



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ORFEU: O ARQUÉTIPO DE UM HERÓI ATÍPICO

Prisciane Pinto Fabricio Ribeiro

Outubro de 2017

PRISCIANE PINTO FABRICIO RIBEIRO

ORFEU: O ARQUÉTIPO DE UM HERÓI ATÍPICO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre.

Área de Concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de Pesquisa: Estudos Clássicos

Orientadora: Alcione Lucena de Albertim

João Pessoa, outubro de 2017

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

R484o Ribeiro, Prisciane Pinto Fabricio.
Orfeu: o arquétipo de um herói atípico / Prisciane
Pinto Fabricio Ribeiro. - João Pessoa, 2017.
138 f.

Orientação: Alcione Lucena de Albertim.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Letras - estudos clássicos. 2. Orfeu - herói
atípico. 3. Arquétipo. 4. Pensamento mítico. 5. Herói
cultural. I. Albertim, Alcione Lucena de. II. Título.

UFPB/BC

PRISCIANE PINTO FABRICIO RIBEIRO

ORFEU: O ARQUÉTIPO DE UM HERÓI ATÍPICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB como requisito necessário para qualificação e obtenção do grau de Mestre em Letras.

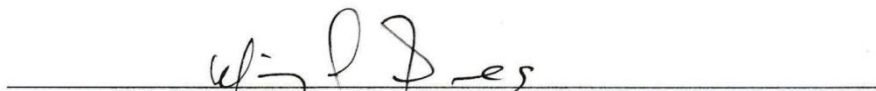
Data da aprovação: 18 / 10 / 2017

Banca examinadora



Prof.^a Dr.^a Acione Lucena de Albertim (UFPB)
Orientadora

Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (UFPB)
Examinador



Prof. Dr. Willy Paredes Soares (UFPB)
Examinador

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos, direciono a todos aqueles que fizeram parte dessa conquista, aos amigos, que muitas vezes aguentaram minhas infidáveis dissertações orais e ideias epifânicas, aos familiares, que diariamente me ensinaram a ser forte nos momentos das adversidades e a focar meu olhar sobre meus objetivos, vendo-os como partes valiosas da construção do que sou.

Dirijo minha gratidão à minha orientadora Alcione Lucena de Albertim por me estimular na organização e confecção desse estudo, indo além do campo acadêmico, sendo a minha amiga de longas discussões.

Estendo essa gratidão a muitos que, dentro do percurso da minha formação, contribuíram para este resultado.

Por fim, quero agradecer a Deus, autor da vida e da capacitação que obtive nesse processo até aqui, devo a Ele a existência dos meus dias, do ar que respiro e do bom êxito dessa composição.

RESUMO

A proposta deste trabalho tem por finalidade analisar o mito de Orfeu, tomando como pressuposto os traços da tradição literária greco-latina, a fim de averiguar, nas imanências dos símbolos que circundam esse mito, a imagem arquetípica de um herói cultural, que teria dado origem, ou ao menos influenciado a estruturação da corrente de preceitos que fundamentam o orfismo, religião mistérica cujas doutrinas estão dissociadas da religião cívica da Grécia. Constatando a difusão e as escassas informações de cunho literário a respeito do mito de Orfeu, tão remoto na cultura greco-romana, os procedimentos da análise linguístico-literária, aplicados compreendem a investigação paulatina de obras canônicas que tocam, mesmo que minimamente, na figura de Orfeu para, assim, delimitar, dentro desse viés, o processo de desenvolvimento do herói que culminou no cumprimento da sua missão, a sua formação místico-religiosa, base da religião órfica.

Palavras-chave: Orfeu; herói; arquétipo; mistérios; cultura;

ABSTRACT

The purpose of this work is to analyze the myth of Orpheus taking as a means of transfer the traces of the Greco-Latin literary tradition in order to prove in the immanence of the symbols that surround this myth, the archetypal image of a cultural hero that would have originated, or at least influenced the structuring of the chain of precepts that underlie orphism, a mysterious religion whose doctrines are dissociated from the civic religion of Greece. Noting the diffusion and the scarce literary information about the Orpheus myth, so remote in Greco-Roman culture, the procedures of linguistic-literary analysis applied here comprise the gradual investigation of canonical works that touch, even if minimally, in the figure of Orpheus in order to delimit within this bias the process of development of the hero that culminated in the fulfillment of his mission, his mystical-religious formation, the basis of the Orphic religion.

Keywords: Orpheus; hero; archetype; misteries; culture;

SUMÁRIO

PREFÁCIO	9
1º CAPÍTULO	13
O pensamento mítico	13
1. Mythos, μῦθος e mito: sob a visão tridimensional do conceito	13
1.1. O Mythos e sua origem	14
2. As faces do mythos: uma compreensão da relação entre μῦθος e mito	33
2.1. Uma perspectiva do mito de Platão ao μῦθος de Aristóteles.....	35
2º CAPÍTULO	45
Mito, Símbolo e Arquétipo	45
2.1. Entre o Mito e o Símbolo	45
2.2. Dos símbolos aos arquétipos	52
2.2.1. O arquétipo de centro	56
2.2.2. O arquétipo materno	63
2.2.3. O arquétipo do herói	71
3º CAPÍTULO	79
ORFEU: o arquétipo do orfismo	79
3. A trajetória arquetípica de Orfeu	79
3.1. A EXISTÊNCIA DE ORFEU: um homem ou um herói?	80
3.2. A lira e o varão assinalado	88
3.3. Morte e vida, Orfeu	104
3.3.1. Orfeu e o mundo ífero	109
3.4. A apoteose simbólica	123
POSFÁCIO.....	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133

PREFÁCIO

O mito faz parte das bases da humanidade, pois é, desde sempre, a narrativa mais eficiente no sentido de ordenar e compreender a natureza e o homem bem como os aspectos imanentes a si que não podem ser explicados racionalmente. No mito existe uma ἀρχή¹ em pleno movimento na voz do poeta, que não foi partícipe da origem das coisas, mas através de uma relação sagrada, revive e reconta fatos primordiais por meio de cantos. Em nenhuma outra parte da terra, como diz Otto (2006, p. 50), e em nenhum outro momento da história foi atribuída tamanha importância ao canto e à linguagem elevada como no mito grego. “A essência do mundo se consuma no cantar e no dizer”(OTTO, 2006, p.51).

Arelado ao valor sagrado, esses cantos dizem muito do homem, de suas emoções, sentimentos, disposições e, muito mais além, fala, por meio de símbolos, das minúcias da psique humana. Por esse motivo, a partir de estudos levantados em meados do século XX por mitólogos como Campbell, Meletínski, Mardones, dentre outros, fluentes na teoria dos arquétipos e do inconsciente coletivo vitalizada por Jung, o mito é vislumbrado no sentido desse valor primeiro que os gregos, por sua percepção aguçada do constructo humano, naturalmente, já teriam capturado através de ritos, enquadrando no seu cotidiano a primazia do sagrado pertinente ao interior do homem.

Destarte, o humano pode tomar parte do divino. A relação da matéria humana com o seu aporte sagrado foi mostrado no mito, sobretudo, pela figura do herói. Na gama de composições literárias da antiguidade clássica, o herói, na maioria das vezes, é a personagem central e seus mitemas são apresentados sempre com estruturas semelhantes, resultantes de um arquétipo. Partindo dessa perspectiva, o intuito desta pesquisa está em capturar no mito de Orfeu, símbolos que o constitui em um herói arquetípico cuja missão, diferente de muitos outros, enfoca na criação de preceitos órficos determinantes para a superposição de uma nova vertente religiosa que marcará a cultura greco-romana e as suas sucessoras.

Para isso, o trabalho será dividido em três capítulos. Inicialmente, apresentar-se-á uma visão tridimensional de mito, delimitando os seus sentidos sob a luz das três formas de exposição do termo, a saber, *mythos*, μύθος e mito.

¹ O termo ἀρχή, de acordo com Chantraine (1968, p.119) tem como sentido mais antigo a ideia de “ter iniciativa de”, configura o sentido de “algo primeiro que foi fixado”, e por isso, “origem”, “princípio”.

A grafia latina *mythos* será usada para designar, em linhas gerais, o constructo do pensamento primitivo, cuja essência reverbera sobre os textos mais remotos da literatura greco-latina e resistentes no tempo. Depois será elucidada como essa noção desenvolveu-se dando margem para o surgimento do conceito aristotélico de μῦθος (grafia grega), como elemento constitutivo da composição literária, a fabulação, e, por fim, o termo mito (grafia portuguesa), será percebido como a unidade entre os dois conceitos anteriores, definido como uma narrativa ficcional cuja base foi desencadeada nos primórdios.

Essa abordagem coloca, quanto ao argumento central, a ideia de *mythos* como conceito basilar, mostrando sua definição a partir das obras homéricas e hesiódicas, ao perscrutar as possibilidades de nuances do *mythos* que a literatura mais remota do ocidente pode oferecer. Essa percepção apresentada na literatura expõe um *mythos* que funciona como uma transição situada entre um tempo em que era explorado pela mentalidade primitiva, como é constatado através do olhar de Malinovsky e Eliade, e um período posterior, em que os conceitos passam a ser vistos no campo de compreensão racional, a partir de valores filosóficos, apesar de não perder sua essência e sua influência que recai sobre essas novas linhas de pensamento. No segundo momento do capítulo, tratar-se-á de discutir sob a ótica platônica e aristotélica os conceitos e a relação de μῦθος e mito, a fim de clarificar como esses dois pontos são interdependentes e tem total fundamentação em *mythos*.

Seguido desses pontos, a discussão enraiza-se para a compreensão da construção das noções que desaguam no mito. Essas reflexões serão desenvolvidas, destacando a estrutura do seu conteúdo na busca de compreender como o símbolo é fundamental na constituição de uma narrativa mítica. Para este fim, Ricoeur trará significativas contribuições na delimitação das diferenças entre signo e símbolo e na compreensão com mais acuidade do último, bem como Mardones, Jung e Frye que mostram o comprometimento do símbolo na apreensão do mito, como parte constitutiva da imagem arquetípica. Puxando nesse viés, traçar-se-á breves apontamentos sobre o conceito de arquétipo no mito no seio literário, pondo em evidência a importância de Jung, como o patrono da teoria dos arquétipos e do inconsciente coletivo, e Campbell que, a partir das observações do estudioso suíço, trouxe essas questões para a luz da mitologia.

A fim de consolidar a pesquisa com o texto literário, três tipos de arquétipos comuns no mito elucidado na tradição literária greco-latina serão estipulados, a saber,

arquétipo de centro, arquétipo materno e arquétipo do herói. Em cada um desses tópicos, a análise abordará a relação símbolo/arquétipo na configuração central do mito.

O último capítulo da nossa pesquisa concentrar-se-á no estudo dos símbolos do mito de Orfeu, comprovando a relação entre eles na composição da peculiar imagem arquetípica do herói. A partir de uma visão geral presente na primeira parte do capítulo sobre a existência de Orfeu, a análise terá três etapas como enfoque.

A primeira tem como discussão o cotejo entre o instrumento de guerra comumente atribuído aos heróis, o escudo, e a lira de Orfeu. Já é convenção dentro da urdidura épica o escudo como elemento simbólico do herói, armadura que vivencia e transmuta com o seu possuidor todo o percurso de vida, além de apresentar as marcas dos confrontos regidos pela necessidade do herói e de consubstanciar em si seu destino, determinado pelos deuses. O escudo resiste com o herói todas as fases dele. Já nas empreitadas de Orfeu, é a lira quem o ajuda, quem rege e fundamenta a sua evolução como herói místico. Os episódios usados para demonstrar a função da lira e sua relação com o divino tem como foco a atuação do herói em ambientes de atmosfera eminentemente guerreira, como o mar, a terra desconhecida e a disputa.

A segunda etapa está concentrada na κατάβασις de Orfeu, momento crucial e determinante na vida do herói para a efetivação de seus fados. É a partir do seu contato direto com o mundo subterrâneo que Orfeu adquire conhecimento global dos mistérios e assenta as doutrinas da religião que levaria seu nome, o orfismo. Esse episódio da descida do herói aos infernos em busca do seu amor, Eurídice, tem suas versões mais canônicas na obra virgiliana, as *Geórgicas* e as *Metamorfoses* de Ovídio, sendo estas portanto, o nosso arcabouço de análise.

Findando nosso passeio pelo terreno literário, a terceira etapa é fundamentada na morte do herói cujo caráter apresenta uma concepção surpreendente capturada nas linhas desta pesquisa. Orfeu ao destituir-se de seu corpo físico aplaina as veredas da alma, categorizando sua morte como uma apoteose simbólica. Seu canto efetiva-se como a mola propulsora das doutrinas órficas.

Vale ressaltar que todas as traduções apresentadas no texto grego e latino são de nossa autoria e produzidas para fins operacionais, pois se compreende que é o texto original que comporta as bases necessárias para tornar a discussão coerente, profunda e significativa. Além disso, é possível observar o cuidado de manter os termos gregos em sua forma original, sobretudo quando se tratar de palavras retiradas dos excertos de obras usados para análise. Lançamos ressalvas de uso dos caracteres gregos apenas em

citações diretas de teóricos ou em situações específicas que nos permitem o método de transliteração e, até mesmo, a tradução do sentido da palavra, a fim de destacar os valores que permeiam os termos, como é o caso da distinção dos conceitos estabelecidos entre *mythos*, μῦθος e mito, termos chave da discussão do primeiro capítulo.

1º CAPÍTULO

O pensamento mítico

1. *Mythos*, μῦθος e mito: sob a visão tridimensional do conceito

Por sua importância nas linhas da história e por sua origem, as noções de mito, que temos dos gregos como herança viva, habitam em uma tradição intrínseca ao pensamento ocidental e tem sido alvo de grandes especulações no âmbito científico.

A busca por métodos de interpretação para decifrar as conhecidas “narrativas absurdas” deliberou uma série de perspectivas do seu conceito. O mito então passa a ser visto como um modo de expressão do pensamento humano, com sua linguagem e com suas particularidades. Um primeiro elemento, como aponta Vernant (2003, 171), que deve ser levado em consideração, é o passo dado a partir da tradição oral para diversos tipos de literatura escrita. Mas os estudos acerca de seu conceito ganharam largas dimensões, indo desde o âmbito histórico e religioso, como apresentam os estudos do antropólogo Eliade, até os influxos do mito sobre as competências psicológicas do homem, consoante Freud e seus sucessores.

Tendo em vista a pluralidade de olhares sobre o mito, serão tratadas neste capítulo do trabalho três compreensões desse conceito que estão intimamente relacionadas, a partir de uma leitura do aparato literário greco-latino (maior fonte da essência do mito), para a obtenção da percepção desse elemento tão importante no mundo antigo que não se perdeu no tempo.

Para um maior esclarecimento das ideias e para melhor sistematização da reflexão que será desenvolvida aqui, estabelecemos uma grafia específica designada a cada definição elucubrada no corpo do texto. Em primeiro lugar, usaremos da grafia latina *mythos* para indicar as narrativas que refletiam os primórdios das concepções humanas do mundo e de si e, por isso, carregada de sacralidade. Essa compreensão será percebida nos textos homéricos e hesiódicos por se assentarem como os textos literários mais remotos do mundo ocidental. Em segundo plano, através da grafia grega μῦθος, será exposta a ideia de *enredo* ou *fabulação*, desenvolvida no âmbito do pensamento aristotélico como parte integrante da construção literária. Por fim, atribuiremos à escrita portuguesa, mito, a relação das duas perspectivas traçadas anteriormente, a definição que parte desde sua natureza ontológica até a sua estrutura ficcional, deduzindo que o

mito, em linhas gerais, corresponde à busca de uma sistematização do universo caótico do pensamento e da própria condição humana a partir da criação literária.

1.1. O *Mythos* e sua origem

O *mythos* foi gerado com o homem, não há como determinar sua cronologia, tampouco apontar os elementos que o trouxeram à existência. Seus ditames perpetuaram-se de geração em geração solidificando-se como a pedra bruta sendo substância constitutiva do imaginário humano. A concepção primeira de *mythos* está amalgamada na “*sancta simplicitas* del genero humano”², na visão de Cassirer (1968, p.09), e, por ser parte integrante do homem, é um elemento inerente a sua essência, que se mantém em completa harmonia com sua realidade, pois é praticado e vivenciado.

Conforme Malinowsky (1948, p.36), o *mythos* cumpre, dentro da cultura primitiva, uma função indispensável. Ele expressa, dá vigor e codifica o credo, salvaguarda e reforça as morais de um povo, é a voz eficiente do rito e contém regras práticas para a orientação humana. Basta observarmos o temor e respeito com que o indivíduo primitivo cinge a natureza e seus fenômenos de modo geral, com os quais interage, e os retoma diariamente, dando a cada elemento um caráter sobrenatural e divino. Um exemplo disso é a figura de Zeus, na religiosidade grega, que representa a ordenação do cosmo, de onde parte o bom funcionamento da vida, reconhecido senhor das manifestações do relâmpago e do trovão, ou Apolo, mestre da clarividência, personificação das potências iniciadoras na profecia. Quando o assunto é a agricultura, a deusa Deméter representa a produção e a fertilidade da terra, é ela a responsável pelas boas colheitas. Isso porque a sociedade primitiva está profundamente ligada às estruturas orgânicas da natureza, como bem aponta Cassirer (1968, p.22):

Cuando estudiamos ciertas formas muy primitivas de pensamiento religioso y mítico - por ejemplo, la religiòn de las sociedades totémicas - nos sorprende descubrir hasta qué grado la mente primitiva siente el deseo y la necesidad de discernir y dividir, de ordenar y clasificar los elementos de su contorno. Apenas hay nada que escape a

² Cassirer considera o *mythos* em seu valor ontológico como sendo mais uma expressão da emoção do que um pensamento racional. O filósofo traduz *sancta simplicitas* como *Urdummheit*, que evoca a ideia de uma ingenuidade primitiva.

este apremio constante de clasificación. No sólo se divide a la sociedad humana en diferentes clases, tribus, clanes, que tiene diferentes funciones, costumbres y deberes sociales. La misma división aparece en todas partes en la naturaleza. El mundo físico es, a este respecto, el duplicado exacto y la contrapartida del mundo social. Plantas, animales, seres orgánicos y objetos de naturaleza inorgánica, substancias y cualidades, todos quedan igualmente afectados por esta clasificación³.

(CASSIRER, 1968, p.22)

A própria organização social do indivíduo dos primórdios ocorre mediante sua percepção de uma ordenação de “leis” cósmicas e nas atividades divinas⁴ e é esse funcionamento de caráter superior que o espírito primitivo visava repetir. Suas ações quotidianas eram embasadas em ações arquetípicas *ab origine* realizadas pelos deuses e heróis *in illo tempore*⁵ (ELIADE, 1969, p. 47)⁶. Os ritos, portanto, configuravam-se

³ “Quando estudamos certas formas muito primitivas de pensamento religioso e mítico - por exemplo, a religião das sociedades totêmicas -, nos surpreendemos em descobrir até que ponto a mente primitiva sente o desejo e a necessidade de discernir e dividir, ordenar e classificar os elementos de sua Esboço. Não há quase nada para escapar dessa constante restrição de classificação. Não só divide a sociedade humana em diferentes classes, tribos, clãs, que tem diferentes funções, costumes e deveres sociais. A mesma divisão aparece em toda a natureza. O mundo físico é, a este respeito, a duplicação exata e a contrapartida do mundo social. Plantas, animais, seres orgânicos e objetos de natureza inorgânica, substâncias e qualidades são igualmente afetados por esta classificação” (Todas as traduções dos textos usados no corpo do trabalho e em notas de rodapé é de nossa inteira responsabilidade.)

⁴ O mundo dos Seres primordiais é o universo onde todas as ações aconteceram pela primeira vez, por isso, é a partir dessa dimensão, reflexo da profunda harmonia de fenômenos cósmicos, que o homem primitivo é constituído. O mundo dos deuses e dos heróis, a partir de seus símbolos, torna-se o modelo exemplar da sociedade. A título de exemplo, temos a *Teogonia* de Hesíodo que narra como aconteceu a origem de todas as coisas e a ordem cósmica a partir de Zeus.

⁵ As expressões *ab origine* e *in illo tempore*, usadas por Eliade, podem ser traduzidas respectivamente, como “desde a origem” e “naquele tempo primordial”.

⁶ Expressões e termos gregos e latinos no interior de citações diretas de teóricos apresentados na discussão serão traduzidos em nota. Já aqueles retirados do *corpus* literário greco-latino poderão vir no interior do trabalho entre parênteses.

como a manutenção e preservação dessa verdade transcendental vivenciada pelo espírito primitivo⁷.

Diante dessas breves considerações, é possível perceber o abismo que distancia a nossa percepção de mundo e do ser, da sensibilidade e harmonia de pensamento do homem primitivo, fato que permite o empobrecimento e o distanciamento desse sentido primeiro do *mythos*, fundindo-o com o folclore, ritos populares, contos, dentre uma sumidade de conceitos atuais em que esse encarna o papel de simples ficção e, até mesmo, de mentira.

É bem verdade que o desmembramento de sentido teve seus primeiros suspiros nos séculos VI e V a.C., como nos lembra Vernant (1992, p.115), com o desenvolvimento da história e do pensamento filosófico. Contudo, toda a herança grega, afirma ainda o estudioso (1992, p.170), manteve, na senda do tempo, a permanência da essência do *mythos* da cultura ocidental a que ainda se tem acesso, o que nos leva a inferir a participação crucial e relevante da literatura na efetivação dessa transmissão. Além de nos informar seu valor como narrativa elevada, a tradição literária nos dá acesso a toda uma construção social, histórica e cultural de momentos do pensamento humano. É o meio mais cabível da presentificação dessa mentalidade antiga.

Essa expressão do indivíduo, materializada em narrativas tradicionais, serviu também de fonte para o advento da composição literária. Como resultado disso, temas, imagens e significados desses relatos absurdos, ambíguos e vivos, adquirem forma e ordenação, fundamentam-se como a estrutura basilar da ποιήσις⁸ (criação artística).

⁷ O rito é um solene proceder e um elevado atuar que coloca o homem em uma esfera superior. Sobre essas práticas, diz Eliade: “La repetición de un ritual por los Seres divinos trae consigo la reactualización del Tiempo original, cuando el rito se celebró por primera vez. He ahí la razón por la que el rito es eficaz: participa de la plenitud del Tiempo sagrado, primordial. El rito actualiza el mito. Todo o que el mito narra acerca del *illud tempus*, los “*tiempos bugari*”, el rito lo reactualiza, lo propone como realizándose ahora, *hic et nunc*.” (ELIADE, 2008, p. 21) Tradução: “A repetição de um ritual pelos Seres divinos traz consigo a reatualização do Tempo original, quando o rito foi celebrado pela primeira vez. É por essa razão que o rito é eficaz: participa da plenitude do Tempo sagrado, primordial. O rito atualiza o mito. Tudo o que o mito diz sobre *illud tempus*, os “*tempos de bugari*”, o rito o reage, o propõe como sendo realizado agora, *hic et nunc*.”

⁸ O termo ποιήσις, manifestado diversas vezes no *corpus aristotelicum*, em linhas gerais, pode ser traduzida por produção tendo em vista o sufixo -σις, responsável pela carga de uma ação em processo impressa no verbo. Mas, na *Poética* do referido autor, capturamos na ideia do termo o sentido de composição artística, pois, segundo Chantraine (1968, p. 923) o termo ποιέω é geralmente considerado

Nesse sentido, o *mythos* como arte e literatura reflete para nós um caráter simbólico e alegórico, não possuindo necessariamente qualidades místicas, mas promovendo tramas e ações que sugerem valores e padrões de moral e conduta na sociedade grega.

Como tentativa de resgatar a acepção primeva do *mythos* bem como desvendar seus enigmas, muitos estudiosos debruçaram-se por meio de suas correntes de pensamentos, criando, assim, matizes de definições que se tonalizam e promovem possíveis compreensões do referido conceito. Buscaremos, no entanto, discutir na literatura a influência e força natural do *mythos* na civilização grega, capturando, através das obras canônicas de Homero e Hesíodo, a definição mais elementar.

O termo μῦθος⁹, como bem conceitua Chantraine (1968, p.718), corresponde à uma sequência de palavras que constrói um discurso, sinônimo de ἔπος que significa *palavra, discurso, forma*, (cujo radical designa o termo *epopeia*) distinguido pelo *conteúdo, opinião, intenção e pensamento*. Essas últimas noções são sentidos mais arcaicos herdados, provavelmente, da raiz *meudh/mudh do indo-europeu, segundo Stahlin (1942, p. 772). Essa raiz, posteriormente, é associada ao verbo *muttire*, no latim, cujo significado literal de *-mu-*, segundo Ernout et Meillet (2001, 426), corresponde ao ato de *insuflar palavras*. Vernant aborda, em linhas gerais, a ideia de *palavra formulada* referindo-se ao sentido de *mythos*:

Em grego, *mýthos* designa uma palavra formulada, quer se trate de uma narrativa, de um diálogo ou da enunciação de um projeto. *Mýthos* é então da ordem do *legein*, como o indicam os compostos *mythologeín*, *mythologia*, e não contrasta inicialmente com os *logoi*, termo cujos valores semânticos são vizinhos e que se relacionam às diversas formas do que é dito. Mesmo quando as palavras possuem uma forte carga religiosa, quando elas transmitem a um grupo de iniciados, sob forma de narrativas concernentes aos deuses ou aos heróis, um saber secreto interdito ao vulgo, os *mythoi* podem ser

como um denominativo da parte de *ποιός, mas esse *ποιός não é atestado e não figura senão nos compostos dos tipos κλινοποιός, λογοποιός, dentre outros” O que nos leva a inferir no valor do termo uma ideia de qualificativo. Em linhas gerais, o processo de atividade no verbo ποιέω aspira uma qualidade no produto.

⁹ Uso da forma μῦθος, nesse momento, surge na nossa discussão como forma de abordar os valores etimológicos do termo. Nas páginas precedentes a forma será usada como meio de nominar a perspectiva aristotélica, como bem pontuamos no tópico introdutório de nossa pesquisa.

também qualificados de *hieroi logoi*, discursos sagrados. Para que o domínio do mito se delimite em relação a outros, para que através da oposição de *mýthos* e *lógos*, dali em diante separados e confrontados, se desenhe a figura do mito da própria Antigüidade Clássica, foi preciso toda uma série de condições, cujo jogo, entre o oitavo e o quarto séculos antes de nossa era, fez cavar, no seio do universo mental dos gregos, uma multiplicidade de distâncias, cortes e tensões internas.

(VERNANT, 1992, p. 172)

Portanto, de acordo com essa colocação do helenista, é possível afirmar que o *mythos* possui íntima relação com a linguagem, dadora de instruções cívicas e lições de religiosidade, e possui a sua retoricidade, não deixando de ter seu valor racional (apesar do caráter irracional vívido em suas narrativas) e garantindo um constructo social. A maior marca dessa organicidade do *mythos* é a própria transmissão oral, aspecto forte e determinante nos fundamentos da tradição literária. A riqueza de palavras, o tema, o ritmo, a métrica, a musicalidade, os gestos, e, muitas vezes, a dança apresentavam a expressividade de uma sacralidade, enraizada no sentido primeiro de *mythos*, e provocava no público as emoções que encharcam o conteúdo do relato. Nesse sentido, temos em mente a mesma concepção de Graf a respeito do cantor épico:

Qui non concepriamo il contore epico solo come narratore, ma anche come raccoglitore e sistematizzatore di miti, un'attività per lo più sottovalutata e che pure, proprio attraverso la classificazione quasi storica, contribuisce alla razionalità della narrazione epica dei miti¹⁰.
(GRAF, 2011, p.96)

Entendendo que estão em Homero e em Hesíodo as primeiras elaborações que enquadram o pensamento mítico¹¹ em uma ordem e o ensejo da fusão *mythos* e literatura

¹⁰ “Aqui não concebemos o cantor épico somente como narrador, mas também como coletor e sistematizador dos mitos, uma atividade muito subestimada e que também, através da classificação quase histórica, contribui para a racionalidade da narrativa épica dos mitos.”

¹¹ Sobre o pensamento mítico, consideramos relevante para nosso estudo a elucubração de Detienne: “Ninguém ignora que, comparada às civilizações arcaicas estudadas pelos americanistas ou pelos africanistas, a Grécia é pobre em “pensamento mítico”. Hesíodo posto à parte, a civilização grega nos

mais longínquo, intentaremos resgatar a acepção de *mythos* no corpo literário dos épicos, pois neles fixaram-se as primeiras compreensões da função desse conceito marcante na evolução da linguagem e da própria estruturação do pensamento e da sociedade.

O termo é exaustivamente usado nas obras Homéricas e perscrutar esse significado no âmbito literário é compreender a importante relação do que é narrado com o narrador e o ouvinte. No canto I da *Odisseia*, o aedo Fêmio, canta o comovente regresso dos Aqueus para seus lares, após a guerra de Troia, aos pretendentes de Penélope que estão instalados no οἶκος¹² de Odisseus. Ao ouvir os dizeres do aedo, Penélope desce de seus aposentos e suplica que outros cantos sejam entoados, pois aquele a preenche de tristeza. Colocando-se contra a postura de sua mãe, Telêmaco intervém:

(...)μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει
παῖσι, μάλιστα δ' ἐμοί: τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ.
(*Odisséia*, I, 358-359)

(...) o canto interessará¹³ a todos os homens,
sobretudo, a mim: pois a minha autoridade existe na casa.

oferece apenas fragmentos míticos, conservados em escólios tardios ou relatos de antiquários, reempregados por mitógrafos nas construções escolares. Mas, e o próprio Hesíodo? Podemos pretender que a Teogonia seja realmente o produto de uma criação mito-poética, análoga à dos Bambara ou dos Bororo? O pensamento de Hesíodo, tem-se observado muitas vezes, representa um nível de pensamento mítico, nível intermediário entre a religião e a filosofia. (DETIENNE, 1988, p.78). E continua: “Contudo, apesar destas reservas necessárias, Hesíodo continua sendo o principal testemunho de determinados modos de organização, de um certo tipo de lógica que parece caracterizar o pensamento religioso e diferenciá-lo das formas de pensamento novas que aparecem no decorrer do século VI.” (DETIENNE, 1988, pag.78). Nesse ângulo subsiste toda a análise estabelecida aqui.

¹² Segundo Chantraine (1968, p. 781) o termo οἶκος tem como noção primeira a ideia de *habitação, morada*.

¹³ Traduzimos o verbo μελήσει como “interessará”, pois consideramos que no excerto exposto, dentre algumas das possibilidades colocadas pelo dicionário, o uso dessa acepção concordará com a estrutura de dativo de interesse, corroborando a natureza transcendental do canto.

Ao exortar Penélope, Telêmaco precisa uma determinação: aquilo que é dito sobre as guerras e vicissitudes dos combates dos heróis pela voz do aedo é apenas condigno ao ἄνθρωπος (homem) ouvir, pois o tema é de clara relação com a realidade do homem guerreiro. No episódio em que o trecho acima está inserido, o termo ἀκούοντες (ouvintes- I, v.326) referindo-se aos ἀνδρες (homens- I, v. 326), bem como o uso intenso do termo ἀείδω¹⁴ (cantar/comemorar - ἀοιδὸς v. 325, ᾄδει v. 326, ἀοιδὴν v.328, ἀοιδόν v.336, ἀοιδοί v.338, ἀοιδῆς v. 340 , ἀοιδόν v.346, ἀοιδοί v.347, ἀείδειν v.350, ἀοιδὴν v.351) e suas variantes, como figuras centrais da imagem que Homero manifesta, evidenciam a interação dos ouvintes com o aedo, mas, muito além disso, daqueles com o próprio canto divino através do cantor. Até mesmo porque a expressão ἰσόθεος φώς (um homem semelhante a um deus- *Odisseia*, I, v.324), designa a imagem de Fêmio como uma espécie de hierofania envolvendo o canto do aedo por uma manifestação reveladora do sagrado. O epíteto captura o momento da inspiração configurando assim, a fusão entre musa e cantor.

Cabe-nos então focar o paralelismo entre os discursos de filho e mãe que se chocam, sobretudo, na definição que ambos dão para o canto do aedo. Enquanto a senhora do lar de Odisseus, no referido episódio, descreve o canto como πολλὰ βροτῶν θελκτήρια (muitos encantamentos de mortais- *Odisseia*, I, v. 336), Telêmaco o designa como μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει (o canto interessará a todos os homens- *Odisseia*, I, v.358). Ousamos afirmar, ainda, que através da voz de Telêmaco, Homero levanta uma crítica contra o perfil popular a que a *pólis* começava a entregar a grandiloquência de sua poesia oral. A respeito disso, Vernant é contundente:

La cultura griega se constituye abriendo a un círculo cada vez mayor - y finalmente al *demos* en su totalidad - el acceso a um mundo espiritual reservado en los comiezos a una aristocracia de carácter guerrero y sacerdotal (la epopeya homérica es un primer ejemplo de este processo: una poesía cortesana, que se canta antes que nada en las

¹⁴ O verbo ἀείδω está intimamente relacionado ao termo *mythos*, na tradição épica. Um exemplo da proximidade das noções dos termos está inserido no trecho discutido no corpo do trabalho (*Odisseia* I, 326-359). Pela dificuldade de encontrarmos uma aceção mais clara, optamos por traduzi-los da forma expressa no trabalho.

salas de los palacios, después sale de ellos, se amplía y se transforma en poesía de festival).¹⁵

(VERNANT, 2003, p.63)

A extensão ao público dos valores sagrados e intelectuais, dantes resguardados, abre os caminhos para a mudança do pensamento mítico e do tom de sacralidade da epopeia. Há duas contraposições que deixam clara essa analogia, no termo θελκτήρια em oposição a μῦθος, e βροτῶν em oposição a ἄνδρεςσι. O substantivo μῦθος como sujeito de μελήσει seguido do dativo ἄνδρεςσι firma a estrutura de dativo de interesse, mostrando a natureza essencialmente divina do canto e o público-alvo dos deuses. Pois aquele discurso ordenado existe para o varão, é um instrumento vivo e formador da ἀρετή guerreira.

É possível observar que o verbo μελήσει possui a mesma raiz do termo μέλος, que significa *um canto com um acompanhamento musical*. Essa mesma raiz é parte constitutiva nos substantivos μελοποιία, de acordo com Chantraine (1968, p. 683), cuja acepção está relacionada à execução da música em versos. Entendendo o μῦθος como narrativa formulada, este, sendo sujeito do verbo μελήσει, representa exatamente um discurso que embala e distrai os ouvintes, pois é a palavra nas fronteiras da musicalidade. Homero, então, demonstra a valoração da composição poética e do método formular, expresso pelo aedo. Portanto, no que tange ao potencial da narrativa formulada o aedo, dentro da tradição literária grega, é apresentado como o artífice da musa, o construtor do discurso mítico, o que nos leva a indagarmos até que ponto a representação poética reflete a relação do *mythos* com o sagrado. Cabe apenas dizer que o *mythos* não é imutável e essa reflexão Herodoto já fez e trouxe à tona a participação direta do próprio poeta na (des)construção do mito e na permanência de uma tradição ligada ao antepassado relativo ao universo social e a religiosidade:

ἐνθεν δὲ ἐγένοντο ἕκαστος τῶν θεῶν, εἴτε αἰεὶ ἦσαν πάντες, ὅκοίσι τε
τινὲς τὰ εἶδεα, οὐκ ἠπιστάτο μέχρι οὗ πρόην τε καὶ χθὲς ὥς εἰπεῖν

¹⁵ “A cultura grega é constituída por um círculo crescente - e, finalmente, ao demos em sua totalidade - o acesso a um mundo espiritual reservado no começo de uma aristocracia de caráter guerreiro e sacerdotal (a epopeia homérica é um primo exemplo desse processo : uma poesia cortês, que é cantada, antes de qualquer coisa, nos quartos dos palácios, depois sai deles, se amplia e se transforma em poesia festiva) ”.

λογφ. Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὅμερον ἡλικίην τετρακοσίοισι ἔτεσι δοκέω
μεν πρεσβυτερου ενέσθαι καὶ οὐ πλέοσι οὗτοι δὲ εἰσὶ οἱ ποιήσαντες
θεογονίην Ἑλλησι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δοόντες καὶ τιμὰς
καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἶδεα αὐτῶν σημῆναντες. Οἱ δὲ πρότερον
ποιηται~ λεγόμενιο τούτων τῶν ἀνδρῶν γενέσθαι ὕστερον, ἔμοι γε
δοκέειν, ἐγένοντο. Τούτων τὰ μὲν πρῶτα αἱ Δωδωνίδες ἱρεῖαι λέγουσι,
τὰ δὲ ὕστερατὰ ἐς Ἡσίοδον τε καὶ Ὅμερον ἔχοντα ἐγὼ λέγω. (2, 53,
1-3)

De onde cada um dos deuses proveio, sua natureza, já que todos existiam, quais e quantos, nem sabiam (os helenos) até este ponto nem até pouco tempo atrás, e nem ainda ontem, por assim dizer. Pois penso Hesíodo e Homero, quanto à época, serem mais antigos que eu por volta de quatrocentos anos e não mais: são eles os compositores da teogonia, tendo dado, aos helenos e a seus deuses, epítetos e honras bem como distinguido as artes e marcado as formas deles. Outros poetas, que dizem surgir antes desses homens, ao meu pensar, surgiram depois. Disso, as primeiras coisas, os sacerdotes de Dodona dizem, as coisas posteriores, as que são referentes a Hesíodo e Homero, eu digo.

Nesse sentido, Homero e Hesíodo moldam, no construto da representação poética dos *mythoi*, uma imagem dos deuses e heróis provenientes de um contexto social existente, em que a sacralidade é expressa em práticas ritualísticas. Por isso, as figuras divinas e sobre-humanas, em suas narrativas, são reverenciadas, possuem templos e a elas são instituídos cultos, o que nos leva a inferir que não se pode dissociar o *mythos* da sua sacralidade, pois é intrínseco à narrativa mítica. Discordamos, nesse sentido, da assertiva do antropólogo Eliade:

Les mythes grecs classiques représentent déjà le triomphe de l'œuvre littéraire sur la croyance religieuse, et nous ne disposons d'aucun mythe grec transmis avec son contexte culturel¹⁶.

