma sombra, que acompanha os heróis nos bastidores. Ele chega a ser mencionado mais vezes que alguns dos argonautas, o que demonstra como a ausência do herói é sentida ao longo do poema. Não por acaso, alguns eventos coincidem com situações do seu ciclo heroico, como o encontro com as aves do lago Estínfalo, o resgate dos companheiros dele no combate contra as amazonas, dentre outros. Albis (1996, p. 63), comentando conclusões de DeForest sobre essa presença de Hércules no poema, observa:

DeForest é, no entanto, perceptiva o notar que por toda a *Argonáutica* somos lembrados que Hércules está seguindo um caminho próprio. Isso se torna mais evidente quando os argonautas quase travam contato com ele, chegando ao jardim das Hespérides apenas um dia depois de Hércules ter estado lá (IV, v. 1436). Apesar de todos os personagens que os argonautas deixam pra trás presumivelmente continuem suas próprias atividades, eles são de pouco interesse em comparação com Hércules. [...] Tais lembretes de que a história de Hércules está ocorrendo em paralelo à história dos argonautas são consoantes com o retrato de seu poema como uma jornada. Conduzir uma jornada ocasiona fazer uma série de decisões sobre que rotas seguir, e uma decisão de não seguir certa rota não nega a existência daquela rota. Apolônio transmite essa sensação ao aludir ao caminho separado que Hércules está seguindo.

O que Albis destaca é algo que já foi reiterado ao longo do trabalho, ou seja, que uma das leituras permitidas pela composição da *Argonáutica* é de que o poema e a viagem são caminhos análogos. Ao apresentar os caminhos paralelos à viagem, o aedo evidencia sua autonomia na escolha deste caminho específico – algo que ocorre desde o início do poema, com a opção de não cantar a construção da nau porque este é um evento que “outros aedos celebraram”, por exemplo. Essas escolhas são inúmeras, e por vezes o aedo torna evidente que há outro caminho possível – e abonado pela tradição – para se apresentar dado evento narrado. De tal modo, Apolônio não apenas presta reverência à tradição, mas explicita mais uma vez sua autoconsciência literária, característica singular dos autores da Helenística.

A maneira como Apolônio costura a narrativa paralela de Hércules com o seu poema sobre os argonautas tem seu ápice no encontro dos argonautas com as ninfas Hespérides, provavelmente o evento mais significativo no que diz respeito ao herói

ausente. A busca pelos frutos dourados do jardim das Hespérides é um dos famosos doze trabalhos, e não apenas os heróis se deparam com rastros claros da ação de Hércules, como o evento os levará a uma busca fracassada pelo filho de Zeus.

Consumidos por uma terrível sede, os argonautas se encontram com o cadáver da serpente Ládôn, que o aedo diz ter sido morta no dia anterior por Hércules. Vê-se, mais uma vez, a imagem do monstro ofídio que enfrenta e sucumbe diante do herói. E, como em outros casos, esse monstro é uma criatura ctônica – χθόνιος ὄφις/*khtónios óphis*, um ser ligado às profundezas.

Com a descrição detalhada do corpo putrefato da criatura, o aedo cria um forte contraste com o ambiente leve e bucólico do jardim, no qual “as ninfas Hespérides se ocupavam com amáveis cantos”. A imagem cria um impacto efrástico, num quadro que parece reforçar a brutalidade das ações de Hércules. De fato, a serpente que protegia o velocino dourado fora vencida não pela violência, mas pela interferência da magia de Medeia. É um retrato da maior parte dos sucessos dos argonautas, sempre alcançados por intermédio de ações não belicosas. Tanto que, quando ocorrem, as ações violentas são crimes terríveis – como as mortes de Cízico e Apsirto. A única outra violência cometida pelos argonautas é a vitória sobre Amico e seus soldados. Porém, como já foi observado, Amico é um representante do mesmo tipo de selvageria que caracteriza Hércules – basta lembrar a parafernália que ostenta o rei – e, não por acaso, foi trucidado por outro filho de Zeus, Polideuces. A violência e a força dos filhos de Zeus recuperam, nesse sentido, as próprias violência e força características do rei dos deuses, *bíēn* e *krátos*, com as quais governa o universo (Hes. *Th.* vv. 385-88).

Outro contraste significativo é que, enquanto Hércules supera a maioria de seus obstáculos sozinho, os argonautas quase sempre recebem ajuda de alguma figura para atingir seus objetivos. Albis observa, aliás, que há uma predominância de adjuvantes femininas, especialmente no Canto IV, depois da entrada de Medeia como a principal ajudante (1996, p. 113):

O padrão continua no livro IV, no qual o poeta retrata o narrador como especialmente dependente das Musas, e os argonautas são repetidamente auxiliados por uma larga gama de figuras femininas: Circe, as Nereidas, Arete, as ninfas da Líbia e finalmente as Hespérides. A condução pelas Nereidas dos argonautas através das Rochas Movediças forma uma composição em círculo com a passagem dos heróis através das Rochas Cianeias no Canto II, mas também provê um fino contraste com aquela passagem. Apesar de Atena lhes dar um empurrão final através das Rochas Cianeias no

livro II, os argonautas obtêm sucesso principalmente por intermédio de sua própria força e pela habilidade de Tífis. Quando passam através das Rochas Movediças, porém, o papel dos argonautas é inteiramente passivo; as nereidas passam a Argo como jovens meninas jogam uma bola (IV, vv. 948-50). A comparação entre a Argo e sua tripulação e uma bola inanimada nessa passagem indica quão pouco os argonautas contribuem para a navegação. Eles entregam o controle da Argo da mesma forma que Apolônio entrega o controle de sua narrativa para as Musas em sua invocação ao início desse livro.

É importante destacar, como Albis, a assumida dependência do aedo em relação às Musas neste momento, pois, no início do poema, o aedo salientara que sua relação com as Musas diferia daquela assumida pelos aedos do passado, ao afirmar que elas seriam as “intérpretes”, *hypophétores*, do seu canto (I, v. 22). Submetendo a voz das Musas ao seu canto, sendo elas apenas as suas intérpretes, o aedo se coloca como responsável autoconsciente pelo seu poema, algo que fica evidente desde o início, quando se apresenta em primeira pessoa – *mnésomai*, “lembrarei” (I, v. 2). A inversão dos poderes sobre o canto coincide com a perda de poder da tripulação e, como se observou anteriormente, do próprio Orfeu e de Apolo. O rumo do poema se coloca nas mãos das Musas assim como o retorno dos argonautas se coloca nas mãos de Medeia e de outras mulheres, a ponto de as grandes representantes da *thélxis* no Canto IV serem as Sereias.

Outra relação importante que se pode estabelecer é entre Ládôn e a morte de Mopso. A cena do argonauta derretendo pela ação do veneno de uma serpente é tão violenta graficamente quanto a descrição do cadáver de Ládôn. E a ênfase do aedo no fato de que Apolo não seria capaz de salvar Mopso reforça a ausência do deus, como já se destacou. O aedo já destacara no catálogo o fato de Mopso ter sido instruído pelo próprio Apolo (I, vv. 65-6) e, para Albis, essa ausência da figura de Apolo funciona como um comentário “sobre o fracasso da poesia que carece de uma poderosa fonte de inspiração” (1996, p. 115). Mais uma vez, Apolônio aproxima o caminho do poema dos argonautas.

Logo após a descrição do cadáver, os argonautas entram em contato com as Hespérides. Porém, gemendo em agonia pelo ataque de Hércules, as deusas se transformam em pó ao vê-los. A fuga das Hespérides exige a intervenção de Orfeu, que lhes dirige um longo discurso clamando a ajuda das jovens divindades. Clare (2002, p. 257) comenta que o discurso de Orfeu é “o mais elaborado e sofisticado de todos os apelos por assistência divina no poema, um modelo de dever e súplica de sucesso”. A

implicação direta disso é que, diferente dos momentos em que se utiliza de sua música e canto, a ação de Orfeu não possui interferência nenhuma de sua faceta de aedo.

Porém, numa situação em que os argonautas encontram-se sem a proteção de Apolo, sob circunstâncias adversas, Orfeu exerce esse papel por outros caminhos, seja ao tocar em sua harpa barulhos caóticos ao invés de música para subjugar a *thélxis* das Sereias, seja intervindo como líder religioso, fazendo uma súplica às divindades que apenas ele seria capaz de fazer diretamente.

O único evento no Canto IV em que Orfeu usa a plena capacidade que possui como aedo é no casamento de Jasão e Medeia, mais uma vez agindo como essa “figura de integração”. Porém, como já se observou, mesmo obtendo “sucesso” em sua ação, Orfeu desenvolve sua performance dentro do universo amoroso, do universo regido por Afrodite e Eros, e não Apolo. A sua música, desde o início do poema, sempre esteve trabalhando em favor da harmonia, da integração, mas no Canto IV, se não muda a função, com a mudança representada pela entrada de Medeia, muda o modo ou os contextos de atuação de Orfeu.

3.2. Figura de integração

Álvarez (2008, p. 1346-7) comenta que Busch, ao analisar esta cena e a seguinte, do oferecimento da trípole, defende que estas são duas ocasiões nas quais o herói não atua nem como sacerdote, nem mago ou advinho, mas “emprega a razão ou a perfeição de sua arte” em prol de libertar os companheiros do perigo. Porém o mesmo Álvarez critica essa visão, observando que Orfeu atua, em ambos os casos, como um mediador entre o humano e o divino, “pois se dirige às Hespérides como deusas e propicia a intervenção de Tritão oferecendo-lhe um trípole”, ações que podem ser encaradas, respectivamente, como situações de oração e oferenda. A outra proposta que Álvarez cita, de Kökhnen, parece ser muito mais produtiva:

Orfeu seria uma “figura de integração”: está à margem do grupo, não toma parte em suas discussões, suas intervenções são espontâneas e não requeridas e não tem um efeito direto na meta da viagem (a obtenção ou conservação do velocino), mas são sempre efetivas e suas propostas são aceitas. Serviria para manter a integração e a unidade do grupo, livrando-o dos perigos externos e internos.

É evidente que, assumindo-o de tal modo como essa “figura de integração”, Orfeu mantém sua primeira e mais importante característica, ou seja, de ser o responsável pela harmonia, o representante do cosmos no poema. Essa perspectiva levantada por Álvarez e Kökhnen condiz plenamente com todas as características do personagem, tanto na esfera religiosa quanto na esfera mágica. Ele é figura de integração na medida que, efetivamente, mantém a unidade e a harmonia entre os heróis e permite a ligação desses heróis com o universo do sagrado.

Aqui se faz necessário mais uma vez retornar à proposta de oposição entre o universo da ordem e do caos, de Orfeu e Medeia, para situar ambos em relação aos seus supostos regimes. Orfeu foi, inicialmente, proposto como um representante do regime diurno, dados os vários símbolos que ostenta e a sua relação com o deus Apolo. Essa proposição partiu da oposição notada por Clare entre o personagem e Medeia, representante do chamado regime noturno. Porém, como foi visto, assim como Medeia caminha pelo regime diurno, pode-se notar que Orfeu possui elementos que o conduzem ao lado noturno do imaginário. O regime da união, da ligação e da harmonia é o regime noturno, e não apenas ao fim do poema, mas desde o seu início, a natureza do filho de Éagro é a de integrador, de harmonizador. A ordem do cosmos, aliás, é consequência de seu poder de unir, de harmonizar as forças, poder análogo ao do amor, na cosmogonia empedocliana.

Em contraposição, no momento em que Apsirto e os colcos perseguem os argonautas, o aedo afirma que Medeia se tornara “objeto de disputa”, ἀμφήριστον/*amphériston* (IV, v. 346), motivo pelo qual se sugere que a abandonem e sigam com o velocino. Essa possibilidade enfurece a jovem pois, como observa Green (1997, p. 307), fica claro que os argonautas não arriscariam seu objetivo principal – a busca pelo velo – pela jovem.

Ao contrário de Orfeu, portanto, Medeia é motivo de conflito e desarmonia entre os heróis, algo que é notável desde o momento em que Idas se mostra contrário ao plano de utilizar sua ajuda (III, vv. 558-563). E quando toma ciência da possibilidade do abandono, Medeia direciona sua fúria a Jasão, especificamente, não apenas porque ele é o líder, mas porque ele prometera a ela honra e glória em Iolco. A desonra de Jasão, a violência contra a *timé*, é a condutora da reprova feita pela jovem e, não por acaso, a mesma desonra a levará aos atos funestos na tragédia euripídica. Apolônio ata, nesse

discurso, a sua Medeia à da tragédia de Eurípides, e justo antes de a jovem empreender seu grande e mais irremediável erro no poema: conspirar a morte do próprio irmão.

A sequência apresentará outra faceta do amor, diversa daquele que une e traz a harmonia. Em IV, vv. 445-449, o aedo apresenta o amor como criador de discórdia:

σχέτλι' Ἔρως, μέγα πῆμα, μέγα στύγος ἀνθρώποισιν,
 ἐκ σέθεν οὐλόμεναί τ' ἔριδες στοναχαί τε γόοι τε,
 ἄλγεά τ' ἄλλ' ἐπὶ τοῖσιν ἀπείρονα τετρήχασιν.
 δυσμενέων ἐπὶ παισὶ κορύσσειο, δαῖμον, ἀερθεῖς,
 οἷος Μηδείη στυγερῆν φρεσὶν ἔμβαλες ἄτην.

Funesto Eros, grande calamidade, grande abominação para os homens,
 por ti odiosas discórdias, lamentos e lamúrias,
 e inumeráveis dores além dessas se agitam.
 Contra os filhos de meus inimigos, deus, ergue-se armado,
 de tal modo a Medeia em seu peito infundiste odiosa perdição.

