


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

**FÁBIO GERÔNIMO MOTA DINIZ**

**A PASSAGEM DO CETRO:  
ASPECTOS DOS PERSONAGENS HÉRACLES E JASÃO NA  
ARGONÁUTICA DE APOLÔNIO DE RODES**



Araraquara – S.P.  
2010

**FÁBIO GERÔNIMO MOTA DINIZ**

**A PASSAGEM DO CETRO:**

**ASPECTOS DOS PERSONAGENS HÉRACLES E JASÃO NA  
*ARGONÁUTICA* DE APOLÔNIO DE RODES**

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa**

**Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Celeste Consolin Dezotti**

**Bolsa: CNPq**

Araraquara – S.P.  
2010

**FÁBIO GERÔNIMO MOTA DINIZ**

**A PASSAGEM DO CETRO:  
ASPECTOS DOS PERSONAGENS HÉRACLES E JASÃO NA  
ARGONÁUTICA DE APOLÔNIO DE RODES**

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa**

**Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Celeste Consolin Dezotti**

**Bolsa: CNPq**

Data da defesa: 08/03/2010

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientadora:**

**Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti**

Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

---

**Membro Titular:**

**Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte**

Universidade São Paulo – FFLCH/USP

---

**Membro Titular:**

**Prof. Dr. Brunno Vinícius Gonçalves Vieira**

Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

Aos heróis de antigamente.

## AGRADECIMENTOS

É pouco espaço o que posso ocupar para os muitos agradecimentos, e muitos poucos agradecimentos para o espaço que essas pessoas ocupam em minha vida. A injustiça faz parte dessa situação, mas a justiça é feita em saber que cada palavra deste texto possui a participação de uma das pessoas que, citadas ou não aqui, fizeram parte das conquistas da minha vida.

Gostaria de agradecer:

Em primeiro lugar, aos meus pais, pelo apoio, pelo carinho, pelo sustento e, sobretudo, pela vida.

Ao meu irmão Thiago pela paciência em dividir o computador comigo, pela disponibilidade em tentar ler e discutir sobre um assunto que não é da alçada dele e pela eterna possibilidade de engrandecer-me empreendendo sempre uma discussão inteligente, qual fosse o assunto.

À minha amada Juliana, que além de eterna incentivadora, corretora de redação, auxiliar de tradução e leitora deste texto, é diariamente fundamental para a construção do homem que sou hoje, homem que planeja sua vida em função dessa mulher. Eu me nutro deste laço que construímos para seguir adiante no desafio de ser humano.

À minha orientadora e guia intelectual Professora Doutora Maria Celeste Consolin Dezotti, que no meu primeiro ano de graduação me apresentou ao mundo fascinante dos estudos clássicos e que também me apresentou ao autor maravilhoso que é Apolônio de Rodes. Você é o que eu quero ser um dia.

À CNPq, que me viabilizou através de seu auxílio financeiro a elaboração do presente trabalho.

Aos membros da banca de qualificação, Professor Doutor Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Professor Doutor Fernando Brandão dos Santos, que contribuíram com preciosas sugestões para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus mestres das letras, que não se resumem aos de clássicas, nem aos professores, que são amigos e companheiros, com os quais eu aprendi não apenas em sala de aula, mas na cantina da faculdade, no papo de corredor ou nos bastidores do *Giz-en-scène*. Professores da vida, pela vida e para a vida.

Aos meus amigos, que tantos são que não caberiam nas mais de cem páginas deste documento, e que guardo todos com especial carinho. Destaco, sobretudo, o auxílio fundamental do amigo Chico, que dispôs seu precioso tempo para ler e auxiliar na correção desta dissertação.

E, por fim, ao gênio Apolônio de Rodes, que talvez não soubesse que milhares de anos depois dele ainda existiriam leitores de sua obra, mas imprimiu sua genialidade em cada verso deste magistral poema. Espero poder valorizar a *Argonáutica* com cada palavra que escrevo a respeito dela, como ela merece. Você, Apolônio, conseguiu que seu canto, ano após ano, século após século, ainda seja cantado entre os homens.

Ἴλατ' ἀριστῆων μακάρων γένος: αἶδε δ' αἰοδαὶ  
εἰς ἔτος ἔξ ἔτεος γλυκερώτεροι εἶεν ἀείδειν  
ἄνθρωποις.

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

(APOLÔNIO DE RODES, *Argonáutica* IV, 1773-1775)

## ÍNDICE

<b>Apresentação:</b> .....	10
<b>Capítulo I. Apolônio de Rodes: poeta homérico, alexandrino, calimaquiano</b> .....	14
1. Alexandria: lar dos <i>philologoi</i> .....	14
2. A poesia alexandrina e Calímaco: Apolônio como poeta calimaquiano .....	16
<b>Capítulo II. Os heróis épicos e trágicos: o exemplo da tradição na <i>Argonáutica</i></b> .....	22
1. O mito dos Argonautas e sua tradição .....	22
2. O divino e o sagrado .....	25
3. Heroísmos homéricos .....	31
4. A Telemaquia como <i>exemplum</i> .....	34
5. A <i>Odisseia</i> trágica de Apolônio .....	37
<b>Capítulo III. Jasão entre os Argonautas: os heróis épicos da <i>Argonáutica</i></b> .....	42
1. Os nomes e a linhagem dos heróis .....	42
2. Os heróis maravilhosos .....	43
3. A glória de antigos homens .....	50
4. Jasão pelos Argonautas .....	53
<b>Capítulo IV. Jasão e Hércules</b> .....	55
1. Herói homérico versus herói calimaquiano .....	55
2. <i>Ἀμυχανία</i> e a caracterização de Jasão .....	57
3. A instauração do tema pelo próêmio e a divisão do poema .....	62
4. Medeia: um plano trágico de Argo .....	71
5. O abandono de Hércules .....	85
<b>Conclusão</b> .....	94
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	99

## RESUMO

Pretende-se levantar pontos da obra *Argonáutica* (Ἀργοναυτικά), de Apolônio de Rodes que possam demonstrar a caracterização das personagens Jasão e Hércules, em oposição. A análise parte da observação de C. Beye (*Epic and Romance in Argonautica of Apollonius*, 1982), que vê Jasão como um novo perfil de herói, próximo a um anti-herói, mais afeito ao gosto do Período Helenístico e Hércules como paradigma do herói da épica homérica visto pelos olhos da crítica e poética do Período Helenístico - principalmente do ponto de vista estético do poeta Calímaco, tido como mentor de Apolônio. Serão analisadas, então, as características desses heróis que serviriam a essa análise, como representações figurativas de cada um e metáforas da evolução natural das estruturas narrativas. Apolônio faria, portanto, além de literatura, uma crítica, análise e releitura do próprio épico nos moldes das narrativas helenísticas a ele contemporâneas.

Palavras Chave: Apolônio de Rodes, *Argonáutica*, épica, Período Helenístico, Hércules, Jasão.



## ABSTRACT

The intent is to raise points of the work *Argonautica* (Ἀργοναυτικά), of Apollonius Rhodius that can show the characterization of the characters Jason and Heracles, in opposition. The analysis comes from the notice of C. Beye (*Epic and Romance in Argonautica of Apollonius*, 1982), that sees Jason as a new outline of hero, near to an anti-hero, more wont to the taste of the Hellenistic Period and Heracles as a paradigm of the hero of the Homeric epics seen through the eyes of the critics and poetics of the Hellenistic Period – mainly through the aesthetic point of view of the poet Callimachus, taken as the mentor of Apollonius. It will be analyzed, then, the characteristics of these heroes that had served to this analysis, as figurative representations of each one and as metaphors of the natural evolution of the narrative structures. Apollonius would do, therefore, besides literature, criticism and analysis and re-reading of the epic itself in the form of the Hellenistic narratives contemporary to him.

Keyword: Apollonius Rhodius, *Argonautica*, epic, Hellenistic Period, Heracles, Jason.

## Apresentação:

Na reunião de uma assembleia entre os aqueus, era costume erguer-se um cetro para pedir a palavra. O cetro, símbolo de poder e comando, era também o símbolo da passagem da palavra, pois de certo modo ter a palavra era ter o comando. Quando Agamêmnon, no canto II da *Ilíada*, reúne uma assembleia dos gregos, a cena em que Odisseu repreende Tersites por proferir injúrias contra o Atrida, batendo-lhe nas costas e nos ombros com o cetro (*Ilíada*, II, 211-277) traz uma demonstração da exigência do respeito à hierarquia e à autoridade da realeza. Odisseu, agindo dessa forma, reforça o comando de Agamemnon frente às tropas. Esse movimento serve também para que o rei tenha consciência do erro cometido ao injuriar Aquiles.

Na *Argonáutica* (Ἀργοναυτικά)<sup>1</sup>, de Apolônio de Rodes, Jasão reúne uma

---

<sup>1</sup> A grafia grega Ἀργοναυτικά é uma composição do nome da nau Argo (Ἄργος) mais a palavra ναυτικά, uma forma de neutro plural. 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 seria “as coisas relativas à navegação (ou aos navegantes) da Argo”.

Há uma tradição de uso desse neutro plural para obras gregas como, por exemplo, a coletânea de epigramas eróticos da Antologia Palatina, denominada Ἐπιγράμματα Ἐποτικά ou obras como a Ἑλληνικά, de Xenofonte.

Fernando Rodrigues Jr. em sua dissertação opta pelo singular, mas acompanha o título sempre de um artigo masculino plural, como que para retomar a informação do neutro plural – criando a forma artificial “Os *Argonáutica*”, que soa estranha ao português.

Têm-se traduzido também o título pelo plural *Argonáuticas*, adaptando não apenas a palavra grega, mas o plural, como o fazem os tradutores de língua espanhola Mariano Valverde Sánchez (*Argonáuticas*), e Máximo Brioso Sánchez (*Las Argonáuticas*). E ainda, em todos os casos citados, é possível levantar a confusão acerca do plural das línguas portuguesa e espanhola, porque ambas 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 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 Ἑλληνικά, traduzida por *Heleniques*. Há ainda a obra anônima Ὀρφείως Ἀργοναυτικά, que é traduzida por *Les Argonautiques Orphiques*, seguindo os moldes da própria tradução da Ἀργοναυτικά de Apolônio – *Les Argonautiques*. Encontramos esses modelos ainda em traduções de livros teóricos, como a tradução portuguesa de *História da Literatura Grega*, de Albin Lesky, onde encontramos a forma “Helênicas” para o texto de Xenofonte, por exemplo (1995, p.653).

No caso dessas obras, porém, bem como da Ἀργοναυτικά, podemos encarar o papel exercido pelo neutro plural 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 Ἀργοναυτικά quer transmitir. É nessa informação que se sustenta a nossa opção por traduzir no singular o título da obra, sem perder, contudo, a pluralidade expressa pelo título.

A opção pela 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”. 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,

assembleia para decidir quem será o líder da expedição dos argonautas (I, 331-49), o que poderia se considerar uma surpresa pois a expectativa natural é que o líder seja o jovem que reuniu tais heróis para essa jornada. Mas as situações são diferentes: Agamêmnon é o chefe maior dos gregos desde a partida da frota – uma característica do herói, que é salientada pelo epíteto “chefe de homens”, ἄναξ ἀνδρῶν, que aparece 46 vezes ligado diretamente ao seu nome na *Ilíada* – enquanto que Jasão não convoca seus companheiros como um chefe, ou seja, ele não se apresenta a eles com esse papel. E a reação dos argonautas é endereçar seus olhares para Hércules. É compreensível que se aclamasse aquele tido como o maior herói dentre os reunidos ali como o líder da expedição. Mas é o próprio Hércules quem passa o comando da nau para Jasão, justamente alegando ser correto que aquele que os reuniu ali lidere essa expedição. Logo em seguida, é Jasão que toma a palavra, como que assumindo o seu posto de comandante, e segue dando as primeiras ordens para os companheiros, para que preparem um sacrifício a Febo Apolo, patrono da expedição.

A passagem do cetro, ou seja, da liderança da expedição do líder eleito Hércules, para Jasão será de fundamental importância para compreender como se constroem os personagens dessa narrativa.

Tal cena está entre as que fundamentam a observação de Beye (1982, p.170-171), de que Jasão representa um novo perfil de herói, próximo a um anti-herói, ou ainda a um herói de amor. Beye afirma categoricamente: *he is a love-hero* (1982, p.93), e, ao comentar um ensaio anterior de 1969 – intitulado “Jason as a Love Hero in Apollonios’ *Argonautika*” –, opõe Jasão a Hércules (1982, p.171):

Eu tentei estabelecer Jasão como uma figura de herói radicalmente nova, um herói erótico e ainda épico, um herói heterossexual, contra quem Hércules agiu como um contraste, representativo do tradicional e agora obsoleto erotismo masculino da pederastia. [...]

Destacando, portanto, pontos que pudessem demonstrar a caracterização dos personagens Jasão e Hércules em oposição, no entender de Beye, Hércules surge como paradigma do herói da poesia épica homérica.

Inspirados nesse comentário de Beye, nossa pesquisa, num primeiro momento, pretendeu comparar os heróis da *Argonáutica* com os de Homero, bem como as suas

---

pretendemos buscar também a referência direta ao título grego Ἀργοναυτικά, levando em conta que sua forma foi imortalizada pelo latim *Argonautica* – forma largamente usada pelas traduções de língua inglesa.

estruturas, vocabulário e narrativa, e traçar o perfil do herói de Apolônio de Rodes, examinando-se as características constitutivas desses dois heróis em especial, Jasão e Heracles. Essas características serviriam de paradigmas para os dois momentos (homérico e helenístico), como representações figurativas de cada um e metáforas da evolução natural das estruturas narrativas. Apolônio não faria, portanto, apenas literatura, mas uma crítica, análise e releitura do próprio gênero épico nos moldes das narrativas helenísticas a ele contemporâneas, assumindo a postura de poeta e crítico literário através de sua própria poesia.

A revisão da bibliografia, bem como as subseqüentes leituras e discussões do tema com a orientadora, porém, levaram a algumas conclusões que mudaram um pouco o status de certas definições e conceitos, principalmente com a leitura dos poemas épicos do *corpus* homérico. Foram escolhidos esses textos pela própria natureza do trabalho de Apolônio, e a comparação dos personagens da *Argonáutica* com os heróis da *Ilíada* e *Odisseia* é de suma importância para o estabelecimento de um conceito mais sólido do que seria o herói homérico, em relação ao que faz Apolônio.

Para a análise mais atenta da obra foram escolhidos cenas e momentos cruciais da *Argonáutica*, que destacam as atitudes, comportamento e o papel da figura de Jasão dentro do poema. Reviu-se então cada uma das três obras épicas com base no texto original grego<sup>2</sup>, para conseqüentemente fazer levantamento vocabular correspondente aos heróis analisados.

Nesse contexto, a participação de Hércules como contraponto a Jasão ficou consideravelmente resumida, tornando-se assim boa parte da dissertação uma análise do personagem Jasão. Mesmo assim, devido à sua importância para perceber-se a mudança do perfil de herói estabelecido pelo autor em relação à tradição e, dado o caráter paradigmático do personagem Hércules, manteve-se a proposta original do título da dissertação. Assim, o objetivo da dissertação é analisar a caracterização do herói Jasão e, considerando a análise de Beye e de outros autores sobre os personagens, fazer uma reavaliação dessa análise, levando em conta a oposição a Hércules.

A partir desse ponto, a organização da dissertação é delineada em três momentos, estabelecendo a organização dos capítulos:

1. A apresentação e discussão do poeta Apolônio de Rodes dentro do contexto helenístico e da tradição épica, como poeta influenciado pelas teorias estéticas de

---

<sup>2</sup> Trechos das obras gregas, bem como das citações em língua estrangeira, traduzidos por mim. Tradução da *Argonáutica* baseada na edição de Mooney, 1912 (cf. bibliografia).

Calímaco. Esse primeiro capítulo tem como objetivo, além da necessária apresentação, retomar o que outros autores já escreveram sobre o poema *Argonáutica*, dando destaque a esse enfoque sob o prisma calimaquiano;

2. Revisão dos conceitos dos teóricos sobre a figura heroica dentro do poema, partindo de uma discussão e definição do conceito de herói através da releitura da *Ilíada* e da *Odisseia*, bem como de terminologias e ocorrências vocabulares que possam contribuir para a caracterização dos principais personagens das duas obras e da *Argonáutica*;

3. Por meio de comparações entre os heróis das três obras e entre os próprios heróis da *Argonáutica*, analisar-se-á a posição de Jasão dentro do texto, bem como a sua importância como novo herói dentro da épica. Essa leitura terá por objetivo questionar a posição estabelecida pela crítica de Jasão como herói, como anti-herói e até como protagonista da obra. Assim, nos capítulos III e IV da dissertação, estabelecer-se-á o perfil heroico de Jasão com base nas leituras e análises, e a definição sobre seu papel na obra em relação aos outros argonautas – levantando, mesmo que sucintamente, aspectos que delimitem o papel também dos outros personagens dentro do poema – e em relação à tradição do gênero épico e do período helenístico, tendo por objetivo fechar o tema da dissertação com uma retomada da tese inicial sob a luz das análises propostas. A figura de Hércules como contraponto à de Jasão receberá maior destaque, bem como a de Medeia.

É segundo esse roteiro de análise que se desenvolverá a dissertação, levando em conta sempre o estabelecimento dos aspectos estruturais dos heróis de Apolônio de Rodas.

## Capítulo I. Apolônio de Rodes: poeta homérico, alexandrino, calimaquiano

### 1. Alexandria: lar dos *philologoi*

O chamado período helenístico compreende uma época relativamente curta entre a morte de Alexandre, o Grande, em 323 a.C. até o final do século I a.C., quando a Grécia foi anexada a Roma. Alexandre havia estendido os domínios helênicos além dos limites da península grega e a sua morte precoce levou à descentralização do império, surgindo fora da península novos centros culturais. A expansão territorial empreendida por Alexandre promoveu mudanças drásticas no âmbito político, econômico, social e cultural, o que levou esses territórios a manter uma cultura helenizada.

O mais próspero dos reinos macedônicos foi seguramente o Egito Ptolomaico, ao menos no que tange à produção cultural. Assim como seus sucessores, Ptolomeu I Soter (367–283 a.C.) foi um monarca fascinado pela arte e cultura helênicas, promovendo em seu governo a construção do complexo do Museu e da Biblioteca em Alexandria. Após a construção, os Ptolomeus incentivaram poetas e eruditos do mundo helenístico a se estabelecerem em Alexandria, formando ali um centro científico, cultural e principalmente erudito.

A Macedônia helenística desenvolvera desde os tempos de Filipe II (382-336 a.C.), pai de Alexandre, um sofisticado gosto pela arte (GUTZWILLER, 2007, p.4), e a concepção de uma área para a organização do conhecimento humano já pressupõe que o material e a produção poética anterior eram vistos como uma tradição a ser conservada e, sobretudo, estudada. O “local das Musas” (*mousaion*) como foi concebido, seria um lugar onde se coletariam todas as produções escritas em grego, até cópias de uma mesma versão, e onde os eruditos seriam sustentados pela monarquia para que trabalhassem em comunidade, devotados a estudar e preservar a cultura grega. O passado estabelecido da cultura de língua grega era reavaliado e a postura dos poetas passava a ser também a de críticos literários e, muitas vezes, de criadores de novas teorias estéticas. Todo o trabalho realizado era presidido por um bibliotecário-chefe que, segundo as fontes disponíveis, também assumia a tutoria dos filhos do monarca (RODRIGUES JR., 2005, p.16).

Muitos desses eruditos alexandrinos, ao estabelecerem critérios de classificação das obras com o objetivo de organizá-las e catalogá-las, identificaram elementos de composição, metrificação e performance da poesia produzida até então. Ao avaliarem

esses modelos poéticos, além do supracitado trabalho de conservação, muitos dos poetas que integravam o grupo dos *philologoi* 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 e crítico.

Nesse contexto *filológico*, a postura em relação à produção poética mudou substancialmente. Não apenas refletindo uma mudança da estrutura social, que deixava de ser a *pólis* do século V, a principal produção poética deixou de ser focada na poesia oral, na performance voltada para o público, e passou a ser essencialmente uma literatura privada, voltada para o indivíduo (HOUGHTON, 1987, P.34).

Os trabalhos de retórica baseados no estudo e categorização dos gêneros poéticos contribuíram para que os poetas alexandrinos desenvolvessem uma poesia com certo caráter experimental. O hibridismo poético buscado pelos poetas envolvia a utilização da métrica, da temática – os *topoi* – e dos dialetos gregos de maneiras diversas das usuais, exercitando as matérias poéticas preestabelecidas pela tradição. As discussões estéticas e o estabelecimento de um programa poético com base nessas reflexões também geravam um efeito de “transgressão”, que nesse sentido visa propor uma continuidade a partir da ruptura com a poesia anterior.

É nesse contexto que Apolônio de Rodes escreve a *Argonáutica*. Tendo sido o bibliotecário chefe, apesar das poucas e contraditórias informações sobre a história do texto e do próprio autor, é inegável sua filiação à estética alexandrina proeminente na Biblioteca, principalmente à estética da poesia de Calímaco<sup>3</sup>, seu tutor e exemplo poético.

Quanto à biografia de Apolônio, pouco se pode afirmar de fonte segura. As principais fontes que temos para a biografia de Apolônio são duas *Vitae*, transmitidas em manuscritos do poema, além de um léxico biográfico bizantino chamado *Suda* e um fragmento de papiro que contém uma lista dos bibliotecários de Alexandria<sup>4</sup>.

Tudo que damos como certeza deve-se aos dados coincidentes dessas biografias, e é possível notar diversas contradições entre as fontes. O que há de consenso é que Apolônio foi filho de Sileu e nasceu em Alexandria em meados da primeira metade do século III a.C. Com certeza, em algum momento de sua vida, Apolônio mudou-se para

---

<sup>3</sup> Poeta natural de Cirene que viveu aproximadamente entre 310/305 e 240 a.C., cujo legado é a teoria estética que influencia Apolônio de Rodes substancialmente. Sobre esse assunto, cf. Margolies, 1981.

<sup>4</sup> Cf. Sánchez, 1996, p.7; Mooney, 1912, p. 1-2. Ambos trazem o conteúdo dessas curtas biografias.

Rodes e, além de poeta, foi bibliotecário em Alexandria. Além da *Argonáutica*, atribuiu-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).

Muito do que se escreveu sobre Apolônio refere-se à sua querela com o poeta Calímaco.

## 2. A poesia alexandrina e Calímaco: Apolônio como poeta calimaquiano

O mais proeminente desses *philologoi*, tanto na organização dos catálogos quanto no estabelecimento de teorias estéticas que influenciaram os autores contemporâneos e posteriores a ele, foi Calímaco de Cirene<sup>5</sup>. Em seus poemas, ele explica suas opções, estabelecendo a sua poética, o que pode ser de grande utilidade para a delimitação da postura dos poetas alexandrinos acerca da teoria crítica e de como eles trabalhavam essas reflexões.

As principais e mais influentes obras de Calímaco que chegaram aos dias atuais foram os *Aitia* e a *Hécale*, mas o prolífico autor compôs também hinos e epigramas. Apesar de não possuímos o seu trabalho de catalogação, é possível identificar pela sua poesia não apenas sua teoria estética, mas a sua posição frente ao trabalho de outros poetas que o influenciaram como modelos ou contra-modelos.

Um exemplo desse trabalho é o prólogo dos *Aitia*, chamado de *Contra os Telquines*, no qual Calímaco expõe sua preferência estética e responde a supostas acusações dos 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.

No seu epigrama XXVIII, Calímaco diz odiar o poema cíclico<sup>6</sup> e no próprio

---

<sup>5</sup> Fox (1988, p.345).observa que em Alexandria a erudição se tornou uma ciência, sendo um exemplo do trabalho lá realizado um famoso catálogo em 120 livros, as *Tábuas de pessoas conspícuas em cada área do saber e uma lista de suas composições*, escrito por Calímaco.

<sup>6</sup> Os poemas cíclicos (κυκλικόν) abarcam diversos épicos posteriores a Homero dos quais apenas temos os nomes ou alguns escassos fragmentos. Eles eram mais curtos que os épicos homéricos e muitos deles possuem problemas na identificação autoral, pois eram muitas vezes todos atribuídos a Homero. Margolies (1981, p. 7-8) salienta que a poesia cíclica era episódica e conectada por um herói único ou por certo período de tempo, e que não apenas Calímaco, mas Aristóteles também condena esse gênero em sua *Poética* (XXIII, 1459b). Ela sugere que se Apolônio escreve o tipo de poesia que afronta a estética calimaquiana, ele o faz com o objetivo de posicionar-se como um poeta calimaquiano a escrever o “poema errado”, o que seria a antiépica, logo essa atitude seria proposital. Esse tema será revisto posteriormente durante a dissertação.



prólogo dos *Aitia* ele expressa sua recusa a uma poesia unitária e contínua (ἐν ἄεισμα διηνεκῆς), em muitos milhares de versos (ἐν πολλαῖς... χιλιάσιν) em oposição ao poema curto, elaborado com refinamento e arte (SÁNCHEZ, 1996, p.13). Werner (2005, p.27-29) afirma que a poesia a que se refere a expressão ἐν ἄεισμα διηνεκῆς condiz com os conceitos de unidade e continuidade do *mythos* que Aristóteles defende. Calímaco opõe sua matéria poética a outra representada por reis e heróis, que, segundo a autora, se insere na definição aristotélica do que é apropriado como matéria tanto ao gênero épico quanto ao trágico.

Werner destaca ainda que da defesa que Calímaco faz de sua poética surge o diálogo com outros poetas e gêneros, e os questionamentos que ele evoca quanto à poesia são uma discussão em voga durante o período helenístico (2005, p.97). E observa também que Calímaco tem um apreço por catálogos, etimologias e digressões, e que essas características ficam claras nos seus *Hinos* (p. 285):

Apesar de catálogos, etimologias e digressões serem tópicos pertinentes aos hinos em geral, a frequência e o modo como esses recursos são empregados merece destaque em seus *Hinos*, recorrentes também ao longo de toda a obra calimaquiiana. Além da recorrência, também, de certos *tópoi*, τρόποι, etiologias e usos diversos, sobressaem-se, ainda, as alusões, mais ou menos explícitas, às obras de poetas vários, Píndaro, Hesíodo e mesmo Homero, apesar das restrições atribuídas a esse modelo em algumas passagens da obra calimaquiiana, identificadas na repetição de versos, fórmulas, temas ou construções textuais, e, sobretudo, a forma como o poeta consegue variar as imagens já antes apresentadas por eles.

O diálogo com a tradição, portanto, é um ponto fundamental da poética calimaquiiana, bem como um reflexo do contexto de produção de seus textos, já que os eruditos da Biblioteca exerciam justamente o papel de revisores desses textos da tradição.

A influência da poética calimaquiiana é muito forte, portanto, e muitas fontes identificaram Apolônio de Rodes como discípulo de Calímaco, mesmo que no sentido de imitação poética (SÁNCHEZ, 1996, p.11). Mas também é famosa a tradição que sustentou durante séculos a existência de uma possível querela entre os poetas, principalmente devido às recusas de Calímaco a um tipo de poesia considerada como sendo a de Apolônio.

Mas as fontes que indicam essa contenda são tardias e não há nenhuma referência explícita dessa contenda nos textos dos poetas (RODRIGUES JR., 2005,

p.57), apenas conjecturas de outros autores. O principal motivo do surgimento dessa tradição da querela seria o poema *Íbis*, não conservado, que segundo o *Suda* seria dirigido a certo Íbis, identificado pelo biógrafo como Apolônio de Rodes. Por a descrição do tipo de poesia a qual Calímaco se opõe se aproximar bastante da poesia épica, o que levaria à conclusão, por parte de vários autores, de que Apolônio seria um dos Telquines que Calímaco ataca. Beye (1982, p.7) comenta esse fato, salientando a relação de ambos, Calímaco e Apolônio, com a tradição literária:

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

Mas, há diversos indícios do contrário, que Apolônio seguiria justamente o modelo calimaquiano de poesia.

Tanto o *Suda* quanto as duas outras biografias afirmam que Apolônio era estudante de Calímaco, ou pelo menos seu seguidor. Mas essa posição de aluno poderia referir-se apenas, como aponta Margolies (1981, p. 13) ao citar Lefkowitz, à influência literária. A autora observa que as querelas literárias eram *topoi* da poesia helenística, com o próprio prólogo *Contra os Telquines* podendo servir de exemplo. A *Argonáutica*, partindo desse pressuposto, traz muitos argumentos para concordarmos com essa influência literária de Calímaco em Apolônio.

O poema de Apolônio segue os moldes estruturais da poesia de Homero. É escrito em hexâmetros datílicos, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, mas é consideravelmente menor, com 5.835 versos divididos em quatro cantos, cada um com uma extensão que equivale ao dobro da média de versos de um canto das obras homéricas. Mas, desde seu primeiro verso, surgem diferenças entre a *Argonáutica* e os dois poemas de Homero.

Margolies afirma que a dupla invocação a Apolo, no primeiro verso do canto I, e às Musas, no verso 22 do mesmo canto, remetem ao prólogo duplo da *Aitia*, filiando Apolônio a uma tradição calimaquiana.

A autora observa que a relação da poesia de Apolônio com essa estética calimaquiana está presente principalmente nos seus personagens em oposição: Jasão e

Héracles. Modelos opostos de épocas opostas, os heróis simbolizariam os dois momentos da poesia épica, a homérica, simbolizado pelo poderoso Héracles, e a calimaquiana, pelo jovem, frágil e belo Jasão. Esse tema será estudado com mais aprofundamento nos capítulos subsequentes.

Muitas características ligadas não apenas a Calímaco, mas à estética da poesia do período helenístico, aparecem no texto de Apolônio. Há a liberdade na abordagem de um tema comum e recorrente na literatura; o diálogo com o clássico, nesse caso, com Homero e a tradição épica; o deleite com um mundo mais humano que grandioso, como podemos perceber na figura de Jasão; há também um predomínio da mitologia e da magia no texto, bem ao gosto do público do autor, representando também o sincretismo inerente às condições da sociedade alexandrina<sup>7</sup>.

Nesse período, surge um apreço maior dos eruditos pelo estrangeiro, pelo exótico e por tudo aquilo que chega quase ao exagero. Segundo Fowler (1990, p.XIV), há uma aproximação entre poesia e as estéticas das artes visuais.

