



Entre a Lira e o Caldeirão: música e magia na expedição dos argonautas

Francisca Luciana Sousa da Silva¹

Submetido em Setembro/2014

Aceito em Novembro/2014

RESUMO:

A partir do estudo das poéticas do exílio relacionadas ao mito de Medeia, pareceu-nos singular a presença recorrente, mas não coincidente, do par mítico Orfeu e Medeia na *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes. Ambos têm poderes mágicos: ele, na arte da música; ela, na manipulação das ervas. Ambos também participam ou instituem mistérios: ela, sacerdotisa de Hécate; ele, sacerdote de Apolo. São opostos complementares, fundamentais ao sucesso da expedição dos Argonautas. Para além da leitura mítica, propomos uma leitura e análise crítico-interpretativa a partir da obra de Jacques Derrida, *A farmácia de Platão* (2005), que tratará da escritura e do termo a ela associado, marcadamente ambíguo: *phármakon*. Este advém de um mito, o mito de Theuth, tratado no diálogo *Fedro*, de Platão. Além de Derrida, outro autor retomará o filósofo, fundamentando nosso estudo: Alberto Bernabé com *Platão e o orfismo: diálogos entre religião e filosofia*. A exposição deve ainda contar com dois aparatos metodológicos: o da historiografia e o da psicologia analítica, especialmente a abordagem alquímica, a partir da leitura de *O segredo da flor de ouro: um livro de vida chinês*, de C. G. Jung e R. Wilhelm.

Palavras-chave: Argonáutica – Música – Magia – Orfeu – Medeia

ABSTRACT:

From the study of the poetics of exile related to the myth of Medea, it seemed natural to the recurrent presence, but not coincidentally, the pair mythical Orpheus and Medea in the *Argonautica* of Apollonius of Rhodes. Both have magical powers: he, the art of music; her handling of the herbs. Both also participate in establishing or mysteries: her priestess of Hecate, he, the priest of Apollo. Are complementary opposites, fundamental to the success of the expedition of the Argonauts. Apart from reading mythical, we propose a reading and critical interpretive analysis from the work of Jacques Derrida, *Plato's Pharmacy* (2005), which treats the scripture and the word associated with it, notably ambiguous *pharmakon*. This comes from a myth, the myth Theuth treated in the dialogue *Phaedrus*, Plato. In addition to Derrida, the philosopher resume another author, basing our study: Alberto Bernabé with *Plato and Orphism: dialogues between religion and philosophy*. The exhibition should also have two methodological devices: the historiography and analytical psychology, especially the alchemical approach, from reading *The secret gold flower: a book of Chinese life*, from C. G. Jung and R. Wilhelm.

Keywords: Argonautica – Music – Magic – Orpheus – Medea

¹ Especialista em Estudos Clássicos pela UnB/Archai, Mestranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Orientador: Orlando Luiz de Araújo. E-mail: luveredas@yahoo.com.br.



Introdução

*Dia e noite, a canção sem fim da morte se avoluma, como o mar que rodeia a ensolarada ilha da vida.*²

O presente artigo pretende discutir bem como relacionar a presença do par mítico Orfeu e Medeia, na expedição dos Argonautas, com a magia por eles engendrada: a música e a manipulação dos fármacos. Embora recorrente, tal presença pouco ou nunca coincide. Entender por que um opera na ausência do outro e como a ação de ambos interfere na viagem assinalada é nosso principal objetivo.

Em nossa análise, tomamos como base a edição crítica estabelecida por Hermann Fränkel (Oxford, 1961), com tradução para o inglês por R. C. Seaton, edição seguida pela versão espanhola de Carlos García Gual, *El viaje de los Argonautas*, à qual aludiremos com mais frequência, retomando os quatro livros ou cantos para identificar e interpretar a presença ou ausência de Orfeu e Medeia na narrativa.