Essa passagem entra em conflito direto com a oposição empedocliana entre amor e discórdia, pois o aedo classifica Eros como responsável justamente por “odiosas discórdias”, οὐλόμεναί ἔριδες/*oulómenai érides*. *Oulómenos* também é o adjetivo que Empédocles emprega para o *neîkos*, em Νεϊκός οὐλόμενον/*Neîkós oulómenon* (fr. 17, v. 20), o que torna o paralelo ainda mais significativo. O próprio aedo usa uma palavra de mesmo radical, *olóos*, para designar o *neîkos* na cosmogonia de Orfeu – νείκεος ὀλοοῖο/*neîkeos olooîo*, “luta funesta” (I, v. 498), e atribui a essa luta a separação entre terra, céu e mar. Ao igualar o Eros à *éris* e ao *neîkos*, o aedo apresenta o amor como uma força de desagregação, de desarmonia, que causa no aedo um sentimento de angústia, algo presente no Canto IV desde a invocação, que destaca o sofrimento de Medeia ao deixar a terra de seus pais. A separação de Medeia de seu mundo, da Cólquida e da sua família é também consequência desse funesto amor, o que será sacramentado com o terrível assassinato de Apsirto – ela escolhe o amor incerto de Jasão ao amor fraterno. E de tal modo é necessário que ela e seu amante se purifiquem do crime – a visita à Circe – para que possam se unir em matrimônio.

Mais uma vez, a comparação entre a situação de Medeia e a de Orfeu no poema conduz a uma percepção de ambos como figuras opostas, porém fica evidente que, mesmo que suas naturezas já possuíssem elementos que os deslocavam de seus supostos regimes, o Canto IV sacramenta a inversão dos fatores. Apesar disso, ainda se mantém intacta a oposição fundamental, entre ordem e caos, integração e desagregação, pelo que

se pode compreender que a posição dos personagens nos regimes – bem como a constelação de símbolos e imagens a eles associada – está submetida aos universos da ordem e do caos, e não o inverso.

Retomando a discussão inicial do capítulo, a cena da intervenção de Orfeu junto às Hespérides para pedir água é um dos grandes exemplos no poema de como a função primordial do herói é mesmo a de figura de integração. Mesmo sem utilizar o seu dom de músico, Orfeu ainda é o mais adequado quando o assunto é o acesso a divindades. Sua polidez e reverência diante das Hespérides contrasta diretamente com a agressividade de Hércules, e o discurso da ninfa destaca a selvageria do filho de Zeus. É importante lembrar que, quando ocorriam os festejos do casamento de Jasão e Medeia, as mulheres feácias saíram para admirar “o aspecto e a beleza/dos distintos heróis”, e entre eles se destaca Orfeu, a conduzir o cortejo. É pungente o contraste com a descrição de Égle, que chama Hércules de “o mais funesto em insolência/e figura”.

Hércules, nesse sentido, também pode ser observado como uma figura de desarmonia ou desintegração. É por conta da interferência de Hércules que Jasão se torna líder, e nessa posição é constantemente questionado. É Hércules quem critica os heróis por se deitarem com as lemnianas. A sua ausência, após o desaparecimento de Hilas, gera um conflito imediato entre os heróis. A violência do ataque contra Ládon e a reprova de Égle é mais uma lembrança de como o selvagem herói, aqui retratado quase como uma força bestial da natureza, é um símbolo dessa belicosidade e do conflito.

Tanto é o personagem símbolo do conflito que um dos raros momentos de competição entre os argonautas é justamente quando Hércules vence seus companheiros numa competição de quem era o melhor remador (I, vv. 1153-1171). Tanta é a gana da competição que Hércules chega ao ponto de remar a Argo sozinho, até quebrar os remos e acabar exausto. E é por conta dessa competição que os argonautas irão parar na terra dos Mísios e Hilas se perderá.

A perda de Hilas provoca em Hércules uma reação igualmente violenta e que possui um paralelo interessante – e fundamental na presente discussão – com as atitudes de Medeia. O aedo descreve a reação de Hércules ao desaparecimento de Hilas, quando ele corre a gritar (I, v. 1265), como um touro picado por um moscardo (οἰστρός/*oístros* e μύωψ/*mýōps*)¹⁶⁴. Esse mesmo símile é utilizado no momento em que o aedo descreve como Eros toma conta de Medeia, em III, v. 275, descrevendo a flechada do deus como

¹⁶⁴ Ambas as palavras se referem a um inseto díptero da família *tabanidae* que pode ser chamado de mutuca, tavão ou moscardo, que são hematófagos e atacam tanto o gado quanto o homem.

uma picada de moscardo em um boi. Ambas as figuras, Hércules e Medeia, experimentam o mesmo tipo de sentimento em decorrência de um sentimento de amor intenso.

Mas como Medeia e Orfeu, Hércules também tem outra faceta. Na verdade, tendo em vista como a presença de Hércules toma conta de diversos momentos da narrativa, não é incoerente pensar, ao lado de Beye (1982, p. 37), que o abandono do herói serve como *leitmotiv*, unindo os episódios da narrativa tanto espacialmente quanto temporalmente. Ao estabelecer que os heróis chegam ao jardim das Hespérides no dia anterior à passagem do filho de Zeus pelo lugar, produz-se um efeito de coesão narrativa, por intermédio do qual a narrativa paralela dos eventos do ciclo mítico do herói se desenvolve entrelaçada à viagem dos argonautas. É possível pensar ainda que, lembrando que Hércules também pode simbolizar a própria tradição épica, o fato de a narrativa de seus feitos ocorrer “nos bastidores” do poema simbolize como essa tradição épica funciona como um elemento de coesão para a *Argonáutica*.

Dessa maneira, além de ser símbolo de conflito e luta, Hércules seria, como Orfeu, elemento de integração. O sucesso de Hércules em suas empreitadas, porém, se dá pela força, pela violência, enquanto que o de Orfeu se dá pela palavra, por seus dons de músico, mago e líder religioso. Se por um lado, Hércules consegue a fonte de água para saciar a sua sede através de um ato de violência, rompendo a rocha com um golpe do pé, por outro, os argonautas conseguem com a palavra e a reverência religiosa atingir o mesmo objetivo. E, enquanto Hércules é comparado a um animal selvagem a saciar-se na fonte, os heróis são comparados a formigas e moscas a deleitar-se com uma pequena gota de mel. Além da oposição entre selvageria e delicadeza, pode-se notar que a referência às moscas contrasta com a de poucos versos antes, as moscas que devoravam a carne podre de Ládôn.

Essa passagem é a penúltima intervenção de Orfeu no poema e, junto com a passagem seguinte, é uma intervenção que ressalta acima de tudo seu caráter de elo entre os argonautas e o universo religioso, caráter que já fora ressaltado antes de se comentar sobre seu papel de “figura de integração”. Um dos pontos mais significativos de sua intervenção é que, ao se dirigir às Hespérides, Orfeu fala em discurso direto, algo que não ocorre anteriormente em nenhum de seus cantos. Considerando que se identificou em outros momentos uma confusão entre as vozes do aedo da *Argonáutica* e de Orfeu, é muito significativo que seja dada voz ao herói justamente nesse momento, quase ao final do poema. Ou seja, é a primeira vez que é possível acompanhar uma

interferência bem sucedida do herói sem a intermediação da voz narrativa.

O que chama ainda mais a atenção é que o aedo da *Argonáutica* dê voz ao herói justamente no Canto IV, após a entrada de Medeia. A única outra vez que é possível ouvi-lo falar é no Canto II, quando ordena que os argonautas ergam uma estátua em honra a Apolo Matinal, logo após a sua epifania, e consagrem a ele a ilha de Anafe. Porém, o aedo da *Argonáutica* reproduz seu canto em honra ao deus em discurso indireto mais uma vez. É evidente que aquele discurso de Orfeu servira apenas para reforçar a importância da aparição, de modo similar aos momentos em que Mopso interpreta os presságios pelo vôo das aves. Não há exortação direta ao deus, apenas aos heróis, o que evidencia que a cena da súplica às Hespérides constitui definitivamente em uma mudança de perspectiva sobre o papel do personagem. É possível observar, a partir dessa mudança, duas possibilidades de interpretação acerca da maneira como o aedo transmite os feitos do argonauta para a sua audiência.

Em primeiro lugar, deve-se lembrar que a voz do aedo é não apenas um veículo para a voz das Musas, mas a voz da própria tradição, do passado. O aedo é aquele que, pelo seu canto, mantém vivo na memória dos homens as histórias que fundamentam suas práticas sagradas, que justificam suas ações, sua relação com o mundo e com os deuses, que explicam a origem de seus povos e tradições. A presença de Orfeu na viagem é a presença antes de tudo de um representante desse universo, e Apolônio deixa claro o tamanho dos poderes desse aedo ao descrever seus prodígios logo no catálogo. E mesmo antes de ser dada à audiência a oportunidade de ouvir suas palavras, sabe-se de seu poder e de suas funções na expedição por intermédio das descrições que o aedo narrador faz dos rituais, cantos e danças por ele realizados. Como responsável por essa tradição, o discurso do aedo é o discurso da legitimidade. Um dos mestres da verdade, para Detienne, o poeta/aedo tem a autoridade comparável à do rei e a do sacerdote.

De tal modo, ao se reconhecer o lugar do aedo, é de suma importância a constante ausência da voz do argonauta, pois isso dá significativa proeminência à voz do aedo que canta o próprio poema. Evita-se, portanto, o conflito entre os aedos: à exceção do trecho mencionado, suas vozes se misturam, quando muito. Mas ainda assim, ao deixar clara desde o início sua centralidade no poema – pois é ele quem “irá lembrar”, *mnésomai*, dos feitos dos heróis de antigamente –, subjugando até as Musas ao seu canto – tornando-as suas *hypophétores*, “intérpretes” –, o aedo da *Argonáutica* demonstra total controle sobre a sua narrativa.

Contudo, no Canto IV, as Musas reassumem seu lugar, Apolo se ausenta e,

portanto, é permitido até que Orfeu se pronuncie para os deuses. E o próprio Orfeu perderá um pouco de seu poder – visto que a partir do Canto III o poema está inundado pela presença de Medeia. Fica evidente, mais uma vez, a cisão do poema em duas grandes partes, uma regida por Apolo, representante da ordem e outra regida por Hécate, representante do caos, e pelos deuses do amor, Afrodite, Erato e Eros. E, de tal modo, mesmo Orfeu é cindido em dois. E não é absurdo pensar que o segundo, aquele que aparece no canto regido por esse amor “odioso”, é o mesmo que sofrerá e morrerá pelo amor de Eurídice.

A outra perspectiva de análise concerne aos dois outros aspectos de Orfeu, seu domínio sobre o universo mágico e o religioso. Green comenta que a interferência do herói segue um modelo tradicional (1997, p. 346):

Orfeu faz um apelo tradicional às Hespérides: (i) invocação múltipla, cobrindo certo número de possíveis identificações (com bastante razão, no caso, sendo que as ninfas em particular são notoriamente heterogêneas); (ii) pedido (aqui, urgentemente, por uma fonte de água); (iii) promessa recompensadora em retorno pelo favor alcançado. Orfeu claramente espera (v. 1414) que essas sejam “ninfas, sagrada raça de Oceano”, já que estas teriam naturalmente acesso e estariam no controle de uma variedade de nascentes e fontes. A retórica é a de um “hino invocatório” (ὕμνος κλητικός/*hýmnos klētikós*): Orfeu entende como lidar com aquela área cinzenta onde religião e magia se sobrepõem.

Green observa muito oportunamente que, mesmo que Apolônio não indique que o apelo às Hespérides seja mais um canto de Orfeu – o aedo diz que o argonauta fizera seu pronunciamento “com voz diligente” –, é perfeitamente possível identificar a súplica do argonauta como um hino em honra às ninfas. E, como em outros momentos, é ele o responsável por realizar o hino em honra à divindade em questão.

Os prodígios que seguem a fala de Orfeu para as Hespérides, com o crescimento de plantas da terra e as transformações das deusas, são consequência direta de sua oração, e aparecem como maravilhas milagrosas. Ao dirigir com reverência religiosa suas palavras às deusas, prometendo-lhes oferendas e distinção, Orfeu está realizando os procedimentos religiosos necessários para obter a benevolência das divindades, que o atendem prontamente.

Mas há, ainda, um interessante paralelo a se levantar sobre a fala de Orfeu. No Canto III, quando se dirige a Medeia para convencê-la a ajudá-lo em suas provas, Jasão realiza um tipo de súplica muito semelhante a essa que Orfeu realiza, seguindo os

moldes identificados por Green: (i) primeiramente, Jasão realiza uma invocação múltipla – não a múltiplas facetas de Medeia, mas a ela como donzela, posteriormente a Hécate e a Zeus; (ii) então, faz o pedido – ajuda para superar as provas; (iii) e, por fim, oferece a ela honrarias diversas, como a glória em sua terra natal e a gratidão de heróis e deuses. É possível, mediante essa comparação, pensar em Medeia como um tipo de divindade que auxilia os argonautas e que marca, a partir do momento em que aceita auxiliá-los, a mudança crucial no rumo da narrativa. E, da mesma forma que Hera dirige sua ira terrível para Pélias, punindo-o severamente por não dedicar a ela as devidas honrarias, Medeia irá destruir Jasão quando este não cumprir com suas obrigações e promessas. E, por fim, alcançará o status de divindade ao ascender no carro de seu avô, Hélio, ao Olimpo onde, segundo a própria deusa Hera afirma na *Argonáutica*, desposará Aquiles após a morte.

