

Morte, rituais fúnebres e fantasmas na *Argonáutica* de Apolônio de Rodes



RESUMO

A aparição do fantasma do herói Estênelo no poema épico *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes parece, a princípio, apenas mais um evento dos vários que compõem o quadro exótico típico das composições dos eruditos do Período Helenístico. No entanto, uma análise mais profunda da cena e de suas implicações – bem como de sua relação com outro evento substancial da obra, a morte de Apsirto – demonstra como o poeta faz uso dos rituais ligados a aparições de fantasmas como sofisticadas ferramentas narrativas no poema, que apontam não apenas para o que nele será narrado, mas para as implicações do mito para a tragédia de Jasão e Medeia, narrada por Eurípides e tantos outros. Essa referência remete, ainda, para como este autor trata a questão da morte e dos rituais a ela relacionados, tendo em vista a tradição épica a qual se filia e as concepções relativas à morte entre os gregos. De tal modo, pela tradução do trecho e análise de diversas simbologias e referências, propomos demonstrar como os ritos relacionados à morte e aos fantasmas são utilizados na obra como estratégias de antecipação narrativa dos eventos míticos no poema épico, sendo um dos vários recursos que exploram a natureza cíclica desse gênero poético e dos próprios mitos que o constroem.

Palavras-chave: *Argonáutica*; Jasão e Medeia; ritos funerários; fantasma; antecipação narrativa.

* Doutor em Estudos Clássicos pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, Araraquara/SP, Brasil. Atua como professor de ensino médio e técnico de Língua Portuguesa junto à ETEC Sylvio de Mattos Carvalho – Matão. CV: <https://lattes.cnpq.br/9630491395091090>

Death, funerary rituals, and ghosts in Apollonius of Rhodes' Argonautica

ABSTRACT

The appearance of Estenelo's ghost in the Argonautica, an epic poem by Apollonius of Rhodes, seems initially to be just one more event among the many that make up the typical exotic framework of the compositions by Hellenistic scholars. However, a deeper analysis of the scene and its implications – as well as its relationship with another substantial event in the work, namely, the death of Apsyrtus – demonstrates how the poet uses rituals associated with ghostly apparitions as sophisticated narrative tools in the poem. Not only do such rituals point to what will be narrated in it but also to the implications of the myth for the tragedy of Jason and Medea, narrated by Euripides and many others. This reference is also extended to how this author deals with the issue of death and its rituals, considering the epic tradition to which he is connected and the Greek conceptions of death. Thus, through the translation of the aforementioned passage and the analysis of various symbolisms and references, we aim to demonstrate how death-related rites and ghosts are used in the work as narrative anticipation strategies for the mythical events in the epic poem, being one of several resources that explore the cyclical nature of this poetic genre and the myths that construct it.

Keywords: *Argonautica*; Jason and Medea; funeral rites; ghost; narrative anticipation.

Muerte, ritos funerarios y fantasmas en las Argonáuticas de Apolonio de Rodas

RESUMEN

La aparición del fantasma del héroe Esténelo en el poema épico *Argonáutica*, de Apolonio de Rodas, parece, en principio, solo un evento más entre los muchos que componen el cuadro exótico típico de las composiciones de los eruditos del Período Helenístico. Sin embargo, un análisis más profundo de la escena y sus implicaciones —así como de su relación con otro evento sustancial de la obra, la muerte de Apsirto— demuestra cómo el poeta utiliza los ritos vinculados a apariciones de fantasmas como sofisticadas herramientas narrativas en el poema, que apuntan no solo a lo que en él se narrará, sino también a las implicaciones del mito para la tragedia de Jasón y Medea, narrada por Eurípides y tantos otros. Esta referencia remite, además, a cómo este autor aborda la cuestión de la muerte y los ritos relacionados con ella, considerando la tradición épica a la que se adscribe y las concepciones sobre la muerte entre los griegos. De este modo, mediante la traducción del fragmento y el análisis de diversas simbologías y referencias, proponemos demostrar cómo los ritos relacionados con la muerte y los fantasmas son utilizados en la obra como estrategias de anticipación narrativa de los eventos míticos en el poema épico, siendo uno de los varios recursos que exploran la naturaleza cíclica de este género poético y de los propios mitos que lo construyen.

Palabras clave: *Argonáutica*; Jasón y Medea; ritos funerarios; fantasma; anticipación narrativa.



A morte e o cadáver ultrajado

O povo grego da Antiguidade Clássica em geral acreditava que, após a morte, sua alma deixaria seus corpos e passaria a existir de alguma forma *post-mortem*. Na poesia épica de Homero, porém, não havia o conceito de qualquer recompensa pós vida, todos teriam o mesmo fim: tornar-se espectros a vagar no Hades. Não há escapatória desse destino, e a única forma de subjugar a morte é não sendo esquecido, pois a única forma de eternidade seria pela memória dos que vivem.¹ A honra e a glória eram vistas como as conquistas máximas de um verdadeiro herói, pois eram elas que garantiam que permanecessem vivos para além de sua extinção material. Como aponta Jean Pierre-Vernant:

A morte não é uma simples privação da vida, um decesso; é uma transformação em que o cadáver é ao mesmo tempo o instrumento e o objeto, uma transmutação do sujeito que se opera no corpo e pelo corpo. Os ritos funerários realizam essa mudança de estado: a seu termo, o indivíduo deixou o universo dos vivos, como o corpo consumido esvaneceu-se no além, como a sua psuché² chegou sem retorno às margens do Hades. O indivíduo desapareceu então da rede das relações sociais em que a sua existência constituía uma malha; desse ponto de vista, ele é doravante uma ausência, um vazio; mas continua a existir num outro plano, numa forma de ser que escapa à usura do tempo e à destruição. Ele existe pela permanência de seu nome e pelo brilho de sua fama, que persistem presentes não só na memória daqueles que o conheceram em vida, mas também para todos os homens vindouros. Esta inscrição na memória social toma duas formas, solidárias e paralelas: o herói é memorizado no canto épico que, para celebrar sua glória imortal, coloca-se sob o signo de Memória, faz-se memória, tornado-o memorável; ele o é também no mnêma, o memorial que constitui, no fim do ritual funerário, a edificação do túmulo e o erguimento de um sema, lembrando aos homens por vir, "essoménoisi", como faz o canto épico, uma glória assim assegurada de não mais perecer (Vernant, 1979, p. 54-55).

Neste sentido, como em diversas culturas, os rituais de morte e o processo de encaminhamento das almas para o mundo dos mortos assume um papel central na cultura grega de toda a Antiguidade, e havia uma grande preocupação com a preservação e o tratamento dado ao corpo do morto. Um dos temas centrais da *Ilíada* de Homero, por exemplo, é relacionado a

¹ The epics of Homer provide vivid images of a bleak, shadowy afterlife, but, although this is often taken to be the standard Greek vision, it is not the only way in which the ancient Greeks imagined life after death. In many sources, life after death is a lively extension of the life of the living, either a continuation of its activities and social forms, or a compensation for its problems. Varying visions of a lively afterlife appear in sources, starting with the earliest literature, and form the underlying ideology of funerary and other ritual practices in all periods. Such imaginings in the Greek religious tradition provide models of the world as their authors understand it, as well as models (positive or negative) for behaviour within it, whether the afterlife imagined is the simple persistence of a remembered loved one or an elaborate vision of the workings of the cosmos. (Edmonds, 2015, p. 551-552).