Apolônio de Rodes nasceu e viveu na cidade de Alexandria, onde compôs e publicou as *Argonáuticas*, “com notável fracasso” (GUAL, 2004:8). Retirando-se para Rodes, corrigiu o poema e obteve grande êxito, além de assegurar a cidadania dos ródios. Também teria dirigido o Museu e a Biblioteca de Alexandria, entre 265 e 245 a.C. A ele se atribuía a autoria de epigramas e uma obra intitulada *Fundações*, sobre a origem de algumas cidades, e alguns tratados (*Contra Zenódio*, por exemplo) de crítica homérica, como gramático e erudito profissional. Essas obras, porém, não chegaram até nós, a não ser *A viagem dos Argonautas*, poema épico em quatro cantos, c. séc. III a.C. (em grego, *Argonautiká*: “cantos argonáuticos”) e 6.000 hexâmetros, bem menos que a *Iliada* e poucos versos mais curta que a *Odisseia*. É, contudo, o terceiro poema épico heroico de âmbito grego, conforme assinala Carlos García Gual. Tal posição se deve à cronologia e ao valor literário da obra, muito distante das epopeias de Homero e da decadente forma épica das novelas do séc. III d.C. A poesia de Apolônio é culta, sentimental por vezes, antiquada e erudita, pois “recria uma antiga saga, frente a cuja autenticidade o poeta não pode deixar de sentir certa ironia” (GUAL, 2004:8).

² R. Tagore. “Pássaros Perdidos”, 252 In: **Poesia mística: lírica breve**. Tradução Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2003.



Os aportes teóricos que fundamentarão nossa análise serão *A farmácia de Platão* (1986), de Jacques Derrida, leitura filosófica que guiará nosso olhar em torno dos termos *phármakon*, *pharmakía* e *pharmakós*, tanto no plano mítico quanto no simbólico associados ao par Orfeu e Medeia. Em seguida, aludiremos à *Poética do espaço* (1957), de Gaston Bachelard, propondo um diálogo deste com Derrida acerca do lugar onde estão situados os mitos aqui estudados, notadamente as ideias de dentro e fora, espaço interior e espaço exterior. Também serão considerados alguns aspectos historiográficos relativos à magia, além de breve incursão à psicologia analítica, a partir dos conceitos de alquimia e ambivalência.

Música e Mistério, Arte e Magia: do encanto de Orfeu ao feitiço de Medeia

Após invocar Apolo, no Canto Primeiro de *A viagem dos Argonautas*, a fim de “rememorar as façanhas dos heróis de antiga linhagem” (GUAL, 2004:49), o poeta primeiro menciona Orfeu, a partir do verso 23s da edição crítica de H. Fränkell:

Primeiro vamos nomear Orfeu, que foi parido por Calíope, é dito, casada com o trácio Eagro, próximo aos montes Pimpleanos. Os homens dizem que ele, pela música de suas canções, **encantava** as pedras imóveis sobre as montanhas e o curso dos rios. E os pinheiros selvagens, até os dias de hoje, tomados por aquele **fluxo mágico**, crescem na costa trácia e permanecem em filas ordenadas do mesmo modo que o **encantamento** de sua lira, que veio da região da Piéria. Tal era Orfeu que o filho de Éson bem recebeu para compartilhar seus feitos em obediência ao comando de Quíron, Orfeu, governante da Bistônia Piéria.³

Orfeu, além de suplicante, aparece como conselheiro (Canto Segundo, v. 700 s), prestando honras a Apolo, que se mostra pela manhã aos viajantes, depois de enfrentarem muitos tormentos, logo após o poeta evocar a distância da pátria e a errância por terras desconhecidas e cidades que são objeto de contemplação (v. 540 s). Assim diz Orfeu:

Eia! Vamos chamar sagrada esta ilha em honra a Apolo Matutino, posto que apareceu para nós todos ao amanhecer. E lhe sacrificaremos o que temos, levantando um altar na costa. Se logo nos concede um regresso sem danos até a terra hemonia, também então lhe ofereceremos sacrifícios das melhores cabras. Agora, deste modo, convido-os a congraçá-lo com gordura e libações. Mas sê-nos benévolo, soberano, sê benévolo, tu que te revelaste a nós! (p. 121)⁴

³ Livre tradução do inglês de Lourenço Becco com revisão e grifos meus.

⁴ Tradução do espanhol minha.



E na sequência, Apolônio descreve “uma ampla roda de dança, com cantos de elogio a Apolo, o Auxiliador”. Entre os presentes, destaca a figura de Orfeu, “o nobre filho de Eagro, aos acordes de sua lira Bistônia, o qual iniciou uma sonora canção” (p. 121).