Por fim, as várias possibilidades de análise apresentadas confluem para compreender que o novo status de Orfeu não contradiz a sua natureza, como essa figura de integração, que mesmo sem a presença de Apolo é sempre bem sucedido em suas ações. Sua intervenção no jardim das Hespérides é mais uma lembrança desse papel e de como se entrelaçam as suas três características principais, de aedo, mago e sacerdote. Ao final ele ainda exercerá uma última ação, a oferta da trípole de Apolo, que permitirá aos heróis acesso ao deus Tritão, um dos últimos auxiliares dos argonautas em sua difícil jornada de retorno.

4. Ο ΟΦΕΡΕCΙΜΕΝΤΟ ΔΑ ΤΡΙΠΟΔΕ ΔΕ ΑΠΟΛΟ ΑΣ ΔΙΒΙΝΔΑΔΕΣ ΔΟ ΛΑΓΟ ΔΕ

ΤΡΙΤΑΪΟ Ε Α ΠΑΡΙCΑΪΟ ΔΕCΤΕ (VV. 1537-1561)

- ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐπὶ νηὸς ἔβαν, πρήσοντος ἀήτεω
 ἄμ πέλαγος νοτίοιο, πόρους τ' ἀπετεκμήραντο
 λίμνης ἐκπρομολεῖν Τριτωνίδος, οὔτινα μῆτιν
 1540 δὴν ἔχον, ἀφραδέως δὲ πανημέριοι φορέοντο.
 ὡς δὲ δράκων σκολιὴν εἰλιγμένος ἔρχεται οἶμον,
 εὖτέ μιν ὀξύτατον θάλλει σέλας ἠελίοιο:
 ῥοίζῳ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα κάρη στρέφει, ἐν δέ οἱ ὄσσε
 σπινθαρούγεσσι πυρὸς ἐναλίγκια μαιμώνοντι
 1545 λάμπεται, ὄφρα μυχόνδε διὰ ῥωχμοῖο δύηται:
 ὡς Ἀργῶ λίμνης στόμα ναύπορον ἐξερέουσα
 ἀμφεπόλει δηναῖον ἐπὶ χρόνον. αὐτίκα δ' Ὀρφεὺς
 κέκελετ' Ἀπόλλωνος τρίποδα μέγαν ἔκτοθι νηὸς
 δαίμοσιν ἐγγενέταις νόστῳ ἔπι μείλια θέσθαι.
 1550 καὶ τοὶ μὲν Φοῖβου κτέρας ἴδρουν ἐν χθονὶ βάντες:
 τοῖσιν δ' αἰζηῶ ἐναλίγκιος ἀντεβόλησεν
 τρίτων εὐρυβίης, γαίης δ' ἀνὰ βῶλον αἰείρας
 ξείνι' ἀριστήεσσι προῖσχετο, φώνησέν τε:
 'Δέχθε, φίλοι: ἐπεὶ οὐ περιώσιον ἐγγυαλίξαι
 1555 ἐνθάδε νῦν πάρ' ἐμοὶ ξεινήιον ἀντομένοισιν.
 εἰ δέ τι τῆσδε πόρους μαίεσθ' ἄλός, οἷά τε πολλὰ
 ἄνθρωποι χατέουσιν ἐπ' ἄλλοδαπῇ περόωντες,
 ἐξερέω. δὴ γάρ με πατήρ ἐπίιστορα πόντου
 θῆκε Ποσειδάων τοῦδ' ἔμμεναι. αὐτὰρ ἀνάσσω
 1560 παρραλίας, εἰ δὴ τιν' ἀκούετε νόσφιν ἐόντες
 Εὐρύπυλον Λιβύη θηροτρόφῳ ἐγγεγαῶτα.'

Mas, quando já para a nau subiram, ao soprar o vento
do sul sobre o mar, averiguaram caminhos
para sair da lagoa Tritônide. Por muito tempo não
1540 tiveram plano algum, e todo o dia foram levados insensatamente.
Como uma serpente enrolada vai num caminho sinuoso,
quando lhe queima a mais intensa luz do sol,
e com seu silvo revolteia a cabeça para lá e para cá, e os olhos
brilham com ardor como centelhas de fogo,
1545 até que penetra no interior de uma rachadura.
De tal modo a Argo, explorando uma boca navegável na Lagoa,
vagou por muito tempo. De pronto Orfeu
a eles ordenou trazer o grande trípode de Apolo para fora da nau
para as divindades locais como oferenda para assegurar seu retorno.
1550 E eles, descendo à terra, depositaram o presente de Febo.
E ao encontro deles, semelhante a um homem viril,
o poderoso Tritão, da terra um torrão alçando,
ofereceu como hospitalidade aos heróis, e bradou:
“Aceitem, amigos: pois não tenho agora tão superior
1555 presente para pôr nas mãos dos que aqui vem suplicantes.
Mas, se procuram por uma saída deste mar, o qual muitas vezes
os homens anseiam ao navegar em terra estrangeira,
eu indicarei. Pois me fez ser conhecedor deste mar
meu pai Poseidon. E eu reino sobre o litoral,
1560 se é que tendes ouvido falar, estando longe,
sobre Eurípilo, nascido na Líbia nutriz de feras.”

4.1. Sob o símbolo da serpente

A última intervenção de Orfeu ocorre no momento em que os argonautas se vêem perdidos, sem conseguir encontrar um rumo para fora da lagoa de Tritão. O vagar da nau é comparado ao caminho sinuoso de uma serpente, e fica muito evidente como o aedo insiste na repetição da imagem da serpente nos cantos III e IV.

A palavra ὄφις/*óphis* aparece duas vezes no Canto II, três no Canto III e cinco vezes no Canto IV. As duas menções no Canto II são à serpente que protege o velo dourado, e as três passagens do Canto III são relativas aos dentes da serpente os quais Jasão deve semear para dar origem – e conseqüentemente matar – aos nascidos da terra (γαιηγενής/*gaiēgenēs*), uma das provas impostas a ele por Eetes. Já, no Canto IV, as duas primeiras menções são mais uma vez ao monstro protetor do velocino dourado (IV, v. 88, v. 128), a terceira e a quarta são referentes ao monstro Ládon (IV, v. 1398, v. 1434) e a última à serpente que assassina Mopso (IV, v. 1506).

As menções da palavra δράκων/*drákōn*, justamente a utilizada na passagem analisada, são bem mais restritas. Ela aparece primeiramente no Canto II, v. 405, quando Fineu fala sobre o monstro que protege o velocino. Além disso, o aedo menciona a palavra *drákōn* no Canto III, v. 1178, quando o aedo menciona os já referidos dentes da serpente; no mesmo Canto III, v. 1215, a palavra designa as serpentes que adornam a terrível figura de Hécate, quando esta é invocada por Jasão.

De resto, mesmo as serpentes mencionadas no Canto II são participantes de eventos posteriores, que se desenvolverão apenas no Canto IV. E é completamente perceptível, desde a vitória de Medeia sobre o monstro que protege o velocino, até o encontro com Ládon e a morte de Mopso, que o aedo transforma a serpente num símbolo em potencial ao fim do poema.

Recupera-se a observação de Cabral (2004, p. 267), que comenta que há um esquema genérico “comum a todas as tradições, no qual a serpente está associada ao reino da morte e à água”. Além disso, Durand observa que a serpente é um símbolo de natureza tripla (2002, p. 316):

A serpente é um dos símbolos mais importantes da imaginação humana. Nos climas em que este réptil não existe é difícil para o inconsciente encontrar-lhe um substituto tão válido, tão cheio de variadas direções simbólicas. A mitologia universal põe em relevo a

tenacidade e a polivalência do simbolismo ofídico. No Ocidente existem hoje sequelas do culto do animal lunar: na muralha de Luco é, nos nossos dias, uma “Madone dele Grazie” que brinca com a serpente, e em Bolsene o dia de Santa Cristina é a festa das serpentes. Parece que a serpente, “sujeito animal do verbo enlaçar”, como diz finalmente Bachelard, é um verdadeiro nó-de-víboras arquetipológico e desliza para demasiadas significações diferentes, mesmo contraditórias. Todavia, pensamos que esta pletórica mitologia se ordena em três rubricas que se classificam muito bem na constelação agrolunar. A serpente é o tripo símbolo da transformação temporal, da fecundidade e, por fim, da perenidade ancestral.

É possível notar essas três rubricas de que Durand fala em várias aparições da serpente no poema de Apolônio. Tanto a serpente que defende o velo dourado, quanto a que protegia o jardim das Hespérides estão ambas ligadas a árvores que, de algum modo, se ligam à vida. O velo dourado é o objeto sobre o qual Jasão e Medeia consumarão sua união, e é o objeto pelo qual Jasão conquistará o direito de ser rei, de suceder o pai. Já o jardim é simbólico em si, não apenas um pomar de frutos dourados, mas o local onde o próprio sustentáculo da terra, Atlas, vive. A serpente, nesses dois contextos, “é, então, guardiã, ladra ou detentora da planta da vida” (DURAND, 2002, p. 317).

Além disso, na mesma passagem, Durand afirma que o “simbolismo ofídico vai assim ligar-se ao simbolismo vegetal da farmacopéia”. A aparição de Hécate, adornada por serpentes, é consequência dos procedimentos ensinados por Medeia a Jasão. Hécate é uma divindade das profundezas, ligada a tudo que vem do subterrâneo – como a própria vegetação – e sua aparição adornada por serpentes está ligada a todos os *phármaka* que a feiticeira maneja – sua *tékhnē* é relativa à utilização das plantas na feitura de fórmulas mágicas. Além disso, como afirma Durand, a serpente é “a duplicação animal da lua, porque desaparece e reaparece no mesmo ritmo e teria tantos anéis quanto os dias tem lunação” (2002, p. 316).

Como símbolo dessa “perenidade ancestral”, a serpente “é o animal ctônico e funerário por excelência” (DURAND, 2002, p. 320). É assim que ela aparece como desafiante, como obstáculo para o herói. A vitória sobre o monstro, como já se observou, é a vitória sobre a própria morte e sobre o tempo. Além dessas menções específicas dos termos *óphis* e *drákōn*, o que se encontra na *Argonáutica* é a já extensivamente comentada referência à Pítton, morta por Apolo, que é mencionada por Orfeu no seu canto em honra ao deus (II, v. 703-07):

σὺν δέ σφιν ἐὺς πάϊς Οἰάγροιο
 Βιστονίη φόρμιγγι λιγείης ἤρχεν ἀοιδῆς:
 705 ὥς ποτε πετραίη ὑπὸ δειράδι Παρνησσοῖο
 Δελφύνην τόξοισι πελώριον ἐξενάριξεν,
 κοῦρος ἐὼν ἔτι γυμνός, ἔτι πλοκάμοισι γεγηθώς.
 ἰλήκοις: αἰεὶ τοι, ἄναξ, ἄτμητοι ἔθειραι,
 αἰὲν ἀδήλητοι: τὼς γὰρ θέμις. οἴοθι δ' αὐτῇ
 710 Λητῶ Κοιογένεια φίλαις ἐν χερσὶν ἀφάσσει.
 πολλὰ δὲ Κωρύκλαι νύμφαι, Πλείστοιο θύγατρεις,
 θαρσύνεσκον ἔπεσσιν, Ἰήιε κεκληγυῖαι:
 ἔνθεν δὴ τόδε καλὸν ἐφύμνιον ἔπλετο Φοῖβῳ.

[...] Com eles o nobre filho de Éagro
 com a fórminge bistônia começou uma melodiosa canção.
 705 como outrora sobre o rochoso cume do Parnaso
 o Delfine monstruoso com flechas matou,
 sendo ainda um jovem imberbe, ainda se alegrando com os cachos.
 Sê misericordioso! Sempre, senhor, estão teus cabelos não cortados
 sempre inviolados, pois assim é a lei. Somente a própria
 710 Leto Ceogênea os acaricia com suas amorosas mãos.
 Muitas vezes as ninfas Corícias, filhas de Plisto,
 o animavam com palavras, clamando Iéie.
 Daí proveio a Febo essa bela invocação.

Há uma clara oposição entre a beleza e a juventude de Apolo em oposição à monstruosidade de Píton, e Orfeu faz questão de destacar muito mais, como já foi exposto, as características da juventude do menino deus ligado a sua mãe Leto, que o monstro em si.

A serpente na *Argonáutica* apresenta, em dado momento do poema, uma confusão de todas essas simbologias que Durand aponta. Ao semear os dentes do dragão-serpente morto, Jasão traz à vida seres ctônicos, os *gaiēgenés*. Esse procedimento une as três faces do símbolo: é simbologia da transformação, de um ser morto em seres vivos, de dentes em sementes e de sementes em seres humanoides; é simbologia de fecundidade, pois é necessário ao herói semeá-los para que venham a nascer; é simbologia de perenidade, por fim, por os *gaiēgenés* serem filhos da morte – do dragão-serpente – e por seu destino, para que o herói suceda, seja serem mortos.

Da mesma forma, ao ser encontrada no jardim, Ládōn é triádica em sua simbologia: representa não apenas o aspecto de guardiã “da planta da vida”, como já se observou, mas encontra-se jazendo junto a uma das macieiras, o símbolo da fecundidade que inevitavelmente remonta à serpente edênica que tenta, com um fruto proibido, Eva – o fruto dourado das Hespérides deve ser roubado pelo herói justamente pela

interdição, por ser proibido –; além disso, o que os argonautas encontram é apenas o cadáver do monstro que confrontara o herói, a extinção completa da vida, devorada pelo veneno de outro monstro, a Hidra de Lerna.

De tal modo, a última menção ao ser ofídico, neste símile que compara o navegar da Argo ao seu sinuoso rastejar, produz um efeito muito mais pungente:

ὥς δὲ δράκων σκολιὴν εἰλιγμένος ἔρχεται οἴμον,
 εὖτέ μιν ὀξύτατον θάλπει σέλας ἠελίοιο:
 ῥοίζῳ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα κάρη στρέφει, ἐν δέ οἱ ὄσσε
 σπινθαρύγεσσι πυρὸς ἐναλίγκια μαιμώνοντι
 1545 λάμπεται, ὄφρα μυχόνδε διὰ ῥωχμοῖο δύηται:
 ὥς Ἀργῶ λίμνης στόμα ναύπορον ἐξερέουσα
 ἀμφεπόλει δηναῖον ἐπὶ χρόνον.