² Para respeitar as fontes bibliográficas, quando o termo em grego for mencionado a partir de um texto citado no corpo do trabalho, respeitaremos a transliteração do autor citado. Para facilitar o acesso às análises de termos específicos, todas as palavras gregas discutidas no texto estão transliteradas para caracteres latinos, com os sinais diacríticos correspondentes, de acordo com as "Normas para a transliteração de termos em grego antigo", da Revista Clássica (Prado, 2006).



uma dupla morte: quando o herói Aquiles se ausenta da batalha, e seu companheiro de tropa Pátroclo veste suas armas e vai para o combate na Guerra de Troia, acaba morto por Heitor. O príncipe troiano se torna alvo da ira do grego, que não apenas o mata, mas viola e sequestra seu corpo, negando a sua família os devidos rituais. Neste contexto, o fantasma de Pátroclo aparece para Aquiles, exigindo seu próprio sepultamento, e condenando o companheiro por esquecer de preparar os devidos rituais (*Iliada*, XXIII, 69-79):³

*Tu dormes, ó Aquiles, e já te esqueceste de mim.
Enquanto era vivo não me descuraste; só agora que estou morto.
Sepulta-me depressa, para que eu transponha os portões de Hades.
À distância me mantêm afastado as almas, fantasmas dos mortos;
não deixam que a elas eu me junte na outra margem do rio:
em vão estou a vaguear pela mansão de amplos portões de Hades.
Dá-me a tua mão, com lágrimas te suplico; pois nunca mais
voltarei do Hades, após me terdes dado o fogo que me é devido.
Vivos nunca mais nos sentaremos longe dos queridos companheiros
a tomar decisões sozinhos, pois o destino odioso me devorou,
ainda que fosse o destino que me cabia desde que nasci (Homero, *Iliada*,
XXIII, vv. 69-79, p. 450).⁴*

A ausência dos devidos rituais não apenas desonra o morto, mas o impede de transpor os portões do Hades, pois os fantasmas não o deixam entrar, de tal modo ele aparece para requisitar ao amigo seus rituais fúnebres. Ou seja, é necessário que seja garantida ao morto a transição para que este exista no outro mundo e, portanto, vaga ainda neste mundo, como fantasma, o herói insepulto.

A prática funeral, no período clássico, poderia envolver tanto a cremação quanto o sepultamento, e a escolha por um ou outro cabia à família ou a um desejo do próprio morto (Argolo, 2006). Em ambos os casos havia a necessidade da realização de um ritual elaborado, justamente para garantir a passagem do morto ao Hades.

A ideia de que era possível manter contato direto com fantasmas está presente ainda no poema épico seguinte de Homero. Na *Odisseia* (X, vv.488-540), o protagonista viaja ao Hades, sob comando da feiticeira Circe, em busca do fantasma de Tirésias, o adivinho, que mantém suas habilidades mesmo depois da morte. Isso porque, como observa Ogden (2009, p.192), há a compreensão de que a divisa entre o mundo dos mortos e o nosso não é tão rígida.

³ ἑϋδεις αὐτὰρ ἐμεῖο λελασμένος ἐπλευ Ἀχιλλεῦ.
οὐ μὲν μευ ζώντος ἀκήδεις, ἀλλὰ θανόντος:
θάπτέ με ὅτι τάχιστα πύλας Αἴδαο περήσω.
τῆλέ με εἴργουσι ψυχαὶ εἶδωλα καμόντων,
οὐδέ με πω μίγεσθαι ὑπὲρ ποταμοῖο ἐῷσιν,
ἀλλ' αὐτῶς ἀλάλημαι ἀν' εὐρυπυλῆς Αἴδος δῶ.
καί μοι δὸς τὴν χεῖρ': ὀλοφύρομαι, οὐ γὰρ ἔτ' αὔτις
νίσσομαι ἐξ Αἴδαο, ἐπήν με πυρὸς λελάχητε.
οὐ μὲν γὰρ ζωοί γε φίλων ἀπάνευθεν ἐταίρων
βουλὰς ἐζόμενοι βουλευσομεν, ἀλλ' ἐμὲ μὲν κῆρ
ἀμφέχανε στυγερή, ἣ περ λάχε γιγνόμενόν περ: Homero. (2005). *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. Cotovia, XXIII, 69-79.

⁴ Tradução de Frederico Lourenço. Homero. (2005). *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. Cotovia, p. 450.

De fato, como se percebe na própria viagem de Odisseu, o Hades é um lugar que faz parte do nosso mundo, e estamos separados dele por um rio, o Aqueronte.

O fantasma do herói

O poema helenístico *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes,⁵ é a obra clássica grega de referência quando abordamos o mito dos navegantes que, ao lado de Jasão, singraram o mar em busca do velo dourado, e traz em si diversas narrativas que conectam figuras que vão do músico mágico Orfeu à sacerdotisa, feiticeira e heroína trágica Medeia. Não por acaso Medeia está no rol dos personagens, já que a magia, até então um aspecto obscuro da cultura grega, tem um papel muito significativo na obra de Apolônio (Fowler, 1989, p. XIV), bem como a astrologia, a astronomia e outras artes ditas ocultas. A obra de Apolônio é um exemplo desse apreço dos eruditos de Alexandria pelo estrangeiro, pelo exótico e por tudo aquilo que chega quase ao exagero estético; essa confluência leva a uma aproximação entre poesia e as estéticas das artes visuais, método pelo qual esses poetas refinaram suas técnicas de composição imitando artesãos, ourives, escultores e pintores (Fowler, 1989, p. XV). Assim, é possível buscar uma correlação entre a presença cada vez maior do sincretismo religioso e dos mistérios no Período Helenístico, e as predileções estéticas dos eruditos alexandrinos, como Apolônio. Não obstante, o autor trará para seu poema não apenas as criaturas e seres fantásticos já presentes na poesia épica, como tantas outras ocorrências sobrenaturais.

Uma destas ocorrências se dá no segundo canto do poema épico, quando, após perderem dois de seus companheiros, o adivinho Ídmon e o piloto Tífis, os navegantes se

⁵ Autor alexandrino do século III a.C., cujo poema épico em questão é a única obra integral de autoria confirmada. Sabe-se pouco sobre sua biografia, além de que fora bibliotecário da famosa Biblioteca de Alexandria.

encontram com o fantasma de outro herói, Estênelo, que aparece para eles junto de sua tumba. E ali, os argonautas irão realizar rituais em sua honra, comandados por Orfeu:^{6 7}

Então desembarcaram, ao raiar do décimo segundo dia, pois para eles o grande vento de Zéfiro soprava. Rapidamente o Aqueronte cruzaram com remos, e, confiantes no vento, soltaram os panos e, para muito adiante, desdobrando as velas, singravam o mar navegando tranquilos. E rapidamente pela embocadura do rio Calícoro foram, onde dizem que o filho niseu⁸ de Zeus, quando a tribo dos indianos abandonou, estabelecendo-se em Tebas, celebrou orgias e instituiu coros diante da gruta, na qual sem sorrisos por noites sagradas pernoitava, daí os moradores das redondezas chamarem pelo nome de Calícoro o rio e de Áulio a gruta. Então viram a tumba de Estênelo Actorida que, ao retornar da muito ardorosa guerra das Amazonas - pois lá fora acompanhando a Hércules -, foi atingido por uma flecha e morreu sobre o promontório próximo ao mar.