Pelas passagens, depreendemos o estreito vínculo do músico da Trácia com o deus do oráculo de Delfos, conforme assinala Alberto Bernabé em *Platão e o orfismo: diálogos entre religião e filosofia* (2010:392), acerca de uma tradição alternativa que faz de Orfeu filho do próprio Apolo: “E da parte de Apolo, chegou o citarista, pai dos cantos, o bem-afamado Orfeu” (*Pítica* 4, 176 s). Este aspecto solar do músico e poeta trácio, a quem se atribui a autoria de hinos e outros escritos, como uma cosmogonia e textos escatológicos, além de relacioná-lo aos Mistérios, sugere a seguinte etimologia para seu nome: Orfeu ou Arfa, palavra fenícia composta de *aour* (luz) e de *rophae* (cura), que significa “Aquele que cura pela luz”.⁵

A partir do exposto, podemos estabelecer uma primeira aproximação entre os personagens Orfeu e Medeia. Ela também advém de uma linhagem nobre, sendo neta do Sol, pertence à antiga raça dos helíades, como Circe e Pasifae. Ela é filha de uma oceanida, Ídia ou Eydia e Eetes, filho de Hélios, rei da ilha de Ea, na Cólquida. O nome Medeia, “a do bom conselho”, está associado ao culto lunar, sendo, pois, “um título de honra da deusa da Lua” (RINNE, 1988:45). Juntamente com Circe, “a ninfa orgiástica”, “a Senhora dos Animais” (como figura na *Odisseia*) e Hécate, “a velha deusa da morte e do inferno”, Medeia, “a deusa-moça de Ea”, integra a figura triádica da deusa lunar, ainda segundo Olga Rinne em *Medeia. O direito à ira e ao ciúme. Na Argonáutica*, porém, o aspecto trifauce está mais relacionado às divindades de culto da personagem Medeia: Ártemis, deusa virgem (jovem), Hera, deusa do matrimônio (mulher), e Hécate, deusa noctívaga, senhora das encruzilhadas e dos feitiços (velha). A heroína seria, se podemos assim dizer, uma síntese dessas três potências femininas, também relacionadas às fases da Lua: nova, cheia e minguante. Também na *Teogonia*, ela aparece como divindade ctônica (v. 992 s). Mas Apolônio, assim como Eurípedes, trata de humanizá-

⁵ Seria, na realidade, um nome de iniciação e sinal de missão recebido pelos mestres, após viagem à Samotrácia e ao Egito, onde foi recebido pelos sacerdotes de Mênfis. Outros estudiosos, entre os quais Alberto Bernabé e Gabriella Gazinelli, preferem associar o nome de Orfeu a *órphne*, *orphnaios*, que remetem a obscuridade, trevas, noite; daí, sombrio, ermo, noturno, consoante ao mito.



la, pintando-a com a mesma ambiguidade do termo *phármakon*: “Essa mesma sou eu, que agora perdi minha pátria, e meus pais, e minha casa, e a alegria inteira da vida. (...) um duro destino arrebatou minhas alegrias, e vou errante e maldita, entre estranhos.” (IV, v. 1050 ss)

Nesse ponto cumpre ingressar na *Farmácia de Platão*, recuperando o jogo linguístico ali efetuado. Já no início de sua *Farmácia* (Cap. 1, p. 10), Derrida fala-nos da dissimulação da textura, tendo antes (p. 7) aludido às relações gráficas do vivo e do morto nos planos textual, têxtil e histológico, relacionando texto e tecido, bem como escritura, a partir do diálogo *Fedro*. Neste que seria o primeiro ensaio de Platão, a escritura remete ao melhor, ao mais nobre jogo (*paidía*), pois procurando salvar, se perde (p. 11). Também remete, na última parte, à origem, à história e ao valor da escritura, instrução que “deverá um dia cessar de manifestar-se como uma fantasia mitológica sobreposta, um apêndice que o organismo do diálogo poderia muito bem dispensar sem prejuízo” (p. 12). A ironia, depreendida em Apolônio, é explícita em Platão, sendo sempre empregada no decorrer do diálogo. No que tange à escritura, ela é tomada por encenação:

Escrevendo o que não diz, não diria e, sem dúvida, na verdade jamais pensaria, o autor do discurso escrito já está instalado na posição do sofista: o homem da não-presença e da não-verdade. A escritura já é, portanto, encenação. A incompatibilidade do *escrito* e do *verdadeiro* anuncia-se claramente no momento em que Sócrates se põe a contar como os homens são levados para fora de si, ausentam-se de si mesmos, esquecem-se e morrem na volúpia do canto (259 c).