Como uma serpente enrolada vai num caminho sinuoso,
 quando lhe queima a mais intensa luz do sol,
 e com seu silvo revolteia a cabeça para lá e para cá, e os olhos
 brilham com ardor como centelhas de fogo,
 1545 até que penetra no interior de uma rachadura.
 De tal modo a Argo, explorando uma boca navegável na Lagoa,
 vagou por muito tempo.

Num primeiro momento, o aedo destaca o caminhar sinuoso da serpente, que compara com o navegar perdido da nau no lago. Ele descreve o movimento da serpente, destacando que ela caminha em busca de uma fuga da intensa luz do sol, que queima sua pele. Há, *a priori*, pelo menos dois elementos interessantes nessa descrição, que conduzem a uma análise mais profunda da comparação entre a nau e a serpente. Em primeiro lugar, o destaque dado ao brilho dos olhos, que ardem “como centelhas de fogo”, remete ao olhar de Medeia, Circe e os outros descendentes de Hélio. Se por um lado a linhagem de Medeia está ligada a Hécate, que é lua e escuridão, por outro está ligada ao sol, e é para ele que a jovem retornará, ao fim da tragédia Euripídiana. Em segundo lugar, a fuga em busca de um local longe, justamente, do sol, uma rachadura que a esconda, indica uma característica que é ressaltada por Durand, quando afirma que “a serpente é um animal que desaparece com facilidade nas fendas do solo, que desce aos infernos, e pela muda, regenera-se a si mesmo” (2002, p. 316). A serpente pretende com seu caminhar retornar ao seu local de conforto, a seu lar, que são as profundezas da terra. Algo que recupera a natureza aconchegante da profundidade, discutida por Durand a partir das impressões de Bachelard (2003, p. 2):

Mas as imagens da profundidade não têm somente essa marca de hostilidade; têm também aspectos acolhedores, aspectos convidativos; e toda uma dinâmica de atração, de apelo um tanto imobilizado pelas grandes forças terrestres de resistência. Nosso primeiro estudo da imaginação terrestre, escrito sob o signo da preposição contra, deve pois ser completado por um estudo das imagens que estão sob o signo da preposição dentro.

Assim como a deusa Hécate, o lar da serpente é a profundidade, o aconchego telúrico do “interior”, da terra de onde vêm também as plantas que dão origem aos *phármaka* de Medeia. E por isso a deusa vem à superfície adornada de serpentes e de ramos de um vegetal – a azinheira¹⁶⁵ –, e acompanhada de cães. O cão por vezes está ligado na mitologia grega ao destino funesto, como Polinices, abandonado para ser devorado por cães e abutres pela luta contra o irmão Etéocles – mito famoso pela tragédia sofocliana *Antígona* – ou Actéon, transformado em veado e devorado vivo por cães em punição por ter desejado a deusa virgem Ártemis¹⁶⁶. Além disso, pode-se mencionar o famoso cão do inferno, Cérbero, que como Hécate também possui três faces (DURAND, 2002, p. 86).

Outro ponto importante, no contexto do símile, é o paralelo entre o desespero do animal em busca de retornar ao aconchego das profundezas e a busca incansável dos argonautas por um caminho para seu próprio retorno. O paralelo entre o retorno à terra natal e o retorno à terra mãe – pois todas as serpentes parecem de alguma forma remeter a Gaia – é simbólico no sentido em que relembra, ainda, aquele outro nível de compreensão da narrativa no qual o próprio aedo procura incessantemente encontrar o término de sua narrativa. A serpente, ainda, deixa de ser obstáculo e passa a ser caminho, e não por acaso é nas águas que se desenvolve o caminhar serpenteante da nau Argo. E, como observa Eliade, analisando referências da China antiga, dragão e serpente são “o símbolo da vida rítmica, porque o dragão representa o espírito das águas, cuja harmoniosa ondulação alimenta a vida e torna possível a civilização” (2010, p. 169). Do ponto de vista da cosmogonia, a serpente é em si o símbolo da morte e da ressurreição, representado pelo uróboro ou *ourobóros* – οὐροβόρος, a serpente que devora o próprio rabo. O símbolo em questão é também circular – forma também do já

¹⁶⁵ Sánchez (1996, p. 254, n. 541) observa que Hécate também aparece adornada com serpentes em ramos de azinheira em um fragmento de Sófocles.

¹⁶⁶ Mito encontrado no livro III das *Metamorfoses* de Ovídio e no quinto hino de Calímaco, *O Banho de Palas*.

referido yin/yang, do sol e da lua – forma base ainda da cosmogonia de Empédocles, toda baseada no conceito do ciclo e da esfericidade do universo.



Figura 2: Uróboro, desenho de um manuscrito alquímico grego medieval bizantino tardio.
Fonte: Domínio Público/Wikimedia Commons

O uróboro representa justamente o eterno retorno às origens, o ciclo fechado que não se encerra com a morte. É no lugar onde jaz o corpo gigantesco da serpente morta por Hércules que os argonautas encontrarão uma fonte de água – símbolo, obviamente, da própria vida, como observa Eliade (2010, p. 162-63):

A esta multivalência religiosa da água correspondem, na história, numerosos cultos e ritos concentrados à volta de fontes, rios e riachos. Cultos que se devem, em primeiro lugar, ao valor sagrado que a água incorpora em si, como elemento cosmogônico, mas também à epifania local, manifestação da presença sagrada em certo curso de água ou em certa fonte. Essas epifanias locais são independentes da estrutura religiosa sobreposta. A água corre, é “viva”, agita-se: inspira, cura, profetiza. Em si mesmos, a fonte ou o rio manifestam o poder, a vida, a perenidade; eles *são* e são *vivos*. Deste modo adquirem uma autonomia e o seu culto permanece, a despeito de outras epifanias e de outras revoluções religiosas. Eles revelam constantemente a força sagrada que lhes é própria, e participam ao mesmo tempo do prestígio de elemento netuniano.

E é pela nau que gira em círculos em busca de uma saída, como a serpente em busca de uma fenda para se proteger do sol, que os argonautas encontrarão Tritão, um ser aquático que se manifesta em seu auxílio – mas não sem a interferência de Orfeu.

4.2. Orfeu e Apolo: uma reconciliação

A sequência da aparição de Tritão pode ser dividida em três partes: na primeira, Orfeu busca encontrar uma saída da lagoa fazendo um pedido às divindades do lago por intermédio de um Trípode do deus Apolo, e obtém sucesso com a aparição do deus; a segunda é a recepção por parte de Eufemo da oferta do torrão de terra feita pelo deus e a subsequente indicação do caminho de saída; a terceira é o sacrifício de Jasão, que leva o deus a retornar e com suas próprias mãos empurrar a Argo para fora do lago. Apenas a primeira parte interessa diretamente como uma “intervenção de Orfeu” pois, mesmo que Tritão tenha aparecido apenas pela oferta da trípode, os eventos seguintes são consequência das ações de Eufemo – que tem uma ligação mais íntima com o universo aquático por ser filho de Poseidon – e Jasão, que realiza um sacrifício de uma ovelha por orientação de seus companheiros.

A predisposição de buscar, por intermédio da trípode, solucionar a situação que os argonautas enfrentam condiz com o que foi anteriormente levantado por Álvarez (2008, p. 1347) sobre o papel de Orfeu como figura de integração, quando observa que “suas intervenções são espontâneas e não requeridas”. Albis recupera a relação entre a viagem e o caminho da poesia a partir de um vocábulo analisado ao longo de seu livro, οἶμος/*oĩmos* que, por conta de sua proximidade com um dos termos usados para poesia em Homero, οἶμη/*oĩmē*, “conjura associações com poesia como nenhuma outra palavra para caminho ou rota é capaz” (1996, p. 51). Esse vocábulo aparece no verso 1541 do trecho analisado, para apresentar o caminho pelo qual a serpente do símile rasteja – ὡς δὲ δράκων σκολιὴν εἰλιγμένος ἔρχεται οἶμον/“Como uma serpente enrolada vai num caminho sinuoso”. Sobre a relação entre o caminho e a serpente, Albis tece um comentário fundamental (1996, p. 117):

Oἶμος [*oĩmos*] mais uma vez aparece em conexão com uma serpente, como aconteceu no episódio da morte de Mopso. O símile segue imediatamente após a conclusão do episódio da morte e do funeral de Mopso, então a imagem da serpente é um claro eco daquela aterrorizante passagem. Aqui, no entanto, a imagem da serpente é usada de maneira positiva. A serpente não é um obstáculo para os argonautas mas, como sujeito do símile, é o veículo para descrever a Argo e seus heróis; a imagem da serpente assume um papel concordante com, e subordinado aos argonautas. Essa subordinação implica que os argonautas estão finalmente recuperando o controle sobre sua viagem, que eles estão chegando mais perto do sucesso.

Essa expectativa é instantaneamente satisfeita, já que imediatamente após a conclusão do símile, Orfeu tem a ideia de dedicar um dos trípodes de Apolo; isso precipita a epifania de Tritão, que então os guia para fora de seu lago, para as águas conhecidas do Mediterrâneo. A atuação de Apolo neste grande sucesso – dele é a trípode que conduz à ajuda de Tritão – antecipa seu retorno físico ao poema, quando ele aparece aos argonautas como Apolo *Aigêtês*.

A assimilação da serpente, outrora um sinônimo de terror, medo e morte, leva a uma mudança de paradigma do animal como símbolo. Ela deixa de ser o grande inimigo a ser derrotado – já que, ao lado dos desafios de Eetes, a serpente é o principal obstáculo na conquista do velo –, para assumir o papel de caminho, de símbolo da saída, da salvação. A ideia de que é pelo símbolo da serpente que os argonautas recuperam o controle da viagem casa com a atitude de Orfeu: ao narrar a morte de Mopso, o aedo afirmara que nem Apolo poderia salvá-lo – mesmo em sua faceta de Peã, o deus da cura – e, como observou-se, a ausência de Apolo é sentida em diversos momentos do Canto IV; ao ofertar a trípode, Orfeu está trazendo Apolo de volta à viagem.

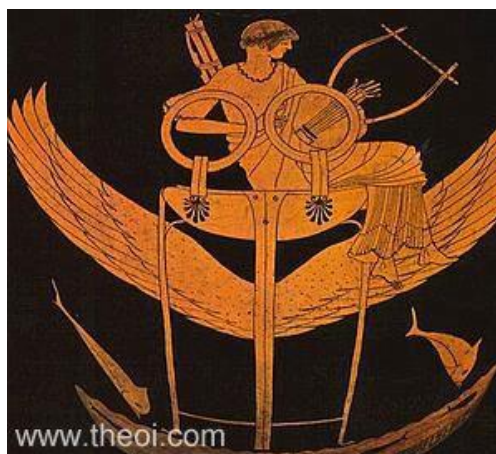


Figura 3: Apolo sobre um trípode alado. Museo Gregoriano Etrusco, Cidade do Vaticano.

Fonte: <http://www.theoi.com/Gallery/K5.9.html>

A morte de Mopso é o evento culminante do “abandono” dos argonautas pelo deus Apolo. A serpente que, queimada pelo sol – astro que, não por acaso, é um elemento iconográfico ligado ao universo apolíneo –, busca abrigo nas sombras pode ser uma simbologia de como, abandonados por Apolo, os argonautas buscam refúgio na escuridão, na magia de Medeia e em todo o universo feminino e noturno. Não apenas o auxílio da feiticeira, mas todas as já referidas ajudas de seres femininos – Circe, Tétis, Hespérides, etc. – conduzem a reflexão por este caminho.

Outra reflexão, despertada pela utilização do vocábulo *oĩmos*, é aquela que assemelha os caminhos da serpente e da nau ao da poesia. Como os argonautas, o aedo estaria perdido, a vagar em círculos em busca de um fim para o seu poema, e descobrira que a saída era se entregar à escuridão, mergulhar na fenda da terra – e não se ignora, aqui, a relação profunda dessa imagem com a própria união de Jasão e Medeia numa caverna. Porém, nem a serpente, nem a nau muito menos o aedo são capazes de cumprir o seu objetivo sem reatarem a sua ligação com Apolo.

É interessante notar como Apolônio ata os eventos da viagem de modo a criar uma unidade entre ações tão distantes. Quando pela primeira vez Apolo aparece para os argonautas, Orfeu comanda um ritual em honra a ele, realizando a performance de um hino que apresenta, dentre outras de suas características mais importantes, a vitória do deus sobre a serpente Píton. Ao final do Canto IV, temos a sequência inversa, com a menção a Argo como uma serpente – e a inversão do valor da serpente de negativo para positivo –, a ordem de Orfeu para que se realize a oferta da trípode e, em seguida, a aparição de Apolo.

As duas cenas têm em comum, ainda, outro contexto. Na primeira, o aedo afirma que os argonautas caminhavam fatigados, e o encontro com Apolo serve como renovação para eles, que erguem um santuário à deusa Concórdia. Já na cena do Canto IV, os argonautas viajam sem rumo, até que a oferenda da trípode de Apolo lhes abre caminhos – assim como a aparição do próprio deus, subsequentemente. Nessa situação, não se observa uma ação apenas de Orfeu, mas de pelo menos de mais dois heróis, Eufemo e Jasão, sendo este último incitado pelos companheiros a realizar o sacrifício. É evidente que, mais uma vez, o ato do aedo celebra a união entre os argonautas na superação de um obstáculo em busca de seu objetivo. O aedo fecha um ciclo em um poema que, como um todo, é circular.