⁶ Ἡῶι δὴπειτα δυωδεκάτῳ ἐπέβαινον ἡματι: δὴ γάρ σφιν ζεφύρου μέγας οὔρος ἄητο. καρπαλίμως δ' Ἀχέροντα διεξεπέρησαν ἐρετιμοῖς, ἐκ δ' ἔχεαν πίσυνοι ἀνέμῳ λίνα, πουλὺ δ' ἐπιπρὸ λαιφῶν πεπταμένων τέμνον πλόον εὐδιόωντες. ὤκα δὲ Καλλιχόροιο παρὰ προχοᾶς ποταμοῖο ἤλυθον, ἐνθ' ἐνέπουσι Διὸς Νυσήιον υἷα, Ἴνδῶν ἠνίκα φῦλα λιπῶν κατενάσσατο θήβας, ὀργιάσαι, στήσαι τε χοροῦς ἀντροιο πάροισεν, ὧ ἐν ἀμειδίτους ἀγίας ηὔλιζετο νύκτας, ἐξ οὗ Καλλίχορον ποταμὸν περιναιετᾶοντες ἠδὲ καὶ Αὐλίον ἀντρον ἐπωνυμίην καλέουσιν. ἐνθεν δὲ Σθενέλου τάφον ἔδρακον Ἀκτορίδαο, ὃς ῥά τ' Ἀμαζονίδων πολυθαρσέος ἐκ πολέμοιο ἄψ ἀνίων - δὴ γὰρ συνανήλυθεν Ἡρακλῆι - βλήμενος ἰὼ κεῖθεν ἐπ' ἀγγιᾶλου θάνεν ἀκτῆς. οὐ μὲν θην προτέρω ἐτ' ἐμέτρεον. ἦκε γὰρ αὐτῆ Φερσεφόνη ψυχὴν πολυδᾶκρουον Ἀκτορίδαο λισσομένην τυτθόν περ ὀμήθεας ἀνδρας ἰδέσθαι. Τύμβου δὲ στεφάνης ἐπιβὰς σκοπιάζετο νῆα τοῖος ἑών, οἷος πόλεμόνδ' Ἴεν: ἀμφὶ δὲ καλῆ τετράφαλος φοίνικι λόφῳ ἐπελάμπετο πῆληξ. καὶ ῥ' ὁ μὲν αὖτις ἔδυνε μέγαν ζόφον: οἱ δ' ἐσιδόντες θάμβησαν: τοὺς δ' ὄρσε θεοπροπέων ἐπικέλσαι Ἀμπυκίδης Μόψος λοιβῆσί τε μειλίξασθαι. οἱ δ' ἀνά μὲν κραιπνῶς λαῖφος σπάσαν, ἐκ δὲ βαλόντες πείσματ' ἐν αἰγιαλῷ Σθενέλου τάφον ἀμφεπένοντο, χύτλα τέ οἱ χεύοντο, καὶ ἠγνισαν ἐντομα μήλων. ἀνδιχα δ' αὖ χύτλων νηοσσόφῳ Ἀπόλλωνι βωμὸν δειμάμενοι μῆρ' ἐφλεγον ἀν δὲ καὶ Ὀρφεὺς θῆκε λύρην: ἐκ τοῦ δὲ λύρη πέλει οὔνομα χάρω.

⁷ Todas as passagens da *Argonáutica* foram traduzidas e analisadas a partir da edição estabelecida e comentada por Mooney, 1912. Cf. Apollonius Rhodius. (1912) *The Argonautica*. Edição em grego. Editado com introdução e comentários em inglês por George W. Mooney. London: Longmans, Green and Co..

⁸ O filho niseu de Zeus é Dioniso. Sánchez (1996, p. 189, n. 335) observa que a expressão traz implícita uma etimologia para o nome do deus, *Diós Nyse-íon*/Διὸς Νυσήιον, pelo fato de ser a montanha de Nisa o local considerado como o de sua criação. Green (1997, p. 246) observa que o mito da conquista da Índia deve ter sido concebido e certamente aprimorado como reflexo das conquistas de Alexandre Magno.

E já não navegaram para mais adiante, pois a própria Perséfone enviou a muito lacrimosa alma do Actorida, suplicante por ver homens semelhantes a ele mesmo. Subindo na coroa⁹ da tumba observava a nau tal como estava ao ir para a guerra, e ao redor o belo elmo de quatro cimeiras com penacho vermelho reluzia. E quando mais uma vez mergulhou de volta para a grande escuridão eles, ao verem-no, espantaram-se. A atracar impeliu-os, profetizando, o Ampicida Mopso, e a aplacá-lo com libações. Eles rapidamente recolheram a vela, as amarras arremessaram na praia e ocuparam-se com a tumba de Estênelo, e verteram libações, e queimaram ovelhas em honra ao morto.¹⁰ Ademais, à parte das libações, a Apolo protetor das naus um altar ergueram, coxas queimaram e Orfeu ofereceu a lira. E por isso Lira tornou-se o nome do lugar (Apollonius, Ar. II, vv. 899-929).

Em um momento anterior (Ar. II, vv. 720-752), o poeta descreve a passagem da Argo pelo cabo Aqueronte, e situa naquela região a entrada do Hades.¹¹ A descrição da entrada, para Sánchez (1996, p. 182, n. 312) seria talvez um presságio das mortes daqueles dois argonautas ao final desse episódio, Ídmon e Tífis. O rio é exatamente o que segundo a mitologia desembocaria no Hades, e não parece algo incoerente a presença de duas mortes e a aparição de um fantasma durante essa travessia. De certo modo, tal proposta converge com toda preocupação de Apolônio em estabelecer constantemente um diálogo entre os eventos narrados e referências de cunho etiológico, cultural e literário.

Antes da aparição propriamente dita, há uma menção a Dioniso que, como Sánchez observa, (1996, p. 189, n. 335)¹² possui referências a episódios fundamentais da expansão do culto ao deus: a expedição para conquistar a Índia e a introdução dos ritos báquicos em Tebas. A referência ao deus, no entanto, parece inicialmente ter apenas o objetivo de estabelecer o local dos eventos que seguirão pela menção a mito etiológico. Dioniso é a divindade mais importante para o orfismo, uma série de práticas religiosas que se desenvolve a partir de mitos relacionados a Orfeu e que possui forte presença não apenas na obra de filósofos como Platão e Empédocles, mas na produção literária de Píndaro e em outros textos de ao menos o século V a.C (Guthrie, 1971, p. 321-22). Porém, o ritual que seguirá não ocorre em honra a Dioniso, mas a Apolo, especificamente sua faceta de “protetor das naus”. Dioniso é citado poucas vezes

⁹ A coroa aqui, segundo Mooney (Apollonius Rhodius, 1912, p. 203), indica o cume do monte onde se localizava a tumba.

¹⁰ Mooney (1912, p. 204) observa que ἀγνίζειν/*hagnízein* significa “purificar o corpo pelos ritos que a religião demanda”, ou seja, “entregar o corpo ao rito do fogo veio a significar ‘queimar’, como aqui”.

¹¹ Cabe destacar ainda a relação entre morte e o Orfismo. As práticas religiosas que receberam esta designação se associam, primordialmente, à viagem de Orfeu ao mundo dos mortos, Hades, em busca de sua amada Eurídice, uma jornada conhecida como catábase, tema recorrente na poesia épica – vemos o mesmo tipo de viagem empreendida por Odisseu em busca de Tírésias, por exemplo.

¹² Todas as referências a Sánchez foram retiradas das notas explicativas de sua tradução. Cf. Apollonius De Rodas. (1996). *Argonáuticas*. Tradução e notas de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Editorial Gredos.

no poema,¹³ ao contrário das abundantes menções a Apolo, posto que ele não é apenas o patrono da expedição, mas do próprio poema. A celebração e oferenda em honra a Apolo, em uma ilha com sinais claros da presença de um ritual em honra a Dioniso, pode ser algo significativo. Diferente de Apolo, que logo antes havia aparecido para os heróis da expedição (*Ar. II*, vv. 669-719), Dioniso nunca aparece efetivamente ou interfere em qualquer atividade dos argonautas, bem como não se dedica nenhum ritual em sua honra.