Entre o dito e não-dito, o *maldito* parece instaurar-se, como se pode inferir do termo Farmaceia, presente no título da obra de Derrida aqui apontada e no discurso de Fedro, que retoma o mito do rapto de Orítia por Bóreas enquanto a virgem brincava com Farmaceia às margens do rio Ilissos. Trata-se também de um nome comum, assinala Derrida (*pharmakeía*), “que significa a administração do *phármakon*, da droga: do remédio e/ou do veneno” (p. 13). No *Dicionário grego-português, português-grego*, de Isidro Pereira, a acepção é apenas “emprego de medicamentos, medicamento” (1998:607).

A interpretação que Sócrates faz do mito narrado é esta: “Por seu jogo, Farmaceia levou à morte uma pureza virginal e um íntimo impenetrado”. Não seria



similar ao jogo perpetrado por Jasão e Medeia que resultou no assassinato do irmão desta, no interior do templo da deusa Ártemis?

Antes, porém, de retomar a narrativa de Apolônio, importa ainda considerar a análise de Derrida para o termo com o qual Sócrates compara os textos que Fedro trouxe consigo: *phármakon*. Assim diz Derrida:

Esse *phármakon*, essa "medicina", esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser — alternada ou simultaneamente — benéficas e maléficas. O *phármakon* seria uma *substância*, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo. (p. 14)

Operando por sedução, o *phármakon* faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais ou habituais. Aqui, ele faz Sócrates sair de seu lugar habitual e de seus caminhos costumeiros. Estes sempre o retinham no interior da cidade. As folhas da escritura agem como um *phármakon* que expulsa ou atrai para fora da cidade aquele que dela nunca quis sair, mesmo no último momento, para escapar da cicuta. Elas o fazem sair de si e o conduzem por um caminho que é propriamente de *êxodo* (...). (p. 15)

Dois outros termos presentes na interpretação de Derrida merecem particular atenção, já que fazem parte de outro passo metodológico – o da psicologia analítica – além de figurarem no texto apoloniano. São eles: ambivalência e alquimia. Esta, segundo o dicionário junguiano (2002: 28-30), corresponde a:

Concepções filosófico-esotéricas, práticas mágicas e pesquisas naturalísticas que no seu conjunto visam à transformação dos metais vis em metais nobres. O termo designa especificamente um conjunto de operações em que se encontram recompostas as atitudes práticas e teóricas, os aspectos artesanais e simbólicos, a partir de uma visão da realidade em que matéria e espírito, assim como homem e universo, revelam profundas ligações.

Ambivalência, por sua vez, diz respeito ao “Estado psíquico caracterizado pela presença simultânea de ideias, sentimentos, tendências, atitudes e avaliação que são entre si contrastantes ou opostas” (p. 30).

Constatamos, assim, pela definição dos verbetes, a íntima associação do emprego do *phármakon* no discurso de Derrida e no de Apolônio, especialmente quando



o poeta apresenta a heroína no Canto Terceiro, quando nem uma só vez Orfeu é referido:

(...) Una joven ha crecido en el palacio de Eetes, a la que sobre cualquier criatura la diosa Hécate enseñó a fabricar sus filtros, todos los que producen la tierra firme y el agua muy versátil. Com ellos apazigua la llama del fuego infatigable, y al momento detiene los rios que fluyen com estruendo, y varía el curso de los astros y de la sagrada luna. (RODAS, **El viaje de los argonautas**. Canto III, p. 161)