As artes visuais – jóias, mosaicos, escultura, e pintura – parecem também ter uma profunda influência sobre a poesia helenística, apesar da 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.

Além disso, a predileção por catálogos e descrições minuciosas das culturas e geografias, aproxima Apolônio do trabalho realizado na Biblioteca, e por Calímaco em particular. Isso é notório, principalmente no início do primeiro canto com o catálogo dos heróis, que remonta também ao catálogo das naus da *Ilíada*, mas com um foco diferenciado<sup>8</sup>; e no último canto, o do retorno, quase todo dedicado a descrições geográficas dos locais por onde passam os argonautas, sendo esses locais reais ou míticos.

Apesar de a aparente recusa de Calímaco ao poema longo ser tomada como

---

<sup>7</sup> Houghton afirma que Ptolomeu Soter desejava introduzir uma cultura intelectual à sociedade grega no Egito, o que acabou levando a um inevitável sincretismo dos elementos das duas culturas (1987, p.33).

<sup>8</sup> Poderíamos considerar o catálogo da *Ilíada* mais político, pois se centrava na divisão das tropas e nas alianças que seus reis fizeram, bem como quais eram esses reis e o que governavam, enquanto Apolônio prefere salientar as características que tornam os argonautas seres especiais e formidáveis, principalmente se comparados a outros seres humanos.

matéria para o estabelecimento dessa possível querela literária, Fox cita eruditos como autores de pequenas épicas, poemas curtos chamados de *epyllia*. Erastótenes, Mosco (seguidor de Aristarco) e Calímaco realizaram trabalhos dessa ordem (FOX, 1988, p.355).

A narração de Apolônio inclui elementos distantes da poesia homérica e próximos dessa produção helenística, como os *epyllia*. Segundo Sánchez (1996, p.46), além de diversas digressões realizadas pelo autor que incluem na narrativa da viagem material de caráter mitológico, geográfico e etnográfico, o poema expõe uma presença do narrador muito maior do que nos poemas homéricos, levando também a uma implicação de um leitor para o texto.

Podemos interpretar esse narrador da *Argonáutica* à luz da proposta de poesia crítica da poesia alexandrina. As escolhas feitas pelo narrador sobre a matéria de seu canto se assemelham à postura assumida por Calímaco ao eleger seu programa estético dentro do próprio poema. O narrador de Apolônio pede licença para elidir fatos que não coubessem à sua narrativa, já que outros já haviam contado essas histórias antes dele. Isso demonstra o respeito que possui o autor pela tradição<sup>9</sup>, bem como a liberdade que toma na elaboração de seu texto, em relação à mesma. Essa construção é recorrente, e sempre denota a mesma postura: a de domínio do autor sobre o texto. O narrador interfere no canto, recusando-se a abordar algum tema ou simplesmente elidindo passagens que não considera lícito cantar (I, 18-20; 919-921; IV, 248-250), por exemplo. Além disso, Apolônio muitas vezes fala em primeira pessoa (I, 2, 20; III, 1; IV, 2, 4; 248-250). Isso tudo poderia mostrar-nos claramente que Apolônio distancia-se da tradição 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.

A autoconsciência literária é apenas possível num período onde a literatura já estava estabelecida como produção autoral e não mais a voz das Musas intermediada pelos aedos.

Rodrigues Jr. (2005, p.45) salienta que, tomando o paradigma homérico para o gênero épico, Calímaco e Apolônio relêem a poesia épica por meio de uma técnica alusiva, incluindo aí sua linguagem e matéria. Ao comentar a *Hécale* de Calímaco, o autor observa que o protagonista escolhido pelo autor para sua epopéia é uma

---

<sup>9</sup> Como salienta Aristóteles na *Poética*, 1460a, 5-11.

personagem própria da comédia, um φαῦλος, residindo aí a opção pela transgressão à tradição<sup>10</sup>.

Além da experimentação no uso da linguagem e da erudição, outra característica comum aos dois poetas, ainda segundo Rodrigues Jr., é o gosto por mitos não comuns, muitas vezes derivados de histórias locais, inseridos na *Argonáutica* com finalidade etnográfica e etiológica. Pode-se tomar como exemplo o mito da fundação de Cirene, que segundo Margolies (1981, p. 42) mostra como a ilha de Tera fora colonizada e de raízes originárias aos ancestrais de Calímaco, explicado pelo sonho premonitório de Eufemo (IV, 1735-1764)<sup>11</sup>. Assim também esse mito serve de recurso para ratificar a filiação de Apolônio à poética calimaquiiana.

Assim, não haveria contenda entre Apolônio e Calímaco, por compartilharem de uma mesma concepção poética. A menção de Apolo no início e por toda *Argonáutica* também pode ser vista como uma parte do programa poético de Apolônio, visando inserir no ἔπος experimentações poéticas e recursos estilísticos caros à erudição alexandrina (RODRIGUES JR., 2005, p.62).

Seja pela sua ligação com a tradição épica homérica, seja pela sua filiação estética a Calímaco, ou ainda pelas suas características que explicitamente a ligam à poética alexandrina contemporânea à sua produção, a *Argonáutica* de Apolônio de Rodes instaura questões determinantes para estabelecer firmemente qual a postura do poeta crítico alexandrino frente a essa tradição homérica. Além disso, como vê um poeta e crítico alexandrino o herói grego tradicional de Homero por esse olhar calimaquiiano?

---

<sup>10</sup> A escolha do protagonista é também importantíssima para a construção do poema de Apolônio dentro dessa ótica calimaquiiana, sendo uma das principais matérias a serem tratadas no presente trabalho.

<sup>11</sup> Tera é a atual Santorini, ilha situada no mar Egeu. Os gregos de Tera fundaram e colonizaram Cirene.

## Capítulo II. Os heróis épicos e trágicos: o exemplo da tradição na *Argonáutica*

### 1. O mito dos Argonautas e sua tradição

Ao se tratar do conteúdo e dos heróis da *Argonáutica* é necessário retomar o próprio mito, um dos mais importantes ciclos míticos gregos. O rei da Beócia e neto de Éolo, Atamas, teve dois filhos: Frixo e Hele. Estes são ameaçados pela madrasta Ino, que arquitetou um plano para matá-los por intermédio de um falso oráculo. Porém, os jovens são salvos da morte pela mãe Nefele, que lhes permite a fuga através de um carneiro de lã dourada capaz de voar. Durante a fuga, Hele despenca do dorso do carneiro, no estreito que os gregos nomearam de Helesponto em sua homenagem.

Frixo chega ao reino de Eetes, na Cólquida, casa-se com a princesa do reino, Calcíope, e sacrifica o carneiro a Zeus, sendo que o velocino de ouro se torna um item sagrado e importante para os colcos, protegido por um grande monstro.

O outro filho de Éolo era Creteu, o rei de Iolco. Ao morrer, o trono que seria de direito de seu filho Éson é usurpado pelo meio irmão deste, Pélias. Porém, conforme oráculo de Apolo, consultado por Pélias, um homem calçando apenas uma sandália tomaria o trono de Iolco.

Criado, como muitos outros heróis, pelo centauro Quíron, Jasão cresce e retorna ao seu reino. No caminho, ajuda uma velha a atravessar um riacho, carregando-a nas costas. Esta velha revela ser a deusa Hera, que passa a ajudá-lo sempre. Por outro lado, o rei Pélias recusara-se a fazer sacrifícios em nome dessa deusa, o que a tornou sua inimiga. Nessa travessia, o jovem perde uma das sandálias, sinal de reconhecimento de que ele era mesmo o usurpador do trono de Pélias, como o oráculo previra. Assim, para livrar-se dele, Pélias o envia na impossível missão de recuperar o velocino de ouro. E é nesse ponto que se inicia a *Argonáutica*.

Jasão, então, reúne os maiores heróis da Grécia para a empreitada, e cabe a um deles, Argo, construir a embarcação que os levará na viagem. Assim as aventuras se seguem, de maneira episódica, durante a navegação em direção à Cólquida. Essas aventuras ocupam os dois primeiros cantos da *Argonáutica*: a escala em Lemnos, ilha de mulheres que mataram seus maridos (I, 609-910); a morte do rei Cízico (I, 936-1152); o desaparecimento de Hílas e o conseqüente abandono de Hércules e Polifemo na Mísia (I, 1172-1362); a luta entre Amico e Polideuces na Bebrícia (II, 1-163); o encontro com Fineu e a perseguição às harpias (II, 178-530); a passagem pelas rochas movediças

(*planktai*), as Simplégades (II, 531-648); as escalas em Tinia, o encontro com Lico e os mariandinos e a morte de Idmon e Tifis (II, 648-898); a escala na Ilha de Ares e o encontro com os filhos de Frixo e, por fim, a chegada à Cólquida (II, 1228-1285).

A relação entre Medeia e Jasão, por muitos autores tida como o ponto central da obra, é o foco do canto III, no qual a jovem, utilizando de sua feitiçaria – ela é sobrinha da maga Circe –, ajuda Jasão a cumprir as provas impostas pelo rei Eetes. Assim, ela foge com o herói, dando início ao retorno, narrado no canto IV, e constituído dos seguintes episódios: a fuga de Medeia e a conquista do velocino (IV, 6-240); a perseguição empreendida pelos colcos aos argonautas (IV, 241-337); a morte de Apzirto, o irmão de Medeia, assassinado por Jasão (IV, 338-521); o encontro com Circe (IV, 659-752); o casamento de Jasão e Medeia na ilha dos feácios (IV, 982-1222); o transporte da nau Argo por terra, carregada pelos argonautas, e a morte de Canto e Mopso (IV, 1240-1622); o confronto com o gigante Talos em Creta (IV, 1622-1693); o sonho de Eufemo em Tera, o encontro com Tritão e o epílogo com a chegada em Iolco (IV, 1694-1781).

Os episódios das viagens de ida e volta são intermediados por cenas de navegação, repletas de referências geográficas e descrições de lugares, míticos ou não. Há uma grande preocupação também com mitos etiológicos dos vários locais por onde os argonautas passam, relacionando os heróis aos mitos locais e estabelecendo uma coesão entre os episódios, dando uma unidade cronológica pela geografia da viagem.

O mito, além disso, possui uma estrutura que une a viagem do jovem Jasão à própria história da origem do velo e de seus antepassados. O velocino deve voltar às mãos da família de Jasão, e sua empreitada permite também a recuperação do trono que lhe é de direito. Segundo Sánchez (1996, p.20-21), o tema central desse mito é um tema folclórico comum, onde o herói deve buscar um item mágico num país distante, enfrentando um longo caminho e diversos obstáculos e depois tendo que realizar provas impostas por um rei, mas que ele supera com a ajuda da princesa que acaba por se tornar sua esposa.

A narrativa das façanhas de Jasão e dos argonautas já era conhecida e bem antiga, mesmo para os gregos anteriores a Apolônio. Na *Odisseia*, XII 69-72, há uma referência à nau Argo e às Simplégades. A *Teogonia* de Hesíodo, a *IV Pítica* de Píndaro e a tragédia *Medeia* de Eurípides são exemplos de versões desse mito que chegaram até nós.

O mito apareceu também com frequência entre os eruditos do período

helenístico, dentro das tendências literárias que permeavam o ambiente do museu alexandrino. Dois dos *Idílios* de Teócrito<sup>12</sup> – o *Idílio XIII* e *Idílio XXII* – são exemplos dentro dessa temática, retratando eventos também narrados por Apolônio.

Goldhill (1991, p.285) observa que em outros poetas alexandrinos, como Teócrito, essa técnica de apropriar-se e manipular figuras e mitos antigos era um *topos*, que demonstra uma busca dos autores helenísticos por um momento original no passado anterior às escrituras de Homero<sup>13</sup>.

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*.

Há outros argumentos acerca dessa retomada do passado dentro da *Argonáutica*. No primeiro capítulo de seu trabalho sobre as reminiscências da *Odisseia* na *Argonáutica*, Dufner (1988, p.1-55) comenta o texto *Odysee und Argonautika* de Karl Meuli, que levanta a teoria de que seríamos capazes de identificar diversos ecos da *Odisseia* na obra de Apolônio porque haveria uma *Argonáutica* anterior à própria *Odisseia*<sup>14</sup>. Apesar das objeções possíveis a esse argumento, dado o fato de ser baseado em reminiscências narrativas dos dois textos que chegaram até nós – o que leva a uma especulação, já que não há nenhuma prova material dessa *Argonáutica* “pré-*Odisseia*” –, é interessante ressaltar que o mito era não apenas conhecido do próprio Homero, como tradicional para os gregos também. Ao voltar no tempo para redescobrir o mito anterior ao mito fundador da própria sociedade grega, Apolônio escreve uma história que já era antiga mesmo para Homero, como atesta Goldhill (1991, p.284-285).

Ainda mais importante que esses elementos, porém, é o fato de que o mito dos argonautas não apenas é anterior ao do ciclo troiano como encerra em si elementos do mesmo. Além de representar a geração anterior à dos heróis homéricos, os próprios pais

<sup>12</sup> Poeta também do século III a.C., da cidade Siciliana de Siracusa, Teócrito é tido como o responsável por cunhar uma das mais fundamentais formas poéticas do ocidente: a poesia pastoril. Ele será inspiração para todos os poetas bucólicos posteriores, de Roma até a modernidade, bem como modelo para outros gêneros poéticos.

<sup>13</sup> Teócrito subverte temas épicos, adicionando elementos de 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*.

<sup>14</sup> 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 Caribidis e o evento da Trinácia. Mas essas considerações são feitas tendo em vista o itinerário da viagem de volta dos argonautas.



de alguns desses heróis participam da aventura: Peleu, pai de Aquiles; Télamon, pai de Ajax; Menécio, pai de Pátroclo. Desses heróis, aqueles que possuem maior destaque são Peleu e Télamon, principalmente como agentes e críticos das ações de Jasão.

E, como já dito, Homero não seria o único “antecipado” pelo texto de Apolônio, mas também a tragédia de Eurípides, *Medeia*. O autor do século V foi inspiração clara para a *Medeia* de Apolônio, e o retrato da jovem que viria a tornar-se a heroína trágica revela essa inspiração em diversos momentos. Sánchez (1996, p.37) destaca as cenas dialogadas intercaladas com monólogos como sendo uma imitação da tragédia, especialmente das cenas de *Medeia*. Ele afirma que há uma divisão de todo o canto III nos moldes de uma tragédia em cinco atos, o que parece certo exagero, mas impele à reflexão acerca da personagem e da sua importância dentro do poema de Apolônio. De fato, o canto III parece apresentar uma premonição das consequências trágicas que o amor de *Medeia* – e principalmente a sua decisão em abandonar sua terra e seguir com os argonautas – terão no futuro.

(...)Quando *Medeia*, em sua conversa com Jasão, concebe a possibilidade de que este um dia a esqueça, sua reação agitada e ameaçadora (III, 1111-1117) anuncia já os impropérios que proferirá logo que sentir traídas as promessas de Jasão (IV, 350-393; 1030-1052). A cruel assassina de Apsirto e a heroína de Eurípides habitam já na jovem apaixonada do canto III.

A construção da personalidade de *Medeia* é um fator importante para a trama, e para a própria construção de Jasão como herói dentro do enredo do poema de Apolônio. O Jasão da *Argonáutica* é muito diferente da figura de herói forte e combatente, que se destaca pela sua *andreia*<sup>15</sup>, como Aquiles ou Ajax na *Ilíada* (SÁNCHEZ, 1996, p.56). E a figura do herói não é central apenas para as tramas épicas gregas, mas para a própria cultura.

## 2. O divino e o sagrado

Um fator essencial dentro da épica homérica é a interferência dos deuses nas ações humanas, sendo personagens ativos e decisivos dentro da narrativa. Desde a participação no próprio campo de batalha, como na *Ilíada*, até a fúria terrível de Poseidon contra Odisseu na *Odisseia*, vários são os eventos diante dos quais a decisão tomada pelos deuses é o que guia a narrativa.

<sup>15</sup> ἀνδρεία – “virilidade”, “energia”, “coragem”.

Na *Argonáutica*, dois são os deuses que mais são invocados: Hera, pela sua proteção a Jasão e pela sua ira contra Pélias; e Apolo, a quem é dedicado o próprio poema. Gutzwiller (2007, p.81) destaca que geralmente o papel dos deuses dentro da narrativa de Apolônio é apenas explicado parcialmente, ou apresentado de um ponto de vista limitado. De fato, a própria motivação para a viagem parece ser muito mais obra da precaução de Pélias tendo em vista evitar o cumprimento do oráculo, mas ao fim do canto II – como a própria Gutzwiller observa – Jasão relata que o objetivo primeiro da expedição é “expiar a fúria de Zeus contra a raça Eólia, completando o ‘sacrifício de Frixo’ (II, 1194)”.

Mas, antes de tudo, a apóstrofe ao deus no primeiro verso da *Argonáutica*, ao molde dos hinos homéricos<sup>16</sup>, pontua a origem da viagem como sendo o próprio Apolo. Para Houghton (1987, p. 82), Apolo simboliza o poder intelectual<sup>17</sup>. A autora levanta duas razões para essa apóstrofe: (i) o oráculo de Apolo que impele Pélias a enviar Jasão em busca do velo e (ii) o fato de ser o “deus paterno” do herói. Segundo a autora, ele é o jovem varão olímpico perfeito, não servindo apenas de exemplo para Jasão, mas para todos que almejam essa juventude.

Albis (1996, p.121-128) observa que o alinhamento da poesia de Apolônio com a de Calímaco também se dá pela utilização da figura de Apolo no primeiro verso da *Argonáutica*. Ele lembra que duas vezes Calímaco utiliza-se da imagem do deus para expor seus pontos de vista literários – no prólogo *Contra os Telquines* e no seu *Hino a Apolo* –, e que essa utilização pode ser conferida em um trecho da *Argonáutica* que descreve um pedido de Jasão ao deus (IV, 1701-1706), e aparece de maneira muito similar em Calímaco, na *Aitia*, fr. 18, 5-8<sup>18</sup>. O contexto e o conteúdo das passagens são

<sup>16</sup> Beye (1982, p.13-14) assinala que tanto a introdução quanto o término da narrativa remetem aos hinos homéricos, pois os hinos também se encerram com uma apóstrofe. A diferença seria que, nos hinos, essa apóstrofe é para o deus ao qual o hino é dedicado e, no caso da *Argonáutica*, a apóstrofe é à raça dos bem aventurados (μακάρων γένος).

<sup>17</sup> Ele é o deus do canto, ligado às artes poéticas e tutor de poetas, como os poetas do período helenístico o vêem (Werner, 2005, p.80).

<sup>18</sup> O fragmento é o seguinte:

ἀλλ' ὄγ' ἀνιᾶζων ὄν κέαρ Αἰσονίδης  
σοὶ χέρας ἤερ]ταζεν, ἴημε, πολλά δ' ἀπείλει  
ἐς Πυθῶ πέμ]ψειν, πολλά δ' ἐς Ὀρτυγίην,  
εἴ κεν ἀμιχθαλόεσσαν ἀπ' ἠέρα νηὸς ἐλάσσης·  
]ὄτι σήν, Φοῖβε, κατ' αἰσιμίην  
πεῖσματ'] ἔλυσαν ἐκ[λ]ηρώσαντό τ' ἔρετμά  
]πικρὸν ἔκουψαν ὕδωρ.

os mesmos: Jasão promete dedicar muitas oferendas ao deus em Pito e Ortígia se ele o ajudasse. Esse evento explica o nome Anafe – “aparecida” atribuído à ilha em que eles se encontram, em homenagem ao deus. O autor salienta ainda que o fato de o primeiro verso do poema ser Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε, “começando por ti Febo”, talvez seja uma alusão de Apolônio ao tratamento do mito por Calímaco e seu reconhecimento da dívida que tem para com o poeta de Cirene.

A posição de Apolo no início do poema também pode demonstrar claramente que a motivação da viagem é o oráculo. Ao consultar um oráculo de Apolo em Delfos, Jasão tem a promessa do deus de guiar os argonautas pelos caminhos do mar, desde que o herói realize sacrifícios em sua honra, o que segundo Clare (2002, p.48-49) acaba por reinterpretar o primeiro verso, a apóstrofe a Apolo, fazendo-o adquirir um sentido adicional, em que tanto Apolônio começa seu épico com uma homenagem ao deus, quanto Jasão inicia a sua viagem da mesma forma.

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, nota 65). Logo em seguida, o herói se encontra com uma sacerdotisa de Ártemis, irmã gêmea de Apolo.

Em outro importante momento, é o próprio Orfeu que realiza uma invocação a Apolo. Após o deus aparecer para os heróis, em II, 673 e ss., Orfeu clama aos argonautas que consagrem uma ilha a ele, onde se inicia o ritual conduzido pelo herói em honra de Apolo. Além da função etiológica recorrente, essa cena traz uma descrição de várias proezas do deus. Segundo Clare (2002, p.238), a cena representa uma

---

Mas, afligido o coração, o Esonida  
a ti as mãos ergueu, Hieie, e muitos presentes  
para Pito prometeu enviar, muitos para Otígia,  
se afastasses a nevoenta bruma do navio...  
pois, Febo, pelo teu auspício  
os cabos soltaram e partilharam os remos  
e golpearam a amarga água.

Que Albis traduz da seguinte maneira:

Mas o Esonida, doente do coração, levantou suas mãos à você, Febo “Hiëios”, e prometeu enviar muitos presentes a Pito, muitos a Otígia, se você afastasse a névoa sombria do navio... porque foi de acordo com seu oráculo que eles soltaram as amarras e distribuíram os locais para remar... e bateram na água amarga (com seus remos).

renovação do pacto estabelecido entre os argonautas e o deus através do ritual do primeiro canto, quando Jasão revela que consultara um oráculo, pelo qual o deus prometia guiar os caminhos da viagem dos argonautas (I, 351-361). Isso também deixa mais claro o papel do próprio Orfeu como líder religioso dentro da expedição<sup>19</sup>.

Sánchez (1996, p.180, nota 303) comenta que o sacrifício de cabras, como o liderado por Orfeu, não era incomum, e que em Delos havia um altar de cornos de cabras. Além de deixar clara a função de mito etiológico, a cena traz mais substancialmente a definição do papel de Apolo como guia e protetor dos argonautas, e serve de lembrete à comparação entre as figuras de Apolo e Jasão, através do tema arquetípico da monstruosidade vencida pelo herói – respectivamente, o dragão de Delfos e os touros de bronze (CLARE, 2002, p.239). Jasão estabelece, portanto, essa relação com o deus desde o início da obra e em momentos como esse reafirma esse “apadrinhamento”.

Dois epítetos utilizados para Apolo são ἐμβάσιος, que pode ser traduzido por “embarcador”, e ἐκβάσιος, “desembarcador”. Ele é, portanto, o deus do embarque e assume também o papel de salvador de navios (νηοσσόω Ἀπόλλωνι em II, 297). Outros epítetos de Apolo são Ἰηπαιῶν (II, 702), derivado de ἰη παιῶν que é um clamor à característica atribuída a Apolo como o médico dos deuses<sup>20</sup>; νόμιος (IV, 1218), “pastoril”, denominação associada a um mito encontrado, segundo Sánchez (1996, p. 314, nota 750), tanto em Calímaco (*Hino* II, 47-54) quanto em Teócrito (XXV, 21-22); μαντεῖον (II, 493), ou “mântico”, a característica ligada a adivinhação. Por fim aparecem os mais comuns como o filho de Leto (Λητῶος), “flechador” ou “flecheiro” (ἐκρηβόλος), ou “o que atira de longe” (ἔκκατος), e Febo, “o brilhante” (Φοῖβος), que o acompanha desde o primeiro verso. Esses três últimos fazem parte do vocabulário homérico.

Assim como é feita a comparação entre Apolo e Jasão, a jovem Medeia saindo da casa de seus pais é comparada à deusa Ártemis (III, 872-886), fato este que tem diversas implicações. Sánchez (1996, 241, nota 503) observa que a comparação é inspirada na de Nausícaa e Ártemis (*Od.* VI, 102-109), e que ecoa na comparação de

<sup>19</sup> Esse tema será abordado posteriormente numa análise mais detida do personagem.

<sup>20</sup> Peon ou Peã era o médico dos deuses, mas o seu nome acabou sendo assumido como epíteto de Apolo. Acabou dando seu nome também ao gênero de poesia triunfal, cujos expoentes são Píndaro e Baquilides. Apolo também é chamado de παιῶν em IV, 1511.

Dido com Diana na *Eneida* de Virgílio (*En.* I, 498-504). Clare (2002, p.198) salienta que há similaridades de coreografia entre essa cena e a de Jasão/Apolo. Há aqui uma relação entre a beleza e a virgindade da jovem e da deusa – que pode operar também em paralelo com a beleza de Jasão em comparação com Apolo –, mas também a reação dos espectadores ao cortejo de Medeia, que no símile é comparado ao cortejo de animais a acompanhar a deusa.

Outra figura ligada a Ártemis é a sacerdotisa Ífias (I, 311-316), que beija a mão direita de Jasão. Esse fato ocorre exatamente no momento do símile que compara o herói ao deus Apolo, o que torna interessante essa ligação entre a saída de sua terra e a chegada à Cólquida, ligadas ambas pela figura da deusa Ártemis.

Afrodite é outra deusa que cumpre um papel de fundamental importância para a narrativa. Além de convencer Eros a fazer Medeia se apaixonar por Jasão, Afrodite tem importância na construção da imagem do próprio herói. A cena da descrição do manto de Jasão no primeiro canto tem como modelo a cena da descrição do escudo de Aquiles (*Il.* XVIII, 478-613), mas a imagem de Afrodite segurando o escudo de seu amante Ares, no qual sua própria imagem se reflete (I, 742-46) traz um tema iconográfico que permite outras interpretações. Zanker (2004, p.84) analisa a figura, salientando 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 "repopoam Lemnos", para usar a apreciação do canônico herói Hércules que está impaciente para avançar com a empreitada heroica da busca (872-74).

Beye chama atenção para o fato de que após esse trecho (I, 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 φιλότιτος ἔκητι<sup>21</sup>) de certa forma antecipa, na interpretação de Beye, o tema do amor que leva à guerra (1982, p.91-92).

O manto de Jasão foi entregue a ele por Atena, deusa que aparece no poema

---

<sup>21</sup> Não fica claro a quem se refere a palavra φιλότιτος, se a Jasão ou a Atalanta, ou mesmo aos 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.

como ajudante de seus heróis por auxiliar na construção da nau Argo, por ser responsável pela entrada de Tífis como piloto da nau (I, 109-110) e também como auxiliar de Hera na confabulação do plano que leva Medeia a se apaixonar por Jasão, no início do canto III (6-166). Mas é no manto de Jasão que encontramos uma série de referências para a construção do próprio personagem.

Por fim, a relação de Apolônio com as Musas revela a construção da relação entre homens e deuses dentro do texto, e também a construção do próprio narrador, servindo de parâmetro para análise de suas estratégias narrativas. Apolônio estabelece em I, 22 que as Musas serão as ὑποφήτορες, “intérpretes”, de seu épico. Diferentemente dos poemas homéricos, Apolônio escolhe fechar seu próemio com a invocação as 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.

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<sup>22</sup>, referindo-se às Musas<sup>23</sup>. Cuypers (2004, p. 47) observa que o uso de ὑποφήτορες parece ser uma oposição à ‘profeta’, o que sugere a função das Musas como provedoras de um conhecimento sobre o passado, análogo ao conhecimento premonitório dos profetas.

Além da invocação da musa Erato, no início do canto III – invocação essa que é aparentemente norteada pela predominância do tema amoroso nesse canto –, e da invocação à θεά no canto IV<sup>24</sup>, uma figura importante da tripulação está diretamente ligada às Musas: Orfeu, que é filho de Calíope, musa da poesia épica, como destaca Cuypers (2004, p.58). O autor comenta que esse fato é importante para destacar a

<sup>22</sup> Além disso, o narrador muitas vezes fala em primeira pessoa (I 2,20; III 1; IV 2,4; IV 248 - 250) e elide passagens alegando motivos religiosos (I 919-921; IV 248-250). Isso tudo poderia mostrar-nos claramente que Apolônio distancia-se da tradição 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.

<sup>23</sup> 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 narador afirma que o μῦθος que conta é por ele relatado da maneira como ouviu (ὑπακούος) das Musas Piérides, o que abre a possibilidade para variantes do mito.

<sup>24</sup> Erato é invocada para compartilhar o canto com o poeta (παρά θ’ίστασο, καί μοι ἔννισπε) (III, 1), enquanto que à Musa do canto IV é entregue o papel de narrar (ἔννεπε, Μοῦσα) (IV, 2), o que ecoa claramente a *Odisseia* (Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα) (*Odisseia*, I, 1). Rodrigues Jr. (2005, p.64) considera essa última invocação irônica, pois a deusa deve esclarecer o motivo de Medeia ter abandonado a Cólquida, se por funesto engano da paixão ou fuga vergonhosa (IV, 4-5).

primazia do papel do narrador dentro do poema. Ele funciona como um *alter ego* do próprio narrador, como também o adivinho Fineu, personagens que segundo Cuypers ecoam a figura de Demódoco, Fêmio e Tirésias na *Odisseia*. Constitui-se então uma função metanarrativa, através da qual o narrador é o primeiro homem a embarcar na Argo, sendo o ajudante mais confiável de Jasão no caminho de sua busca, que também é o caminho do próprio canto. Em outras palavras, o autor vê essa representação de Orfeu como paradigma da comparação entre a viagem dos argonautas e o próprio caminho da poesia empreendida por Apolônio.

A referência a Orfeu como filho de Calíope é feita logo em seguida à invocação das Musas que encerra o próêmio e introduz o catálogo dos heróis, o que pode indicar também que ali, após ter feito uma introdução inusitada para um épico aos moldes homéricos, Apolônio reintroduzirá seu texto com a devida invocação e a ratificará com a menção ao filho de Calíope. Assim cresce a importância do herói dentro da obra, pois ele assume o protagonismo da listagem dos argonautas, bem como se estabelece como líder místico e religioso da expedição.

### 3. Heroísmos homéricos

A palavra utilizada para herói em grego é ἥρωες, que não designa apenas o personagem em si, mas comporta uma significação religiosa, conforme observa Chantraine (1999, p. 417):

A palavra é comodamente traduzida por “herói”, termo de polidez usado pelos “heróis” de Homero, qualquer que seja seu posto. Mas “herói” comporta igualmente uma significação religiosa atestada após Homero : “semideus” (já em Hesíodo), “deus local”; é um culto funerário e, muitas vezes, um humano divinizado, como Teseu ou mesmo Sófocles;[...]

