

O mito de Orfeu na Inglaterra: uma análise da balada *Sir Orfeo*

The Myth of Orpheus in England: an Analysis of the Lay Sir Orfeo

Samuel Sant'Ana

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo, São Paulo / Brasil

samuel.santana@unesp.br

<https://orcid.org/0009-0002-3239-9370>

Resumo: O presente estudo visa analisar o poema *Sir Orfeo* (c. séc. XIII) enquanto um expoente do gênero poético *lai*, ou balada, de origem francesa, em solo britânico. Para tal, traça-se um panorama histórico a respeito das produções poéticas no contexto inglês do século XIII para depois se analisar a sua forma, mais notadamente acerca da possível influência do tetrâmetro iâmbico, e o enredo do poema, focando nos aspectos clássicos que compõem as personagens Orfeo e Heurodis. Por fim, se busca analisar também a questão da presença das fadas no poema, algo que seria uma maneira de mesclar a tradição celta com a greco-romana. Para embasar a investigação, utilizam-se os textos de Marie de France (1160-1215), notável poeta do gênero medieval, perpassando pelo posterior *Sonho de uma Noite de Verão* (*A Midsummer Night's Dream*, 1595-96), do elisabetano William Shakespeare (1564-1616), que também recupera a figura das fadas em contexto britânico. Os textos teóricos que conduzem o estudo são os de Kittredge (1886), Agamben (2018), Tolkien (2006) e a psicologia analítica de Jung (2014), que, em suma, conduzem à conclusão de que a balada é uma releitura do mito de Orfeu com o objetivo de criar uma inovação no gênero ao reavivar elementos da tradição grega relacionados ao tema da superação da mortalidade, algo que possivelmente o anônimo poeta tinha em mente ao compor sua obra.

Palavras-chave: *Sir Orfeo*; baladas bretãs; inglês médio.

Abstract: The present study aims to analyze the poem *Sir Orfeo* (fl. 13th century) as an exponent of the poetic genre *lai*, or *lay*, of French origin, on British soil. To this end, a historical overview of the poetic productions in the English context of the thirteenth century is traced, and then their form is analyzed, most notably about the possible influence of iambic tetrameter, and the plot of the poem, focusing on the classical

aspects that make up the characters Orfeo and Heurodis. Finally, it also seeks to analyze the issue of the presence of the fairies in the poem, something that would be a way of merging the Celtic tradition with the Greco-Roman one. To support the research, we use the texts of Marie de France (1160-1215), a notable poet of the medieval genre, going through the later *A Midsummer Night's Dream* (1595-96), by the Elizabethan William Shakespeare (1564-1616), who also recovers the figure of fairies in a British context. The theoretical texts that lead the study are those of Kittredge (1886), Agamben (2018), Tolkien (2006) and the analytical psychology of Jung (2014), which, in short, lead to the conclusion that the lay is a rereading of the myth of Orpheus with the aim of creating an innovation in the genre by reviving elements of the Greek tradition related to the theme of overcoming mortality, something that possibly the anonymous poet had in mind when composing his work.

Keywords: *Sir Orfeo*; Breton Lays; Middle English.

1 Introdução

O poema *Sir Orfeo* é uma balada composta por 604 versos escritos em inglês medieval, também chamado de inglês médio, e datado provavelmente do final do século XIII ou do início do século XIV. Como é comum a muitos dos poemas da época, sua autoria é desconhecida, porém, devido ao emprego lexical do texto, pode se estimar que tenha sido composto no sudeste da Inglaterra, na área de Westminster e de Middlesex. Quando se trata de textos escritos em inglês médio é relevante saber qual dialeto foi utilizado, pois vale lembrar que à época o francês era a língua oficial da Inglaterra desde a Conquista Normanda de 1066, que perdurou até o ano de 1362, de modo que o inglês, apesar de ser a língua mais falada no território, era considerada uma língua vulgar e camponesa, ao passo que o latim era utilizado cerimonialmente e como idioma documental. Visto que o francês era o idioma da corte, nenhum dialeto do inglês à época era considerado mais padrão ou superior ao outro, uma vez que todos eram marginalizados em termos de uso para a escrita, o que iria mudar principalmente a partir das obras de Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400), que consolidariam o dialeto londrino como o inglês padrão. A influência francesa no poema se dá não somente pela forma poética adotada, a balada, que tem origem na Bretanha francesa, mas também pelas referências celtas a um reino das

fadas, que foram introduzidas na literatura da Inglaterra pelas obras da poeta Marie de France (1160-1215), o que gera muita especulação a respeito da possibilidade de o poema ser uma tradução de um original em francês, atualmente perdido.