No entanto, a menção aos ritos orgiásticos de Dioniso e de dois pontos geográficos específicos da ilha, a gruta Áulio e o rio Calícoro, estabelecem uma relação interessante com a oferta da lira de Orfeu e o batismo da ilha sob o nome do instrumento símbolo do deus Apolo. A etimologia de Calícoro (καλλιχορος), “a de belos coros” não apenas se relaciona com os rituais a Dioniso e lembra a função de Orfeu de condutor dos coros nos rituais dos argonautas – apesar de, no ritual retratado, não ser mencionado nenhum coro – como é o mesmo nome do poço em torno do qual eram realizadas danças em honra a Deméter e Perséfone.

Esse evento é a última ação de Orfeu no poema antes da entrada de Medeia, e enquanto ocorrerem os eventos na Cólquida no Canto III, o argonauta sequer será mencionado. O abandono da lira na ilha pode simbolizar, aqui, a futura ausência do personagem durante os eventos vindouros, e nisso há um paralelo interessante com Hércules, herói abandonado pelos companheiros ao final do Canto anterior. Desde o início, Hércules é considerado pelos companheiros de viagem o mais adequado ao papel de líder da expedição, porém se nega a assumir essa responsabilidade por considerar que o líder de tal empreitada deveria ser aquele que reuniu os heróis, Jasão. Hércules eventualmente se torna uma sombra para o protagonista, que é constantemente questionado sobre sua capacidade em exercer suas funções de liderança. A posterior ausência física de Hércules dialoga com a falta de menções pelo narrador ao argonauta Orfeu durante o momento em que de fato Jasão assume o seu maior protagonismo, no canto III, pelo seu envolvimento com Medeia.¹⁴

O herói Estênelo foi um companheiro de Hércules que tomou parte na expedição em busca do cinturão de Hipólita, um dos famosos doze trabalhos. Para Durbeck (2008), esse personagem não apenas coloca os argonautas mais uma vez em contato com a figura de Hércules – que se torna uma verdadeira sombra, a pairar sobre as ações dos personagens ao

¹³ Além do trecho em questão, seja sob seu nome ou como Niseu, o deus é mencionado como pai de Flias em *Ar. I*, vv. 115-16; no Canto IV, há dentre os presentes de hospitalidade selecionados para enganar Apsirto, um manto púrpuro tecido pelas Graças para o deus, em *Ar. IV*, vv. 424-32; Dioniso é citado ainda quando se menciona o nome de Mácris, cuidadora do deus, em *Ar. IV*, v. 540 e em *IV*, v. 1134.

¹⁴ Para mais informações acerca do simbolismo do abandono de Hércules e a presença de Medeia no poema, cf. Diniz (2010, p. 55-93; 2012).

longo de toda a expedição –, como serve como ligação entre eles e o lugar temporal e espacial dos mitos ligados ao grande herói. Segundo a autora,¹⁵

¹⁵ *The whole scene is built on glances: the Argonauts look at Sthenelus who has returned from Hades to see them. He observes Argo, v. 918 τύμβου δὲ στεφάνης ἐπιβάς σκοπιάζετο νῆα and at his sight the Argonauts are transfixed with fear, v. 921-922 οἱ δ' ἐσιδόντες / θάμβησαν [...]. The presence of the verb « to see » is a characteristic feature of ekphrastic epigrams. The point of view according to which Sthenelus is described is ambiguous. The lexical field of the sight and the Argonauts' reaction at Sthenelus' appearance could lead the reader to think that the description reflects the internal point of view of the Argonauts, but the indication v. 919 τοῖος ἐὼν οἷος πόλεμόνδ' ἴεν reveals an omniscient narrator. The short description is focused on a visual element characterized by its glare and its color, v. 919-920 ἀμφὶ δὲ καλῆ / τετράφαλος φοίνικι λόφῳ ἐπελάμπετο πῆληξ. The place of the appearance, v. 918 τύμβου δὲ στεφάνης ἐπιβάς, and the aspect of the Sthenelus, a beautiful warrior, suggest an identification with an imaginary heroic statue of the deceased which would have decorated his tomb. Tradução do autor, com respeito às referências em grego no formato do artigo original.*



Toda a cena é construída sobre olhares: os argonautas olham para Estênelo que havia retornado do Hades para vê-los. Ele observa a Argo, v. 918 τύμβου δὲ στεφάνης ἐπιβὰς σκοπιάζεται νῆα, e sob sua visão os argonautas estão paralisados com medo, v. 921-922 οἱ δ' ἐσιδόντες / θάμβησαν [...]. A presença o verbo "ver" é um traço característico de epigramas efrásticos. O ponto de vista pelo qual Estênelo é descrito é ambíguo. O campo lexical da visão e a reação dos argonautas à aparição de Estênelo pode conduzir o leitor a pensar que a descrição reflete o ponto de vista interno dos argonautas, mas a indicação do v. 919 τοῖος ἔων οἷος πόλεμόνδ' ἴεν revela um narrador onisciente. A curta descrição foca em um elemento visual caracterizado por seu resplandecer e sua cor, v. 919-920 ἀμφὶ δὲ καλή / τετράφαλος φοίνικι λόφῳ ἐπελάμπετο πήληξ. O lugar de aparição, v. 918 τύμβου δὲ στεφάνης ἐπιβὰς, e o aspecto de Estênelo, um belo guerreiro, sugere uma identificação com uma estátua heroica imaginária do morto que teria decorado seu túmulo (Durbeck, 2008, p. 64-65).

O movimento efrástico do aedo não é algo inédito no poema, podendo ser identificadas várias outras cenas que produzem esse efeito. A éfrase é, em geral, definida como a descrição detalhada, produzida como um exercício retórico-poético, ou de uma obra de arte plástica, possivelmente imaginária, ou de uma cena que evoque efeito similar ao de uma obra do tipo.¹⁶

A ênfase nos olhares é muito significativa: assim como as divindades que observaram a partida dos heróis no Canto I, Estênelo sai de sua tumba exclusivamente com a intenção de contemplar aquele grupo, o que ressalta a importância destes heróis viajantes – o morto suplicou à própria Perséfone para vê-los, pois os considerava "homens semelhantes a ele mesmo". Pode-se ponderar que a constatação de que os argonautas são homens iguais a Estênelo os coloca em pé de igualdade, por extensão, ao próprio Hércules, como heróis semelhantes aos grandes do passado próximo.

A ênfase na descrição do reluzir do "belo/elmo de quatro cimeiras com penacho vermelho" (vv. 919-20) contrasta com o verso seguinte, no qual o falecido herói mergulha "de volta para a grande escuridão". Essa oposição entre luz e escuridão é fundamental nessas cenas, e pode simbolizar ainda uma oposição entre engano e ignorância, por um lado, revelação e consciência, por outro (Carreira, 2007, p. 102-103). Da mesma forma, o assombro dos argonautas com visão da figura do imponente fantasma serve como uma revelação, que impele Mopso – argonauta capaz de "ler" o vôo das aves, outra faculdade plenamente visual – a exortar seus companheiros a renderem sacrifícios em honra ao falecido herói.