(ELIADE, 1989, p. 193)

¹⁶ "Os mitos gregos clássicos já representam o triunfo da obra literária sobre a crença religiosa, e nós não dispomos de qualquer mito grego transmitido com seu contexto religioso."

A verossimilhança na estruturação do canto do aedo, as bases do constructo social e o tom religioso vinculado à legitimidade de ações eternas, representadas no *mythos*, estão centrados na composição artística do que é cantado. A procedência, então, dessa literatura está na coalescência que uniformiza a potência divina com a linguagem. Hesíodo, antes de apresentar as origens dos deuses na *Teogonia*, compõe um verdadeiro enunciado metalinguístico, caracterizando a expressão do *mythos* na tradição oral como um canto *hieros*, materializado através da revelação (ἀληθέα) das Musas:

αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν,
 ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.
 τόνδε δέ με πρότιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο:
 ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
 ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
 ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι.
 ὥς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιέπειαι:
 (*Teogonia*, v. 22-29)

Elas um dia, a Hesíodo ensinaram belo canto
 (ele) pastoreando as ovelhas ao pé do Hélicon sagrado.
 Este canto, primeiramente, as deusas dirigiram-me¹⁷,
 Musas olímpides, virgens de Zeus porta-égide:
 Pastores do campo, reprovações vis, meros ventres,
 Sabemos dizer muitas não-verdades símeis a verdades,
 E sabemos, quando queiramos, deixar ouvir revelações.
 Assim expressavam-se as virgens de Zeus portentoso, melifluentes:

O episódio em destaque apresenta o momento em que as Musas entram em contato com o pastor-poeta Hesíodo, que cuidava de seus rebanhos ao pé do monte *Hélicon*. O fragmento compõe parte dos 115 versos prologais do hino às Musas. Diferente dos proêmios das epopeias homéricas, nos quais os poetas invocam as Musas,

¹⁷ Optamos por traduzir a construção sintagmática με... πρὸς μῦθον ἔειπον, por “dirigiram-me este canto”, de modo que a ideia do verbo reflita o ato de entregar especificamente o canto ao aedo, quase como se tratasse de um objeto doado da divindade ao homem.

neste, são as deusas que se pronunciam, acessam e ensinam, ordenam e inspiram o pastor, transformando-o em detentor e instrumento da palavra e, através disso, está ele imbuído de presentificar entre os homens o *mythos* como manifestação sagrada ou/e história exemplar.

A expressão do canto das Musas como narrativa formulada encontra abrigo no termo μῦθον (*Teogonia*, v. 24), funcionando como complemento do verbo ἔειπον. Contudo, esses dois termos são reforçados pela preposição πρὸς por refletir a ideia de apresentar o canto diante do poeta denotando o ensinamento. O ato de proferir o canto ao poeta é a marca do ensinar dos deuses, a prática dessa expressão da linguagem mítica. As Musas são seres divinos possuidoras do poder da palavra e da memória e por isso, ensinam ao aedo a técnica do belo canto (καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδὴν- *Teogonia*, v. 22), além de proporcionarem a ele o contato com o mundo dos primórdios, uma realidade a que apenas elas obtêm acesso. O verso, τόνδε δέ με πρώτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον (Este canto, primeiramente, as deusas dirigiram-me- *Teogonia*, v. 24), deixa então implícito que antes de cantar, o poeta ouviu, por meio do ensinamento divino, o canto das Musas, e apreendeu as potencialidades do *hieros lógos* (discurso sagrado). Seu canto é sobrecarregado de ditos mnemônicos e por isso, cíclicos como o funcionamento cósmico da natureza.

Sendo assim, ἔειπον πρὸς μῦθον pode ser categorizado em duas instâncias estruturais, que não se confrontam, antes, se aglutinam e florescem como a fina flor da composição literária clássica. A primeira parte que compõe o *mythos* das Musas é demarcada pelo verso ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα (dizer muitas não-verdades símeis a verdades- *Teogonia*, v. 27). Como consta em Chantraine (1968, p. 625) o sentido original do verbo λέγειν é *escolher, reunir, coletar*. Essa noção primeira se manteve mais nas formas compostas do verbo, sendo assim, empregado posteriormente com a noção abstrata de *dizer, contar*.

Associando o sentido concreto do termo ao abstrato, pode-se entender que o uso do verbo no verso hesiódico representando o discurso mítico, promove um significado de “colher palavras para serem contadas”, reflete a técnica da ordenação do discurso, tantas vezes referida e vinculada aos aedos nos textos épicos como um canto κατὰ κόσμον (por meio da ordem). Um exemplo claro disso, está no canto VII da *Odisseia* (v. 487-491), quando Odisseus elogia a capacidade de Demódoco em ordenar tão bem um tema que o aedo não vivenciou:

Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἀπάντων.
 ἢ σέ γε μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων:
 λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀείδεις,
 ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
 ὥς τέ που ἦ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας.
 (*Odisseia*, VII, 487-491)

Demódoco, já te aprovo mais que todos os mortais.
 Quer a musa te ensinou, Zeus pai, ou a ti Apolo:
 Pois, por meio de bastante ordem, o destino dos Aqueus cantas,
 Quantas coisas os Aqueus fizeram, suportaram e o quanto_
 esforçaram-se,
 Como se, de alguma maneira, ou tu próprio estando presente_
 ou tendo ouvido de outro.

A perícia de Demódoco, na fala de Odisseus, é atribuída aos ensinamentos divinos. Observemos que o verbo utilizado e aplicado às Musas (μοῦσ' ἐδίδαξε- v. 488) e a qualquer outra figura divina apontada pelo herói (Διὸς πάϊς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων- v. 488) é o mesmo usado por Hesíodo no verso 22 da *Teogonia*, ἐδίδαξαν, denotando mais uma vez a ideia de um canto ensinado e por isso, estabelecido a partir de uma técnica. Logo, as honras dadas ao canto do aedo não se restringem apenas pela escolha do tema inspirado pelas divindades, mas como esse tema teve suas partes bem ordenadas, λίην γὰρ κατὰ κόσμον (por meio de bastante ordem- v. 490), de modo que comovesse o herói e gerasse a impressão de ter presenciado os fatos ou ouvido de alguma testemunha. Portanto, a ciência do canto das Musas, não está apenas em dizer não-verdades semelhante aos fatos, mas em coletar e ordenar essas não-verdades de modo que soe aos ouvintes o mais verossímil possível.

O segundo componente do *mythos* das Musas está ressaltado no verso ἴδμεν δ', εὔτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι (E sabemos, quando queiramos, deixar ouvir revelações- *Teogonia*, v. 28), do trecho hesiódico antes mencionado, cujo verbo denominativo γηρύσασθαι, de acordo com Chantraine (1968, p. 220), de uso raro, contempla a noção primeira de *fazer entender por meio da voz*. É através da projeção da voz mnemônica das Musas que o cantor estabelece contato com as forças sobrenaturais e materializa o universo sagrado *ab origine*. O termo ἀληθέα (v. 28) que se configura complemento do verbo mencionado, enfatiza a força da palavra eterna, que presentifica

e desvela os seres e os manifesta na percepção humana, como bem esclarece Jaa Torrano, sobre a relação entre o obscuro e a revelação no canto das Musas:

O que passa despercebido, o que está oculto, o não-presente, é o que resvalou já no reino do Esquecimento e do Não- Ser. O que se mostra à luz, o que brilha ao ser nomeado, o não-ausente, é o que Memória recolhe na força da belíssima voz que são as Musas.

(TORRANO, 2007, P.25)

A linguagem mítica, portanto, advém das próprias Musas, e interpretada com suas múltiplas expressões, não só lançam luz sobre as possíveis manifestações dela, mas clareiam a própria percepção que o homem tem de si e do mundo.

O verbo λέγειν (dizer- *Teogonia*, v. 27) aliado à expressão ψεύδεα πολλὰ (muitas não-verdades - *Teogonia*, v. 27), estabelece na estrutura linguística uma espécie de quiasma com γηρύσασθαι ἀληθέα (deixar ouvir revelações- v. 28), determinando assim, a essência da técnica do canto divino nos dois polos que transitam pelos mesmos espaços. Em outras palavras, o discurso mítico paira sobre as não-verdades ditas, e sobre as revelações ouvidas que encotram um ponto de interseção no canto elevado das Musas, as duas características se harmonizam. É sobre essa dupla funcionalidade que o *mythos* está alicerçado. As Musas dizem não-verdades, mas decidem quais revelações permitem aos homens ouvir.

É, portanto, pela perícia de ordenar um canto supremo e pela capacidade de presentificar a revelação divina por meio da nomeação, que o aedo faz transbordar o *mythos*, como narrativa formulada.

No segundo proêmio da *Ilíada*, momento em que o aedo invoca as Musas a fim de cantar o catálogo das naus, ficam explícitos esses dois elementos do *mythos* da poesia épica:

πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἴεν,
φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη,
εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο
θυγατέρες μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον:
(*Ilíada*, II, 488-492)

a multidão eu mesmo não poderia dizer nem nomear,
nem se para mim dez línguas, nem dez bocas existissem,
uma voz imperecível, e em mim brônzeo peito estivesse,
se as Olimpíades Musas, de Zeus porta-égide filhas,
não rememorassem quantos para Ílion teriam ido:

Depois de invocar as Musas, dirigindo-se a elas, o poeta agora se volta aos ouvintes, trazendo a reflexão a respeito de seu estatuto limitado de contar e nomear (μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω- v. 488) em contraponto com a capacidade infrangível das Musas de estarem presentes em tudo e por isso possuir o conhecimento de todas as coisas (γὰρ θεαί ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα- *Ilíada*, II, v.485). Os verbos μυθήσομαι (v. 488) e ὀνομήνω (v. 488) expressam claramente os dois elementos apontados na fala das Musas aos pastores nos versos da *Teogonia* já observados. O primeiro enfatiza a ideia da ordenação do discurso, a formulação do canto, levando em consideração que o significado de μυθήσομαι não se restringe aqui em apenas precisar os heróis que chegaram até Ílion, mas enumerá-los. Em se tratando de ὀνομήνω, há a necessidade de, através do canto, presentificar, pois nomear é manter a coisa nomeada no universo do ser, na luz da presença, na manutenção da memória.

A relação entre os dois verbos é simbolicamente materializada pelas expressões δέκα γλῶσσαι (dez línguas- v.489), δέκα στόματ' (dez bocas- v.489), paralelamente posicionadas com os sintagmas φωνὴ ἄρρηκτος (voz imperecível- v. 490) e χάλκεον ἦτορ (peito brônzeo- v. 490), que o poeta retrata com o mesmo caráter de harmonia e dualidade através da partícula δέ reiterando o adverbio de negação οὐδε. Pode-se entender as instâncias do canto colocando em concomitância os dois versos (489 e 490) que comportam esses símbolos. As dez línguas e dez bocas representam o verbo μυθήσομαι (v. 489), tendo em vista que Chantraine apresenta o termo γλῶσσα com um sentido muito arcaico de *expressividade* da língua (1968, p. 230) e a palavra στόματ' (1968, p. 1058) sobrecarregada da noção de *eloquência*, o que nos categoriza a função estrutural da ordenação do canto. Já os sintagmas seguintes (v. 490), expressam o teor sobrenatural e sacro do verbo ὀνομήνω, visto que a voz (φωνή- v. 490) é o elemento da emanção do canto, e o peito (ἦτορ- v. 490), nos remete à forma que as Musas sobrecarregam o pastor do canto divino na *Teogonia*, ἐνέπνευσαν (*Teogonia*, v. 30), que significa claramente *soprar para dentro, insuflar*. Inferimos que os elementos

apresentados funcionam como uma simbologia da mais remota compreensão artística e divina da criação literária.

Dessa forma então, retomando o trecho da *Teogonia* (v. 22-29), concluímos que, segundo Hesíodo, o canto das Musas é perfeito, agrega a técnica, a forma, a autoridade, a inspiração e a contemplação e define a composição de seu *mythos* em dois versos, enfatizados pela condição das deusas de conheedoras de todas as coisas. A repetição do verbo ἴδμεν não é fortuita, pois assim como os dois versos representam as duas partes que constroem a narrativa mítica, é possível afirmar que a reiteração não se trata apenas de uma anáfora para realçar e enfatizar a sapiência das Musas, mas de demonstrar um saber por possuir o conhecimento teórico (acepção vista em Chantraine, 1968, p.779) acerca da linguagem mítica, de suas estruturas e das sinuosidades possíveis no trato com o discurso e um saber por ver, por ter presenciado todos os fatos ocorridos *in illo tempore*.

Depois de expandir para os pastores as capacidades dialética e divina infundidas no *mythos* que são de sua inteira competência, as Musas presenteiam aos homens com o cetro e a voz, elementos representativos dessas duas partes constitutivas do *mythos* já estudadas:

καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον
δρέψασαι, θηητόν: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα.
καί μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδειν.
(*Teogonia*, v. 29-34)

Também, deram-me um ramo por cetro, um florescente laurel,
O colheram, admirável; e, então, insuflaram em mim a voz
Divina, para que glorie as coisas futuras e as passadas.
E ordenavam a hinear a prole dos venturosos sempre viventes,
E a elas, primeiro e por último, sempre cantar.

Nesse momento do texto, constata-se em Hesíodo o sentido dos simbolismos presentes no *mythos* em caráter ainda metalinguístico. O símbolo é a voz metafórica do *mythos*, concretiza-se em uma imagem que sugere interpretações, funcionando como um excesso de significação, conforme contempla Ricoeur (1976, p.67), do qual trataremos

com mais afinco no percurso do trabalho. Basta esclarecer, por hora, que o significado simbólico parte, antes de qualquer perspectiva, de um sentido literal percebido em um determinado objeto.

No trecho em vista, as Musas consubstanciam as dádivas dadas aos pastores na imagem metafórica do cetro e da voz. O símbolo serve de invólucro para a palavra e o potencial epifânico expresso nela, é o espelho que materializa imagetivamente o enunciado das deusas. Hesíodo, dessa forma, está dizendo que a atuação da narrativa formulada, para se concretizar, não basta ser composta por uma ordenação das partes do discurso e por valores divinos, mas ter esses dois elementos coadunados pelo teor simbólico, de forma que essa simbologia represente e reforce a relação do *mythos* com a percepção humana, assim como o homem procura ligar-se à energia da natureza. O símbolo é o elemento que dialoga com a realidade do homem e que concretiza as palavras do *mythos*.

Equivalendo à esfera da competência em tecer um discurso formulado, o pastor recebe das divindades o cetro (σκῆπτρον, v.29) o qual Hesíodo descreve como um ramo de loureiro florescente e maravilhoso colhido pelas próprias Musas. Entre os gregos, o cetro constituía a expressão do poder, da soberania e da autoridade. Sobre esse artefato de grande importância na cultura grega, diz Chevalier e Gheerbrant (1986, p.278):

El cetro prolonga el brazo, es un signo de poder y de autoridad. Romper el cetro significa renunciar al poder. Simboliza sobre todo la autoridad suprema: « ... modelo reducido de un gran bastón de mando: que sea verticalidad pura, lo habilita para simbolizar en primer lugar al hombre como tal, luego la superioridad de éste establecido como jefe, y en fin el poder recibido de lo alto. El cetro de nuestros soberanos occidentales no es más que el modelo reducido de la columna del mundo, que otras civilizaciones asimilan explícitamente a la persona de su rey o de su sacerdote».¹⁸

(Chevalier; Gheerbrant, 1986, p.278)

¹⁸ “O cetro prolonga o braço, é um sinal de poder e autoridade. Quebrar o cetro significa renunciar ao poder. Ele simboliza sobretudo a autoridade suprema: "... modelo reduzido de um grande bastão de comando: é pura verticalidade, permite simbolizar o homem primeiro como tal, logo, (simbolizar) a superioridade desse estabelecido como chefe e, no fim, o poder recebido do alto. O cetro de nossos soberanos ocidentais não é mais do que o modelo reduzido da coluna do mundo, que outras civilizações assimilam explicitamente à pessoa de seu rei ou de seu sacerdote ”

Nas assembleias entre os Aqueus, comumente, possuía o direito da palavra aquele que erguesse o cetro. No episódio que paira sobre os versos 234-246 do canto I da *Ilíada*, no fervor da querela com Agamêmnon, Aquiles faz um juramento em nome do cetro que tem em mãos, pertencente ao Atrida, como garantia e álibi que sustenta o cumprimento do seu juramento. Depois de suas deliberações em virtude da autoridade assumida pelo cetro, o Pelida lança-o ao chão (...σκῆπτρον βάλε γαίῃ/ χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον- *Ilíada*, I, v.345-346), selando seu pronunciamento de maldição sobre a empreitada do exército dos Aqueus. Além disso, com o ato de jogar por terra o objeto, Aquiles amaldiçoa e rebaixa a soberania de Agamêmnon, adiantando, implicitamente, a derrocada e morte lamentável do ἄναξ ἀνδρῶν¹⁹ (o senhor dos reis- *Ilíada*, I, 07). É valido ressaltar que a imagem do cetro, está, em momentos variados nas epopeias homéricas, associada ao poder da palavra.

O instrumento que Hesíodo denomina cetro, na *Teogonia*, é um ramo de Loureiro, árvore hierofânica do deus Apolo, que aliado às Musas, atribui aos pastores-poetas o dom do cantar e tocar a cítara. Essa faculdade divina é permeada por um conhecimento proléptico e profético, visto que Apolo é reconhecido na mitologia como o deus da iluminação, que torna visível todas as coisas. A relação de Apolo com o Loureiro está registrada nos marcos literários das *Metamorfoses* (I, 452-567) de Ovídio, como resultado dos amores não correspondidos do deus por Dáfnes. A árvore surgirá como resultado do conflituoso relacionamento entre o divino e humano, o que nos leva a inferir que o ramo de loureiro dado pelas Musas aos poetas como cetro, significa, sobretudo, a autoridade de aliar o sagrado à matéria, relacionar o “irrelacionável”, a natureza humana e perecível às potências cósmicas, regentes de realidade eternas.

Então, fica claro que no plano subjetivo dessa autoridade representada pelo cetro, está o elemento da voz divina que as Musas insuflam no poeta (ἐνέπνευσαν- *Teogonia*, v.30), expandindo sua visão para o futuro e para o passado. A voz é o

¹⁹ Na *Ilíada*, Agamêmnon recebe o epíteto de ἄναξ ἀνδρῶν (designado ao herói pela primeira vez no verso 07 do canto I da obra homérica) que significa “o senhor dos heróis”. Sua supremacia é ditada na obra em diversos momentos e ratificada nos discursos dos próprio heróis. Um episódio de grande importância, situa-se na fala de Nestor, nos versos 276-281 do canto I, onde o herói ancião discursa sobre o poderio de Agamêmnon representado na figura do cetro dado ao Atrida por Zeus.

elemento que corporifica o pensamento, pincela as cores da tradição mítica no canto e, por isso, pode ser entendida na narrativa hesiódica, como a luz que revela e transforma o não-ser em ser.

No coro das Musas, Καλλιόπη, cujo nome no grego se configura como *Bela voz*, está à frente, é a deusa que serve de conexão entre o exercício do poder e o domínio do discurso, representado pelo cetro, e a presentificação das potências divinas através da memória, revelada pela voz. Em outras palavras, Calíope assegura o elo eterno entre Zeus e Mnemosíne, entre reis e cantores:

(...)

Καλλιόπη θ': ἥ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων.

ἥ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ.

(*Teogonia*, 79-80)

[...]

βλαπτομένοις ἀγορῇφι μετὰ τροπα ἔργα τελεῦσι

ῥηιδίως, μαλακοῖσι παραιφάμενοι ἐπέεσσιν.

ἐρχόμενον δ' ἄν' ἀγῶνα θεὸν ὥς ἰλάσκονται

αἰδοῖ μιλίχη, μετὰ δὲ πρέπει ἀγορομένοισιν:

τοίη Μουσάων ἱερὴ δόσις ἀνθρώποισιν

(*Teogonia*, 89-93)

E Kallíope: que está mais à frente de todas.

Pois ela também assiste aos reis veneráveis.

[...]

aos prejudicados na ágora, (os reis) realizam reparações

facilmente, persuadindo com palavras melífluas.

o deus indo para a ágora, apaziguam-no com

doce reverência, distingue nas reuniões:

tal dom sagrado das Musas (existe) para os homens.

O poder do cetro e a eloquência da voz também são instrumentos de domínio dos *Basileus*, pois a autoridade e a persuasão com brandas palavras (μαλακοῖσι παραιφάμενοι ἐπέεσσιν- v.90) são, da parte das Musas, o sagrado dom dado aos homens, (ἱερὴ δόσις v. 93) e por isso eram distintos dos outros mortais. O uso do dativo ἀνθρώποισιν (v. 93), apenas reforça a ideia discutida anteriormente que

compreende na relação do canto do aedo com o varão, o homem propriamente dito (vide pág. 15).

A relação da Musa com os reis esclarece importantes episódios em que o pronunciamento ou até mesmo o canto destes são comparados ao canto do aedo. No canto XI da *Odisseia*, versos 366-368, após as narrativas de Odisseus relativas a sua νέκυνια (evocação dos mortos), o rei Alcinoos elogia seu nível de conhecimento e a forma de seu discurso:

σοὶ δ' ἔπι μὲν μορφὴ ἐπέων, ἔνι δὲ φρένες ἐσθλαί.
μῦθον δ' ὥς ὅτ' ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας,
πάντων τ' Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρά.
(*Odisseia*, XI, 367-369)

está em ti igualmente tanto a forma das palavras,
quanto um conhecimento sublime.
o canto, como um aedo com perícia, contaste ordenadamente
e, aqui, os lutos funestos de todos os Argivos e dos teus.

O termo *mythos*, presente no segundo verso, demarca exatamente o tipo de narrativa cantada por Odisseus. O discurso do rei de Ítaca tem por diferencial os mesmos elementos que são percebidos no fragmento da *Teogonia* relativos ao canto específico dado aos aedos, ele é louvado pela forma das palavras (μορφὴ ἐπέων- v.367) e pelo conhecimento sublime (φρένες ἐσθλαί- v.367). Observa-se que na boca do rei Alcinoos há, portanto, mais uma vez, a definição convencionalizada do *mythos*, a ordenação do discurso e a intervenção divina a partir daquilo que os deuses insuflam dentro dos homens, que, no contexto do fragmento está relacionado ao sintagma φρένες ἐσθλαί.

O substantivo φρένες, traduzido por “conhecimento”, é um termo que possui uma grande riqueza polissêmica, sobretudo em Homero. A sua acepção primeira é “diafragma”, no entanto, exatamente por representar um órgão que se localiza no centro do corpo do homem, esse substantivo, é, muitas vezes, empregado a tudo que diz respeito aos sentimentos, como explica Chantraine (1968, p. 1227-1228). É o φρήν a sede das paixões e, além disso, o depósito da inspiração divina, visto que é de lá que se origina os mecanismos da emissão de voz. O adjetivo ἐσθλαί deixa claro que não é um canto pronunciado pela voz humana, mas por uma voz distinguível das demais, uma

voz superior, elevada. O duplo elemento distintivo do *mythos* se atesta na comparação que Alcino faz de Odisseus com o aedo ὥς ὅτ' ἀοιδὸς.

Essa noção de *mythos* como *narrativa formulada* percebida nas entranhas do texto literário, com o passar do tempo e através da intervenção do pensamento filosófico, é concebida com uma nova face na literatura, ab-rogando do termo seu forte sentido religioso e enfatizando o valor de composição de discurso, que será abordada com severidade e eficiência por Platão e Aristóteles. Diante disso, buscaremos então observar como o *mythos* assumiu uma posição de conceito principal na composição do texto literário.

2. As faces do *mythos*: uma compreensão da relação entre μῦθος e mito

Como foi abordado no tópico anterior, é na poesia oral, cujos registros estão na conjuntura dos textos literários, que são apresentadas as definições mais primitivas do *mythos* na sociedade grega a que temos acesso. A partir das breves observações feitas, constata-se que as obras épicas ocidentais arcaicas²⁰ sistematizam-se sobre a concepção de fusão entre um princípio de pensamento lógico e o pensamento mítico imanente ao homem. Em outras palavras, a composição do *mythos*, segundo a literatura nos tempos de Homero, sem a ordenação do discurso não possui um molde e o uso da palavra sem o espírito mítico não tem volume, trata-se de uma modelação do vazio. Jaeger é enfático nessa visão:

Não é fácil traçar a fronteira temporal do momento em que surge o pensamento racional. Passaria, provavelmente, pela epopeia homérica. No entanto, nela é tão estreita a interpenetração do elemento racional e do “pensamento mítico”, que mal se pode separá-los.
(JAEGER, 2001, p. 191)

Ainda parafraseando Jaeger e comprovando através dos pontos já comentados da obra hesiódica neste trabalho, é plausível afirmar que todas as partes da *Teogonia*

²⁰ Deve-se compreender o termo *arcaico* nesse caso segundo seu sentido primeiro, do grego ἀρχή, que significa *origem, princípio de todas coisas*, pois como é canonizado, assumimos essas obras como percussoras da identidade da literatura ocidental e o paradigma de toda difusão e desenvolvimento da tradição literária.

fundamentam-se na busca incessante de uma compreensão construtiva e uma perfeita coerência na ordem racional e na formulação de questões relativas ao homem e à natureza. Portanto, não há como afirmar que o surgimento da filosofia diminuiu, na sociedade grega, o valor do *mythos*, antes, metamorfoseou-o, graças ao processo de racionalização gradativo da cosmovisão religiosa subjacente nos *mythoi*.

A grande ruptura existente entre *mythos* e *logos*, tão preconizada pelos estudiosos, está claramente assentada na supremacia do pensamento filosófico sobre o pensamento mítico. Essa assertiva deixa claro que o universo e a realidade do homem, a partir dos pensadores pré-socráticos, não são mais vistos como uma sucessão de eventos aleatórios, de caráter superior aos domínios humanos constatado no *mythos*, pois, através do intelecto, o indivíduo pode investigar e compreender a regularidade e o sistema que rege o mundo. Isso significa que não há mais a procura de uma explicação para as coisas em elementos externos ao mundo inteligível, como é o caso da figura das divindades. Gaia e Hefestos, como exemplifica Morgan (2000, p. 32), passam a ser racionalizados e designados apenas como “terra” e “fogo”, perdendo o sentido simbólico, a dualidade de significados, e convertem-se em apenas signos. O *mythos*, dessa forma, deixa de ser o solo onde se fundamentam historicamente, religiosamente e institucionalmente todas as explicações das verdades do homem. Não que a filosofia estaria prestes a banir o *mythos* da sociedade grega, mas, como pontua Vernant (2003, p. 186), tenta reintegrá-lo, desmitificando-o e dessacralizando-o, com o intento de reformular a mesma verdade que o *mythos* apresentava, expressando-a, no entanto, debaixo dos contornos de um relato alegórico.

Entende-se que são duas formas diferentes de buscar explicações, pois a filosofia parece estar sempre atrelada à compreensão das origens por meio da causa, (*αἰτία*), mas como pontua Mardones, (2000, p.41) o *mythos*, mais que compreensões do porquê, se atém no “de onde”, “quando” e o “como” das coisas, pois, não explica a causa, mas o que está por trás das causas, as origens das coisas (*αρχή*), não de forma científica, mas vislumbrando a existência delas.

Por seu caráter de narrativa-simbólica e distada do teor científico e intelectual, o *mythos* procedeu a suas maiores intervenções no mundo da arte e da literatura. Nosso intento não se baseia em fazer uma análise minuciosa da evolução do *mythos* enveredando-nos ao campo do pensamento filosófico grego em todas as suas disposições, isso nos custaria outro direcionamento ao nosso trabalho, mas, o que pretendemos aqui, em linhas gerais, é conjecturar, como, na esfera da literatura, com o

advento do pensamento racional, o *mýhtos* toma novos parâmetros, sendo percebido em dois pontos distintos, mas interdependentes e partilhados pelo universo poético.

Em um primeiro momento, trataremos do “mito” evidenciando o sentido de *enredo*, *fábula*, *discurso alegórico* na ótica platônica, a fim de captarmos como o *mythos* em Homero e em Hesíodo prefiguraram os primeiros balbucios do que, posteriormente, se conheceu como um discurso formulado caracterizado alegoricamente. Em segundo lugar, tomaremos o *μῦθος* como *fabulação* caracterizada por sua natureza dinâmica e construtiva, implicando na ordenação das partes do enredo. Entende-se que ambos os vieses interrelacionam-se e interagem entre o campo do que é narrado e a forma de narrativa.

2.1. Uma perspectiva do mito de Platão ao *μῦθος* de Aristóteles

Vernant afirma que o *mythos*, com o advento da filosofia, passa a ser uma forma análoga de dizer o que o *lógos* afirma. Por ser constituído de modo diferente, assume uma nova participação na sociedade:

De hecho, éstos no rechazaron sin más el mito, en nombre del logos, arrojándolo a las tinieblas del error y a las quimeras de la ficción. No dejaron de utilizarlo literariamente, como el tesoro común del que debía alimentarse su cultura para permanecer viva y perpetuarse. Más aún, desde la 'edad arcaica reconocieron al mito un valor de enseñanza, aunque de enseñanza oscura y secreta; le atribuyeron un valor de verdad, aunque de una verdad no formulada directamente, de una verdad que, para ser entendida, necesitaba ser traducida a otra lengua de la que el texto narrativo no era más que la expresión alegórica.²¹

(VERNANT, 2003, p.185)

²¹ “De fato, eles não rechaçaram, sem mais, o mito, em nome do logos, arrojando as lâminas do erro e as quimeras da ficção. Não deixaram de utilizá-lo literariamente, como o tesouro comum do que devia alimentar sua cultura para permanecer viva e perpétua. Mais ainda, desde a época arcaica reconheceram o mito um valor de ensino, embora de ensino e segurança; O nome de uma verdade, apesar de uma verdade sem formulação direta, de uma verdade, para ser entendida, precisa ser traduzida outra língua do que o texto narrativo não era mais que a expressão alegórica.”

Platão possui uma relação ambígua com o mito. Na República (VII, 514a-517c), por exemplo, o mito assume uma *persona* alegórica²², dirigida de acordo com a expressividade do pensamento dialético e ético evidenciados nos diálogos platônicos, conforme Cassirer (2004, p.60). Vernant (2003, p.187) ainda diz que o filósofo utiliza o mito para expressar o que está além de uma linguagem filosófica, como uma espécie de metalinguagem para comunicar o incognoscível²³. O Ser e o Devir, por exemplo, não podem ser objetos de um saber verdadeiro a não ser por meio de uma crença, *pistis*, de uma opinião, *doxa*.

Contudo, Platão segue a concepção dos pré-socráticos, cuja depreciação do mito não está na sua potencialidade transcendental, mas na percepção dos deuses e heróis contida nas obras dos poetas. O diálogo *Eutífron* demonstra que Sócrates, quando trata a respeito de sua condenação, esclarece que não nega a existência dos deuses, mas repugna as atitudes negativas que os poetas atribuem a eles (06a-ξ). Dessa forma, em linhas gerais, o discípulo de Sócrates rechaça e descaracteriza o pensamento mítico do seu sentido essencial à luz de sua filosofia.

Em sua obra, a *República*, através do diálogo de Sócrates e Adimantos, o filósofo levanta questões sobre a forma ideal da *pólis*. No livro II, passa a analisar qual o modelo mais apropriado de educação dos guardiães da cidade, levando em consideração a formação já proposta na educação tradicional grega, a saber, ginástica para o corpo e música para a alma (*República*, 376δ - 376ε). No percurso do diálogo fica claro que, para Platão, o mito, muitas das vezes, em sua função poética, é negativo para a estrutura social da cidade (*República*- II, 377δ- 382ε), tanto no ponto de vista estético, quanto do ponto de vista ético, pois as obras, segundo Jaeger (2001 p.781)²⁴,

²² “A alegoria é um procedimento retórico que pode eliminar-se, logo que realizou o seu trabalho. Depois de termos subido a escada, podemos, em seguida, descer. A alegoria é um procedimento dialético. Facilita a aprendizagem, mas pode ignorar-se em qualquer abordagem directamente conceptual.” (RICOEUR, 1976, p.67)

²³ Temos essa percepção de Vernant contemplada em algumas obras Platônicas como: *Protágoras*, com a versão platônica do mito de Prometeu (320ξ a 324δ), A República e o mito de Er (IX, 614β- 621β), e Crírias e a Atlântida de Platão (113a-121ξ)

²⁴ O confronto entre as duas grandes funções da poesia, o prazer estético e a modelação ética da alma, é, pelo nosso espectro, um dos grandes motivos da crítica platônica, pois, precisamos no seu discurso que o poeta não deve centrar-se na construção estética em detrimento dos valores éticos, mas, de forma equilibrada articular ambos os elementos, a fim de promover uma formação pura e delimitada pelos

quanto “mais poéticas, menos as devem escutar as crianças e os homens que pretendem ser livres, para que tenham mais a servidão que a morte”. Dessa forma, Platão indaga sobre o conteúdo dessa *paidéia*:

Σο. ἴθι οὖν, ὥσπερ ἐν μύθῳ μυθολογοῦντές τε καὶ σχολὴν ἄγοντες λόγῳ παιδεύωμεν τοὺς ἄνδρας.

Αδι. ἀλλὰ χρή.

Σο. Τίς οὖν παιδεία; ἢ χαλεπὸν εὐρεῖν βελτίῳ τῆς ὑπὸ τοῦ πολλοῦ χρόνου ηὔρημένης; ἔστιν δέπου ἢ μὲν ἐπὶ σώμασι γυμναστική, ἢ δ' ἐπὶ ψυχῇ μουσική.

Αδι. ἔστιν γάρ.

Σο. ἄρ' οὖν οὐ μουσικῇ πρότερον ἀρξόμεθα παιδεύοντες ἢ γυμναστικῇ;

Αδι. Πῶς δ' οὐ;

Σο. μουσικῆς δ', εἶπον, τιθεῖς λόγους, ἢ οὐ;

Αδι. ἔγωγε.

Σο. λόγων δὲ διττὸν εἶδος, τὸ μὲν ἀληθές, ψεῦδος δ' ἕτερον;

Αδι. ναί.

(*República*, 376δ - 376ε)

Sócrates- vamos, então!! como se, contando fábulas no mito e conduzindo o ócio no discurso lógico, ensinemos aos homens.

Adimantos-Todavia é necessário.

Sócrates- Qual, realmente, seja a educação? ou seria difícil descobrir uma melhor do que a já descoberta por muito tempo? provavelmente, existe a ginástica com respeito ao corpo, e a música à mente.

Adimantos- Existe pois.

Sócrates- Pois, verdadeiramente, não começaremos educando primeiro pela música que pela ginástica?

Adimantos- Como não?

Sócrates- Diz, incluis o discurso lógico na música ou não?

Adimantos- eu mesmo (incluo).

Sócrates- Há duas formas de discurso, um veraz e outro falso?

Adimantos- sim.

quatro pontos cardeais defendidos pela teoria platônica: a piedade, a valentia, o domínio de si e a justiça, como dita Jaeger (2001, p.778).

Na voz de Sócrates, antes de iniciar suas elucubrações a respeito da educação dos meninos, Platão aponta a forma que o fará através de duas expressões coordenadas no trecho pela conjunção *τε καὶ*: *contando fábulas no mito e conduzindo o ócio no discurso lógico* (ἐν μύθῳ μυθολογοῦντές τε καὶ σχολὴν ἄγοντες λόγῳ- II, 376δ). Acreditamos que, nesses dois conceitos que contornam o diálogo de Sócrates e Adimantos, de antemão e implicitamente, Platão eleva o valor de cada um dos tipos de discursos. Na verdade, fica claro que ele tem em mente a existência de duas modalidades discursivas. Com a primeira assertiva, demonstra a importância da narrativa mítica como palavra persuasiva e influenciadora (faz referência à tradição do mito na Grécia antiga e ao seu valor representativo), visto que tratará do próprio potencial do mito na formação do homem. Em seguida, soergue o discurso racional como o único meio de alcançar a consciência do bem e do mal e chegar a conclusões plausíveis. Deduzimos, então, que o mito tem para Platão autoridade e validade, malgrado se distancie de um caráter epistêmico.

A discussão exposta por Platão deixa-nos nas entrelinhas que o mito, desde sempre, e tradicionalmente, fazia parte da *paidéia* da Grécia antiga. A palavra *mousiké*, elucidando Lopes (2006, p.85), significa “uma atividade realizada sob a égide das Musas”. A *mousiké* grega envolvia os dois componentes da poesia, a palavra e a elaboração musical, em uma mesma manifestação estética. Portanto, no tocante à educação, a *mousiké* é manifestada pelo discurso que se configura como base da formação da alma. Sócrates no diálogo pontua bem esse fator ao lançar a pergunta a Adimantos, “Diz, incluis o discurso lógico na música ou não?” (μουσικῆς δ’ ἔϊπον, τιθεῖς λόγους, ἢ οὐ;- II, 376ε). Então, se o *lógos* está na *mousiké*, e a *mousiké* encontra seus conteúdos no mito, logo, o *lógos* é a parte construtiva do mito, é o que há de palavras, estrutura linguística e ordenação do tema. Contudo, Platão deixa claro que esse *lógos* é *pseudós*, embora tenha por resultado a *aletheia*²⁵ (ἐνὶ δὲ καὶ ἀληθείᾳ- II, 377α), pois efetua uma verdade para a alma. O *lógos pseudós* que codifica a linguagem mítica, para Platão, é apresentado e reconhecido por ele no texto literário, visto que estão imbricados na modalidade mítica e na poética, uma narrativa de caráter metafórico, implícito e interpretativo. Temos visto, desde o começo destas reflexões,

²⁵ A palavra *aletheia* é proveniente do verbo *λαμβάνω* que significa esquecer, consoante Chantraine (1968, p. 618), e é composto pelo *-α-* privativo, o que configura o não esquecimento, estando em oposição a *ληθη*.

que esse cruzamento do mito com a poesia é quase uma relação simbiótica. Ambas as narrativas são expressas por um vate que tem a função de intermediar o contato entre a dimensão humana e a sobre-humana e é discernido simbolicamente.