Considerando o que os heróis representam nesse contexto religioso, temos que ponderar como isso pode influenciar sua participação nas narrativas, como personagens fundamentais não apenas da épica, mas da sociedade grega antiga e de toda sua produção cultural. 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. O herói, portanto, era um semideus digno de culto, o que transcendia o caráter do personagem da narrativa.

Porém, antes de comentar o tipo de herói que Apolônio de Rodes desenvolverá em seu poema, devemos atentar que há uma diferença de abordagem quanto ao que se

chama comumente de herói dentro das próprias obras homéricas.

Muitas vezes, tem-se por herói homérico a figura de Aquiles, como guerreiro semideus perfeito. Essa abordagem leva à definição de Hércules como sendo o paradigma dentro da própria *Argonáutica* do que seria o herói da tradição épica para Apolônio. É a referência que Margolies faz, ao separar Jasão e Hércules como opostos, que leva também à conclusão de que na *Argonáutica* faz-se a épica de um anti-herói, ou uma antiépica. Esse prefixo “anti-” se opõe diretamente ao padrão homérico, pensando na figura de Hércules retomando Aquiles. Margolies (1981, p.22-23) salienta que, assim como Aquiles na *Ilíada* e Odisseu na *Odisseia*, Hércules é o melhor dos heróis na *Argonáutica*. Segundo a autora, ele é o herói ideal da épica homérica e também da poesia calimaquiana (1981, p.94), por ser possível destacar características que levam a uma caricatura do herói homérico nos versos de Calímaco<sup>25</sup>.

A concepção do herói da *Ilíada*, porém, não é a mesma que aparece na *Odisseia*<sup>26</sup>, e isso é notável desde o início, quando na abertura do poema apresenta-se o tema a ser cantado. Na *Ilíada*, o tema é a ira de Aquiles, destacada no primeiro verso da obra:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος  
A ira canta, deusa, do Peleida Aquiles

A μῆνις que a deusa canta por intermédio do aedo é o fio condutor do poema. Tanto ela quanto o nome do herói aparecem já no primeiro verso, o que é muito diferente do que ocorre na *Odisseia*:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μουσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά [...]   
O homem a mim narra, musa, multi-habilidoso que muitos [...]

O aedo pede à musa que narre as aventuras do homem multi-habilidoso<sup>27</sup>, mas

<sup>25</sup> A autora diz que o retrato de Hércules por Calímaco é o de um herói glutão, satirizado em seu terceiro hino, o *Hino à Ártemis*.

<sup>26</sup> Goldhill (1991, p.313) observa que não apenas em vários aspectos a *Odisseia* difere da *Ilíada*, como dentro de cada uma das obras não há um modelo único de heroísmo, o que o impediria de considerar Apolônio um re-escritor radical do passado.

<sup>27</sup> Optei pela tradução de πολύτροπος por multi-habilidoso com o objetivo de buscar ao mesmo tempo maior proximidade com a ideia que envolve o epíteto de Odisseu e torná-lo legível para o leitor. Os antigos também se debruçaram sobre esse tema. Platão discute essa palavra no *Hípias Menor* (364e), e a utiliza como sinônimo de σοφός, argumentando sobre a relação entre sabedoria e falsidade. Horácio traduz, em sua *Ars Poética* (4.P., 142-3), esses versos, optando por não traduzir πολύτροπος, construindo uma perífrase:



não o nomeia. O nome de Odisseu só aparecerá no verso 21, após toda a proposição do poema. Assim, a ausência do nome desvia o foco para a identificação de Odisseu como πολύτροπος que se torna o termo essencial para a identificação do próprio personagem no primeiro verso. A palavra define, antes do nome, de que trata o poema e que tipo de herói será cantado. A *Odisseia* contará a história de um homem πολύτροπος, enquanto que a *Ilíada* contará a história de um herói tomado pela μῆνις. Essas duas designações opõem as narrativas tematicamente, evidenciando a distância que existe entre um herói e outro.

Goldhill (1991, p.3-4) observa que o aspecto definidor de Odisseu é ser o mestre da linguagem enganosa – ele usa o termo *tricky* –, sendo que, além dele, apenas Hermes é chamado πολύτροπος no *corpus* homérico. Sobre a ausência de seu nome no início do poema, o autor diz:

A estratégia retórica da revelação gradual (que é também uma continua (re)definição) provê um modelo programático para a narrativa do restabelecimento gradual de Odisseu em Ítaca, onde cada encontro sucessivamente e cumulativamente formula o personagem e o *kleos*, renome, do herói, como seu reconhecimento é abordado.

Odisseu é visto, ainda na *Ilíada*, em contraponto ao perfil de herói que Aquiles representa. Em IX, 312-13, Aquiles responde ao pedido de Odisseu para que retorne ao combate, dizendo que considera odioso como os portões do Hades o homem que afirma uma coisa e esconde outra em seu espírito. Fica clara a referência ao próprio Odisseu, que fora junto a Agamêmnon e Fênix convencê-lo a retornar ao combate. Dessa forma,

---

*dic mihi, Musa, uirum, captae post tempora Troiae  
qui mores hominum multorum uidit et urbes.*

Canta para mim, Musa, o varão, que após o tempo da tomada de Tróia viu os costumes de muitos homens e cidades:

Donaldo Schüler (2007, p.139-140, v.1) opta por multifacetado para buscar a ideia de multiplicidade, considerando que Odisseu se apresenta de diferentes vestes, e o opõe diretamente a Aquiles, cuja μῆνις é a única face que eclipsa as demais possíveis. Porém o significado de τροπος não se refere à face especificamente, mas à giro, virada, direção, caminho. O léxico Liddel-Scott (1968) define, dentre outros termos, por *many-turned*, ou *of many turns*. Carlos Alberto Nunes traduz a palavra por astucioso, o que exclui a ideia passada pelo πολύ-, que expõe a pluralidade da figura de Odisseu. Goldhill (1991, p.3) coloca que esse é o primeiro de diversos epítetos que caracterizam Odisseu como πολύ-, o que denota sua multiplicidade como personagem. Por fim, segundo Chantraine (1999, p.927), a palavra se aproxima mais de πολύπλαγκτος, o “que muito erra”, “que muito viaja”, havendo aí uma ambiguidade válida e que cabe perfeitamente tanto à maneira de agir quanto à condição de viajante de Odisseu. Porém, analisando os significados de πλαγκτός podemos notar que esse se refere mais ao errante, ao vagamundo, que ao τροπος, que se refere aos muitos caminhos possíveis ou à mudança de caminhos.

seria possível encarar Odisseu como um anti-herói, do ponto de vista e em oposição a Aquiles.

Mas, não apenas pelo seu comportamento de enganador – cujo artifício são as palavras –, mas por Odisseu também ser um herói que desfruta dos amores de mulheres durante as suas aventuras, podemos traçar um paralelo entre Jasão e Odisseu.

Circe exige de Odisseu que se deite com ele, em troca da liberdade de seus companheiros metamorfoseados em animais (canto X). Já Calipso seduz Odisseu e, aprisionando-o em sua ilha, acaba por desviá-lo do seu retorno (canto V). Essas sequências podem ser comparadas à cena em que Jasão se encontra com a rainha Hipsípila e se deita com ela, a despeito da reprovação de Hércules. Além disso, podemos encontrar na cena do encontro entre Odisseu e a princesa Nausícaa um paralelo com o encontro de Jasão e Medéia, também uma jovem princesa que auxilia o herói. Esse paralelo é encontrado nos comentadores da *Argonáutica*<sup>28</sup>, e pode levar à conclusão de que Odisseu é um protótipo do *love-hero*, ou pelo menos um herói oposto ao Aquiles da *Ilíada*.

Porém, Goldhill (1991, p.320) diferencia os encontros amoros de Odisseu do de Jasão e Medéia, considerando esta uma relação constantemente focada na inevitabilidade da tragédia que se abaterá sobre o casal. Odisseu, mesmo em comunhão com outras mulheres, reafirma sempre que seu único objetivo é reunir-se com sua mulher e seu filho, e as estadias com Circe e Calipso podem ser vistas mais como empecilhos ao retorno que como aventuras amorosas.

Mesmo assim, essas questões nos levam a crer que talvez seja difícil considerar única essa figura a que chamamos de herói homérico. Se considerarmos, ainda, que a lacuna da aparição de Odisseu no texto não é apenas vocabular, mas narrativa, já que ele apenas aparecerá no quinto canto, e até lá acompanharemos a chamada Telemaquia, essa introdução, além de criar a expectativa para a aparição do herói, destaca a figura do filho de Odisseu como essencial para a narrativa. O amadurecimento de Telêmaco através de sua viagem é um tema que muito se assemelha ao amadurecimento do jovem Jasão durante a expedição dos argonautas.

#### 4. A Telemaquia como *exemplum*

---

<sup>28</sup> Beye, 1982, p.64; p.129; p.157-170; Clare, p.197; Albis, p.73.

Telêmaco é um jovem que sofre com a ausência do pai, sentimento esse expresso não apenas em suas falas, mas em suas atitudes. No canto I, no primeiro momento em que aparece, ele recebe a deusa Palas Atena disfarçada em Mentis. Homero descreve como se sentia o jovem (*Odisseia*, I, 113 - 115):

τὴν δὲ πολὺ πρῶτος ἶδε Τηλέμαχος θεοειδῆς,  
ἦστο γὰρ ἐν μνηστῆρσι φίλον τετιμημένος ἦτορ,  
ὀσσόμενος πατέρ' ἔσθλόν ἐνὶ φρεσίν, [...]

Viu-a muito primeiro Telêmaco divino,  
pois sentara em meio aos pretendentes com o pesaroso coração,  
pensando em seu bom pai no peito, [...]

Telêmaco possui pesaroso o coração, num sentimento de angústia que outras vezes será percebido e que muito se assemelha à angústia de Jasão com a sua posição de líder da expedição dos argonautas. Essa mesma forma τετιμημένος aparece junto a Jasão na *Argonáutica* em III, 491<sup>29</sup>. A forma em questão é o particípio do verbo τετίμημαι<sup>30</sup>, que aparece em Homero 15 vezes<sup>31</sup>, sempre associado a ἦτορ ou θυμός, que são as sedes dos sentimentos para o grego. Porém na *Ilíada* nunca aparece junto a Aquiles, apesar de aparecer com outros heróis. Já na *Odisseia* tanto Telêmaco quanto Odisseu<sup>32</sup> sofrem o τετίμημαι em seus corações.

As atitudes de Jasão lembram em muito os lamentos de Telêmaco. Clare (2002, p.171) salienta que Telêmaco serve como um exemplo para a jornada de amadurecimento de Jasão.

No sétimo capítulo de seu texto, Dufner (1988, p.262-63) apresenta a partida de Jasão como uma releitura da Telemaquia. Ela demonstra que ambos os episódios são compostos de narrativa semelhante no que diz respeito às preparações para a viagem (*Odisseia*, II, 386-421; *Arg.* I, 18-19; I, 23-277; I, 317-94; I, 520-27), bem como compara a fala de Alcímede com a de Penélope (*Arg.* I, 284-86; *Odisseia*, IV, 732-34). Ela chama atenção para o trecho de Beye quando o autor compara essa sequência também à cena de Euricléia, no símile que compara Jasão a uma velha. Na verdade, Beye (1982, p.84) diz mais, salientando a relação entre as personalidades de Jasão e

<sup>29</sup> τοῖσιν δ' Αἰσονίδης τετιμημένος ἔκφατο μῦθον:  
A eles o Esonida pesaroso falou essas palavras:

<sup>30</sup> τετίμημαι é uma forma do perfeito passivo de τιέω, verbo não utilizado na sua forma presente.

<sup>31</sup> *Ilíada*: VIII, 437, 447; IX, 13, 30, 695; XI, 555, 556; XVII, 664; XXIV, 283. *Odisseia*: I, 114; II, 298; IV, 804; VII, 287; VIII, 303; XVIII, 153.

<sup>32</sup> Em *Odisseia*, VII, 287 é o próprio Odisseu quem diz sentir o τετίμημαι em seu ἦτορ.

Telêmaco:

A viagem termina e o desempenho de Jasão nela tem sido comparado à Telemaquia; na sua viagem e descoberta, de acordo com essa visão, Jasão aprende sobre amor e guerra, a falência da ação heroica e o poder do intelecto. Essa é uma ideia atraente, mesmo pensando que talvez subestime a ironia do poema. É verdade que Jasão, nesse ponto, é muito parecido com o ineficaz, irresoluto Telêmaco que perde sua compostura diante dos pretendentes (*Od.* II, 81). Pode lembrar, de fato, a lamentação da velha ama Euricléia na partida de Telêmaco (II, 361-70). O símile de Jasão como uma velha ama rememora, de maneira perversa, aquele momento; pensando particularmente na liberdade do filho de Odisseu, que pode dizer a Euricléia, “não diga nada à mamãe sobre isso”, e ainda ir embora sem a oneração emocional que ameaça o suave Jasão.

Telêmaco, assim, seria um *exemplum* para o desenvolvimento do caráter do personagem Jasão, mesmo papel exercido por Orestes na *Odisseia* em relação a Telêmaco. Maria Helena de Moura Neves (1987, p.167-168) afirma que “A *Odisseia* oferece um interessante exemplo de história dentro de história”. A história dentro dessa epopéia de Homero é a de Agamêmnon, do assassinato do líder grego após o seu retorno da guerra de Tróia. A autora observa que essa história serve de paradigma para a própria narrativa central do texto, onde a sorte de Agamêmnon é posta em contraponto à de Odisseu. Assim funciona com seus correlatos: Penélope, a esposa exemplar, é o contra-exemplo de Clitemnestra, a esposa traidora; Telêmaco, filho de Odisseu, assim como Orestes, filho de Agamêmnon, deve ser provado.

Se considerarmos os atos dos personagens, é possível aprofundar essa análise. Os inimigos de Jasão, de Orestes e de Telêmaco são bem claros, mas os caminhos pelos quais eles atingem suas vinganças e passam a servir de exemplos de conduta são bem diferentes.

Seguindo esse raciocínio, pode-se tomar como exemplo a sequência crucial do assassinato do irmão de Medeia, Apsirto, que é ponto culminante da fuga dos amantes – Jasão mata Apsirto sob a influência de Medeia. Nessa cena, por intermédio da metáfora do sacrifício de um boi, como atestado por Dufner (1988, p. 186), a *Argonáutica* retoma o mito de Agamêmnon tanto pela *Odisseia*, quanto pela tragédia de Ésquilo e Eurípides. Dufner destaca ainda que o símile não é exclusivo do contexto da morte de Agamêmnon, sendo usado pelo próprio Apolônio na luta de Polideuces e Amico, em II, 90-96 e, na *Iliada*, em XVII, 520-23, quando Automedonte mata Areto. A autora compara as mortes de Agamêmnon e Apsirto, que são ambos frutos do ato de uma mulher infiel a sua aliança familiar em conspiração com seu amante. Mas nesse caso, a *Argonáutica* se aproxima mais da tragédia, já que na *Odisseia* Clitemnestra não

participa do assassinato de Agamêmnon.

### 5. A *Odisseia* trágica de Apolônio

Na *Odisseia*, o símile do sacrifício de um boi aparece no canto IV, 534-35, justamente descrevendo o ato funesto de Egisto a conduzir Agamêmnon para a morte<sup>33</sup>; em *Agamêmnon* de Ésquilo, Cassandra utiliza essa mesma metáfora (1125-29)<sup>34</sup>; já na *Electra* de Eurípidēs, as palavras são da própria Electra para sua mãe (1142-44)<sup>35</sup>. Na *Argonáutica*, o trecho é o que segue (IV, 468-70):

τὸν δ' ὄγε, βουτύπος ὥστε μέγαν κερααλκέα ταῦρον,  
πλήξεν ὀπιπέυσας νηῦ σχεδόν, ὃν ποτ' ἔδειμαν  
Ἀρτέμιδι Βρυγοὶ περιναίεται ἀντιπέρηθεν.

E ele, como um algoz a um grande touro de fortes cornos,  
espreitando-o, derrubou-o perto do templo que no passado construíram  
para Ártemis os brigos, habitantes da costa oposta.

Enquanto Orestes serve de exemplo para Telêmaco, por ser motivado a agir como ele para honrar o nome do pai, poderia servir também de exemplo a Jasão pelo ato, mas não pelo motivo, já que Jasão age sob a influência de Medeia. Já Telêmaco é aconselhado a agir tendo como exemplo Orestes, realizando o ato junto de seu próprio pai, que retoma o trono, motivado pelo amor a Penélope.

O fato de a narração dos sucessos de Agamêmnon servir como elemento de

<sup>33</sup> τὸν δ' οὐκ εἰδὸτ' ὄλεθρον ἀνήγαγε καὶ κατέπεφνε  
δειπνίσσας, ὡς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ.  
(Agamêmnon) Não sabendo da ruína, (Egisto) o conduz e o mata,  
Em um banquete, tal como se mata um boi na manjedoura.

<sup>34</sup> ᾶ ᾶ, ἰδοὺ ἰδοῦ: ἄπεχε τῆς βοῦς  
τὸν ταῦρον: ἐν πέπλοισι  
μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι  
τύπτει: πίτνει δ' ἐν ἐνύδρῳ τεύχει.  
δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.  
Ai Ai, veja, veja! Afaste o touro  
Da vaca! Pelo truque do véu  
Ela o envolve e com negros chifres  
O golpeia: ele cai numa banheira!  
Num banho de traição assassino é o ato que te digo!

<sup>35</sup> κανοῦν δ' ἐνήρκται καὶ τεθηγμένη σφαγίς,  
ἤπερ καθεῖλε ταῦρον, οὐ πέλας πεσῆ  
πληγεῖσα:  
Ofertara-se a cesta e afiada está a faca  
que derrubou o touro, do qual ao lado tu cairás  
abatida!

comparação para o ato de Jasão – ato este que leva ao seu amadurecimento – pode servir aqui como um exemplo da “antecipação” de Apolônio para a versão eurípidiana do mito, quando Medeia matará os filhos por causa da traição de Jasão. Apesar de escrever uma obra posterior à tragédia de Eurípides, Apolônio narra os eventos anteriores aos da *Medeia*. Quando Medeia exige de Jasão que mantenha a sua palavra, de que a levaria para o seu reino (III, 985-998) – palavras estas deixadas de lado quando ele decide abandoná-la para livrar-se da perseguição dos colcos –, e o convence do assassinato, Apolônio tem em mente a tragédia de Eurípides para construir tanto seu Jasão – mas esse deve amadurecer a partir do modelo homérico do herói em formação, que é Telêmaco – quanto Medeia, que age arditamente. Além disso, essa cena é uma clara demonstração de que para Jasão o objetivo único de sua viagem continua a ser o mesmo: retornar com o vela para recuperar seu trono. A interpretação de que ele assassina Apsirto por amar Medeia seria errônea, pois ele tencionava abandoná-la, e apenas comete o ato para aplacar sua ira, cumprindo com a palavra dada.

Porém, Dufner (1988, p.187-188) vai além, ao demonstrar que a relação entre Medeia e Jasão retoma a *Odisseia* em diferentes momentos e com diferentes valores. A ajuda de Medeia a Jasão para a completude das provas impostas por seu pai é vista como paralela à prova do arco de Odisseu. Porém, ao matar Apsirto, Jasão e Medeia se tornam, em verdade, Egisto e Clitemnestra.

Isso ocorre na cena que precede o assassinato de Apsirto. Antes de Jasão propor o assassinato a ela (IV, 385-409), Medeia faz um longo discurso no qual ela censura Jasão, implora a ele que não permita que ela seja entregue a seu irmão, e o ameaça com maldições. Ela lamenta ter trazido desgraça à humanidade: κατὰ δ' οὐλοὸν αἴσχος ἔχευα/θηλυτέραις. (IV, 367-68)

Suas palavras rememoram a represália de Agamêmnon à Clitemnestra: ἦ δ' ἔξοχα λυγρὰ ἰδυῖα/οἶ τε κατ' αἴσχος ἔχευε καὶ ἐσσομένηησιν ὀπίσσω/θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ' ἐνεργὸς ἔησιν. (*Od.* XI, 432-34). Talvez essas palavras de Medeia, nas quais ela através da alusão implicitamente compara ela mesma a Clitemnestra, sirva para prefigurar a mudança de positivo para o análogo negativo.

O tema da vingança de Orestes serve de paradigma para as ações de Telêmaco e, por conseguinte, de Jasão, e fica claro que por isso Apolônio seleciona a versão do mito pela tragédia e não pela *Odisseia*. O sacrifício de um boi é o símile representativo do ritual que leva Jasão da juventude heroica ao amadurecimento, como herói de uma tragédia, ou de um épico às avessas. Mas esse não é o único recurso trágico que Apolônio trabalha dentro do seu poema. Nessa análise de Dufner encontramos mais de

Clitemnestra em Medeia do que de Penélope. E, ainda mais, Jasão é mais próximo de Egisto que de Orestes.

Além do paralelo entre a viagem de Jasão e a de Telêmaco, é claro que boa parte do périplo da Argo é calcada na própria viagem de Odisseu. O quarto canto da *Argonáutica* compreende o chamado *nostos*, a narrativa de retorno de heróis, sendo a mais famosa delas a viagem de Odisseu. Dufner (1988, p.273), em seu trabalho de reconhecer reminiscências da *Odisseia* dentro da *Argonáutica*, salienta também que não apenas todo o *nostos* da *Argonautica* retoma a *Odisseia*, mas que Apolônio recriou na *Argonáutica* duas versões da *Odisseia* – a primeira é a própria viagem de ida até a Cólquida. Dufner (1988, p.65) apresenta uma tabela que sintetiza esse *nostos*, salientando a diferença entre a ordem literal dos fatos narrados na *Odisseia* e a narrada de fato.

A seguir, a autora destaca outros momentos onde podemos reconhecer a divisão da *Argonáutica* em duas narrativas – a dos três primeiros livros e a do quarto, o *nostos* –, pela morte de dois personagens em cada parte da história: Idmon e Tífis (II, 815-62) na primeira, e Canto e Mopso (IV, 1485-1537) na segunda. Ela sustenta que o debate sobre como interpretar a *Odisseia* e como ler sua geografia poderia ser um debate claramente estabelecido no período helenístico.

Para os críticos helenísticos, o debate também envolvia os problemas de como ler poesia, de como combinar realismo com fantasia, como, quanto, e quando racionalizar o mito, em qualquer trabalho literário; essas questões estavam todas relacionadas à dificuldade em geral de como escrever um épico mitológico.

Mas a posição de Apolônio nunca é a de mero imitador do passado épico, e sim a de recriador desse passado sob seu olhar, não apenas ao usar dos estratagemas calimaquianos para interpretar os personagens do passado mítico grego, mas também na reconstrução do próprio *exemplum* que sustenta sua obra.

Goldhill (1991, p.319-320) exemplifica essa característica do poema com a passagem do casamento entre Jasão e Medeia, no canto IV, quando para impedir que ela volte para a Cólquida, o rei Alcino decide casar os dois, já que estando casada a jovem deve permanecer ao lado de seu marido. Apolônio destaca que o desejo dos jovens não é se casar na terra de Alcino (IV, 1161-4), mas as circunstâncias os obrigam. A necessidade do *nostos* para o cumprimento da união dos dois é análoga à necessidade de Odisseu em voltar para os braços de sua esposa, Penélope. Mas Goldhill destaca que o

fato de a consumação do casamento dos dois se dar sobre o próprio velo, unindo tanto o objetivo da viagem quanto a consequência, que é o rapto da princesa, acompanha uma visão pessimista da condição humana, conforme está expressa em Apolônio (IV, 1165):

ἀλλὰ γὰρ οὐποτε φῦλα δυηπαθέων ἀνθρώπων  
 τερωλιῆς ἐπέβημεν ὄλω ποδί: σὺν δέ τις αἰεὶ  
 πικρὴ παρμέμβλωκεν εὐφροσύνησιν ἀνίη.

Mas nunca a raça dos muito sofridos homens  
 prazer alcançamos com pé seguro: sempre  
 alguma amarga tristeza anda junto à felicidade.

Para Goldhill, essa sequência revela o paradigma do sucesso incerto dentro da obra, da fragilidade do prazer. Ela serve não apenas para salientar a intenção de que a viagem dos argonautas era uma viagem de insucesso – pois era esse o objetivo primeiro de Pélias –, como antecipa os terríveis eventos que se desenvolverão pelo casamento dos personagens. Há aqui uma combinação de um exemplo duplo, da obra homérica e da tragédia euripídiana, para exemplificar a condição humana por intermédio do mito. Essa dupla exemplaridade também reforça o papel da tragédia como intérprete do mito, bem antes do trabalho dos eruditos de Alexandria.

A reinterpretação acontece também em alguns eventos caros à *Odisseia*, que são revisitados dentro da *Argonáutica*. Tanto Odisseu quanto Jasão encontram-se com as sereias em suas viagens, mas a abordagem de Apolônio difere bastante da de Homero. Primeiramente pela estratégia para evitar o seu canto: é Orfeu que interfere, com sua música, para abafar o canto das sereias. Em Apolônio temos o nome da ilha onde elas se encontram, Antemoessa, e a sua genealogia – que fazem parte da estratégia etiológica da *Argonáutica* –, e nenhuma dessas informações aparece na obra homérica. Além disso, Apolônio relaciona as sereias à Perséfone<sup>36</sup>, como faz Eurípides (*Helena*, 167-178), realizando uma descrição muito mais detalhada e maravilhosa – como era de se esperar de um autor alexandrino – que Homero. O único argonauta a ser afetado pela música das sereias, Butes, não morre: ele é salvo pela deusa Cípris para que “habitasse o cabo Lilibeu” (IV, 914-919), remetendo novamente a um mito fundador (GOLDHILL, 1991, 298-300).

Essa estratégia de utilizar a tragédia para reinterpretar o passado dentro de um poema épico é provavelmente uma das mais singulares demonstrações da função da

<sup>36</sup> Sánchez (1996, p. 300-301, nota 704) afirma que as sereias associadas ao cortejo de Perséfone são metamorfoseadas em monstros metade mulher, metade ave, quando ela é raptada por Hades.



obra como um trabalho não apenas literário, mas de crítica da própria poesia. A forma escolhida por Apolônio para seu texto, um épico, remete a Homero, mas muitas das atitudes de seus personagens remetem à tragédia, principalmente à de Eurípides. Assim, a *Argonáutica* bebe na fonte trágica com o intuito de humanizar seus personagens. De fato, a tragédia do século V a.C. foi a primeira a tentar este recurso, mergulhando nas características psicológicas dos personagens dos mitos tradicionais, incluindo os do ciclo homérico.

Hunter (2001, p.121) observa que a *Argonáutica* parece fazer um uso importante da tradição dramática, e que cenas como o encontro de Hipsípila e Jasão não apenas evocam Homero – nesse caso especificamente o encontro entre Odisseu e Nausícaa –, mas também são desenhadas de uma maneira mais dramática. Mas, nesse sentido, é claro que a personagem que mais deve à tragédia é Medeia, já que o paradigma de Apolônio para o desenvolvimento da personalidade da jovem é a heroína de Eurípides.

Há ainda a cena do encontro dos argonautas com o rei dos Doliones, Cízico. Após serem acometidos por uma tempestade logo após deixarem o reino hospitaleiro de Cízico, há segundo Goldhill uma comparação possível com a cena de Homero, onde Odisseu, após atacar o reino dos Cicones, o que causou diversas baixas na expedição, também é acometido por uma tempestade que os faz aportar no país dos lotófagos (*Odisseia*, IX. 67 e ss.). A diferença é que, para Jasão e seus companheiros, o engano causado pela noite e pelo retorno repentino os levou a uma batalha – uma das únicas em todo poema<sup>37</sup> – que praticamente dizima os Doliones, incluindo seu rei, o que Goldhill classifica como um erro trágico. Ideia reforçada pelo trecho onde a voz do narrador comenta o destino dos mortais (I, 1035-1036)<sup>38</sup>. A ideia do destino imutável é reforçada em outros momentos da obra, e, segundo Sánchez (1996, p.137, nota 164), a imagem do destino como uma rede é tomada da linguagem da tragédia.

---

<sup>37</sup> Batalha que possui uma brevíssima descrição de cada combate travado por cada argonauta, o que o autor considera uma paródia da narrativa homérica encontrada na *Iliada*, utilizando-se de um *reductio*, considerando que os nomes dos Doliones mortos aparecem sem as características típicas de narrativas semelhantes em Homero, sem os nomes de pais, histórias curtas sobre os personagens ou pequenas descrições das circunstâncias da morte. Sánchez observa que alguns dos heróis derrotados eram epônimos de lugares próximos (1996, p.138, nota 165).

<sup>38</sup> [...]τήν γὰρ θέμις οὐποτ' ἀλύξαι

θνητοῖσιν: πάντη δὲ περὶ μέγα πέπταται ἔρκος.

Pois ao destino jamais fugir pode

o mortal: ao redor por todos os lados uma grande rede abre-se.

### Capítulo III. Jasão entre os Argonautas: os heróis épicos da *Argonáutica*

#### 1. Os nomes e a linhagem dos heróis

Apesar de ser um dos mais famosos e importantes heróis da mitologia grega, Jasão é lembrado mais pela sua posição de antagonista na *Medeia* de Eurípides que como o líder da expedição dos Argonautas. Mesmo na *Argonáutica* de Apolônio de Rodes, muitos autores o classificaram como uma figura fraca, até como um anti-herói, devido à construção que o próprio poeta faz desse personagem.

Segundo Margolies (1981, p.1) a concepção de Jasão como anti-herói dentro da *Argonáutica* é de Lawall<sup>39</sup>(1969), e Beye o caracterizou a partir dela como *love-hero*. Ao utilizar os mesmos termos que eles, a autora salienta que a poesia épica, na Antiguidade, era oposto à poesia amorosa, sendo o conceito de anti-herói sinônimo de herói amoroso. Tendo em vista as características que o definem, Margolies opõe Jasão a Hércules, um dos mais importantes dos grandes heróis que fazem parte da expedição dos argonautas.