O poema que chegou até o presente possui três manuscritos, sendo que o primeiro e mais antigo contém a maior parte do que se toma como corpo do poema, fazendo parte do chamado “Manuscrito de Auchinleck”, uma miscelânia de textos datados de 1330, provavelmente registrados em Londres e que atualmente se encontra na Biblioteca Nacional da Escócia. Os outros dois manuscritos são do século XV, portanto consideravelmente posteriores, sendo o segundo codificado como “Harley 3810” e o terceiro como “Ashmole 61”. Ambos se encontram em estado de deterioração avançado, assim como também se encontra o primeiro manuscrito, mas em menor grau, fazendo com que esses dois outros manuscritos sejam mais utilizados para corrigir os erros de grafia e omissões de trechos inteiros que ocorrem na primeira versão, no Manuscrito de Auchinleck, que não possui a página inicial, de forma que a reconstrução do texto leve em conta os 24 primeiros versos do segundo manuscrito. Os versos 33–46 da versão considerada canônica são retirados do segundo manuscrito, embora acredite-se que eles estivessem presentes na primeira versão, e é considerado também que as referências à Inglaterra e à Winchester nos versos 26 e 49-50, respectivamente, não são autênticos. Para o presente estudo, toma-se como base a reconstrução do poema editada pelo medievalista Kenneth Sisam (1887-1971) e, como auxílio, a tradução para o inglês moderno do filólogo J. R. R. Tolkien (1892-1973), elaborada a partir dessa mesma edição do texto. A título de curiosidade, vale mencionar que uma versão semelhante da mesma história é encontrada na coleção em oito volumes de 305 baladas inglesas e escocesas chamada *Child Ballads* (1860), organizadas pelo folclorista americano Francis James Child (1825-1896). Nesta coletânea, o poema “King Orfeo” é a balada de número 19, e substancialmente menor em relação a *Sir Orfeo*.

Nesta releitura do mito grego, Orfeo é um rei inglês na região de Winchester, descrito como descendente de Plutão e de Juno (vv. 29-30), que nesta versão não são chamados de deuses, mas apenas de *reis*. Orfeo

tem como esposa a bela Lady Heurodis e vive em grande felicidade em seu castelo até o momento em que subitamente sua rainha é raptada e levada para um sombrio reino das fadas. O rei, mergulhado em profunda tristeza, abdica de seu trono, que é assumido por seu regente, e passa a vagar pelos arredores de seu reino como um pedinte, em busca de sua amada ao longo de dez anos. Assim como na versão grega, Orfeo possui destreza excepcional com a harpa, o único bem que ele leva consigo em sua jornada, e enquanto tocava seu instrumento na companhia de animais da floresta, encontra o reino das fadas e é recebido pelo rei, se apresentando como um menestrel que oferece música para o deleite de sua corte. Após sua bela performance, o rei das fadas permite que Orfeo lhe peça qualquer coisa que encontrar em seu reino como prêmio e o harpista lhe pede em troca a sua esposa Heurodis. Após primeiramente negar o pedido, Orfeo lembra ao rei que deve cumprir para com a sua palavra, de acordo com o código de conduta e honra cavalheiresca, e sendo assim o rei permite que Heurodis seja levada, para que ao final o rei Orfeo reassuma seu trono e volte a reinar em paz mais uma vez ao lado de sua amada.