A poesia é, então, para Platão, princípio de formação da alma e, por isso, está atrelada ao potencial de “modelar e imprimir” (πλάττεται καὶ ενδύεται - 377β condutas e preceitos morais na alma dos meninos em doutrinação, fato que determina a saúde do estado. A importância ao mito dada pelo pensamento platônico está na sua funcionalidade, pois o produto de sua enunciação deve promover benefícios para o ouvinte. É aqui que se fixa a *aletheia* do mito, na condição de formador de realidades concretas na alma do homem, que, consoante Platão, deve plantar boas sementes morais no caráter pueril. Por esse fator, na condição de fundador de cidade com Adimantos, Sócrates critica calorosamente o mito criado e contado na poesia, sobretudo nas homéricas e nas hesiódicas:

ὅταν εἰκάζῃ τις κακῶς οὐσίαν τῷ λόγῳ, περὶ θεῶν τε καὶ ἡρώων οἳ οἱ εἰσιν, ὥσπερ γραφεὺς μηδὲν εὐκότεα γράφων οἷς ἂν ὅμοια βουλευθῇ γράψαι.

(*República*, 377ε)

Quando alguém tiver imitado mal pelo discurso a natureza acerca dos deuses e heróis e quais são, como o pintor pintando nada semelhante para aqueles a quem coisas semelhantes desejasse pintar.

No excerto, a deformidade moral na poesia respeitante ao engendro dos deuses e heróis é clarificada pela expressão εἰκάζῃ κακῶς. O advérbio apenas ressalta a problemática da criação poética para Platão, pelo fato de considerar que os poetas não possuem o conhecimento do bem e do mal por isso imitam erroneamente por meio do discurso. Através da oração temporal acima, Sócrates coloca a ação verbal do subjuntivo εἰκάζῃ em uma possibilidade palpável, indicando que o primeiro problema referente à composição poética do mito é a má imitação da essência divina, a unidade entre entes divinos e ações sórdidas.

Portanto, o uso do verbo εἰκάζω, proveniente do substantivo εἰκών que significa *imagem, escultura, pintura*, não é gratuito, visto que sua ideia abarca a noção de *imitar verossimilmente*. Compreende-se que assim como a pintura tem que ser

verossímil à realidade pintada e natural, pois é assim que reconstitui a unidade genuína do objeto imitado, o *lógos*, na poesia, tem que ser bem estruturado e sobrepujar o mito, de modo que seja conveniente na imagem escrita e conivente com a natureza do objeto imitado. Na poesia, a palavra é a imagem, pois é o nome o meio de linguagem emulativa do objeto representado. Um exemplo claro desse pensamento platônico situa-se no *Crátilo*, onde o filósofo traz o valor da etimologia dos nomes nos poemas homéricos para apontar a naturalidade e unidade que existe no fato de ter, por exemplo, no nome da descendência de Heitor, Astíanax, a mesma imagem descrita no nome do Pai (*Crátilo*, 393a).

A expressão εἰκός μῦθον aparece no *Timeu* três vezes (εἰκότα μῦθον- 29ξ-δ; 68ξ-δ; 59ξ- εἰκότων μῦθων), a qual se pode nominar de narrativa verossímil. Platão, ao colocar na voz de Timeu especulações sobre a origem do mundo e das coisas, aponta o contorno do verossímil como a única alternativa de abordar questões relativas ao universo.

Para o entendimento desse ponto, devemos nos apropriar de como Platão desenvolve este pensamento. A discussão no *Timeu* parte da ideia de “criar os discursos acerca de tudo” (τοὺς περὶ τοῦ παντὸς λόγους ποιεῖσθαι- 27ξ) .

O tipo de discurso, segundo esse diálogo platônico, é estabelecido por seus conteúdos. Daí, é fundamental distinguir os temas concernentes a “aquilo que é sempre” (τὸ ὄν αἰεί- 27δ) e a “aquilo que é gerado e por isso não pode ser” (τί τὸ γιγνόμενον μὲν αἰεί, ὄν δὲ οὐδέποτε- 27δ-28α). O primeiro é captado por meio do discurso com o auxílio da razão (τὸ μὲν δὴ νοήσει μετὰ λόγου περιληπτόν- 28α) já o outro é conjeturado por meio dos sentidos com o auxílio da opinião (τὸ δ' αὖ δόξει μετ' αἰσθήσεως ἁλόγου δοξαστόν- 28α).

A partir de suas elucubrações a respeito do universo, Platão conclui que esse é algo gerado por ser visível (ὁρατὸς- 28β), tangível (ἅπτός- 28β) e possuir um corpo (σῶμα ἔχων- 28β). Sua conclusão remete à causa da criação do universo, que consiste na sua fabricação por parte de uma divindade (demiurgo) a partir de um paradigma. Se o mundo é uma imitação de um modelo, o discurso que o materializa também é imitação, pois “os discursos são congeneres do seu conteúdo (τούτων αὐτῶν καὶ συγγενεῖς ὄντας- 29β).

Dessa forma, o filósofo lança luz sobre as duas possíveis modalidades discursivas. É nesses dois esquemas de definições que é possível conceber claramente o

que Platão considera ser um mito cuja imitação seja verossímil com o objeto representado.

A primeira modalidade está centrada nos “discursos verossímeis” (λόγους... εἰκότας – 29ξ), onde se localizam os argumentos iniciais, e os meios de compreensão geométricos e matemáticos sobre a criação do mundo. É com este método discursivo que Timeu interpreta os assuntos constantes e indubitáveis (μονίμου καὶ βεβαίου- 29β) visto que se trata de uma forma constante e imutável de discurso (καταφανοῦς μονίμου καὶ ἀμεταπώτου- 29β). Já a segunda consiste na narrativa verossímil, (εἰκότας ἀνὰ λόγον τε ἐκείνων ὄντας- 29ξ) pois, segundo Timeu, é o único meio de delatar determinados assuntos, pois interpretam coisas produzidas de um modelo (ἀπεικασθέντος- 29ξ) “sendo estas próprias, imitações” (ὄντος δὲ εἰκόνο- 29ξ) e por isso, estabelecem uma relação de verossimilhança e correlação. Na sequência do texto, Timeu dita para Sócrates que, ao falar sobre deuses e sobre os processos genealógicos do universo, deve utilizar-se da narrativa verossímil e nada mais (πρέπει τούτου μηδὲν ἔτι πέρα ζητεῖν- 29δ).

Para o filósofo, então, é incongruente que divindades e seres cuja natureza seja essencialmente boa, como ele define na *República* (379β), possuam um *éthos* perverso e pratiquem atos imorais, que podem servir de modelo de desvio para as crianças que escutam frequentemente esses versos. A ideia preliminar em Platão busca distanciar a figura do deus da qualidade humana a ele atribuída pelos poetas, seja em sua forma ou em suas disposições do ânimo e relocal a narrativa mítica nos subterfúgios de um discurso que ensine a virtude (*Protágoras*- 320ξ). Por isso, é inverídico declarar que segundo a teoria de Platão, o mito deve ser banido da sociedade, mas, deve ser contermplado por elementos que expressam a moral e a virtude, segundo os moldes platônicos expostos aqui.

Está clarificado nos textos, mesmo que de uma forma breve, a importância do mito na sociedade grega. Enquanto Platão levanta indagações a respeito do valor temático do mito, percebe-se que por baixo dessa construção jaz, majoritariamente, a necessidade de uma esquematização que elabore esse mito da melhor maneira possível. Quem trará, de fato, essa abordagem é Aristóteles em sua obra *Arte Poética*, onde encontra-se as bases da nossa segunda conceituação da subdivisão do *mythos* que nos cabe aqui.

É válido acrescentar que nosso intuito não cerca uma pesquisa que exponha a noção metafísica do mito trazida por Aristóteles para o universo grego. Contudo, sua

perspectiva de μῦθος será observada como conceito técnico da composição poética, marca e marco da sua obra, *Arte Poética*.

O mito compartilha com os domínios poéticos uma característica que equivale a um *tópos* de discurso. Tal como o mito, segundo o que já está exposto aqui, o μῦθος, definido como fabulação, é uma μίμησις²⁶, cuja principal função está focada na representação de ações.

No primeiro capítulo da *Poética*, quando o filósofo estagirita apresenta a μίμησις como a mola propulsora e ponto de interseção de todas as artes, concretiza seu pensamento afirmando que estas vão diferir em três aspectos: nos *meios* de representação, nos *objetos* representados, e no *modo* de representar (1447a, 13-16).

Em suma, por *meios*, podem ser classificados os componentes materiais e técnicos através dos quais a composição é articulada. Por *objetos*, entende-se a representação dos agentes, e por *modo*, aponta-se aquilo que Platão discerne entre narrativa simples e μίμησις no livro III da *República* (392δ- 394δ) e, Aristóteles denomina como, narrativa, drama ou composição mista.

A par do poético, o μῦθος é uma das categorias quantitativas da composição artística que está diretamente ligado ao *objeto*, pois este elemento está embasado na ideia de μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας (os personagens representam os que agem – 1448a):

ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὸν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων. (*Poética*, 1448a)

O μῦθος²⁷ é a representação das ações, digo, pois, ser o próprio μῦθον a composição dos atos.

²⁶ Aristóteles não apresenta uma definição concreta de μίμησις, apenas expõe esse conceito como a essência de todas as artes. É um processo em que se desenvolvem diversos tipos de expressões artísticas com meios diferentes, objetos diferentes e de modos diferentes. Algumas artes utilizam cores e figuras, por conseguinte, outras representam com a palavra, o ritmo e a harmonia, aliados ou dissociados. Nesse primeiro momento da sua poética, onde ele discrimina os meios, obtemos as primeiras tipologias de gênero que servirão de paradigma e nomenclatura na divisão das criações poéticas.

²⁷ Optamos por não traduzir o termo μῦθος a fim de manter a linearidade de nossa proposta onde na forma da palavra μῦθος temos um sentido distinto daquela, anteriormente vista, *mythos* e de mito.

Detendo-nos neste excerto do *corpus aristotelicum* aqui assentado, observamos que ao μῦθος, Aristóteles dá duas perspectivas de definições que se correspondem, compreendamos como elas se entrelaçam.

Há, na língua grega, dois importantes sufixos, que se contrastam em suas nuances semânticas aplicadas a substantivos provenientes de verbos. São eles o -σις - que designa o processo de ação, dinamismo como elucida Soares (2006, p. 76) e o -μα- como o resultado da ação, objeto estático. Observa-se que Aristóteles atribui a cada um desses sufixos a raiz πραγj-. No primeiro caso, μίμησις πράξεως corresponde à representação das ações dos homens, o processo de representação de acordo com a atuação humana viva, por natureza, em seu dinamismo e interação e corresponde a uma assertiva de caráter universal. Antes de refletir uma conjunção de atos, o μῦθος sugere a reprodução artística de uma disposição natural do homem de pôr movimento e gerar resultados no percurso da vida. Isto é passível a qualquer tipo de composição literária. A μίμησις πράξεως é o ponto fulcral de toda a produção da arte expressa pelo μῦθος através de um encadeamento discursivo-narrativo. Após essa afirmativa, Aristóteles afunila seu conceito, apontando para o outro viés da sua abordagem, o μῦθος é uma composição de ações, σύνθεσιν τῶν πραγμάτων. Embora o termo πραγμάτων, carregando o sufixo -μα-, retrate as ações como objetos estáticos, produto da ação (vale salientar que entra em contraponto ao πράξεως), encontramos em σύνθεσιν o sufixo -σις- de modo a nos impelir à compreensão de que, o μῦθος não é só um sistema de representação de ações. Dentro desse sistema há uma articulação através de que interagem os atos sempre de forma que promova uma unidade no μῦθος. É nesse sentido que Aristoteles diz: μῦθος δ' ἐστὶν εἷς, Uno é o μῦθος (1451α).

Essa unicidade é exequível no μῦθος no momento em que o ποιήτα representa o que é possível e passível de acontecer através da verossimilhança ou da necessidade (τὸ εἰκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον – 1451α). São esses dois elementos os elos que conectam as ações de modo que sendo um deles deslocado mude toda a estrutura da σύνθεσιν τῶν πραγμάτων (1451α). A boa escolha de ações propícias bem interligadas de sorte que crie um μῦθος uno e completo é ajustada pela “ordenação das ações” (σύστασις τῶν πραγμάτων- *Poética*, 1450β).

.O corolário dessa análise nos dá o cabedal para dizer que a σύστασις é o processo pelo qual o poeta recorta as ações em um determinado mito tradicional para formalizar a σύνθεσιν como um μῦθος uno e completo, tendo princípio, meio e fim (Ὅλον δ' ἐστὶ τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν – 1450β) segundo o objetivo da sua

criação. A πράξις, portanto, para Aristóteles é um objeto bifacetado que cabe em dois movimentos, como objeto de representação e ao mesmo tempo o instrumento que deriva no processo de representação através da πόησις. É a πράξις o elemento primordial do μῦθος. O mito, por isso, é o palco onde os homens vislumbram suas πράξεις representadas pelas imagens divinas.

Mediante as considerações feitas, compreende-se que, em um olhar menos atento, a πράξις, representada no mito, difere da composição poética visto que cada um carrega um objeto distinto de representação. O mito mostra a ação de deuses e seres superiores, já na μίμησις aristotélica, o μῦθος é a representação de ações humanas. Contudo, entende-se que o discurso aristotélico na *Poética* apenas desintegra da explicação técnica do μῦθος o seu valor simbólico. Pois, apesar de o mito construir-se sobre a imagem de entidades sobrenaturais, os poetas pincelam a narrativa com ações humanas, de modo a manter uma unidade entre o natural e o sobrenatural. Isto quer dizer que os mitos representam deuses e heróis por meio do espectro da μίμησις da πράξις humana, que se expressa simbolicamente, fato tão combatido por Platão. Todo mito tem um μῦθος, e se esse mito é uma narrativa simbólica, logo, o μῦθος é também simbólico.

Mas como afinal, esse mito é expresso simbolicamente? Qual o valor do símbolo no mito? Essas perguntas tão ecoadas nos traços dos estudos já existentes, intentaremos, a seguir, entender à luz da literatura, nossa maior fonte de simbolismos, e resposta para nossas indagações mais turvas.

2º CAPÍTULO

Mito, Símbolo e Arquétipo

2.1. Entre o Mito e o Símbolo

Empresa não muito fácil é falar de símbolo, pelo simples fato de que, assim como os tópicos já expostos no capítulo precedente, o termo *símbolo* abarca variadas definições, bem como uma diversidade de informações de caráter epistêmico ou não. Além de tudo, trata-se de um campo bastante discutido e passível a direcionamentos para inúmeras ciências. Um exemplo disso é a influência da filosofia, religião, psicologia, antropologia, dentre outras linhas de pesquisa, que se concentram com frequência no estabelecimento de concepções a respeito do símbolo.

A hermenêutica ricoeuriana afirma que os símbolos possuem duas dimensões de discurso, uma de ordem linguística e outra de ordem não linguística. Na nossa percepção a primeira confidencia suas características com a segunda, nos levando a crer no entrecruzamento desses conceitos a par do entendimento dos simbolismos no mito.

Traduzindo a análise de Ricoeur (1976, p.65), para atender essa assimilação de ideias é necessário ter em mente as partes imanentes do imaginário humano, a saber, a necessidade de compreensão da sua existência individual e coletiva, a sua natureza sagrada, espiritualizada e a sua capacidade mimética, consoante os pressupostos aristotélicos. No mito, todas estas características subsistem por meio da linguagem simbólica. Por isso, nosso fim objetiva encorajar uma perspectiva que associe esses campos de conhecimento em prol de uma análise mais profunda no que se refere à forma que esses símbolos operam na estrutura do mito e, desse modo, nas camadas obscuras da literatura.

Para nos certificarmos da veracidade dessa análise, é válido considerar as conclusões expostas no término do capítulo anterior. Se o mito é uma narrativa simbólica, logo, o *μῦθος* é simbólico. Portanto, trabalharemos a função do símbolo no mito no percurso dessas reflexões compreendendo a fusão intrínseca dele com a composição poética e da sua participação crucial na formação de arquétipos.

Os conteúdos dos mitos, como já são convencionalmente conhecidos, consistem em narrativas de seres fantásticos, ações fabulosas e ilógicas, distadas do mundo tangível, mas que relatam a criação do mundo e do homem, bem como o

surgimento de todas as coisas. São estas narrativas simbólicas que o homem primitivo usava para entender o que vai além de si:

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens.

(JUNG, 2008, p.55)

O que compreender do episódio da transformação das pedras em homens e mulheres, lançadas por Deucalião e Pirra, descrito por Ovídio (*Metamorfoses*, I, 313-415)? E da batalha divina entre deuses e Titãs conferindo a vitória a Zeus e com isso a ordenação do cosmo na Teogonia(v. 617-721) de Hesíodo?

Mesmo não sendo percebida na conjuntura material do mundo, essa narrativa é vislumbrada pelo homem através da unidade preexistente no mito entre o sobrenatural e o natural. A única indagação que nos resta é: como então é forjada essa comunicação do mundo natural com o sobrenatural de modo a preencher o vazio que sulca esses dois universos? A resposta, para nós, está na linguagem na qual se assenta o mito, a linguagem simbólica.

O mito, então, é uma narrativa polissêmica, e essa funcionalidade promove a transmissão da cultura. Nos múltiplos sentidos presentes nos símbolos na construção do mito, obtemos diversas informações da cultura, do estilo de vida e do pensamento de um povo, sob o espectro de um autor, que, por sua vez, é um resultado da cultura de que faz parte. Por isso, em se tratando de mito e de sua linguagem, haveria não apenas um discurso sob uma narrativa, mas muitos discursos entretecidos sob uma narrativa cuja ordenação das partes traria toda uma concepção social e humana. Mardones explica que a linguagem simbólica enraíza-se no terreno histórico e social:

No hay símbolos individuales. El símbolo es un lenguaje participado que como sucede en el caso religioso, hace de cada uno de los usuarios un miembro de una comunidad que habla el mismo idioma. El sym-bolon se refiere a outro de una relación. De ahí que, como han señalado E.Durkheim, M. Mauss, M. Weber, G. Dumezil, no se pueden

entender los símbolos fuera de una sociedade determinada.²⁸
(MARDONES, 2000, p.32)

Por isso a análise dos elementos constitutivos de uma narrativa mítica jaz sobre três instâncias: nas nuances metafóricas da linguagem, no fenômeno da polissemia, e no contexto interno e externo (sócio-cultural) da narrativa que permite a sobreposição de um significado sobre outros, mas mantém as raízes nos sentidos periféricos de um determinado símbolo estabelecido no texto.

Ricoeur (1976, p.74) é categórico, o símbolo nunca morre, ele se transforma, e essa permanência é fixa, pois os símbolos garantem as imagens arquetípicas²⁹ que o mito expressa de diversas formas. Um exemplo expressivo disso habita na figura de Zeus como o arquétipo do pai. Chega a ser exaustiva a repetição de um dos maiores epítetos de Zeus, “pai dos deuses e dos homens” reiterado em muitas obras, sobretudo, nas épicas. Já que o epíteto traz um teor da sobreposição patriarcal muito presente na sociedade grega, consideramos o comentário de Kittel e Henrich:

En Homero, Zeus es el dios universal, el padre de todos los seres divinos y humanos. En esta idea confluyen el patriarcalismo, la paternidad y la monarquía. Si bien a Zeus no se le llama rey, aún así gobierna sobre todas las cosas y es la apoteosis del jefe de la casa, que protege los derechos de los padres. Los aspectos despóticos en la descripción que hace Homero de Zeus expresan tal vez cierta rebeldía contra la autoridad paterna irrestricta. Sin embargo, el hecho de que sea descrito en términos humanos significa que también él está sujeto al destino.³⁰ (KITTEL; HENRICH, 2003, p.619)

²⁸ “Não há símbolos individuais. O símbolo é uma linguagem participada que, como acontece no caso religioso, torna cada um dos usuários um membro de uma comunidade que fala o mesmo idioma. O símbolo refere-se ao outro de um relacionamento. Assim, como apontado por E. Durkheim, M. Mauss, M. Weber, G. Dumezil, os símbolos não podem ser entendidos fora de uma determinada sociedade.”

²⁹ Sobre Arquétipo, discutiremos com mais afinco a seguir.

³⁰ “Em Homero, Zeus é o deus universal, o pai de todos os seres divinos e humanos. O patriarcado, a paternidade e a monarquia se unem nessa ideia. Embora Zeus não seja chamado de rei, ele ainda governa todas as coisas e é a apoteose do chefe da casa, que protege os direitos dos pais. Os aspectos despóticos na descrição de Homero de Zeus expressam talvez certa rebelião contra a autoridade parental irrestrita. No entanto, o fato de que é descrito em termos humanos significa que ele também está sujeito ao destino.”

Prevalece na *Teogonia* de Hesíodo a simbologia do *pater* como senhor da casa, regente das leis, da ordem e observador da tradição, na imagem arquetípica de Zeus. Todos os atributos do deus, e as circunstâncias que o envolvem reiteram sua soberania, sabedoria e equilíbrio. Essa declaração fica ainda mais patente se for construída uma comparação com outras duas figuras paternas anteriores a Zeus e contrapostas a ele, Urano e Crono.

Urano como *pater* da primeira geração cosmogônica é a simbologia paterna repressora. Urano, identificado como Céu, é uma força primitiva e intensa, simplesmente vital, e age de modo desenfreado sem ter conhecimento de regras e consequências, é uma potência instintiva.

Em nenhum momento, Urano é chamado de soberano, nem considerado rei. Todos os episódios que dizem respeito a ele inserem-se num mito cosmogônico e é apenas com Crono que surge o tema de uma competição pela soberania. Urano apresenta-se como uma potência cósmica primordial: o sombrio céu noturno, estrelado de astros.

(DETIENNE, 2008, p.62)

Na *Teogonia*, a virilidade de Urano, que o faz cercar Gaia toda ao redor (ἵνα μιν περὶ πᾶσαν ἐέργοι - v. 127), é a simbologia da força reprodutora descomedida, confusa e, por isso, não gerativa da vida, visto que a divindade mantém escondido nas entranhas da terra todos os seres, frutos da sua ação fecunda. O poderio de Urano sobre Gaia impedia que a ordem cósmica fosse estabelecida e que o universo seguisse seu curso. Não suportando mais a prole viva em seu ventre, Gaia fabrica uma foice e indaga a seus filhos, qual teria coragem de destronar o pai. Apenas Crono, “o ousado” (Θαρσήςας – *Teogonia*, v. 168), assumiu o ardil.

O filho lança a foice no órgão genital paterno retirando a sua potencia vital, e lança-o para trás (πάλιν δ' ἔπιψε φέρεσθαι ἐξοπίσω – *Teogonia*, v. 181-182). Com a castração do órgão, lançado ao passado, o universo assume um novo tempo. Urano desprende-se de Gaia, e com o afastamento do Céu, ela enxerga a luz e reproduz.

O órgão genital masculino, no mito, é o símbolo de desequilíbrio e repressão, é a expressão da figura paterna deformada, que por meio do individualismo exerce a

centralização de poder, e a impõe através da sua potência fálica. Contudo, ousamos ainda afirmar que a simbologia radicada pelo falo na figura de Urano identifica os primeiros indícios da potencia patriarcal e a sobrepujança da cultura patrilinear sobre a matrilinear. No mito, Gaia é a deusa-mãe, primeva, é a fonte da vida, o princípio da reprodução, mas ao gerar a primeira figura masculina, Urano, sua soberania é posta em submissão aos domínios da natureza viril através do símbolo de diferenciação do masculino e do feminino, o falo, instrumento simbólico da força física e da procriação.

O rudimento do poder patriarcal primitivo é contraposto com o estabelecimento de um princípio de divisão de poderes e uma ordenação social através da figura de um líder na sociedade em formação, demarcada pela imagem de Crono, e, posteriormente, por uma sociedade alicerçada e bem regimentada por um líder estabelecido legalmente, representado por Zeus. Essa percepção nos permite observar que os símbolos no mito são profundamente influenciados pela conjuntura do autor e da estrutura social vigente, como apontamos anteriormente, levando em consideração que Hesíodo já fazia parte de uma sociedade bem estruturada, no princípio da *pólis*, ecos do século VII a.C.. Além disso, nesse exemplo, sentimos a capacidade polissêmica do símbolo, visto que o falo, em outros mitos, é uma imagem positiva de fertilidade, poder e bem-aventuranças.

Ao destronar Urano, Crono assume a soberania dando início, assim, à segunda geração cosmogônica, mas está sujeito ao mesmo destino do pai, ser destituído por um adversário vindo de si mesmo.

A arma de Crono, a foice (ῥοπή- *Teogonia*, v.175), tem relação direta com a natureza da divindade, pois seu formato curvo está associado ao epíteto do Uranida, ele é o ἀγκυλομήτης (*Teog.* –v.168), o de curvo pensar. Crono tem uma inteligência oblíqua e enviesada. É o líder que maquina o mal e evolve todas as coisas para usufruto próprio. Diferente de Urano que agia por instinto, tece tramas contra o curso natural da vida. Contudo a curvatura da sua arma indica não só o seu egocentrismo, mas também a sua própria destruição, pois os caminhos tortuosos de sua mente findam em si mesmo.

Cego pelo poder, suas atitudes procedem argutamente contra o progresso comum. Crono é símbolo do líder ímprobo, a imagem do *pater* cuja grandeza não está na sua dignidade, mas no abuso de poder e na tirania, entendendo este termo com o uso atual de sua acepção.

Paradoxalmente, é de sua semente que surge a geração dos deuses, que ele, diferente de Urano, já trata como inimigos potenciais e, por isso, a cada nascimento de sua prole, ele engole, trancafiando-os no seu próprio ventre, sob seus domínios.

Réia, após ter cinco dos seus filhos engolidos por Crono, esconde Zeus, o sexto, em Creta, com a ajuda de Urano e Gaia. O Cronida, uma vez adulto, com a ajuda da Astúcia impele seu pai a vomitar toda a prole, instituindo assim, um confronto contra os Titãs, a Titanomaquia.

Zeus é o devir libertador e partilhador dos domínios. Seu poder lhe é conferido através da guerra, onde prova sua excelência guerreira, e do matrimônio, meio pelo qual garante sua hereditariedade e dispõe seu reino. Diferente dos seus ancestrais, Zeus pratica diversas *hierogamias*, das quais ele assimila o poder e torna-se detentor de todas as capacidades e estabelecedor da ordem cósmica. Conclui-se ter Zeus a função geradora da vida e o poder organizacional, aspectos antitéticos aos vistos em Urano e Crono, respectivamente.

Observamos então, em apenas uma obra, três imagens simbólicas do *pater* de modo a clarificar como os símbolos no mito provam de uma polissemia viva, e através dessa distinção demarca a figura arquetípica.

A esfera do símbolo transita próximo ao sentido de signo. Segundo Frye (2014, p.77), o signo é uma unidade verbal que de modo convencional e arbitrário, refere-se apenas a aquilo que é presumível que refira. Seu objetivo é funcional e transparente, busca dar economia, simplificação e univocidade para o significado do objeto. Essa concepção mostra-se interligada a um tipo de pensamento objetivo que evita mediações e apresenta a percepção ideal e clarificação das coisas diante da consciência, como bem expressa Mardones (2000, p.23).

Os símbolos, no contrário, configuram-se como uma estrutura de duplo sentido, pois sob o sentido primário, oculta-se um outro que precisa ser captado através do primeiro, conforme Ricoeur (1976, p.67). A apreensão dessa dupla intencionalidade, denotativa e conotativa, é percebida por meio da *interpretação*, agente que permite a penetração na obscuridade do discurso simbólico. Em outras palavras, o símbolo concretiza-se em uma estrutura de dupla significação, o sentido primeiro, direto e claro, que coaduna a noção de signo, e o derradeiro, indireto e hipotético, apreendido por uma leitura do primeiro. Nesse caso é, pois, a metáfora “o reagente apropriado para trazer à luz o aspecto dos símbolos que tem uma afinidade com a linguagem.” (RICOEUR, 1976, p.66).

Essa relação do elemento primário que veicula o sentido do secundário, erguida por Ricoeur, é notada no episódio da *Teogonia* já aplicado no corpo do trabalho, onde o signo linguístico “cetro”, percebido através do reconhecimento primário do objeto, pode

ser interpretado como a autoridade e a potencialidade da ordem doada ao poeta pelas Musas, bem como a voz que na obra surge como elemento sagrado e sacralizador do conto mítico, reverberando a importância do canto para a perpetuação da tradição mítica e, assim, da cultura grega.

Em uma segunda perspectiva, o símbolo caracteriza-se como a expressão de elementos não palpáveis que nós só podemos perceber a partir do seu sentido. Exemplo disso são os elementos importantes para o indivíduo e para a coletividade como a beleza, felicidade, justiça, discórdia e quase todos os sentidos referidos aos conteúdos espirituais e emocionais do homem, segundo esclarece Mardones (2000, p.23). Dentro da tradição mítico-literária, as divindades, no seio do panteón grego, possuem nomes de sentimentos, afecções, paixões, disposições mentais, dentre outros. Paul Diel oferece uma perspectiva disso:

As divindades simbolizam as qualidades idealizadas do homem. A eclosão das qualidades é acompanhada de alegria, enquanto sua destruição engendra a angústia, a inibição, a impotência, o tormento. Os mitos simbolizam estes fenômenos psicológicos indicando que as divindades concedem a recompensa ou bem enviam o castigo.

(DIEL, 1991, p.62)

Portanto, quando capturamos no mito a imagem do herói Perseu, vencendo a Górgona com o escudo dado por Atena, apreciamos a vitória do homem sobre suas próprias perversões, através de suas qualidades, que são representadas pelas divindades ajudadoras e pelas armas doadas.

Os sentidos velados nos mitos, dessa forma, são configurados em uma série de morfologias simbólicas que rondam em torno de temas específicos, conforme afirma Diel (1991, p.55), como a cosmogonia que retrata simbolicamente o surgimento de todas as coisas, a figura materna como matriz e nutriz dos seres, a imagem paterna, detentor das ordens e leis, o percurso do herói, declaradamente o caminho para uma ascensão do homem, dentre outros, que correspondam à compreensão da realidade da vida humana. Todas essas composições circundam as funções do ser humano, como ser psicológico, social, intelectual e espiritual. São estes temas, arquétipos universais, que iremos, à luz dos símbolos, analisar como se articulam e se constroem, de modo que formem essas imagens arquetípicas no mito através da literatura.

2.2. Dos símbolos aos arquétipos

Como já apontado alhures, são os mitos, narrativas metafóricas que retratam tempos imemoriais e experiências de uma determinada cultura. Se fossemos construir uma imagem, os mitos seriam tetos de diversos cômodos distintos onde se penduram as amarras sociais, psicológicas e espirituais que decoram cada lugar. Apesar de ser uma estrutura visível, é intocável, pois está muito elevado no tempo e no espaço. Cada compartimento tem suas características próprias, pois estampam as varias construções sociais dos povos, contudo, a função do mito é a mesma e configura-se pelos mesmos modelos e imagens. Campbell é preciso nesse ponto:

Cada pueblo ha recibido su propio sello y signo de um destino sobrenatural, comunicado a sus héroes y comprobado cada día en las vidas y experiencias de su pueblo. Y aunque muchos de los que adoran a ciegas em los santuarios de su propia tradición, analizan y descalifican racionalmente los sacramentos de otros, una comparación honesta revela inmediatamente que todos ellos provienen de un único fondo de motivos mitológicos, seleccionados, organizados, interpretados y ritualizados de diversas formas de acuerdo com las necesidades locales, pero reverenciados por todos los pueblos de la tierra.³¹

(CAMPBELL, 1991, p.20)

Essa funcionalidade universal do mito repercute por causa dos símbolos que ecoam nas narrativas, a princípio, orais, articulando-se como ligamentos que dão substância ao esqueleto de uma imagem arquetípica cuja incumbência está em servir de base comum para o estabelecimento da mentalidade humana. Inferimos que é pela

³¹ “Cada povo recebeu seu próprio selo e sinal de um destino sobrenatural, comunicado aos seus heróis e comprobado todos a cada dia nas vidas e experiências de seu povo. E embora muitos daqueles que adoram cegamente nos santuários de sua própria tradição, analisem racionalmente e desqualifiquem os sacramentos dos outros, uma comparação honesta revela imediatamente que todos eles provêm de um único fundo de motivos mitológicos, seleccionados, organizados, interpretados e ritualizados de maneiras diferentes de acordo com as necessidades locais, mas reverenciado por todos os povos da terra.”

repetição nos mitos que são comprovados os símbolos e são estes que delimitam o arquétipo.

É esse conjunto de narrativas existentes a partir de imagens arquetípicas que, posteriormente, denomina-se mitologia, e como atesta Campbell (1991, p.29), não se trata de meros contos para crianças, nem de um material agregado e revolucionário dedicado aos eruditos, sem nenhuma importância para o homem moderno. Pelo contrário, seja em forma de imagens ou nas formas abstratas de ideias, provocam e liberam os mais profundos centros da motivação humana, comovendo letrados e iletrados, todos os perfis de povos, bem como civilizações.

Mas porque esses aspectos eram tão perceptíveis pelos antigos? Isso acontecia porque “O objetivo da vida primitiva era viver em permanente consciência do princípio espiritual” (CAMPBELL, 1990, p.110) e o homem moderno perdeu essa preocupação, sobretudo, por desintegrar de seu universo as coisas inerentes a sua composição espiritual dissociando o sobrenatural do que é natural, como ocorre na Idade Média. Pois, para a mentalidade primitiva, o sobrenatural era o natural, faz parte da organicidade do homem e, em pleno contato com essa realidade, o indivíduo contatava sua própria essência.

Nesses termos, cabe-nos pensar que a constituição do mito é o resultado da formação de uma mentalidade primitiva inerente ao homem. Durand, ao precisar o mito, nos dá uma visão mais clara disso:

Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a idéia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou, como bem viu Bréhier, a narrativa histórica e lendária.
(DURAND, 2012, p.62-63)

Jung, no aã de suas pesquisas, percebe a pluralidade de imagens e símbolos de culturas distintas que possuem similitude entre si, e, assim, propõe a essência de um

imaginário coletivo percebido através de arquétipos³², formas preexistentes “que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos de consciência”(JUNG, 2014, p.52).

Jung identifica duas espécies de inconscientes no homem (2014, p.12). A primeira é denominada de *inconsciente pessoal*, embasada em um contexto de imagens pessoais, resíduos de vivências suprimidas e retidas. A segunda trata-se de um *inconsciente coletivo*, e por isso de caráter universal, instintivo e inato. É uma herança humanitária de circunstâncias tipicamente humanas fundamentadas a partir do que Jung denomina de imagem primária e Campbell testifica:

«La imagen primaria», sugiere entonces, «es un deposito de memoria, un engrama, derivado de una condensación de innumerables experiencias similares... la expresión psíquica de una tendencia natural anatómica y fisiológicamente determinada»³³.

(CAMPBELL, 1991, p. 53)

Isso quer dizer que, a partir de uma imagem primária, arquetípica, os conteúdos do inconsciente são idênticos em todo ser, contudo, a manifestação desse arquétipo, na transposição do inconsciente para o consciente, é mutável, fato que define uma estrutura determinada e não uma forma, o que explica a multiplicidade das variantes de formas que expressam as mesmas imagens fixas em determinadas culturas.

Bebendo desse arcabouço teórico, Campbell (1991, p. 65-66) com os olhos sobrepostos na relação entre mitologia e literatura, reforça o axioma de que a expressão artística não é como a ciência, respaldada em uma lógica de inferências, antes, se liberta de inferências, pois é uma substância de experiência imediata: é a representação de imagens, formas e ideias que se comunicam. Isso remete a um segundo axioma,

³² O uso do termo *arquétipo* utilizado na teoria junguiana tem sua coerência na própria morfologia da palavra, já que é composto pelo termo grego *αρχή*-, que significa *princípio*, *origem* e, por isso, exerce domínio sobre o devir, e o radical *-τύπος*, cujo significado permeia entre as noções de *modelo*, *forma*, *aspecto*, *imagem*. Portanto, a palavra *arquétipo*, compreendida, etimologicamente, pode ser considerada como o fenômeno concenente ao modelo original, à forma originadora.

³³ "A imagem primária", ele sugere, "é um depósito de memória, um engrama, derivado de uma condensação de inúmeras experiências similares ... a expressão psíquica de uma tendência natural anatomicamente e fisiologicamente determinada"

estipulado pelo mitólogo, de que a mitologia, dessa forma, é compreendida como a mãe de todas as artes, e não se inventa racionalmente, nem se pode entendê-la racionalmente.

A literatura é uma dessas composições artísticas que mais se utiliza do mito, ou, como aponta Frye (2014, p. 39) é este o elemento estrutural naquela pois atribui ao conteúdo ficcional um referencial pronto. Isso nos traz a memória, o que diz Spina, no prefácio da obra de Curtius, *Literatura e Idade Média Latina*, a respeito da perspectiva do filólogo francês:

[...] Curtius não leva em conta a Arte, porque esta, ao contrário da Literatura, não é portadora de pensamentos; não significa o “presente eterno”, que é privilégio das Letras, pois só a estas possuem o condão de estabelecer a presença de Homero em Virgílio, e de Virgílio em Dante, de Sêneca e Plutarco em Shakespeare, de Eurípides em Racine e Goethe, da própria *Odisseia* em James Joyce.

(CURTIUS, 2013, p. 17)

Essas idiossincrasias do mito são relevantes em seus diacronismos e perduram nas obras com o passar do tempo como espécies de *topos* literário. Na percepção de Frye, o arquétipo sobeja a posição de elemento ficcional recorrente e determinante de um percurso literário que liga uma obra a outra.

Mas não é dentro do enquadramento estruturalista evocado por Frye que compreendemos a expressão “presente eterno” usado por Spina. Em diferentes épocas da história humana, como situa Campbell (1990, p. 62), e em todo mundo, os arquétipos, ou ideias elementares e essenciais ressurgiram em faces diversas, e por isso essas imagens são representativas do imaginário humano, sendo relocadas tendo em vista o ambiente e a condição histórica.