Retomando o Orfismo, e o mito a ele associado, é por uma interdição de olhar que se dá a queda de Orfeu. Na catábase, ele é advertido que poderia retornar com sua amada Eurídice desde que não olhasse para trás, sendo punido por não respeitar tal regra. Murashima

¹⁶ Uma das cenas mais famosas a utilizar-se desse recurso é a descrição do escudo de Aquiles na *Iliada* (XVIII, vv. 478-613). Na *Argonáutica*, pode-se considerar a cena da descrição do manto de Jasão dado a ele por Atena como um exemplo de éfrase (*Ar. I*, vv. 730-68), no caso uma éfrase que tem como modelo exatamente a descrição do escudo de Aquiles. Outro momento em que se pode considerar um efeito efrástico é a cena da partida dos argonautas (*Ar. I*, vv. 536-579), na qual há, como na cena da aparição de Estênelo, uma ênfase nos olhares, especialmente na observação da nau singrando o mar.

(2005, p.22) observa que o ato de evitar olhar para trás tem um significado religioso profundo: por um lado, simboliza o desapego à matéria, um valor essencial para uma religiosidade ligada a conceitos de transcendência; por outro, há toda uma simbologia ligada aos olhares e as direções:

Além disso, olhar para trás significa, ainda, romper com o tabu das direções, que, como os lados e os pontos cardeais, possuíam, nas culturas antigas, um simbolismo muito rico. As antigas religiões matriarcais sempre deram nítida preferência pela esquerda, entre outros motivos porque é a noite, o oeste, que dá nascimento ao dia, parindo-o diariamente. Eis porque a cronologia entre os antigos era regulada pela noite, pela Lua, daí o hábito da escolha da noite para se travar batalhas, fazer reuniões, realizar julgamentos e cultos, como os Mistérios de Elêusis.

Quando a religião olímpica, patriarcal, tornou-se oficial na Grécia antiga, o culto a um deus solar, Apolo, modificou essa situação. Donde o início das prescrições contra a esquerda. A palavra direita, em Latim – dextera ou dextra –, inclusive, ao menos por etimologia popular, liga-se a decet, que significa “o que é conveniente”, enquanto esquerda é sinistra, “de mau presságio”. A palavra “ocidente” vem de occidens, “o que morre”, enquanto “oriente”, o leste, está associado a oriens, “o que nasce”.

Foi assim que se formou, nas culturas antigas, a crença de que olhar para frente é desvendar o futuro e possibilitar a revelação; para a direita é descobrir o bem e o progresso; para a esquerda é ir ao encontro do mal, do caos, das trevas, e, para trás, é o regresso ao passado, às nossas hamartíai, nossas faltas e erros, é a renúncia ao espírito e à verdade (Murashima, 2005, p. 23).

É coerente, de tal modo, que justamente Mopso, o advinho, esse ser capaz de “desvendar o futuro e possibilitar a revelação”, seja quem impele os heróis a realizar os ritos. E, por fim, o rito ser realizado em honra a Apolo dialoga com essa ideia de a direção do olhar estar ligada ao universo religioso. Portanto, é coerente que, ao final da cena, Orfeu ofereça sua lira a Apolo e batize a ilha sob o nome de Lira.

Contudo, é importante salientar que esta menção a Orfeu, diferente de outras, não traz nenhuma descrição direta dele como comandante do ritual, tampouco que tenha realizado qualquer tipo de música ou canto em honra a Apolo, como é de costume no poema, ou a Estênelo. O aedo apenas afirma que “a Apolo protetor das naus/um altar ergueram, coxas queimaram e Orfeu/ofereceu a lira”. Perto de outras descrições anteriores de rituais, esta soa curta e pouco detalhada, talvez porque a ênfase que se queria dar era exatamente na aparição do fantasma, e não nos procedimentos rituais.

É interessante notar ainda que, após o ritual, os argonautas se depararão com algumas situações nas quais se observa certa ênfase em referências que se ligam ao universo da virgindade. Primeiramente, vejam pelo Partênio (Παρθένιος), rio no qual se banha Ártemis (Sánchez, 1996, p. 190, n. 341), cujo próprio nome vem do termo que designava uma mulher virgem. A seguir, os navegantes chegam à Assíria, e o aedo lembra que este é o local no qual Zeus foi enganado por Sinope, filha de Asopo, a quem cortejara. O deus a ofereceria qualquer presente que quisesse em troca de seu amor, mas a jovem pediu-lhe para permanecer virgem, motivo pelo qual nenhum homem, nem mesmo Apolo, conseguiu desposá-la. Por último, são

mencionados três heróis que habitavam o local, Deileonte, Autólico e Flógio, três companheiros de Hércules e Estênelo na sua aventura com as amazonas (Sánchez, 1996, p. 191, n. 345).

Pode-se imaginar que a insistência em imagens e referências ao universo da virgindade estaria ligada também à busca de Hércules para recuperar o cinturão de Hipólita, um de seus famosos doze trabalhos. O cinturão da rainha das amazonas seria, além de símbolo de realeza e poder, um selo de castidade. Como explica em nota Marquetti (2013, p. 178, n. 36), o selo corresponde ao nó ou ao fecho, limites a serem respeitados e cuja abertura simboliza a consumação do ato sexual. Ele é “o laço inviolável que protege o ventre da rainha das Amazonas: desprendê-lo é possuir Hipólita”.¹⁷

O fantasma da vingança

De certo modo, pode-se perceber aqui talvez um recurso narrativo de Apolônio que anteciparia um tópico essencial do poema: o encontro de Jasão e Medeia e suas consequências. É ela que, por meio de suas habilidades mágicas, auxiliará Jasão e os argonautas na conquista do velo dourado e na fuga destes do reino de seu pai, o rei da Cólquida. Ao fugir com a jovem princesa, a nau Argo é perseguida, em sua fuga, por vários navios dos Colcos, um deles comandado pelo príncipe Apsirto. Para conseguir escapar, Medeia engana o irmão, morto e depois esquartejado por Jasão, que realiza um ritual para evitar o retorno do morto para buscar vingança:¹⁸

*O herói Esonida então cortou as extremidades do morto,
três vezes lambeu o sangue, e três vezes cuspiu a impureza pelos dentes,
como é o costume entre os assassinos para expiar mortes traiçoeiras
(Apollonius, Ar. IV, vv. 477-479).*

O ritual em questão é chamado *maschalismós* (μασχαλισμός), e é basicamente uma forma de impedir os mortos de se levantarem e perseguirem os vivos. Segundo Ogden (2009, p. 162), tratava-se de uma mutilação das extremidades do corpo do morto, provavelmente os olhos, orelhas, nariz, mãos, pés e genitais, pois a crença seria de que “o fantasma e seus poderes eram extraídos diretamente de seu cadáver em seu estado atual”, ou seja, que a mutilação atrapalharia que um ser que voltasse do mundo dos mortos atacasse a pessoa. Mutilado o corpo, mutilado estaria o próprio fantasma.

A ideia de que um fantasma de uma vítima de assassinato poderia retornar para exigir justiça é algo tão recorrente no pensamento antigo grego que mesmo na obra de um historiador e biógrafo como Plutarco há algumas histórias de fantasmas. No *Címon* (Cim. 6, 4-6 *apud* Gonzáles, 2019) ele relata o caso de uma mulher casada com um general espartano que, morta por engano por este, volta todas as noites para perturbá-lo nos sonhos, o que

¹⁷ Esse é apenas um dos diversos exemplos literários e iconográficos que justificam a relação entre cinto e virgindade. Cf. Marquetti, 2013, *passim*.