A autora define o abandono de Hércules<sup>40</sup> pelos seus companheiros como momento crucial do texto, sendo esse o ponto de partida para um novo tipo de épica, simbolizado pelas características calimaquianas de Jasão e salientando a filiação da *Argonáutica* às teorias de composição de Calímaco (MARGOLIES, 1981, p.6)<sup>41</sup>.

Mas, antes de analisar as relações entre Jasão e Hércules de maneira mais objetiva, devemos atentar para o grupo que circunda esses dois personagens. Os 54<sup>42</sup> heróis da *Argonáutica* de Apolônio de Rodes são listados logo no início do texto (I, 23-227), num catálogo de heróis aos moldes do catálogo da *Ilíada* de Homero (II, 484-877). Mas, enquanto este tem como principal objetivo definir os líderes e seus contingentes (BEYE, 1982, p.80), na lista elaborada por aquele encontramos já

<sup>39</sup> Diversos autores tomaram por base essa afirmação de Lawall. Gleijeses (2001, p. 6-13) apresenta em seu artigo diversos estudos de autores que discutiram a questão do heroísmo e do anti-heroísmo de Jasão. Ele 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, Gleijeses observa dentro dessa visão que Jasão se revela um anti-herói oportunista, que emprega qualquer ajuda necessária que a situação demande.

<sup>40</sup> Hércules se ausenta da expedição já no primeiro canto após o desaparecimento do seu amado escudeiro Hilas na passagem dos argonautas pela Mísia (I, 1172-1272), tragado por ninfas para dentro de um lago.

<sup>41</sup> Houghton (1987, p.25) afirma que essa análise de Margolies é a mais inovadora para a época quanto ao problema de unidade da *Argonáutica*. Mas a autora também critica as visões de Lawall e Beye.

<sup>42</sup> Sánchez (1996, p. 34, nota 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.

especificadas as características distintivas de cada herói. Beye (1982, p. 79) aceita a proposta de Lawall (1966, p.123), que os agrupa em quatro categorias quase alegóricas de heróis: (i) homens de força como Hércules, (ii) de habilidade como o piloto Tífis, (iii) de valor como Télamon e Peleu, e (iv) de piedade, como o adivinho Mopso.

O objetivo maior em analisar os personagens Jasão e Hércules na *Argonáutica* de Apolônio de Rodes é verificar como o autor apresenta a figura do herói épico frente à tradição homérica. Mas, para tanto, é necessário um olhar atento a esse catálogo e aos heróis que nele aparecem, tendo em vista que o heroísmo de Jasão depende do conjunto da tripulação da Argo. Portanto, versaremos primeiramente sobre uma parte desse grupo, constituída de cinco heróis que possuem características destacáveis dentro do que se poderia considerar sobrenatural: Periclímeno, Linceu, Eufemo, Zetes e Calais. Posteriormente, será feita uma abordagem conjunta dos outros argonautas.

## 2. Os heróis maravilhosos

Como já salientamos, muito desse apreço pelo exótico e sobrenatural é característica do período helenístico. As imagens que Apolônio nos apresenta são minuciosamente descritas e o maravilhoso aparece por todo o texto nessas imagens. Os quadros que o autor pinta são equilibrados dentro da narrativa, mas nota-se que ele claramente dá mais atenção a esses momentos do que a outros de importância igual porém menos impressionantes.

Assim também é com seus personagens, em maior ou menor escala. Esses atributos especiais que Beye destaca, principalmente no caso de Linceu, Eufemo, Zetes, Calais e Periclímeno, aludem a características maravilhosas e admiráveis. O que esses heróis têm de extraordinário é diferente, por exemplo, da habilidade mágica de Medeia, que é da ordem da *techne* e, segundo Nascimento (2007, p.100), nada mais é que o conhecimento ou habilidade passível de ser ensinada a outrem, ou mesmo a habilidade exigida para uma profissão:

Podemos afirmar, portanto, que a magia, tal qual apresenta Apolônio de Rodes, é uma τέχνη 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 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 pode facilmente ser associada ao termo μαγεία.

No canto III Jasão vence as provas impostas por Eetes para a obtenção do velo de ouro, mas não sem a ajuda de Medeia. Essa vitória depõe a favor da τέχνη, considerando que, nesse caso, Jasão como realizar os rituais que lhe dariam a vitória<sup>43</sup>. A magia, como foi dito, envolve habilidade, conhecimento e não é constituída 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.

Mas Jasão, apesar de protagonista, não é sempre um herói admirável, impressionante e muito menos maravilhoso, por assim dizer. Em vários casos, Jasão apenas pôde superar seus obstáculos devido à magia de Medeia. O que definiria então o herói como maravilhoso seria uma característica que se destacasse do ponto de vista sobre-humano e sobrenatural, algo que Jasão não possui.

Ou seja, nesse contexto, tudo que está relacionado aos ditos heróis sobrenaturais não é mágico (*magikos*), pois a magia pressupõe na *Argonáutica* uma habilidade aprendida (*techne*). Podemos dizer, num outro exemplo, que *techne* é justamente o que possui o piloto Tífis, famoso por poder prever tempestades e a situação do mar, e cuja habilidade como piloto é sempre valorizada, como nos mostra essa passagem do canto I (559-562):

Οἱ δ' ὅτε δὴ λιμένος περιγέα κάλλιπον ἀκτὴν  
φραδμοσύνη μήτι τε δαΐφρονος Ἀγνιάδαο  
Τίφυος, ὅς ῥ' ἐνὶ χερσὶν εὐξοα τεχνηέντως  
πηδάλι' ἀμφιέπεσκ', ὄφρ' ἔμπεδον ἐξιθύνοι,

Eles, quando justamente a curvada margem do porto deixaram para trás  
pela astúcia e prudência do hábil Hagníada  
Tífis, o qual assim nas mãos habilidosamente  
conduzia bem trabalhado timão, que podia guiar de modo firme, [...]

Considerando, assim, que essa *techne* e magia não seriam características dos heróis sobrenaturais de Apolônio, quais seriam então essas características?

A genealogia dos heróis é fator importantíssimo para chegarmos ao cerne de suas habilidades, já que muitas vezes é essa descendência que as define. Segundo Grimal (1993, p. 368), o dom da metamorfose que Periclímene possui era comum a

<sup>43</sup> 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, 1026-1062).

diversas divindades marinhas. Sabendo que o herói era filho de Neleu, portanto neto de Poseidon, deus dos mares, isso fica mais claro. Da mesma forma procedem as maravilhosas asas de Zetes e Calais, que são filhos de Bóreas, o vento norte, e por isso chamados de Boréadas (Βορέαδες). O próprio Apolônio salienta que essas asas eram algo impressionante de se olhar (I, 220)<sup>44</sup>. Outro ser magnífico, Eufemo, é filho de Poseidon e possui o dom de andar sobre as águas.

Já a visão aguçadíssima de Linceu não tinha essa origem genealógica. Ele pertence à raça de Perseu (GRIMAL, 1993, p.283-284), mas nada em sua filiação prevê esse dom. Seu irmão Idas, em contrapartida, não possui essa habilidade nem outra semelhante.

Considerando então o que é maravilhoso para o grego como sendo aquilo que causa espanto, devemos avaliar desse ponto de vista o que seria espantoso para a audiência do texto épico e não apenas aquilo que desafia as leis do chamado mundo físico.

Segundo Morais (2004, p. 17), a palavra utilizada para exprimir a ideia de maravilhoso para os gregos é θαυμάσιος, que se encontra no campo semântico do “espantoso”, do “admirável”. O verbo θαυμάζω, maravilhar-se, aparece, por exemplo, no seguinte verso da *Argonáutica* (III, 1314):

θαύμασε δ' Αιήτης σθένος άνέρος  
Maravilhou-se Eetes com a força do homem.

O verso exprime a admiração do rei Eetes com a façanha de Jasão, ao dominar os terríveis touros de bronze, subjugando-os pelos chifres. Ele se admira da “força do homem” - σθένος άνέρος.

Aliás, deve-se salientar que os vocábulos θαῦμα, θαυμάσιος e o verbo θαυμάζω mal aparecem na obra de Apolônio com essa função de designar o maravilhoso. A única aparição do verbo é no verso supracitado, enquanto na épica homérica θαυμάζω aparece nove vezes na *Ilíada* e quinze vezes na *Odisseia*<sup>45</sup>. A utilização do vocábulo, no entanto, não nos ajuda nesse caso a organizar melhor as

<sup>44</sup> μέγα θάμβος ιδέσθαι – Apesar de usar a palavra θάμβος ao invés de θαῦμα, a impressão de assombro se mantém.

<sup>45</sup> *Ilíada*: I, 320; V, 601; X, 12; XIII, 11; XVIII, 467, 496; XXIV, 394, 628-632. *Odisseia*: I, 382; III, 373; IV, 44, 655; VII, 43, 145; VIII, 265, 459; IX, 153; XIII, 157; XVI, 203; XVIII, 411; XIX, 229; XX, 269; XXIV, 370.

ideias, já que ele não aparece na função de destacar atos ou características desses heróis, mas algumas vezes apenas para salientar o espanto e admiração que uma situação provoca<sup>46</sup>.

Então, nesse caso, seria interessante levar em conta o que podemos destacar como admirável e que esteja também no âmbito do sobrenatural. Se considerarmos os heróis da *Ilíada* e *Odisseia*, não será difícil encontrarmos atos dignos de admiração. Quando Aquiles luta contra os troianos no canto XXI, o rio Escamandro se revolta com a profusão de violência e luta contra o herói também. Causa espanto obviamente, mas não porque Aquiles possua alguma característica maravilhosa que o faça subjugar os heróis e o rio, e que seja diferente do que Agamêmnon, Diomedes ou Odisseu seriam capazes de fazer. Em verdade, o fato espantoso nesse caso é o rio lutar como se fosse um ser vivo. O rio é um deus, e como outros seres da mitologia é personificado<sup>47</sup>.

Muito do poder dos heróis vem dos deuses, não apenas por descendência, mas por inspiração – como no canto V, em que Diomedes trucidava diversos soldados e chega a ferir a deusa Afrodite apenas por se encontrar motivado por Atena. Provavelmente, qualquer herói ali colocado que tivesse seu espírito animado por um deus iria realizar as proezas da mesma forma.

O sobrenatural, nesse conceito, seria algo que ultrapassasse a realidade do próprio herói como um ser sobre-humano. Na *Argonáutica*, a habilidade de Tífis é admirável, mas também o é a de outros heróis. Porém, ninguém além de Linceu possui a visão tão aguçada que seja capaz de ver através de objetos; ninguém além de Zetes e Calais possuem asas nos pés; ninguém além de Eufemo é capaz de andar sobre a água, e assim por diante.

Outro fator importante é que nem todos esses heróis aparecerão na narrativa além dessa primeira citação no catálogo. Dos que analisamos, Periclímeno não aparece mais nenhuma vez, e só sabemos de sua extraordinária capacidade de metamorfose pelo próprio narrador no catálogo.

Linceu não tem maior grau de importância na narrativa. Após a listagem no catálogo, ele reaparece apenas no canto IV, numa cena onde Apolônio reúne justamente esses heróis de características notáveis em busca do desaparecido Hércules (IV. 1465-

---

<sup>46</sup> Na *Ilíada* XXIV, 628-632, por exemplo, Príamo se admira da beleza e a força de Aquiles e Aquiles admira-se do aspecto nobre e a fluência da fala de Príamo. O verbo utilizado é θαυμάζω.

<sup>47</sup> Todos os deuses-rio (Ποταμοί) são filhos do Oceano, que também é um deus.

1468)<sup>48</sup>:

[...]Βορέας μὲν ὠρμήθησαν  
 υἷε δὺω, πτερύγεσσι πεποιθότε. ποσσι δὲ κούφοις  
 Εὐφημος πίσυνος, Λυγκεύς γε μὲν ὀξέα τηλοῦ  
 ὄσσε βαλεῖν: πέμπτος δὲ μετὰ σφίσιβ ἔσσυτο Κάνθος.

[...]os dois filhos de Bóreas partiram  
 nas asas fiando-se. Nos leves pés  
 Eufemo confiante, Linceu, cujos aguçados olhos longe  
 atingiam; Canto, o quinto, a eles seguia.

Logo em seguida (IV, 1476-1484), é dito que apenas Linceu acreditou ter visto Hércules, obviamente por causa de seu dom.

ἀτὰρ τότε γ' Ἡρακλῆα  
 μῶνον ἀπειρεσίης τηλοῦ χθονὸς εἷσατο Λυγκεύς  
 τῶς ιδέειν, ὥς τίς τε νέω ἐνὶ ἡματι μήνην  
 ἦ ἴδεν, ἦ ἐδόκησεν ἐπαχλύουσιν ιδέσθαι.  
 ἐς δ' ἑτάρους ἀνιῶν μυθήσατο, μή μιν ἔτ' ἄλλον  
 μαστῆρα στείχοντα κιχησέμεν: οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ  
 ἦλυθον, Εὐφημός τε πόδας ταχὺς υἷε τε διοῖ  
 Θρηκίου Βορέω, μεταμώνια μοχθήσαντε.

[...] mas então a Hércules  
 ao longe na infinita terra só Linceu  
 houve de ver, como quem no novo dia a lua  
 vê ou crê entre as trevas ver.  
 Aos colegas voltando disse que a ele já nenhum outro  
 perseguidor caminhando [alcançaria]; assim também eles  
 vieram, Eufemo pés ágeis e os dois filhos  
 do Trácio Bóreas, tido trabalhado duramente em vão.

Quando o herói volta, diz aos argonautas que não procurassem por Hércules, pois nunca o alcançariam, mesmo com os esforços de Eufemo e dos Boréadas. Mas o narrador deixa claro que Linceu não viu com certeza, apenas pensou<sup>49</sup> ver Hércules. Ou seja, é uma demonstração clara de que ele não apenas possui esse dom como os outros nele confiam.

Já os Boréadas e Eufemo têm missões mais importantes dentro da trama. Os filhos do vento norte são imprescindíveis no episódio das Harpias já que, por voarem, são os únicos capazes de impedir que elas continuem atacando Fineu (II, 273-300). Os

<sup>48</sup> Nesse momento do canto quarto, os argonautas procuram por Hércules na Líbia.

<sup>49</sup> δοκέω – supor, pensar, imaginar.

heróis decidem ajudá-lo por se apiedarem dele, mesmo que relutantes no início<sup>50</sup>. Enquanto os Boréadas protagonizam esse episódio, os outros argonautas atuam como meros coadjuvantes. E apenas pela ajuda de Fineu através de suas profecias é que será possível ultrapassar os próximos obstáculos (II, 311-425).

Já Eufemo é responsável por outros momentos importantes. Na passagem pelas rochas Simplégades<sup>51</sup>, cabe a ele segurar a pomba que cruza as rochas. Além disso, no quarto canto, Eufemo é quem recebe do deus marinho Tritão um pouco de terra, num gesto de boas-vindas – pedaço de terra esse que originará a ilha de Calista, e futuramente viria um dia a se tornar Tera. Como já salientado, esse evento mostra como Tera fora fundada e colonizada pelos descendentes de Eufemo, dando origem aos ancestrais de Calímaco.

Porém, nesses eventos não é enunciada vez alguma a maravilhosa capacidade do herói. Apesar de aparecer em situações que o aproximam de sua origem marinha – a ultrapassagem de rochedos marítimos e o nascer de uma ilha –, Eufemo não chega a caminhar sobre as águas. O único momento em que aparece a sua faculdade de bom corredor é na já referida procura por Hércules, mas nada de sobrenatural ali ocorre também.

Os heróis de Apolônio seguem a tradição a que estão ligados, mas suas faculdades sobrenaturais nem sempre são úteis à trama. Mesmo que as capacidades incríveis de heróis como Periclímeno e Eufemo não venham a ser utilizadas por eles na obra, os heróis e suas habilidades sobrenaturais são enfatizados no catálogo do primeiro canto, algo que seria desnecessário por não contribuírem com o desenrolar da trama. Entretanto, ainda que Periclímeno, por exemplo, não chegue a utilizar sua habilidade de transformar-se durante a narrativa da viagem, não cabe ao autor introduzir um evento inexistente na tradição mítica.

A época dos heróis homéricos encontra-se distante o suficiente desses poetas do período helenístico para que eles não vislumbrem mais aquele tempo como uma era memorável, de heróis que existiram afirmadamente e fundaram o mundo helênico, dos quais descendem reis e príncipes; um mundo no qual cabe ao aedo propagar os feitos heroicos pela eternidade com seu canto. A própria *Argonáutica* se inicia com a ideia de

---

<sup>50</sup>Zetes teme que a fúria dos deuses caia sobre eles se caçarem as Harpias. De fato, eles não chegam a matá-las, pois após a perseguição são interrompidos por Íris, a deusa mensageira, que os pede para não tocá-las por serem as cadelas de Zeus (κύνας) (II, 288-290).

<sup>51</sup>Rochedos que, por não estarem fixados ao fundo do mar, se chocavam impedindo a passagem dos barcos. A ideia da utilização da pomba como guia faz parte das profecias e conselhos de Fineu.



cantar a glória de heróis de antigamente. Assim, para Apolônio, a história de Jasão e seus argonautas já é um mito transformado em mitologia, que faz parte de sua tradição literária, mas não diz tanto quanto dizia ao homem homérico. Podemos depreender pelos versos de Apolônio que esse interesse pela tradição mitológica (LESKY, 1995, p.773) muitas vezes assume um caráter de erudição.

Seus heróis então, por mais sobre-humanos que sejam, não são necessariamente homéricos, pois para Homero não haveria essa magia do impressionante, do sobrenatural<sup>52</sup>, mas sim a glória de heróis superiores. As atitudes dos heróis de Apolônio são muito mais humanas, mas a pintura dos eventos onde eles se inserem é nitidamente fantástica. Fantuzzi & Hunter (2004, p.96-97) consideram que muitos desses motivos retomam a poesia cíclica:

Tanto quanto podemos julgar, habilidades super-humanas, como a visão de Linceu, ou a (virtual) invulnerabilidade de um Cineu (I, 54-64) ou de um Talos, eram motivos “cíclicos” característicos. Tais dotes são, é claro, quase normais dentre os argonautas. Então, também o mágico e o sobrenatural parecem ter sido mais proeminentes nos poemas cíclicos que em (na maior parte de) Homero. O adormecimento do dragão por Medeia ou a magia purificadora de Circe seriam perfeitamente condizentes a tal contexto poético, e, para alguns dos contos fantásticos encontrados na *Argonáutica*, há uma versão cíclica e/ou origem conhecida.

Essa origem da épica remonta à tradição oral fundadora da poética homérica, mas os autores nos falam de *fantastical tales*. Considerando o conjunto de pequenas narrativas míticas que permeiam a viagem dos argonautas – desde os doze trabalhos de Hércules até prenúncios da Guerra de Tróia – como *fantastical tales*, inserimos a *Argonáutica* num contexto diferenciado em relação ao épico tradicional e, segundo esses autores, mais próximo ao contexto dos poemas cíclicos. Mas, além disso, a própria época de Apolônio prevê essa relação e busca pelo mundo mitológico, como já dissemos, com um olhar exótico. E, se considerarmos a negação de Calímaco ao poema cíclico, não poderíamos associar a *Argonáutica* a esse tipo de composição, dada a já sabida inspiração calimaquiiana de Apolônio.

Apolônio utiliza-se de diversos expedientes caros à tradição épica, e com o olhar de um erudito do período helenístico retoma essa tradição. Isso é permitido pela visão de mundo distanciada que Apolônio possui do mundo homérico, pela grande distância temporal entre seu poema e a composição dos poemas homéricos. O que anteriormente

---

<sup>52</sup> Aristóteles (XXIV, 1460a, 11-19) destaca que o maravilhoso encontra-se em Homero e na tragédia, e deriva do irracional (ἄλογον), e que é grato à narrativa, pois amplifica o interesse.

fora tido por alguns autores como uma falha de Apolônio, ao tentar se aproximar dos padrões épicos de Homero<sup>53</sup>, pode ser visto como um projeto novo e de constituição tipicamente helenística.

Nesse contexto, os heróis de características maravilhosas são matéria rica para Apolônio, mas não são o seu foco. Ele quer cantar os κλέα de seus heróis, mas produz uma épica que se distancia desse projeto intencionalmente, numa negação da própria épica pelos moldes da poesia helenística filiada a Calímaco. Se considerarmos que o próprio fato de que o épico não é mais oral, mas literatura, o mundo de Apolônio não concebe aquela visão homérica de herói. Cabe a um autor como ele recriar a estética da poesia através da sua narrativa, como deve fazer um poeta alexandrino.

### 3. A glória de antigos homens

Apesar do grande grupo de heróis poderosos dentro desse épico, Sánchez (1996, p.56) destaca que poucas são as cenas de batalha desses heróis. Os heróis de Apolônio não são belicosos, principalmente Jasão. Seis dos argonautas perecem, mas nenhum deles em batalha.

Considerando o catálogo dos heróis como tendo uma função programática que estabelece 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.

Porém, a situação de Jasão em meio aos argonautas está longe de ser central na narrativa. Pelos cantos I e II, narram-se as aventuras não do herói Jasão, mas do grupo do qual ele faz parte, os παλαιγενέων [...] φωτῶν. São façanhas realizadas pelo

<sup>53</sup> Longino, em seu tratado *Sobre o Sublime* (33, 4), diz que Apolônio não comete tropeço em sua obra, mas questiona o leitor se não preferiria ser Homero a Apolônio.

grupo, onde se destaca um ou outro herói, cada um exercendo sua específica função, dependendo da situação.

Muitas vezes, esses trabalhos são esforços do coletivo. A batalha contra o exército de Cízico (I, 1039-1053) é um exemplo claro de inspiração nas batalhas relatadas por Homero na *Ilíada*, num pequeno catálogo individual de combates. A própria passagem pelas Simplégades (II, 531-648) exige os esforços combinados de Eufemo e principalmente a habilidade de Tífis – apesar da ajuda essencial da deusa Atena, que o próprio Tífis diz ser a verdadeira responsável pela façanha. Talvez, a única façanha heroica individual desses dois primeiros cantos seja a vitória de Polideuces sobre Amico (II, 1-163), mesmo que depois todos os argonautas se engajem no combate contra os Bebrícios.

Sem dúvida, o habilidoso piloto da nau é o herói mais valorizado pela narrativa de Apolônio nesses dois primeiros cantos, perdendo talvez apenas para Hércules por motivos óbvios, como veremos no capítulo seguinte. É reforçada sempre a sua habilidade de grande navegador, e a sua morte é motivo de consternação séria para os argonautas.

Além do piloto, outro bastante referido é o músico Orfeu. Ele é responsável por tudo que envolva a prática ritual dentro do poema. Mas, além disso, ele ocupa um lugar de destaque, sendo o primeiro a aparecer no catálogo dos heróis (I, 23-34). Isso denota a importância que o próprio poeta dá aos temas que envolvem magia no poema, além da posição de Orfeu como o guia mítico dos poetas.

O poder de Orfeu é o poder da *thelxis* (CLARE, 2002, p.232), que é o grupo de habilidades descrito por Apolônio nos primeiros versos: seu canto é capaz de impor ordem à natureza selvagem e de encantar o fluxo dos rios. Esse poder que o herói exerce sobre a natureza aparece na descrição de sua façanha, de organizar um conjunto de árvores na Trácia usando apenas o poder de sua lira (I, 30-31). Goldhill (1991, p.60), ao comentar o canto dos bardos da *Odisseia*, Demódoco e Fêmio, destaca o papel da *thelxis*:

*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, 291, 318, 326), e para o controle de Calipso sobre Odisseu (I, 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. 47; XXIV, 3)).

Todas essas características impressionantes de Orfeu são apresentadas pelo poeta logo na introdução do personagem no catálogo. Mesmo assim, poderia ser possível, dados outros exemplos que essa minuciosa descrição das capacidades de Orfeu não significasse que o herói possuiria um papel de destaque na obra. Como já visto, Apolônio descreve os heróis do catálogo não necessariamente com a intenção de aproveitar essas características posteriormente, mas sobretudo intencionado em dar um colorido à sua obra, expondo as características destacáveis de cada herói. O mesmo não se pode dizer de Orfeu.

Clare (2002, p.233) afirma que o papel de Orfeu dentro da *Argonáutica* é secundário apenas em relação a Jasão. Seu lugar dentro da obra é claramente o de guia religioso dos heróis, sendo isso valorizado em diversos momentos. Em I, 512-515, o herói é comparado a Apolo pela semelhança entre o modo como marca o ritmo das remadas dos argonautas com sua lira e o coro de jovens que dançam nos templos, ao som da lira do deus.

Mas, além desse papel, Orfeu pode assumir a porção de narrador prototípico e símile do próprio aedo dentro da epopéia. Como filho de Calíope, musa da poesia épica, ele realmente assume o papel de segundo, senão de co-protagonista dentro da expedição dos argonautas, como destaca Cuypers (2004, p.59):

Apesar do papel metanarrativo de Orfeu corresponder àquele de Fêmio e Demódoco, o narrador o manipula de maneira diferente. Isso é demonstrado, por exemplo, na maneira em que ele apresenta o primeiro canto de Orfeu (I, 496-511). O narrador da *Odisseia* sempre introduz as palavras de seus bardos em discurso direto (‘ele canta como...’), mas depois de alguns versos muda para um estilo livre – um aparato que permite que as vozes do narrador e do cantor intratextual se misturem. Apolônio, contudo, mantém o discurso indireto por não menos que onze versos antes de finalmente mudar para o estilo livre. Isso é, provavelmente, não apenas um experimento com o discurso indireto, mas uma asserção metanarrativa. O narrador da *Argonautica* não quer que sua voz convirja com a do cantor intratextual. Ele retém o controle sobre a narrativa enquanto o cantor retém a responsabilidade por sua canção.

O poder do poeta como mágico aparece também na descrição do manto de Jasão, onde temos a 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, 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.

#### 4. Jasão pelos Argonautas

As posturas de muitos dos heróis da *Argonáutica* em relação a Jasão e suas ações – ou a sua falta de ação – servirão para delinear o personagem. Jasão muitas vezes é duramente criticado por seus companheiros, dos quais se destaca a figura de Idas, que desafia a autoridade de Jasão como líder da expedição. Sarcástico e cruel, nas palavras de Beye (1982, 85-86), Idas provoca Jasão já no primeiro canto, durante o banquete em honra a Apolo, realizado após os preparativos para a partida. Ao interpelar Jasão, que naquele momento estava cabisbaixo e reflexivo como se estivesse abatido (I, 460-461)<sup>54</sup>, Idas, bêbado e intempestivo, vocifera contra ele por achar que a posição meditativa significava que o jovem estava tomado pelo medo. Além disso, esse argonauta destaca suas qualidades, jurando por sua lança alcançar glória maior que a dos companheiros e afirmando que não haverá prova irrealizável frente a ele (I, 463-471). Então é rechaçado por Idmon, o adivinho, e a querela só é encerrada pela intervenção dos companheiros, do próprio Jasão e, definitivamente, pela música de Orfeu.

Sánchez (1996, p.114, nota 83) destaca nesse trecho a soberba de Idas, salientando que o seu ato de beber vinho puro, contrário ao costume normal dos antigos de misturá-lo com água, é um recurso para demonstrar essa característica. Beye (1982, p.86) observa que Idas é uma figura muito melhor delineada que as demais, até aquele momento.

A segunda manifestação de cólera por parte de Idas aparece em III, 558-563, quando critica a opção dos argonautas em pedir auxílio a Medeia, segundo conselho de Argo<sup>55</sup> e vaticínio de Mopso. Idas desdenha do presságio do adivinho, culpando-os de não se ocuparem dos trabalhos da guerra, mas de enganar impotentes donzelas:

---

<sup>54</sup> Aqui é o primeiro momento em que Jasão é chamado de ἀμήχανος dentro da *Argonáutica*. Esse adjetivo de vital importância para a caracterização de Jasão será abordado no capítulo seguinte desta dissertação.

<sup>55</sup> Nesse caso o filho de Frixo e de Calcíope, irmã de Medeia, e não o argonauta construtor da nau. Essa figura será de importância seminal para a análise das estratégias retóricas de Jasão no canto III.

"ὦ πόποι, ἦ ῥα γυναιξιν ὀμόστολοι ἐνθάδ' ἔβημεν,  
οἱ Κύπριν καλέουσιν ἐπίρροθον ἄμμι πέλεσθαι,  
οὐκέτ' Ἐνυαλίῳ μέγα σθένος; ἐς δὲ πελείας  
καὶ κίρκους λεύσσοντες ἐρητύεσθε ἀέθλων;  
ἔρρετε, μηδ' ὕμμιν πολεμῆια 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 Eniálio; 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 mesma expressão usada aqui para a sedução de mulheres encontra-se na *Ilíada*, V, 349, quando Cípris é ferida por Diomedes ao tentar salvar Enéias do campo de batalha. O próprio herói diz à deusa para sair do campo de batalha, afirmando que a ela basta seduzir mulheres frágeis – γυναικικὰς ἀνάγκιδας ἠπεροπεύεις – 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 *kleos* – 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.

Além disso, essa reprova retoma aquela feita no canto III da *Ilíada*, em 30-56, em que Heitor deprecia seu irmão Páris, quando este foge de Menelau durante combate. Dentre outras coisas, Heitor o chama de γυναιμανέζ, “mulherengo”, “maníaco por mulheres”, e ἠπεροπετής, “enganador”, “sedutor”. Claramente, o fato de ter roubado a mulher de Menelau e desfrutado de seus amores coloca Páris em posição oposta aos heróis mais valorosos, e é da mesma forma que Idas critica tal subterfúgio. Mas será justamente a sedução que servirá como arma para Jasão conquistar o velocino.

## Capítulo IV. Jasão e Hércules

### 1. Herói homérico versus herói calimaquiano

Apresentado como violento e selvagem (IV, 1432-1449), Hércules é aquele que obtém tudo pela força (II, 145-153)<sup>56</sup>. Na primeira reunião dos argonautas, ele senta no meio dos heróis (I, 342); além disso, devido ao seu excessivo peso, Hércules se posiciona no meio do navio, junto a Anceu<sup>57</sup>, tendo em vista equilibrar a embarcação, uma metáfora tanto para sua importância como personagem quanto, talvez, para a importância da própria tradição épica de Homero.