A *Argonáutica* começa em Iolco e termina com o retorno à Págasas, vizinha à cidade de Jasão. O poema de Apolônio é construído como um ciclo, e a única coisa que o aedo evita cantar, ao fim, é o desenrolar dos eventos em Iolco – como a morte de Pélias, o rejuvenescimento de Éson e a tragédia do casamento de Jasão e Medeia. A escolha é proposital, pois como no caso da construção da Argo, outros aedos já cantaram esses eventos. Há uma notável diferença, nessa construção, em relação aos poemas homéricos. A *Ilíada* é uma narrativa específica sobre o conflito entre Aquiles e Heitor, momento relativamente curto considerando que ela é recortada de dentro de um mito muito maior, o da Guerra de Troia. A opção do aedo é algo anunciado desde o

primeiro verso, que anuncia que o tema do poema será especificamente a “cólera de Aquiles”. Já a *Odisseia* é um *nostos*, uma narrativa de retorno na qual não se acompanha o momento da partida do herói rumo a Troia. Apesar de apresentar-se Ítaca na Telemaquia, o que se encontra são as terríveis consequências da ausência de Odisseu em seu reino.

É inevitável, dada a maneira como o aedo conduz a construção da personagem Medeia, supor que os últimos versos deixam o final da narrativa em suspense com a intenção de evocar, mais uma vez, a tragédia de Eurípides como o destino final de Jasão e Medeia. Pode-se chegar a essa conclusão ainda por conta de outro evento, que interfere nessa sequência espelhada e circular da oferta e aparição de Apolo: antes da segunda epifania do deus, o gigante Talos surge e é derrotado por Medeia. A queda do monstro de bronze diante do olhar terrível da jovem colca é o último obstáculo superado pelos heróis antes do fim do poema e, de tal modo, funciona como uma demonstração final do poder da jovem feiticeira.

Como observa mais uma vez Albis (1996, p. 88), o poder demonstrado por Medeia é tão grande que o aedo acaba realizando uma digressão, expressando seu assombro numa apóstrofe a Zeus (IV, vv. 1673-77). O autor assinala, ainda, que Medeia vence Talos não apenas com o olhar, mas com cantos que utiliza para invocar as Ceres (IV, v. 1665). Neste momento, Medeia assume definitivamente o papel do aedo: ela, como Orfeu (I, v. 569), é capaz de celebrar – μέλπει/*mélpe* – divindades com seu canto e, dessa forma, conquistar seu auxílio.

Mas o poder de Medeia ultrapassa o do aedo, pois ela utiliza não apenas a invocação, mas o poder de seu olhar. Ao fim, após expressar seu assombro, o aedo relembra para a audiência que, como está claro desde que fora anunciada por seu sobrinho, o poder daquela jovem é múltiplo, *polyphármakon* (IV, v. 1677). Albis sublinha, ainda, que a utilização do epíteto aqui recupera as duas naturezas dos *phármaka*, de “remédio” e de “veneno”. Como o veneno da serpente que corrói o argonauta Mopso por dentro, o olhar de Medeia é um *phármakon* que faz o calcanhar do gigante de bronze romper-se e verter icor. A associação entre magia e canto, neste contexto, sacramenta o duplo poder da poesia: enquanto pode causar encanto na audiência, o canto pode trazer também morte e destruição – e é inevitável aqui lembrar, mais uma vez, da tragédia anunciada de Jasão e Medeia.

Isso permite, ainda, uma comparação com o papel do amor no poema. Como se observou, apesar de ser a potência que garante a união cosmológica entre os elementos, ele também é o amor odioso, que traz a ruína. O amor é o instrumento pelo qual Hera consegue sua vingança contra Pélias, unindo Jasão e Medeia em um casamento que trará terríveis frutos para ambos. Albis chama atenção também para a utilização do verbo *τήκω/tékō*, “fazer derreter”, para descrever o estado emocional da jovem, “derretendo de amor” pelo herói, e que também identifica o icor que verte do corpo do gigante. São as únicas duas aparições desse verbo no poema, e sacramentam a associação entre amor, magia e canto: são grandes poderes, com efeitos benéficos e maléficos. Essa última aparição dos poderes de Medeia, logo após a última intervenção de Orfeu, traz, para Clare, uma sensação de encerramento para o poema (2002, p. 261-60):

Após o episódio de Talos não há mais aparições posteriores de Orfeu ou Medeia na ação, e é significativo que o epíteto final ligado à última seja *πολυφαρμάκου* [*polypharmákou*] (v. 1677). As ambiguidades que marcam a representação de Medeia nos estágios iniciais do livro III não existem mais; ao final do poema nós não temos mais ilusões sobre as implicações ou a extensão de seus poderes mágicos. Mas o senso de encerramento no episódio de Talos diz respeito não apenas ao retrato da própria Medeia, mas também à apresentação total do tema da magia na *Argonáutica*. O tema foi introduzido pela agradável imagem de Orfeu encantando os carvalhos da Piéria; e agora chega ao fim com o ferozmente agressivo enfeitiçamento de Talos, cuja queda é comparada à queda de um pinheiro derrubado pelo machado de lenhadores (vv. 1682-8). A diferença entre essas imagens respectivas encapsula a distinção quintessencial entre Orfeu e Medeia, duas figuras postas de tal modo separadas das outras por conta de suas habilidades mágicas, mas também separadas entre si precisamente pela mesma razão. Por todo o poema tem havido um contraste entre a influência benévola do bardo e os poderes maléficos da feiticeira, entre encanto e compulsão. Nós entramos no poema sob a égide da magia de Orfeu; agora chegamos ao fim sob a sombra do poder maléfico de Medeia.

Mesmo que seja a consagração da trípole que permita a aparição de Tritão, como a cobra que escapa pela escuridão, são os poderes de Medeia que permitem que o final da viagem dos heróis seja tranquilo. A maior oposição entre os dois magos talvez seja justamente como procedem: enquanto Orfeu pede aos companheiros que tragam a trípole, a própria Medeia ressalta que a vitória sobre Talos é um feito individual, de seus poderes apenas (IV, vv. 1654-68). Enquanto a ação de Orfeu é uma ação coletiva, que reconcilia os argonautas e as divindades, a de Medeia é uma ação individual, que

subjuga um ser de eras antigas¹⁶⁷. Enquanto Orfeu é figura de integração, de ordem, Medeia segue figura de desintegração e do caos.

Enfim, como a serpente que morde o próprio rabo, o aedo da *Argonáutica* utiliza-se da oferta da trípole de Apolo para unir as duas pontas da narrativa, a viagem de ida e a de retorno, pelos mesmos símbolos e pela mesma divindade evocada desde o início do poema – lembrando que é por Febo que se principia o canto – e, portanto, o papel de estabelecer essa união, mais uma vez, cabe a Orfeu, a figura de integração do poema. Tal o papel de Orfeu e, porque não, de todo poeta.

¹⁶⁷ O aedo o descreve segundo o mito hesiódico das raças, posicionando o gigante como um ser da raça belicosa de bronze (SÁNCHEZ, 1996, p. 331, n.807)

CONCLUSÃO

As mitologias poéticas, sem excluir as dos poetas cristãos, envelhecem e viram pó como as religiões e as filosofias. Resta a poesia, e por isso podemos ler os vedas e as bíblias não como escritas religiosas, mas como textos poéticos: “O gênio poético é o homem verdadeiro. [...] As religiões de todas as nações são derivadas de diferentes recepções do gênio poético”. Embora as religiões sejam históricas e percíveis, há em todas elas um germe não religioso e que perdura: a imaginação poética.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Tradução de Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 63.

Três foram os objetos de análise selecionados para a compreensão da participação do personagem Orfeu no poema épico alexandrino *Argonáutica*: magia, religião e canto. Esses três elementos conduziram toda a investigação rumo a um caminho que se divide em três objetivos principais: indicar, da maneira mais clara e minuciosa possível, as principais possibilidades de abordagem do mito de Orfeu e de sua constituição no contexto do poema *Argonáutica*, esmiuçando suas principais características como personagem mitológico e literário; apresentar um ou mais modelos metodológicos concretos de análise tanto para o personagem, levando em conta suas participações na obra e a trajetória do personagem na cultura grega, quanto para as suas características principais, o trinômio magia, religião e canto; e, por fim, partindo do estabelecimento de um procedimento claro de análise e da tradução dos trechos selecionados, aplicar as propostas teóricas ao texto de Apolônio.

Todas essas propostas se fundamentam na própria natureza do poema: composto no contexto do chamado Período Helenístico e, acima de tudo, no ambiente erudito da Biblioteca de Alexandria, o poema de Apolônio possui traços claros de um exercício de erudição, claramente influenciado pelo contexto e pela tradição.

O primeiro objetivo, apresentado na parte introdutória do trabalho, lançou luz sobre uma das propostas norteadoras da análise: a oposição, identificada por Clare (2002), entre Orfeu e Medeia. Os dois personagens representam, em suas características e ações, instâncias simbólicas da ordem e do caos, respectivamente. Essa leitura de Clare abre a possibilidade de se dividir o poema em dois momentos narrativos, o antes e o depois da chegada à Cólquida, quando a personagem Medeia entra em cena e – num movimento extremamente significativo – Orfeu se ausenta da narrativa. De tal modo, a compreensão de como se dão as práticas de Medeia ajudariam a compreender o universo do sagrado no poema, e delimitar com mais clareza a presença de Orfeu nesse contexto.

A tarefa acabou por revelar mais que apenas possibilidades de análise do poema e do personagem, pois permitiu expandir a reflexão para além do texto, principalmente como consequência da investigação da natureza das práticas mágicas e religiosas a partir da leitura de importantes autores da antropologia e dos estudos de religião. O caminho que se desenhou a partir das reflexões de Durkheim, Marcel Mauss, Lévi-Strauss, Eliade e outros, acabou por desembocar na opção por uma leitura que, na sua maior parte, está fundamentada na chamada Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand – sem ignorar, contudo, o frutífero diálogo com os outros teóricos. A

metodologia proposta pelo autor francês abre algumas possibilidades de leitura que se munem da análise de símbolos, elementos evocados tanto pelas diversas participações do personagem nos eventos da expedição, quanto pela sua própria caracterização como aedo/mago/sacerdote. Essa análise simbólica permite ainda um diálogo de Orfeu com a outra personagem fundamental do poema no que tange o universo do sagrado, mágico e religioso, a jovem Medeia, quando se compara as chamadas constelações de símbolos que circundam ambos.

Comentou-se, sobre a intervenção de Orfeu no episódio das Sereias, que o aedo abdicara da sua bela música, seu dom específico – e que lhe é característica delimitadora –, para subjugar as suas inimigas com um som desordenado e caótico. As sereias são, como ele, filhas das Musas e possuem o dom da *thélxis*. Talvez o caos, a negação desse mesmo dom, seja o único caminho de vitória para o aedo contra suas inimigas. Nesse momento em que abandona o universo da ordem para adentrar no caos, Orfeu acaba por realizar uma ação que não obtém todo o sucesso esperado, pois Bute acaba sendo seduzido pelas sereias e desertando da expedição – e só não perece pela intervenção de Afrodite. É a estranheza característica do ser diurno a adentrar o universo noturno – como Jasão assombrado a invocar Hécate.

Porém, apesar de ter-se estabelecido *a priori* um lugar até certo ponto fixo para a personagem, é necessário lembrar que, como se observou, a classificação do Orfeu argonauta como um herói diurno não é estanque, ao contrário, como Medeia, ele possui já sua parcela do lado oposto. Medeia e Orfeu são muito mais um Yin-yang que dois lados diametralmente opostos, e nessa confluência o dom musical de Orfeu possui tanto o poder diurno de submeter o mundo à sua ordem, quanto o poder noturno de estabelecer a harmonia entre os contrários. Assim como ele é capaz de ordenar as árvores da Piéria apenas com a sua música, ele também é capaz de apaziguar os ânimos e trazer harmonia à expedição.

É possível pensar, ainda, que o poder da ordem e o da harmonia não estão dissociados, sendo ambos parcelas da mesma estrutura sintética do imaginário que visa trazer os elementos do universo de volta ao cosmos. Em resumo, a ordem que Orfeu representa é tanto aquela imposta pelo poder de seu canto – similar à ordem imposta pela força de um herói bélico – quanto o poder de organizar, pela harmonia entre os contrários, o próprio cosmos. Recuperando a dicotomia fundamental para o orfismo, Orfeu é, como figura de integração, ao mesmo tempo o herói apolíneo da ordem que vence o caos, e o herói dionisíaco da harmonia que estabelece a ordem entre os

contrários. Medeia, nessa equação, oposta ao herói argonauta como a figura de desintegração, é ao mesmo tempo a sacerdotisa de Hécate, aquela que cultua a noite e as forças da escuridão e delas tira seu poder terrível, como também é a neta de Hélios, que subjuga a serpente e o gigante com o brilho de seu olhar solar. Há obviamente muito mais de sol em Orfeu e mais de lua em Medeia, mas ambos possuem, em certa medida, uma parcela do poder oposto.

De tal modo, faz-se necessário revisitar – e redesenhar – o quadro apresentado ao início do trabalho, com as parcelas ocupadas por cada personagem. Na verdade, o que a análise de cada trecho da *Argonáutica* apresentou foi que é possível encontrar parcelas dos regimes diurno e noturno do imaginário em ambos, pois acima desses regimes se encontram as esferas da ordem e do caos, elementos indissociáveis de suas representações.

Primeiro opta-se por mudar o nome do esquema de “Caminhos mágicos” para “Instâncias do Sagrado”, tendo em vista o sagrado como o elemento no qual se mesclam magia, religião e o canto, no contexto do *Poema*. Ainda, dada a progressão e a inversão dos regimes com o caminhar do poema, optou-se por uma divisão que levasse em conta esses estágios em relação aos quatro cantos.