A presença de Medeia dá, então, lugar à ausência de Orfeu. Enquanto este tem um papel decisivo para que a expedição chegue ao Mar da Cólquida nos dois primeiros cantos, imprimindo ritmo à navegação, erigindo templos e prestando culto a Apolo e Zeus, sob diferentes epítetos; no Canto Terceiro, em especial, aquela, com o favor dos deuses, decidirá os termos de regresso, particularmente em relação a Jasão, o qual, em um primeiro momento, age como um *pharmakós*, um feiticeiro. Ela, porém, em um segundo momento, mesmo sob o feitiço de Eros, assumirá o comando do que só competia ao herói, como antevira em seu sonho: a realização das provas impostas por Eetes e a conquista do Velocino de Ouro. Ainda que, com a força do braço, Jasão are o campo de Ares e semeie os dentes do dragão, tal feito só se cumpre graças ao filtro engendrado por Medeia a fim de torná-lo invulnerável, no período de um dia. Do contrário, ele teria sucumbido na primeira prova: domar os touros de pés brônzeos que cuspiam fogo pelas ventas. Tampouco sairia ileso da última: enfrentar os homens nascidos da terra, prontos para o combate. Um engodo sugerido por Medeia fez com que esses rebentos se autoaniquilassem: uma pedra lançada por Jasão no meio deles. É, pois, patente para o rei que o grego não é digno do símbolo sagrado, o que leva a donzela apaixonada, outra vez a agir.

Feitiço sob feitiço, ela adormece, com seus encantos, a grande serpente que vigia a pele dourada do carneiro consagrado a Ares. Em fuga com os Argonautas, convence o irmão, Apsirto, que lhes alcança com grande tripulação, de encontrá-la a sós em templo erigido à deusa Ártemis, onde lhe prepara uma emboscada com Jasão. Este fere mortalmente o filho de Eetes e, sob o olhar da Erinia, mutila as extremidades do morto, prosseguindo o ritual dos que cometem crimes de emboscada. Ludibriado pelo discurso enganoso da irmã, Apsirto é atraído para o templo da deusa da caça, convertendo-se, assim, em bode expiatório, um *pharmakós*.



Parece prudente, outra vez, voltarmos a Derrida, uma vez que se empregou o mesmo termo para Jasão e Apsirto. Diz-nos o filósofo em sua farmácia: “Trata-se da palavra *pharmakós* (feiticeiro, mágico, envenenador), sinônimo de *pharmakeús* (utilizado por Platão). E a seguir: “Comparou-se o personagem do *pharmakós* a um bode expiatório. O mal e o fora, a expulsão do mal, sua exclusão fora do corpo (e fora) da cidade, tais são as duas significações maiores do personagem e da prática ritual” (p. 78).

Ora, não são exatamente esses dois sentidos que atribuímos a Jasão e a Apsirto, respectivamente, na obra em questão de Apolônio de Rodes? Uma vez que *pharmakós* também designa cor pictural (p. 90), não seria o sangue de Apsirto, que mancha o véu branco de Medeia, tornado como *pharmakón* nesse rito sacrificial? Pertinente se faz comparar ao texto ilustrado por Derrida:

O (ritual do) *pharmakós* era uma dessas antigas práticas de purificação. Se uma calamidade se abatia sobre a cidade, exprimindo a cólera de deus — fome, peste ou qualquer outra catástrofe —, o homem mais feio de todos era conduzido como que a um sacrifício como forma de purificação e remédio para os sofrimentos da cidade. Procediam ao sacrifício num local convencionado e davam (ao *pharmakós*), com suas mãos, queijo, bolo de cevada e figos, depois, por sete vezes, batia-se nele com peras e figos silvestres e outras plantas silvestres. Finalmente, eles o queimavam com os ramos de árvores silvestres e esparramavam suas cinzas no mar e ao vento, como forma de purificação, como eu o disse, dos sofrimentos da cidade. (p. 79)

É mister que se siga ao ritual de expiação o de purificação. Assim vai ocorrer com Jasão e Medeia no Canto Quarto, v. 700 s, quando os dois se apresentam diante de Circe, tia de Medeia e, tal qual a filha de Eetes, uma *pharmakía* (feiticeira). Cumprido o ritual, a viagem prossegue com novas ameaças; dessa vez, o feitiço das sereias, cujos doces cantos são silenciados pela lira de Orfeu: “E a lira dominou a voz das donzelas” (v. 900 s). Não há filtro nem fórmula mágica, tampouco hipnose, segundo a *tékhne* mágica de Medeia. A magia de Orfeu se dá por meio da música.

Na corte do rei Alcínoo, no país dos feácios, onde são acolhidos, Orfeu tocará na entrada da câmara nupcial, a sagrada caverna de Mácris, que passará a ser chamada “A caverna de Medeia” (v. 1150). É somente durante as bodas de Jasão e Medeia que Orfeu



é anunciado em um mesmo espaço, ainda que o músico permaneça fora e a feiticeira, dentro.