Hércules, o famoso filho de Zeus, na verdade pouco aparece na épica anterior a Apolônio. Em Homero, na *Ilíada*, XIX, 95-133, é narrado o nascimento do herói. Em VIII, 362-9, Atena auxilia Hera a deter a fúria de Heitor contra os gregos, e reclama de Zeus, que maquina males contra eles, seus protegidos, sem se lembrar de quando ela auxiliara o seu filho nos doze trabalhos.

Um dos filhos de Hércules, Tlepólemo, é citado entre os comandantes das naus que vão a Tróia na *Ilíada* (II, 653-70), e depois é morto em combate por Sarpédon (V, 627-70). Nesta luta, encontramos uma descrição feita por Tlepólemo de seu pai, destacando que Hércules já viera a Tróia e a saqueara com apenas seis naus e poucos guerreiros. O mito envolve a negação de cavalos a Hércules, anteriormente prometidos pelo rei Laomedonte, e a consequente fúria que levou à destruição da cidade. O exemplo de Tlepólemo pretende comparar seu pai ao adversário, para deixar claro que ele, como filho do grande herói, possuía mais condições de derrotá-lo.

Apesar da profusão de heróis destacáveis na expedição, como Orfeu, Castor, Polideuces e Peleu, Hércules aparece em Apolônio justamente como o símbolo da poesia paradigmática de Homero. Um momento que pode demonstrar essa posição do herói é o episódio da ilha de Lemnos (I, 609-910), quando ele decide não ir com os argonautas unir-se às mulheres da ilha, que haviam matado seus homens por eles as terem repudiado em troca de cativas da Trácia, fato esse omitido pela rainha das lemnianas, Hipsípile. Hércules, aos moldes do comportamento do herói tradicional,

<sup>56</sup> Margolies (1981, p.23) observa que Apolônio adota a versão de Hércules criada por Calímaco, sendo ele “ultra-homérico”, a ponto de ser grotesco. Ela afirma que “na *Argonáutica*, ele representa o ponto de vista homérico levado ao extremo”.

<sup>57</sup> Segundo Sánchez (1996, p.101, nota 44), Anceu é um personagem similar a Hércules, por possuir grande força e armas selvagens.

critica a empreitada amorosa e se fixa unicamente no verdadeiro objetivo da viagem (I, 865-874). A passagem é obviamente irônica e, ao dizer que os argonautas não serão muito célebres ao se divertirem muito tempo com mulheres estrangeiras, ele denota a necessidade da celebridade, do feito glorioso, em detrimento do amor e da paixão fútil<sup>58</sup>.

Mas, na verdade, diante da expectativa criada pela importância que os argonautas dão a Hércules, sua participação na *Argonáutica* é menor do que o esperado, apesar de muito ser elogiado e destacado em seu papel de herói. Ele derrota os gigantes nascidos da terra (Γηγενής), que emboscam os argonautas na ilha chamada de Monte dos Ursos (I, 989-1011). Ele também mata dois dos guerreiros doliones do rei Cízico, Teleclês e Megabrontes, mas essas mortes são na verdade um engano por parte dos argonautas, como já citamos. Adiante, Hércules remarará sozinho a Argo, após uma competição com os outros argonautas (I, 1153-1171). Essa competição acontece logo antes da sua principal participação, que é o rapto de Hilas, sobre o qual falaremos neste capítulo.

O que permite a Hércules essa valorização por parte de seus companheiros é o status que ele já havia adquirido em aventuras fora da expedição. Sua fama de herói já estava consolidada antes de seu aparecimento, e o próprio narrador destaca no catálogo que Hércules decide participar da aventura em meio a seus famosos doze trabalhos, após ter derrotado o javali de Erimanto (I, 122-132). É por isso que os argonautas o elegem como o maior de seus heróis e líder natural da expedição.

A análise de Margolies se encaixa dentro da própria situação em que Jasão se encontra como líder não natural da expedição, um líder autorizado pelo maior dos heróis, mas não pelo conjunto deles. Como vimos, para a autora, Hércules é o oposto de Jasão, sendo este último o herói calimaquiano.

Uma das características citadas como exemplo para essa visão sobre Jasão é a utilização pelo narrador do termo ἀμήχανος em vários momentos do poema. Opondo-se a πολυμήχανος, epíteto de Odisseu, a palavra faz parte do vocabulário homérico, aparecendo tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*. Ela é mais frequente na *Ilíada* – oito vezes, contra apenas três na *Odisseia*.

Então, por intermédio da análise desse termo e dos desdobramentos decorrentes

---

<sup>58</sup> Sánchez (1996, p.130-131, nota 139) diz que Hércules nesse trecho “aparece como um herói austero e tradicional, que empenhado em seu dever rechaça os prazeres”.



de seu emprego, é possível definir a posição de Jasão dentro da obra, em relação aos seus companheiros e à própria estruturação do poema. Assim, pode-se avaliar como a utilização da palavra levou a diferentes leituras acerca do personagem e, a partir disso, delimitar melhor a função dele dentro do poema.

## 2. Ἀμηχανία e a caracterização de Jasão

A raiz da palavra ἀμήχανος tem origem no termo μηχανή que Chantraine (1999, p.699) define como “máquina”, ou uma “invenção engenhosa”. Ela assume também, por esse caminho, as acepções de “truque”, “artifício”, “maquinação” e até mesmo “engano”. Assim, a μηχανή é um substantivo que denota certo talento pessoal, que nem sempre tem caráter positivo.

Ainda de acordo com Chantraine, ἀμήχανος é traduzível por “privado de meios”, “de recursos”, “incapaz” ou “irresistível”, algo “de que não se pode fugir”, algo “irremediável”, enquanto que o epíteto πολυμήχανος de Odisseu significa justamente a “multiplicidade de meios”, de “artifícios”.

Mas, voltando nosso olhar para o poema homérico, é necessário salientar que, apesar de o epíteto que caracteriza Odisseu ser πολυμήχανος, não é ele que primeiro aparece na *Odisseia* (I,1):

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μουσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά [...]
   
O homem a mim narra, musa, multi-habilidoso que muitos [...]

Segundo Clare (2002, p.9), a tradição épica possui exemplos que estabelecem que o proêmio do poema traz o seu tema. Πολύτροπον, que aparece no primeiro verso da *Odisseia*, caracteriza o personagem, antes até de nomeá-lo, como já dissemos. Πολύτροπος aparece apenas duas vezes em toda a *Odisseia*, enquanto que πολυμήχανος aparece 16 vezes<sup>59</sup>. Este epíteto aparece também na *Ilíada*, 7 vezes<sup>60</sup>, todas na mesma fórmula, διογενὲς Λαερτιάδῃ πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ, “divino

<sup>59</sup> *Odisseia*: I, 205; V, 203; X, 401, 488, 504; XI, 60, 92, 405, 473, 617; XIII, 375; XIV, 486; XVI, 167; XXII, 164; XXIV, 192, 542.

<sup>60</sup> *Ilíada*: II, 173; IV, 358; VIII, 93; IX, 308, 624; X, 144; XVIII, 723.

Laertida (ou filho de Laertes) multi-engenhoso<sup>61</sup> Odisseu”. Πολυμήχανος não ocorre na *Argonáutica*, enquanto πολύτροπος aparece uma vez no seguinte trecho do canto III (597-600):

[...]ὥς ποτε βάξιν  
 λευγαλήν οὐ πατρὸς ἐπέκλυεν Ἥελιοιο,  
 χρεῖώ μιν πυκινόν τε δόλον βουλάς τε γενέθλης  
 σφωιτέρης ἄτην τε πολύτροπον ἐξάλεασθαι:

[...]como certa vez ouviu  
 funesto dito de seu pai Hélio,  
 era necessário de sagaz ardil, de planos da própria família  
 e de desgraça multi-habilidosa se resguardar.

Nessa revisão dos termos em Homero, a característica do poema épico de instaurar o tema em seu primeiro verso será importante para a análise mais adiante. Mas, primeiramente, é importante que levantemos todas as utilizações do adjetivo ἀμήχανος na obra homérica, para assim esclarecer a sua função.

Em *Iliada*, 10, 167, ἀμήχανος é uma característica de Nestor, a de ser incansável, contra quem nada se pode; Haroldo de Campos traduz o termo nesse trecho por “imbatível”. Nesse caso, a ἀμηχανία de Nestor faz-se necessária para acordar os guerreiros que dormiam, e esse comentário sai da boca de um deles como uma reclamação.

Já Polidamante afirma que Heitor é incapaz (ἀμήχανος) de ser persuadido (*Il.* XIII, 726) por crer ser maior que todos os outros, já que possui os dons dados pelos deuses. Na verdade, essa afirmação serve como argumento para que Polidamante convença Heitor a recuar, evitando que as tropas troianas fossem derrotadas, conselho esse que o herói acata.

Apesar de todos os feridos pela árdua batalha, em *Il.* XVI, 29 Aquiles continua irreduzível (ἀμήχανος) em sua posição de não voltar à guerra por causa da μῆνις. E Zeus também chama Hera de ἀμήχανε (*Il.* XV, 14) por realizar práticas maléficas contra Heitor.

Já na *Odisseia*, canto IX, verso 295<sup>62</sup>, ἀμηχανίη pode ser compreendida como

<sup>61</sup> A tradução de πολυμήχανος por “multi-engenhoso” busca estabelecer um paralelo com “multi-habilidoso”, justamente para reforçar essa multiplicidade de Odisseu.

<sup>62</sup> σχέτλια ἔργ’ ὀρώωντες, ἀμηχανίη δ’ ἔχε θυμόν.  
 vendo coisas cruéis, a perplexidade possuía o coração.

perplexidade, por uma sensação de incapacidade frente às coisas cruéis, no caso o momento em que o Ciclope Polifemo devora dois membros da expedição de Odisseu. No momento em que decide lavar os pés de Odisseu – antecedendo o reconhecimento do herói disfarçado –, Euricléia diz estar ἀμήχανος, pois lamenta as agruras do retorno do herói (*Odisseia*, XIX, 364<sup>63</sup>). Enquanto que, em XIX, 560<sup>64</sup> é possível traduzir a palavra por “confusão”, em uma fala de Penélope após narrar a Odisseu disfarçado um sonho que tivera, sonho esse que traz um símile claramente premonitório<sup>65</sup>.

Assim, vemos em ἀμήχανος duas possibilidades, de acordo com a situação. Numa primeira, a palavra teria uma característica ativa, sendo a ἀμηχανία provocada por um agente em um outro ser, tornando-o impotente, como no caso de Hera citado acima, ou no discurso de Polidamante. Pelos exemplos, é possível inferir que ἀμήχανος assume um significado mais objetivo de indobrável, irredutível ou aquele com quem não se pode lidar. A característica da dureza de Aquiles não permite a ele dobrar-se diante das palavras quando sua presença era necessária no combate e, dominado pela ira, ele não muda de ideia para ajudar os companheiros. Já Heitor, segundo Polidamante, é ἀμήχανος por se sentir dono de dons divinos, superiores aos outros. Essas atitudes levam a impasses, que ocasionam censuras ou reclamações. Mas os personagens em questão não sofrem os efeitos de sua ἀμηχανία, e sim os que estão à sua volta.

Já em sua segunda acepção, a palavra expressa uma situação vivenciada pelo personagem, ou grupo de personagens, em questão, evidenciada pela fórmula ἔνθα κελοιγὸς ἔην καὶ ἀμήχανα ἔργα γέγοντο, “Lá a ruína havia e trabalhos tornaram-se árduos”, que aparece duas vezes na *Ilíada* (*Il.* VIII, 130; *Il.* XI, 310). A perplexidade e a falta de recursos para solucionar uma situação também aparecem na fala de Euricléia, ou ainda nos membros da expedição de Odisseu diante da violência dos atos de Polifemo. O sujeito dessas situações é um sujeito passivo, que é ἀμήχανος. Assim é possível compreender o adjetivo como impotente ou mesmo aquele incapaz de lidar

<sup>63</sup> “ὦ μοι ἐγὼ σέο, τέκνον, ἀμήχανος:

Aí de mim, filho, desamparada

<sup>64</sup> ξεῖν', ἦ τοι μὲν ὄνειροι ἀμήχανοι ἀκριτόμυθοι

γίγνοντ', οὐδέ τι πάντα τελείεται ἀνθρώποισι.

Estrangeiro, em verdade os sonhos inexplicáveis e confusos são, mas nem todos se cumprem para os homens.

<sup>65</sup> Odisseu é representado como uma águia, que caça gansos que simbolizam os pretendentes à mão da rainha.

com a situação em que se encontra.

Nesse caso, a ἀμηχανία pode não ser uma característica inerente a esses personagens. Ela se diferencia da πολυμηχανία por ser transitória, característica de um momento, assumida ou exercida por um personagem. Ser πολυμήχανος é característica de Odisseu, seu epíteto que o acompanha em cada momento que alguém faz referência a ele, como quando Atena fala a Telêmaco sobre Odisseu (*Odisseia*, I, 205), identificando-se como Mentis num disfarce para convencer o jovem a procurar pelo pai<sup>66</sup>.

Já a ἀμηχανία dos companheiros de Odisseu e de Euricléia é justamente aquela que caracteriza Jasão. Na *Argonáutica*, o termo ἀμήχανος, aparece 16 vezes<sup>67</sup>, muito mais que na poesia épica homérica. A primeira aparição do termo demonstra a função da escolha deste vocábulo por Apolônio de Rodas (I. 460-461):

ἔνθ' αὖτ' Αἰσονίδης μὲν ἀμήχανος εἶν' εἰοῖ αὐτῶ  
πορφύρεσκεν ἕκαστα κατηφιόωντι εἰοικώς.

Mas, enquanto isso, o Esonida então ἀμήχανος em si mesmo agitava-se por cada coisa parecendo envergonhado.

Nesse momento, Jasão é apresentado numa circunstância em que o encontraremos outras vezes na história: ensimesmado e reflexivo, e tomado pela ἀμηχανία. 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.

E considerando que esta é uma narrativa sobre os “heróis de antigamente” – παλαιγενέων κλέα φωτῶν –, Jasão será cobrado quanto a sua liderança, especialmente no momento em que é duramente criticado por Télamon e acusado de tramar o abandono de Hércules (I, 1290-1296). Os argumentos de Télamon são que

<sup>66</sup> Das 16 ocorrências de πολυμήχανος na *Odisseia*, é essa a única em que a palavra não aparece inserida na fórmula διογενὲς Λαερτιάδη πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ. Na maioria dos casos, esse epíteto serve para introduzir as falas de Odisseu, um recurso claramente mnemônico, usado da mesma forma nas sete ocorrências da *Iliada*, o que atesta que esse era um signo de reconhecimento da figura de Odisseu.

<sup>67</sup> I, 460-461; 1053-1054; II. 409-410; 578; 623; 681-682; 885; 1140; III. 125-127; 333-336; 422-423; 771-772; 951-952; 1157-1158; IV. 106-107; 1048-1049.

Jasão teria feito isso tendo em vista evitar que a glória do herói não eclipsasse a dele. Faz-se necessária então a interferência do deus Glauco<sup>68</sup> que explica a todos que Hércules ainda tinha que terminar de cumprir seus doze trabalhos para Euristeu (I, 1315-1325).

O narrador também descreve Jasão como ἀμήχανος no verso 410 do canto II, onde ele é Αἴσονος υἱὸς ἀμηχανέων κακότητι, “filho de Éson ἀμηχανέων em sua desgraça”. Neste ponto Jasão se sente ἀμήχανος frente a uma situação complicada, que no caso é o discurso de Fineu, fazendo profecias acerca das dificuldades no caminho que os argonautas deverão tomar (II, 312-407). E o narrador deixa claro que não apenas ele, mas todos ficaram dominados pelo medo naquele momento. Os demais argonautas também são afetados pelos mesmos sentimentos de Jasão, como demonstra Sánchez (1996, p.223, nota 441)<sup>69</sup>. Porém, apenas Jasão é designado como ἀμήχανος, pois logo em seguida é ele quem falará em resposta a essas profecias.

Da mesma forma, quando Peleu tenta animar seus companheiros após a morte de Tífis (II, 880-884), Jasão se mostra pessimista e inseguro, temendo que ninguém seja capaz de pilotar a embarcação após a morte do timoneiro, pois todos estavam aflitos. Logo após essa consideração, levanta-se Anceu, e em seguida Ergino, Náuplio e Eufemo dispostos conduzir a nau, mas quem assume o posto é o primeiro. Aqui a postura desolada de Jasão contrasta com a de Peleu, mas da mesma forma acaba por animar os argonautas.

Sánchez (1996, p.188, nota 332) chama a atenção para a passagem do canto II, 620-648, onde algo semelhante ocorre. Com um discurso igualmente pessimista e pesaroso, porém fingido, Jasão infunde ânimo em seus companheiros, usando suas palavras conscientemente para provar a confiança deles. Ele diz ter cometido um erro irreparável, uma ἀμήχανον ἄτην, afirmando que devia ter recusado a expedição imposta por Pélias. Esse discurso faz parte de um artifício retórico usado pelo personagem, justamente com o intuito de insuflar os ânimos de seus companheiros; fato atestado pelo próprio narrador (II, 638).

Ao comentar outra passagem do canto III, quando Jasão fala aos companheiros sobre as provas a ele impostas pelo rei Eetes para a conquista do velo, Clare (2002, p.

<sup>68</sup> Glauco era um mortal que foi convertido em deus e servia ao deus marinho Nereu .

<sup>69</sup> Ele salienta que em II, 408-410 os argonautas também se quedam em silêncio (ἀμφασίη) e temerosos (δέος) devido às profecias de Fineu. O mesmo efeito que ocorre em III, 502-504 diante das provas impostas pelo rei, quando eles ficam abatidos pela impotência (ἀμηχανία).

214) chama atenção justamente para essa passagem da morte de Tífis, destacando o contraste entre o discurso de encorajamento de Peleu e o discurso pessimista de Jasão. Jasão já ficara mudo<sup>70</sup> e desamparado (ἀμήχανος; III, 422-423) quando o próprio rei Eetes lhe explicara o que deveria fazer para conquistar o velo. Essa postura de Jasão contrasta com a de Peleu, que sempre intervém de maneira enfática e entusiasmada, seja excitando seus companheiros, como visto, ou se disponibilizando para a ação – como na sequência, quando Peleu se predispõe a derrotar ele mesmo os touros de bronze de Eetes, em III, 506-514 –, o que acaba destacando a característica de pessimismo do líder da expedição, que parece não confiar em sua própria liderança.

Ainda no canto III encontramos outra ocorrência de ἀμήχανος ligado a Jasão. Quando o jovem Argo fala ao rei Eetes, resumindo a expedição e os seus motivos (III, 320 e ss.), ele salienta que o Esonida fora enviado por Pélias, pois este desejava vê-lo longe de sua pátria e posses, desamparado (ἀμήχανος, v.336).

### 3. A instauração do tema pelo próêmio e a divisão do poema

Se considerarmos de antemão o estabelecimento do tema da busca pelo velo de ouro como sendo um cumprimento do *kleos* desses heróis, temos uma contradição. Desde que declara suas intenções em I, 15-17, Pélias demonstra que não desejava que eles conquistassem o velo, mas que o caminho de Jasão fosse sem volta, pois usurpara o trono de seu pai, Éson. Apesar de os argonautas desejarem o velo para conquistar o *kleos*, Jasão apenas quer voltar para casa e recuperar o que é seu por direito, o trono. Para tanto, o instrumento necessário à sua conquista é o velo de ouro.

Essa consideração é importante, pois dessa forma podemos perceber a mais clara confirmação de que Jasão não é necessariamente o protagonista da narrativa. Então, para definir melhor qual o verdadeiro papel de Jasão dentro do poema, seria necessário identificar quem é o protagonista da *Argonáutica* e, por consequência, qual o tema.

Considerando a importância da escolha vocabular atestada pela análise dos termos que caracterizam os personagens, devemos notar que, como já foi salientado anteriormente, na épica homérica é justamente no primeiro verso que reside o tema do poema. Apolônio segue o modelo de Homero, no qual este elege como tema que a Musa irá cantar em sua *Odisseia* ο Ἄνδρα [...] πολύτροπον, ou seja, Odisseu. Pode-se

<sup>70</sup> Apesar da semelhança com os sentimentos de Jasão, a palavra utilizada aqui para mudo é ἄφθογγος.

identificar essa utilização também no outro poema homérico, a *Ilíada*, onde μῆνις é a primeira palavra do texto, que será a identificação do herói Aquiles (*Il.* I, 1) e do tema, justamente a ira do Peleida Aquiles.

Assim sendo, ambos os textos, mesmo que de maneiras diferentes – já que tratam de heróis diferentes –, abordam um personagem protagonista e a sua principal característica, tema do poema. É importante frisar esse fato para introduzir a diferença na abordagem estabelecida pelo primeiro verso da *Argonáutica* (*Ar.* I, 1):

Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν [...]  
Principiando por ti Febo, de antigos homens a glória [...]

Partindo do modelo estabelecido pela épica homérica, que nos leva à conclusão de que Homero elege seu herói e o seu tema logo no início do poema, esse primeiro verso causa estranheza, pois ele apresenta uma epopéia que tematiza não um, mas o grupo designado pelos παλαιγενέων κλέα φωτῶν, que podemos identificar como os argonautas. Essa estranheza decorre do contraste entre o hábito de supor que Jasão seja o protagonista e a constatação, que o exame do texto de Apolônio, à luz do modelo da épica homérica, impõe.

Beye, porém, coloca a *Argonáutica* na situação de antiépica, e seu protagonista como anti-herói. Além disso, ele compreende que essa posição de Jasão é atestada por ele ser um herói de amor (*love-hero*), possuindo uma ἀρετή de atração sexual (MARGOLIES, 1981, p.1). Se levarmos em conta que, como já foi comentado anteriormente, na *Ilíada* o próprio Páris é desvalorizado pela sua posição de amante, é possível entender que essa consideração do anti-herói equivalendo ao herói de amor aparentemente tem fundamento.

Num primeiro momento, podemos então considerar que o protagonista dessa epopéia seria realmente Jasão. Pode-se dizer que, por exercer o papel de líder da expedição, papel passado a ele pelo próprio Hércules, ele deveria assumir a postura de protagonista. Ele é o motivador da expedição, já que o oráculo que Pélias segue é focado na sua figura, e é ele quem vence os desafios impostos pelo rei Eetes ao fim do poema.

Mas há um indício de que o narrador define o protagonista de sua obra como o coletivo, e que a sua história se passa numa época muito distante do próprio Apolônio. O uso do participio ἀρχόμενος, cuja raiz αρχ- se liga à ideia de princípio, de tempo

primordial, deixa clara essa intenção. Delimitando o poema entre esses dois versos, ele fecharia o argumento de falar de uma geração antiga, a dos heróis (HUNTER, 2001, p.122-123). Mas de heróis vistos sob um novo olhar, levando em conta que o poema começa com uma apóstrofe a Apolo (GOLDHILL, 1991, p.287-288) e não às Musas.

Assim, o deus não apenas se liga a Jasão, mas a todos os argonautas, desde o início. Além disso, o narrador não pede que o deus cante, como o aedo homérico faria, mas ele começa por Apolo a cantar seu texto. Ao começar pelo deus, ele apresenta a origem de sua própria interpretação da história, baseada num modelo apolíneo de herói. Uma diferença importante dessa inspiração apolínea é justamente o fato de que, diferente dos inícios *in medias res* da *Ilíada* e da *Odisseia*, a *Argonáutica* possui uma ordem linear das ações narradas, indo contra os preceitos comuns desse modelo de poesia épica.<sup>71</sup>

Na passagem I, 361, Clare (2002, p.49-50) atenta para o uso por parte de Jasão do verbo *σημανέειν* para indicar a função que Apolo exercerá logo após serem feitos sacrifícios em seu nome. Esse verbo é o mesmo utilizado em I, 343, quando os argonautas clamam pela liderança de Hércules. Ao assumir esse sentido de liderar, tomar o comando, a relação do deus com os argonautas se solidifica, sendo ele o líder:

Nossa interpretação dessa forma de *σημανέειν* em 361 é inevitavelmente modificada pela versão completa da promessa de Apolo. De acordo com Jasão, o deus comprometia-se a apontar e indicar os caminhos do mar (*σημανέειν δείξειν τε πόρους ἄλός*). Nós agora percebemos que o papel de liderança assumido por Apolo é liderança no sentido mais literal possível; *σημανέειν* é usado aqui não primariamente como um verbo de comando, mas como verbo de indicação, o apontamento do caminho da viagem. A expressão da responsabilidade de Apolo dessa maneira introduz um importante tema para o poema. Por toda a *Argonáutica*, conhecimento e percepção de espaço são questões de interpretação presentes, uma busca por um sinal correto de direção. Os mais importantes sinais são aqueles que indicam o trajeto que alguém deve prosseguir, e o ato de apontar o caminho é primordialmente reservado aos deuses e seus subordinados. Como é claro pelo discurso de Jasão, a chefia entre as figuras divinas de quem os argonautas estarão esperando orientações a esse respeito é Apolo.

Mas, apesar da consideração de Clare acerca do que se espera dos deuses, o papel de Apolo pode ser ambigualmente o de guia e líder. Já foi discutido que além de guiar o caminho, o deus é o patrono religioso da expedição e que os ritos e oráculos são fundamentais à narrativa. Assim, poderíamos separar a função de líder da expedição da função de líder religioso, divisão a qual pode espelhar os papéis de Jasão e Orfeu,

<sup>71</sup> Como também é preceituada por Horácio, na *Arte Poética* (147-148), seguindo uma tradição alexadrina.



respectivamente. Do ponto de vista da análise já realizada, Orfeu é o líder religioso da navegação, e assumindo esse papel ele se relaciona diretamente com o deus. A relação dos dois é mais íntima ainda por serem ambos dotados do dom da música.

Seguindo essa análise, o primeiro protagonista da *Argonáutica* é Apolo, e não Jasão. Além disso, a separação entre o próêmio e o catálogo nos permite analisar que nesse caso talvez possamos entender o próêmio mais como um hino introdutório à própria performance da *Argonáutica*, endereçado a Apolo, que como uma introdução à epopéia a ser cantada. Os hinos homéricos eram tradicionalmente cantados como introdução à recitação épica (GOLDHILL, 1991, p.287), o que pode nos levar à conclusão de que era essa mesma a intenção de Apolônio. Mas o hino a Apolo e à raça de heróis de antigamente segue os moldes calimaquianos, e o poeta pode dialogar com os seus predecessores, nos moldes da poesia dos críticos eruditos de Alexandria (I, 18-22).

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

Navio que, de fato, como anteriormente outros aedos celebraram,  
 Argo sob a supervisão de Atena construiu.  
 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 referência aos aedos que anteriormente cantaram a construção do navio e a ação de elidir essa narrativa demonstra que o narrador de Apolônio tem o controle sobre o épico que canta, e a sua autoconsciência lhe permite estabelecer um diálogo com o passado. Cuypers (2004, p.44) compara esse momento com as odes de Píndaro, que utilizou esse mesmo recurso de relembrar aos seus ouvintes uma narrativa já famosa e que eles já conhecem ao invés de contá-la em sua totalidade. Mas, a partir do momento em que trabalha com a matéria homérica, isto é, o catálogo dos heróis, ele deve abrir espaço para as Musas, mesmo que apenas como ‘intérpretes’ de sua canção.

Assumindo a liberdade que o narrador de Apolônio imprime à sua obra, é perfeitamente possível ver a dupla invocação de Apolo e dos *παλαιγενέων φωτῶν* como na verdade uma introdução em forma de hino ao épico. Isso fica mais claro pela

própria referência ao deus em segunda pessoa em I, 8<sup>72</sup>, o que mostra que todo o próêmio é endereçado a Apolo. Pode-se considerar que a epopéia propriamente dita começa no verso 22 do primeiro canto, com a invocação às Musas. Logo em seguida, a introdução de um catálogo de heróis indica que os protagonistas dos cantos a seguir serão os argonautas em conjunto, sendo que quem encabeça a lista é Orfeu, e não Jasão. De fato, o papel desse argonauta é muito mais significativo nos dois primeiros cantos do que nos outros dois, e, como líder religioso e aedo, ele lidera a expedição com o auxílio de seus companheiros.

Assim, o protagonista do poema é a raça de heróis que, guiada pelo deus Apolo e por Orfeu, trouxe o velocino consigo. Ao destacar que fora Jasão quem convidara Orfeu a embarcar (I, 32-34), o narrador insere Jasão na expedição como líder organizacional da mesma. Mesmo que a decisão sobre a liderança da nau não houvesse sido tomada, o fato de ele ser o responsável pela presença de Orfeu – e por consequência de Apolo – no navio antecipa a decisão de Hércules.

E a importância de Apolo, longe de ser estabelecida apenas como o deus a quem se dedica o poema, fica mais evidente, como também observa Clare (2002, p.24-25) ao comentar que se deve encarar a utilização de γὰρ no quinto verso da *Argonáutica* como uma mudança de ênfase, que permite ler o oráculo de Apolo também como evento motivador da narrativa. Uma dupla função que permite crer que o primeiro verso do poema apresenta Apolo não apenas como patrocinador da inspiração poética, mas como parte fundamental e capital do seu enredo.

Jasão e Orfeu, dessa forma, são duas faces do deus Apolo, trazendo as suas características: a beleza, a liderança, a magia e a música. E considerando que o poema tem seu princípio em Apolo, levando em conta a ambiguidade também no vocábulo (ἀρχόμενος), temos aí a razão da poesia de Apolônio, seu princípio. E esse princípio casa perfeitamente com as características almejadas pelos poetas eruditos de Alexandria. Assim, Apolo é antes de tudo para Apolônio – como para todos os seus contemporâneos – a própria realização do verso a ser cantado, o que podemos relacionar novamente à poesia de Calímaco. O poeta, seguindo os modelos dos alexandrinos e de Calímaco, explana – em um único verso – a sua própria poesia, a poesia de princípio apolíneo, e nos seguintes canta o oráculo de Apolo, o qual levará Pélias à decisão de

---

<sup>72</sup> δηρὸν δ' οὐ μετέπειτα τεῖν κατὰ βᾶξιν (...)/E não muito tempo depois conforme tua profecia [...]. A palavra τεός é a forma épica para σός, pronome possessivo de segunda pessoa. Como se encontra relacionado à profecia (βᾶξιν), é clara a identificação de Apolo como interlocutor do narrador.

enviar Jasão em sua viagem. Não se trata, portanto, apenas de um proêmio, nem apenas de um hino a Apolo, mas uma invocação que remete à pluralidade da figura do deus dentro do poema e de todas as suas funções.