¹⁸ ἦρως δ' Αἰσονίδης ἐξάργματα τάμνε θανόντος,
τρὶς δ' ἀπέλειξε φόνου, τρὶς δ' ἐξ ἄγος ἔπιυσ' ὀδόντων,
ἢ θέμις αὐθέντησι δολοκτασίας ἰλάσθαι.
Tradução do autor.

apenas cessou quando o general foi até a cidade natal de sua esposa para apacar seu espírito vingativo. Assim como Apsirto, a mulher era um *biaiothánatos*, ou seja, um fantasma de uma pessoa vítima de morte violenta, que exigia um ritual de natureza necromante para impedir o retorno. Gonzáles (2019, p. 40) aponta ainda que a narrativa de Plutarco retoma uma tradição cuja primeira ocorrência é nas *Eumênides* de Ésquilo, quando o fantasma de Clitemnestra assedia o filho Orestes, um matricida.

Cometer um ato de violência que resulta em morte, de tal modo, era visto como uma grave falta. E ao longo do poema esta não é a única morte que ocorre por ação de Jasão e seus companheiros, tampouco a única punição decorrente de uma violência. Pode-se lembrar, por exemplo, a morte do rei Cízico, o hospitaleiro soberano dos dolíones, morto em um engano cometido pelos argonautas (*Ar. I*, vv. 1018-1052). Após serem muito bem recebidos, uma corrente de ventos muda a direção do barco e faz com que a Argo ancore novamente nas terras dos dolíones que, como já era noite, atacam os argonautas, sem saber que aqueles com quem lutavam eram os mesmos que haviam hospedado anteriormente. Os argonautas matam os dolíones e seu rei e, após reconhecerem o engano, participam dos funerais e vão embora. Porém, são pegos por tempestades que duram um número de dias correspondente a quantos dolíones mataram, o que os obriga a realizar um ritual para a deusa do monte Díndimo. Ou seja, mesmo que as mortes tenham sido fruto de um engano, mesmo que tenham sido feitos rituais em honra aos mortos, um ato de violência jamais estará totalmente impune.

Cabe perguntar, portanto, em que contexto uma ação do tipo levaria à manifestação de um *biaiothánatos*? Os gregos antigos acreditavam, em geral, em três tipos de fantasmas, os *átaphoi*, os *áōroi* e os *biaiothánatoi*, e sua natureza estava diretamente ligada ao tipo de morte pela qual passaram (Johnston, 1999, p. 127–128). Os *átaphoi* eram os que não tinham tido direito a um enterro digno, e por isso vagavam por este mundo, já que o ritual era necessário para garantir a passagem. Os *áōroi* eram os espíritos dos que haviam morrido muito jovens e, por deixarem esta vida cedo demais podiam tornar-se vingativos. E, por fim, os já mencionados *biaiothánatoi* eram os fantasmas dos que foram vítimas de mortes violentas, mesmo aqueles mortos em batalha. Ou seja, a permanência de um espírito em nosso mundo derivaria de um rompimento inesperado do ciclo natural da vida. Porém, os exemplos apontam que, independentemente de sua natureza, fantasmas apenas importunariam os vivos caso não tivessem direito a um ritual que propiciasse uma passagem tranquila para o mundo dos mortos, o que reforça como os rituais fúnebres eram essenciais na religiosidade grega antiga.

Ao considerarmos, portanto, esta percepção acerca dos *biaiothánatos*, fica clara a intenção de Jasão em impedir um suposto retorno do irmão de Medeia, movido por sede de vingança. A escolha pelo *maschalismós* evidencia tal intenção, visto que é um ritual que não traz paz ao morto, pelo contrário, o incapacita objetivamente de reagir ante o desejo de vingança. Da mesma forma, na tragédia *Electra*, de Ésquilo, Clitemnestra realiza *maschialismos* no corpo de seu marido, Agamêmnon, por ela assassinado, para impedir sua vingança. Ceulemans

aponta que o fato de Jasão optar por enterrar o morto, converge para a ideia de um medo do retorno do falecido:¹⁹

Para que Apsirto seja enterrado de acordo com os costumes de seu povo, ele deveria ter sido pendurado em uma árvore. No entanto, Jasão é retratado simplesmente colocando o capitão colco debaixo da terra sem mais delongas (pois o cadáver ainda está úmido, ὑγρόν!), [...]. De acordo com a crença colca, tal funeral é uma séria culpa: ἄγος Κόλχοισιν (III, 203). Portanto, seria ilógico para Jasão primeiro evitar um ἄγος apenas para criar um novo imediatamente depois. Portanto, este enterro acrescenta evidências contra o motivo de apaziguamento, mas o leitor pode perguntar por que Jasão enterra o cadáver. Afinal, ele poderia simplesmente deixar o corpo onde está. É altamente plausível que Jasão tenha desejado humilhar Apsirto post mortem com este enterro, especialmente porque, em combinação com um enterro contrário aos costumes colcos, ο μασχαλισμός forma "uma inversão absoluta dos ritos funerários adequados". Assim, Apsirto é privado de seu καλὸς θάνατος. Além disso, parece que um motivo psicológico também está em jogo aqui, que apoia o motivo de vingança. Instintivamente, Jasão deseja se livrar de sua vítima o mais rápido possível. De alguma forma, em um reflexo mágico, o assassino deseja remover o corpo de seu inimigo e tirá-lo de sua vista. Nas palavras de Sarah Johnston (1999, p. 40), "A rapidez do enterro reflete não apenas a necessidade óbvia de remover um cadáver em decomposição rapidamente, mas a percepção de que o indivíduo não pertence mais entre os vivos". Jasão deseja afastar Apsyrtyrus do ambiente e enviá-lo rapidamente para o submundo, para se sentir mais seguro. Ao realizar essa forma de enterro, Jasão ganha proteção adicional contra a vingança do falecido. Portanto, o duplo ἄγος não enfraquece apenas o motivo de apaziguamento, mas também apoia o motivo de vingança (Ceulemans, 2007, p. 92).

É possível recuperar, neste trecho, a reprimenda que o fantasma de Pátroclo faz a Aquiles quando este não sepulta seu cadáver com os devidos ritos. Fica bastante evidente pelas passagens que a decisão de não sepultar um morto era invariavelmente uma ação de humilhação, de desonra. Como aponta Vernant (1979), é na falta desses rituais que se faz ainda

¹⁹ For Apsyrtyrus to be buried according to the customs of his people, he should have been hung from a tree. Jason, however, is portrayed putting the Colchian captain under the ground without further ado (for the corpse is still humid, ὑγρόν [...]). According to Colchian belief such a funeral is a serious guilt: ἄγος Κόλχοισιν (III, 203). Thus, it would be illogical for Jason to first avert an ἄγος only to create a new one immediately afterwards. Therefore, this burial adds to the evidence against the appeasement motive, but the reader can ask why Jason buries the corpse. After all, he could just leave the body be. It is highly plausible that Jason wanted to humiliate Apsyrtyrus post mortem by this burial, especially since in combination with a burial against Colchian customs, the μασχαλισμός forms "an absolute inversion of proper funerary rites". Thus, Apsyrtyrus is deprived of his καλὸς θάνατος. Furthermore, it seems that a psychological motive is also in play here which supports the vengeance motive. Instinctively, Jason wants to get rid of his victim as soon as possible. In some sort of magical reflex, the murderer wants to remove the corpse of his enemy and to get it out of his sight. In the words of Sarah Johnston (1999, p.40), "The swiftness of burial reflects not only the obvious need to remove a decomposing corpse quickly but the perception that the individual no longer belonged amongst the living". Jason wants to remove Apsyrtyrus from the surroundings and send him quickly to the underworld, to feel more secure. By executing this form of burial, Jason gains sed. So the double ἄγος not only weakens the appeasement motive, but also supports the vengeance motive. additional protection from the revenge of the deceased. So the double ἄγος not only weakens the appeasement motive, but also supports the vengeance motive. Tradução do autor.

mais evidente na morte gloriosa que se espera de um herói. O ultraje do cadáver, que os gregos chamavam de *aikía*, não apenas era um crime em si, mas uma forma de impedir sua glória, sua imortalidade. O autor destaca que a mutilação é uma das formas de *aikía*, pois é também um procedimento de coisificação do humano que, desfigurado, é devorado pelos animais – e não pelo fogo, dos rituais de cremação.