Aquelas, como mulheres que eram, faziam telas muito delicadas e pequenas, presentes de ouro e todos os objetos de adorno que devem receber os recém-casados; se admiravam ao ver as figuras e os rostos dos heróis, e em especial entre eles ao filho de Eagro, Orfeu, que golpeava ritmicamente o solo ao som de sua lira harmoniosa e seu canto, com sua brilhante sandália (v. 1200).

Depois da festa, novos embaraços na viagem de regresso: de um lado, Orfeu suplicante no deserto da Líbia, em favor dos companheiros sedentos e cansados; do outro, no mar de Creta, o derradeiro feitiço de Medeia, cuja face se apresenta cada vez mais sombria. Sozinha, ela derruba o gigante Talos, com cantos, invocações e hipnoses. Ela já não porta um véu branco, mas de cor púrpura. Ferindo-se na única parte vulnerável, o gigante é vencido pela força da feiticeira Medeia. “E seu estranho sangue começa a fluir...” (v. 1650 ss)

O dentro e o fora: configuração do espaço interior no espaço exterior

Mestre Lü Dsu dizia: Yü Tsing deixou-nos uma fórmula mágica para viajarmos à distância:

Quatro palavras cristalizam o espírito no espaço da força.

No sexto mês repentinamente se vê voar a nave branca.

À terceira vigília vê-se, ofuscante, brilhar o disco do sol.

Sopra no vento o suave

Peregrinando no céu, come-se a força – espírito do receptivo.

E o segredo mais profundo criado do segredo:

O país que não fica em parte alguma é a pátria verdadeira...

(O segredo da flor de ouro. Um livro de vida chinês)

Sobre a espacialidade na narrativa de Apolônio de Rodes, importa destacar a recorrente descrição geográfica indicando a lateralidade do ponto de vista da nau Argo: esquerda e direita. Partindo do Ocidente, eles singram mares bravios até aportar no Oriente, estabelecendo rotas comerciais, fundando ou saqueando cidades, instituindo cultos. Para além do plano mítico, um jogo político e econômico de colonização está aí configurado, como se pode depreender ao longo de quase toda a narrativa.

Entre os espaços assinalados no poema apoloniano, mencionamos o da própria nau, considerada a primeira grande embarcação tripulada, cuja expedição de aventureiros gregos talvez apresente algum eco histórico, as terras nórdicas do ouro e do mar (norte do mar Negro e do Adriático). Também os templos frequentados e/ou erigidos nos quais se fizeram sacrifícios e oferendas; os palácios onde foram bem



recebidos ou a rude cabana de Fineo; as ilhas cujos habitantes receberam os viajantes com hostilidade; e os acidentes naturais, como as rochas Ciâneas e o monte Cáucaso, onde, segundo o poeta, Prometeu geme agrilhoado.

Além da descrição de espaços exteriores, Apolônio oferece-nos também a de espaços interiores, entre os quais a do palácio de Eetes, soberano da Cólquida, com obras divinas nos jardins, planejadas pelo engenhoso Hefesto (v. 200 ss). Chama particular atenção nesses espaços a imagem do umbral, como na passagem: “A passo sossegado, transpuseram depois o umbral” (p. 150). (É no umbral do palácio que Medeia primeiro vê Jasão, sendo atingida pela seta de Eros; é no umbral do templo de Hécate que eles selam juramento dando-se as mãos, em grego, apertando a destra; é no umbral do templo de Ártemis que Apsirto, irmão de Medeia, cai de joelhos.)