Deve-se, neste momento, retomar o eco da *Odisseia* na ausência do nome do herói logo ao início do poema. Considerando que o tema do poema épico pode ser apreendido a partir do que está presente no primeiro verso, a referência a Odisseu no primeiro verso da *Odisseia* se dá pela expressão Ἄνδρα [...] πολύτροπον. Assim, mesmo não havendo referência a Odisseu nomeadamente, sabemos que é dele que o poema tratará por essa referência. A *Argonáutica* seria, seguindo esse modelo, uma história sobre os παλαιγενέων φωτῶν, e não sobre o jovem Jasão, o que cria uma quebra de expectativa.

Portanto, sendo justamente os παλαιγενέων φωτῶν que estão em busca do velo, o que lhes proporcionará o *kleos* heroico, eles seriam os protagonistas e, ao mesmo tempo, o tema da *Argonáutica*. O que Apolônio cria por intermédio de sua narrativa é uma inversão, onde a busca pelo velo dourado fica em segundo plano diante das intenções de Jasão, que posteriormente também ficarão em segundo plano diante das intenções de Medeia. Os παλαιγενέων φωτῶν querem a glória, o *kleos* heroico, que eles conquistarão por meio da viagem desafiadora em busca do velocino dourado. Jasão, por sua vez, pretende retomar o trono do pai e “expiar a fúria de Zeus contra a raça Eólia, completando o ‘sacrifício de Frixo’ (II, 1194)”, como já salientamos. E Medeia, por fim, quer abandonar o reino de seu pai seguindo a promessa de casamento do estrangeiro.

Cada um desses personagens assume as rédeas da trama num dado momento. Nos primeiros dois cantos temos mais claramente a ação do grupo dos argonautas. Já, a partir do canto III, a figura de Medeia aparece, e a sua relação com Jasão sobrepuja os outros personagens.

Pertinente é pensar também que o poema possui uma nova invocação no início do canto III, o que para muitos autores significa uma divisão do poema<sup>73</sup>, e deixa de ser a história dos παλαιγενέων φωτῶν passando a ser a história de Jasão. O narrador

---

<sup>73</sup> Clare (2002, p.28.) salienta que há uma divisão da crítica acerca do tema. O autor observa que uma análise dos versos que introduzem o catálogo dos heróis (*Ar.* I, 20-22) revela serem eles construídos engenhosamente para exibirem uma gradação de referência programática, expandindo de uma maneira mais clara a ação abordada pelos primeiros versos. Porém essa afirmação tira a força e a importância que a tradição da poesia homérica investe no verso inicial, como a análise demonstra.

evoca Erato (III, 1-2), musa da poesia erótica, e Jasão é identificado logo no verso seguinte. É destacado o fato de ele ter trazido o velocino pelo amor de Medeia. A palavra usada para o amor nesse caso é ἔρως, que tem uma ligação etimológica com o nome da musa Erato (SÁNCHEZ, 1996, p.205, nota 381). Além disso, o canto IV inicia-se justamente com uma invocação à Musa, sem especificar qual, bem aos moldes homéricos, para cantar o sofrimento de Medeia<sup>74</sup>, sendo essa a terceira e última parte da narrativa.

Deve-se, então, separar primordialmente as duas categorias que servem de assunto ao poema épico, seja ele o homérico ou o de Apolônio: protagonista e tema. Os protagonistas da *Ilíada* e da *Odisseia* não são apenas Aquiles e Odisseu respectivamente, e isso se deve à própria natureza da poesia épica como produção de uma cultura oral. Podemos tomar como exemplo o canto V da *Ilíada*, que é protagonizado por Diomedes. Além disso, ao destacarem-se os quatro primeiros cantos da *Odisseia* sob o nome de Telemaquia, como é tradicional, divide-se o protagonismo do poema entre Telêmaco e seu pai, mesmo que no primeiro verso do primeiro canto se chame a atenção para o herói multi-habilidoso. A composição de ambos os poemas é atribuída a Homero, mas predomina entre os estudiosos a tese de que a unidade temática e estrutural da *Ilíada* e da *Odisseia* teria sido preservada pela tradição oral dos aedos e pela composição formulaica de ambas<sup>75</sup>.

Assim sendo, ao emular a construção da obra homérica, Apolônio segue a sua estrutura, preservando as possibilidades de se trabalhar com vários personagens protagonizando os eventos apresentados.

Porém, tematicamente é que a obra de Apolônio se diferencia dos poemas homéricos. Na *Ilíada* e na *Odisseia* temos histórias cujos temas centrais são relacionados a dois personagens: a ira de Aquiles e o multi-habilidoso Odisseu. Esses são os temas que dão unidade aos 24 cantos de cada poema, e que norteiam os acontecimentos que esses poemas narram. Já na *Argonáutica*, como vimos, o tema inicial são os παλαιγενέων κλέα φωτῶν, o que denota uma possibilidade maior de distribuição, já de início, desse tema. Cada uma das partes introduz um protagonista e consigo um subtema que leva ao tema maior: a glória desses heróis de antigamente.

<sup>74</sup> Em IV, 1-5, a voz do narrador se apresenta, angustiado com a difícil narrativa sobre Medeia que o aedo não deseja cantar por estar em dúvida quanto ao sofrimento e as intenções dela.

<sup>75</sup> A origem oral e a questão da autoria dos poemas atribuídos a Homero foi muito investigada pelos estudiosos helenísticos, sendo que se constituíram estudos Homéricos em Alexandria como uma disciplina acadêmica, como observa Rengakos (2001, p.193):

Sendo o canto III a narrativa de como Jasão trouxe o velo por intermédio do amor de Medeia e o canto IV a narrativa do sofrimento de Medeia em decorrência da sua decisão de abandonar sua pátria, esses temas fazem parte do tema maior, que é a glória pela conquista do velocino, mas funcionam de maneira independente entre si, de acordo com as especificidades de cada canto.

Assim, dividido em três partes, podemos ver o texto como uma narrativa com três protagonistas, sendo os *παλαιγενέων φωτῶν* protagonistas dos cantos I e II, Jasão do III e Medeia do IV. Mas, mesmo assim, surge uma problemática que se insere na participação dos personagens nos cantos III e IV. Apesar de ser fácil reconhecer os dois primeiros cantos como sendo protagonizados pela coletividade, nota-se que, mesmo com a anunciação de seu protagonista nos primeiros versos do canto III, Jasão compartilha com Medeia a importância no canto. Tanto que a própria jovem é a responsável direta por Jasão conseguir cumprir as provas impostas pelo rei, concedendo a ele através de suas práticas mágicas a vitória. Para esclarecer essa questão, será necessário retomar uma discussão de Dufner (1981, p.184-188.).

Quando fala sobre o assassinato de Apsirto, Dufner observa que, ao matar Apsirto, Jasão é comparado a um homem matando um boi (IV, 468-71) e, segundo a autora, é a mesma comparação feita quando, na *Odisseia*, Proteus conta sobre a morte de Agamêmnon (*Odisseia*, IV, 534-37). O mesmo símile é utilizado por Ésquilo em *Agamêmnon* 1125-29, para falar da morte de Agamêmnon, e por Eurípides em *Electra* 1142-44, para a morte de Egisto<sup>76</sup>.

Aqui podemos retomar o exemplo de Dufner, que aproxima as mortes de Agamêmnon e Apsirto como fruto do ato de uma mulher infiel contra sua aliança familiar em conspiração com seu amante. Mas nesse caso, como analisado anteriormente, a *Argonáutica* se aproxima mais da tragédia, já que na *Odisseia* não é dito que Clitemnestra tivesse participado do assassinato de Agamêmnon. A comparação entre o triângulo Agamêmnon/Clitemnestra/Egisto e Pretendentes/Penélope/Odisseu é clara, e o primeiro triângulo atua como contra-exemplo do segundo e, portanto, segundo a autora, o triângulo Apsirto/Medeia/Jasão retoma os dois outros da *Odisseia* em diferentes momentos. A ajuda de Medeia a Jasão para a completude das provas impostas por seu pai é vista como paralela à prova do arco de Odisseu, servindo o triângulo

---

<sup>76</sup> Dufner salienta que o símile não é único ao contexto da morte de Agamêmnon, sendo usado pelo próprio Apolônio na luta de Polideuces e Amico, em II, 90-96, e, na *Ilíada*, em XVII, 520-23, quando Automedonte mata Areto.

Pretendentes/Penélope/Odisseu como modelo positivo. Já o modelo negativo aparece no retorno dos argonautas quando, ao matar Apsirto, Jasão e Medeia se tornam Egisto e Clitemnestra. Assim, ao opor os exemplos, o poeta transforma o modelo positivo no análogo negativo (DUFNER, 1981, p.188).

Chamando a atenção para essa discussão, pode-se notar que é justamente o cumprimento das provas de Jasão que reproduz o modelo positivo, o da *Odisseia*, já que, mesmo com um auxiliar – Jasão é ajudado por Medeia e Odisseu por Telêmaco –, é o herói quem cumpre o objetivo imposto e conquista o seu objeto de desejo. No caso de Jasão, mais do que o velo – que só será sua posse quando Medeia o conseguir –, é a paixão de Medeia que ele conquista ao fim do canto III, e assim cumpre o objetivo principal do canto: narrar o ἔργον que leva Jasão a conquistar seus objetivos. Além disso, o canto é a narrativa das provas de Jasão que termina exatamente quando a última delas se cumpre (IV, 1407).

Já o exemplo negativo, o de Egisto e Clitemnestra, faz parte do canto IV, quando a agente das ações é Medeia, manipulando Jasão para conquistar o seu objetivo – fugir de sua terra – e elegendo como dote de seu matrimônio com o herói o próprio velocino dourado, fazendo com que Jasão se prenda a ela por uma promessa (III, 1120-1130). O narrador deixa claro que o plano da deusa Hera, protetora de Jasão, é usar Medeia como instrumento para vingar-se de Pélias, por ele não lhe oferecer honrarias<sup>77</sup>. Na relutância do narrador em classificar como funesto engano da paixão ou fuga vergonhosa (IV, 4-5) o que irá cantar a seguir, reside a matéria desse canto do poema: o sofrimento e os planos (κάματος e δήνεα) de Medeia.

Por planos, observa-se primordialmente o que pretende Medeia: que Jasão cumpra suas provas para poder cumprir com sua palavra. Antes de tudo, é o compromisso de Jasão que leva Medeia a conspirar a morte do irmão, que ecoa em Eurípides na morte dos seus filhos.

É importante salientar ainda que Jasão não ama Medeia. Ela é o instrumento para que ele atinja seus objetivos, podendo assim cumprir suas provas. Utilizando o seu discurso convincente, ele promete algo que – pensando que Apolônio sempre tem como base o modelo de Eurípides – não pode cumprir. Ao ver-se encurralado, a primeira atitude de Jasão é abnegar de sua palavra, o que revela por trás do herói a figura do

---

<sup>77</sup> Em III, 1135-1137 e em IV, 241-243.

personagem euripídiano<sup>78</sup>. É por isso que as estratégias utilizadas por Apolônio nos cantos III e IV, para essas situações envolvendo o amor de Medeia por Jasão, remeterão à tragédia de Eurípides.

#### 4. Medeia: um plano trágico de Argo

Quando discutimos acerca do argonauta Orfeu, no Capítulo III, verificamos que o seu poder é a *thelxis*, o dom de encantar através de sua música mágica. Esse poder se opõe diretamente ao da jovem Medeia, que compartilha a arte da feitiçaria com o herói.

Mas o poder da *thelxis* é também o poder da sedução, que podemos entender também como enganação. Podemos observar exemplos desse sentido nas atitudes da própria Medeia. Na *Argonáutica* Medeia, além de agir contra o dragão que protege o velocino (IV, 147, 150) e contra seu irmão (IV, 436), nutre um sentimento por Jasão que é fruto de um ardil de sedução provocado por Afrodite<sup>79</sup>. Podemos ver aqui a *thelxis* 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 *thelxis*, 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 que irá tratar justamente da relação entre Medeia e Jasão. A predominância da jovem dentro desse canto pode apresentar, dessa forma, uma mudança de foco da narrativa. Nos dois primeiros cantos temos 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 ter o direito a conquistar o velocino de ouro. A mudança de foco da narrativa também é simbolizada pela mudança do tipo de atuação sobrenatural 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*.

<sup>78</sup> No verso 552 da *Medeia*, encontramos uma utilização de ἀμήχανος. Porém, é o próprio Jasão quem utiliza o termo, qualificando com ele seus infortúnios.

<sup>79</sup> Nesses dois exemplos, encontramos a utilização do verbo θέλω, que possui a mesma raiz de *thelxis* e pode ser entendido como “seduzir”, ou “encantar”. O poder da deusa Afrodite de seduzir é comparado ao da própria Medeia (III, 4).

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 erótico (I, 774-80). Aqui a *thelxis*, previamente a 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 mágica que é realizada durante o curso dos eventos na Cólquida vem de outra parte.

Na verdade, a magia de Orfeu é algo mais próximo ao natural, e não pode, nesse contexto, ser entendida como feitiçaria. 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 qualificada com o epíteto *πολυφάρμακον* (III, 27; IV, 1677) “a de muitos fármacos”, que nesse contexto consiste no seu domínio sobre várias ervas, remédios ou venenos, como uma curandeira. É esse poder que a jovem ensina a Jasão, e que permitirá ao argonauta vencer seus desafios.

Podemos supor, através desse contexto, que a entrada de Medeia na narrativa vem suprir as necessidades de Jasão para vencer seus obstáculos. Em verdade, nos dois primeiros cantos, Jasão era auxiliado ora por Hércules, ora pelo próprio Orfeu, ou ainda por Peleu, como vimos. Mas, agora, o desafio que se interpõe entre ele e a conquista do velocino torna necessário um poder maior que os dos ajudantes de Jasão para o cumprimento nessa tarefa. Aqui, faz-se sentida a ausência de Hércules, o único talvez capaz de tornar mais simples a vitória sobre esses desafios.

Isso retoma a *ἀμηχανία*, que parece ser suprida justamente pelas capacidades da jovem feiticeira. Como é *ἀμήχανος*, Jasão não possui o necessário para subjugar os desafios que lhe são impostos, e somente pelo auxílio da jovem ele o será. E esse auxílio é justamente o ensinamento da sua *techne* para Jasão, para que ele possa suplantar suas provas.

Primeiramente, é interessante notar a presença nesse ritual (III, 1201-1224) não apenas dos ensinamentos de Medeia, mas também de um presente de Hipsípila, a rainha das lemnianas, o qual o auxilia na prática. O manto negro que Jasão veste não é o único presente da rainha que o ajudará, pois ele se servirá de um manto púrpura, também dado por ela, para enganar Apsirto em IV, 423-434. Nesse caso, podemos considerar que Jasão depende de todo um aparato de lavra feminina para suprir sua *ἀμηχανία*; e mais importante, ainda, é registrar-se que em ambas as auxiliares ele despertou a paixão amorosa. E, comparando-as, podemos salientar que ambas se tornariam motivo de reprovação para as atitudes de Jasão, tanto na reclamação de Hércules contra os amores



dos argonautas com as lemnianas em I, 865-874, quanto da parte de Idas em III, 558-563. Em ambos os casos, os argonautas são reprovados por agirem segundo a liderança de Jasão, que compartilha da companhia de mulheres. Ambos os personagens, Hércules e Idas, discursam ironicamente e criticam a falta de empenho dos argonautas em sua missão, sendo Idas enfático na crítica à falta de belicosidade dos argonautas. O enredo nos leva à conclusão de que há uma oposição clara entre o mundo bélico e heroico e o mundo regido pelo relacionamento com as mulheres, e que Jasão é criticado por ser capaz de atingir seus objetivos apenas através desse auxílio feminino.

Beye (1982, p.139) observa que o encontro de Jasão e Medeia tem uma tensão climática de *aristeia* heroica, pois é justamente nesse canto terceiro que Jasão agirá como um verdadeiro herói, suplantando seus desafios. Ele também nos lembra do papel de Medeia nessa conquista, observando que, “é claro, é a magia e a ajuda de uma mulher que ajudam a conquistar a *aristeia* (1982, p.140).”

Beye (1982, p.140-41) ainda salienta que a *aristeia* convencional começa com uma descrição do armamento do herói, como o que ocorre com as armas de Aquiles no canto XVIII da *Ilíada*, mas que na *Argonautica* é a armadura de Eetes que é descrita (IV, 1225-45). Para ele, a comparação alude a Eetes como a força que contrasta com Jasão, e a comparação do rei com o deus Poseidon (1240-45) remete ao tema do poderoso deus que impediu o retorno de Odisseu à sua terra. Assim, o pai de Medeia assume ares de antagonista homérico.

Todos esse motivos deveriam engrandecer o feito de Jasão, mas sabemos que ele apenas é capaz de vencer esse grandioso desafio por meio da ajuda de Medeia. No ritual que realiza conforme os ensinamentos da jovem, Jasão assume o papel de um acólito da deusa Hécate (CLARE, 2002, p.249), ou seja, da própria sacerdotisa que é Medeia. E o herói demonstra medo frente à aparição assustadora da deusa (III, 1212-1224):

καί ῥ' ὁ μὲν ἀγκαλέσας πάλιν ἔστιχεν: ἦ δ' αἰούσα  
 κευθμῶν ἐξ ὑπάτων δεινὴ θεὸς ἀντεβόλησεν  
 ἱροῖς Αἰσονίδαο: πέριξ δέ μιν ἔστεφάνωντο  
 σμερδαλέοι δρυῖνοισι μετὰ πτόρθοισι δράκοντες.  
 στράπτε δ' ἀπειρέσιον δαΐδων σέλας: ἀμφὶ δὲ τήνγε  
 ὀξεῖη ὑλακῆ χθόνιοι κύνες ἐφθέγγοντο.  
 πίσεια δ' ἔτρεμε πάντα κατὰ στίβον: αἶ δ' ὀλόλυξαν  
 νύμφαι ἔλειονόμοι ποταμηίδες, αἶ περὶ κείνην  
 Φάσιδος εἰαμενὴν Ἀμαραντίου εἰλίσσονται.  
 Αἰσονίδην δ' ἦτοι μὲν ἔλεν δέος, ἀλλὰ μιν οὐδ' ὧς

ἐντροπαλιζόμενον πόδες ἔκφερον, ὄφρ' ἑτάροισιν  
 μίκτο κιών: ἤδη δὲ φόως νιφόεντος ὑπερθεῖν  
 Καυκάσου ἠριγενῆς Ἡὼς βάλεν ἀντέλλουσα.

E assim invocando-a moveu-se para trás: ela então percebeu  
 e do covil profundo a terrível deusa aproximou-se  
 das oferendas do Esonida; em torno coroavam-na  
 terríveis serpentes junto a ramos de carvalhos.  
 Luzia de tochas infinita luz; em ambos seus lados  
 com agudos latidos cães subterâneos gritavam.  
 As campinas estremeciam-se todas ao seu passo: gritaram  
 as ninfas habitantes do pântano e do rio, que  
 aquele prado do Fásis Amarantino rondam.  
 O medo então tomou o Esonida, mas ele nem mesmo  
 olhou para trás enquanto seus pés o levavam, e com seus companheiros  
 uniu-se voltando; já a luz por cima do nevado  
 Cáucaso, a Aurora lançou matutina surgindo.

O medo e a fuga de Jasão para junto de seus companheiros, bem como a descrição da figura horrenda da deusa Hécate, são uma demonstração clara do tamanho do poder de Medeia e do quanto ele é assustador. A relação da *techne* de Medeia com essa deusa é bem diferente da relação da música de Orfeu com seus poderes olímpicos.

Nesse mesmo canto III, quando Argo a descreve, ele 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 magos. Porém, mais interessante é notar novamente 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). E é esse poder, que Medeia ensina a Jasão, para que ele possa suplantar os desafios impostos por seu pai, o Rei Eetes. E é esse novo mundo, o mundo do caos, que guia os argonautas a partir desse momento.

Podemos observar que até o fim do segundo canto o guia religioso da expedição era Orfeu. Porém, nas aventuras na Cólquida, é Medeia quem vai guiar não apenas a Jasão, mas todos os argonautas na conquista do velocino e na subsequente fuga com ela. O seu papel de feiticeira se opõe ao de Orfeu, mas, ao mesmo tempo, o substitui nessa função, pois o ritual realizado por Jasão sacramenta uma nova união entre os argonautas – já que devido às palavras de Argo e aos vaticínios de Mopso, não há oposição – e um deus. Porém, nesse caso, é a deusa das profundezas, Hécate.

O sonho que Medeia tem em III, 616-632 expõe ainda mais fortemente o seu papel como a auxiliar de Jasão no cumprimento das provas. Em verdade, é a própria Medeia que nesse sonho enfrenta os touros de bronze, por crer que Jasão não havia

vindo para buscar o velocino, mas sim a ela.

Κούρην δ' ἔξ ἀχέων ἀδινὸς κατελώφεεν ὕπνος  
 λέκτρῳ ἀνακλινθεῖσαν. ἄφαρ δέ μιν ἠπεροπῆες,  
 οἷά τ' ἀκηχεμένην, ὀλοοὶ ἐρέθεσκον ὄνειροι.  
 τὸν ξεῖνον δ' ἐδόκησεν ὑφειστάμεναι τὸν ἄεθλον,  
 οὔτι μάλ' ὀρμαίνοντα δέρος κριοῖο κομίσσαι,  
 οὐδέ τι τοῖο ἔκητι μετὰ πτόλιν Αἰήταο  
 ἐλθέμεν, ὄφρα δέ μιν σφέτερον δόμον εἰσαγάγοιτο  
 κουριδίην παράκοιτιν: οἴετο δ' ἀμφὶ βόεσσιν  
 αὐτῇ ἀεθλεύουσα μάλ' εὐμαρέως πονέεσθαι:  
 σφωιτέρους δὲ τοκῆας ὑποσχεσίης ἀθερίζειν,  
 οὔνεκεν οὐ κούρη ζευξαι βόας, ἀλλὰ οἱ αὐτῶ  
 προύθεσαν: ἐκ δ' ἄρα τοῦ νεῖκος πέλεν ἀμφήριστον  
 πατρί τε καὶ ξείνοισ: αὐτῇ δ' ἐπιέτρεπον ἄμφω  
 τῶς ἔμεν, ὥς κεν ἔησι μετὰ φρεσὶν ἰθύσειεν.  
 ἦ δ' ἄφνω τὸν ξεῖνον, ἀφειδήσασα τοκῆων,  
 εἶλετο: τοὺς δ' ἀμέγαρτον ἄχος λάβεν, ἐκ δ' ἐβόησαν  
 χωόμενοι: τὴν δ' ὕπνος ἅμα κλαγγῇ μεθέηκεν.

À jovem um pesado sono a descansava da angústia,  
 reclinada sobre seu leito. Mas repentinamente, como  
 a quem está aflita, enganosos sonhos funestos a inquietavam.  
 O estrangeiro ela pensou aceitar aquela prova,  
 não por desejar muito levar a pele do carneiro,  
 nem por esse motivo veio a cidade de Eetes,  
 mas para levá-la para casa  
 como sua legítima esposa; imaginava-se os touros  
 ela mesma combatendo com muita facilidade executando a prova;  
 mas os pais não respeitavam a promessa,  
 pois não à jovem encarregaram de domar os bois,  
 mas a ele mesmo. Dali surgiu uma querela insolúvel  
 entre o pai e o estrangeiro; e ambos deixaram  
 para ela decidir o que no seu peito desejasse ansiosamente.  
 Ela então repentinamente o estrangeiro, rejeitando seus pais,  
 escolheu. Terrível angústia os tomou, e gritaram  
 afligidos; então o sono com o grito a libertou.

O sonho nesse caso tem um caráter premonitório ambíguo. Não apenas é verdade que será Medeia a responsável pela superação da prova imposta por seu pai, como é verdade também que ela fugirá com o estrangeiro. Mas o narrador também destaca que ela pensara ser o real objetivo de Jasão levá-la embora, em lugar do velocino. Esse engano causado pelo sonho é fruto do ardil de Afrodite, Atena e Hera, ao mandarem Eros incutir nela um desejo incontrolável por Jasão.

Medeia, além disso, complementa não apenas a ἀμηχανία de Jasão, mas a de todos os argonautas, que se viram incapazes diante daqueles desafios (III, 502-505):

Ὡς ἄρ' ἔφη: πάντεσσι δ' ἀνήνυτος εἶσατ' ἄεθλος,  
 δὴν δ' ἄνεω καὶ ἀναυδοὶ ἐς ἀλλήλους ὀρόωντο,  
 ἄτη ἀμηχανίη τε κατηφέες: ὄψ' δὲ Πηλεὺς  
 θαρσαλέως μετὰ πᾶσιν ἀριστήεσσιν ἔειπεν:

Assim disse então; e a todos pareceu uma prova interminável,  
 Por um momento em silêncio e sem fala uns aos outros se olhavam  
 Pela ruína e impotência desgraçados: por fim Peleu  
 entre todos os nobres com confiança disse:

Então, inicia-se o discurso de Peleu ao qual já nos referimos (III, 506-514), em que ele se mostra valoroso em oposição à falta de confiança de Jasão e seus companheiros, infundindo ânimo neles. E é a esse discurso que responderá Argo, ressaltando as habilidades mágicas de Medeia como solução. Ela é então a solução mais viável para a ἀμηχανία que se apodera deles, mesmo que Peleu tenha conseguido com suas palavras animar alguns de seus companheiros. Mas o narrador deixa claro que alguns permaneceram em silêncio (III, 501)<sup>80</sup>, e quando Argo afirma que é preferível conter-se a escolher um mal destino (III, 526-27)<sup>81</sup> ele está não apenas se opondo a todo esse valor heroico demonstrado por Peleu, como está sacramentando a ajuda de Medeia como a única opção. A afirmação de Argo é justificada pelo voo de duas aves, que Mopso interpreta como sendo um sinal dos deuses de que Argo está certo (III, 540-54).

Ὡς φάτο: τοῖσι δὲ σῆμα θεοὶ δόσαν εὐμενέοντες.  
 τρηγῶν μὲν φεύγουσα βίην κίρκιοι πελειᾶς  
 ὑπόθεν Αἰσονίδεω πεφοβημένη ἔμπεσε κόλποις:  
 κίρκος δ' ἀφλάστῳ περικάππεσεν. ὦκα δὲ Μόψος  
 τοῖον ἔπος μετὰ πᾶσι θεοπροπέων ἀγόρευσεν:  
 "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  
 πέφραδεν ἔσσεσθαι. κείνης δ' ὄγε μείλιχος ὄρνις  
 πότημον ὑπεξήλυξε: κέαρ δέ μοι ὡς ἐνὶ θυμῷ  
 τόνδε κατ' οἰωνὸν προτιόσσεται, ὥς δὲ πέλοιτο.  
 ἀλλά, φίλοι, Κυθέρειαν ἐπικλείοντες ἀμύνειν,  
 ἦδη νῦν Ἄργοιο παραιφασίησι πίθεσθε."

<sup>80</sup> οἱ δ' ἄλλοι εἴξαντες ἀκὴν ἔχον  
 os outros deixando-os permaneceram em silêncio.

<sup>81</sup> [...]ἐπεὶ καὶ ἐπισχέμεν ἔμπτως  
 λῶιον, ἢ κακὸν οἶτον ἀφειδήσαντας ἐλέσθαι.  
 [...]visto que deter-se em todo caso é mais desejável,  
 que um mal destino negligentes escolher.

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 aplustre. E rapidamente Mopso  
 tal discurso profético proclamou entre todos:  
 “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  
 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 Citeréia invoquemos para proteger,  
 já que agora vós pelos conselhos de Argo vos persuadis.

Não apenas a cena da pomba é interpretada por Mopso como um augúrio que se referia à profecia de Fineu, como o próprio narrador expressa claramente que se trata de um sinal dos deuses. Assim, fica claro que a opção de pedir a ajuda de Medeia é a mais correta para evitar o destino ruim de que fala Argo. A oposição entre a violência do gavião e a doçura da pomba – bem delimitados pelas palavras βίην, “força” e μείλιχος, “doce” – pode aí significar justamente a oposição entre a disposição agressiva para o combate de Peleu e o plano a ser empreendido por Argo, que envolve a conquista da confiança de Medeia.

A mesma oposição entre pomba e gavião surge em I, 1049-50, quando os Doliones fogem dos Argonautas como pombas de gaviões, que é 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, já inserida pela descrição do manto, mas que aparece com mais força agora.

A pomba é a ave de Afrodite. Mooney (1912, p.253) chama a atenção para a passagem do canto VI da *Eneida* de Virgílio, onde duas pombas de Vênus aparecem para guiar Enéias na sua busca pelo ramo dourado. Sánchez (p.228 n. 455) compara o gavião a Eetes, e destaca que o triunfo de uma ave caçadora sobre sua vítima era um presságio favorável em Homero. A inversão da situação, para ele, simbolizaria justamente um triunfo do amor sobre a guerra.

Assim, ao opor o gavião e a pomba, Apolônio, por intermédio da voz de Mopso opõe novamente a ação belicosa e heroica à sedução como ferramenta dos heróis. E a censura de Idas, que vem logo a seguir (III, 558-563), traz justamente os termos claros dessa oposição. E, como vimos, neste trecho, Apolônio recorre ao vocabulário homérico para buscar uma expressão que remete à deusa Afrodite, mas neste caso de maneira

pejorativa. Ao dizer que os argonautas estão a seduzir “donzelas impotentes com súplicas”, Idas também opõe o mundo guerreiro e o mundo de Afrodite, que é o da sedução, mas criticando esse último.

É também salutar que em toda essa passagem, os argonautas se refiram apenas à sedução como ferramenta para atingir seus objetivos, e nunca a um relacionamento amoroso. Não há sinal de que Jasão tenha se interessado por Medeia, muito menos que a sedução aí expressa seja algo apenas de ordem amorosa. O fato de Mopso se referir ao plano como “donzela procurar e com palavras envolver com todo tipo de astúcia”, deixa claro que Argo e Mopso apenas desejam usar Medeia como instrumento de conquista do velocino. E são justamente Argo e Mopso que confabulam para que esse plano se cumpra.