O reaparecimento dos arquétipos acontece, pois a psique humana é essencialmente a mesma, em todo o mundo, servindo de solo comum, resistente nas barreiras do tempo. Levando em consideração essas reflexões, trataremos aqui, como, dentro da literatura greco-romana, esses arquétipos se constituem e como seus simbolismos constroem a imagem arquetípica de forma genuína. Para isso, traremos como parte do nosso aporte teórico, alguns aspectos das reflexões junguianas pois nele encontra-se boa parte da raiz de nossa análise.

2.2.1. O arquétipo de centro

Nas abordagens junguianas, o centro é a totalidade do homem, denominado *self* ou Si-mesmo. É o ponto de interseção que interliga as regiões da consciência e da inconsciência. A plenitude do *self*, como a finalidade do homem, só é alcançada por meio da “função transcendente da psique”, cujas representações se destacam através dos “símbolos de transcendência”, segundo Henderson, correspondentes “a luta do homem para alcançar o seu objetivo.” (HENDERSON apud JUNG, 2008, p.151). Assim, a efervescente busca psíquica encaminha-se por um processo de desenvolvimento para ascender à individuação³⁴, e isso só acontece quando o consciente submete-se à supremacia do inconsciente, a fim de detectar o que o *self*, – totalidade interior -, deseja na atuação do indivíduo em determinadas ações.

Dentro da perspectiva cultural na antiguidade, esse percurso da psique é configurado na vida do herói, pois, como enfatiza Campbell, ele “é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas, pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas” (1997, p. 16).

Tendo em vista esses aspectos concernentes à totalidade da psique humana, compreendemos então que o encontro vital do herói com o destino representa o ápice do contato com o *self*, fonte do processo de individuação e o fim último.

Esse centro, muitas vezes, é mostrado no mito, como constata Campbell (1997, p. 21 e seg.), como um altar, ou um templo, uma árvore, dentre outros elementos da natureza. No livro III da *Eneida*, vemos a caracterização do encontro pontual do herói com seu destino na imagem da Azinheira próxima ao rio Tibre contendo em seu solo uma porca com trinta leitões:

signa tibi dicam, tu condita mente teneto:
cum tibi sollicito secreti ad fluminis undam
litoreis ingens inventa sub ilicibus sus 390
triginta capitum fetus enixa iacebit,

³⁴ “O processo que leva a uma percepção mais consciente de nossa individualidade específica, incluindo um reconhecimento tanto de nossas virtudes quanto de nossas limitações. Jung diz que este processo se inicia na meia-idade e na idade adulta, primeiro com o reconhecimento de nossas neuroses e deficiências. Ele continua como um despertar para nossa própria natureza dividida (consciente e inconsciente) e a aceitação derradeira desta natureza.” (YOUNG-EISENDRAT; DAWSON, 2002, p. 292)

alba solo recubans, albi circum ubera nati,
is locus urbis erit, requies ea certa laborum.
(*Eneida*, III, 388-393)

Dir-te-ei sinais, tu, a memória tendo sido escondida, (os) guarda.
Quando existir para ti inquieto, próximo à corrente de um rio secreto,
Uma porca alva abastada, encontrada sob a azinheira situada à
margem,
Descansará tendo parido uma ninhada de trinta leitões,
Recostando no solo, os filhotes alvos ao redor de suas tetas,
Esse será o local da cidade, aquele repouso dos trabalhos fixado.

Eneias, ao chegar em Butroto, tendo estabelecido cidades em Creta e na Trácia, visto que a sua característica civilizatório³⁵ estava em processo de emancipação, encontra Heleno, herói troiano, filho de Príamo que desposou Andromaca, após a destruição de sua cidade natal. O Priamida explorando seus atributos mânticos, a pedido de Eneias, vaticina-lhe a respeito do destino do herói e para reafirmar seus vaticínios, descreve o lugar onde deve ele fundar de fato a cidade ordenada pelos deuses. Na predição, Eneias recebe uma descrição do local que representaria o centro de seu contato com o destino, o simbolismo da fundamentação da sua missão. São estes *signa*, determinados pela voz de Heleno, que combinados com a ação do herói *insignem pietate* (*Eneida*, I, v. 10) constituem a imagem da cidade a ser fundada como o arquétipo de centro. Portanto, antes da urbe concretizar-se como o “cume sagrado” para a sociedade romana, é para o próprio herói, pois simboliza o ponto áureo de sua missão.

A relação entre o termo *condita* (v. 388) e a figura de Eneias está exatamente na sua natureza de herói fundador e a ideia de manter preservados os *signa* (v. 387) na mente é a ação excepcional para a manutenção da sua *pietas*, que garante a ascensão do herói.

³⁵ No mito atestado na *Eneida* por Virgílio, Eneias é o herói troiano escolhido pelos deuses para sair de sua cidadela devendo dirigir-se a uma região segundo vontade divina e erguer as muralhas de uma portentosa cidade, Roma. No próêmio da *Eneida* (I, 01-11), já vemos, claramente, essa determinação. O canto III da *Eneida* é o livro do poema que mais põe em evidencia essa característica de Eneias. Em muitas de suas paradas, Eneias ergue cidades, o que reflete a natureza civilizadora do herói, e a busca incessante de cumprir a sua meta, chegando ao estágio final de seu processo de evolução até o cumprimento do seu destino.

Isso se deve ao fato de que o verbo *condere*, na forma de particípio, reflete a fundação da cidade velada sobre a sacralidade, pois, além de constituir a ideia de *erguer*, também reflete o significado de *esconder*, dando-nos a compreensão dos limítrofes sacralizados da cidadela. O lugar sendo circundado por muralhas, cujos fundamentos fixam-se através de ritos, estabelece a ideia do arquétipo de centro. Está em Campbell, a confirmação da configuração arquetípica da cidade:

As cidades antigas são construídas como templos, tendo as portas voltadas para as quatro direções, e apresentam no centro o santuário principal do seu divino fundador. Os cidadãos vivem e trabalham dentro dos limites desse símbolo. E, nesse mesmo espírito, os domínios das religiões nacionais e mundiais estão concentrados em torno do eixo de alguma cidade-mãe[...]

(CAMPBELL, 1997, p. 21)

Os símbolos que configuram o arquétipo de centro, no episódio, são marcados, pelo caráter mítico e divinizado da prodigalidade da cidade. A porca, além de ser símbolo de prosperidade e fertilidade, segundo Lurker (2003, p. 560), remete a uma antiga prática do povo latino, em que o animal assume uma posição de importância dentro dos rituais de sacrifício em tratados de aliança, bem como em ritos de purificação (*suouetaurilia*), como especifica Coulanges (2004, p.196). Essa nossa percepção se consolida nos versos 84-85 do livro VIII da *Eneida*, quando Eneias sacrifica em honras a Juno a porca e sua prole. No verso 45 do mesmo livro, o poeta atribui o adjetivo *alba*, para a porca, nos permitindo a associação do qualificativo com o nome da cidade, Alba Longa, que fora fundada no mesmo lugar onde o animal havia parido os leões.

O rio Tibre não é de somenos importância, tendo em vista que ele exerce duas importantes funções no poema. Em primeiro lugar, é perceptível ser ele o elemento que liga o universo mítico ao mundo real, pois apenas o rio na visão de Heleno faz parte da história de Roma, sendo inclusive, extensão da cidade como símbolo patriótico. O Tibre banha as plagas itálicas, e é seu fluxo sempre vivo que assiste o surgimento de uma grande nação, a partir dos pequenos povoados instalados em sua costa. Em segundo plano, sua presença no poema demarcada no sonho de Eneias (*Eneida*, VIII, v. 36 – 66) é a voz ancestral que confirma os vaticínios do Priamida.

Eneias, ao cair da noite adormece e sonha com o rio Tibre personificado, com aspecto de deus. Virgílio o qualifica como *senior* (*Eneida*, VIII, 32), e ninguém melhor para direcionar o herói do que a personificação de um ancião. Cirlot (1992, p. 66) ao afirmar o pensamento junguiano aponta que a imagem do ancião, quando surge revestido de poderes e grande prestígio é o componente espiritual que adquire espaço quando a consciência prova de conteúdos aclarados do inconsciente. O velho então é o símbolo da experiência ancestral da humanidade. Na própria boca do deus Tibre, há a significação dos trinta leitõezinhos. Os versos 45-47 no livro VIII da *Eneida* deixam claros que os filhotes simbolizam o augusto reinado de Ascânio, filho de Eneias, por trinta anos, na cidade fundada exatamente onde eles foram encontrados com a mãe.

Inferimos que os símbolos no episódio demarcam que a busca do destino estabelecida por Eneias é marcada pela presença da vontade divina, a qual Jung chamaria de deus interior, ou a *imago dei* do homem. Essa divindade interior é uma potência inigualável que impele o indivíduo para a concretização desse destino. É por essa imagem do deus interior que “o que move o homem no seu íntimo é o ser tomado por divinas potências que, como tais, por toda a parte atuam.” (OTTO, 2006, p. 70). Ainda apontando o fragmento em destaque acima, o termo *dicam* demarca bem essa sobreposição da designação do deus no herói, pois o seu sentido antigo remonta à formulas jurídicas e religiosas, consoante Ernout e Meillet (2001, p. 307). Na *Eneida*, esse arquétipo do deus interior é apresentado como *fatum*, que é a supremacia da vontade dos deuses sobre o percurso do herói, e incorporada imagetivamente pela Azinheira sob a qual se encontra deitada a figura representativa da prosperidade e grandeza do povo romano, atestando assim a vontade de Zeus sobre a fundação da cidade, visto que a árvore é o elemento da natureza representativo do pai dos homens e dos deuses.

Não importa o quanto o herói tente se desvirtuar desse fado, suas vontades apenas retardam o processo de individuação, mas não o anulam, pois os desejos do ego orbitam no campo da consciência entrando, assim, em confronto direto com a expressão da divindade.

Nesse trajeto o homem sofre a interferência atuante do *self*, levando-o ao encontro de si mesmo. No trecho, temos esse componente psíquico representado pela profecia de Heleno, na obra Virgiliana, considerando que o herói é impelido continuamente para a aquisição completa do seu destino, estando contra ou a favor de sua vontade. No episódio a figura de Heleno funciona como a fruição do instinto, e a

imagem da Azinheira e da porca com seus filhotes à beira do rio Tibre expressa no vaticínio, o centro da realização humana, que reafirma a totalidade de sua natureza heroica, o prenúncio de uma cidadela próspera, símbolo que preenche o arquétipo de centro.

Contudo, de acordo com Henderson (2008, p. 129) quando há a submissão do ego ao *self*, e a ascensão deste, a consciência associa esse encontro como uma morte, que na literatura muitas vezes é marcado claramente pela descida do herói ao mundo ífero. Na *Eneida*, o encontro do ego com o *self* acontece no livro VI, configurado no episódio onde Eneias submete-se ao auto confrontar-se ao enfrentar seus temores descendo aos infernos para ter contato com seu pai e receber o total conhecimento do seu destino, antes de apoderar-se dele e materializá-lo.

Os procedimentos do rito iniciático de Eneias demonstram claramente o passo a passo do trabalhar da imagem arquetípica da divindade particular sobre seu ego até que ele possa, por meio desse enfrentamento, atender a totalidade do seu amadurecimento e desempenhar assim sua univocidade nos fios da história, (símbolo da azinheira e da porca). Consoante Walter Otto, essa manifestação deificada pode ser vista na “própria posição ereta, voltada para o céu, exclusiva e própria do ser humano” (OTTO, 2006, p.43). Através disso, compreendemos que ao erigir o corpo, ao deixá-lo estático, o homem configura-se como centro, que interliga as três forças cósmicas, telúrica, ctônica e celeste, possibilitando o mito a manifestar-se por meio da emanção do sagrado. Tudo isso acontece porque o “[...] divino só pode falar ao divino. Portanto, se o homem o pode perceber, ele já está no homem” (OTTO, 2006, p. 89).

O centro, para o mundo mítico, “[...] relata as manifestações da verdadeira realidade: o sagrado.” (ELIADE, 1979, p.40). Esse lugar é o ponto de interseção que comunica os três níveis cósmicos do universo, a saber, as regiões celestes (ou superiores), a terrena e a região dos mundos infernais (ou inferiores). O "meio" é o centro, onde jaz o tesouro, onde se dá a incubação, o processo do sacrifício ou ainda a transformação. (JUNG, 2000, p.139).

A ideia do Centro é expressa em diversas imagens, sendo comum refletir figuras geométricas, como quadrado ou círculo, como forma de reverberar essa totalidade. Vemos essas formas geométricas fechadas na figuração do altar, do santuário, em montanhas, montes e ilhas. Sobre esta última, diz Chevalier e Gheerbrant:

La isla es un mundo reducido, una imagen del cosmos completa y perfecta, porque presenta un valor sacro concentrado. La noción se une por ahí a la de templo y de santuario. La isla es simbólicamente un lugar de elección, de ciencia y de paz, en medio de la ignorancia y la agitación del mundo profano.³⁶

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 596)

Um dos grandes simbolismos na tradição greco-latina reconhecido como centro do mundo é a ilha de Delos, localizada entre as cíclades, conjunto de ilhas que fazem parte do mundo helênico. Delos é conhecida como o centro do mundo para os gregos e foi validada assim na literatura.

A ilha de Delos foi o lugar designado ao nascimento de Apolo, pois segundo o mito, tratava-se de uma ilha flutuante, e, por isso, diferente de todas as regiões da terra, ela não havia sido proibida por Hera de receber a divindade prenha, visto que a deusa Olímpica ordenara, em virtude dos seus ciúmes de Zeus, nenhum lugar terrestre abrigar a mãe de Apolo prestes a parir os filhos.

O *Hino Homérico a Apolo Délio* expressa o momento em que Leto, ao procurar por um lugar para descansar e dar à luz Apolo, aborda a ilha de Delos, que, prontamente, a recebe, tornando-se assim, uma das regiões mais importantes do universo grego. Após seu nascimento, Apolo repousa a ilha sobre as águas, e estabelece ali seu templo para os homens, cujo *omphalos* comporta o *soma*³⁷ do monstro ctônico Píton, vencido pelo deus.

Nos versos 135-142 desse *Hino Homérico* está fixada, então, a unidade do tripé basilar que sustenta nesse episódio o valor arquetípico da imagem da ilha de Delos. São eles: o monte Cinto (Κύνθου... παιπαλόεντος – *Hino Homérico a Apolo Délio*, v.141) , o templo (οἰκία – *Hino Homérico a Apolo Délio*, v.137) e a figura do deus (ἄναξ... Ἄπολλον – *Hino Homérico a Apolo Délio*, v.140)

Eliade fala do símbolo da montanha cósmica como princípio de acesso às zonas celestes. O aspecto no mito que aponta para essa direção, diz respeito ao local de nascimento do deus. O monte Cinto, que geograficamente destaca-se das outras colinas

³⁶ “A ilha é um mundo reduzido, uma imagem do cosmos completa e perfeita, porque apresenta um valor sagrado concentrado. A noção está ligada à do templo e do santuário. A ilha é simbolicamente um lugar de escolha, de ciência e de paz, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano.”

³⁷ Além de ser o corpo, o termo “soma” derivado de “sema” é o sinal do contato do deus com o mundo ctônico e a marca da sobreposição e autoridade do deus sobre esse mundo.

em Delos, corresponde ao lugar de concentração da manifestação apolínea, resgatando total acesso ao campo superior.

O segundo ponto é a consolidação do local como centro, a atenção que antes foi voltada para a Palmeira onde Leto recosta para dar à luz o filho (v. 117-119), agora é determinada pela construção do santuário, como fonte do equilíbrio e do contato entre as três zonas cósmicas. Os fundamentos do templo faz contato com o mundo ctônico e o liga ao corpo material do templo com as forças telúricas. E como o templo trata-se de um elemento suspenso entre céus e terra, coordena esse contato com a zona mais supera das três, e por isso Eliade (1969, p. 26) nomina de *Axis Mundi*³⁸. Vale ressaltar que o juramento feito por Leto para Delos no *Hino Homérico a Apolo Délío*, compactua as três regiões cósmicas, a Terra, o Céu e as águas que correm o Estige, rio que corta o mundo infernal. A figura do santuário é passível de ser associada, ainda, com o corpo humano ereto, sobretudo por ressaltar a unidade entre matéria e divindade, que é reiterado pela assimilação do consciente com a *imago dei*.

E em terceira instância, temos o apelo da *imago dei*, a imagem de Apolo centralizado no templo, que, antes de qualquer coisa, no Panteão grego, é a figura divina que atingiu uma universalidade incontestável na tradição. É o principal representante do poder mântico, do conhecimento, da clarividência, e por isso é associado ao saber do porvir, o que significa ao homem o acesso à totalidade de seu destino e a experiência com o sobrenatural. Vemos no deus, portanto, como configuração do centro, a univocidade existente entre o homem e o divino.

Como bem explicita Eliade (1972, p.27), parece que o homem arcaico, está entremeadado profundamente com sua religiosidade e mais que isso, com o uso desta para fechar suas lacunas interiores, constitutivas no seu processo de autoconhecimento, ansiava estar, ao máximo, próximo do centro. Entendia ser seu país, sua cidade seus templos e sua casa, centros do Mundo. Estabelecia elementos da natureza como alicerces de seu contato com os deuses e, sobretudo, estava condicionado a refletir a necessidade de vivenciar a organização e a totalidade do Cosmo em si.

³⁸ *Axis mundi* é uma das expressões designadas por Eliade para os simbolismos de Centro. Em uma tradução mais pontual significa “o eixo do mundo”.

2.2.2. O arquétipo materno

O arquétipo materno faz parte dessa aglomeração de comportamentos psíquicos que constroem experiências básicas e universais da vida humana. O legado significativo entranhado na imagem da mãe a põe como “[...] portadora daquela imagem inata em nós da *mater natura* e da *mater spiritualis*, da amplitude total da vida à qual somos confiados quando crianças, e ao mesmo tempo abandonados.” (JUNG, 2014, p.101). Essa profusão de valores apresenta-se, animicamente, em diversas imagens simbólicas na literatura clássica. “O conceito da Grande Mãe provém da História das Religiões e abrange as mais variadas manifestações do tipo de uma Deusa-Mãe.” (JUNG, 2014, p.87).

Um dos símbolos mais universais e difundidos em todas as culturas é a relação de maternidade com a Terra. Antes de ser relacionada à divindade, a imagem da mulher, era comumente atrelada à Terra por sua maior função, de modo geral: a reprodução. Segundo as narrativas dos mitos descritos nas *Metamorfoses*, de Ovídio, no episódio pós-dilúvio, Deucalião e Pirra acessam o oráculo de Têmis para saber de que forma poderiam povoar o mundo, já que após a investida do Cronida contra os mortais, apenas os dois haviam sobrevivido. A resposta da deusa Têmis é imediata:

“Discedite templo
et velate caput cinctasque resolvite vestes
ossaque post tergum magnae iactate parentis.”
(*Metamorfoses*, I, 381-383)

“retira i-vos do templo,
velai a cabeça e desatai as vestes cingidas
e lançai por trás das costas os ossos da grande mãe”

A interpretação do filho de Prometeu responde a nossa grande indagação diante do enigma do oráculo. Deucalião atesta, *Magna parens terra est* (a grande mãe é a terra - v. 393). Hesíodo, na *Teogonia*, ao mencionar o nome de Gaia, atribui a ela o adjetivo εὐρύστερνος (v.117), a de *amplo seio*, qualidade que remete à característica feminina de procriar e amamentar, nutrir, símbolo de manutenção da vida. Além disso, oferece à deusa no mesmo verso, o epíteto “morada firme de todos sempre” (πάντων ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ- *Teogonia*, v. 117), em que o substantivo ἔδος remete à

ideia de *habitação*, mas também de *fundamento*, *base*, *sede*, nos permitindo a associação com as raízes de toda a produção da terra. Chantraine (1968, p.313) apresenta o seu derivado εὐρυεδής como epíteto próprio da terra significando *vasto, espaçoso*, elemento presente também em εὐρυόδεια, traduzindo a imagem da terra como *a de amplos caminhos*.

Dessa forma, fica patente que a representatividade da terra como a grande mãe não é gratuita, visto que o ventre feminil é relacionado à camada telúrica e às profundezas ctônicas terrestres, ecoa através desse inesgotável poder de germinação, florescimento e regeneração, componentes “mágicos” e incontroláveis da natureza e, por isso, inconcebíveis à apreensão da consciência humana. No *Hino Homérico a Gaia*, os dois primeiros versos clarificam também esse poderio fecundante e florescente de Gaia:

γαῖαν παμμήτειραν αἰείσομαι, ἡυθέμεθλον,
πρεσβίστην, ἣ φέρβει ἐπὶ χθονὶ πάνθ' ὅπως' ἐστίν, [...]
(*Hino Homérico à Gaia*, 01-02)

Eu cantarei a terra, verdadeira mãe de todos, potência fecunda,
Anciã, que nutre todas as coisas quantas há sobre o solo,[...]

Portanto, além de ser reconhecida e reverenciada nos mitos como deusa-mãe (παμμήτειραν- v. 01), a Terra era reconhecida como *Tellus Mater*, mãe-terra (ἡυθέμεθλον- v. 01), uma forma primordial materna no inconsciente coletivo. Sendo assim, a ideia da mãe, como arquétipo, é preexistente ao fenômeno da maternidade e é a imagem supra ordenada de toda espécie natural vinculada à reprodução, nascimento e renascimento.

Além disso, no mesmo poema, o poeta apresenta a função dual que a terra exerce. Trata-se de uma força primordial não apenas dadora da vida, mas também representa o poder de gerar a morte, como afirma Campbell, “ela é o útero e o túmulo”(1992, p.63).

ἐκ σέο δ' εὐπαιδές τε καὶ εὐκαρποι τελέθουσι,
πότνια, σεῦ δ' ἔχεται δοῦναι βίον ἢ δ' ἀφελέσθαι
θνητοῖς ἀνθρώποισιν:[...]
(*Hino Homérico à Gaia*, 05-07)

De ti bons filhos e bons frutos brotam,
Oh Rainha, dar e também retirar a vida dos homens mortais
Depende de ti:[...]

A terra é um lugar, um envoltório do homem, é o espaço da obscuridade e da reflexão, seus mistérios habitam no antro que germina novidades e que aplacam a vida. Nos ritos iniciáticos, muitos elementos como cavernas, grutas e a própria água, eram tidos como o local para a execução ritualística do *regressus ad uterum* a fim de que o neófito obtivesse um novo *status* através da morte e renascimento, como evidencia Eliade (2008, p.12-13).

Em Hesíodo a terra é responsável pela composição do cosmo que floresce em Zeus com o estabelecimento da ordem. Seu poder oracular existe antes de todos e configura-se elemento determinante para a evolução das gerações divinas³⁹ A terra, Gaia, é um dos elementos primordiais insurgentes e que solitária procria:

Γαῖα δέ τοι πρῶτον μὲν ἐγένετο ἴσον ἑαυτῇ
Οὐρανὸν ἀστερόενθ', ἵνα μιν περὶ πάντα καλύπτοι,
ὄφρ' εἴη μακάρεσσι θεοῖς ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ.
(*Teogonia*, 126-128)

A Terra primeiro pariu semelhante a si mesma
O Céu constelado, para cercá-la toda ao redor
e ser aos Deuses venturosos morada firme de todos sempre.

Os atributos maternos de Gaia estão condensados nas linhas hesiódicas com louvor. Em todo o tempo, a participação da deusa-mãe inspira,

a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o

³⁹ Gaia exerce a função de oráculo em dois momentos cruciais na *Teogonia*. O primeiro momento, situado nos versos 463-465, quando diz a Cronos que ele seria abatido por um de sua prole, e nos versos 624-630, onde temos o episódio que antecede a Titanomaquia. Gaia aconselha a Zeus e aos deuses que libertem os Hecatonquiros, Coto Briareu e Giges, pois com eles obteriam vitória contra os Titãs.

impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal. (JUNG, 2014, p.92)

É da “cisão corporal” da Terra, que surge Urano, o princípio formador da geração divina que, por sua vez, tem relação com o nascimento de Zeus por ser sua ancestralidade. Nisso, percebe-se a função ativa da maternidade no amadurecimento da sua descendência. Sua união com Uranos repercute a fusão de opostos, conduzindo a harmonia cósmica entre matéria e espírito.

A condição ambivalente da *Tellus-Mater*, expressa por Hesíodo é extraída da sua função de cuidadora e mantenedora, clarificada no acolhimento a Zeus na cidade de Creta, conferindo ao deus-herói a nutrição e a provisão necessária representativa na imagem da Cabra amaltéia. Mas também garante a segregação do deus, o obscuro, o resguardo simbolizado pela gruta:

[...]

Ζῆνα μέγαν: τὸν μὲν οἱ ἐδέξατο Γαῖα πελώρη
Κρήτη ἐν εὐρείῃ τραφέμεν ἀπιταλλέμεναί τε.
ἔνθα μιν ἵκτο φέρουσα θοῆν διὰ νύκτα μέλαιναν
πρώτην ἐς Λύκτον: κρύψεν δέ ἐ χειρσὶ λαβοῦσα
ἄνθρω ἐν ἡλιβάτῳ, ζαθέης ὑπὸ κεῖθεσι γαίης,
Αἰγαίῳ ἐν ὄρει πεπυκασμένῳ ὕληεντι.
(*Teogonia*, 479-484)

[...]

O grande Zeus: Gaia prodigiosa tomou-o para si
na ampla Creta a fim de nutrir e criar.
Aí chegou, carregando-o através da furtiva noite negra
para a primeira, Licto: então ocultou-o tomando nas mãos,
em uma gruta profunda, sob a cavidade da terra divina,
na montanha egeia coberta com denso bosque.

Todos os símbolos resgatados no arquétipo materno, de acordo com Jung, podem ter valores opostos mas complementares. Gaia representa essa ambiguidade de sentidos, como nas imagens acima de nutrição e acolhimento materno observadas por termos específicos como *τραφέμεν ἀπιταλλέμεναί τε*, e a representação da segregação e

do estado apavorante da escuridão em νόκτα μέλαιναν, κρύψεν, ἄνθρω ἐν ἡλιβάτῳ. A dualidade soma-se porque essa escuridão referente a Terra evidencia sua potencialidade mística, a magia da procriação e a potencia que atua diretamente no destino de modo que assegure a unidade cósmica e o cumprimento dos fados de sua descendência. Os dois elementos naturais epifânicos, a montanha e a gruta (ἄνθρω e ὄρει), representam essa ambivalência. É nesses dois pontos, no trecho, que localizam-se os três aspectos essencialmente maternos, apontados por Jung, “sua bondade nutritiva e dispensadora de cuidados, sua emocionalidade orgiástica e a sua obscuridade subterrânea” (JUNG, 2014, p.93).

A relação maternal com o destino compreende em uma ação transcendental, superior, intervindo em favor do herói em seu estágio de decadência e reverberando a glória dele sendo a dadora de elementos que representam a grandeza heroica.

É interessante o envolvimento materno nas situações mais conflitantes da vida do herói mítico, circunstâncias que normalmente expõem fragilidades humanas no contexto pessoal do herói. Muitas vezes, é essa deusa-mãe quem estabelece resoluções para a vida do filho, mesmo em se tratando de deuses, como aponta Hesíodo. A esse quesito, Jung dá o nome de Complexo Materno, em que a presença da mãe reincide sobre a formação da psique infantil, tornando-se a causa das perturbações na esfera instintiva do indivíduo ou de suas resoluções. Na literatura, essa figuração tornou-se praticamente um *tópos*.

Está na *Ilíada* um forte exemplo disso. A imagem fica bem expressa no episódio destacado no Canto I da obra homérica (v. 498-530) em que Tétis vai diante de Zeus intervir em favor do destino de seu filho, Aquiles, a fim de restituir a honra necessária para que ele alcance a glória prometida pelo deus. O fechamento da atuação em favor do filho ocorre no canto XVIII, quando Tétis pede a Hefesto que fabrique as armas necessárias para que Aquiles volte à guerra. A intervenção materna no episódio configura a ação da *mater spiritualis*, visto que trata-se de uma deusa-mãe. É a exacerbação da imagem materna, elevada ao nível divino e detentora dos recortes no trajeto do herói para o estreitamento de seu percurso em busca dos fados.

Circunstância idêntica está registrada na *Eneida*, no momento em que Vênus, em função do destino de seu filho Eneias, apresenta-se diante de Júpiter, no livro I da obra (v. 227-253), indagando sobre o cumprimento de suas decisões. E de maneira semelhante ao episódio pontuado na *Ilíada*, está narrada, no livro VIII (v. 370-406), a determinação materna no pedido de Vênus a Vulcano, para a formação da indumentária

guerreira que favoreceria Eneias em guerra. É nesse ponto que o herói invoca de si toda a *kúdoç* guerreira, o brilho e fulgor momentâneo em campo de batalha. Essa relação parte de projeções imagéticas estabelecidas no mito da figura materna, carregada de energia numinosa e elevada.

A mãe também aparece atrelada ao destino do herói, mas muitas vezes, está caracterizada por atributos nefandos⁴⁰. Esse complexo materno é evidenciado com ímpeto repressor, colocando-a no cerne das perturbações do herói. No mito de Édipo, a figura da mãe é evidenciada em três personagens, a saber, Mérope, Jocasta e a Esfinge, sendo as duas últimas as figuras que iremos observar com mais acuidade.

Cada uma delas influencia ações importantes na vida do herói. Segundo Sófocles, Édipo teria sido fruto de uma profecia do oráculo de Delfos lançada a seus pais, Laio e Jocasta. Conta a profecia que Laio seria morto por um filho dele e de sua esposa. Tendo tomado conhecimento disso, Édipo é dado como filho aos reis de Corinto, Pólipo e Merope.

O herói, incomodado com sua origem, vai consultar o oráculo de Delfos para sanar suas indagações mas a única resposta obtida é que ele matará seu pai e unir-se-á a sua mãe. É a partir desse momento que Édipo decide fugir de Corinto. No seu trajeto encontra Laio e, no calor da discussão com o rei de Tebas, mata-o. Ao chegar na entrada da cidade tebana ele depara-se com a Esfinge, detentora do enigma que muitos já havia matado. Após desvendar os ditos do ser horrendo que atormentava a cidade, Édipo é instituído Tirano e casa-se com Jocasta, sem saber que este seria o fechamento nefasto do seu ciclo.

No contexto da teoria junguiana, Jocasta é a responsável pelo transtorno do destino de Édipo. A rainha de Tebas encaixa-se, dentro da nossa análise de arquétipos, na figura da mãe que não poderia ser retomada.

Jung diz que a mãe é a primeira portadora do arquétipo de um indivíduo em seu estágio infante, pois exerce uma identificação direta com ela, não apenas física, mas também anímica. Essa relação passa a obter um distanciamento a partir do momento em

⁴⁰ O adjetivo Nefando tem a raiz proveniente de *Nefas*, termo latino constituído pelo advérbio de negação *Nec-* associado a *-fas*, que, de acordo com Ernout e Meillet(...), trata-se de uma forma indeclinável relativa ao verbo *-fari-* que significa, em linhas gerais, “falar”. O sentido de *-fas* repousa na ideia de “tudo que é permitido pelos deuses”, retomando a ideia de Ernout e Meillet, e reflete o direito divino em oposição a *-ius* que é o direito humano. Sendo portanto derivado de *-fas*, o composto *Nefas*, evoca a ideia de “tudo aquilo que não é permitido pelos deuses”.

que o consciente cruza o processo de despertar, estabelecendo a cisão que declara a individualidade do eu.

O mito de Édipo traz muito dessa imagem, pois o herói, movido pelo destino, liga-se novamente com sua mãe ao casar-se com ela, obtendo em Jocasta a fusão de sua condição física e anímica. Isso gera o retrocesso no processo de formação, acarretando no infortúnio do herói. Na obra *Édipo Tirano*⁴¹, é notável a atuação repressora direta de Jocasta na mente de Édipo através dos diálogos. Sua função aparenta estar embasada na tentativa de mantê-lo preso ao seio materno, acarretando cada vez mais, a exposição das fragilidades e repressões do herói.

Οἰδίπους

γύναι, νοεῖς ἐκεῖνον, ὄντιν' ἀρτίως
μολεῖν ἐφιέμεσθα; τόνδ' οὗτος λέγει;

Ἰοκάστη

τί δ' ὄντιν' εἶπε; μηδὲν ἐντραπήης; τὰ δὲ
ρήθέντα βούλου μηδὲ μεμνησθαι μάτην.

.Οἰδίπους

οὐκ ἂν γένοιτο τοῦθ' ὅπως ἐγὼ λαβὼν
σημεῖα τοιαῦτ' οὐ φανῶ τοῦμὸν γένος.

Ἰοκάστη

μὴ πρὸς θεῶν, εἴπερ τι τοῦ σαντοῦ βίου
κήδει, ματεύσης τοῦθ': ἄλλις νοσοῦς' ἐγώ.

Οἰδίπους

θάρσει: σὺ μὲν γὰρ οὐδ' ἐὰν τρίτης ἐγὼ
μητρὸς φανῶ τρίδουλος, ἐκφανεῖ κακή.
(*Édipo Tirano*, 1054-1064)

Édipo

mulher, conheces aquele que agora mesmo
mandamos vir? a quem este menciona?

Jocasta

⁴¹ Nossa intenção, neste trecho do trabalho, está em abordar separadamente a figura da mãe nas obras literárias para reafirmar o conceito expresso nas linhas prescritas no início do tópico. Centralizamos nossa análise lançando luz sobre a personagem feminina, apesar de entendermos que a constituição do gênero literário é determinante para a construção do pensamento e do caráter da obra.

o que falas em relação a ele? não mova seus ânimos:
não queira rememorar as coisas ditas em vão.

Édipo

isso não sucederia de modo algum
eu tomando tais sinais, não consigo esclarecer
minha origem.

Jocasta

Não, pelos deuses, se estás inquieto com isso
de tua própria vida, não busques isso:
eu estou sofrendo bastante.

Édipo

Tem confiança!! tu pois não te mostrará inferior,
nem se eu me mostrar três vezes escravo, de três mães

Nesse episódio da obra, Jocasta já sabia que era a mãe de Édipo e possuía conhecimento da condição funesta do seu filho como o assassino do próprio pai, e o autor do incesto com a mãe. Preocupada com seu próprio destino e com o fim da cidade, ela luta com todas as suas forças para que o filho não tome sapiência da circunstância nefasta que o rodeia.

Dentro da perspectiva de arquétipo materno, Jocasta é a mãe repressora. Em todo o tempo, seu desejo é retraindo a possibilidade de autoconhecimento de Édipo, aprisionando-o em seu estado de imaturidade. Existe aqui uma estruturação simbólica da figura materna, desencadeada em três imagens.

Na voz de Édipo (v. 1062-1063), há a expressão no genitivo de posse τρίτης...μητρός, o qual, enigmaticamente, o herói faz menção às três figuras de mães arquetípicas que o enclausuram, gerando o drama do herói, são elas: Jocasta, Mérope e a Esfinge. O fato de estar dizendo isso para a sua genitora, especula a relação dela com as representações abomináveis de sua imagem, sobretudo associada à própria Esfinge.

Reiterando o tipo de relação que o herói tem com a figura materna, outro ponto de importante relevância nesse fragmento é o adjetivo τρίδουλος qualificando o próprio Édipo. Dentro do processo de formação, o herói arquetípico vivencia o caminho da libertação, que garante a descoberta do si-mesmo, sendo o primeiro passo o abandono materno. É através da trajetória do herói, comungada a três estágios (veremos com mais

detalhes no tópico “*Arquétipo do herói*”), que ele atinge a supremacia do seu eu, concretizando a individuação ideal. O fato de Édipo ser três vezes escravo mostra que ele sofreu a repressão materna desse processo nos três momentos de seu percurso, nascimento, iniciação e morte, encontrando-se agora, no centro da perturbação primária, e não conseguindo libertar-se dela.

O arquétipo materno que marca o fracasso do rito iniciático do herói é a Esfinge. Segundo Jung, “é uma representação semiteriomorfa daquela *imago* materna que pode ser designada como a mãe terrível” (JUNG, 2013, p. 215). O termo semiteriomorfa, usado por Jung, designa a dupla formação do corpo da Esfinge: parte besta, parte mulher. A representação imagética apenas corrobora com o já dito. Como ser misto, a Esfinge em cima é configurada como uma mulher materna e amável com seios fartos simbolizando a fertilidade e o crescimento, e embaixo, uma besta, terrível e nefanda, causadora da maldição do herói.

Sua imagem, disposta às portas da cidade abre ao destino do herói o inevitável, e a maior marca desse retrocesso do herói arquetípico é o próprio enigma. Pensando ter resolvido o problema da cidade e o seu próprio, atingindo êxito em sua fase iniciática, ao desvendar o enigma, simples até para uma criança, Édipo direcionava-se para sua derrocada recaindo sobre o cometimento do incesto e assim, efetivando seu destino trágico.

2.2.3. O arquétipo do herói

Falar de herói em se tratando de culturas arcaicas parece um tanto quanto repetitivo, contudo, não há condição de serem traçados limítrofes para esse espectro tão determinante e figurativo do homem, em sua sociedade e, também, em si mesmo como ser individual. Podemos afirmar que dentre as imagens arquetípicas estabelecidas no inconsciente coletivo da espécie humana desde sempre, a do herói é a única que reincide nos homens de forma conjunta, pela necessidade de aquisição da identidade coletiva, mas sua função também se centra em uma formação individual.

O homem como indivíduo é um fenômeno suspeito, cujo direito à existência poderia ser combatido sob o ponto de vista biológico,

segundo o qual o indivíduo só tem sentido como ser coletivo, como elemento integrante da massa. Mas o aspecto cultural lhe confere um significado que o separa da massa e que no decorrer dos milênios levou à formação da personalidade, passo a passo com a qual se desenvolveu o culto ao herói.

(JUNG, 2013, p.211)

Essa individualidade comunitária, cuja aurora provém da nascente do inconsciente coletivo, acontece por se tratar de uma construção simbólica comum a todos. O herói é um constructo arquetípico que remonta um patrimônio psíquico humano contido em todas as culturas e demarca o desejo de diferenciação e desenvolvimento egóico. De outra maneira, não haveria explicações para tal similitude entre os povos. Dadas as distinções locais e sócio-culturais, todo herói possui uma lenda-padrão que se encaixa em um modelo pré-determinado, fator preponderante da função arquetípica.