(...) levantando-se, abriu as portas do aposento e saiu descalça, somente com sua túnica. Desejava, sim, chegar ante sua irmã. *E transpôs o umbral do pátio*. Longo tempo ali permaneceu, na antesala de seu quarto, detida pela vergonha. Logo se moveu de novo a fim de regressar. Mas saiu outra vez de dentro, e de novo retrocedeu. Em vão seus pés a levavam aqui e ali. Quando já se havia decidido, o pudor a continha em seu interior, e quando por vergonha se retinha, o violento desejo a empurrava. Três vezes tentou, três vezes se deteve, e a quarta, ao fim, atirou-se de cabeça, revolvendo-se sobre o leito. (v. 650 ss)

Enquanto assistimos à hesitação de Medeia no que ora chamamos configuração do espaço interior no espaço exterior, como na sua aflição ante a iminência de praticar atos torpes, do interior da nau Argos outros estratagemas são traçados para ingresso no palácio de Eetes. Antes, porém, de ingressarem no palácio, os Argonautas vislumbram um estranho espetáculo, por assim dizer, que constitui o costume ritual dos habitantes da Cólquida. Trata-se de um espaço funerário em suspensão: cadáveres atados com cordas, nos mais altos tamarindos e salgueiros. É apresentada a seguinte justificativa:

É um sacrilégio queimar no fogo os homens que partiram. E tampouco é lícito sepultá-los na terra e amontoá-la logo sobre sua tumba, salvo que, depois de envolvê-los em peles de boi, se lhes pendure longe da cidade. Mas também a terra recebe um lote de mortos igual ao ar, posto que na terra sepultam as mulheres. (v. 200)

A passagem nos remete às tensões polares no homem corporal e pessoal, conforme os pressupostos psicológicos e cosmológicos da obra *O segredo da flor de ouro: um livro de vida chinês*, no qual se lê que o corpo é animado por duas estruturas



anímicas, a saber: *hun* (*animus*) e *po* (*anima*). O primeiro constitui o princípio *yang*; o segundo, o princípio *yin*. Assim prossegue Jung em sua análise (p. 94):

Ambos são representações obtidas mediante observação do processo da morte, tendo sinal característico do demônio, do morto (*gui*). Considerava-se a alma particularmente aos processos corporais; por ocasião da morte, ela mergulha na terra e se decompõe. O animus, pelo contrário, é a alma superior que se eleva no ar após a morte, aí se mantendo ativa durante algum tempo. Depois se desvanece no espaço celeste, isto é, reflui para o reservatório geral da vida. No homem vivo, ambos correspondem até certo ponto ao sistema cerebral e solar. O animus mora nos olhos, a alma no abdômen. O animus é luminoso e dotado de grande mobilidade, a alma é obscura e presa à terra. O sinal para *hun*, animus, compõe-se de demônio e nuvem; o sinal para *po*, alma, de demônio e branco. (...) É possível que se trate de símbolos originários, cuja procedência não pode ser rastreada. Seja como for, o animus – *hun* – é a alma yang luminosa, ao passo que a alma – *po* – é a obscura alma yin.

Em nossa análise, relacionamos as polaridades *animus* e *anima* tanto ao par mítico Jasão e Medeia, seja pela relação com o velo de ouro e o dragão de Ares que o guarda, seja pela atuação mágica; quanto ao par Orfeu e Medeia, pelos símbolos a eles associados, em particular os pólos de luz e sombra. Estas polaridades nos remetem a Apolo, evocado no poema de Apolônio em seu aspecto claro e escuro. O deus da profecia, da cura, da música, também apresenta um lado sombrio, daí o epíteto Lóxos, oblíquo. Isto se aplica ao par mítico objeto deste estudo, posto que o poeta da Trácia cede a sua alma obscura, não na narrativa apoloniana, mas em outro poema célebre: *As metamorfoses*, de Ovídio, quando vai buscar Eurídice, a jovem esposa, morta por uma serpente. Tomado de tristeza, ele não consente aos apelos das mulheres trácias que, num acesso de furor dionisíaco, despedaçam o filho de Eagro. Medeia, por sua vez, é da linhagem do Sol (Hélios), tem íntima relação com a água, já que é filha de uma oceanida e vai se relacionar com um homem vindo do mar. É da terra, no entanto, que ela extrai os *phármakos* para os mais diferentes feitiços. É a deusa do mundo subterrâneo que ela invoca e presta culto. É sua face escura que ela assume ao seguir com os Argonautas, abandonando os pais, o palácio, a pátria. Outro espaço é, então, configurado: “Descer na água ou errar no deserto é mudar de espaço” (BACHELARD: 1978:178).