A nova tabela é um esquema que tem um evidente débito ao grande quadro “Classificação Isotópica das Imagens”, que encerra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* de Gilbert Durand, mas que se constrói principalmente a partir das discussões empreendidas durante toda a análise do poema. Buscou-se representar as premissas iniciais, a inversão de valores dos regimes, a pluralidade dos personagens de Orfeu e Medeia e os vários símbolos que permitiram chegar a essas percepções.

Tabela 6: O Sagrado na *Argonáutica*

INSTÂNCIAS DO SAGRADO NA ARGONÁUTICA				
INSTÂNCIA	ORDEM		CAOS	
Representante	Orfeu		Medeia	
Origem	- poder inato, ligado à sua origem		- o poder é ensinado e pode ser passado adiante	
Regimes	Diurno →	Noturno	Diurno ←	Noturno
Divindades	- poder da ordem (Apolo)	- poder da harmonização (Dioniso)	- poder do brilho do olhar (Hélio)	- poder do caos e dos <i>phármaka</i> (Hécate)
Características	- encantar o curso dos rios, organizar árvores, mover a natureza (rochas)	- estabelecer a harmonia entre conflitantes; comandar rituais e estabelecer a integração com divindades	- a vitória sobre Talos;	- acalmar o fogo, interromper o curso de rios, e astros, <i>phármaka</i>
Símbolos	Sol, luz, fogo, céu, águia, masculino	Música, ritmo, sacrifício	Olhos, pomba	Lua, escuridão, água, terra/caverna, serpente/dragão, feminino
Instrumento	- música		- olhar;	- <i>phármaka</i>
Poderes	Inversão dos regimes	(i) <i>thélxis</i> (acalmar conflitos entre os argonautas; <i>keleustēs</i> ; comandar rituais em honra a divindades)	Cantos I e II	AUSENTE
		AUSENTE	Canto III	(ii) <i>tékhne</i> (ungentos de Jasão)
		(i) <i>thélxis</i> (união entre Jasão e Medeia; intercessão junto às Hespérides; a oferta da trípole); e (ii) <i>tékhne</i> (o confronto com as sereias)	Canto IV	(i) <i>thélxis</i> (a vitória sobre Talos); (ii) <i>tékhne</i> (o roubo do velocino)
Outros personagens	Jasão, Peleu, Polideuces, Mopso, Idas, Ídmon, Héacles		Medeia, Circe, Harpias, Sereias, Nereidas, Hespérides, serpentes e dragões (Pítom, Ládon, etc.)	

O quadro revela algumas conclusões que são possíveis a partir do amálgama proposto entre os três universos, religião, magia e canto, quando pensados como instâncias do sagrado. Deve-se pensar que esses três fenômenos se dividem de acordo com as duas instâncias, ordem e caos, e de tal modo contém em suas representações as devidas parcelas de *thélxis* e *tékhne*. Isso equivale dizer que, partindo para além do poema mais uma vez, ao se tomar como paradigma de poeta o grande Orfeu – e há uma gama de poesias que na modernidade e contemporaneidade se admitem órficas –, deve-se atentar no mínimo para cinco aspectos: (i) ele é um personagem que possui uma natureza diurna, apolínea, mas que caminha em direção à queda e ao universo noturno, dionisíaco; (ii) a natureza de seu canto é a ordem, porém uma ordem que sobrevive na ambiguidade com a harmonia; (iii) seu canto é inicialmente *thélxis*, mas dominado pela *tékhne* quando se faz necessário; (iv) ele é figura de integração e seu canto sempre trabalha nesse sentido; (v) ele só pode ser entendido totalmente na sua ausência, que significa a presença de Medeia – ou seja, só pode ser entendido na oposição/conjunção com Medeia.

Pires (2011, p. 53) observa que o orfismo pode ser dividido em ao menos duas perspectivas: um orfismo místico-religioso que, segundo ele, “é resultante do culto de mistérios supostamente fundado por Orfeu e toca as raias do sagrado e do divino, do rito de iniciação e da escatologia, além de tingir-se de filosofia” e o orfismo mítico-poético, que englobaria tanto a produção atribuída ao herói, quanto a produção derivada de seu mito. Essa divisão é interessante pois, tendo em vista os cinco aspectos levantados sobre o personagem, percebe-se com Pires que “talvez seja impossível demarcar a linha divisória entre um e outro Orfismo, no passado e no presente”, já que o tempo todo interpenetram-se as instâncias do sagrado que formam o personagem. Pois, em toda essa miríade de perspectivas, algo que não se exclui em momento algum do personagem é sua ligação com o universo do transcendente, do sagrado. Ao comentar a importância do texto de Alberto Bernabé e Francesc Casadesús, *Orfeo y la tradición órfica: Un reencuentro*, Pires salienta essa complexidade e como ela se reflete na percepção moderna do mito órfico (2011, p. 55):

Os estudos são da maior importância porque enfatizam que a milenar questão órfica (inclusive aquela ligada à poesia lírica), na sua complexidade, alimenta-se de problemas intrincados como mito e religião, paganismo e cristianismo, hermetismo e idealismo, poesia e música, conhecimento esotérico e conhecimento filosófico: tal amálgama intrincado tem como característica básica, na modernidade,

não apenas a presença luminosa de Orfeu como símbolo do poeta lírico (que é, desde o Romantismo-Simbolismo, demiurgo, vate, profeta, tradutor, Iniciado, Eleito...), mas como índice de resistência do artista decaído que, mesmo sem função na alienante sociedade capitalista, apropria-se do mito (inclusive degradando-o) para evidenciar o seu conhecimento e a sua aptidão únicos, sem paralelo entre os bens de consumo imediatamente úteis.

A modernidade, bebendo indiretamente da fonte órfica, construiu um Orfeu que assume características luciferianas, adversário do imediato e, como o antigo, transcendente. Mas esse artista, ambíguo, é o mesmo que se apropria do mito “para evidenciar o seu conhecimento e a sua aptidão únicos” e, de tal modo, se volta ao aspecto fundamentalmente solar do deus, aquele que o liga a Apolo como a luz que guia os argonautas. Essa ambiguidade é consequência de um conflito fundamental entre o mito órfico e a própria noção de modernidade. Como observa Paz (2013, p. 34), a modernidade é “um conceito exclusivamente ocidental”, pois depende de uma noção de tempo não-cíclica, distante daquela que fundamenta o pensamento religioso cíclico do oriental e, como ficou claro na longa reflexão sobre o tema, o pensamento religioso grego que se encontra nas bases do personagem Orfeu. Orfeu é *ourobóros*, é o que ata o transcendente e o terreno, a divindade e o homem, o fim e o início. Por mais que sua natureza divina exija dele que seja o “gládio”, como o quer Durand, que derrota o dragão, essa função não lhe cabe, mas sim a Medeia, oposto e complemento fundamental.

De tal modo, é possível traçar uma versão das cinco características básicas atribuídas a Orfeu em relação a Medeia, considerando que ela assume por vezes a voz poética e que sua magia tem relação íntima com a poesia, pois é também um *oĩmos*. Além disso, como salientado na análise última, a poesia é também um *phármakon*, que possui na mesma medida a possibilidade de ser remédio – como ostenta Hesíodo em sua famosa passagem, já comentada, vv. 94-103 – ou veneno. Ou seja, (i) ela é um personagem que possui uma natureza noturna, relacionada à divindade Hécate, mas que caminha em direção à ascensão e ao universo diurno, regido pelo seu avô solar, Hélios; (ii) a natureza de seu *phármakon* é o caos, porém este pode ser tanto remédio quanto veneno; (iii) seu *phármakon* é inicialmente *tékhne*, mas ela é poderosa a ponto de ser capaz de assumir e produzir *thélxis* quando se faz necessário; (iv) ela é figura de desintegração, de desunião, e sua atuação tem um caráter plenamente individualista; (v)

e, por fim, ela também só pode ser entendida totalmente na presença de Orfeu na oposição/conjunção com o herói.

Os poetas, de tal modo devedores dessa multiplicidade da figura do aedo, são ao menos dois: órficos ou medeiros. Nos dois encontram duas fases, duas naturezas, *thélxis* e *tékhnē*, encantamento e técnica, que medem e desenvolvem de acordo com a exigência que se faz de sua atuação performática. A modernidade é fundada, para Paz, “quando a consciência da oposição entre Deus e Ser, razão e revelação, se mostra realmente insolúvel” (2013, p. 36). De tal modo, Orfeu não pode ser como Apolo, ao mesmo tempo razão e revelação, e caminha para o universo noturno e, inevitavelmente, para a queda – representada, não por acaso, pela serpente que envenena sua amada Eurídice. Todo poeta órfico é ou um ser caído, luciferiano, ou um ser que caminha para a queda.

O que fica evidente é que a religião, a magia e o canto de Orfeu na *Argonáutica* de Apolônio de Rodes são mesmo aspectos que transcendem o poema e que devem ser lidos e estudados em profundidade para a compreensão da própria narrativa do poeta/aedo. Da mesma forma, fica evidente que a miríade de recursos, referências e estratégias de que se vale o poeta helenístico é a chave para compreender Orfeu e sua tradição, a poesia Helenística e a tradição poética e, ainda, a percepção do universo do imaginário do momento em questão e do passado mítico-religioso. A presença do poema de Apolônio nesse contexto permite entender porque o poeta alexandrino é, como Orfeu antes dele, referência para os que o seguirão. A influência da *Argonáutica* de Apolônio de Rodes faz-se notar pelas eras, e cada vez mais pesquisadores se dedicam à compreensão profunda desses e de outros aspectos dessa monumental obra. Já sobre a dimensão de Orfeu, pai dos poetas, figura multifacetada e que contém em si todas as ambiguidades e contradições, que é ao mesmo tempo apolíneo e dionisíaco, mesmo com todas as tentativas que são possíveis para um estudioso, não haveria melhor compreensão que a de outro poeta, como o grande Rainer Maria Rilke, em tradução do também genial Augusto de Campos (2007, p. 157):

II,1

Respirar, invisível dom — poesia!
Permutação entre o espaço infinito
e o ser. Pura harmonia
onde em ritmos me habito.

Única onda, onde me assumo
mar, sucessivamente transformado.

De todos os possíveis mares — sumo.
Espaço conquistado.

Quantas dessas estâncias dos espaços
estavam já em mim. E quanta brisa
como um filho em meus braços.

Me reconheces, ar, nas tuas velhas lavras?
Outrora casca lisa,
céu e folhagem das minhas palavras.

BIBLIOGRAFIA

1. Edições da *Argonáutica*

APOLLONIOS DE RHODES. **Argonautiques**. Texte établi et commenté par Francis Vian et traduit par Émile Delage. Paris: Les Belles Lettres, 1976.

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

APOLLONIUS RHODIUS. **Argonautica**. Translated by R. C. Seaton. Cambridge: Loeb Classical, 2003.

APOLLONIUS RHODIUS. **The Argonautica**. Edição em grego. Editado com introdução e comentários em inglês por George W. Mooney. London: Longmans, Green and Co., 1912.

APOLLONIUS RHODIUS. **The Argonautika**. Translated, with an introduction, commentary and glossary by Peter Green. Berkeley and Los Angeles/London: University of California Press, 1997.

APOLONIO DE RODAS. **Argonáuticas**. Trad. de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

APOLONIO DE RODAS. **Las Argonáuticas**. Trad. de Máximo Brioso Sánchez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

2. Outras obras clássicas greco-latinas

ARISTÓTELES. **Poética**. Traduzido por Eudoro de Souza. São Paulo: Ars poética Editora, 1992.

HESIOD. **Theogony**. Edited with Prolegomena and Commentary by M. L. West. Oxford: Oxford University Press, 1966.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3a edição. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. **Os Trabalhos e os Dias**. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Laffer. São Paulo: Iluminuras, 1989.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Introdução tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1984.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

_____. **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Arx, 2003.

_____. **Odisseia**. Tradução de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007. 3v.

_____. **Odisseia**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

PINDAR. **The Odes of Pindar**. With an introduction and an english translation by Sir John Sandys. London/Cambridge: Loeb Classical Library, MCMXXXVII.

3. Referências Bibliográficas

ALAND, B. *et al.* (eds.) **The Greek New Testament**. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

ALBIS, R. V. **Poet and audience in the Argonautica of Apollonius**. Lanhan: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1996.

ALBRECHT, M. Von. **Historia de la literatura romana: desde Andrónico hasta Boecio**. Tradução castellana de D. Estefanía e A. Pociña Perez. Barcelona: Herder, 1997. 2 v.

ÁLVAREZ, M. A. S. “Orfeo y orfismo em los poetas helenísticos”. In: BERNABÉ, A. e CASADESÚS, F. (eds.). **Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro**. Madrid: Akal Universitaria, 2008, p. 1339 – 1382.

ARMSTRONG, K. **Uma história de Deus: quatro milênios em busca do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEANE, W. C.; DOTY, W. G. **Myths, rites, symbols: a Mircea Eliade reader**. New York: Harper & Row, 1976

BERNABÉ, A. **Hieros logos: poesia órfica sobre os deuses, a alma e o além**. Tradução de Rachel Gazolla. São Paulo: Paulus, 2012.

BEYE, C. R. **Epic and romance in the Argonautica of Apollonius**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1982.

BRANDÃO, J. L. O orfismo no mundo helenístico. In: CARVALHO, S. M. S. (org) **Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: Editora UNESP, 1990.

BRODSKY, J. *Altra Ego*. In : _____. **On grief and reason**. New York: Farrar Strauss and Giroux, 1997.