Regulado sob uma imagem humana, o herói, portanto, não é só um homem, nem poderia ser, pois nele está a fundamentação da totalidade, o alcance ou o não-alcance real da individuação, é ele o protótipo da vivência com o extraordinário.

Por esse fator, em determinadas épocas da história, essa figuração do herói sofre mutações adequando-se à realidade histórico-cultural vivenciada pelo homem. É o que podemos apontar quando falamos de herói épico e herói trágico na tradição greco-latina.

No primeiro, a diluição da fronteira que separa o mítico do humano é caracterizada na imagem do herói lidando com sua própria superação. Para compreendermos isso, Homero é a maior fonte de explicação, pois reside na figura de Aquiles, a superposição da *ἐνσεβεία* acima dos sentimentos vis e decadentes do herói. Dois grandes exemplos disso estão situados no canto I (v. 188-222) e no canto XXIV (v. 50-54) da *Ilíada*. O poema homérico tem seu pontapé inicial com o episódio da querela entre o Pelida e Agamêmnon. Nesse ínterim, o melhor dentre os aqueus, por contensão da parte de Atena, evita erguer a espada sobre o Atrida contendo sua fúria e o desejo de matá-lo. O segundo momento decisivo, situa-se no canto XXIV, que narra o fato em que Aquiles apieda-se do pai de Heitor e devolve o corpo do jovem herói a Príamo. No canto de abertura e no canto de fechamento da obra homérica, está expresso para nós

que sua epopeia fala de um herói que visa um destino superior, uma glória individual, e galga vencendo suas dificuldades e limites humanos.

No segundo, apresenta-se a unidade entre um passado mítico e a atualidade política da Grécia, como afirma Romilly (1998, p. 138). Em se tratando de um gênero que se eleva na conjuntura de uma Grécia em um período de efervescência política e cultural, a tragédia explora outro ângulo do herói. Aristóteles, em sua arte poética, dá-nos uma explicação clara sobre o herói trágico ao dizer que ele não simboliza o homem bom que passa da boa para a má fortuna, nem o homem mau que passa da desdita para a felicidade, tampouco o perverso que sai do infortúnio rumo à fortuna, pois nenhum desses promovem o fim da tragédia, que consiste em suscitar φόβος καὶ ἔλεος (terror e piedade). O herói trágico, por conseguinte, localiza-se então em uma circunstância μεταξύ (intermediária), caindo no infortúnio não por perversões e vilezas mas por força de algum erro (δι' ἁμαρτία τινά -1453a,10). É essa falta do herói que marca a sua decadência, e que entra em choque com a determinação divina. Diferindo do herói épico cuja marca está na unidade de suas ações com os desígnios divinos.

Então, levando em consideração a estrutura do herói, de maneira geral, o percurso das aventuras denominadas por Joseph Campbell de monomito⁴², presentes na mitologia do herói, é marcado, simbolicamente, por experiências ritualísticas. A aventura mitológica do herói é formulada tendo por base a estrutura dos ritos de iniciação, que na concepção de Gennep (1992, p. VII), de acordo com a ordem e o conteúdo que circunscrevem as ações associadas às cerimônias, esses ritos possuem uma sequência invariável os quais podem ser divididos em três fases basilares: *segregação, transição e incorporação*.

O herói sofre a separação dos seus e após um longo processo de preparação passa pelos ritos iniciáticos, incorporando em si potências sobrenaturais e fechando o ciclo tendo assumido um novo *status*, superior, elevado.

Cada parte de sua vida, representa a relação de sua existência com uma incessante busca de efetivar uma ordem cósmica, o relacionando com as três regiões, terra, céus e submundo. Essa estrutura retrata simbolicamente na figura heroica a interação dos componentes do ego, mediante uma formação psíquica e física até atingir uma evolução e ordenação na personalidade humana. Vejamos a seguir, como a literatura expressa a relação do herói com a dimensão telúrica, ctônica e celeste.

⁴² *Monomito* significa a unidade das etapas integrantes e indissociáveis de um único mito.

Desde o nascimento, o herói já exerce uma alteração no universo, sua vida tem total relação com as energias telúricas. Considerado *autóctone*, sua morada é a terra dos homens, e nela, os deuses, que determinam o nascimento do herói, escolhem um lugar para tornar *sacer*, a região cujo patrono será este homem-deus. No *Hino Homérico a Apolo*, citado acima, percebemos a escolha da ilha de Delos, e no porvir a sua purificação e exaltação por ser ali, a partir do nascimento do deus, uma região consagrada e interligada a ele. Muitas vezes, essa ligação do herói com o local é tão determinante, que o nascimento dele já é marcado por uma profecia, em que o cerne é a sua ascensão e seu reinado no local.

Eneias, de igual modo, já nasce com a sua marca. Apesar de não ser Troia a cidade da profecia, Afrodite fala para Anquises que seu filho será rei sobre os troianos:

σοὶ δ' ἔσται φίλος υἱός, ὃς ἐν Τρώεσσιν ἀνάξει
καὶ παῖδες παίδεσσι διαμπερὲς ἐκγεγάοντες·
τῷ δὲ καὶ Αἰνείας ὄνομ' ἔσσεται, οὐνεκα μ' αἰνὸν
ἔσχευ ἄχος, ἔνεκα βροτοῦ ἀνέρος ἔμπεσον εὐνῇ·
(*Hino Homérico à Afrodite*, 197-200)

tu terás um filho dileto, que reinará entre os troianos
e os filhos terão sucedido continuamente aos filhos:
o nome Eneias existirá para ele, porque terrível
dor me tomou, pois eu cai na cama de um homem mortal.

Afrodite, antes mesmo do nascimento do filho, já designa em tom de profecia a Anquises, uma missão e um poder para a prole, um reino reafirmado pelos deuses onde o jovem Eneias seria ancestral tutelar. O verbo no grego que designa a supremacia do herói e a garantia civilizatória em sua profecia é o termo ἀνάξει do verbo ἀνάσσω que significa antes de tudo “reger, governar, ser soberano” o que constitui a ação de “reinar” optado na tradução. O radical constitutivo desse termo está presente na palavra ἄναξ, recorrente na *Ilíada* como epíteto de Agamêmnon.

O ἄναξ é o título dado para aquele que é estabelecido com poder superior, designado pelos deuses a assumir um cargo de autoridade. O próprio Zeus, na tragédia os *Persas*, é chamado de Ζεύς ἄναξ (v.762) carregando o cetro (σκηπτρον – v. 764) como distintivo de sua soberania e reinado. O ἄναξ também era responsável por grande parte das ações religiosas e por promover a boa manutenção da terra e do exército.

Já em relação ao contato do herói com as energias ctônicas, aplicada ao contexto ritualístico do qual estamos tratando, a *κατάβασις* é a maior referência de ligação do herói com o submundo. A prática do *descensos ad inferos*, ensina o herói, impulsiona-o aos conhecimentos sobrenaturais e reflete as revelações de sua própria limitação. Ao descer aos infernos, Eneias vive as vicissitudes de sua passagem pelo mundo de Plutão, para alcançar um novo *status* e concretizar o fado dos deuses.

O livro VI da *Eneida* (v. 260- 899) versa sobre a *κατάβασις*⁴³ de Eneias. É o seu enfrentamento às criaturas inferiores e às adversidades obscuras do reino de Dite que permite o herói a alcançar a morada onde o espectro do seu pai se encontra e receber dele a anuência para assumir a posição de *Pater* dos Romanos. Sua entrada no submundo é marcada por uma intensa travessia, indicada por Deífobe:

tuque invade viam vaginaque eripe ferrum:
nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo.”
Tantum effatta, furens antro se immisit aperto;
(*Eneida*, VI, 258-261)

E tu, acomete o caminho e saca a espada da bainha:
É agora o trabalho com denodo, Eneias, agora com peito firme”
Assim (a sibila) tendo falado, furioso lançou-se pelo antro sombrio.

A entrada do herói no mundo ífero é marcada por dois aspectos valiosos. O primeiro é a sombra, caracterizado no texto como *antro aperto*, e o segundo é a figura do guardião, que para Eneias é Deífobe. São duas figuras que representam o *complexio oppositorum* do herói.

Segundo Henderson (2008, p.118), a partir dos estudos de Jung, a sombra, ou *umbra* consiste em um conjunto de conteúdos ocultos, reprimidos e execráveis (ou nefandos) da personalidade. No processo de individuação, o ego entra em conflito direto com a sombra, causando o que Jung determina por *batalha pela libertação* que significa a luta do homem primitivo a fim de alcançar a consciência. No mito, bem como na

⁴³ A *κατάβασις* consiste no ritual de descida do herói ao mundo ífero onde enfrentará duras provas e retornará em uma nova condição. Trataremos com mais clareza sobre esse *tópos* da tradição clássica no terceiro capítulo de nosso trabalho.

literatura, esse combate é expresso através do enfrentamento do herói arquetípico contra as potências cósmicas do mal, personificadas em monstros e seres ctônicos.

No decorrer do desenvolvimento da consciência individual, a figura do herói é o meio simbólico através do qual o ego emergente vence a inércia do inconsciente, liberando o homem amadurecido do desejo regressivo de uma volta ao estado de bem-aventurança da infância, em um mundo dominado por sua mãe.

(HENDERSON, 2008, p. 118)

Em linhas gerais, a sombra, no indivíduo, permanece afundada nas profundezas da inconsciência, contudo a estrutura do *monomito* do herói é a pintura perfeita dessa superação, visto que sua trajetória demarca uma caminhada primordial e progressiva através de práticas ritualísticas que o promovem em sua própria natureza.

O segundo elemento que entra em oposição com a sombra é a figura arquetípica do guardião, que, no livro VI da *Eneida*, é retratado pela Sibila Deífobe. Ao ordená-lo a precipitar-se nos infernos, *invado*, a Sibila insufla a excelência de guerreiro em Eneias, pois só assim suportaria a passagem pelo mundo infernal. Dentro do discurso, a sacerdotisa deixa implícito que o atributo que levaria o herói ao fim desejado deveria ser materializado em sua própria imagem, para que, quem o olhasse, visse o tamanho do seu valor e o denodo para enfrentar a morte mesmo em sua condição de mortal.

Fica evidente que a fraqueza inicial do herói é munida pela presença de uma poderosa figura mística tutelar, Deífobe, que permite a Eneias a execução dos feitos sobre-humanos que a ele foram imputados.

Diferente da sombra, que entra em confronto com o herói, o guardião ou instrutor alia-se a ele, suprimindo as faltas e limitações do mortal. A função do guardião centra-se em ajudar o herói a discernir suas potências e fraquezas de modo a deixá-lo preparado para as difíceis empresas que enfrentará, impelindo-o à consciência de si mesmo.

O contato com o mundo infernal é imprescindível para que o herói atinja a maturidade. Muitos outros mitos podem representar o contato do herói com o mundo ctônico. Perseu ao descer no antro das Górgonas, a fim de decepar a cabeça da Medusa, entra em contato com as energias ctônicas ligando-se a elas. De maneira semelhante,

Héracles contata o mundo ífero em um de seus doze trabalhos, quando ele vai roubar dos portões do Hades o cão Cérbero.

E em terceira instância, o herói liga-se ao mundo supero, através de sua morte, assumindo então a função de deus ancestral para sua cidade, protetor da *pólis*, e sendo imortalizado por seus grandes feitos. É graças a sua morte que aos heróis é conferida a condição divina, e assim gozam de uma imortalidade *post mortem*.

Destarte, o herói se configura como um intermediário entre deuses e homens, “Partícipe de uma ‘imortalidade’ de cunho espiritual” (BRANDÃO, 2010, p.67).

O mitologema de Héracles é o maior e o mais célebre na tradição, cuja representação primeira da divinização do herói é representada por sua apoteose. Assim, o herói é elevado a um patamar celestial, através da própria vontade de Zeus:

aeternum est a me quod traxit, et expers
atque immune necis, nullaque domabile flamma.
idque ego defunctum terra caelestibus oris
accipiam, cunctisque meum laetabile factum 255
dis fore confido. siquis tamen Hercule, siquis
forte deo doliturus erit, data praemia nolet,
sed meruisse dari sciet, invitusque probabit.'
(*Metamorfoses*, IX, 252-258)

[...]

quem pater omnipotens inter cava nubila raptum
quadriiugo curru radiantibus intulit astris.
(*Metamorfoses*, IX, 271-272)

é eterno o que veio de mim, também isento
e imune da morte, e domável por chama alguma.
Eu o colherei nas regiões celestes, quando(ele) findar
esta parte Na terra, e confio meu ato vir a ser aprazível
a todos os deuses. E, se algum, Hércules sendo um deus,
se, por acaso, algum houver de se afligir, não quererá
os prêmios dados, mas saberá que foi merecido ser dado,
e aprovará contra a vontade.'

[...]

a quem arrebatado na quadriga, o pai onipotente
entre cavas nuvens levou para os astros radiantes.

A divinização de Héracles representa então a relação do herói arquetípico com a esfera celeste, último estágio de amadurecimento dele. Héracles vive concretamente a representatividade da função da morte heroica.

A morte do herói, como afirma Brandão, é a *anagnorisis*, o conhecer-se inteiramente. O herói é o umbigo do mundo, e por meio de sua energia cíclica, conduzida entre céu, terra e infernos, ele alimenta o cosmo.

Efetuada assim o nascimento, a iniciação e a morte, o herói une as três regiões cósmicas, estimulando a ordenação do cosmo, e, assim, efetiva a totalidade da individuação tão desejada.

Levando em conta que o esquema apresentado acima tende a abarcar o ciclo completo do herói, desde seu nascimento até a sua morte, aliando as três camadas cósmicas com as três fases do herói, trataremos desse processo tendo nossa visão voltada para o mito de Orfeu, a fim de reiterar conceitos já abordados neste capítulo e atribuindo acréscimos ao fazer uma análise aprofundada do percurso do mito que configura Orfeu como herói patrono do orfismo.

Tendo em vista o caráter místico de Orfeu, a riqueza de simbolismos e de representações que pairam sobre seu mito é incontestável, e, por isso, traçaremos dentro de uma análise literária, o percurso que consiste em abordar a iniciação do herói, marcada por sua maior atribuição, a música, bem como a sua *κατάβασις*, momento que demarca o ápice da evolução espiritual de Orfeu e se fechando com a sua morte, que, assim como vimos neste capítulo, efetua a relação do herói com a esfera celeste.

3º CAPÍTULO

ORFEU: o arquétipo do orfismo

3. A trajetória arquetípica de Orfeu

O presente capítulo, haja vista as considerações teóricas feitas nos precedentes, focará no cerne de nossa pesquisa, fazer uma análise do mito de Orfeu dentro da tradição literária, a fim de mostrá-lo como um herói arquetípico e formador de um constructo cultural e, mais que isso, religioso. Os registros na literatura a respeito de Orfeu nos dá um parâmetro de como sua figura estaria associada a uma vertente de cultos místicos denominada de Orfismo, tanto por meio das obras literárias que o mencionam, como pelos textos que são autografados como seus, segundo afirma Serra (2008, p.26). Apenas diante dessas breves observações, que serão corroboradas a seguir, já levanta-nos uma aporia: teria sido o mito de Orfeu a fonte da substância originária do Orfismo tendo em vista a elaboração e a fixação literária do mito, cujas particularidades distam dos outros heróis épicos da tradição literária?

Já nos é sabido que a imagem do herói épico é uma figura arquetípica mantida em diversas culturas, sobretudo na greco-latina, cujos simbolismos pairam na permanência de uma estrutura fixa, denominada de *monomito*, por Campbell (1997, p.24). Ao direcionar nosso olhar sobre os heróis homéricos e virgilianos, bem como os hesiódicos, sobretudo, o herói-deus de Hesíodo, percebemos a linearidade de seus mitos, e a repercussão individual e até mesmo social que cada um promove. Orfeu não está em Homero nem em Hesíodo, mas sua existência prefigura tempos remotos e “ao contrário do tipo de vida encarnado pelos heróis homéricos, teria cantado um tipo mais interior e espiritual de vida” (REALE, 2012, p.23).

Nesse sentido, o foco desse momento do nosso trabalho está em elucidar a relação do herói-homem-poeta Orfeu nas esferas do universo clássico greco-latino no qual seu nome é evidenciado, para que, em segundo lugar, possamos passear nos registros literários com a finalidade de investigar na literatura os elementos que compõem e contornam o corpo de Orfeu como a alma arquetípica de uma religião e mentalidade grega.

3.1. A EXISTÊNCIA DE ORFEU: um homem ou um herói?

Para compreendermos a pluralidade e a obscuridade de Orfeu na cultura greco-latina, é lícito expor uma imagem cujos limítrofes não se precisam apenas no universo mítico-literário, mas entender que sua influência e presença perpassam as esferas histórico-filosóficas ocidentais⁴⁴, quadro demonstrativo da complexidade e das origens tão antigas que delineiam o nosso herói misterioso. Seu nome fora materializado em diversos âmbitos com o passar do tempo. Intentamos apresentar uma breve explanação a respeito do herói trácio dentro da perspectiva da história e da filosofia antes de estabelecer uma abordagem sobre o mito de fato.

Orfeu, herói oriundo da Trácia⁴⁵, foi, sem dúvida, em toda a tradição greco-latina, dono de um dos mitos mais sortido de versões, obscuridades e simbolismos. Tão turvo e remoto que sobre o reflexo de sua *persona* foi desenvolvido um importante

⁴⁴ “Solo una vez que hemos vuelto la mirada al mundo antiguo y descubierto cuánto más promete decimos acerca de Orfeo, podemos empezar a sentir el anhelo de información um poco más expresa y definida de lo que una visión superficial es apta a conceder.” (GUTHRIE, 2003, p. 52) Tradução: *Uma vez que só voltamos o olhar para o mundo antigo e descobrimos o quanto mais promete nos contar sobre Orfeu, podemos começar a sentir o desejo de informação um pouco mais expressiva e definida do que uma visão superficial é capaz de conceder.*

⁴⁵ A Trácia localiza-se no nordeste da Grécia sendo banhada pelo mar Egeu e mantendo divisa com a Macedônia. Compreende atualmente a região da Turquia, da Grécia e da Bulgária. Serra, aborda uma perspectiva da Trácia: “A crer em afirmações dos gregos antigos, os trácios eram selvagens e desumanos de costumes bestiais. Cruéis, sanguinários, brutos, são alguns dos títulos que os helenos lhes davam com certa frequência. No entanto, os helenos também afirmavam que o seu poeta semidivino, seu santo músico, procedia desses terríveis bárbaros de duvidosa humanidade, em seu meio vivia. As próprias Musas eram ligadas à Trácia.” (SERRA, 2015, p. 35).

Mesmo diante da fama negativa que se perpetuou sobre a Trácia, a região era reconhecida como sede das maiores confluências musicais. Estrabão nos dá essa importância em sua obra: ἀπὸ δὲ τοῦ μέλους καὶ τοῦ ῥυθμοῦ καὶ τῶν ὀργάνων καὶ ἡ μουσικὴ πᾶσα Θρακία καὶ Ἀσιὰ τις νενόμισται, δῆλον δ' ἔκ τε τῶν τόπων ἐν οἷς αἱ Μοῦσαι τετίμηνται: Πιερία γὰρ καὶ Ὀλύμπος καὶ Πίμπλα καὶ Λεῖβηθρον τὸ παλαιὸν ἦν Θράκη χωρία καὶ ὄρη, νῦν δὲ ἔχουσι Μακεδόνες:[...] Οἱ τ' ἐπιμεληθέντες τῆς ἀρχαίας μουσικῆς Θράκες λέγονται, Ὀρφεύς τε καὶ Μουσαῖος καὶ Θάμυρις[...](Estrab. X, 3, 17). Tradução: *Pela melodia e ritmo e instrumentos também toda música é nominada trácia e asiática. é patente que dos lugares nos quais as Musas receberam honras: pois a Piéria e Olimpo, e Pimple e Líbetro, a antiga, eram localidades e montanhas trácias, agora os macedônios as possuem: [...] Os cultores trácios da música antiga dizem ser Orfeu, Museu e Tamíris.[...]*

esquema de cultos místéricos ⁴⁶ que eclodiu no século VI a. C. e caminhou paralelamente com outras categorias de religiões místicas e com a religião cívica da Grécia. Teve tanta repercussão que foi referida com fervor em obras de grande valor como tragédias e comédias. Tomamos como exemplo disso a referência na comédia *As Rãs* (Ορφεὺς μὲν γὰρ τελετὰς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι[...] - v. 1032) de Aristófanes em que o nome de Orfeu é apresentado como símbolo da *poïesis*, do fazer criativo juntamente com os de grandes poetas: Museu, Hesíodo e Homero. O músico trácio é referido no fragmento como guia dos ensinamentos voltados aos mistérios e condutor de práticas religiosas que excluía os ritos de sacrifícios, visão demonstrada pelo comediógrafo em contrapartida a da religiosidade grega canonizada. Esses cultos e doutrinas não formulados e nem fundamentados metodicamente, mas desenvolvidos a partir de um processo da construção de uma visão espiritual, influenciaram grandes religiões tradicionais com as suas ideias em diversas épocas da história, especialmente, seguindo o pensamento de Brandão (1990, p.29), no helenismo tardio, período em que ganhara mais dimensão, e, por meio da filosofia, no cristianismo como enfoca Tringali (1990, p.22). O conjunto desses preceitos mencionados, foi denominado orfismo, carregando o nome e a fama do herói que se configurou como o mentor dessa tendência religiosa:

[...] de Homero, ainda que nada mais saibamos dele, temos os poemas, não interessando se são realmente de sua autoria ou apenas atribuídos ao poeta – o importante é podermos, nesse caso, ligar o nome a dados concretos; de Pitágoras não temos os escritos, mas temos a doutrina continuada numa escola filosófica, suficientemente atestada em seus seguidores. De Orfeu não temos nem poemas, *além daqueles*

⁴⁶ A palavra *mistério* vem do termo grego μυστήριον, cuja raiz etimológica, segundo Chantraine (p.728) evoca a ideia de “algo secreto”, ou “a ação de fechar a boca”. Vocábulo que provém do verbo μυω, “fechar, se fechar, estar silencioso, ter a boca ou olhos fechados” e reporta aos cultos dos mistérios. É dessa raiz que temos o adjetivo μύστης, que significa “aquele que é iniciado nos mistérios”. Conforme Serra (2015, p. 22), esse tipo de culto envolvia uma iniciação cuja ideia primordial se centrava em guarnecer uma comunhão com a divindade. O estudioso ainda afirma, “Esta forma de culto distinguia-se de todas as outras, na Grécia Antiga, pelo imperativo do segredo. O nome substantivo *mystéria* – que sempre se registra assim, no plural, nos documentos mais antigos -, tal como seus cognatos, *myeîn* (“iniciar”) e *myeîsthai* (“ser iniciado”) deriva de uma raiz *mu- [presente no latim *mutus*, donde o português “mudo”] que tem o significado básico de “fechar”. O *mýstes*, o iniciado é alguém que mantém os lábios cerrados, guardando o segredo religioso.” (SERRA, 2015, p.22)

atribuídos misteriosamente a seu nome [grifo nosso], nem escolas, sequer doutrinas organicamente sistematizadas. Apenas um nome. Em certo sentido, portanto, um nome tão famoso que se basta.
(BRANDÃO, 1990, p. 26)

A primeira menção feita ao nome de Orfeu de que se tem conhecimento, colhe-se no século VI a.C. feita pelo poeta Íbico, já o apresentando como ser *ilustre, célebre, renomado*, ὀνομακλυτὸς Οἰφίην⁴⁷. Além deste poeta, há Píndaro na *Pítica* IV (v. 176-177) fazendo menção a Orfeu como o celebrado pai de todas as canções entoadas pela lira, εὐαίνετος, Οἰφέυς.

Só pela forma como estão atestadas as suas primeiras referências em obras literárias, pode-se comprovar a obscuridade e importância que orbita a figura do príncipe Trácio, pois não há nada além do seu nome citado e seu mito diversificado e, pelos indícios, seu nome, naqueles tempos, sobretudo, já demonstrava ser algo muito significativo e de esmero valor, como é visível nos poetas.

Ainda por volta do século VI a. C. surgiu um poeta que foi consagrado, pela voz de Aristóteles, conforme aponta Guthrie (2003, p. 61), como o maior representante do músico trácio e compilador das doutrinas ditas órficas. Onomácritos reconhecia as bases dessa corrente religiosa e aderiu a si o movimento espiritual fundamentado na vida de Orfeu.

A lira órfica, por conseguinte, em todos os períodos das idas e vindas da literatura, foi reconhecida pelos poetas, como a detentora de um poder tão excepcional e dominador que exercia atração sobre todos os entes naturais, sobre homens e deuses, e, até mesmo, nas regiões infernais. O canto do herói subverte o *kósmos*, elemento sagrado para o pensamento religioso entre os helenos, como pondera Serra (2015, p.41). É em Simônides (Frag. 537), por exemplo, que temos o registro literário mais antigo referente ao poder encantatório da lira de Orfeu.

Além dos líricos, Orfeu ainda marca sua presença nas tragédias e nos épicos, é o que presenciamos nas *Bacantes* (v. 560-564) de Eurípedes, onde o coro em exaltação ao deus Dioniso, trata Orfeu como o detentor do canto paradigmático para suas celebrações báquicas. Em *Alceste* (v. 357- 369) o tragediógrafo apresenta uma versão da descida do herói aos infernos.

⁴⁷ Eudoro de Souza traz essa referência com precisão, Íbico fr. 10.

Nos épicos, sua maior referência situa-se no poema *Os Argonautas*, de Apolônio de Rodes, única epopeia de extensão considerável do período alexandrino que narra a empreitada de Jasão e seus companheiros argonautas em busca do velocino de ouro, dentre os quais o herói trácio se encontrava.

Através de Orfeu, a música origina-se como potência geradora de uma (des)ordem cósmica mística, torna-se visível e palpável através dos seus efeitos, pois assim como os pitagóricos testificam, antes de ser uma arte dos homens, a música é uma força cosmogônica.

Com essa breve exposição, vemos o quanto a figura do herói entrelaçou-se nos diversos gêneros literários clássicos, sendo sempre aclamada e marcante em suas atribuições. Mas foi na filosofia que o orfismo, tendo Orfeu por patrono, registrou diretamente profundas revelações, especialmente por iluminar uma nova interpretação sobre a existência humana que diferia completamente das práticas e ideias enquadradas na religião cívica baseada nos conceitos intrínsecos a Homero, como fundamenta Reale (2012, p.23).

Diferente da perspectiva homérica, que enfatizava no ponto de vista da religiosidade o caráter naturalista distando os homens do divino, colocando-os em sua condição de mortais e estabelecendo com a morte o termo para sua existência, o orfismo apresenta uma dualidade que põe em contraposição o corpo e a alma, e desenvolve a ideia da imortalidade da alma. Muitos hábitos são representativos dessa ascensão do homem a uma condição sobrehumana. Sobre esse aspecto enfatiza Guthrie:

El orfismo era un modo de vida y un modo ascético. Cuando Platón menciona como órfica la costumbre de abstenerse de carne, lo hace con las siguientes palabras (ha dividido a los hombres del pasado en dos clases, la de los que sacrificaban, y comían animales, y la de los que consideraban impías ambas cosas; y con respecto a los segundos)⁴⁸: Se abstenían de carne, bajo la impresión de que era impío comerla o mancillar los altares de los dioses con sangre; y así apareció entre nuestros antepasados el género de vida llamado órfico, que se atiene a lo que carece de vida y se abstiene de todo lo viviente⁴⁹.

⁴⁸ O trecho citado por Guthrie no corpo do trabalho situa-se no diálogo *Leis* de Platão, VI, 782c.

⁴⁹ “O orfismo era um modo de vida e um modo ascético. Quando Platão menciona como órfico o hábito de se abster da carne, ele faz isso com as seguintes palavras (ele dividiu os homens do passado em duas

Isso quer dizer que a crença, atribuída em suas origens diretamente a Orfeu, é o meio que instiga todo o pensamento filosófico, no âmbito da metafísica, desenvolvido entre os séculos VI a. C. ao IV a. C, na Grécia, de modo que perdura com seus ecos até hoje. Jaeger (JAEGER, 2001, p. 211) corrobora com essa perspectiva ao afirmar que o mito grego sobre a alma não foi fruto do espírito filosófico, mas sim do orfismo que traça uma linha de relação com a filosofia. Sua influência tomou forma longe de ser um dogma esquartejado pelo pensamento filosófico, mas uma forma de *catarse* intelectual livre das crenças religiosas que preconizavam a morte. Platão foi um dos maiores subservientes das doutrinas respeitantes à metempsicose da alma, da complexidade antitética existente entre as ideias do corpo e da alma. Um dos maiores reflexos disso está destrinchado em forma de alegoria no mito de Er no livro X da *República* (614β-621ξ) de Platão. Outra referência interessante em forma de louvação ao patrono do orfismo e seu discípulo, Museu, encontra-se livro II (364ε) da mesma obra.

Enfim, podemos observar com essas breves elucidações, que o *vates* trácio não esteve apenas rotacionando o universo mítico dos heróis, sua ascensão ultrapassou as barreiras e alcançou toda a história da literatura e filosofia ocidental.

A tradição clássica, em geral, não nos deixa claro se Orfeu tratava-se de um homem comum com conhecimentos místicos ou de um herói representativo e proclamado por uma casta cultural ou até mesmo um “deus”. Contudo, a imortalidade de Orfeu existe com a imortalidade do mito, e é em desfrute disso que desenvolvemos o contato com sua prefiguração.

De acordo com a tradição mítica mais relevante Orfeu é filho de Eagro⁵⁰, rei da Trácia, considerado por muitos mitógrafos um deus-rio, com Calíope⁵¹, musa primeira

classes, a daqueles que sacrificaram e comiam animais, e aqueles que consideravam ambas as coisas ímpias; e com respeito aos segundos): Abstêm-se da carne, sob a impressão de que era impío comer ou contaminar os altares dos deuses com sangue; e assim apareceu entre os nossos antepassados o gênero da vida chamado órfico, que se atém ao que carece de vida e se abstém de tudo o que vive.”

⁵⁰ Apollodoro afirma a existência da versão onde Orfeu tem procedência de Apolo. Essa relação não é gratuita tendo em vista a capacidade do herói de prognosticar, a sua tendência divina a música e as artes, elementos concernentes ao deus Apolíneo.

⁵¹ As informações sobre o mito de Orfeu que aparecem nesse tópico da pesquisa foram retiradas, principalmente das Obras *Biblioteca Mitológica* de Apollodoro, e teóricos como Brandão, Guthrie e Grimal cujas referências seguem anexadas no final do trabalho.

dentre as nove e representante da poesia épica. Há especulações que ele acrescentou mais duas cordas na lira que ganhou da parte de Apolo, em homenagem as Musas. A confecção da cítara também é atribuída a este herói.

O nome de Orfeu é relacionado, por etimologia popular, com ὀρφνός, de acordo com Chantraine (1968, p. 829) *obsuro* e ὀρφνη, *obscuridade*, em virtude da sua descida ao Hades. Acrescentamos como válida a etimologia também por fazer menção à ligação direta de Orfeu com a luz dos mistérios, tendo em vista, sobretudo, porque o termo ὀρφνη, parafraseando Chantraine, não está relacionado com o negro, mas com a sombra que esconde o que deseja encobrir. Isso nos remete ao caráter místico dos dons de Orfeu e a sua capacidade mântica.

Adorado e reconhecido pelo povo desde jovem por sua beleza, postura, virtudes e sabedoria, Orfeu destacava-se por ser profundo conhecedor da arte da música, produzindo em sua lira sons tão melódiosos que todas as coisas ao redor, rochas, águas, árvores e feras, pareciam pulsar no compasso dos seus acordes e se dobravam diante da sua música e bela voz.

Era da vontade de seu pai que ele adentrasse no processo de aprendizagem de estratégias militares e domínio de armas para fazer jus ao seu posto de príncipe. No entanto, Orfeu não cedeu aos desígnios paternos estabelecidos, insistiu em manter-se em seu espaço de prazer. Pois não era apenas tangedor da lira, era cantor, poeta e vate, prognosticava através do canto coisas futuras.

Partiu em viagem pelo mundo a fim de buscar conhecimentos de tradições e culturas de outros povos, assim como completar sua formação religiosa. É iniciado nos mistérios, no Egito, e destinado pelos deuses a ser instrutor de homens, apto a conduzir uma nova doutrina que mudaria os destinos da Grécia. Brandão evidencia que ao retornar do Egito, Orfeu divulgou pela Hélade a ideia da *expição das faltas e dos crimes*, bem como os cultos de Dioniso e os mistérios órficos, prometendo a imortalidade a quem neles se iniciasse (BRANDÃO, 2010, 144).

A sua cooperação na expedição dos Argonautas comprova as origens longínquas do músico trácio, levando em consideração que a viagem de Argos se dá, na tradição mítica, anteriormente à batalha de Tróia. Os dons de Orfeu relacionados à música, encantamentos e misticismos foram bem explorados na obra *Os Argonautas*, de

Apolônio de Rodes⁵², onde o autor demonstra nesta trajetória o quanto a presença do músico efetivou participações decisivas em favor das aventuras na nau Argos. Temos a exemplo disso, o cantor trácio aplacando as intempéries da natureza e as discussões entre os tripulantes da nau (*Argonautas*, I, v. 492-515), demarcando a cadência para que os remadores não dormissem (*Argonautas*, I, v. 540-541) e sobrepujando seu canto ao das sereias, evitando que o encantamento delas dominasse os heróis e os levasse a destruição. Além disso, Orfeu ainda estabeleceu ordens relacionadas aos ritos místéricos e iniciações (*Argonautas*, v. 915-918).

Logo após seu regresso da expedição com os heróis, há os episódios do casamento de Orfeu com Euridice e sua descida aos Infernos (*Metamorfoses*, X, 01- 85). O herói trácio casou-se com Eurídice, a quem devotava um amor supremo. Em um dia infausto, tendo sido vítima da mordida de uma serpente, a recém- casada morre, levando Orfeu à desolação. Por meio desse fato infeliz, o herói desce ao Hades, acontecimento mais difundido em seu mito.

Disposto a abrandar os corações dos deuses íferos e trazer sua esposa de volta, com seu canto, tangendo as cordas de sua lira e contendo conhecimentos dos mistérios, adentrou o império subterrâneo pondo-se diante das deidades, Hades e Perséfone⁵³ a quem o poder sobre o mundo inferior havia sido conferido. Orfeu fez-se explorador dos domínios infernais, sua presença exalou encantamento e purificação pelo fato de que era iniciado nos mistérios e seu canto ecoava pelos breves espaços, preenchendo a atmosfera do Hades. É dessa forma que ele convence Caronte a permitir sua passagem pelo Estige, aplaca a ferocidade de Cérbero e desbrava as vias árduas daquele lugar. Todas as almas ficaram enternecidas com seu amor por Eurídice, e sua música gerou brandura para os condenados.

⁵² Apolônio não foi o único poeta a discurrir sobre a expedição de Jasão. O poeta Valério Flaco, posteriormente, escreveu também em versos latinos sobre a empreitada, obra intitulada de *Argonáuticas*. A figura de Orfeu é apresentada nas mesmas condições que Apolônio desenha e podemos ver essas atribuições nos versos seguintes extraídos da obra do poeta latino: “*Nec uero Odrysius transtris inpenditur Orpheus/Aut pontum remo subigit, sed carmine tonsas/Ire docet summo passim ne gurgite pugnent* (*Argonáuticas*, Livro I, hex. 470-473). Tradução: *Em verdade, Orfeu Odrísio não é consagrado aos bancos dos remadores/ ou submete o mar com o remo, mas pelo canto instrui os remos/ a ir a cada passo a fim de que esforcem-se pelas águas profundas.*”

⁵³ Prosérpina/Perséfone; Plutão/Hades. O uso das tradições acerca dos nomes dos deuses, será observado de acordo com a exposição do texto literário.

Compadecidos com a dor de Orfeu, o senhor dos Infernos juntamente com sua esposa, concedem a graça ao herói, mas com uma única condição, ele não poderia olhar para ela antes de ter transposto completamente os limites dos vales avernais. Aceitando a proposta dos deuses, Orfeu prossegue agora em direção à saída. Mas movido pela insegurança, pela carência e temor de ter sido ludibriado pelos deuses, quando estava às vésperas de concluir sua provação, olhou para trás, transgredindo as ordens dos soberanos, e pôde contemplar dolorosamente a segunda morte de sua esposa. Eurídice se desintegrou em forma de espectro e não adiantou as tentativas do vate trácio de segurá-la. Desiludido e tomado por profunda dor, Orfeu se reserva, fiel a seu amor, de qualquer envolvimento com mulheres, segundo Ovídio (*Metamorfoses*, X, 79-85).

A descida de Orfeu ao Hades é contada em variadas versões na tradição literária greco-latina. Dentre eles há, como já foi citado anteriormente, Eurípides na tragédia *Alceste*, que conta a empreitada do herói no mundo infernal e, curiosamente, diferente da tradição exposta aqui do mito, o herói logra êxito, conseguindo resgatar sua esposa trazendo-a de volta a vida. Uma versão semelhante à de Eurípides ocupa a obra *Leontium*, poema elegíaco escrito por Hermesíanax no século III a. C., cuja característica principal que a diferencia das demais, é o nome da esposa de Orfeu, Agríope. Virgílio em sua obra *Georgicas*, explora também a respeito da descida aos infernos do herói, aplicando a mesma tradição encontrada nas *Metamorfoses* de Ovídio.

Há muitas variantes a respeito do mito de Orfeu e com sua morte não é diferente. A tradição que assumiremos aqui se encontra no livro XI das *Metamorfoses* de Ovídio, cotejando com as *Georgicas* de Virgílio, sempre que for necessário. As mulheres trácias, tomadas de furor por terem sido rejeitadas pelo herói, esquartejam-no e lançam seus pedaços e sua cabeça no rio Hebro. Ao seguir rio abaixo sua cabeça pronunciava o nome de Eurídice, ecoando pelas margens do rio.