Por todo o desenrolar da ação do canto III fica claro que a ideia do plano para conquistar a ajuda de Medeia é de seu jovem sobrinho Argo, desde o momento em que ele declara isso, em III, 475-483, e que Jasão aceita prontamente. Além disso, é ele quem convence os argonautas a apoiarem o plano, com a ajuda de Mopso. E é também junto de Mopso que Argo levará Jasão até Medeia, para que a seduza e a convença a ajudá-lo.

E, apesar de suas várias aparentes falhas em relação ao que os argonautas parecem esperar de um herói – o modelo de Hércules, Peleu e Idas - Jasão parece encaixar-se perfeitamente no plano que Argo conduz, pois além de ser dotado de uma grande beleza, uma de suas principais características positivas é o dom da retórica. Não são poucas as vezes que discursa na obra, e suas habilidades retóricas são uma das armas que compensa a sua ἀμηχανία.

Após a discussão no canto I sobre quem deveria liderar a expedição e ao receber de Hércules a confiança para tanto, Jasão discursa aos seus companheiros com resolução (I, 349-62), com um tom bem diferente do que se esperaria do apagado jovem que há pouco não se colocava na posição de líder, sugerindo a escolha de alguém aos argonautas (I, 338-40). É nesse contexto que o papel de Apolo como líder prototípico assume ares mais claros, pois, como já vimos, o uso por parte de Jasão do verbo *σημανέειν* para qualificar Apolo como guia da expedição é o mesmo de I, 343, quando os argonautas clamam pela liderança de Hércules. Analisando a interpretação que Jasão faz do oráculo, Clare (2002, p.49) observa que o herói evita – ou busca evitar – qualquer conflito futuro acerca da questão da liderança da nau, ao usar de sua retórica para

submeter a todos à liderança de Apolo.

Esse exemplo do poder de Jasão em utilizar as palavras não é o único. Em II, 620-648, Jasão finge um discurso pessimista e pesaroso para provar a confiança de seus companheiros, sendo que o próprio narrador atesta esse fato (II, 638), e se curva à coragem dos seus companheiros, afirmando não ter medo de ir até o Hades ao lado deles (II, 641-44).

Ao analisar a passagem onde os argonautas se encontram com os filhos de Frixo, Clare (2002, p.108) novamente destaca essa habilidade de Jasão, pois o herói dá para os jovens o testemunho de que essa jornada seria justamente para expiar a maldição de Zeus sobre os Eólios, ao punir a injustiça contra Frixo (II, 1193-95). Assim, ele adequa sua retórica à situação, como fará também ao convencer Medeia a ajudar os argonautas.

Assim, o plano arquitetado por Argo realmente parece infalível. A cena em que Jasão é levado por Argo e Mopso ao encontro de Medeia traz mais uma descrição da impressionante beleza do Esonida, ferramenta fundamental para que o herói conquise a jovem. E fica clara a outra arquiteta desse plano, a quem já nos referimos anteriormente: Hera, que é quem torna Jasão tão impressionantemente belo (III, 921-26).

Mas, apesar de Medeia estar abalada pela visão da beleza estonteante de Jasão, é a sua habilidade retórica que convence a jovem a auxiliá-lo prontamente. A seguir, faremos a análise desse discurso de Jasão (III, 975-1007), avaliando seus recursos.

"Τίπτε με, παρθενική, τόσον ἄζεαι, οἷον ἐόντα;  
οὐ τοι ἐγών, οἷοί τε δυσσυχέες ἄλλοι ἕασιν  
ἄνδρες, οὐδ' ὅτε περ πάτρῃ ἐνι ναιετάασκον,  
ἦα πάρος. τῷ μὴ με λίην ὑπεραῖδεο, κόρη,  
ἦ τι παρεξερέεσθαι, ὅ τοι φίλον, ἦέ τι φάσθαι.  
ἀλλ' ἐπεὶ ἀλλήλοισιν ἰκάνομεν εὐμενέοντες,  
χώρῳ ἐν ἡγαθέῳ, ἵνα τ' οὐ θέμις ἔστ' ἀλιτέσθαι,  
ἀμφαδίην ἀγόρευε καὶ εἴρεο: μηδέ με τερπνοῖς  
φηλώσης ἐπέεσσιν, ἐπεὶ τὸ πρῶτον ὑπέστης  
αὐτοκασιγνήτη μενοεικέα φάρμακα δώσειν.

Mas por que, jovem, tanto me temes, estando só?  
Não sou eu, como outros orgulhosos homens são,  
nem mesmo quando na pátria habitava,  
em outro tempo. Assim, não fiques tão envergonhada, moça,  
de perguntar, ou dizer o que é de teu agrado.  
Mas visto que um ao outro bem dispostos viemos,  
num lugar sagrado, onde não é lícito pecar,  
fala abertamente e pergunta: com agradáveis  
e enganadoras palavras não seduzas a mim, já que primeiramente  
prometeste à sua própria irmã dar as poções com satisfação.

A aceitação imediata por parte de Medeia em auxiliar os argonautas já está prevista tanto no seu sonho, quanto nas previsões de Mopso. Ambos são claros indícios de que não apenas a jovem ajudará Jasão, como que essa ajuda será essencial para o cumprimento dos objetivos propostos. Além disso, de antemão, o herói percebe que a jovem estava movida por algum tipo de sentimento em relação a ele, e que por isso ela recua. Jasão aqui investe com bastante cuidado, e inverte a posição de agente enganador – asseverada pelas palavras de Mopso, que sugere a Jasão justamente utilizar-se de palavras enganadoras –, legando a ela o domínio desse poder de sedução. Ele inclusive utiliza-se da mesma exata forma que Mopso, ἐπέεσι(ν), para palavra, o que remonta ao ἔπος, à palavra enunciada ou discursada, mesma palavra utilizada para designar a fala profética do próprio Mopso, ao introduzir o seu discurso (III, 543-44):

[...] ὤκα δὲ Μόψος  
τοῖον ἔπος μετὰ πᾶσι θεοπροπέων ἀγόρευσεν:

[...] rapidamente Mopso  
tal discurso dentre todos profetizando pronunciou:

Esse ἔπος traz, portanto, esse poder tanto de palavra enganadora quanto de palavra profética, designando tanto o discurso retórico e enganador de Jasão para Medeia, quanto a profecia de um adivinho. E é interessante que todo esse processo retórico caminhe justamente pela ação de um adivinho, como Mopso.

Além disso, é óbvio que sendo a dominadora de poções mágicas (φάρμακα), Medeia também possui o poder da sedução, da enganação. Equiparando-a a Mopso – e, nas entrelinhas, a si mesmo – a habilidade principal de Jasão é estabelecida: a da retórica persuasiva. A cena anterior em que Mopso manda Jasão entrar no templo e convencer a jovem Medeia a ajudá-los com palavras sagazes (III, 938-46) – πυκνιοῖσι παρρατροπέων ἐπέεσσιν – traz novamente o poder de enganar pelo discurso como ferramenta para alcançar os objetivos propostos.

Além disso, Jasão apela para outro aspecto importante de Medeia, o seu papel de figura sagrada, deixando claro o seu respeito pelo local sagrado onde se encontram:

πρὸς σ' αὐτῆς Ἐκάτης μιλίσσομαι ἠδὲ τοκίων  
καὶ Διός, ὃς ξείνοισι ἰκέτησί τε χεῖρ' ὑπερίσχει:  
ἀμφότερον δ', ἰκέτης ξεῖνός τέ τοι ἐνθάδ' ἰκάνω,  
χραιοῖ ἀναγκαίῃ γουνούμενος. οὐ γὰρ ἄνευθεν



ὕμειών στονόεντος ὑπέρτερος ἔσσομ' ἀέθλου.

Pela própria Hécate te peço, e pelos teus pais  
e por Zeus, que pôe 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.

Jasão invoca não apenas o nome de Hécate, a deusa que propiciará o auxílio que Jasão precisa para cumprir as provas, mas também o de Zeus, para salientar o seu papel de estrangeiro e suplicante. Ao pôr-se nessa posição de submissão aos deuses e suplicar a ajuda de Medeia, Jasão recorda o papel da jovem como sacerdotisa, impelindo-a a ajudá-lo por esse dever divino de auxiliar os que vêm em súplica a um templo.

Esse Zeus que auxilia os suplicantes e que é hospitaleiro com os estrangeiros aparece também em outros momentos do poema. Quando Argo, o arquiteto de todo o plano, pede ajuda aos heróis, em II, 1131-1134, ele relembra essas características de Zeus. Além disso, o próprio Jasão relembra esse aspecto do deus em III, 192-93, quando em assembleia com os argonautas, decide encontrar-se com o rei Eetes, acompanhado dos dois argonautas Télamon e Augias, e dos filhos de Frixo. Nesse trecho, ele pressupõe que o rei os acolherá, assim como acolheu a Frixo, por respeito ao deus.

Salientando o seu papel, portanto, de estrangeiro e de suplicante, Jasão rememora Medeia do seu papel de sacerdotisa e também faz alusão direta – mesmo que inconscientemente – ao sonho de Medeia, onde o estrangeiro a levava consigo. Parte justamente deste ponto, a proposta que selará o destino dos dois.

σοὶ δ' ἂν ἐγὼ τίσαιμι χάριν μετόπισθεν ἀρωγῆς,  
ἢ θέμις, ὡς ἐπέοικε διάνδιχα ναιετάοντας,  
οὐνομα καὶ καλὸν τεύχων κλέος: ὡς δὲ καὶ ὄλλοι  
ἥρωες κλήσουσιν ἐς Ἑλλάδα νοστήσαντες  
ἠρώων τ' ἄλοχοι καὶ μητέρες, αἶ νύ που ἤδη  
ἡμέας ἠιόνεσσιν ἐφεζόμεναι γοάουσιν:  
τάων ἀργαλέας κεν ἀποσκεδάσειας ἀνίας.  
δὴ ποτε καὶ Θησῆα κακῶν ὑπελύσατ' ἀέθλων  
παρθενικῆ Μινωῖς εὐφρονέουσ' Ἀριάδνη,  
ἦν ῥά τε Πασιφάη κούρη τέκεν Ἥελίοιο.  
ἀλλ' ἢ μὲν καὶ νηός, ἐπεὶ χόλον εὐνασε Μίνως,  
σὺν τῷ ἐφεζομένη πάτρην λίπε: τὴν δὲ καὶ αὐτοὶ  
ἀθάνατοι φίλαντο, μέσῳ δέ οἱ αἰθέρι τέκμαρ  
ἀστερόεις στέφανος, τόν τε κλείουσ' Ἀριάδνης,  
πάννυχος οὐρανίοισιν ἐλίσσεται εἰδώλοισιν.  
ὡς καὶ σοὶ θεόθεν χάρις ἔσσεται, εἴ κε σωσῆς  
τόσσον ἀριστήων ἀνδρῶν στόλον. ἦ γὰρ ἔοικας  
ἐκ μορφῆς ἀγανῆσιν ἐπητείησι κεκάσθαι."

A ti eu poderia pagar depois o favor da ajuda,  
 como é devido, como cabe aos que habitam terras distantes,  
 produzindo renome e bela glória. Assim os outros  
 heróis louvar-te-ão ao regressar para Hélade  
 e as esposas e mães dos heróis, as quais agora em algum lugar  
 já nos choram sentadas junto às praias.  
 As dolorosas tristezas dessas tu poderias dispersar.  
 Uma vez também a Teseu libertou de maléficas provas  
 a jovem filha de Minos, bondosa Ariadne,  
 a qual dera a luz Pasífae, filha de Hélio.  
 Mas a bordo de uma nau, após acalmada a ira de Minos,  
 Com aquele a pátria abandonou; a ela também  
 os próprios imortais amaram, e no meio do céu, como sinal  
 uma coroa estrelada, chamada Ariadne,  
 toda noite gira entre as constelações celestiais.  
 Assim tu graças dos deuses terás, se salvares  
 tal expedição de homens valorosos. Em verdade pois  
 pareces pela beleza distinguir-se em gentil bondade.

Essa estratégia retórica utiliza-se da proposição de um pagamento à ajuda de Medeia: a glória. É isso que Medeia ganhará ao ajudar os argonautas. E Jasão utiliza-se de um exemplo, sugerindo a Medeia o seu destino. Ao comparar a jovem com Ariadne, Apolônio faz seu herói nos lembrar não apenas do mito citado, mas do futuro daquele casal, como observa Goldhill (1991, p.303):

Isso leva a um segundo ponto. Por mais que Apolônio nos leve de volta a um tempo anterior às narrativas de Homero, sua Medeia é, claramente, uma jovem representação de uma das mais famosas figuras do cenário trágico do século quinto. Muitos críticos têm esboçado maneiras nas quais a imagem da Medeia de Apolônio é interpretada frente à grande e violenta bruxa da peça de Eurípides. O futuro de Medeia é um importante pano de fundo aqui. O “renome e bela glória” que ela terá na Grécia será por meio de um infanticídio e o ódio violento do marido enganador, que tenta a trocar por uma noiva nova. O humor dessa passagem pode fazer na sedução retórica de Jasão de uma inocente Medeia. Mas Jasão é também o ludibriado, enquanto sua linguagem involuntariamente o revela como a futura vítima de uma tentativa de tratar Medeia como Ariadne. Jasão está atraindo para si o caminho rumo à tragédia.

Medeia não imagina que o evento elidido por Jasão é justamente o abandono de Ariadne por Teseu. Goldhill atenta para a ironia da situação que segue, quando Medeia explica a Jasão seus rituais, pede para que ele não se esqueça do nome dela (III, 1069-70), e pergunta sobre as origens de Jasão e sobre Ariadne, que não conhece – embora ela seja sua parenta, já que Pasífae, mãe de Ariadne, é irmã de Eetes (III, 1071-76). Jasão descreve a sua genealogia e a localização de Iolco, mas interrompe o discurso e indaga do porquê de Medeia querer saber tais coisas sobre ele e Ariadne. Goldhill destaca, ainda, que Jasão recusa-se a falar mais sobre a jovem, apenas repetindo seu

nome e glória, e isso pode servir ironicamente para justamente fazer Medeia marcar a diferença entre ela e Ariadne – οὐδ' Ἀριάδνη ἰσοῦμαι, III, 1107 –, ao mesmo tempo que nos lembra mais uma vez que o desfecho dessa história se dará pela tragédia de Eurípides. E é a esse desfecho que alude a resposta de Jasão (III, 1120-1130):

"Δαιμονίη, κενεὰς μὲν ἔα πλάζεσθαι ἀέλλας,  
ὥς δὲ καὶ ἄγγελον ὄρνιν, ἐπεὶ μεταμώνια βάζεις.  
εἰ δέ κεν ἦθεα κεῖνα καὶ Ἑλλάδα γαίαν ἴκηαι,  
τιμήεσσα γυναιξὶ καὶ ἀνδράσιν αἰδοίη τε  
ἔσσειαι: οἱ δέ σε πάγχυ θεὸν ὡς πορσανέουσιν,  
οὔνεκα τῶν μὲν παῖδες ὑπότροποι οἴκαδ' ἴκοντο  
σῆ βουλή, τῶν δ' αὐτε κασίγνητοὶ τε ἔται τε  
καὶ θαλεροὶ κακότητος ἄδην ἐσάωθεν ἀκοῖται.  
ἡμέτερον δὲ λέχος θαλάμοις ἐνὶ κουριδίοισιν  
πορσυνέεις: οὐδ' ἄμμε διακρινέει φιλότητος  
ἄλλο, πάρος θάνατόν γε μεμορμένον ἀμφικαλύψαι."

Desgraçada, deixe as vãs tempestades vagarem,  
assim como um pássaro mensageiro, pois falas em vão.  
Se àqueles lugares e à terra da Hélade chegas  
Por mulheres e homens reverenciada e estimada  
serás; eles a ti completamente como uma deusa honrarão,  
porque os filhos de uns retornaram para casa por  
teu desígnio, e de outros, ainda, irmãos e parentes  
e também os robustos maridos da total ruína se salvaram.  
Nosso leito prepararás em legítimo tálamo;  
nada nos separará de nosso amor  
até que a inevitável morte nos envolva.

Ao insistir que Medeia será venerada na Hélade, Jasão faz uma promessa de fidelidade que tem um desenrolar claramente irônico, haja vista a clara referência à “inevitável morte” como a única capaz de separá-los. Assim, a retórica de Jasão serve ao seu propósito, recuperar o velocino, mas também o leva inconscientemente ao pacto de amor que culminará em toda a tragédia conhecida. E é justamente com o conhecimento dessa tragédia que trabalha Apolônio, provocando a clara impressão de que, através do exemplo de Teseu e Ariadne, Jasão cita involuntariamente sua própria tragédia. Ao citar a morte como única capaz de separá-los, Jasão apenas está ratificando a principal diferença entre Ariadne e Medeia: a última se vingará do futuro abandono de seu amado.

A ironia que o discurso permite é decorrente principalmente da posição de Apolônio como poeta cronologicamente posterior a Eurípides, e não há como negar a referência clara à tragédia. A Medeia euripídiana aparecerá, em resposta a esse discurso

de Jasão, no canto IV, quando em 355-390 discursa em reprovação à ideia dos argonautas de a abandonarem em troca do velo – já que Eetes exigira a devolução de Medeia (IV, 231-35), não do velo, que conseguiram pelos meios estipulados pelo rei. Esse discurso retoma claramente o discurso da tragédia *Medeia*, 465-519, e a referência permite rever a irônica asserção de Jasão sobre o futuro do casal com outros olhos. O próprio desejo de Medeia descrito pelo narrador, de incendiar o navio e, destruindo-o, arremessar-se nas chamas (IV, 391-93), rememora a reação da personagem trágica à traição do marido. Mas, em contrapartida, novamente Jasão lhe responde com um discurso abrandador, com *μειλιχίους ἐπέεσσιν*, “palavras agradáveis” (IV, 394), o que retoma novamente o ἔπος do discurso de Mopso em III, 543-44 e que já designara, como dissemos, a possibilidade de se enganar pelo discurso.

“Palavras agradáveis” constituem o discurso de Jasão também em I, 294, quando o jovem irá confortar sua mãe antes de sua partida, e em II, 621, quando responde fingidamente - *παρὰβλήδην* - a Tífis, pondo à prova a confiança de seus companheiros. Apesar dessa expressão representar palavras de conforto, para Jasão ela está diretamente ligada a esse caráter enganador do personagem.

Assim, a conquista da jovem Medeia como aliada possui duas consequências bem específicas. Primeiramente, a sedução empreendida por Jasão é a chave que permite aos argonautas conquistarem o velo, e assim cumprir o *kleos* do grupo de heróis. E esse *kleos*, apesar de ser, como vimos, de todo o grupo – os *παλαιγενέων φωτῶν* –, é alcançado pelo plano de Argo, com o auxílio místico de Mopso, e o agente dessa conquista é Jasão, o que nos permite retomar a discussão da divisão da obra em três partes. Retomando a ideia dos primeiros versos do canto III, de que Jasão traz o velo graças ao amor – ἔρωσ – de Medeia e que é Erato, a musa da poesia erótica, que patrocina o canto, podemos considerar, sim, como a invocação indica, Jasão como protagonista do canto III. Se não fosse por suas características destacáveis – a beleza e o dom do convencimento, da sedução pela palavra —, não se cumpriria o ardil de Argo. Os poderes de Medeia suprem a ἀμηχανία de Jasão, e as estratégias retóricas do herói são, aliadas à sua beleza, suas verdadeiras armas heroicas, e é por meio delas que os heróis conquistam o velo. Nesse momento, podemos também retomar a afirmação de Margolies e Beye, de que o dom de Jasão é a sua ἀρετή de atração sexual (MARGOLIES, 1981, p.1), mais especificamente, a sua capacidade de seduzir pela

retórica e pela beleza. Mas isso não o torna, contudo, um herói de amor (*love-hero*), como quer Beye, muito menos um anti-herói, mas o protagonista do canto III, onde esses seus predicados são exigidos.

Em segundo lugar, dentro das estratégias narrativas de Apolônio de Rodes, essas cenas de sedução do canto III servem para lembrar aos leitores que esse casal protagonista será o mesmo a ser destruído na *Medeia* de Eurípides. Na verdade, é o pacto estabelecido entre os dois, pelas promessas de Jasão, que levará ao conflito da tragédia. As atitudes de ambos os personagens e o próprio plano de Argo – que desconsidera qualquer possibilidade de um verdadeiro amor entre os dois, sustentando o *kleos* desses heróis em um relacionamento baseado em palavras enganadoras – reconstróem as bases da tragédia. A narrativa estabelece então, aos moldes do que se espera do *philologos* alexandrino, o seu status epigônico de que fala Goldhill (1991, p.285), servindo como base da tragédia euripidiana, cronologicamente anterior ao poema épico de Apolônio.

## 5. O abandono de Hércules

A partir da análise feita até então, temos estabelecidas as principais características e podemos avaliar com mais clareza o papel de Jasão dentro da *Argonáutica*. A crítica que diz ser Jasão o protagonista, e que estende essa visão ao tratá-lo como um *love-hero* e por consequência um anti-herói, leva em conta dois aspectos básicos de sua caracterização. Em primeiro lugar, sua habilidade de sedução, usada na conquista de Medeia, é valorizada não como uma estratégia de conquista do *kleos*, do objetivo heroico dos argonautas, mas como uma manifestação de um herói que se opõe ao ideal épico do belicismo, aproximando-se do herói romântico, o *love-hero*. A partir disso, destaca-se a sua ἀμηχανία, que o põe diametralmente oposto não apenas a seus companheiros argonautas, como a outros heróis símbolos da poesia épica do modelo homérico, como Odisseu e Aquiles. E é por essa visão que se analisam as estratégias narrativas de Apolônio e a construção do personagem Jasão.

Porém, se a característica heroica de Jasão for justamente a sua ἀρετή de atração sexual, observamos que essa é muito mais uma ferramenta de sedução – que só funciona pela aliança entre a sua beleza e seu dom retórico – e serve a um propósito específico, a conquista do velo, do que uma demonstração de um novo tipo de herói

propensamente romântico. O poder de sedução de Jasão serve a um plano – o plano de Argo – e por ele temos a vitória sobre Eetes. Mas em nenhum momento Jasão demonstra algum amor verdadeiro por Medeia, a ponto de ser um *love-hero*.

Opor Jasão ao modelo heroico homérico leva em conta não apenas a sua ἀμυχανία, mas a oposição direta ao maior herói da expedição, Hércules. Nesse contexto, Hércules é avaliado como um personagem paradigma do heroísmo de um passado distante de Apolônio, que traz em si as características do herói homérico. Mas, como vimos, há várias outras figuras dentro do poema podem servir de parâmetro para a caracterização de Jasão. E, ademais, é na comparação entre Hércules, os argonautas e o jovem Jasão, que se percebe o quanto Apolônio de Rodes está indo além do simples trabalho poético, exercendo o trabalho de poeta-crítico esperado de um erudito alexandrino e se adequando à estética literária de Calímaco.

Assim, faz-se necessário rever a hipótese inicial da comparação entre os dois heróis, com base na cena inicial da assembleia dos argonautas (I, 331-49). Anteriormente, a hipótese de que Hércules e Jasão eram figurativizações de dois períodos da poesia épica e representavam dois tipos de herói diferentes – o homérico e o helenístico, respectivamente – levava em conta três características básicas de Jasão: primeiro como protagonista da *Argonáutica*; segundo, como líder da expedição em lugar de Hércules e, terceiro, como um herói diferenciado e novo, o que dependia de uma avaliação de Hércules, símbolo do herói da épica homérica.

O primeiro ponto, Jasão como protagonista, já foi avaliado, tendo em vista a possibilidade da divisão da obra em três partes, com três protagonistas diferentes, unidos pela temática do *kleos*. A organização da obra dessa forma permite-nos compreender: a) Jasão como parte do coletivo instaurado pelo primeiro verso, os “heróis de antigamente” (παλαιγενέων φωτῶν), que protagoniza os dois primeiros cantos; b) Jasão como o protagonista do III canto, na sua função de seduzir Medeia, e c) a própria jovem, Medeia, já como parte da tripulação, como protagonista do canto IV. As evidências levantadas pelos primeiros versos de cada canto, bem como pela utilização e funções desses personagens, podem, sim, opor a narrativa de Apolônio à de Homero, mas tendo em vista justamente a organização, delimitação e distribuição do tema, como salientado no item 3 deste capítulo.

Já o segundo ponto, Jasão como líder, obriga-nos a retomar a cena da assembleia dos argonautas, quando se estabelece a liderança de Jasão. Vimos que ela será por vezes

questionada e posta à prova, e esse questionamento advém em grande parte da decisão de abandonar Hércules, ainda no primeiro canto. Deve-se rever essa liderança, portanto, tendo em vista essa passagem e suas consequências, salientando-se que esse momento define não apenas o abandono do grande herói, mas de toda a poesia a ele associada.

Segundo Köhnken (2001, p.85), há na tradição basicamente duas versões pré-helenísticas sobre a participação de Hércules nessa expedição. Píndaro, na sua *Pítica IV*, segue aquela na qual o herói chega à Cólquida, versão que também aparece com algumas diferenças em Teócrito (*Idílio 13*), enquanto que a versão do abandono de Hércules retoma Heródoto (7, 193.2), e essa é a opção de Apolônio.

A cena do abandono é o último evento do canto I e ocorre como um arremate da temática inicial da viagem. Apesar de salientarmos que o canto II é uma continuidade temática do primeiro, o abandono de Hércules serve como ponto chave para uma mudança no *status quo* da narrativa. Essa passagem se inicia com uma competição entre os argonautas, em que aquele que deixar de remar por último seria o vencedor (I, 1153-1171). A competição chega a tal ponto que Hércules acaba por remar o barco sozinho, até quebrar-lhe os remos, e acabar exausto. Assim, quando a expedição chega à região da Mísia, Hércules decide afastar-se dos outros heróis e passa a procurar uma árvore para fabricar outros remos, enquanto os companheiros são acolhidos pelos mísios.

A seguir, Hércules dará mais uma demonstração de força, ao arrancar com os braços uma árvore do chão. A cena possui um símile que compara a proeza a uma força da natureza (I, 1201 - 1205):

ὥς δ' ὅταν ἀπροφάτως ἰστόν νεός, εὔτε μάλιστα  
 χειμερὶν ὀλοοῖο δύσις πέλει Ὠρίωνος,  
 ὑψόθεν ἐμπλήξασα θοῇ ἀνέμοιο κατάξ  
 αὐτοῖσι σφήνεσσιν ὑπέκ προτόνων ἐρύσηται:  
 ὥς ὄγε τὴν ἦειρεν.

Como quando inesperadamente, principalmente no momento  
 do ocaso invernal do mortífero Órion,  
 do alto uma rápida rajada de vento arremete  
 e arranca com as próprias cunhas o mastro do navio dos estais;  
 assim o ergueu.

Vieira (2006, p.106) observa que, além da comparação com uma força da natureza, a valorização da força de Hércules é reforçada pelo emprego da expressão εὔ

διαβάς, no verso 1199<sup>82</sup>, que remete a uma cena da *Iliada*, onde essa expressão é usada para se referir a Heitor ao atirar uma pedra contra as portas da muralha grega, arrombando-as com facilidade (XII, 458).

A seguir, ocorrerá o desaparecimento de Hilas, sugado por uma ninfa para dentro de um lago (I, 1207-1239). Não é a primeira vez que o vemos<sup>83</sup>, e a primeira sequência da cena conta a relação entre o jovem e Hércules, mas possui uma interessante recusa do narrador em narrar os pormenores da relação entre Hércules e Tiodamante, pai de Hilas. O narrador adentra em uma digressão para falar do pai de Hilas, mas a interrupção da narração do encontro de Tiodamante e Hércules é abrupta, levando o narrador a afirmar que desenvolver esse tema o afastaria de seu canto – ἀλλὰ τὰ μὲν τηλοῦ κεν ἀποπλάγξειεν ἀοιδῆς (1220). Goldhill (1991, p.291) atenta para a utilização de uma técnica retórica recorrente na *Argonáutica*, o *praeteritio*, “preterição”, ou seja, a invocação de um tema pela negação de que este deve ser invocado. Para o autor, ao suspender abruptamente a história que começara a contar, o narrador não apenas reforça a alusão a uma narrativa precedente, como também marca a mudança abrupta na direção da narrativa como parte do papel do narrador neste épico (1991, p.292):

A intervenção da figura do narrador – focando a atenção do leitor no ato narrativo em si – é um bem conhecido recurso da autoconsciente postura literária dos poetas helenísticos. O que cada um desses exemplos de *praeteritio* demonstra, ainda, é que esses comentários autorais não são momentos isolados de humor ou ironia, mas estão ligados aos mais amplos problemas da voz do poeta e construídos dentro e contra a tradição literária de tais problemas.

Aqui, é interessante chamar atenção para o modo como Beye enxerga a relação entre Hilas e Hércules, e como isso serve de alicerce para opor Hércules a Jasão. A primeira questão é a oposição entre o amor heterossexual e homossexual. Para Beye (1982, p.94 e ss.), o encontro de Hilas com as ninfas marca a sua entrada no mundo adulto do amor heterossexual, em oposição à sua relação com Hércules. A relação com Hércules seria fruto de uma sociedade mais aristocrática e militar, e Hilas serviria como um catamito, um *eromenos* que supre os desejos do herói. Ele ainda observa que o

<sup>82</sup> ἠγορέη πίσυνοσ: ἐν δὲ πλατὺν ᾧμιον ἔρεισεν  
εὔ διαβάσ: πεδόθεν δὲ βαθύρριζόν περ εὐοῦσαν

<sup>83</sup> No catálogo, a primeira referência a Hilas o descreve como estando na flor da juventude – πρῶθῆβησ (I, 132).



“desaparecimento de Hílas marca o fim desse tipo de relacionamento, o fim daquele tipo de performance erótica em face ao triunfo de Jasão, o recém-encontrado herói de amor heterossexual.”