- _____. **Menos que Um**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis**. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- BURKERT, Walter. **Antigos cultos de mistério**. Tradução de Denise Bottman. - São Paulo: EDUSP, 1991.
- _____. **Structure and history in Greek mythology and ritual**. Berkeley: University of California, 1982.
- _____. **Greek religion**. Translated by John Raffan. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985.
- CABRAL, L. A. M. **O Hino homérico a Apolo**. Introdução, tradução, comentários e notas de Luis Alberto Machado Cabral. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- CARVALHO, S. M. S. (org) **Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo : Editora UNESP, 1990.
- CARREIRA, P. C. F. da C. **As Argonáuticas de Apolônio de Rodes: A arquitectura de um poema helenístico**. Mestrado em Estudos Clássicos, Literatura Grega. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Clássicos, 2007 Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/526>. Último acesso em 11/06/2012.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 2a ed. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CLARE, R. J. **The Path of Argo: Language, imagery and narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- COLLI, G. **A sabedoria grega (I): Dioniso, Apolo, Elêusis, Orfeu, Museu, Hiperbóreos, Enigma**. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Paulus, 2012.
- CUYPERS, M. P. Apollonius of Rhodes. In: JONG, I. de, NÜNLIST, R. and BOWIE, A. (eds.) **Narrators, Narratees and Narratives in ancient greek literature. Studies in ancient greek narrative, volume one**. Leiden; Boston: Brill Academic Publishers, 2004.
- DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia arcaica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- DINIZ, F. G. M. **A passagem do cetro: aspectos dos personagens Hércules e Jasão na Argonáutica de Apolônio de Rodes**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista - UNESP. Araraquara, 2010.
- _____. "Medeia na Argonáutica: um plano trágico de Argo." **CODEX – Revista de**

Estudos Clássicos, Brasil, 3, jul. 2012. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/proaera/revistas/index.php?journal=codex&page=article&op=view&path%5B%5D=109>. Último acesso em 16/08/2012.

DUFNER, C. M. **The Odyssey in the “Argonautica”: reminiscence, revision, reconstruction**. Ann Arbor: Princeton University/UMI Dissertation Services, 1988.

DUNCAN, A. “Spellbinding Performance: Poet as Witch in Theocritus' Second Idyll and Apollonius' Argonautica.” In: **Helios** vol. 28, nº1. Lubbock: Texas Tech University Press, 2001. pp. 43-56. Disponível em: <http://digitalcommons.unl.edu/classicsfacpub/84/>. Último acesso em 27/12/2013.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

DURAZZO, Leandro Marques. **Gestão de Orfeu: profecia e transcendência na poesia de Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2013.

DURBECK, Y. “Several deaths in Apollonius Rhodius' *Argonautica*”. In: **Myrtia** nº 23, 2008, pp. 53-73.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. Tradução de Samuel Soares. Lisboa: 70, 1989.

_____. **História das crenças e das ideias religiosas I: da Idade da Pedra aos Mistérios de Elêusis**. Tradução: Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.

_____. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **O Sagrado e o Profano**. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1992.

_____. **Tratado de História das Religiões**. Tradução: Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FACHIN, L. “Introdução”. In: CARVALHO, S. M. S. (org) **Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo : Editora UNESP, 1990.

FANTUZZI, M.; HUNTER, R. **Tradition and innovation in Hellenistic Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FOWLER, B. H. **The Hellenistic Aesthetic**. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

_____. **Hellenistic Poetry**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990.

GASI, F. T. **A Poética Imaginária do Videogame: As passagens e as traduções do imaginário e dos mitos gregos no processo de criação de jogos digitais**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

GAZONI, F. M. **A Poética de Aristóteles: tradução e comentários**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: programa de pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

GOLDHILL, S. **The poet's voice: Essays on poetic and greek Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

GURVITCH, G. **Vocação actual da sociologia**. Lisboa: Cosmos, 1979-86. 2 v.

GUTHRIE, W. K. C. **A History of Greek Philosophy Volume II: The Presocratic Tradition from Parmenides to Democritus**. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

_____. **Orpheus and Greek Religion : A Study of the Orphic Movement**. With a new introduction by Larry J. Alderink. Princeton: Univ. of Princeton Press, 1993.

GUTZWILLER, K. J. **A guide to Hellenistic Literature**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

HOUGHTON, V. L. **Apollonius Rhodius' Argonautica: the feminine principle**. Michigan: UMI, 1987.

HUNTER, R.L. "Apollo and the Argonauts: Two notes on Ap. Rhod.2, 669-719". In: **Museum Helveticum** 43. 1986, pp. 50-60.

JAEGER, W. W. **Paidéia: a formação do homem grego**. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo, Brasília: Martins Fontes/Editora Universidade de Brasília, 1989.

JULIEN, Alfredo. **A psicologia histórica de Jean-Pierre Vernant**. Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, Cadernos UFS – Filosofia, n. 5, jan./jun. 2009. p. 17-23.

Disponível

em:

http://200.17.141.110/periodicos/cadernos_ufs_filosofia/revistas/ARQ_cadernos_5/vol0509.pdf. Último acesso em 16/12/2013.

JUNG, C. G.; KERÉNYI, K. **A criança divina: uma introdução à essência da mitologia**. Tradução de Vilmar Schneider. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

- KARANIKA, A. 'Inside Orpheus' Songs: Orpheus as an Argonaut in Apollonius Rhodius' *Argonautica*'. In: **Greek, Roman, and Byzantine Studies** 50. 2010. p. 391–410. Disponível em: <http://www.duke.edu/web/classics/grbs/FTexts/50/Karan.pdf>. Último acesso em 06/11/2011.
- KLOOSTER, J. **Poetry as window and mirror: positioning the poet in hellenistic poetry**. Brill: Leiden/Boston, 2001.
- KNIGHT, V. **The renewal of epic: responses to Homer in the *Argonautica* of Apollonius**. Leiden/New York/Köln: Brill, 1995.
- KUHNEN, R.F. & DE SOUSA, J. C. Empédocles de Agrigento, in DE SOUSA, J. C. (org.), **Os Pré-Socráticos**. São Paulo, Abril Cultural, ⁵1991, p. 113-39.
- KYRIAKOU, P. Empedoclean Echoes in Apollonius Rhodius' 'Argonautica'. **Hermes**. Vol. 122, No. 3 (1994), p. 309-319. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4477023>. Último acesso em 09/04/2010.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.
- LESKY, A. **História da Literatura Grega**. Tradução de S. J. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Trad. de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LIMA, A. D. **Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na área da tradução**. Araraquara: Itinerários, nº20, p. 13-22, 2003.
- MACURDY, G. H. "The Derivation of the Greek Word Paean". In: **Language**. Washington, Linguistic Society of America. Vol. 6, No. 4 (Dec., 1930), pp. 297-303. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/409430>. Último acesso em 26/01/2014.
- MARGOLIES, M. McIn. **Apollonius' "Argonautica": A Callimachean Epic**. Ann Arbor: Princeton University/UMI Dissertation Services, 1981.
- MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MELETINSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê, 1998.
- MOLINA, F. Orfeo Musico. **Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos**. Madrid: Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, 1997.
- MONTEIRO, P. **Magia e pensamento mágico**. São Paulo: Ática, 1990.

MORAES, E. S. **Heródoto e o Egito: Tradução e Comentário do Livro 11 das Histórias**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp - Instituto de Estudos da Linguagem, 1999.

MORENO, F. M. “La música de Orfeo”. *In*: BERNABÉ, A. e CASADESÚS, F. (eds.). **Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro**. Madrid: Akal Universitaria, 2008, p. 33-58, v.1.

NAGY, G. **Greek Mythology and Poetics**. Ithaca/London: Cornell Paperbacks/Cornell University Press, 1992.

NASCIMENTO, D. V. **A *téchne* mágica de Medeia no canto terceiro de Os Argonautas de Apolônio de Rodes**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras/Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2007.

NELIS, D. P. “Iphias: Apollonius Rhodius, *Argonautica* 1.311-16”. *In*: **The Classical Quarterly, New Series**. Cambridge: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. Vol. 41, No. 1 (1991), p. 96-105. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/639027>. Último acesso em 09/04/2010.

_____. “Apollonius of Rhodes”. *In*: FOLEY, J. M. (ed.) **A companion to ancient epic**. Blackwell Companions to the Ancient World. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell, 2005, p. 353-363.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. A (ex) (des) estrutura em Gilbert Durand. *In*: **Cadernos de Estudos Sociais**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. v. 9, n. 2, p. 259-266, jul/dez., 1993.

NOTOPOULOS, J. A. “Archilochus, the Aoidos”. *In*: **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, Vol. 97, (1966), pp. 311-315. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2936015>. Último acesso em 16/12/2013.

OGDEN, D. **Magic, witchcraft and ghosts in the Greek and Roman worlds**. New York: Oxford University Press, 2009.

PAVESE, C. O. “The Rhapsodic Epic Poems as Oral and Independent Poems”. *In*: **Harvard Studies in Classical Philology**. Cambridge: Department of the Classics, Harvard University, Vol. 98 (1998), pp. 63-90. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/311337>. Último acesso em 16 de dezembro de 2013.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do barro**. Tradução de Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEREIRA, J. C. “A Magia nas intermitências da Religião: Delineamentos sobre a magia em Marcel Mauss.” *In: Revista Nures nº 5*. São Paulo: Núcleo de Estudos Religião e Sociedade – Pontifícia Universidade Católica, Janeiro/Abril 2007. Disponível em: http://www.pucsp.br/revistanures/revista5/nures5_josecarlos.pdf. Último acesso em 24/10/2013.

PIRES, A. D. “Perfis de Orfeu na poesia brasileira recente”. *In: Revista TextoPoético*. Volume 11 – 2º semestre de 2011, p. 48-63. Disponível em: http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=195&Itemid=39. Último acesso em 24/04/2014.

PRADO, J. B. T. **Elegíacos feitiços: presença e função poética de bruxedos na elegia latina**. *In: VOLOBUEF, K.; ALVAREZ, R. G. H.; WIMMER, N. (orgs.). Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 11-35.

PURVES, A. C. “Wind and Time in Homeric Epic”. *In: Transactions of the American Philological Association*, Volume 140, Number 2. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, Autumn 2010. pp. 323-350. Disponível em <http://muse.jhu.edu/journals/apa/summary/v140/140.2.purves.html>. Último acesso em 19/03/2014.

RAAFLAUB, K. A. “Enki e Prometeu: o herói de cultura no mito e pensamento da Mesopotâmia e da Grécia”. *In: Letras Clássicas nº 6*. São Paulo: FFLCH – USP, 2002. p. 11-23. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/693/604>. Último acesso em 10/12/2013.

REIS, C. e LOPES, A. C. M. **Dicionário de Narratologia**. Lisboa: Almedina, 2000.

RIBEIRO JR., W.A. **Apolo**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0181. Último acesso em 17/02/2014.

_____. (editor). **Hinos homéricos: tradução, notas e estudo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

_____. **Os mitógrafos**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0083. Último acesso em 11/06/2012.

RILKE, R. M. **Coisas e anjos de Rilke**. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Os sonetos a Orfeu. Elegias de Duíno.** Trad. Karlos Rischbieter e Paulo Garfunkel. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 50-51.

RODRIGUES JR., F. **Canto III da Argonáutica de Apolônio de Rodas.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: programa de pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.

_____. **Aristos Argonauton: O heroísmo nas Argonáuticas de Apolônio de Rodas.** Tese de Doutorado. São Paulo: programa de pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

SÁNCHEZ, M. V. **El aition en las Argonáuticas de Apolonio de Rodas: estudio literario.** Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1989.

_____. Introdução. In: APOLONIO DE RODAS. **Argonáuticas.** Tradução de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

_____. Orfeo en la leyenda argonáutica. In: **Estudios Clásicos.** Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, nº104, p. 7 – 16, 1993. Disponível em: http://www.estudiosclasicos.org/Estudios_Clasicos/104.pdf. Último acesso em 04/08/2009.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade.** Tradução Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.

SCHADE, G., ELEUTERI, P. “The textual tradition of the Argonautica”, in PAPANGHELIS, T. D.; RENGAKOS, A. (eds.) **A Companion to Apollonius Rhodius.** Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001.

SILVA, G. V. da. **Reis, santos e feiticeiros: Constâncio II e os fundamentos místicos da basileia (337-361).** Vitória: Edufes, 2003.

TRINGALI, D. O orfismo. In: CARVALHO, S. M. S. (org) **Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos.** São Paulo : Editora UNESP, 1990.

VERNANT, J-P. **As origens do pensamento grego.** 11ª edição. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2000.

_____. **Entre mito e política.** Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: EdUSP, 2001.

_____. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica.** Tradução de Haganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Mito e religião na Grécia Antiga.** Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1992.

_____. **Mito e Sociedade na Grécia Antiga**. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

WEISS, R. A. “Efervescência, dinamogenia e a ontogênese social do sagrado”. *In: Mana* vol.19 no.1 Rio de Janeiro Apr. 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132013000100006>. Último acesso em 16/12/2013.

WERNER, E. P. N. **Os Hinos de Calímaco Poesia e Poética**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: programa de pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.

WHEELER, G. ‘Sing, Muse ...: The Introit from Homer to Apollonius’. *In: The Classical Quarterly*. Published by: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. New Series, Vol. 52, No. 1 (2002), pp. 33-49. URL: <http://www.jstor.org/stable/3556444>. Último acesso em 11/06/2012.

WILLAIME, J-P. **Sociologia das Religiões**. Tradução de Lineimar Pereira Martins. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

YEBRA, Valentín García. **Poética de Aristóteles**. Edição trilingüe. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

ZANKER, G. **Modes of viewing in Hellenistic poetry and art**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

4. Dicionários e Bibliografia consultada

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots**. Paris : Klincksieck, 1999.