Segundo Tringali (1990, p. 15), Orfeu faz parte da galeria dos fundadores e anunciadores de grandes religiões na humanidade, e esse é o seu legado, sua marca. Seu contato com a religião apolínea, e, posteriormente, com a báquica, o fez reformador da religião de Dioniso ou Zagreu imputando sobre ela o espírito de Apolo. É dessa intrigante miscelânea religiosa que urge o orfismo.

Dadas tais considerações, analisaremos o mito e seus aspectos mais pertinentes fixados nas linhas literárias a partir dos episódios acima elucidados, para capturarmos os símbolos que demarcam o herói como figura arquetípica de uma religião.

3.2. A lira e o varão assinalado

O mito de Orfeu, como todos aqueles que compõem a mitologia greco-latina, possui uma grande diversidade de elementos e imagens simbólicas que instituem a figura arquetípica do herói, como já apontamos anteriormente. Contudo, os elementos que cercam o Orfeu herói demarcam uma construção atípica que ergue o valor desse nome. Antes mesmo dos seus feitos simbólicos, é válido ressaltar como os simbolismos em torno de sua figura estão descritos de modo a delimitar sua imagem dentro de um liame de ações que o constitui mentor religioso.

Diferente dos heróis apresentados na tradição épica cuja simbologia está fortemente atrelada ao escudo, Orfeu tem na lira a sua arma, seu baluarte, seu universo e a representação de suas aptidões divinas. Para uma melhor compreensão dos simbolismos que diferem os heróis épicos de Orfeu, traçaremos, antes de tudo, uma compreensão mais profunda dos simbolismos que norteiam o escudo e a lira.

Na poesia épica, os heróis eram destacados e expressos, visualmente, por sua soberba indumentária, tendo ênfase, dentre esses elementos, o escudo. Objeto simbólico do universo do guerreiro que o carrega, o escudo representa a ἀρετή⁵⁴ do herói, sua excelência guerreira em batalha. É o instrumento do armamento guerreiro mais visual, impositivo e opressor. Uma imagem que ratifica essa ideia é a presença da cabeça da Gorgona no centro da égide de Zeus, impondo terror e violência. Sobre a imagem terrificante do escudo olímpico, vislumbra Vernant (2001, p.56)

Según La Iliada, la máscara y el ojo de la Gorgona operan en un contexto definido; forman parte de los pertrechos, los gestos e incluso la expresión del guerrero (hombré o dios) poseído por el ménos, la furia bélica; concentran de alguna manera el poder mortífero que irradia el combatiente armado, dispuesto a mostrar en la lid el vigor extraordinario, la fortaleza (alké) que posee. El brillo de la mirada de Gorgo se une al resplandor del bronce deslumbrante; el rayo parte de la armadura y el casco para sembrar el pánico hasta el cielo. La grotesca boca del monstruo, abierta de par en par, evoca el grito de

⁵⁴ Sobre ἀρετή, pontua Jaeger (2001, p. 26): “Os Gregos entendiam por *arete* sobretudo uma força, uma capacidade. Às vezes definem-na diretamente. Vigor e saúde são a *arete* do corpo; sagacidade e penetração, a arete do espírito.[...] “Originalmente a palavra designava um valor objetivo naquele que qualificava, uma força que lhe era própria, que constituía a sua perfeição.”

guerra que Aquiles, resplandeciente bajo la llama que Atenea hace brotar de su cabeza, profiere tres veces antes de lanzarse a la batalla.⁵⁵
(VERNANT, 2001, p. 56)

Por toda a *Teogonia*, Zeus, o deus-herói, é qualificado pelo epíteto, ἀγίοχος, o porta-égide. Um dos momentos em que esse epíteto está, praticamente, fundamentando o poderio bélico do deus está presente no verso 735, que reafirma a potência aterrorizante de Zeus sobre os Titãs na célebre Titanomaquia.

Há três momentos nos escritos épicos onde o escudo tem mais prevalência, são estes, os momentos de combates singulares, as *aristéias* dos heróis e as tradicionais descrições dos escudos confeccionados por Hefesto/Vulcano.

Nos combates singulares o escudo recebe atenção especial nas narrativas, pois põe em evidência a excelência do herói para com o outro. Descrever o escudo de ambos os heróis no momento da batalha, é como se trouxesse antes mesmo da força e da desenvoltura dos dois no campo, a opressão visual de suas virtudes guerreiras. Além disso, “*ele representa a situação de equilíbrio do herói na batalha em relação ao seu adversário, enquanto o sustenta. Ele é símbolo de proteção, mas também pode ser mortal.*” (ALBERTIM, 2012, p.72). O combate singular entre Ajax e Heitor, no canto VII da *Ilíada* expressa claramente a qualidade dessa arma. Antecedendo a narrativa da batalha singular, o poeta já deixa patente para o ouvinte, a equivalência dos dois guerreiros através da breve descrição dos seus escudos.⁵⁶

Na *aristéia* de Agamêmnon, episódio do canto XI da *Ilíada*, momento em que o herói alcança grande esplendor em campo de batalha, a exposição do escudo antecipa a supremacia do filho de Atreu, o ἄναξ⁵⁷, em detrimento do exército troiano. É o florescer do terror e da morte sobre o campo do oponente.

⁵⁵ “Segundo a *Ilíada*, a máscara e o olho da Gorgona operam em um contexto definido; formam parte dos apetrechos, dos gestos e até da expressão do guerreiro (homem ou deus) possuído pelo menos, a fúria bélica; eles concentram, de alguma forma, o poder mortífero que irradia o combatente armado, disposto a mostrar na luta o extraordinário vigor, a força (alké) que ele possui. O brilho do olhar de Gorgo se junta ao esplendor do bronze deslumbrante; A parte do feixe da armadura e o elmo para semear o pânico até o céu. A boca grotesca do monstro, aberta de largura, evoca o grito de guerra que Aquiles, resplandecente sob a chama que Athena faz brotar de sua cabeça, expõe três vezes antes de se lançar na batalha.”

⁵⁶ Sobre a descrição dos escudos de Ajax e Heitor ver os versos 219-241 do canto VII da *Ilíada*.

⁵⁷ Vide nota 19.

Mas as mais significantes e belas aparições do escudo na poesia épica localizam-se nas descrições desta arma dos heróis. Nesse momento, o armamento não apenas significa o poder daquele que o porta, mas demarca a mudança de *status* do guerreiro, representa o momento de ascensão e a superioridade de um determinado herói dentro do destino que o rege. Um exemplo claro disso está na descrição do escudo de Aquiles no canto XVIII (v. 478-608), da *Ilíada*, onde a pedido de Tétis, Hefesto confecciona-o permitindo que o herói retorne a guerra no ápice de seu furor. Fato semelhante, é observado no canto VIII (v. 626- 729), da *Eneida*, com os detalhes do talhe de Vulcano no escudo feito para Eneias, também a pedido da sua mãe, a deusa Vênus.

As imagens esculpidas nos escudos na tradição literária refletem o mundo do herói. Ao erguer diante de si esse objeto bélico, segundo Albertim (2012, p.73), o guerreiro coloca diante dos olhos do oponente o seu próprio universo e diante de si mesmo. Inferimos, pois, que essa posição de destaque do escudo reverbera sobre o herói o cumprimento do seu destino, a proteção coletiva e, mais que tudo, mantém viva na memória dele a imagem daquilo que precisará carregar até o fim como fundamento da sobreposição de suas virtudes sobre suas perversões.

Orfeu, apesar de possuir destaque no séquito dos heróis, e fazer parte também de composições literárias épicas de relevância, não se encaixa no perfil padrão do herói homérico. Sua principal indumentária, a lira, não está fixada na imagem do herói guerreiro, mas naquela que corresponde ao poeta e adivinho. Talvez seja essa uma das razões que levou a sua ausência nos textos de Homero. Apesar de suas competências atípicas, Orfeu passou pelas etapas, haja vista seu rito de passagem, que determinam a configuração arquetípica do herói da tradição, sobre a qual explanaremos a seguir. A sua grande diferença está nas peculiaridades da significação simbólica de seu mito e no resultado que ele obtém. Assim como o escudo é um artefato preconizado na vida do herói homérico e hesiódico, a lira assume um papel vivo na trajetória do herói do orfismo sendo o instrumento perpetuador do canto mistérico. Para melhor apreensão da análise, debruçemos nosso olhar sobre as origens da lira na tradição mítica e perscrutemos suas simbologias.

É o *Hino Homérico IV a Hermes*, que comporta o mais relevante registro da origem da lira e as primeiras manifestações do seu poder encantatório. Vale salientar que por possuir um caráter metapoético, constarão no hino aspectos típicos do cotidiano de um pastor-poeta, desde o cenário campesino, agreste, até a ação dos deuses, seja na

confeção da lira e no roubo da manada de Apolo cujo ladrão é Hermes, de modo a destacar a importância da música e do canto como regimento da vida e característica que emana da natureza.

Segundo consta no poema, após seu nascimento, Hermes, filho de Zeus e Maia, fora em busca das vacas divinas do deus Apolo na Piéria. Contudo, no meio do seu percurso encontrou uma tartaruga que se alimentava da relva. O deus menino, movido por suas ideias, prontamente tomou para si a tartaruga⁵⁸ e matando-a confeccionou um instrumento de belo soar que o moveu a cantar os assuntos que lhe vinham à mente (*Hino Homérico IV a Hermes*, v.24-63). Apesar do lindo canto de Hermes e do seu tom cosmogônico, o deus não fora em momento algum do poema considerado tangedor da lira, o instrumento era, para ele, um belo brinquedo κἄλον ἄστυμα (*Hino Homérico IV a Hermes*, v.32). Isso explica o quanto a lira era reconhecida por seu poder de atuação, visto que é ela que ensina, que leva o deus mensageiro a cantar.

Contudo, não desistiu de seu intento, e roubando as vacas sagradas de Apolo (v.71- seg.), dá início à querela com o deus. O autor dedica boa parte do poema a intensa discussão entre Hermes e Apolo, o que nos leva a perceber claramente a discrepância entre a austeridade e grandiloquência nos argumentos do deus arqueiro em paralelo com os joguetes sinuosos e entremeados nas palavras astuciosas do deus mensageiro.

O furto leva-os diante de Zeus que, apesar de admirar a capacidade persuasiva do seu filho mais novo, delibera a entrega para Apolo das suas vacas sagradas. Tendo entregado o objeto do furto ao seu irmão mais velho, Hermes põe-se a tocar a lira e entoar cantos teogônicos, segundo a melodia que ela expressa. Nesse momento, temos a mudança repentina do encaminhamento do poema a partir da ruptura na dissensão entre os deuses através da música, pois “um desejo, no peito, irreparável apoderou-se do ânimo(de Apolo)” (τὸν δ’ ἔρος ἐν στήθεσσι νύμφηχ’ αἶνυτο θυμόν – *Hino Homérico IV a Hermes*, v. 434). A partir do verso 436, Apolo levanta três elementos que dão à sua futura lira o escopo literário de sua capacidade divina e seu valor religioso, a saber, a

⁵⁸ John Landels (1999, p. 62-63) afirma que a evidência literária da invenção da lira no hino homérico é condizente à prática de confecção do instrumento na Grécia. O casco da tartaruga combinada com a pele de boi é o diferencial desse instrumento cuja origem fixou-se na Grécia sendo raro encontra-lo em outros lugares.

natureza sagrada do dom, seu potencial estético e os efeitos que recaem sobre os ânimos dos homens e deuses.

Diferente de Hermes que tocava por improviso a lira (ἐξ αὐτοσχεδίδης πειρώμενος – *Hino Homérico IV a Hermes*, v.55), pois a tinha como diversão, Apolo, por seu atributo mântico e seus conhecimentos musicais, visto ser ele o auriga das Musas (*Hino Homérico IV a Hermes*, v. 450-453), sente no ressoar do instrumento a alegria, o amor e o doce sono como dádivas ao ânimo (εὐφροσύνην καὶ ἔρωτα καὶ ἥδυμον ὕπνον ἐλέσθαι.– *Hino Homérico IV a Hermes*, v.437). Seu interesse não está em apenas tocar a lira para seu deleite, como faz Hermes nos versos 54 a 62, mas ser detentor da técnica, e do aperfeiçoamento estético do dom, através da emanção sagrada que o rege. Esse anseio de Apolo fica claro nos versos seguintes:

τίς τέχνη, τίς μοῦσα ἀμηχανέων μελεδόνων,
τίς τρίβος; ἀτρεκέως γὰρ ἅμα τρία πάντα πάρεστιν,
εὐφροσύνην καὶ ἔρωτα καὶ ἥδυμον ὕπνον ἐλέσθαι.
(*Hino homérico a Hermes IV*, 435-437)

Qual a técnica, qual a musa desses cuidados incontroláveis,
Qual o percurso? Pois, precisamente, todos os três estão presentes ao mesmo tempo:
A alegria, o amor e o doce sono, a ser colhido.

As perguntas retóricas de Apolo, apenas enfatizam a grandeza da musicalidade do instrumento e imprime no poema o caráter metapoético, em concordar a composição artística (τέχνη- v. 435) com a sacralidade (μοῦσα- v.435), frisando no conhecimento e na prática que aprimora (τρίβος- v. 436). É exatamente a unidade dessas três partes no som da lira que promove a *philia* entre os deuses.

Ousamos dizer então que antes mesmo de Apolo expressar suas doutrinas através de sua musicalidade na lira, suas cordas já possuíam uma capacidade harmônica, por sua própria natureza divina. O grande exemplo disso está no *Hino Homérico a Hermes* onde o potencial harmônico da lira concilia os ânimos dos deuses e instaura a paz entre os olímpicos. O que leva a entender que, apesar de ser associada ao deus arqueiro, a lira, por sua ação inata, influencia diretamente no poder mântico do deus que a possui.

Por isso que o instrumento, além de simbolizar diretamente os festins e banquetes (*Hino Homérico IV a Hermes*, v. 475-482), acompanhamento dos cantos dos aedos, como nota-se em Homero, também representa a renovação, a mutação que harmoniza, a passagem da morte para a vida, é o meio pelo qual Apolo, emitindo o som, passa a ensinar para a alma variados encantos (φθεγγομένη παντοῖα νόῳ χαρίεντα διδάσκει – v.484). Esse verso clarifica a unidade que através de Apolo existirá entre a ação da lira e o domínio dos oráculos e vaticínios dos quais Zeus já havia dado ao deus arqueiro (v. 471-474). Sobre o poder da lira de Apolo, afirma Otto:

Na obra do poeta e filósofo Escitino (fr. 1 Diels *Vorsokratiker*) encontramos a imagem grandiosa de *Apolo* a manter o universo em movimento harmônico ao som de sua lira – e o plectro com que a toca é a luz do sol. A esta espiritualidade pertencem a música apolínea, o conhecimento do justo e do porvir, a instauração das normas superiores, a pureza e o saber da pureza.
(OTTO, 2006, p.142-143)

A lira de Apolo, muitas vezes é associada ao seu arco, sendo duas formas de atuação do deus, a cura e a peste. A fluidez com que o deus arqueiro segura e produz o som da lira nos versos 509-510 do *Hino Homérico a Hermes*, nos deixa reflexivos quanto a esse aspecto, pois a familiaridade do deus no primeiro contato com o instrumento musical nos remete a sua vivência com a sua arma de guerra. Além disso, pelas evidências literárias, o arco também produzia som, como na *Ilíada*, canto IV (v. 125) relativo ao episódio do disparo da flecha de Pândaro.

Esse papel duplo de Apolo é mostrado no canto I da *Ilíada*, o mesmo deus que ataca com o arco o acampamento grego (*Ilíada*, I, v.48-49) é aquele que tange a lira e envolve o banquete dos olímpicos, acompanhando as vozes das Musas:

O deus da peste é simultaneamente mestre do hino terapêutico. A ligação assim apresentada do arco e da lira cristaliza-se numa imagem: o arco também «canta», a lira também «lança» som. Heráclito viu o arco e a lira em conjunto como «articulação reflectida em si mesma», *palíntropos harmonía*, no sentido de que, «o que se separa se torna uno consigo mesmo».
(BURKERT, 1993, p.290)

Essa é a face da música apolínea. Ela voa em direção ao alvo que é a verdade, como descreve Otto (2006, p.149), pois é ela a instituidora de toda harmonia, a grande educadora, “o símbolo de toda ordem existente no mundo e na vida humana” (OTTO, 2006, p.149). Na *Teogonia* de Hesíodo (v. 94), o poeta afirma que das Musas e de Apolo procedem todos os cantores e citaredos. Segundo essas compreensões, inferimos estar na lira de Orfeu o espírito apolíneo.

De acordo com Tringali (1990, p.18), Orfeu era sacerdote de Apolo e observador fervoroso das doutrinas apolíneas malgrado a sua conversão a religião de Baco. Segundo algumas versões do mito, o herói é visto como filho do deus⁵⁹. No poema *Os Argonautas*, de Apolônio de Rhodes, o poeta, ao invocar o deus Apolo para contar as façanhas de Jasão e seus companheiros, enaltece em primeiro lugar a imagem de Orfeu, apontando para o encanto da sua música e dos seus cantos:

Πρῶτά νυν Ὀρφεὺς μνησώμεθα, τὸν ῥά ποτ' αὐτὴ
Καλλιόπη Θρήικι φατίζεται εὐνηθεῖσα
Οἰάγρῳ σκοπιῆς Πιμπληίδος ἄγχι τεκέσθαι
αὐτὰρ τόνγ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας
θέλξει ἀοιδάων ἐνοπῇ ποταμῶν τε ῥέεθρα.
φηγοὶ δ' ἀγριάδες, κείνης ἔτι σήματα μολπῆς,
ἀκτῆς Θρηικίης Ζώνης ἔπι τηλεθόωσαι
ἐξείης στιχόωσιν ἐπήτριμοι, ἅς ὄγ' ἐπιπρὸ
θελγομένας φόρμιγγι κατήγαγε Πιερίηθεν.
(*Os Argonautas*, I, 23-31)

Primeiramente, recordemos de Orfeu, que pois, tempos atrás,
a própria Calíope declara, tendo deitado com
trácio Eagro, ter dado à luz em Pimpléia,
depois dizem ele próprio, nos montes, ter encantado
as duras pedras e os fluxos dos rios com a voz dos cantos.
as azinheiras rústicas, marcas, ainda, daquele canto,
brotando com vigor sobre a colina trácia de Zona
abundantes, avançam em ordem, até que diante disso,

⁵⁹ Existe no acervo literário uma dupla tradição relativa a filiação de Orfeu. Ora ele surge como filho de Eagro ora ele aparece como prole de Apolo. Apolonio de Rhodes situa-o como filho do rei Eagro.

fez descer da Piéria, encantados pela lira.

O advérbio Πρῶτά, no primeiro verso do fragmento, dá a Orfeu uma posição de primazia na narrativa, configurando a figura do herói assimilada a Febo, deus invocado pelo poeta para que cante os feitos dos argonautas. Guthrie (2003, p. 96) afirma que Orfeu tem em si muitos traços apolíneos como a música, a calma e seu aspecto civilizado. Uma das mais célebres expressões da ligação de Orfeu a Apolo localiza-se na Pítica IV, de Píndaro:

ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμικτὰς⁶⁰
ᾠοιδᾶν πατήρ ἔμολεν, εὐαίνητος, Ὀρφεύς.
(*Pithica*, IV, 177-178)

De Apolo, o pai da arte de cantar, tangedor da lira,
foi o muito louvado Orfeu.

A preposição ἐξ, na *Pítica*, regendo o genitivo Ἀπόλλωνος pontua além da procedência sagrada das competências vaticinais e musicais do herói, a figuração simbiótica existente entre o deus e o vate, visto que ἐξ evidencia o sentido de “tirar de”, nos levando a entender, metaforicamente, que Orfeu é parte do deus Apolo, por propagar incansavelmente seus cultos e ser instruído pelo próprio deus. Extraímos que o destaque dado pelo eu-lírico repousa na associação do vate ao deus através do epíteto φορμικτὰς, por ser Apolo o excelente tocador da Lira. Porém, no trecho é obscura para nós a identificação da filiação de Orfeu, como alguns tradutores apontam⁶¹, pois o genitivo de proveniência não deixa claro se se trata de uma relação mística do deus com o herói ou de uma ligação paterna. O trecho deixa apenas expor a associação do herói a Apolo por meio da lira.

Por outro lado, no excerto da obra de Apolônio, fica claro para nós a relação paterna de Eagro com o herói. Levando em consideração a inspiração de Apolo sobre o aedo, no poema *Os Argonautas*, compreende-se que, ao catalogar os heróis da Argos,

⁶⁰ Segundo Chantraine (1968, p.1222) o termo φορμικτὰς é uma forma dórica de φορμικτής, -ου, formação arcaica cuja recorrência encontra-se no verso concebido no corpo do trabalho, e por isso configura-se como nominativo, termo apositivo de Ὀρφεύς.

⁶¹ Referimos-nos a algumas traduções que pesquisamos, sobretudo, a da edição da Loeb, traduzido por Sir John Sandys.

Febo incitou-o a falar, primeiramente, sobre aquele que é representante dos seus ritos, o seu dileto seguidor e detentor da lira.

No poema (*Argonautas*, I, v. 32-34) o poeta deixa explícita a importante presença de Orfeu na empreitada através do oráculo de Quirón a Jasão, no qual o tutor de heróis denomina o tangedor da lira de *ἐπαρωγὸν ἀέθλων* - *o socorro nos labores*.

Ὅρφέα μὲν δὴ τοῖον ἔῶν ἐπαρωγὸν ἀέθλων
Αἰσονίδης Χείρωνος ἐφημοσύνησι πιθήσας
δέξατο, Πιερίη Βιστωνίδι κοιρανέοντα.
(*Argonautas*, 32-34)

Este Orfeu, do Esônida em seus labores,
obedecendo a ordem de Quiron , [ele] aceitou,
reinante na Piéria Bistônida.

Segundo Chantraine (1968, p.107), o substantivo *ἐπαρωγὸν* é proveniente do verbo *ἄρῃω* cujo significado se assenta em *portar ajuda a*, sentido notável na *Ilíada*, sobretudo, nos episódios de batalhas. A sua semântica nos remete a ideia de *movimento*, *dinamismo*. A legitimação disso está na construção do seu derivado *ἄρεξις*, com a marca -σις- evidenciando o processo de ação.

Como aposto de Orfeu, o termo *ἐπαρωγὸν* surge acompanhado da preposição *ἐπί*, construindo a ideia de *o socorro que vem de cima*, dando ao herói trácio a sua relação com o divino, já que o termo *ἐπί* possui a acepção de *movimento de cima para baixo*. A presença de Orfeu na empreitada de Jasão é uma garantia da intervenção divina em favor do trajeto, pois apenas ele é reconhecido como o *μάντις*/ *vates*⁶², dentre os heróis, é a figura representativa do acesso do homem ao universo sagrado. Por isso, em dados momentos da gesta de Jasão, é Orfeu quem faz a vez de um deus, agindo de modo sobrenatural sobre a natureza, sobre os homens e sobre seres infernais.

Retomando o fragmento da obra de Apolônio apresentado acima (*Argonautas*, I, 23-31), podemos analisar o segundo momento dele, em que temos a ênfase aos atributos de Orfeu, e a repercussão de suas capacidades místicas sobre a natureza. Depois de falar da genealogia do herói, a narrativa exalta os dois maiores símbolos de Orfeu, a sua voz e a sua lira. Diferente da tradição épica clássica, ele está inteiramente

⁶² Conforme Chantraine, aquele que tem a potencialidade de prever o futuro, é reconhecido como *μάντις*.

isento de aspectos guerreiros e nisso difere do deus arqueiro, podendo ser associado aos encantos obscuros de Dioniso sob os impulsos suaves da música apolínea. Diante disso, podemos observar, os dois deuses encarnados em dois símbolos que se fundem, essências opostas que interagem para o caos e florescimento e repercutem no movimento harmônico do cosmo.

Concordamos com Otto (2006, p. 152), ao afirmar que o espírito de Apolo se revela e perpassa por todas as esferas, a vegetal, onde o louro o representa, flui no reino animal, sendo o lobo uma de suas epifanias, e por fim a humana, que deveria ser sua expressão fiel através das doutrinas indutoras do conhecimento e da clarividência.

Em contrapartida a essa manifestação apolínea, Dioniso é o mundo do puro prodígio, é a exuberância transbordante do viço, “*o poder mágico da videira que torna prodigiosa a própria alma humana unindo-a com o infinito*”, (OTTO, 2006, 162). Quando o espírito dionisiaco manifesta-se, toda a natureza se entrega como uma mulher ao homem e deleita-se nos prazeres, como descreve Eurípides:

ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἶνον, ῥεῖ δὲ μελισσῶν
νέκταρι.
Συρίας δ' ὥς λιβάνου κα-
πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων 145
πυρσώδη φλόγα πεύκας
ἐκ νάρθηκος αἴσσει
δρόμῳ καὶ χοροῖσιν
πλανάτας ἐρεθίζων
ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων,
τρυφερὸν τε πλόκαμον εἰς αἰθέρα ρίπτων. 150
(EURÍPEDES, *As Bacantes*, 141-150)

O solo jorra leite, jorra vinho,
jorra das abelhas o néctar.
Como um vapor do incenso da Síria,
Baco, sustendo a chama semáfora
do pinho marítimo,
lança da férula para a corrida e
provocando os errantes para as danças,
e agitando com seus brados,
o delicado cabelo flutuando
em direção dos ventos.

Baco associa-se à natureza e se torna responsável pelo movimento vivaz, impetuoso e exagerado dela. Essa imagem está construída simbolicamente pelo verbo ῥεῖ (jorra- v. 143) reiterador três vezes no verso, configurando o volume e o descomedimento do fluir da terra. Os próprios elementos que o solo oferece, além de não serem alimentos propriamente associados ao cultivo da terra, uniformizam o desequilíbrio e a atuação do deus, a saber, o leite (γάλακτι- v. 143), que segundo Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 631), é o alimento espiritual, crescimento e fertilidade, o néctar (νέκταρι- v. 143) que representa a imortalidade, alimento particular dos deuses, e o vinho (οἶνον- v. 143), símbolo da embriaguez mística, bebida diretamente associada a Baco.

Desse modo, portanto, malgrado suas diferenças, inferimos que o espírito báquico e o apolíneo vinculam-se na voz e no soar da lira órfica, promovendo o mais gracioso envolvimento do rito com o universo bucólico descrito na prosopopeia de Apolônio (Argonautas, I, 26-31). Orfeu conhece o funcionamento da natureza através da óptica ordenadora do deus arqueiro, e saboreia o fenômeno visceral e primitivo dela pelo paladar dionisiaco. Plasmando-os, através de suas práticas místicas, consegue acertar o alvo, ferir as regras de ambos com um canto atípico.

Guthrie (2003, p.93) é veemente quando diz que na mentalidade grega, a música estava intimamente coligada à magia, e, para alguns, o nome de Orfeu era comum nos encantamentos e feitiços. Isso nos remete à associação clara do herói à religião mística e a sua ação equiparada à função do aedo e do feiticeiro.

Em Orfeu, encontramos um herói iniciado nos mistérios e ao mesmo tempo poeta como Hesíodo e Homero. A versatilidade do canto de Orfeu e de sua lira, o leva a dar à sua música aspectos diversos e intervir nos acontecimentos de maneira específica mas não menos relevante que os heróis restantes. Um exemplo disso está no episódio da discussão dos Argonautas Idas e Idmon (Argonautas, I, 460- 494).

No momento em que os heróis banqueteavam e trocavam conversas amênas, Idas interpela Jasão, provocando o Esônida por meio de palavras desabridas e elogia seus próprios feitos em detrimento dos deuses. Idmon, não suportando o sacrilégio no discurso de Idas, levantou uma querela com ele.

Nota-se no núcleo narrativo que o poeta apresenta três tipos de discurso, o do herói que se exalta em sua ἀρετή, na imagem de Idas (I, v. 463-471), o do advinho,

observador da εὐσεβεία⁶³, representado por Idmon (I, v. 476-484), e o do poeta com seu canto κατὰ κόσμον, expresso na figura de Orfeu. É a intervenção de Orfeu que quebra o ritmo da discussão.

ἄν δὲ καὶ Ὀρφεὺς
λαιῇ ἀνασχόμενος κίθαριν πείραζεν ἀοιδῆς.
(*Os Argonautas*, 494-495)

Então Orfeu, quando levantou a cítara
com a mão esquerda, experimenta da música.

O excerto descreve o momento em que o jovem trácio prepara-se para intervir positivamente na situação. O uso do verbo πείραζεν afigura a imagem receosa e delicada de Orfeu ao decidir cantar algo que abrande os argonautas, visto que se trata de sua primeira execução musical na Argos, segundo Apolônio.

O filho de Éagro ao surgir com seu aspecto pacífico diante da briga causa uma ruptura na narrativa quebrando o ritmo acelerado dos discursos dos personagens, o que nos remete diretamente ao episódio do *Hino Homérico a Hermes* quando a lira rompe a querela entre Hermes e Apolo.

Orfeu canta como aedo, não consoante Demódoco ou até mesmo Fêmio, mostrados na *Odisseia* por Homero, mas praticando um canto teológico. Pois, Orfeu “como cantor era também un *theólogos*, es decir, su canto versaba sobre las cosas divinas: los dioses y el universo.”⁶⁴(GUTHRIE, 2003, p. 102).

A assertiva de Guthrie nos faz ponderar a respeito do canto de Orfeu, como uma narrativa teológica pautada de um mito cosmogônico cujos preceitos estão imbricados na própria religião órfica. Na descrição do canto no trecho, não é perceptível a sucessão de fatos, como faz Hesíodo na *Teogonia*, mas de forma superficial, o autor nos permite validar o caráter religioso e místico do canto de Orfeu por meio do teor daquilo que é cantado e através do efeito gerado nos ouvintes:

⁶³ A primeira ocorrência da palavra εὐσεβεία nos textos gregos está situada no verso 145 da *Teogonia*. O conceito do termo é fundamentado na σέβω que é o ato de veneração aos deuses mantendo profunda observância em suas leis. Mas, segundo Burkert (1993, p. 520), se trata dessa atitude submetida na dimensão do «bem». Trata-se, portanto, do temor diante dos preceitos divinos de modo que sejam aplicados na família e na cidade sem excesso nem escassez.

⁶⁴ “como cantor era também um teólogo, isto é, seu canto versava sobre as coisas divinas: os deuses e o universo.”

τοὶ δ' ἄμοτον λήξαντος ἔτι προύχοντο κάρηνα
πάντες ὁμῶς ὀρθοῖσιν ἐπ' οὖσιν ἡρεμέοντες
κηληθμῶ: τοῖόν σφιν ἐνέλλιπε θέλκτρον ἀοιδῆς. 515
(*Os Argonautas*, 513-515)

tendo cessado o canto sem pausa, então todos, estando calmos
pelo encanto, mantinham as cabeças adiante igualmente, além de
ouvidos intactos: tal encanto mágico do canto deixou para eles.

Apolônio designa duas percepções sobre a música de Orfeu. A primeira refere-se ao termo κηληθμῶ, proveniente do verbo κηλέω, do qual Chantraine (1968, p.524) diz refletir uma ideia de *encanto por meio de palavras*. A definição de Chantraine nos permite divagar um pouco sobre o termo, mormente, se considerarmos o que discutimos no primeiro capítulo desse trabalho, quando comprovamos ser o *mythos* uma narrativa de valor sagrado, combinada a um discurso racional, cuja compreensão é sobreposta na boa ordenação. Uma marca da boa composição do relato está na inclusão no canto cosmogônico expresso por Orfeu, da ordenação do cosmo a partir de uma discórdia entre os elementos, νεῖκεος ἐξ ὀλοοῖο (a partir de uma discórdia funesta- *Argonautas*, I, v.498), o qual remete claramente a disputa travada entre Idas e Idmon.

Julgando que no episódio, Orfeu canta para os homens, sua narrativa entoada aspira um valor racional e sagrado, de modo que aliado à melodia seja persuasivo e apreendido pela mente humana. Reconhecemos isso pela ação dos homens de esticarem suas cabeças voltando seus ouvidos em direção a Orfeu, buscando um pouco mais de sua revelação. A imagem nos faz lembrar da atração da natureza que o herói gera quando canta.

Por outro lado, o substantivo θέλκτρον, também envolvido pela acepção de *encanto*, *sedução*, nos remete ao efeito da música do trácio, visto que no texto o termo está vinculado a um momento posterior do discurso melodioso do herói. O verbo ἐνέλλιπε de ἐλλείπω enfatiza a ideia de *deixar atrás*, aborda a imagem do canto sendo findado e os ouvintes vivenciando os influxos dessa manifestação artística, uma espécie de transe que traz-nos à memória os efeitos de Baco sobre seus seguidores.

Tendo em vista o valor mágico do discurso cantado por Orfeu, compreendemos θέλκτρον com um sentido bem distinto de κηληθμῶ, pois aquele coloca em evidência a magia presente nas fórmulas e preceitos teológicos, imbuídos na melodia órfica segundo

o tema cantado. Orfeu deixa para trás os homens extasiados com a sedução e magia que encorpa seu discurso sagrado e racional.

Além de todos esses pontos relevantes, Damageto (560, VII, 9) na Antologia Palatina, deixa indícios que Orfeu foi o inventor dos cantos místicos de Baco em verso heróico. Esse aspecto dá predileção e grandiloquência para seu canto atraindo os ouvidos dos heróis à religião misteriosa e permite a compreensão de uma epopeia ou, até mesmo, de uma obra cosmogônica relativa a Dioniso visto ser o hexâmetro dactílico o metro dos discursos altaneiros.

O universo inóspito, no qual penetraram os argonautas, oferecia uma porção de possibilidades para a execução da lira mágica de Orfeu. Além de harmonizar a natureza permitindo que a nau alce desenvoltura em alto mar, ele aplaca as intrigas dos tripulantes, como acabamos de analisar, e encanta os seres sobrenaturais. Um dos episódios mais célebres e notáveis de sua intervenção na missão argonáutica está no canto IV, versos 905-909, quando em favor de todos o herói Trácio encanta as sereias com os arpejos de sua lira.

εἰ μὴ ἄρ' Οἰάγροιο πάϊς Θρηίκιος Ὀρφεὺς
Βιστονίην ἐνὶ χερσὶν ἑαῖς φόρμιγγα τανύσσας
κραιπνὸν ἐντροχάλοιο μέλος κανάχησεν ἀοιδῆς,
ὄφρ' ἄμυδις κλονέοντος ἐπιβρομέωνται ἀκουαὶ
κρεγμῶ: παρθενικὴν δ' ἐνοπὴν ἐβήσατο φόρμιγξ.
(*Os Argonautas*, IV, 905-909)

se então o Trácio Orfeu, filho de Éagro,
tendo tensionado entre suas mãos a lira bistônia
não tivesse ressoado a melodia impetuosa do canto rápido,
a fim de que, tendo perpetrado tumultuosamente os sons
juntamente sejam bramidos pelo plectro. A lira violentou a voz das donzelas.

Diferente da intervenção de Orfeu percebida no trecho anterior, o enfrentamento das sereias que o herói protagoniza apresenta uma imagem muito mais firme e agressiva no que diz respeito à atuação do herói. Ao lermos o trecho, sentimos a rapidez da ação da lira e a sua impetuosidade sobre a perniciosa voz das sereias. Não se trata de uma disputa de melodias, ou uma tentativa de encantamento, mas uma batalha como nos combates singulares tão reconhecidos em Homero. A lira é “uma ‘arma’

poderosa que lhe permite o enfrentamento. Realiza uma façanha que para outros homens significaria a queda sem retorno no domínio da morte⁶⁵” (SERRA, 2015, p. 49), como acontece com os companheiros de Odisseu, no canto XII da *Odisseia*.

A lira e a voz de Orfeu recebem qualificativos que designam o tipo de canto e o modo como é executado, nos fazendo lembrar o caráter bélico do deus arqueiro e dos rituais primitivos de Baco. Essa similitude e unidade entre o poder aterrador de Apolo e a ação devastadora do rito báquico estão presentes nas estruturas *κραϊπνὸν μέλος* e *ᾠοιδῆς ἐντροχάλοιο*. O adjetivo *κραϊπνὸν* marca a intensidade da melodia da lira de Orfeu evocando um som acelerado e impetuoso. Nota-se que o autor não se refere à voz de Orfeu, mas a melodia do instrumento. A execução da lira expressa nos versos assemelha-se muito com a imagem de Apolo com o seu arco apresentada na tradição literária⁶⁶. O adjetivo *κραϊπνὸν* tem suas origens em *-καρπ-*, raiz relacionada a termos técnicos associados à agricultura, mas sua noção primeira significa *agarrar*. Essa acepção em se tratando da lira de Orfeu não é gratuita, visto que a sua música tem a potencialidade de dominar, seja por meio da calma, seja por meio da sua força como o que acontece com as sereias.

Reforçando essa ideia, o adjetivo *ἐντροχάλοιο*, qualificando *ᾠοιδῆς*, também insere uma personalidade distinta ao canto. O termo é derivado do verbo *τρέχω* e, conforme fala Chantraine (1968, p.1136) define-se como *instrumento de tortura*. A imagem gerada por esse adjetivo ligado a *ᾠοιδῆς* remete-nos à selvageria dos ritos báquicos e ao epíteto do deus, *γυναιμανές* (enlouquecedor de mulheres) expresso no verso 17 do *Hino Homérico a Dioniso* 7, pois a música de Orfeu é uma tortura para as sereias, seres infernais cujo gênero é prioritariamente feminino. Além disso, por se tratar de um instrumento de tortura para as divindades cantoras, o canto exerce um modelo cujo principal aspecto é a repetição e a rapidez como os golpes de uma arma em manuseio, entrando em unidade com a melodia descrita acima.

A arma órfica violenta e dilacerante que se sobrepõe ao encanto das sereias é finalmente categorizada com a vitória *ἐβύησατο*, verbo cujo radical *-βία-* evoca a

⁶⁵ As sereias estão diretamente ligadas ao universo infernal, os poetas já testificaram isso. Vide: Eurípides. Helena. 167 sq.