O despedaçamento do cadáver, cujos restos são jogados ao acaso, culmina na prática, evocada desde os primeiros versos da Ilíada e lembrada ao longo do poema, de deixar o corpo para repasto de cães, aves e peixes. O ultraje leva aqui o horror a seu acme. Despedaçado, o corpo é devorado cru ao invés de ser entregue ao fogo que, queimando-o, o restitui ao além, na inteireza de sua forma. O herói, cujo corpo é assim largado à voracidade das feras, é excluído da morte ao mesmo tempo em que é diminuído da condição humana. Não atravessa as portas do Hades, porque não teve sua "parte de fogo"; não tem lugar de sepultura, não tem túmulo nem sema, nem mesmo corpo funerário localizado que marque para o grupo social o ponto da terra em que ele se acha situado e em que se perpetuem suas relações com seu país, sua linhagem, sua descendência ou até mesmo simplesmente com os passantes. Expulso da morte, ele se acha, no mesmo ato, riscado do universo dos vivos, apagado da memória dos homens. E mais, deixá-lo para as bestas não é somente, recusando-lhe os funerais, interditar-lhe o estatuto de morto, é dissolvê-lo na confusão, remetê-lo para o caos, para uma completa inumanidade: transformado em carne e sangue de animais selvagens, no ventre das bestas que o devoram, nele não há mais a menor aparência, o menor vestígio do humano: ele não é mais pessoa alguma (Vernant, 1979, p. 58-59).

Tal é o crime de Jasão, ao destroçar Apsirto e enterrá-lo fora de seus costumes. Neste sentido, o jovem está contaminado pelo ato violento cometido, mesmo que tenha evitado o retorno do fantasma. A esta contaminação se dava o nome de *miasma*, que era vista como um tipo de poluição que marcava o assassino e o tornava alvo dos espíritos. O herói então não se purifica com o ato realizado, apenas impede que o fantasma retorne em busca de vingança, o que demonstra que, mesmo havendo uma nítida relação entre os *biaiothánatoi* e o *miasma*, as duas circunstâncias exigiam ações distintas. Johnston (1999, p. 129-130) aponta que na *Oréstia* de Ésquilo, mesmo tendo sido purificado pelo assassinato de sua mãe, Orestes é perseguido pelas Erínias, personificações gregas da vingança, da mesma forma que Édipo, na obra homônima de Sófocles e em outras versões do mito, está coberto em *miasma* e não é perseguido pelas Erínias. Ou seja, se as consequências de um crime de assassinato são duas, a geração de *miasma* e de um *biaiothánatos*, seriam necessários dois rituais.

Portanto, antes de sua união com Medeia e por ordens de Zeus, os jovens devem se purificar do crime cometido contra o irmão dela visitando Circe, notável feiticeira e tia da jovem princesa (*Ar. IV*, vv. 659-752). Johnston (1999, p. 271) observa que, como devido, Jasão e Medeia são orientados a fazer oferendas purificadoras às Erínias como parte do ritual, que envolve práticas tanto para limpeza do *miasma* quanto para evitar o retorno do fantasma, por este estar zangado com os vivos. Têm-se aqui uma evidente ligação entre os eventos. Percebe-

se no *maschialismos* performado por Jasão que a crença da possibilidade de mortos andarem entre os vivos está presente tanto nesta ação, quanto na aparição anterior do fantasma do herói Estênelo. A necessidade de se purificar, porém, aparece apenas na segunda situação, visto que Jasão e Medeia são vistos como assassinos contaminados por *miasma*.

Considerações Finais

Há uma clara diferença, por fim, entre a aparição de Estênelo e a morte de Apsirto. Como recebera os devidos ritos fúnebres, possuía sua tumba e fora de tal modo aceito entre os mortos, Estênelo precisa pedir permissão à Perséfone para poder ver aqueles heróis. O fantasma do herói retorna não para vingar-se, mas como uma forma de enfatizar a grandeza daqueles jovens heróis ante o passado, como continuadores de uma tradição. O assombro com sua aparição logo é substituído por demonstrações de respeito, que marcam o papel dos ritos fúnebres e do respeito aos mortos na tradição cultural desde o período arcaico da Grécia Antiga.

Por outro lado, percebe-se que a morte de Apsirto joga uma sombra sobre a união de Jasão e Medeia. Toda a narrativa da relação entre os dois se dá em diálogo com imagens de morte, violência e vingança, seja no poema ou nas narrativas da tradição. A narrativa mítica, amplamente conhecida está retratada na famosa obra dramática do poeta Eurípidés, *Medeia*, que é uma das inspirações do poema de Apolônio. A insistência da narrativa na realização de rituais de purificação, de aplacar e impedir o retorno dos mortos, de limpar a marca de um crime, aponta inevitavelmente para o destino trágico da relação entre o casal, mesmo que o poema de Apolônio não contemple este elemento do mito. Jasão irá trair Medeia e, como consequência, a feiticeira irá cometer uma série de crimes contra o seu esposo, como vingança. O mais grave deles é o assassinato dos filhos do casal e, mais uma vez, se percebe a importância dos ritos fúnebres no conflito entre Jasão e Medeia, em um momento que, como observa Queiroz, Jasão precisa assumir sua responsabilidade como chefe da casa de Corinto:

*Jasão renegara a união com Medeia, com quem tivera dois filhos, para se casar com Glauce, filha de Creonte, rei de Corinto, e, assim, adentrar na casa real da cidade. Em vingança, Medeia provoca a morte de Glauce e de seu pai e, ainda, mata, com suas próprias mãos, os dois filhos que tivera com Jasão, deixando o antigo marido sem descendência. Ao descobrir as ações de Medeia, Jasão a intercepta quando esta se preparava para deixar a cidade, levando os cadáveres dos filhos; ao perceber que não conseguiria impedir a fuga de Medeia, Jasão apela para que ela, ao menos, deixasse os corpos dos filhos para que pudesse cumprir os devidos ritos fúnebres. Medeia despreza os apelos do ex-marido e o aconselha a deixá-la e se preocupar em dar funeral a Glauce, sua esposa: “volte a tua casa (oîkos) e dê honras ao cadáver de sua esposa” (Eur., *Medeia*, v. 1394). Medeia, portanto, não admite que Jasão reivindique suas obrigações como pai para lhe resgatar os cadáveres dos filhos; sua resposta indica que, se Jasão pretende conduzir cerimônias fúnebres, deveria se contentar com aquelas relacionadas ao seu papel de senhor da casa real de Corinto, uma vez que, morto Creonte, a ele, Jasão, caberia a obrigação de honrar os cadáveres que jaziam em seu novo lar. Impedido de dar os ritos aos corpos dos filhos, Jasão pede o*



testemunho de Zeus de que não cumpriu suas obrigações como pai apenas em função da loucura e da obstinação de Medeia (Queiroz, 2022, p. 74-75).