Mas segundo Bachelard, “Não mudamos de lugar, mudamos de natureza” (p. 331). O fenomenólogo, em seu *A poética do espaço*, propõe uma dialética da imensidão



e da profundidade, analisando imagens como quarto, gaveta, porta, casa. Pela sua abordagem, é possível aproximar traços da poética apoloniana e do texto esotérico chinês, especialmente no que toca ao estudo dos símbolos e sua leitura psicológica. Sobre o interior e o exterior, ele destaca:

O exterior e o interior formam uma dialética da dissecação, e a geometria evidente dessa dialética nos cega desde o momento em que a fizemos aparecer nos domínios metafóricos. Ela tem a nitidez decisiva da dialética do *sim* e do *não*, que tudo decide (...).

O aquém e o além repetem, surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para lhe dar uma situação de todas as situações. Confronta-se então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades (...). (p. 336)

Também ele, Bachelard, fará alusão ao umbral, lembrando dois poetas franceses: “O umbral é uma coisa sagrada”⁶ e “Eu me surpreendo a definir o umbral/ Como sendo o lugar geométrico/ Das chegadas e das partidas/ Na casa do Pai”.⁷

Não só para Orfeu e Medeia, mas em relação a eles, principalmente, o umbral representa uma fronteira, entre o mundo interior e o exterior (palácios de Eetes, Pélias e o do próprio Hades); entre o humano e o divino; entre o benéfico e o maléfico. A lira, que a tantos enfeitiça e acalma, não o salvará das bacantes trácias, ao passo que o caldeirão, voltado para restituir a vida ou remoçá-la, também pode servir para suprimi-la.

Assim concluímos percebendo os pontos de encontro desses opostos complementares, tão fundamentais à expedição dos Argonautas, embora dotados, cada um a seu modo, de poderosa magia, prudentemente situados, no corpo do poema de Apolônio, em espaços distintos. Eles talvez neutralizassem a ação um do outro, diligentemente assistida por um deus ou uma deusa. Enquanto Orfeu, mantém a ordem necessária à expedição, Medeia instaura o caos no seio familiar, dando vazão a seu mundo interior e revelando a face que constituía sua verdadeira natureza. Ela tem o dom de engendrar o caos e instaurar uma nova ordem. Assim faz na viagem dos Argonautas. Ainda na Cólquida, ela prepara um fármaco para Jasão a partir da flor de Prometeu, sua flor de outro. Seu caldeirão pode ser associado à mandala, círculo mágico, analisado no

⁶ Porphyre. *L'Antre des Nymphes*, parágrafo 27.

⁷ Michel Barrault, *Dominicale*, I, pág. 11.



livro chinês. E a morte, que tanto afasta, ao mesmo tempo aproxima esse par mítico, uma vez que ambos passarão a levar uma vida errante, de exílio em exílio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston, 1884-1962. **A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha ; traduções de Joaquim José Moura Ramos. . . (et al.). — São Paulo : Abril Cultural, 1978.

BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos**. Tradução Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.

BERNABÉ, Alberto. **Platão e o orfismo: diálogos entre religião e filosofia**. Tradução de Dennys Garcia Xavier. — São Paulo: Annablume Clássica, 2011. (Coleção Archaí: as origens do pensamento ocidental, 5).

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind... [et al]. — 4ª. ed. — Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. Pág. 765-771.

DERRIDA, Jacques, 1930-2004. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. — São Paulo : Iluminuras, 2005.

HOUAISS, António. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

JUNG, C. G. WILHEIM, Richard. **O segredo da flor de ouro: um livro de vida chinês**. Tradução de Dora Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. 12 ed. — Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

PEREIRA, Isidro, S.J. **Dicionário grego-português e português-grego**. 8ª. ed. Braga: Livraria A. I. 1998.

PIERI, Paulo Francesco. **Dicionário junguiano**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2002.

PÍNDARO. **Odas y fragmentos. Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, Fragmentos**. Introducción general de Emilia Ruiz Yamuza; traducción y notas de Alfonso Ortega. Madrid: Editorial Gredos, 1982; Barcelona: RBA Coleccionables, 2006.

RODAS, Apolonio de. **El viaje de los argonautas**. Traducción e introducción de Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

SCHURÉ, Édouard. **Os grandes iniciados: Orfeu**. Vol. 5. Tradução Domingos Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2003.



SEÑAS: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños. Universidad de Alcalá de Henares. Departamento de Filología, tradução de Eduardo Brandão, Claudia Berliner. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.