⁶⁶ *Ilíada*, I, 48-49; *Hino Homérico a Apolo*, 301; A aproximação do arco e da lira no Hino a Apolo, verso 131 é configurada através do qualificativo dado a ambos, *καμπύλα*, apresentando a semelhança por meio dos seu formato curvo.

violência de Orfeu através do canto. Cogitamos que a vitória imponente do filho de Éagro sobre as sereias seja um prenúncio da κατάβασις do herói.

Dessa forma, o tom de sincretismo das religiões apolínea e dionisíaca habita nos próprios elementos simbólicos do herói. Isso tudo reverbera na sua figura pelo simples fato de ser o herói dos opostos:

Orpheus' lyre, unlike Apollo's, signifies the possibility of crossing between opposites, of mediating the world's ultimate contradiction between life and death, permanence and passage, the memorial stone and the blooming rose⁶⁷.

(SEGAL, 1989, p.141)

A voz de Orfeu, ligada aos ditos ritualísticos dos cultos a Dioniso, e a Lira relacionada à música de melodia profética de Apolo. A combinação destes elementos opostos, apolíneo e báquico, promovem a harmonização mística sobre o cosmo, uma forma diferente de manifestação religiosa e penetra na progressão da natureza, dos seres humano e supra-humanos. Na música de Orfeu, Apolo envolve os ânimos e Dioniso dita as regras.

Por esse fator, a relação dos ritos místéricos ao espírito apolíneo que delineia e civiliza o canto dionisíaco, faz de Orfeu o reformador de uma religião, o patrono. O deus central do orfismo é Dioniso, marca disso são as fortes características de seus ritos refletidos no mito, como o seu canto tempestuoso, a descida do herói aos infernos e a morte de Orfeu segundo o mito escatológico do orfismo. Nas *Argonauticas Órficas* (v. 10-11) Orfeu, como o próprio poeta que irá narrar o poema, deixa expresso a atuação de Dioniso e Apolo na sua iniciação permitindo que agora ele lance cantos iniciatórios. Entretanto, é na lira do herói-poeta que sentimos o espírito apolíneo pairando sobre as ações de Orfeu e direcionando um culto dionisíaco.

Essa iniciação do nosso herói e suas experiências místicas por terra garantem e precedem o momento mais decisivo de sua trajetória, a descida aos infernos. Muitos heróis que praticaram a κατάβασις tiveram nisso a preparação sagrada para a batalha final. Zeus cresceu em uma gruta em Creta se preparando para a titanomaquia, como

⁶⁷ “A lira de Orfeu, ao contrário de Apolo, significa a possibilidade de atravessar entre os opostos, de mediar a última contradição do mundo entre vida e morte, permanência e passagem, a pedra memorial e a rosa em flor.”

consta na *Teogonia* (v.476-491), Odisseu praticou a νέκυια para enfrentar os pretendentes da mão de Penélope e assumir seu lugar de βασιλεύς de Ítaca (*Odisseia*, XI), Eneias desceu aos infernos (para a batalha contra Turno na posse do Lácio. Com Orfeu a descida aos infernos foi a provação, a preparação e o confronto. Orfeu se harmoniza com o supra-humano, através de um elemento que dentre todos esses heróis, caracterizava-o, ele é μύστικος. No tópico seguinte abordaremos sobre esse segundo momento da vida de Orfeu, como elemento simbólico e determinante na composição arquetípica do herói.

3.3. Morte e vida, Orfeu

A excelência na música e o papel mistérico que Orfeu evidencia foram as partes mais elucidativas de sua imagem e preponderantes para a incorporação das doutrinas basilares de uma religião. Até aqui, vemos como a lira e o canto do herói fazem parte do séquito de elementos que o personalizam. Essa gama de atribuições apenas enaltece a *opus mystica* de Orfeu, a sua κατάβασις. A ele foi conferida a instauração dos mistérios eleusinos (2011, OT 102-104 K) e a constituição dos dionisiacos (2011, OT 94-101 K). O mito nos permitirá compreender esse assentamento religioso a partir da sua descida ao mundo dos mortos.

Não apenas Orfeu, mas muitos heróis na tradição literária tiveram nas suas experiências com o mundo infernal, o elemento fulcral para alcançar seu destino. A veracidade da sua relevância é muito patente. Portanto, antes de fazermos a leitura profícua do contato de Orfeu com o mundo subterrâneo, observemos como os mitos refletem esse rito que já se configurou como *topos* na literatura.

A κατάβασις é um rito de passagem⁶⁸ decisivo na vida de um herói. A formação do termo, consoante Chantraine (1968, p.504) é marcada pela preposição κατά, cujo sentido evidencia *o movimento que se faz de cima para baixo*, e pelo substantivo βάσις, que significa *a ação de andar, ritmo, pé*, proveniente do verbo

⁶⁸ Segundo Van Gennep, ilustre etnógrafo germânico do século XX, um mesmo rito pode assumir diversas interpretações a partir do resultado fenomenológico que parte dele. Além disso, os ritos podem se combinar entre si, estando arraigados em um mesmo vértice, a transição de um estado a outro. Essa passagem, normalmente, é determinada pela perda de uma posição profana do indivíduo, passando ele a adquirir outra de caráter elevado, sagrado.

βαίνω, mover-se, andar, percorrer. Então, o significado de κατάβασις está na ação de andar de cima para baixo.

Dentro da conjuntura ritualística que estamos elucidando, a κατάβασις retrata uma significação simbólica consoante a descida a *Mater*⁶⁹, porém o herói não retorna interpretativamente ao seu estado embrionário, seu resguardo é marcado por uma série de ações que caracterizam esse *descensus ad inferos*.⁷⁰ O processo do rito iniciático centra-se em baixar aos infernos, enfrentar provações defrontando-se com monstros e figuras infernais, ultrapassando o sobrenatural a fim de cumprir uma missão e submeter-se a ἀνάβασις, incorporando agora um novo *status*. Vale ressaltar que o termo ἀνάβασις é formado pela preposição ἀνά somado ao verbo βάσις que significa *a subida, andar de baixo para cima*. Eliade esclarece:

“Hemos de añadir que tales descensos a los Infiernos, em carne y hueso, constituyen um elemento peculiar de las iniciaciones heroicas, cuyo objeto es la conquista de la inmortalidad corporal.”⁷¹

(ELIADE, 2008, p. 95)

O estudioso ainda acrescenta que o inferno é como um meio de ciência e sabedoria mística. “*El Señor de los Infiernos es omnisciente, los muertos conocen el porvenir.*”⁷² (ELIADE, 2008, p. 98).

⁶⁹ Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 993) aponta a terra como o elemento que dá e tira a vida, sendo relacionada à função maternal. “*Asimilada a la madre, la tierra es un símbolo de fecundidad y de regeneración. Cria a todos los seres, los alimenta y luego de ellos recibe de nuevo el germen fecundo.*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 993). Ao se revelar como a origem de toda a vida, a terra recebe o nome de *Grande Mãe*. O retorno a *Mãe* significa, em todos os contextos, o retorno a *Grande Mãe* Ctônica, o iniciado há de nascer outra vez do seio da *Terra Mater*. O simbolismo da morte com o *regressus ad uterum* tem um significado religioso, “[...] a regeneração, pelo contato com as energias telúricas; morrer para uma forma de vida, a fim de renascer para uma vida nova e fecunda.” (BRANDÃO, 2010, p.185). A percepção antropológica e ontológica da iniciação, muito abordada por estudiosos, baseia-se na imagem do bebê prestes a sair da barriga da mãe para uma nova realidade, e para que isso aconteça, é necessário esforço, preparação e sacrifício. É por essa fase árdua que, no ritual, o iniciado passa por provações iniciáticas que determinam o seu valor espiritual.

⁷⁰ A expressão pode ser traduzida por “descida em direção ao mundo ífero”.

⁷¹ “*Vamos acrescentar que tais descidas ao inferno em carne e em osso constituem um elemento peculiar das iniciações heróicas, cujo objetivo é a conquista da imortalidade corporal*”

⁷² “*O senhor dos Infernos é onisciente, os mortos conhecem o porvir.*”

Cada mito enfoca uma particularidade na transformação do herói conforme a sua personalidade e sua relação com a missão determinada pelos deuses fazendo da descida ao mundo infernal uma passagem necessária para o cumprimento da *môira* heroica. Um exemplo proeminente disso é a descida de Hércules aos infernos (Apollodoro., *Biblioteca.*, II, 5, 12).

Filho de Zeus e perseguido por Hera, por causa da sua linhagem paterna, é posto pela deusa à disposição do rei Euristeu que o submete a doze trabalhos, sendo o décimo segundo a descida ao Orco para trazer ao mundo terreno o cão Cérbero, cão de três cabeças, guardião dos portais infernais. Segundo os dados expressos por Diodoro Sículo (IV, 25, 1) antes de descer, Hércules é purificado por Eumolpo, rei da Trácia, sendo iniciado nos mistérios de Elêusis, ao participar das cerimônias eleusinas presididas por Museu. O contato com os mistérios garantiram ao herói o conhecimento místico dando a condição de entrar e sair em segurança do reino de Dite. Hércules era denodado e isso o favoreceu no momento em que precisou emergir com Cérbero do mundo subterrâneo. Com a ajuda de Atena e Hermes, Hércules captura o monstro, mas ao conduzi-lo até Euristeu, este se amedronta com a imagem do monstro e ordena-lhe a levá-lo de volta.

Outro herói que vivenciou experiência com o reino de Hades foi Odisseus (*Odisseia*, Canto XI, v. 23- 330). Mas, diferente de Hércules, seu contato com o mundo dos mortos ocorreu através da *vékυια*, rito de invocação às almas que Odisseu preside a fim de alcançar conhecimento sobre a sua volta para a pátria, seu lar. Esse é o momento em que é reiterada a imortalidade do herói.

Teseu e Pirítoos (Apollodoro, *Biblioteca*, I, 23-24) são dois heróis que também praticam a *κατάβασις*, após ter jurado um ao outro dar uma filha de Zeus como esposa. Teseu ajuda Pirítoos a raptar Helena e este ajuda aquele a raptar Perséfone. Percebendo a intenção dos heróis, Hades permite a entrada deles com o intuito de mantê-los presos em seus domínios. Em um de seus trabalhos, Hércules será a figura mística que tentará salvar os heróis e consegue libertar apenas Teseu, ficando Pirítoos preso para sempre no ermo de Dite.

Eneias, o símbolo de Roma, é, dentre estes, o mais ilustre no que concerne ao episódio catabático. Na obra virgiliana que conta suas façanhas, a *Eneida*, o autor dedica um canto inteiro (Livro VI) para abordar esse momento crucial do herói. Eneias é designado a descer aos infernos para praticar com o pai a fim de obter oráculos sobre o seu destino e sobre tudo aquilo que o espera. É na *κατάβασις* de Eneias que

observamos com clareza, na galeria dos heróis romanos, o enlace que Virgílio faz entre o passado mítico de Roma e a sua atual condição histórica na conjuntura do império, a fim de apresentar o cumprimento dos fados que garante a divinização de Roma e da figura de Augusto. Roma foi consagrada como sede do mito fundador, e isso, posteriormente, se reafirmou com as gestas fundadoras de Rômulo, Julio César e, sobretudo, Augusto.

Deífobe, sacerdotisa de Apolo, é a figura mística que irá garantir o percurso do herói e quem faz o ritual para o acesso ao submundo. Antes de ter contato com o sobrenatural Eneias é claramente destacado na obra como um troiano. Após esse episódio, ele se constitui um herói romano, o *pater*, a semente de toda uma civilização. Vemos, portanto, que a *κατάβασις* é um enfrentamento contra a morte, e a ultrapassagem dessa empreitada confere ao herói a imortalidade. Pensando nela como o ponto de partida que culmina no deslocamento de estágio *profanus* do indivíduo para um nível transcendental, não se deve esquecer do processo de preparação que antecede esse momento ritualístico. É esse percurso que caracterizamos de *segregação*, segundo a teoria de Gennep⁷³ (1992, p. VII). Trata-se do momento em que o herói é separado do seio familiar, sendo introduzido em uma formação divina ou em uma formação por designação divina.

Orfeu vivenciou seu estágio de preparação e, portanto, sofreu o rito de *segregação*. Porém, distando de outros heróis, a sua trajetória antes de adentrar os portões do Hades foi embasada em uma formação espiritual. Sua preparação resultou em configurá-lo como *vates*.

Como tudo relacionado a Orfeu, as fontes de sua iniciação nos mistérios na puberdade são muito vagas. Uma das grandes referências à iniciação do herói encontra-se no Tomo I, capítulo VII da obra *Biblioteca Histórica*⁷⁴ de Diodoro Sículo, em que ao falar a respeito de Osíris, deus da religião egípcia, o autor aponta a iniciação de Orfeu nos mistérios de Baco e nos mistérios do Egito voltados a Ísis e a Osíris, deuses essenciais da religião egípcia. Com isso, instruiu os gregos no formato das cerimônias sacras do deus egípcio. Orfeu, embasado em seus conhecimentos sobre os mistérios, a

⁷³ Na concepção de Gennep, de acordo com a ordem e o conteúdo que circunscrevem as ações associadas às cerimônias, esses ritos possuem uma sequência invariável os quais podem ser divididos em três fases basilares: *segregação*, *transição* e *incorporação*.

⁷⁴ Outras referências relacionadas à iniciação do herói nos mistérios: Diodoro Sículo, *Bibl. St.* I, 23, 2; IV, 25, 3)

partir da harmonia dos versos, da instituição de ritos sagrados e da sua interpretação a respeito das coisas divinas, conquistou glória entre os gregos, sobretudo os trácios. Diodoro ainda afirma que Orfeu parte de uma teologia que busca no tempo remoto as práticas da geração de Osíris e que o herói trácio acaba ensinando aos Cadmeus novos ritos iniciáticos voltados para a figura de Dioniso, filho de Júpiter e Sêmele.

Dessa forma, no percurso que fazia preenchido de inspiração, ia captando a vontade divina e se fazendo entre os povos, um mensageiro e guia espiritual. Na obra *Description of Greece*, de Pausânias⁷⁵, temos outro exemplo que podemos evidenciar, pois vemos uma breve referência a Orfeu relacionando-o a celebrações de rituais místicos a Hécate. Nas *Argonáuticas Órficas* (v. 991 a seg.) poema de autor anônimo que conta na perspectiva do herói trácio a façanha dos argonautas em busca do velocino de ouro, Orfeu é o responsável por presidir os ritos encantatórios a Hécate, de modo que concebesse sono sobre os olhos do dragão, guardião do objeto desejado, permitindo o sucesso na empreitada.

Orfeu já possuía aptidão para a música. Não podemos esquecer que ele nascera de Calíope, a Bela-Voz, musa relacionada mais convencionalmente à poesia épica. Mas foram os mistérios que aprimoraram seus dons e desenvolveram sua relação com o divino e com o poder encantatório, que o transformaram em *vates*. Como sacerdote, após ser iniciado, o herói adquire a missão espiritual de sair pelos povos apresentando uma nova visão religiosa. Segundo Maynadé (1959, p. 47), Orfeu, após ser consagrado pelas Musas, começa suas predições com a lira, e sua poesia converteu-se na raiz germinal de uma linguagem bela e pronta para interpretar todos os estados da alma. A intenção do músico trácio era uniformizar a fé, utilizando-se da integração da sua perspectiva com as tradições e culturas dos povos para consolidar as crenças. Orfeu no mundo ocidental foi o mais remoto mentor de sincretismos religiosos, como até aqui já constatamos nos contornos artísticos dos poetas.

Tendo isso em mente, é fácil entender o forma em que o herói adentra nos infernos. A *κατάβασις* caracteriza-se como o segundo estágio da iniciação e o rito mais importante, pois é o simbolismo da morte mística do iniciado, é ela que permite a ultrapassagem do herói para a ressurreição atingindo a imortalidade e a revelação. Orfeu adquire conhecimentos secretos e sabedoria. A alma conhece o porvir e esse

⁷⁵ Pausânias, *Descr. of Greec.*, II, XXX, 2.

conhecimento de Orfeu desagua na estruturação de uma religião capaz de ascender todas as esferas da cultura, desde a literatura e a arte até os preceitos filosóficos.

3.3.1. Orfeu e o mundo ífero

A passagem pelo mundo dos mortos era uma ação tipicamente xamânica e para alguns estudiosos⁷⁶, na imagem de Orfeu repousam muitos traços relativos aos xamãs. Concordamos quando Serra (2015, p.54) conceitua que, de fato, não há possibilidade de ter no nosso herói, todos os elementos que o desenhariam como um xamã “prototípico”, a figura ideal desse tipo de ser místico, contudo, é inegável que alguns pontos de sua forma mítica o destinam para essa direção. Continua nosso estudioso afirmando que,

Imagens, ideias e valores relacionados com práticas xamânicas podem, portanto, ter tido influência decisiva na formação da mítica de Orfeu, constituída à base de uma *interpretaetio graeca* de mitos trácios. Afinal, ao longo do tempo em que a figura do poeta misterioso encantou os helenos, as histórias de que ele é protagonista o apresentaram sucessiva ou simultaneamente como *mago, curador, homem capaz de viajar o mundo dos mortos mestre de uma musica fascinante: música que comovia as bestas, ou seja, estabelecia comunicação com os bichos*. Essas características convêm perfeitamente a um xamã.

(SERRA, 2015, p. 55)

Sabemos que no mito, é a sua esposa a grande razão para a prática da κατάβασις, mas ao analisar proficuamente o episódio, esse fato existe apenas como um pretexto para abranger os dons e o conhecimento xamânicos de Orfeu e, assim, por meio de sua imagem, consolidar o orfismo. Guthrie (2003, p.81) corrobora a ideia de Serra ao afirmar que, descendo aos mortos, Orfeu toma os segredos do Hades. Agora ele poderá repassar aos seus seguidores qual seria o destino de suas almas e como se portar para lograr o melhor possível. Pois, no contato com o universo infernal, há a morte do iniciado tendo como ponto de partida a contemplação do Além, que o desfaz até ele ser reduzido a sua essência espiritual e cognitiva. E é a partir desse aprofundamento espiritual que adquire o conhecimento da divisão entre corpo e alma e da elevação da

⁷⁶ Karl Meuli é o detentor dessa tese difundida e defendida depois por nomes como Eliade e Dodds.

alma até atingir um nível de excelência espiritual. Tendo posse dessa sabedoria, o detentor do conhecimento ensina e orienta seus seguidores a buscar esse enriquecimento sobrenatural. É conforme esse conceito que o orfismo se estabelece. A análise que seguirá nosso traçado do mito de Orfeu repousará nos versos das *Metamorfoses*, de Ovídio, no livro X, onde temos a mais tradicional e elevada descrição da façanha do herói no mundo paralelo, usando o livro IV das *Geórgicas* de Virgílio, quando necessário, pois tratam-se das maiores e mais difundidas tradições desse episódio de Orfeu.

Conta o mito que ao passear na companhia das Naiades, Euridice é mordida no calcanhar por uma serpente, levando-a a sucumbir. Orfeu, após tomar conhecimento da morte de sua esposa, adentra o inferno com audácia. Sua ação intrépida materializa-se devido sua condição de *vates*, termo claramente atribuído ao herói por Ovídio, nas *Metamorfoses*:

Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras
Defleuit uates, ne non temptaret et umbras,
Ad Styga Taenaria est ausus descendere porta;
(*Metamorfoses*, X, 11-13)

Depois que quão assaz o vate Rodopeio lamentou
para os ares superiores,
a fim de que tentasse também as sombras,
ousou descer para o Estige, porta Tenária;

A expressão *ausus descendere* expõe a atitude rápida e ousada do herói em adentrar as portas dos Infernos. O verbo *ausus*, usado nessa forma, deixa implícito na estrutura o auxiliar *est*, por tratar-se de um verbo semi-depoente. Isso significa que a clareza da ação expressa-se no estado do personagem, tem relação com o sujeito, pois existe um interesse pessoal de Orfeu naquela circunstância. *Ausus* não significa apenas *ousar*, mas reflete uma *ousadia confiando em ter a potencia para algo*. Dessa forma compreendemos o verbo em questão complementado pelo sentido adverbial que inspira o modo e o meio pelo qual o herói tomou os caminhos do submundo. Semelhantemente, Virgílio no livro IV das *Geórgicas* (v. 469) utiliza o verbo depoente *ingressus*, seguindo a mesma estrutura morfológica de *ausus*. Trata-se de um verbo composto de *gradior* que significa *caminhar, marchar*, somado à preposição *–in–* que evoca a ideia de

caminhar incisivamente para dentro, o que reflete uma função semântica aproximada a *ausus*. Para ambos os poetas a ação de Orfeu merece relevo, pois difere dos demais heróis. Nos mitos já cotejados aqui, o herói procede um ritual que precede a sua entrada. Ao apresentar essa intrepidez advinda do filho de Éagre, os poetas apresentam um reconhecimento de suas capacidades espirituais.

Apesar de ter convicção de que poderia efetuar a passagem pelos portais infernais sem obstruções porque a ele foram conferidos poderes, mediante sua iniciação nos mistérios, como já situamos, Orfeu não tinha certeza se lograria êxito na restituição da esposa. A expressão *temptaret et umbras* (tentasse também as sombras- v. 12) explicita bem isso. O verbo *tempto* que traduzimos por *tentar*, já nos dá um prenúncio do que deseja fazer o personagem para reconduzir sua esposa de volta ao mundo dos homens. Sua atitude estava embasada na capacidade de persuasão e sedução, visto que o verbo carrega o sentido de *procurar, tentar*, mas no sentido de uma *tentativa com fins de seduzir*. Essa seria a grande empreitada da vida de Orfeu, usar toda a capacidade encantatória do seu canto com os seres infernais. Ovídio mostra o herói rodopeio ingressar nos infernos apenas com sua lira, o acompanhamento perfeito para seu canto retórico e sublime.

Mas na sua ousadia não está apenas implícito os seus poderes místicos como o passaporte para a sua descida. A audácia do herói também era potencializada pelo seu amor. O livro X das *Metamorfoses* é regido pelo amor em suas faces variadas e patéticas, proibido (*inconcessis...ignibus*⁷⁷, v. 153-154), hediondo (*foedo...amori*, v.319), mau agourado (*diro...amores*, v. 426) e desmedido (*nímios...amores*, v. 577). Pensar no Amor presente no livro X das *Metamorfoses* não significa pensá-lo como algo venturoso, mas como uma espécie de infortúnio que se sobrepõe até a imortalidade dos deuses. O próprio vate no seu discurso a Hades e Perséfone, no verso 26, aponta o poder do amor acima de todas as coisas como uma máxima, *Vicit amor*. Em outras palavras, o poeta trácio está dizendo que nada pode ser maior que o amor, deuses e homens estão eternamente submetidos a seus desígnios e sua lira naquele momento vive um canto que envolve até mesmo os deuses mais inalcançáveis.

⁷⁷ É recorrente o uso de Ovídio da imagem do fogo como metáfora que representa o amor, a paixão e o desejo. Chevalier e (1989, p. 513) defende que o primeiro simbolismo universal evidenciado pelo fogo surge do ato de fricção tomando por base o movimento da reprodução do fogo que se assemelha ao ato sexual. Além disso, o fogo simboliza as paixões, amor e cólera, simultaneamente.

É válido ressaltar que Ovídio retoma, no pronunciamento de Orfeu, a estrutura frasal já dita por Virgílio na X écloga das *Bucólicas*, *Vincit Amor* (Buc., X, 69). A similitude não é gratuita visto que Orfeu, especialmente nessa obra, por sua rusticidade e convívio com a natureza, é mostrado semelhante a um pastor-poeta que canta as vicissitudes que o amor proporciona aos seres mortais e imortais entre feras e bosques, ato explícito nos versos 143-144:

Tale nemus uates attraxerat inque ferarum
Concilio medius turba uolucrumque sedebat.
(*Metamorfoses*, 143-144)

O vate tal bosque atraía e no meio de um ajuntamento
De feras e uma turba de pássaros sentava-se.

Ovídio tem por objetivo abordar a supremacia do amor sobre todos os seres, e, nesse caso explícito acima, vemos que a interação da lira e do canto do poeta com a natureza e os seres, após seu retorno do submundo, está encorpada com uma melodia amatória.

Mais uma vez, damos ao instrumento de Orfeu a devida atenção. A lira é o acompanhamento de Orfeu pelos Infernos, significa a harmonia cósmica, representa os poderes voltados a adivinhação, a inspiração poética e musical, como bem depreende Chevalier e Gheerbrant (1989, p. 650-651). Nas mãos de Orfeu a lira é como um altar simbólico que interliga os mundos, ela gera a ordem cósmica e preenche todas as dimensões, penetrando até o mais profundo Tártaro. O canto de Orfeu não apenas tocou os senhores do submundo, mas todos que se encontravam no submundo:

Talia dicentem neruosque ad uerba mouentem
Exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam
Captauit refugam, stupuitque Ixionis orbis,
Nec carpsere iecur uolucres, umisque uacarunt
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphe, saxo.
Tunc primum lacrimis uictarum carmine fama est
Eumenidum maduisse genas; nec regia coniunx
Sustinet oranti, nec qui regit ima, negare
Eurydicenque uocant;
(*Metamorfoses*, X, 40-48)

[Orfeu] Dizendo tais coisas e tangendo as cordas_
 rumo a palavras,
 as almas exangues choravam; nem Tântalo buscou
 a água fugitiva, e a roda de Íxion ficou estática,_
 e nem as aves dilaceraram o fígado, e das urnas
 se esvaziaram
 as Belides e na tua pedra sentaste, oh Sísifo.
 Então, primeiramente, é fama que as faces das_
 Eumenides,
 em lágrimas, vencidas pelo canto, tivessem molhadas,_
 e ao suplicante
 nem a esposa régia nem o que rege as profundezas
 suportam negar e chamam Euridice.

O momento da narrativa em que Ovídio deseja expor o poder que o canto de Orfeu exerce no mundo dos mortos é demarcado por um quadro imagético em que ele descreve as reações das sombras e de uma série de seres da tradição mitológica que são símbolos da *ὑβρις* contra os deuses, por isso foram acometidos de grave punição no mais profundo Tártaro. Todavia, a música de Orfeu atinge os Infernos em uma dimensão tão divina que, em um breve momento, os habitantes se esquecem de suas próprias dores, até mesmo aqueles que ficaram atrelados as mais profundas punições.

Nos versos acima, Ovídio apresenta o dom divino do herói alcançando todo o mundo subterrâneo em seus diversos níveis.

Em primeiro lugar, o poeta descreve o comportamento das *animae exsangues* que choravam comovidas pelo canto do músico trácio. O adjetivo *exsanguis* é formado pelo termo *sanguis* somado a preposição *ex-* que traz uma noção privativa, demonstrando as almas serem desprovidas de sangue, secas, sem vida. Se for dessa forma, como pode as almas sensibilizar-se pelas dores do herói? É nessa contradição que jaz a ideia do poeta. O canto divino dos lábios do herói místico gera emoções nas almas, embora essas fossem desprovidas de qualquer sentimento mortal. Logo após a imagem das almas, o poeta desce no mais profundo Tártaro e mostra-nos: Tântalo, rei da Líbia, punido com a fome e sede eternas. Foi submerso até o pescoço em águas que fogem quando ele tenta bebê-las, e com um arranjo de frutas pendurado sobre sua cabeça que se esquivava quando ele se esforçava para pegar; Íxion, que Zeus castigou severamente a rolar pelos ares dentro de uma roda em chamas eternamente; Tício, que

não fora denominado pelo poeta, apontado apenas por sua punição, fulminado por Zeus e lançado no Tártaro, onde duas águias devoram seu fígado, que se renova mediante as fases da lua; Bélides, castigadas com a punição de inutilmente ter de encher com água um tonel sem fundo para sempre; e, Sísifo, condenado a carregar uma pedra até o cume de um outeiro e sempre que está perto de cumprir o trajeto a pedra rola para baixo, o fazendo começar tudo de novo.

As figuras que tiveram por breve momento suas punições paralisadas são todos seres que cometeram desmedidas na busca de igualar-se ao deus. Podemos citar como exemplo, segundo Diel (1991, p. 63), o erro de Tântalo que reside no seu anseio de abdicar totalmente de sua natureza terrena e, com isso, negar ser apenas um convidado dos deuses, desejando ser um igual a eles. De igual forma, Íxion busca a exaltação de si ao desejar usurpar o lugar de Zeus, tentando relacionar-se sexualmente com Hera, como localiza Diel (1991, p. 80).

Isso nos permite concluir que com a ruptura imposta pela música órfica no ciclo natural do mundo subterrâneo, o herói institui uma nova possibilidade para a ascensão da alma por meio do processo de reencarnação:

Entre os estudiosos modernos, Doods esclareceu melhor do que todos o significado destas passagens, do seguinte modo: “O castigo de além-túmulo[...] não conseguia explicar por que os deuses aceitam a existência da dor humana e, em particular, a dor imerecida dos inocentes. A reencarnação, ao invés, o explica: para esta não existem almas inocentes, todas pagam, em diversos graus, culpas de várias gerações, cometidas nas vidas anteriores. E toda essa soma de sofrimentos, neste mundo e no outro, é só uma parte da longa educação da alma, que encontrará, o seu último termo na libertação do ciclo dos renascimentos e no retorno da alma à sua origem divina. Só deste modo, e sob a medida do tempo cósmico, pode ser realizada completamente, por cada alma, a justiça entendida no sentido arcaico[...]

(REALE, 2012, p.184-185)

O domínio da morte está nas mãos de Orfeu, e seus preceitos ditam o cumprimento da justiça, pois, após isso, Ovídio descreve a reação das Eumênides ao ouvir o herói. São elas divindades muito antigas advindas do sangue do órgão genital de

Urano (*Teogonia*, v. 184-187) e sua função se configura em castigar os praticantes de crimes parentais. Posteriormente são percebidas na tradição mitológica como responsáveis pelos castigos infernais. Estão sempre a postos para punir. Porém quebrantam-se com a voz e o toque do vate rendendo às doutrinas órficas os seus serviços. Platão, em as *Leis*, fala de como a vigilante justiça se subordina à lei do mito⁷⁸. Por fim, clarificando no poema a hierarquia no reino de Dite, o poeta aponta os deuses patronos do lugar, Perséfone e Hades comovidos pelo canto de Orfeu.

O vate trácio penetra os infernos não apenas no sentido espacial, mas ele adentra as emoções daqueles que habitam lá instituindo o submundo por meio de sua doutrina ao mover com a atmosfera dos Infernos. Orfeu estabelece uma harmonia cósmica e esse alcance promove a ele os diversos conhecimentos do mundo dos mortos, a sapiência sobre a metempsicose e a dualidade entre corpo e alma.

O ponto culminante desse evento consiste no diálogo de Orfeu com Perséfone e Hades⁷⁹, tendo assim acesso à onisciência dos Infernos. Para analisar alguns aspectos importantes do contato com os entes divinos usaremos as *Metamorfoses*, de Ovídio, pois o autor valoriza e orna esse momento dando ênfase ao canto de Orfeu como a mola propulsora de seu êxito.

O filho de Éagro constrói um canto discursivo e persuasivo, calcado em técnicas retóricas com a intencionalidade de envolver os ouvintes divinos. Nesse trecho especificamente a linguagem é priorizada. O vate inicia seu canto expressando sua *ἔνθεβία* para com os deuses por meios de uma exaltação e pelo reconhecimento da soberania do mundo ífero. Esse é o fundamento para alcançar o favor das deidades:

Perque leues populos simulacraque functa sepulcro
Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem
Vmbrarum do minum pulsisque ad carmina neru is
Sic ait: 'o positi sub terra numina mundi,
In quem reccidimus, quicquid mortale creamur;
(*Metamorfose*, X, 14-18)

e através de multidões leves e simulacros sofridos pelo sepulcro
foi até Perséfone e ao que possui os reinos inamenos,

⁷⁸ Platão, *Leis*, IX, 872;

⁷⁹ Versão grega de Prosérpina e Plutão na tradição romana. Mantivemos os termos na vertente grega, pois Ovídio preservou a forma grega do nome da deusa.

o senhor das sombras, e, as cordas tendo sido tangidas,
segundo o canto, assim disse: Oh numes do mundo posto sob a terra,
no qual recaímos, em tudo que seja mortal somos criados.

É patente a verossimilhança interna presente no discurso do herói com a sua ação expressa no verbo *ausus*, que já elencada. A ousadia e ao mesmo tempo a capacidade mística do herói, o permitiu fazer percursos no Hades sem se restringir da presença dos dois deuses primordiais.

Um aspecto muito forte na passagem ovidiana está na evocação do nome de Perséfone em primeira posição e com certo destaque em relação à presença de Hades, que é designado por um epíteto. A figura de Perséfone é de alto nível antitético, ela é a regente do mundo infernal e ao mesmo tempo é a representação da vida no mundo dos mortos. O poeta deixa claro que o submundo tem Hades por dono, contudo é Persefone a regente, por que ela é vida e morte para os laboriosos mortais (ζωὴ καὶ θάνατος μούνη θνητοῖς πολυμόχθοις - v. 15) expressão do *Hino Órfico* 29 a respeito da deusa e que apresenta a ambivalência na qual sintetizamos. Diversos mitos expõem Perséfone como a que determina as ações relativas ao reino de Hades. No canto XI da *Odisseia* (v. 493-495), o poeta a cita como aquela que permite ser Tirésias o único que mantém sua consciência e seus sentidos no reino dos mortos, enquanto as sombras se agitam. É a ela que Eneias, no canto VI da *Eneida* (v. 205- 211), por determinação da Sibila, entrega o ramo de ouro para poder adentrar nos Infernos.

Essa posição de Perséfone relativa à κατάβασις não é casual, mas causal. Para entendermos esse ponto, basta retomarmos o que diz Sousa:

Há motivos para acreditar que uma visão mística dos infernos, ao cabo de um processo que, à falta de termos mais rigorosos, se poderia descrever como “transposição dos umbrais da morte”, teria sido o mais recôndito, o indizível e inefável mistério do ritual eleusino.
(SOUSA, 2013, p. 67)

Perséfone é associada a sua mãe Deméter nos rituais de Elêusis. Deméter, mãe dos cereais, é enfaticamente a *Chthonia*, como aborda Burkert (1993, p. 390), na qual os mortos recebem abrigo. Essa característica é associada diretamente a Hades, pois é já de compreensão comum entre os gregos, que a alimentação e a “vida” afluem no mundo

ctônico, como diz Hipócrates⁸⁰: “o cereal vem dos mortos”. Dessa forma, há no rapto de Perséfone, citado na *Teogonia* (v. 911-913) e tema do *Hino Homérico a Deméter*, a relação perfeita entre os frutos da terra e a riqueza de Hades, ou Plutão, na tradição romana, cuja acepção qualifica o deus de “rico, pródigo”. A forte associação de Deméter/Perséfone e Hades é evidente no *Hino Órfico 18*, hino de exaltação a Plutão nos escritos órficos.

Orfeu, então, dá à deusa uma posição de destaque, por ser iniciado nos mistérios e saber da relevância dela em sua trajetória catabática, sem esquecer-se de interligá-la ao dono do mundo ínfero. O herói, em seu discurso, propõe um ato de reverência a ambos os deuses, evidenciado pela interjeição Ó, unida ao vocativo.

A tentativa do herói em comprovar a veracidade do seu discurso reflete na contraposição que ele mesmo coloca do seu canto em relação a todos aqueles que, com subterfúgios, intentaram enganar os senhores do mundo infernal:

Si licet et falsi positis ambagibus oris
Vera loqui sinitis, non huc, ut opaca uiderem
Tartara, descendi, nec uti uillosa colubris
Terna Medusaei uincirem guttura monstri;
(*Metamorfose*, X, 19-22)

Se é lícito, as eloquências dos falsos lábios postas de lado, então,
consintas eu falar coisas verdadeiras, não aqui desci para que eu_
visse
o opaco Tártaro nem para que [eu] agrilhoasse
os três pescoços de cobras eriçados do monstro meduseu.

É visível na própria estrutura frasal a contraposição dos termos *falsi...oris* e *vera loqui* estando esse último sintagma no início do verso, o qual mostra que a intenção do personagem consiste em sobrepor os discursos falsos já prestados aos deuses por outros heróis a fim de destacar o seu como merecedor de ser atendido. Orfeu propõe aos deuses um discurso diferente. Ao apresentar esses pontos, Ovídio está caracterizando o canto órfico como o discurso apropriado a alinhar-se com a linguagem do submundo.

⁸⁰ Citação de Hipócrates do tratado περί διαίτης, IV, 92.

O herói trácio mostra como argumento a seu favor o conhecimento a respeito das ações maliciosas dos outros heróis, fazendo referência ao roubo do cão Cérbero efetuado por Hércules em outro momento. Em todo o tempo, a reverência e o teor verídico de suas palavras possuem relevo. Os verbos *licet* e *sinitis* mantêm essa linearidade, fazendo com que Hades e Perséfone sintam segurança ao ouvi-lo e que associem seu discurso a um canto *sacer*.

Orfeu reconhece a soberania do reino de Dite, sobretudo porque no orfismo ela tem bastante relevância. Para os órficos, a descida de Orfeu ao Hades teve a “*função* de fazê-lo portador autorizado de uma mensagem escatológica e soteriológica.” (BRANDÃO, 2010, p.33).

Omnia debentur uobis paulumque morati
Serius aut citius sedem properamus ad unam.
Tendimus huc omnes, haec est domus ultima uosque
Humani generis longissima regna tenetis.
(*Metamorfoses*, X, 32-35)

Devemos para vós todas as coisas, e por um pouco de demora,
cedo ou tarde, nos precipitamos para uma única habitação.
todos nós seguimos para cá, esta é a última casa, e
vós possuís os reinos mais amplos de todo o gênero humano.

Além de exaltar os deuses dando-lhes adoração, o herói esclarece a razão de sua descida aos Infernos, o *Amor*, causa de seu sofrimento e “motivo” que o levou a apresentar-se diante dos deuses subterrâneos. O laço de afetividade é basicamente um *topos* que configura a descida de deuses e heróis aos infernos na literatura. Basta olharmos para a descida de Dioniso ao mundo subterrâneo em busca da mãe (Apollodoro, *Biblioteca*, III, 5,3), ou o contato emocionante de Eneias com seu pai, no canto VI da *Eneida* e Odisseus com Anticléia sua mãe, ao praticar a *vékυia* no canto XI da *Odisseia*. Contudo, vemos esse aspecto como o álibi que veicula através do espaço literário a existência de vertentes religiosas que veem na descida ao submundo, uma simbologia da vida/morte/vida do iniciado.