O próprio Apolônio de Rodes estabelece, em outra cena, a relação com a forma como o mito é narrado em Eurípides: antes de decidir pelo crime, os argonautas conspiram para abandonar Medeia que, quando toma ciência da possibilidade do abandono, direciona sua fúria a Jasão, em um longo discurso que é uma versão épica do monólogo presente na obra do dramaturgo clássico. A desonra de Jasão, que prometera a ela honra e glória em Iolco, é a condutora da reprova feita pela jovem e, não por acaso, a mesma desonra a levará aos atos funestos na tragédia euripídiana. Apolônio, nesse discurso, a sua Medeia à da tragédia de Eurípides, e justo antes de a jovem empreender seu grande e mais irremediável erro no poema: conspirar a morte do próprio irmão. A separação de Medeia de seu mundo, da Cólquida e da sua família é também consequência desse funesto amor, o que será sacramentado com o terrível assassinato de Apsirto – ela escolhe o amor incerto de Jasão ao amor fraterno. E de tal modo é necessário que ela e seu amante se purifiquem do crime – a visita à Circe – para que possam se unir em matrimônio.

Contudo, fica evidente que há uma sombra hercúlea sobre esta união, de morte, dor e vingança, que nenhum ritual será plenamente capaz de eliminar. Nesta chave interpretativa, ao se vingar da traição de Jasão, é Medeia que agirá como um *biaiothánatos*, e se considerarmos que toda a promessa de amor de Jasão se baseia no fato de que ela abandonaria sua família – sua identidade – e participaria do assassinato do próprio irmão, sangue do seu sangue, talvez Medeia já se considerasse morta. Não por acaso, ao fim da tragédia, Medeia não morrerá, mas ascenderá aos céus no carro do sol, seu avô, como se fosse aceita como uma divindade. Talvez Medeia não morra porque já seria um *biaiothánatos* em vida, e sua ascensão não seja a redenção de todos seus crimes, mas a aceitação que, ao perder sua identidade de mãe e esposa – as últimas que lhe restavam –, ela já estava morta. Neste sentido, a traição de Jasão é em parte uma forma de assassinato, não da carne, mas da identidade que restou à jovem, de esposa do rei de Iolco, pelo qual ela abandona tudo que era.

Talvez seja necessário, por fim, abordar brevemente a simbologia do cadáver mutilado, que é o elemento central do *maschalismós* de Apsirto, e dialoga com dois tópicos abordados neste texto. Primeiramente, a violação do corpo do morto é central na narrativa da *Iliada*, visto que Aquiles se vingará do algoz de Pátroclo, o príncipe Heitor de Troia, atando seu corpo já morto ao seu carro e o arrastando em torno da cidadela troiana, com o objetivo de desfigurar seu cadáver. Após essa ação, sequestra o corpo e passa a humilhá-lo por nove dias, negando-o os rituais fúnebres. O ato maior de *aikía*, ele nega ao morto sua beleza e individualidade e, como aponta Vernant, e não se pode ignorar o paralelo desta ação igualmente com o despedaçamento de Orfeu por Bacantes, sacerdotisas ligadas a Dioniso, no mito de origem do Orfismo. Nos três casos, a mutilação tem alto valor simbólico não apenas pela separação dos membros, ato de extrema violência em si, mas pela negação, mais uma vez, dos ritos fúnebres devidos.



Assim, o encontro com Estênelo e o assassinato de Apsirto apontam ambos para uma estratégia narrativa extremamente sofisticada de Apolônio. Estas figuras, além de estabelecerem o impacto da relação entre os heróis argonautas e os heróis do passado, como Hércules, mantendo sua figura imponente presente na trama mesmo depois de seu abandono, apontam para o destino funesto de Jasão e Medeia, cuja união será a semente da tragédia, atando o discurso do poema épico ao do clássico exemplar do drama ateniense. Se considerarmos que, como gênero, a poesia épica antecede à trágica, Apolônio constrói uma simbologia interessante, pela qual a violência e a glória dos heróis são como fantasmas, que antecipam suas próprias tragédias, e formam um ciclo do qual não é possível escapar. O que Apolônio desenvolve é uma noção que está completamente arraigada na cultura grega, e que atravessa séculos: é fundamental cuidar de seus mortos. Seja na poesia épica arcaica de Homero, para um biógrafo como Plutarco, para os grandes dramaturgos atenienses, ou um erudito alexandrino, a lida com rituais de morte é uma exigência não apenas cultural, mas uma garantia de que tais mortos tenham paz – e não retornem em busca de vingança.

Referências Bibliográficas

- Apollonius Rhodius. (1912). *The Argonautica*. Edição em grego. Editado com introdução e comentários em inglês por George W. Mooney. Longmans, Green and Co.
- Apollonius Rhodius. (1997). *The Argonautika*. Tradução com introdução, comentário e glossário por Peter Green. University of California Press.
- Apolonio De Rodas. (1996). *Argonáuticas*. Trad. de Mariano Valverde Sánchez. Editorial Gredos.
- Argolo, P. (2006). *Imagens da família nos contextos funerários: o caso de Atenas no período clássico*. [Dissertação de Mestrado, MAE-USP].
- Carreira, P. C. F. da C. (2007). *As Argonáuticas de Apolônio de Rodes. A arquitetura de um poema helenístico*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa].
- Ceulemans, R. (2007). Ritual mutilation in Apollonius Rhodius' *Argonautica*: A contextual analysis of IV, 477-479 in search of the motive of the $\mu\alpha\sigma\chi\alpha\lambda\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$. *Kernos*, 20, 97-12. <https://journals.openedition.org/kernos/173>.
- Diniz, F. G. M. (2010). *A passagem do cetro: aspectos dos personagens Hércules e Jasão na Argonáutica de Apolônio de Rodes*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista].
- Diniz, F. G. M. (2012). Medeia na Argonáutica: um plano trágico de Argo. *CODEX – Revista de Estudos Clássicos*, 3(1), 50-68. <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/2801/2373>.
- Durbec, Y. (2008) Several deaths in Apollonius Rhodius' *Argonautica*. *Myrtia*, 23, 53-73. <https://revistas.um.es/myrtia/article/view/71021/68501>.
- Edmonds, R. E. (2015). Imagining the Afterlife in Greek Religion. In E. Eidinow & J. Kindt (Ed.). *Oxford Handbook of Ancient Greek Religion* (pp. 551-563). Oxford University Press. https://repository.brynmawr.edu/classics_pubs/113/.



Fowler, B. H. (1989). *The Hellenistic Aesthetic*. University of Wisconsin Press.

González, D. R. (2019). The Function of Dream-Stories in Plutarch's Lives. In D. Romero-González; I. Muñoz-Gallarte & G. Laguna-Mariscal (Ed). *Visitors from beyond the Grave: Ghosts in World Literature* (1º ed., pp. 33-45). Imprensa da Universidade de Coimbra.

Guthrie, W. K. C. (1971). *The Greeks and Their Gods*. Boston: Beacon Press.

Homero. (2005). *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. Cotovia.

Johnston, S. I. (1999). *Restless dead: encounters between the living and the dead in ancient Greece*. University of California Press, Ltd.

Marquetti, F. R. (2013). *Da Sedução e Outros Perigos: O mito da Deusa-Mãe*. Editora Unesp.

Murashima, M. K. G. (2005). A interdição do olhar: o mito de Orfeu na visão de Junito Brandão. *PRINCIPIA*, (12), 1–7. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/principia/article/view/12193>.

Ogden, D. (2009). *Magic, witchcraft and ghosts in the Greek and Roman worlds*. Oxford University Press.

Prado, A. L. do A. de A. (2006). Normas para a transliteração de termos e textos em grego antigo. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, 19(2), 298–299. <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/123>.

Queiroz, J. T. F (2022). *Os direitos do cadáver: ritos fúnebres na poesia épica e trágica da Grécia antiga*. Edições UESB.

Vernant, Jean Pierre. (1979). A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso - Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP*, 9, 31–62.

Recebido em: 30 de setembro de 2023

Aprovado em: 10 de maio de 2024