Falamos anteriormente da função da ἀρετή de atração sexual de Jasão, que lhe permite conquistar Medeia e, através dela, o velo. Na verdade, a investigação atenta levou-nos a considerar que apenas Medeia nutre amor por Jasão, e que a recíproca se baseia em um objetivo planejado. De qualquer forma, é inegável a erotização de alguns personagens e cenas, erotização que se distancia do ideal homérico e se afirma com a própria participação do deus Eros dentro do poema. Effe (2001, p.166), apesar de aliar-se à teoria que vê Jasão como um *love-hero*, destaca a erotização de motivos homéricos na *Argonáutica*, chamando atenção para quatro exemplos da obra. Um desses exemplos é, justamente, a reação de Hércules ao desaparecimento de Hílas, quando ele corre a gritar (I, 1265), sendo comparado a um touro picado por um moscardo (οἰστρός e μύωψ)<sup>84</sup>. Esse símile é retomado quando o narrador descreve como Eros toma conta de Medeia, em III, 275, descrevendo a flechada como uma picada de moscardo em um boi. O símile é, na verdade, uma alusão à *Odisseia* (XXII, 299 e ss.), mas a situação de pânico, para Effe, é transferida para o campo erótico. Porém, o autor salienta que o símile homérico trata dos efeitos da violência da guerra (pânico e medo), enquanto a fúria desesperada de Hércules é efeito do amor.

Goldhill (1991, p.314-315) observa que a crítica viu Hércules e Idas, como modelos antigos de heroísmo que a estrutura da *Argonáutica* acabava por rejeitar. Mas, como o autor demonstra, além de Idas ser tradicionalmente um blasfemador, Hércules é uma figura mais complexa que Idas:

Por outro lado, Hércules é uma figura exemplar profundamente polivalente. Não apenas há representações fortemente contrastantes, por assim dizer, na comédia e na tragédia, como também ele é em Píndaro e em qualquer lugar o supremo herói, a figura única cuja ascensão final à divindade fornece um caso limite para a atividade mortal: um modelo inatingível. E então, certamente, a imagem final de Hércules na *Argonáutica* é vista ou parcialmente vista por Linceu como “bestial e divino... caminhando só através do deserto em direção à divindade” – um herói inalcançável, uma figura à parte. Para certos filósofos estoicos e cínicos, no entanto, Hércules se tornou um paradigma, uma figura na qual se debaterem as perícias físicas e intelectuais do homem. A estrada de Hércules para a virtude dramatiza a busca de todo homem pela excelência. Não se deve esquecer que ao construir Hércules como uma figura a ser deixada para trás, Apolônio está

<sup>84</sup> Ambas as palavras se referem a um inseto díptero da família *tabanidae* que pode ser chamado de mutuca, tавão ou moscardo, que são hematófagas e atacam tanto o gado quanto o homem.

ativamente criando uma representação particular que por si mesma pode ser entendida dentro e contra uma tradição de representações de Hércules. Então, quando Hércules se recusa a unir-se ao grupo em Lemnos, não é suficiente chamar isso de reserva heroica – ou ainda de aristocraticamente homossexual –, como, por exemplo, Beye faz. Para cada leitor de, por exemplo, as *Traquínias*, a reserva sexual de Hércules é em si mesma uma inversão do comportamento esperado, um marcado *movimento* em direção a Hércules dos filósofos, o expoente da sabedoria e do autocontrole. Com efeito, Denis Feeney demonstrou como o segundo livro da *Argonáutica* em particular “mostra os argonautas, de várias formas, aproximando-se de Hércules, ou não o alcançando. Polídeuces de todos é quem mais se aproxima; no uso do cérebro, a tripulação se aproxima dele; mas em sua invulnerabilidade e autosuficiência isolada Hércules continua único”. Hércules pode ser abandonado, removido da viagem, mas como um modelo ele continua a ecoar por todas as aventuras, não meramente em diferença, mas também em similaridade com os heroísmos da tripulação, como o seu retrato no próprio épico varia entre um superdotado cômico, um santo filosófico, um matador selvagem de monstros selvagens, etc. A paradoxal e polivalente representação de Hércules não pode ser reduzida à simples apoteose de valores heroicos antiquados. Os limites que ele providencia para os outros heróis, os limites que ele transgride, são bem mais complexamente formulados.

Neste longo trecho, Goldhill destaca a pluralidade da figura de Hércules dentro da cultura grega, afirmando que Apolônio insere seu Hércules justamente com a intenção de deixá-lo para trás. A afirmação de Feeney faz-nos concluir que o fantasma desse abandono ecoa por toda a obra, e nas ações dos personagens, como também salienta Beye (1982, p. 37), ao dizer que o abandono serve como *leitmotiv*, unindo os episódios da narrativa. Seu caráter modular é anterior à aventura dos argonautas, e o fato de esta se inserir nas aventuras de Hércules reafirma o heroísmo do filho de Zeus como algo além do poema, mas que reverberando valores que não se resumem ao simples paradigma do heroísmo arcaico. A inversão de comportamento, que observa Goldhill, e a aproximação do pensamento filosófico, nos lembram a postura inovadora da poesia alexandrina.

Assim, deduzir que o abandono de Hércules cria as condições para o protagonismo de um Jasão, fundamentando essa discussão na questão dos amores, é desconsiderar o quão unilateral é o amor que une Medeia a Jasão. Esse amor está ligado à discórdia simbolizada, por exemplo, na imagem refletida de Afrodite pelo escudo de Ares (RODRIGUES JR., 127). É a mesma discórdia que será suscitada pelo abandono de Hércules, inserindo no grupo a questão da discussão sobre a liderança e reforçando novamente a ἀμηχανία de Jasão. Esta só será enfim superada graças à sua aliança com Medeia, no canto III, que Jasão seduzirá com a sua ἀρετή. Tudo é fruto da punição derradeira de Hera a Pélias, que é isinuada pelo poema ao referir-se constantemente à

tragédia de Eurípides – pois sabemos que Medeia cometerá seus atos contra Jasão apenas porque este se tornara rei de Iolco ao tomar o trono de Pélias, novamente por um ardil de Medeia.

Tendo em vista, novamente, que a visão de Jasão como *love-hero* é algo equivocada, podemos entender que a análise que Beye faz do tema contamina a visão sobre o papel de Hércules na obra, e principalmente de Hilas, ao focar-se na questão da homossexualidade apenas como um fator a distinguir a relação Hércules/Hilas e a relação de Jasão/Medeia ou Jasão/Hipsípila. Rodrigues Jr. (2005, p.105-107) destaca não apenas que a relação entre Hércules e Hilas divide comentadores, como que Apolônio jamais deixa explícito que houvesse algum vínculo amoroso real entre os dois. Para ele, os sintomas físicos e comportamentais de Hércules ao ser informado sobre o desaparecimento do jovem são comuns à poesia helenística de temática erótica. Antes, ele salienta que é Teócrito quem descreve a relação entre os dois como uma relação de pederastia, mas isso serve para justapor heroísmo e erotismo na mesma personagem.

A crítica a essa visão serve também à oposição estabelecida por Margolies, entre o herói tradicional e o herói calimaquiano. Ela o equipara a Aquiles (1981, p.120), salientando que sua semelhança com o herói da *Ilíada* é “exagerada ao ponto de ele entrar em frenesi pelo estímulo da glória e pederastia”. Para ela, ao conectar a perda de Hilas ao ato de arrancar a árvore do chão, Apolônio demonstra uma relação com a visão de Aristônico de Alexandria<sup>85</sup>, que vê Aquiles como pederasta louco (1981, p.121), que seria a interpretação alexandrina do discurso do herói da *Ilíada* em XVI, 97-100, onde ele deseja que os gregos e os troianos morram e que Pátroclo possa destruir sozinho a cidade. A autora ainda compara Hilas a Briseida (1981, p.124), observando que Hilas simboliza a *τιμῆ* de Hércules, e que tanto a separação entre Hércules e Hilas, quanto entre Aquiles, Briseida e Pátroclo, remove das respectivas aventuras os melhores dos homens.

Mas a comparação com Pátroclo, obviamente, soa mais contundente, não apenas pela semelhança do suposto tema do amor homossexual, mas pelas diferenças e semelhanças entre a reação de Hércules e Aquiles. Enquanto a morte de Pátroclo faz com que Aquiles retorne ao campo de batalha, o desaparecimento de Hilas faz com que Hércules saia da expedição. Margolies (1981, p.125) afirma que, em verdade, Hilas

---

<sup>85</sup> Gramático discípulo de Aristarco contemporâneo de Estrabão, citado pelo mesmo no livro I, capítulo II, 31, que escreveu comentários sobre os poemas homéricos com discussão de aspectos gramaticais (Estrabón, 2002; nota 305, p. 306).

envia Héracles de volta à sua primeira jornada, a dos doze trabalhos. Desse modo, podemos inferir que a viagem dos argonautas não passa de um desvio de Héracles de sua verdadeira aventura. Quando aparece pela primeira vez, no catálogo dos argonautas (I, 122-132), é dito que Héracles interrompe a sua própria aventura – a dos doze trabalhos – para participar da viagem. Desde esse momento, podemos considerar Héracles um herói que transcende o poema de Apolônio, pois a narrativa da qual faz parte situa-se além do texto, sendo a *Argonáutica* apenas um braço dela.

Clare (2002, p.88-104) faz uma análise detalhada não apenas da cena que envolve o abandono de Héracles, mas da sua participação na *Argonáutica*. O autor define a importância de Héracles para a narrativa justamente pelo seu abandono (2002, p.91), pois esse é o ponto definidor do resto da narrativa. Deve-se considerar, de antemão, que para Héracles a aventura dos argonautas se encontra inserida em uma narrativa pessoal maior, a dos doze trabalhos.

Partindo das observações de Margolies, podemos inferir que a oposição que a autora defende possui um certo fundamento, mas a sua sustentabilidade pelo tema do amor homossexual fere o princípio fundamental dessa relação e principalmente a sua função dentro da construção da narrativa. Não é porque a relação entre Héracles e Hílas se dá no plano do amor homossexual – em oposição às relações de Jasão com Hipsípíle ou com Medeia – que podemos opor Héracles e Jasão como símbolos de épocas distintas. Em verdade, a atitude de Héracles serve muito bem à narrativa do poema, ao criar o gancho para o crescimento de Jasão como personagem, mas antes disso há todo o segundo canto, que ainda versará sobre como o grupo de heróis lida com a ausência de Héracles.

O que postulam esses autores, Beye e Margolies, não pode servir de base para a concepção de Jasão como um anti-herói, como o querem, justamente porque não há parâmetro heroico único nem dentro da *Argonáutica*, nem em Homero – como vimos nas análises de Aquiles e Odisseu. O que há é a suposta oposição entre os heróis, Jasão e Héracles, tendo em vista que são modelos diferenciados propositalmente para suprirem uma função especificamente narrativa: a da divisão da obra. Ao desaparecer, Héracles entrega definitivamente o cetro de líder a Jasão, que ainda é ἀμήχανος, que será apenas coadjuvante no decorrer da viagem, no canto II, e que só atingirá o seu *kléos* por intermédio de sua ἀρετή, a sedução, no canto III. Apesar de protagonizados pelos “heróis de antigamente”, παλαιγενέων φωτῶν, os cantos I e II estão cingidos

tematicamente em duas parcelas de viagem: com e sem Hércules. Essa divisão é essencial para a compreensão de toda a obra, pois as ações dos heróis da nau serão em muito guiadas, como salienta Clare, pela sombra do filho de Zeus.

Albis (1996, p.61-62) chama a atenção para a comparação entre o movimento do poeta em sua narrativa e o movimento dos argonautas. No canto I, 1324-1325, o deus do mar Glauco aparece para os argonautas saindo das águas, e lhes diz que Hílas tornou-se marido de uma ninfa do mar, resolvendo assim a querela entre eles acerca de abandonar ou não Hércules. Albis compara a utilização, nesse trecho, do verbo ἀποπλάζω, “desviar-se”, “perder-se”, com a mesma utilização em I, 1220 – ἀλλὰ τὰ μὲν τηλοῦ κεν ἀποπλάγξειεν αἰοιδῆς – e destaca a repetição em relação a Hércules em outros dois trechos, a saber: II, 774-775 e 957. Albis observa que, para Margolies, o verbo é um sinalizador para o leitor de que há uma correlação entre a viagem dos argonautas e o seu poema, pois permite entender a continuidade da aventura de Hércules paralela e independente do resto da viagem dos argonautas.

Albis, porém, discorda que esse seja o “caminho errado do poema”, como a autora quer, ao compor sua tese sobre a *Argonáutica* como uma antiépica. Ao traçar a relação entre a recusa de Calímaco à poesia cíclica e o texto de Apolônio, Margolies (1981, p. 7-8) afirma que o objetivo de Apolônio é compor o “poema errado”, o que seria a antiépica. Para Albis, o contexto de todas as aparições do verbo ἀποπλάζω não permite essa avaliação. Mas, sim, permite notar uma mudança de caminho da narrativa. Ἀποπλάζω está mais ligado às aparições de Hércules, porque “suas atividades são dignas de nota, e mais obviamente constituem um caminho possível do canto (ALBIS, 1996, p.63).” Assim, como os argonautas decidem seguir por um caminho diferente do de Hércules, o poema de Apolônio também segue um novo rumo.

## Conclusão

Ao encerrar o quarto canto do poema, o narrador da *Argonáutica* retorna ao seu grupo de heróis, mas nesses versos (IV, 1773-1781) o poeta ressalta que deseja que seu canto se perpetue:

Ἴλατ' ἀριστήων μακάρων γένος: αἶδε δ' ἀοιδαὶ  
εἰς ἔτος ἔξ ἔτεος γλυκερώτεροι εἶεν ἀείδειν  
ἀνθρώποις. ἤδη γὰρ ἐπὶ κλυτὰ πείραθ' ἰκάνω  
ὑμετέρων καμάτων: ἐπεὶ οὐ νύ τις ὑμῖν ἄεθλος  
αὐτίς ἀπ' Αἰγίνηθεν ἀνερχομένοισιν ἐτύχθη,  
οὔτ' ἀνέμων ἐριῶλαι ἐνέσταθεν: ἀλλὰ ἔκηλοι  
γαῖαν Κεκροπίην παρὰ τ' Αὐλίδα μετρήσαντες  
Εὐβοίης ἔντοσθεν Ὀπούντιά τ' ἄστεα Λοκρῶν  
ἀσπασίως ἀκτὰς Παγασηίδας εἰσαπέβητε.

Sejam propícios, raça de bem-aventurados heróis:  
Que estes cantos ano após ano sejam mais doces de cantar  
entre os homens. Pois já os ilustres términos de vossa labuta  
alcanço: pois não mais nenhuma prova  
desde regressados de Egina vos sucedeu;  
nem redemoinho de vento os ameaçou.  
Mas após tranquilamente a terra Cecrópia e a Áulide  
cruzar, pelo interior da Eubéia, e as cidades Opúnteas dos lócrios,  
bem-vindos nas costas de Págasas desembarcastes.

Tanto Goldhill (1991, p.295) quanto Clare (2002, p.284) destacam que é possível notar aqui a conjunção entre a viagem dos heróis e a da narração do poeta. A primeira palavra da *Argonáutica*, ἀρχόμενος, “princiando”, se refere ao começo da narrativa pelo poeta, e a última, εἰσαπέβητε, se refere ao desembarque dos argonautas. Clare ainda salienta que a aparição de κλυτὰ, “ilustres”, retoma o *kleos* dos heróis do primeiro verso do canto I, servindo o poema de Apolônio como explicação desse *kleos* e por consequência propagador dele.

A ideia de que o poeta deseja que seu canto se perpetue entre os homens também retoma a referência que o próprio narrador faz a outros poetas que já haviam cantado a construção da Argo (I, 18). O canto do poeta da *Argonáutica* se insere numa tradição, e como a tradição o quer, esse canto deve se perpetuar pelo tempo. Clare (2002, p.284-85) ainda destaca a oposição deste trecho e do pronunciamento de Telêmaco acerca do que faz o melhor tipo de canto (*Odisseia*, I, 351-52)<sup>86</sup>:

<sup>86</sup> τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείους' ἀνθρώποι,

Essas duas visões significativamente diferentes do processo poético – uma delas trata-se de uma sentença, a outra de uma aspiração – abordam a questão de lados opostos. O contraste é instrutivo. Telêmaco está preocupado como prazer de ouvir, Apolônio com o deleite da repetição. Telêmaco enfatiza a novidade e a urgência, Apolônio a continuidade e a apreciação pelo tempo. Em outras palavras estes versos finais podem se lidos como o comentário de despedida no seu lugar dentro da tradição *Argonáutica*. A versão da lenda que ele conta é aquela que aspira à imortalidade através de repetida reprodução pelas gerações subsequentes, para que se torne um interminável, envolvente canto. Na tradição poética é possível tanto olhar para frente quanto para trás; para a *Argonáutica* de Apolônio, não mais que para os próprios argonautas, esse final particular nada mais é que o prelúdio para um novo começo.

A *Argonáutica* é, como outros textos contemporâneos a ele, um texto que versa sobre o fazer poético. E é justamente esse fazer que, como vimos no capítulo I desta dissertação, é um dos fundamentos do trabalho dos *philologoi* de Alexandria. Frutos dessa tradição poética, os eruditos de Alexandria têm em si a consciência desse papel legado pelo aedo da antiguidade: de que eles são reintérpretes desse canto imortal. O grupo de heróis que os versos de Apolônio cantam são heróis que fazem parte de uma tradição antiga, e que são eternizados justamente pelo poder do canto dos aedos.

Essa avaliação se justifica no poema de Apolônio, sobretudo, quando pensamos justamente na *Argonáutica* como “o prelúdio para um novo começo”. Essa afirmação, bem como o encerramento da *Argonáutica*, não deixa de soar irônica, se pensarmos que a continuação dessa aventura – da qual todos, como leitores, estamos cientes – é a tragédia *Medeia* de Eurípides, cronologicamente anterior à obra de Apolônio. O poema, além do que propõe Clare, é ao mesmo tempo o olhar para frente e para trás na tradição da poesia, e isso se constitui numa metatextualidade que, de tão cara aos poetas alexandrinos, não há como não considerar proposital.

No capítulo II desta dissertação, salientamos como a tradição é retomada pela *Argonáutica*. Analisamos como Apolônio retoma o mito de Jasão e os argonautas e destacamos o papel dos deuses, pois sua interferência nas ações humanas é uma característica da épica de Homero. Destaca-se principalmente o papel do deus Apolo, tanto pelo oráculo que guia Pélias, quanto pela sua relação íntima com os argonautas. O seu papel de patrono da expedição é fundamental para a análise da obra.

Ao analisarmos os poemas homéricos em busca de um modelo heroico

---

ἢ τις ἀκούοντεςσι νεωτάτη ἀμφιπέληται.

O canto que mais aplaudem os homens

É o que novo soa à audição.

tradicional no qual pudéssemos fundamentar a oposição Jasão/Hércules, encontramos uma diferença na concepção de herói entre *Ilíada* e *Odisseia*, que nos leva a concluir que esse modelo heroico homérico ao qual Beye e outros autores opõem Jasão não é único. Na *Odisseia*, não apenas encontramos o exemplo do comportamento de Jasão em Telêmaco, como podemos avaliar como o mito homérico chega a Apolônio através da tragédia. Além disso, a conjunção entre o mito de Orestes visto na *Odisseia* e na tragédia serve duplamente para a construção do caráter de Jasão.

No capítulo III, ao analisarmos os heróis da *Argonáutica*, comparamos Jasão aos outros argonautas. A comparação permite perceber que a ideia de que Jasão seria um anti-herói é equivocada, e que a própria afirmação de seu protagonismo é discutível. O relevo de outras figuras, como Hércules, Polideuces, Zetes e Calais, Eufemo, Linceu, Peleu e Télamon levanta a importância do grupo como foco da narrativa.

Destaca-se, ainda, a importância de Orfeu dentro da *Argonáutica*. Ele atua em mais de uma esfera: como líder religioso, intermediando a relação dos argonautas com o divino – o que permite ainda um compartilhamento do papel de representante da figura apolínea no poema com Jasão –; como mago, cujos poderes se opõem diretamente ao tipo de magia praticada por Medeia; e como aedo, um narrador intratextual que traz um caráter metanarrativo para a obra. Essa análise de Orfeu abre diversas possibilidades de avaliação da obra, pois o personagem ganha uma inesperada e crescente importância dentro da estrutura do poema.

A oposição direta entre Jasão e Hércules é avaliada a partir da análise dos usos da palavra ἀμήχανος, no capítulo IV. O uso desse adjetivo elucidado que a intenção de Apolônio não era criar um anti-herói nem um herói novo para seu poema. A dificuldade de Jasão em tornar-se respeitado como líder opõe-se diretamente ao “multi-habilidoso” Odisseu, bem como ao respeito que os próprios argonautas têm por Hércules. Mas se ἀμήχανος é uma característica demonstrada por Jasão frente a seus companheiros, em nenhum momento ela os impediu de conquistar os seus objetivos, pois as conquistas são de todos os argonautas, e não só de Jasão.

O equívoco de alguns autores em classificar Jasão como protagonista do poema desfaz-se, além disso, com a análise do prólogo do canto I. Essa análise nos leva à importante conclusão de que a *Argonáutica* pode ser dividida em três partes com três protagonistas diferentes: o coletivo dos argonautas, os “heróis de antigamente” – παλαιγενέων φωτῶν – protagonizam os cantos I e II; Jasão protagoniza o canto III,



ao vencer as provas impostas pelo rei Eetes; e Medeia protagoniza o canto IV, ao ajudar na conquista do velocino e ao ajudar os argonautas em seu retorno seguro. Podemos concluir a partir disso que Jasão não se opõe ao herói homérico como um anti-herói, mas que ele apenas é herói do canto III, o canto presidido por Erato, onde seu papel será mais significativo.

Ao mesmo tempo, a discussão sobre o protagonismo da *Argonáutica* expõe o complexo programa poético de Apolônio, que se inspira em Homero e Eurípidés, e que funciona como prólogo tanto à guerra de Tróia quanto às agruras de Jasão e Medeia. As aventuras dos “heróis de antigamente”, nos cantos I e II, e dos jovens amantes nos cantos III e IV, não apenas cindem a obra em duas, como também, por extensão, retomam as duas tradições que fundamentam a poesia de Apolônio. Isso não quer dizer, contudo, que Apolônio faça uma divisão entre um antigo modelo e um mais novo, que poderíamos entender da aproximação entre o suposto modelo homérico dos *παλαιγενέων φωτῶν* e do modelo trágico de Jasão e Medeia. O mais importante é levantar o que se vê como “novo” dentro do texto de Apolônio e o que se vê como “velho” dentro da obra homérica.

Não concordamos, assim, com análise de Beye que vê Jasão como um “herói de amor”, o *love-hero*. Amor (ἔρως) não é o que Jasão demonstra por Medeia, mas sim o que Jasão utiliza para conquistar o velocino, instrumento que o obrigará a levar consigo a jovem.

Assim, a figura de Medeia é essencial, pois sua magia compensa a ἀμηχανία de Jasão, e acaba por ser o instrumento pelo qual podemos perceber o verdadeiro valor heroico de Jasão. Na verdade, podemos afirmar que é o poder de sedução do herói – que Margolies define como uma ἀρετή de atração sexual – que compensa sua ἀμηχανία, lhe conferindo a possibilidade de contar com a ajuda de Medeia para o cumprimento das provas. Ao fim, o velo serve como recurso para o cumprimento do oráculo de Apolo do início do poema.

A relação entre Jasão e Medeia, misto de interesse e paixão unilateral, expõe ainda o plano magistralmente arquitetado pelo sobrinho de Medeia, Argo, auxiliado pelo argonauta Mopso, plano que reverbera um plano maior, o da deusa Hera. Ao fim, a aventura em busca do velo cumpre o oráculo de Apolo, pois levará à ruína o rei Pélias, já que sabemos que será Medeia a responsável pela destruição do rei. Dessa forma, o plano de Hera de se vingar de Pélias se cumpre.

Por último, a presença de Hércules no texto funciona como um recurso narrativo engenhoso e direcionado. Hércules é fundamental à narrativa de Apolônio, pois ele confere a ela unidade. Em verdade, como vimos, o desaparecimento de Hércules é a sombra que paira sobre os heróis, e que os guia a um destino incerto em busca de seu *kleos*, o velicino de ouro. O que o abandono de Hércules simboliza é maior que apenas a sua oposição, como líder e símbolo de heroísmo, a Jasão, pois ao construir uma narrativa carregada de metatextualidade, Apolônio emprega a participação de Hércules como um recurso narrativo essencial à construção de seus personagens.

A oposição entre Hércules e Jasão não oferece, portanto, bases para se falar em *love-hero* ou em anti-herói. Essa visão da crítica é certamente fruto da relação entre o poema de Apolônio e a proposta poética de Calímaco, tanto para os que consideram a suposta querela entre os dois, quanto para os que consideram Calímaco o mestre de Apolônio. O que se deve enfatizar é que Apolônio cumpre a sua proposta, *philologos* e poeta-crítico que é, consciente de seu fazer poético.

O que a arquitetura da *Argonáutica* permite ver é a proposta de reavaliação do tema do heroísmo épico por intermédio da tradição da tragédia. É crucial pensar a obra de Apolônio como cronologicamente posterior a Homero e Eurípides, mas tematicamente anterior a ambas. Apolônio exerce seu papel de poeta-crítico através do jogo temporal entre a temática e as suas influências literárias, produzindo um texto que possui diversas características helenísticas, mas também homéricas e trágicas.

O que Hércules e Jasão nos trazem é, essencialmente, a percepção de um autor desse contexto alexandrino do século III a.C. sobre a sua tradição literária. Percepção alongada pelas possibilidades abertas pelas análises de Periclímeneo, Linceu, Zetes, Calais, Eufemo, Argo, Mopso, Télamon, Peleu, Idas, Hilas, Orfeu e de todos esses heróis de antigamente que navegaram a Argo. O que faz Apolônio de Rodes é mais do que passar o cetro do herói épico de Homero para o herói calimaquiano da poesia alexandrina: o poeta posiciona sua *Argonáutica* ao mesmo tempo antes e depois de Homero e Eurípides – e é nessa estratégia que mora sua genialidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Edições e traduções de autores antigos:

#### 1.1 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.

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

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.

#### 1.2 De Homero

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Arx, 2003.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007. 3v.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

#### 1.3 De outros autores

ARISTÓTELES. **Poética**. Traduzido por Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução do grego e do

latim de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

ANONIMO. **Il Sublime**. A cura di Giulio Guidorizzi. Milão: Arnoldo Mondatore Editore, 1991.

ÉSQUILO. **Agamemnon**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

ESTRABÓN. **Geografía: Libros I-II**. Tradução e notas de J. L. García Ramón e J. García Blanco. Madrid: Editorial Gredos, 2002.

EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

\_\_\_\_\_. Electra. In: **Eurípides in four volumes**. Translation by Arthur S. Way. Cambridge: Harvard University Press, 1939.

LONGINO. **Do Sublime**. Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PINDAR. **The Odes of Pindar**. With an introduction and an english translation by Sir John Sandys. London/Cambridge: Loeb Classical Library, MCMXXXVII.

PLATÓN. **Diálogos**. Trad. y notas de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Iñigo, C. García Gual. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

PLATON. **Tome I**. traduit et établi apr Maurice Croiset. Paris : Belles-lettres. 1966.

## 2. Dicionários

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, 2008. v. 2.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jaobouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

LIDELL, R. and SCOTT, H. G. **A greek-english lexicon**. rev. and augm. throught by Sir Henry Stuart. 9. ed. Oxford : Clarendon, 1968.

## 3. Estudos Teóricos e Bibliografia de Apoio

ALBIS, R. V. **Poet and audience in the Argonautica of Apollonius**. Lanhan: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1996.

BEYE, C. R. **Epic and romance in the Argonautica of Apollonius**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1982.

BOARDMAN, J., GRIFFIN, J. and MURRAY, O. Greece and the hellenistic world.

Oxford: Oxford University Press, 1988.

CLARE, R. J. **The Path of Argo: Language, imagery and narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

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.

DUFNER, C. M. **The Odyssey in the “Argonautica”: reminiscence, revision, reconstruction.** Ann Arbor: Princeton University/UMI Dissertation Services, 1988.

EFFE, B. The similes of Apollonius Rhodius. In: PAPANGHELIS, T. D.; RENGAKOS, A. (eds.) **A Companion to Apollonius Rhodius.** Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001. p. 1 – 26.

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.

GLEI, R. F. Outlines of Apollonian scholarship. In: PAPANGHELIS, T. D.; RENGAKOS, A. (eds.) **A Companion to Apollonius Rhodius.** Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001. p. 1 – 26.

GOLDHILL, S. **The poet’s voice: Essays on poetic and greek Literature.** Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

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. The poetics of narrative in the Argonautica. In: PAPANGHELIS, T. D.; RENGAKOS, A. (eds.) **A Companion to Apollonius Rhodius.** Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001. p. 93 – 125.

KÖHNKEN, A. Theocritus, Callimachus, and Apollonius Rhodius. In: PAPANGHELIS, T. D.; RENGAKOS, A. (eds.) **A Companion to Apollonius Rhodius.** Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001. p. 1 – 26.

LESKY, A. **História da Literatura Grega.** Tradução de S. J. Manuel Losa. Lisboa:

Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LAWALL, G. Apollonius' *Argonautica*: Jason as Anti-Hero. **Yale Classical Studies**, New Haven, v.19, pg. 121-169, 1969.

MARGOLIES, M. McIn. **Apollonius' "Argonautica": A Callimachean Epic**. Ann Arbor: Princeton University/UMI Dissertation Services, 1981.

MORAIS, C. **Maravilhas do Mundo Antigo: Heródoto, Pai da História?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

NASCIMENTO, D. V. **A techne 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. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas/teses.htm>. Último acesso: 19 de julho 2008.

NEVES, M. H. de M. O tema de Agamenão na Odisseia. In: PINTO, N. F.; BRANDÃO, J. L. (org.). **Cultura clássica em debate**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais, 1987.

RODRIGUES JR. F. **Canto III da Argonáutica de Apolônio de Rodes**. 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.

SÁNCHEZ, M. V. Introducción. In: APOLONIO DE RODAS. *Argonáuticas*. Tradução de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

VIEIRA, L. M. **Ruptura e continuidade em Apolônio de Rodes: os símiles nas Argonáuticas I**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras – UFMG, 2006. Disponível em: [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/LETR-6W7JM6/1/disserta\\_\\_o.pdf](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/LETR-6W7JM6/1/disserta__o.pdf). Último acesso: 2 de dezembro de 2009.

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.

ZANKER, G. **Modes of viewing in Hellenistic poetry and art**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.