Apesar de nossas ressalvas, o tema não apenas entra em contato com a tonicidade da obra, levando em consideração que as *Metamorfoses* explicita o Amor

como ponto fulcral, mas também como elemento persuasivo no canto lançado sobre os ânimos divinos. Por isso, trataremos de observar os aspectos mais importantes que norteiam esse discurso de um herói *amans* (*Metamorfoses*, X, v. 57).

Causa uiae est coniunx, in quam calcata uenenum
Vipera diffudit crescentesque abstulit annos.
Posse pati uolui nec me temptasse negabo;
Vicit Amor. supera deus hic bene notus in ora est;
An sit et hic, dubito; sed et hic tamen auguror esse;
Famaque si ueteris non est mentita rapinae,
Vos quoque iunxit Amor.
(*Metamorfoses*, X, 23-29)

A causa do trajeto é a esposa, na qual a serpente pisada
difundiu o veneno e [lhe] arrancou os anos crescentes.
desejei poder suportar e não negarei eu ter tentado:
o Amor venceu. Este deus é bem reconhecido nas plagas superas.
acaso fosse também aqui, duvido; porém também aqui_
prevejo [ele] ser;
e se a fama de um antigo rapto não mentiu,
o Amor vos uniu também.

O tom lírico e lamurioso instala-se no verso 25, formado basicamente de verbos, indicando a confusão das ações do herói, que tenta vincular a resistência da perda com a sua vida terrena. De acordo com a escansão do verso, essa confusão é expressa na alternância de esquemas métricos:

1 2 || 3 4 5 6
Põssě pǎ|tī uõlŭ|ī nēc| mē tēmp|tāssě nē|gābō ;

Os pés de dáctilos estão concentrados no primeiro hemistíquio determinado pela cesura *pentemímere* que através da separação gramatical enfatiza a negação *nec*. Este advérbio introduz a falta de resultado da ação do personagem, a sua tentativa frustrada. A cesura unida ao dáctilo evoca certa brevidade e intensidade na ação, conduzida pelo verbo *Pati* que fica centralizado no primeiro hemistíquio recebendo destaque para a sua importância pois transmite a ideia de ter a competência para suportar, em paralelo com o termo Amor, no verso seguinte, localizado na mesma posição.

Já no segundo hemistíquio a recorrência dos espondeus garante o tom pesaroso na voz do herói por assumir ter a sua tentativa completamente frustrada diante de sua capacidade de se impor contra os desígnios do Amor. Na sequência, ele admite a vitória do Amor sobre si, *vicit Amor* (v. 26). Dentro do discurso do herói, é nesse trecho que habita o momento mais patético e expressivo do episódio, pois Ovídio evita o tom choroso em todo o discurso de Orfeu.

Nesse paralelo é claro o equilíbrio discursivo atuando no cantor trácio. O engrandecimento ao *Amor* não é fortuito, pois Orfeu ao chorar seus amores relaciona-se ao rapto que Hades teve de efetuar para ter Perséfone, centro dos seus sentimentos. O herói trácio, de certa forma, deseja raptar Eurídice da morte. Trazer a tona o rapto, é também emergir a unidade entre os deuses como princípio dos ritos eleusinos. Diante dessas circunstâncias, Orfeu, lança seu pedido:

Per ego haec loca plena timoris,
Per Chaos hoc ingens uastique silentia regni,
Eurydices, oro, properata retexite fata.
(*Metamorfoses*, X, 29-31)

Eu, através destes lugares plenos
de temor, por este Caos ingente e pelos silêncios do vasto reino,
rogo: refazei os fados precipitados de Eurídice.

Apenas a voz de Orfeu, neste momento, ecoa no *silentia vasti regni* (pelos silêncios do vasto reino- v. 30), nada mais se faz ouvir, tudo parou para apreciar o canto melifluente do herói, e então ele faz seu pedido. O uso do verbo *oro* (v. 31) é preponderante, pois reafirma a intenção do personagem em convencer, persuadir os ouvintes, reflete a arte da oratória explorada no discurso de Orfeu com estilo por Ovídio. Através do canto, o herói prendeu a atenção de todos e agora a vontade dos deuses está nas suas mãos. O tom de ordem implícito no imperativo *retexite* (v. 31) é suavizado pelo verbo *oro*. Como complemento do verbo *retexite* temos o substantivo *fata* (v. 31) acompanhado pelo particípio *properata*, que é formado pelo verbo *paro* ligado ao provérbio *pro-* indicando *movimento para adiante, antecipação*. Orfeu está explicitando que Eurídice morreu por uma circunstância inoportuna, que os destinos dela se precipitaram no sentido de acontecer antes do tempo previsto. Seu canto se finda

com o reconhecimento do herói da natureza do mundo ífero como a última morada dos homens e, por isso, a regente dos mortais.

Pelo intrigante canto de Orfeu, os deuses anuíram a seu desejo. Ovídio apresenta a aceitação dos deuses com um caráter de acordo entre partes. Eurídice é chamada dentre as sombras recentes, *umbras recentes*, as almas que tinha acabado de morrer e adentrar nos infernos, e é dada em custódia ao herói, assim como uma ordem expressa:

Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus,
Ne flectat retro sua lumina, donec Auernas
Exierit ualles; aut irrita dona futura.
(*Metamorfoses*, X, 50-52)

simultaneamente, o herói Rodopeio recebe ela e uma ordem,
de que não vire a luz dos olhos para trás até que
tenha saído dos vales Avernais; no contrário, as graças_
futuras seriam irrealizáveis.

Obtém-se então com o canto harmonioso do herói, a suposta concretização de sua descida. Porém, sua prova ainda não acabou. Segundo a Sibila, já destacado em outra circunstância, a parte difícil da κατάβασις é a ἀνάβασις, que configura o terceiro estágio, a *ressurreição* do herói em um estado elevado. Sair com Eurídice em vida era uma condição atrelada à obediência impetrada ao herói. Observemos que o verbo *exierit* (v. 52) é composto pelo preverbo *ex-* acrescido ao verbo *ire* determinando a localização como condição para Orfeu, o herói deveria sair para poder alcançar a realização do que deseja. A conjunção *aut*, do fragmento acima, coloca os verbos em paralelo, e já aponta para o futuro, a alternância que expressa a desventura do herói, adiantando a ação infeliz do cantor trágico. Para alcançar a graça dos deuses, era necessário, antes, sair do mundo ífero. Os presentes divinos a Orfeu não cabiam àquele lugar.

Isso nos remete a importância da ἀνάβασις como ato de reconfiguração do iniciado. No orfismo o homem deve completar sua reparação por meio da metempsicose ou reencarnação. A volta de Orfeu trata-se então da reencarnação da alma. Ovídio faz uma descrição desse trajeto

Carpitur acclius per muta silentia trames,
Arduus, obscurus, caligine densus opaca.
Nec procul afuerant telluris margine summae;
(*Metamorfoses*, X, 53-55)

O caminho íngreme, árduo, obscuro, denso pela névoa opaca,
é percorrido através de mudos silêncios;
e não estiveram distante da extremidade da terra mais elevada.

O excerto acima, que se situa entre a decisão dos deuses e a desobediência de Orfeu, é interessante porque apresenta o processo emocional do herói que ultrapassa a descrição imagética do trajeto. O caminho de volta para a terra reflete os sentimentos do herói, sua inquietação em não poder ver sua esposa seguindo-o. A série de adjetivos *acclius*, *obscurus*, *arduus*, e *densus* (v. 53-54) traz à tona a imagem do lugar, e ainda, representa o coração turbado de Orfeu, principalmente, porque o caminho estava tomado de um profundo silêncio, *silentia muta* (v. 53). Vejamos como o sintagma é reforçativo, o silêncio mudo, desconcentrou o propósito do herói, causando dúvida em seu íntimo e isso o levou ao cometimento do erro. Essa metáfora é reforçada com o clímax do episódio, o momento em que Orfeu infringe a exigência de Perséfone.

Consideramos que o fado de Eurídice e Orfeu tenha sido determinado pela vontade divina. Himeneu, no começo do livro X das *Metamorfoses* previu males referentes à união do herói com Eurídice. O deus portador (*Metamorfoses*, X, v. 04-07) da tocha representativa das núpcias não prognosticou bons votos à união. O *omen* lançado ao cantor rodopeio por Himeneu é simbolizado pelo estado da tocha que ele carrega:

Adfuit ille quidem, sed nec sollemnia uerba
Nec laetos uultus nec felix attulit omen.
Fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo
Vsque fuit nullosque inuenit motibus ignes
(*Metamorfoses*, X, 4-7)

Ele mesmo esteve presente, na verdade, mas nem
Palavras solenes, nem semblante alegre, nem feliz presságio_
trouxe.
Também a tocha que segurou, esteve sibilante sempre

Com fumaça lacrimosa e chama nenhuma [a tocha] acendeu no_
movimento.

Himeneu não foi consolidar as núpcias, o presságio do deus adianta a Orfeu a vontade dos deuses. O poeta apresenta os adjetivos *sollemnia*, *laetos* e *felix* (v. 04-05) reverberando em contraste com o adjetivo *lacrimoso* (v. 06), que é o símbolo do mau presságio do deus. Não devemos esquecer que especialmente dentro do poema de Ovídio o *Amor* é diversas vezes metaforizado pela imagem do fogo. Mas aqui o fogo é *nulos* (v.07), malgrado o tema principal do canto de Orfeu em todo o livro X. O herói é o primeiro que sente a desventura do amor não concretizado.

Mas, além disso, o adjetivo *nulos* não exprime um amor que não pôde acontecer por causa da interferência do destino designado pelos deuses, mas o poeta está afirmando que a história de Orfeu não está atrelada ao amor. Nela, este elemento não pode existir, pois só sem as interferências de desejos humanos o herói podia concretizar e difundir o pensamento religioso que a ele foi creditado como missão. O seu canto agora passa a ser uma espécie de *catarse*, purificação física e mental por meio de sua voz e da lira, em decorrência da *ascese*, devoção e mortificação. São estas práticas especificamente dimensionadas no orfismo.

Assim como o herói quebrou as leis do submundo, contemplando e modelando todos os segredos daquele lugar, a quebra da exigência de Perséfone libertou-o do elemento que prendia sua alma no corpo, Eurídice. O herói agora poderia vivenciar outra etapa da sua formação mística, a sublimidade da alma. Seria ele agora um deus através do abandono do corpo físico. Sobre esses aspectos, veremos no tópico a seguir.

3.4. A apoteose simbólica

A morte de Orfeu dentro da tradição literária é alvo de profundas discussões. As variantes e obscuridades que contornam o episódio de sua morte não resolvem as indagações a respeito do fato. Contudo, não cabe no percurso do trabalho fazer um levantamento sobre a diversidade de versões a fim de destacar a mais coerente. O intuito centra-se em, a partir da versão mais comum, levantar uma percepção a respeito desse evento na biografia mítica de Orfeu, de modo que esclareçam nos dados literários as marcas simbólicas do mito na religião instituída pelo herói.

Conta o mito que após seu fracasso em tornar Eurídice à vida, Orfeu passa a dedicar-se apenas aos cantos voltados para os jovens e para os seres naturais, o herói funde-se à natureza:

Tale nemus vates attraxerat inque ferarum
concilio, medius turbae, volucrumque sedebat.
ut satis impulsas temptavit pollice chordas 145
et sensit varios, quamvis diversa sonarent,
concordare modos, hoc vocem carmine movit:
(*Metamorfoses*. X, 143-147)

O vate atraía tal bosque e na assembleia das feras
e das aves, no meio da turba, sentava-se.
como satisfatoriamente, tentou as cordas estimuladas com o polegar,
e sentiu vários, embora soassem diversos sons
a concordar as notas, isto moveu a voz pelo canto:

O trecho antecede a invocação que o herói-poeta faz para sua mãe Calíope, pedindo-lhes que o ensine a cantar em versos ligeiros, fazendo menção ao tom da poesia lírica, pois seus cantos teriam o *Amor* como aspecto principal. Os verbos *attraho* e *sedeo* são termos que promovem semanticamente a proximidade de Orfeu com os seres naturais. A harmonia que permite o movimento entre a natureza atraída e a quietude do cantor ao sentar no meio (*medius*) dos seres é concretizada na música. Os termos *varios*, *diversa* e *modos* funcionam, praticamente, como reiterativos, reforçando a uniformidade do canto órfico e expondo em descrição o funcionamento cósmico com a melodia harmônica da lira. Tais adjetivos capturam a elevação do som entoado de modo que o próprio autor parece não saber qualificar ao certo, apenas nos levando a imaginar por meio de termos com significação dispersa, abrangente e, até mesmo, misteriosa.

A causa da morte, tanto para Virgílio quanto para Ovídio, centra-se na fúria das *Mênades*, por não poder participar dos mistérios e ter o desprezo da parte do herói, pois ao completar sua passagem pelo submundo sem a esposa, não encontra mais sentido no envolvimento com as mulheres (*Metamorfoses*, X, v.79-82). Segundo Ovídio, depois de seu retorno do reino de Dite, Orfeu dedica sete dias a lamentar a segunda perda de Eurídice, fechando com isso todas as possibilidades de manter contato sexual com outras mulheres. Nas *Metamorfoses*, Orfeu é chamado por uma das jovens Cícones de

contemptor, o que despreza (XI, v. 07), termo proveniente do verbo *comtemno*, cuja acepção significa *desprezar, desdenhar, repudiar*. Sob a postura de Orfeu existe o símbolo da abdicação da natureza material humana. Ao retornar do mundo ífero, através da morte simbólica, Orfeu já assume o seu papel de ser divino. Para esclarecer melhor o ponto de vista abordado, devemos entender, a doutrina órfica a respeito da natureza do homem.

Seguindo a leitura de Tringali (1990, p. 20) a respeito dos preceitos escatológicos do orfismo, o homem foi criado a partir de uma dupla natureza condensada em elementos opostos. Essa formação material e espiritual deve-se ao fato de que é das cinzas dos Titãs que devoraram Baco que surge o homem. Essa ambivalência está registrada nos anais míticos que representa a teogonia órfica pelo mito de Dioniso. Platão, nas *Leis*, aponta para uma “natureza titânica”(III, v. 701) como uma disposição inata do homem para o mal. Dividido em natureza titânica e dionisíaca, o homem é matéria e espírito. Entretanto, o espírito encontra-se encarcerado no corpo e deseja a libertação. Brandão (1990, p.30), em caráter explicativo, reforça essa ideia:

As práticas e os escritos órficos deviam ser entendidas como meios para obter a purificação do elemento divino presente no homem. Uma antropologia, concebida nesses termos, prima pela universalidade, ao pregar que o deus está em todos os homens, [...]

Essa crença da divinização humana busca eliminar dos entes todos os elementos provenientes da natureza titânica. A relação com a mulher, nesse contexto, simboliza a marca da natureza má do homem, visto ser ela a figura simbólica do castigo dos deuses para com o homem e a raiz de todos os males, como enfoca Hesíodo (*Teogonia*, v.81-82). Vencer essa propensão humana significa sobrepor a natureza divina sobre a titânica. Esses desígnios ficam bem claros, no *Hino Órfico 58* que consiste em uma invocação a Eros. Nos dois últimos versos, o autor *mystagogo* (que devemos considerar ser Orfeu) de Museu, finaliza com as seguintes palavras:

ἀλλά, μάκαρ, καθαραῖς γνώμαις μύσταισι συνέρχου,
φαύλους δ' ἐκτοπίους θ' ὁρμάς ἀπὸ τῶνδ' ἀπόπεμπε.
(HO, 58, 09-10)

contudo, ditoso, que pelos puros anseios estejas_
presente com os *mystas*,
repele os desejos e males errantes para longe deles.

Os breves ditos referentes às invocações a Eros nos ritos de iniciação demarcam claramente a necessidade do μύστας de conter os desejos exacerbados para poder ser instruído e envolvido no universo mistérico. Entendendo a supremacia do deus⁸¹, pois é ele quem governa tudo, (τούτων πάντων ὄηκα κρατύνεις - v.08), o poeta suplica ao deus que inspire nos seus μύστας a contenção dos desejos carnavais, pois, são características imanentes da matéria que promovem o distanciamento da alma que busca ascensão. Os versos são quase concretos no paralelismo por serem visualmente identificáveis. O sintagma καθααῖς γνώμαις (pelos puros anseios- 58, v. 09) confronta diretamente com φαύλους δ'ἐκτοπίους θ'ὄρμας (os desejos e males errantes, 58, v. 10), já μύσταισι está associado a ἀπὸ τῶν e os verbos cujas noções semânticas são opostas συνέρχου e ἀπόπεμπε duelam no fim de cada verso.

Entre as duas posturas não há correspondências nem pontos de interseção. O autor fez questão de administrar a interação dos dois versos de modo que deixe clara a distinção entre natureza carnal e espiritual. Uma existe em detrimento da outra. Há no trecho a preconização do caráter espiritual, pois além do verso vir em primeiro lugar, podemos inferir que a sobreposição de coisas puras, naturalmente permite a ausência dos desejos vis. Nesse sentido, Orfeu localiza-se em uma posição de elevação espiritual ao repelir os impulsos sexuais. Então Orfeu ao praticar a κατάβασις, completa o ciclo da alma devendo ter, agora, seu corpo desfeito.

Essa nossa concepção atribui a Dioniso um papel importante na morte de Orfeu, pois, não seria ele o deus vingador ou assassino. Seria incongruente para nós pensarmos assim, sobretudo porque nas *rapsódias Órficas*, cuja autoria é atribuída a Orfeu, logo no primeiro poema que representa os ditos para ritos iniciáticos de Museu,

⁸¹ A *Teogonia* de Hesíodo apresenta-nos Eros (v. 116-112) como uma potência cosmogônica, responsável pela gênese das coisas, tendo em vista a sua capacidade de impelir o homem a procriar-se. A ausência de sua descendência não anula a sua sobreposição sobre deuses e homens. Hesíodo expõe a invencibilidade de Eros sobre tudo ao relatar que a divindade doma a mente e a vontade prudente (δάμναται... νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν - v. 122). Por essa sua implacabilidade, o poeta invoca-o para que exerça seus domínios sobre os homens, a fim de que controle seus impulsos e com isso, permita a eles uma proximidade maior com sua alma.

há a sobreposição de Dioniso sobre todos os demais deuses. Essa posição de destaque do deus é pontuada pela expressão μεγίστας τιμᾶς ἐν μακάρεσσιν ἔχεις (*Hino Órfico, prólogo*, 08-09).

Desse modo, cremos a relação de Baco com a morte de Orfeu como o deus que através da morte do seu “igual” concretizaria a apoteose simbólica, divinizando o nome de Orfeu e fazendo dele, assim como Cristo no cristianismo, o nome de uma religião. Podemos confirmar a presença decisiva de Dioniso na morte do herói, ao observarmos a evidência nas *Geórgicas* virgiliana:

[...]matres
inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
discerptum latos iuvenem sparsere per agros.
(*Geórgicas*, IV, 521-522)

as matronas,
entre os ritos sagrados dos deuses e as orgias do noturno Baco
dispersaram o jovem mutilado pelos campos latos.

Existe uma semelhança entre o mito de Dioniso e o de Orfeu. Serra (2015, p.68), alude bem esses pontos ao mostrar que ambos são considerados estrangeiros, provenientes da Trácia e são fruto da união entre deus e mortal. Além disso, Dioniso foi o deus que apaziguou as dores e as vicissitudes da vida dos homens por meio do vinho e Orfeu, pela música. A descida aos infernos e a morte de ambos são os maiores pontos de interseção entre as duas figuras, pois descem ao mundo de Hades em busca de uma mulher (Dioniso desce ao submundo em busca de Sêmele, sua mãe), e ambos são mortos com seus corpos esquartejados.

Dioniso é reconstituído por Zeus e tem um segundo nascimento. Orfeu é morto por sacerdotisas de Baco, renascendo, assim, em seus ditames doutrinários. Sua morte o imortaliza.

Essas parecem ser características particulares do arquétipo de um herói cultural. Um herói que funda uma vertente religiosa em contraponto da percepção sagrada tradicional de um povo, servindo de contradição às leis e regras de uma sociedade e tem seus escritos como escopo de sua morte e materialização de suas doutrinas. Pensando nesse viés, nos impregna a memória da imagem de Cristo.

Vale ressaltar que o caminhar de Jesus é bem compatível à trajetória de Orfeu, dadas as suas especificidades. Diel faz uma comparação curiosa de Orfeu com Cristo que nos interessa:

Graças a esta segunda versão do mito de Orfeu, torna-se possível compreender um dado histórico da mais alta significação, que liga a mitologia grega ao mito cristão: no início do Cristianismo, Orfeu, vencedor de Dionísio, foi frequentemente confundido com Jesus, o vencedor do sedutor Satã.

(DIEL, 1991, p.149)

Concordamos com Diel em associar Orfeu a Jesus por suas simbologias e a relevância religiosa que ambos impuseram em seus domínios culturais. Quanto à imagem de Dioniso, contudo, nossa visão contrapõe-se a do estudioso. Na nossa compreensão Baco está mais para a figura do Deus cristão do que do Satã, malgrado as particularidades de cada cultura.

Assentando no texto literário analisado a nossa oposição a Diel, concluímos que assim como Cristo é um com o Deus no cristianismo, Orfeu é a imagem de Dioniso em forma humana no orfismo. Seu sacrifício torna-o um ser miraculoso, divinizado e o sinal dessa apoteose simbólica está na sobrevivência dos seus poderes mânticos e nos cânticos de sua cabeça profética. Segundo o mito, após ser esquartejado pelas *Mênades*, Orfeu tem seus membros dispersos por varias partes e sua cabeça encontra o percurso das águas do rio Hebro juntamente com sua lira:

membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque 50
excipis: et (mirum!) medio dum labitur amne,
flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua
murmurat exanimis, respondent flebile ripae
(*Metamorfoses*, XI, 50-53)

os membros diversos jazem pelos lugares, a cabeça, Hebro, e a lira
tu recolhes: e (admirável!) enquanto é cambaleada pelo meio do rio,
não sei o que lamentoso a lira lamuria, a língua exânime
murmura algo lamentoso, as margens respondem algo lamentoso.

Reiteramos Serra (2015, p. 51), ao afirmar que Orfeu foi músico mesmo depois de morto, e era adivinho mesmo sendo defunto. Chama nossa atenção a repetição do adjetivo *fleBILE*, destacado em três momentos. Dessa vez, percebemos que não há só a voz e a lira de Orfeu ressoando, mas para a natureza também é dispensado o mesmo adjetivo (*respondent fleBILE* – v.52), como a resposta do rio ao som órfico. Essa relação aponta a fusão do canto de Orfeu com o som das águas pluviais, simbolizando a passagem do herói para o status de divindade. É importante manter em mente que, convencionalmente, a cabeça na cultura clássica é a parte do corpo mais nobre, pois simboliza a alma. O próprio texto nos veicula essa ideia. Nas *Metamorfoses* Ovídio demonstra a salvaguarda dos preceitos órficos através da ação de Apolo e de Dioniso *post mortem* de Orfeu. O canto XI das *Metamorfoses* (v. 58-60) apresenta a imagem do deus arqueiro, protegendo a cabeça do herói trácio do ataque de uma serpente, e Dioniso pune as mulheres que assassinaram o jovem vate como paga de seus atos transformando-as em árvores (XI, v.67-70). Essa tradição apenas fundamenta a relação dos preceitos apolíneos e dionisíacos no orfismo.

Através da morte, Orfeu atingiu de fato a imortalidade, pois apesar de ser esquartejado, a sua voz fez-se perene, eternizando assim, a sua alma. O herói como um *vates* consagrado (termo latino que abraça os dois conceitos), e erigiu *post mortem* uma gama de seguidores:

[...] Orfeu veio a ser considerado mestre em todos os domínios do conhecimento, um perito no vasto complexo de saberes e artes que os gregos chamavam de *mousiké*. Não admira que ao cabo tenha alcançado o status de um herói cultural: os antigos lhe creditavam muitas invenções[...]

(SERRA, 2015, 34)

A condição final de Orfeu está profundamente interligada ao seu contato com o mundo ífero por meio da *κατάβασις* haja vista a totalidade de conhecimento do mundo sobrenatural atingido com o feito, pois ele é o herói humano que “ultrapassa os últimos terrores da ignorância”(CAMPBELL, 1997, p.86).

A sua morte é reflexo da escatologia, cosmogonia e antropogonia regimentados pelo orfismo. Ela remonta o esquartejamento de animais simbólico em ritos de iniciação onde o neófito ou o iniciado ressurgem em uma condição superior de existência, como já

desenvolvemos no corpo do texto. Essa expressão ritualística toma por pressuposto a antropogonia órfica, onde Dioniso Zagreus é despedaçado pelos Titãs, (como está fixo nos papiros de Derveni) fato que pretende explicar a dupla natureza do homem, a dualidade que separa o corpo da alma. O desmembramento do corpo físico desintegra o ser de toda a sua natureza limitada e mortal evidenciando a natureza anímica da alma, e findando o ciclo de reencarnações.

POSFÁCIO

Muito da relação de Orfeu com a religião órfica, embebecida no mito, foi mostrada em doses sutis, contudo em símbolos expressivos de profundo valor interpretativo. Quando pensamos na sinuosidade existente nas narrativas relacionadas ao nosso herói, e na obscuridade premente percebida nas leituras do mito de Orfeu, com facilidade rememoramos a mais particular característica das religiões mistéricas, o silêncio. Será que o caráter secreto dos mistérios que carrega o nome do herói trácio teria propositalmente causado as perdas dos registros literários referidos a Orfeu?

Não há como responder essa indagação, mas no percurso do trabalho ruminamos muitas aporias, pela tentativa de fomentar a estrutura arquetípica de Orfeu como herói cultural, patrono de uma religião marcada pela fusão dos deuses antitéticos, Apolo e Dioniso. Apesar de termos na tradição dos mitemas múltiplos cravados na literatura a maior fonte de conhecimento da formação desse herói, seu curioso trajeto, segundo nossa averiguação, perpassa elementos que o caracterizam como um herói atípico, se comparado aos grandes heróis da tradição mítica grega, embora tenha, no processo evolutivo de sua missão, bases na estrutura fixa da iniciação do herói, transmitida ao nosso tema a partir da visão de Gennep.

Mas Orfeu não só passa pela *segregação, transição e incorporação* gennepianas. Para acrescemos a estrutura da composição da trajetória de Orfeu, tragamos Spencer, que reforça a teoria de Gennep apontando um elemento a mais e final, a revelação. Nos três momentos que elucidamos no mito dentro do capítulo III do nosso trabalho, o herói passa por alguns ritos de iniciações acometendo o aperfeiçoamento de sua natureza mística de modo que o produto da sua morte seja essa revelação das profundidades dos mistérios, questão que deixamos amarrado, no fio condutor de nossa análise. Essa abordagem direciona-nos, mais uma vez, a Spencer:

“O termo iniciação vem da palavra latina *initium*, que significa começo, treinamento, ou o começo da preparação. Aquilo para que o iniciando treina, o que ele está para começar, e para que ele está sendo preparado, depende do tipo de iniciação. Em geral, a iniciação tem dois aspectos: ela revela ao candidato um conhecimento novo para ele e o faz agir de acordo com esse conhecimento.”

(SPENCER, 1990, p. 13)

Orfeu procede em pleno contato com as três esferas cósmicas, mencionadas no capítulo II da nossa abordagem. Ao lidar com as sereias, na empreitada dos argonautas o herói trácio efetiva seu contato com as regiões ctônicas, e mais que isso, a subjuga pelo poder místico de sua música. Essa contiguidade é reiterada e concluída na sua κατάβασις. Ao encantar e apaziguar os ânimos humanos, observado no trecho situado no corpo da análise, Orfeu emana supremacia sobre a mente humana e sobre as energias telúricas, transmitindo a ordem cósmica no recinto por meio de cantos ritualísticos. E por fim, fechando sua missão, a morte física do herói, configura sua ascensão celeste com a purgação total da alma, garantindo a revelação de toda a sua arte mântica fixada na imagem do mortal que através da dualidade entre corpo e alma postula uma mortificação do corpo e das coisas provenientes da matéria, e a excelência de uma vida em função da alma e de tudo que concerne a ela.

Malgrado a difusão de seu mito, conferimos, então, às narrativas de Orfeu uma percepção de imortalidade na esfera mística. Em outras palavras, a simbologia do mito é eternizada em reflexos lançados no âmbito místico, espiritual e metafísico, cujas influências determinam, em épocas diversas, os caracteres do orfismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTIM, Alcione Lucena, **A Excelência Guerreira do Herói Clássico**, 2012. 173 p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós- Graduação em Letras – PPGL, Universidade Federal da Paraíba, 1995.

ANTOLOGIA PALATINA, **Epigramas Helenísticos**, traducción e introducciones de Manuel Fernández- Galiano, Editorial Gredos. Madrid, España, 1978.

APOLONIO DE RODAS. **Las Argonáuticas**. Ed. Manuel Pérez Lopes. Madrid: Ediciones Akal, 1991.

ARISTÓTELES, **Poética**, tradução de Eudoro de Souza. – São Paulo: Ars Poetica, 1992.

AUBRETON, Robert, **Introdução a Homero**, 2ª edição revista e aumentada, Difusão Europeia do Livro, Editora da Universidade de São Paulo, 1968

BRANDÃO, Jacyntho Lins, **Antiga Musa: arqueologia da ficção**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza, **Mitologia Grega**, vol.III, 17 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

BURKERT, Walter, **Religião Grega na época arcaica e clássica**, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993.

CAMPBELL, Joseph, **Las máscaras de Dios: Mitología primitiva**, versión española de Isabel Cardona, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1991

_____. **O herói de mil faces**, Tradução Adail Ubirajara Sobral, Cultrix, São Paulo, 1997

_____. **O Poder do Mito**, com Bill Moyers ; org. por Betty Sue Flowers ; tradução de Carlos Felipe Moisés. -São Paulo: Palas Athena, 1990

CASSIRER, Ernest, **El mito del Estado**, traducción de Eduardo Nicol. - Fondo de Cultura Económica - México: FCE, 1968

CHANTRAINE, Pierre, **Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire de Mots**, Paris, Éditions Klincksieck, 1968.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, **Diccionario de los Símbolos**, Barcelona, editora Herder, 1986.

CIRLOT, Juan-Eduardo, **Diccionario de Símbolos**, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1992.

CURTIUS, Ernest Robert, **Literatura Européia e Idade Média Latina**, tradução de Teodoro Cabral (com a colaboração de Paulo Rónai). São Paulo, editora da Universidade de São Paulo, 2013.

DETIENNE, Marcel. **Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. tradução de Andréa Daher, Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro, 1988.

_____; VERNANT, Jean Pierre. **Métis – As astúcias da inteligência**, tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus editora, 2008.

DIEL, Paul, **O simbolismo na mitologia grega**, tradução Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos, São Paulo: Attar, 1991.

DURAND, Gilbert, **As estruturas antropológicas do imaginário, introdução à arquetipologia geral**, tradução de Hélder Godinho, editora Martins Fontes: São Paulo, 2012.

ELIADE, Mircea , **Mito e realidade**, tradução de Pola Civelli, Editora Perspectiva S.A. – São Paulo, 1972

_____. **Aspects du mythe**. Idees/éditions Gallimard, Paris, 1989.

_____. **Imagens e símbolos**, Artes e letras/ Arcadia, 1979.

_____. **O Mito do eterno retorno**, Edições 70 – Lisboa, Portugal, 1969

_____. **Tratado da História das Religiões**. Tradução de Fernando Thomaz e Natália Nunes, Martins Fontes, São Paulo, 2008.

ERNOUT, Alfred et MEILLET, Antoine. **Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots**. Paris : Klincksieck, 2001.

FRYE, Northrop, **Anatomia da Crítica**, tradução de Marcus de Martini, Realizações editora, São Paulo, 2014.

GENNEP, Arnold Van, **The rites of the passage**, translated by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee, Introduction by Solon T. Kimball, The University of Chicago Press, 1992.

GRAF, Fritz, **Il mito in Grecia**, traduzione di Cinzia Romani, Editori Laterza, Bari (Italy), 2011.

GUTHRIE, W. K. C., **Orfeo y la religion griega – Estudio sobre el «movimiento órfico»**, prefacio de Larry J. Alderink y traducción de Juan Valmard, Ediciones Siruela, S. A. 2003.

HENSEN, Joseph L., **Os mitos antigos e o homem moderno**. In: O homem e seus símbolos. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Ed. Nova Fronteira, 5ª ed. 2008.

HESÍODO, **Teogonia: a origem dos deuses**, estudo e tradução de Jaa Torrano, 7ª ed., São Paulo: Iluminuras, 2007.

HINOS ÓRFICOS: **Perfumes**; tradução, introdução, comentário e notas de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2015.

HOMERO, **Ilíada**, tradução e prefácio de Frederico Lourenço, 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HOMERO, **Odisseia**, tradução, notas e prefácio de Frederico Lourenço, introdução e notas de Bernard Knox, - São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

JAEGER, Werner Wilhelm, **Paidéia: a formação do homem grego**, tradução de Artur M. eireira; [adaptação do texto na editora brasileira Monica Stahel; revisão do texto grego de Gilson César Cardoso de Souza]. - 4ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2001

JUNG, Carl Gustav, **O homem e seus símbolos**, tradução de Maria Lucia Pinho, Editora Nova Fronteira-Rio de Janeiro, 2008

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**; tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. – 11.e.d. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. **Símbolos de Transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia;** tradução de Eva Stern; revisão técnica Jette Bonaventure . 9.ed. – Petrópolis, Vozes, 2013.

KITTEL, Gerhard; HENRICH, Gerhard, **Compendio del Diccionario Teológico del nuevo testamento**, traducción del Carlos Alonso Vargas y el equipo de la Comunidad Kairós de Buenos Aires, Argentina, Libros Desafio, Colômbia, 2003.

LANDELS, John G., **Music in Ancient Greece and Rome**, Routledge, London and Canada, 1999.

LURKER, Manfred, **Dicionário de Simbologia**, Martins Fontes, São Paulo, 2003.

MALINOWSKY, Bronislaw, **Magia, Ciencia y Religión**, traducción de Antonio Pérez Ramos, Planeta-Agostini, 1948.

MARDONES, José Maria, **El retorno del mito**. la racionalidad mito-simbolica, Editorial Sintesis. Madrid, 2000.

MAYNADÉ, Josefina, **ORFEO: El Maestro de la Belleza**, Editorial Orion, Mexico. D. F., 1959.

MORGAN, K. A., **Myth and Philosophy from the Presocratics to Plato**, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

ORFEU, orfismo e viagens a mundos paralelos, organização Sílvia Maria S. Carvalho. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

ORFICI: Testimonianze e Fragmenti Nell'edizione di Otto Kern, a cura di Elena Verzura, Bompiani, Il Pensiero Occidentale, 2011.

OTTO, Walter Friedrich, **Teofania: o espírito da religião dos Gregos antigos**, tradução de Ordep Trindade Serra, São Paulo: Odysseus Editora, 2006

OVÍDIO, **Metamorfoses**, tradução de Paulo Farmhouse Alberto, Livros Cotovia, Lisboa, 2007.

PAUSANIAS, **Description of Greece**, with an English translation by W. H. S. JONES, M.A. ST. CATHARISE's COLLEGE, CAMBRIDGE, in six volumes, vol. I; London: William Heinemann New York: G. P. Putnam's sons, 1918.

PLATÃO, **A República**, tradução de J. Guinsburg 1ª ed., editora Perspectiva, 2006

PLATÃO, **Eutifron, Apologia de Sócrates e Críton**, tradução, introdução e notas de José Trindade Santos, 4º ed. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Série Universitária, Clássicos da Filosofia, 1993.

PLATON. **Timée, Critias**. Présentation et traduction par Luc BRISSO . Paris: G. F. Flammarion, 1999

REALE, Giovanni, **Pré-Socráticos e orfismo: história da filosofia grega e romana**, tradução de Marcelo Perine, vol.I, 2ª ed - São Paulo, edições Loyola, 2012.

RICOEUR, Paul, **Teoria da Interpretação - O discurso e o excesso de significação**, tradução de Artur Morão, Lisboa, Edição 70, 1976.

ROMILLY, Jacqueline de. **A Tragédia Grega**. Tr. Ivo Martinazzo. Brasília: UnB, 1998.

SEGAL, Charles, **Orpheu: The myth of the poet**, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989.

SICULO, Diodoro, **Biblioteca Storica**, vulgarizzata dal Cav. Compagnoni, Tomo I, Milano, dalla tipografia di Gio Battista Sonzogno, 1820

SOARES, M., **Tempo, mythos e praxis : o Diálogo entre Ricoeur, Agostinho e Aristóteles**, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 2006

SÓFOCLES, **Rei Édipo**, tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. – Odysseus Editora, São Paulo, 2015.

SOUSA, Eudoro de, **Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade**, edição de Marcus Mota e Gabriele Cornelli. Apresentação e notas de Marcus Mota – São Paulo: Anablume Clássica, 2013.

SPENCER, Gertrude, **O Drama da Iniciação**, coordenação e super visão, Charler Veja Parucker, Biblioteca ROSACRUZ: ORDEM ROSACRUZ – AMORC, 1990;

STÄHLIN, G. (1942), Mythos, in Kittell, G. (Ed.), **Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament -IV**, Stuttgart, Kohlhammer, pp. 769-803.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992;

_____, **Mito y sociedad en la Grecia Antigua**, traducción de Cristina Gázquez, Siglo Veintiuno del España editores s.a., Madrid, 2003.

VIRGÍLIO, **Eneida**, edição bilíngue, tradução de Carlos Alberto Nunes, organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto, Editora 34, São Paulo, 2014.

YOUNG-EISENDRAT, Polly; DAWSON, Terence, **Manual de Cambridge para estudos junguianos**, tradução de Daniel Bueno, ARTMED Editora LTDA, São Paulo, 2002.

- Textos em Latim disponíveis em: <<http://www.thelatinlibrary.com/>>

- Textos Gregos disponíveis em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>>