DEZOTTI, M. C. C.; MALHADAS, D.; NEVES, M. H. de M. (Coord.). **Dicionário Grego-Português**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006-2010. 5 vols.

FARAONE, Christopher A. **Ancient Greek love magic**. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1999.

FARNELL, L. R. **Greek hero cults and ideas of immortality**. London: Oxford University Press, 1970.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jaoubouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina**. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

PAPANGHELIS, T. D.; RENGAKOS, A. (eds.) **A Companion to Apollonius Rhodius**. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001.

SANZI, Ennio. **Cultos orientais e magia no mundo helenístico-romano: modelos e perspectivas metodológicas**. Organização e tradução Silvia M. A. Siqueira. - Fortaleza: Ed. da UECE, 2006.

VRETTOS, T. **Alexandria: a cidade do pensamento ocidental**. Tradução de Brigitte Klein. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

Índice Remissivo

- aedo**, 19, 20, 21, 34, 37, 38, 41, 53, 67, 96, 103, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 127, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 165, 166, 171, 173, 174, 175, 177, 181, 186, 187, 191, 192, 209, 211, 214, 215, 216, 218, 220, 226, 227, 228, 229, 236, 237, 238, 241, 243, 244, 248, 249, 250, 251, 255, 256, 257, 258, 266, 267, 269, 270, 272, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 290, 291, 292, 293, 294, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 312, 315, 316, 319, 320, 321, 323, 326, 331
- Afrodite**, 33, 35, 167, 176, 179, 180, 188, 189, 200, 211, 212, 255, 256, 257, 269, 272, 278, 282, 284, 286, 287, 290, 291, 302, 308, 326
- **Cípris**, 33, 35, 178, 189, 278, 291
- Alexandria**, 16, 17, 47, 66, 73, 102, 103, 109, 117, 280, 325, 344
- **alexandrina**, 37
- **alexandrino**, 48, 147, 153, 219, 325, 331
- Antropologia**, 41, 82, 96, 265, 325
- Apolo**, 22, 23, 25, 27, 29, 30, 34, 36, 37, 38, 115, 117, 120, 122, 136, 138, 141, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 154, 156, 158, 159, 160, 164, 169, 170, 173, 175, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 193, 194, 195, 200, 215, 223, 226, 229, 230, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 250, 251, 255, 257, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 269, 271, 275, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 301, 302, 303, 307, 310, 311, 313, 314, 318, 319, 320, 321, 323, 328, 330, 331, 336, 341
- Apolônio**
- **Apolônio de Rodes**, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 29, 30, 33, 37, 38, 40, 41, 46, 47, 48, 49, 64, 65, 73, 82, 92, 97, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 165, 166, 174, 179, 180, 181, 184, 186, 188, 189, 195, 199, 202, 203, 208, 217, 219, 220, 222, 227, 228, 229, 230, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 243, 250, 254, 255, 257, 258, 259, 263, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 290, 292, 299, 301, 303, 307, 308, 313, 320, 325, 331, 336, 340, 342
- Argo**, 13, 17, 18, 19, 25, 31, 32, 37, 50, 103, 108, 120, 132, 138, 141, 142, 148, 149, 150, 155, 157, 159, 160, 177, 178, 179, 184, 187, 188, 190, 193, 198, 202, 207, 209, 216, 228, 248, 249, 275, 279, 280, 281, 283, 291, 301, 305, 311, 315, 316, 318, 320, 336
- Argonáutica**, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 41, 42, 45, 48, 65, 66, 69, 72, 73, 78, 82, 88, 96, 102, 103, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 117, 119, 120, 127, 129, 132, 133, 143, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 161, 166, 174, 179, 180, 181, 184, 186, 188, 189, 195, 199, 202, 203, 208, 217, 219, 220, 222, 227, 228, 229, 230, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 243, 250, 254, 255, 257, 258, 259, 263, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 290, 292, 299, 301, 303, 307, 308, 313, 320, 325, 331, 336, 340, 342
- 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 161, 166, 171, 173, 174, 177, 186, 189, 194, 198, 203, 208, 209, 216, 217, 218, 220, 221, 226, 229, 238, 243, 244, 249, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 262, 271, 273, 279, 281, 285, 286, 290, 299, 306, 307, 309, 313, 314, 320, 322, 323, 325, 327, 328, 331, 334, 336, 342
- **Canto I**, 130, 138
- **Canto II**, 223
- **Canto III**, 328, 342
- **Canto IV**, 23, 274, 275, 328
- Ártemis**, 22, 141, 185, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 212, 215, 217, 218, 241, 243, 247, 250, 260, 264, 269, 316
- Atena**, 84, 141, 148, 149, 150, 157, 159, 184, 188, 223, 228, 250, 256, 281, 300
- Calímaco**, 26, 102, 146, 147, 193, 201, 203, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 316, 343
- canto**, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 44, 111, 113, 114, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 129, 138, 139, 143, 144, 145, 147, 150, 152, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 179, 185, 186, 191, 192, 194, 195, 209, 213, 214, 218, 230, 232, 234, 235, 238, 241, 242, 243, 244, 250, 257, 260, 275, 277, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 289, 291, 292, 293, 294, 301, 302, 307, 308, 313, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 329, 331
- caos**, 50, 53, 126, 175, 194, 239, 263, 265, 268, 282,

- 286, 303, 304, 308, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330
- Cibele**, 200, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 222, 264, 269, 290
- Clare**, 31, 32, 33, 35, 50, 170, 171, 176, 187, 194, 202, 213, 236, 240, 241, 245, 265, 266, 270, 283, 301, 303, 322, 325
- Deusa Mãe**, 208
- Dioniso**, 27, 28, 29, 136, 167, 198, 237, 242, 247, 248, 273, 328
- Durand**, 41, 66, 67, 68, 69, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 101, 121, 124, 193, 262, 263, 264, 265, 271, 272, 290, 312, 313, 314, 315, 325, 327, 330
- Eliade**, 42, 74, 77, 80, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 101, 123, 173, 174, 191, 239, 240, 242, 272, 316, 317, 325
- Empédocles**, 170, 176, 177, 179, 181, 268, 304, 317
- Eurípides**, 19, 24, 25, 26, 28, 48, 107, 108, 148, 259, 269, 304, 321
- Hécate**, 35, 50, 53, 105, 126, 188, 194, 200, 203, 221, 227, 252, 254, 255, 260, 261, 262, 264, 266, 267, 269, 308, 309, 312, 313, 315, 316, 326, 327, 328, 330
- Hélio**, 155, 157, 236, 259, 269, 280, 309, 315, 327, 328, 330
- Hera**, 100, 141, 156, 188, 211, 228, 229, 256, 259, 269, 279, 280, 281, 289, 290, 294, 309, 322
- Hércules**, 19, 25, 104, 117, 121, 138, 142, 164, 180, 186, 189, 215, 218, 222, 223, 226, 228, 229, 230, 231, 247, 249, 250, 251, 253, 297, 298, 299, 300, 301, 305, 306, 317, 328
- herói**, 14, 17, 19, 20, 22, 24, 25, 28, 29, 31, 36, 104, 117, 136, 144, 150, 151, 170, 171, 174, 179, 180, 186, 189, 190, 191, 193, 215, 223, 230, 231, 237, 239, 242, 249, 250, 254, 256, 257, 260, 262, 263, 265, 267, 269, 270, 281, 282, 284, 285, 287, 290, 291, 292, 297, 299, 300, 302, 305, 306, 307, 308, 313, 314, 321, 322, 326, 329, 331
- Hesíodo**, 23, 26, 44, 71, 72, 73, 99, 101, 106, 125, 126, 127, 143, 144, 146, 152, 160, 165, 166, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 208, 211, 213, 219, 220, 261, 280, 330
- Homero**, 17, 18, 23, 24, 26, 37, 47, 71, 72, 73, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 143, 144, 146, 152, 154, 161, 166, 167, 189, 211, 212, 219, 229, 240, 278, 279, 280, 286, 291, 293, 318
- *Íliada*, 17, 18, 113, 143, 144, 145, 152, 153, 154, 159, 170, 180, 189, 209, 211, 229, 240, 243, 249, 256, 279, 284, 320
- *Odisséia*, 17, 18, 27, 34, 37, 105, 113, 143, 144, 145, 152, 154, 159, 166, 209, 210, 213, 243, 250, 257, 268, 279, 280, 284, 286, 321
- imaginário**, 15, 27, 42, 48, 62, 66, 67, 68, 69, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 96, 101, 107, 108, 110, 121, 127, 187, 193, 260, 262, 263, 266, 267, 270, 271, 290, 303, 326, 327, 331
- Jasão**, 17, 18, 19, 22, 23, 25, 31, 33, 34, 35, 36, 43, 48, 52, 103, 104, 105, 108, 117, 126, 135, 137, 138, 141, 142, 147, 150, 156, 164, 168, 170, 174, 177, 179, 180, 181, 186, 188, 189, 190, 191, 195, 197, 198, 215, 216, 220, 221, 226, 229, 240, 241, 249, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 275, 282, 284, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 312, 313, 315, 316, 319, 320, 321, 322, 325, 326, 327, 328, 329, 330
- Mopso**, 22, 135, 178, 206, 211, 213, 216, 220, 221, 222, 237, 247, 250, 275, 282, 283, 285, 286, 287, 290, 291, 301, 307, 312, 318, 319, 321, 328
- ordem**, 31, 36, 42, 43, 50, 51, 53, 59, 61, 62, 66, 74, 77, 80, 91, 98, 100, 104, 105, 106, 107, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 135, 144, 166, 167, 170, 171, 174, 175, 177, 178, 181, 187, 194, 200, 208, 214, 294, 302, 303, 304, 305, 308, 312, 313, 314, 318, 320, 321, 322, 326, 328
- Lévi-Strauss**, 41, 43, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 69, 82, 92, 105, 106, 109, 325
- magia**, 20, 22, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 69, 74, 78, 82, 88, 89, 90, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 122, 123, 124, 126, 168, 172, 178, 190, 194, 195, 201, 227, 254, 257, 258, 260, 261, 262, 266, 267, 268, 275, 300, 308, 319, 321, 322, 325, 327, 329, 330, 331
- Mauss**, 41, 42, 44, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 64, 88, 89, 92, 98, 101, 105, 109, 325
- Medeia**, 19, 20, 22, 23, 25, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 41, 50, 52, 53, 103, 104, 105, 108, 109, 126, 127, 141, 177, 178, 179, 180, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 201, 203, 215, 220, 221, 226, 229, 249, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 275, 279, 282, 284, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 312, 313, 315, 316, 319, 320, 321, 322, 325, 326, 327, 328, 329, 330

- 229, 230, 244, 263, 265, 268, 272, 273, 281, 282, 286, 303, 304, 308, 320, 323, 325, 326, 327, 328, 329
- orfismo**, 12, 27, 28, 29, 46, 47, 48, 51, 73, 97, 107, 248, 326, 329
- Período Helenístico**, 29, 38, 46, 47, 73, 114, 191
- **Helenística**, 17, 280, 299, 331
- poesia**, 13, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 29, 38, 39, 47, 48, 49, 50, 67, 69, 96, 104, 107, 112, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 141, 143, 146, 148, 149, 152, 153, 160, 161, 166, 171, 177, 195, 201, 219, 238, 239, 255, 256, 257, 258, 274, 282, 301, 318, 320, 321, 324, 329, 330, 331
- regime diurno**, 68, 193, 262, 264, 267, 269, 303
- regime noturno**, 193, 263, 264, 266, 268, 269, 270, 271, 290, 303
- religião**, 12, 20, 22, 26, 29, 30, 32, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 56, 58, 64, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 107, 108, 109, 110, 123, 124, 126, 200, 238, 247, 308, 325, 327, 329, 331
- religiosidade**, 30, 42, 51, 71, 72, 73, 75, 78, 80, 81, 82, 90, 92, 95, 97, 266
- símbolo**, 67, 68, 83, 84, 85, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 99, 101, 122, 191, 216, 222, 226, 230, 239, 248, 251, 258, 262, 263, 264, 268, 271, 291, 292, 305, 306, 312, 313, 314, 316, 317, 319, 330
- **simbólica**, 43, 52, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 84, 88, 91, 92, 93, 94, 106, 108, 110, 187, 192, 217, 229, 236, 239, 242, 261, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 292, 326
- **simbólico**, 42, 43, 45, 57, 59, 61, 62, 63, 69, 72, 74, 83, 89, 91, 93, 96, 101, 109, 110, 242, 261, 265, 267, 269, 313, 316
- **simbolismo**, 67, 68, 90, 92, 93, 94, 191, 239, 313
- **simbologia**, 51, 78, 84, 89, 126, 191, 194, 212, 217, 222, 230, 236, 245, 261, 262, 263, 264, 266, 269, 271, 287, 291, 292, 314, 319
- tékhne**, 41, 52, 102, 104, 105, 108, 109, 112, 126, 127, 194, 253, 254, 260, 261, 266, 267, 268, 270, 313, 328, 329, 330, 331
- thélxis**, 31, 32, 33, 34, 35, 41, 52, 102, 108, 109, 127, 172, 174, 194, 201, 255, 256, 260, 262, 266, 267, 272, 282, 283, 290, 291, 301, 302, 326, 328, 329, 330, 331
- Trajeto Antropológico**, 69, 83, 85, 86, 91, 93, 94, 95, 121
- Vernant**, 42, 78, 79, 80, 81, 90, 91, 92, 94, 95, 100, 101, 110, 166
- Zeus**, 25, 34, 44, 84, 100, 106, 126, 136, 146, 160, 164, 165, 166, 172, 173, 181, 200, 206, 211, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 227, 228, 229, 230, 240, 241, 247, 251, 256, 265, 266, 267, 268, 269, 280, 293, 300, 305, 306, 309, 321