2 A forma poética

A crítica literária ao longo dos séculos julgou como um dos principais destaques do poema o fato dele se distanciar enormemente da tradição grega, ao ponto de que se os nomes das personagens fossem alterados, poucos julgariam se tratar de uma releitura do mito de Orfeu, principalmente no que concerne ao seu desfecho, em que não há a famosa condição de que para levar sua esposa de volta o herói não poderia olhar para trás, o que ele acidentalmente faz e o impede de recuperá-la. Não só não há a presença desse trágico desfecho, como em *Sir Orfeo* o herói consegue recuperar a sua esposa, culminando em um final feliz que Orfeu nunca teve. O que aqui se pretende fazer é analisar primeiramente o contexto de produção poética que deu forma ao poema para que posteriormente se discuta como e por que a figura de Orfeu foi recuperada e principalmente o motivo para a questão das fadas ter sido introduzida na história ao invés do mundo subterrâneo de Hades. No que concerne à métrica do poema, *Sir Orfeo* não possui uma métrica fixa, o que não é algo típico das baladas medievais, visto que elas tradicionalmente se

valiam do tetrâmetro iâmbico, uma técnica típica da poesia lírica grega que fora recuperada pelas cortes francesas.

[A] poesia jâmbica era aquela composta, principalmente, com [...] o tetrâmetro trocaico catalético (-u -x / -u -x / -u -x / -u -), ou formas epódicas que mesclavam estruturas jâmbicas com sequências datílicas (combinações formadas a partir do pé datílico: -uu). Além da métrica, a poesia jâmbica é muitas vezes identificável pela sua temática relacionada àquilo que os gregos chamavam de *psogos*, ou seja, o ataque, a injúria, a difamação, [...] que no final das contas tinha uma função no âmbito de certos rituais de caráter apotropaico onde se buscava a fertilidade e a purgação. (Rocha, 2012, p. 86)

O tetrâmetro, então, pode ser definido como o verso que contém quatro pés métricos por linha, pé este que no caso da poesia iâmbica é composto por uma sílaba breve e uma longa, diferindo do verso dactílico, métrica utilizada na epopeia, que é composto por uma sílaba longa e duas sílabas breves. Dessa forma, tomando /u/ por uma sílaba breve e /-/ por uma longa, o esquema métrico seria este, com 8 sílabas totais e, portanto, 4 pés métricos por verso:

u / - | u / - | u / - | u / -
u / - | u / - | u / - | u / -
u / - | u / - | u / - | u / -
u / - | u / - | u / - | u / -

A *lai*, traduzida muitas vezes por *balada*, é um gênero literário medieval iniciado na França, que é definido como uma narrativa curta ou como poema lírico escrito em versos octossilábicos (Cooper, 2004). Seu caráter narrativo, porém mais conciso, fez com que posteriormente fosse conhecido como “*mini-romance*” em inglês, o que em português poderia ser traduzido por “*mini-romance-de-cavalaria*”, visto que *romance*, em inglês, não corresponde ao romance moderno (*novel*), e sim às longas narrativas cavaleirescas da Idade Média. Sendo assim, a *lai* é tipicamente um poema que mescla a narração com o sentimentalismo, contando histórias de amor cortês e de aventuras fantásticas, porém o que a difere do romance de cavalaria seria não somente a sua forma em versos, mas também sua concisão, ao passo que o romance de cavalaria era em prosa

e extenso, contando com diversos episódios, ou diversos segmentos narrativos. Sendo assim, as *lais* eram conhecidas no território inglês como *breton lais* (baladas bretãs), indicando seu lugar de origem, posteriormente passando a serem chamadas apenas de *lays*, e ao se tomar uma como exemplo, encontra-se então exatamente o esquema métrico mencionado:

Guigemar

Ki / de | bo/ne | ma/tei/re / traite,
 mult / li | pei/se | si / bien | n'est / faite.
 o/ëz, | sei/gnurs, | ke / dit | Ma/rie,
 ki / en | sun / tens | pas / ne | s'o/blie.
 ce/lui | dei/vent | la / gent | lo/ér
 ki / en | bien / fait | de / sei | par/ler.

5

Guigemar

*O que de boa matéria traz,
 mui lhe pesa se bem não o faz.
 Oiçam, sores, o que diz Marie,
 que não 'squece o que tem em si.
 Isso então deve a gente louvar,
 aquilo que faz bem em falar.*

5

(France, 1994, p. 34, tradução nossa)

Contudo, conforme exposto, não é essa métrica que ocorre em *Sir Orfeo*, e o motivo para o fato desta ser irregular no poema pode se dar pela possibilidade do texto ser uma tradução, e portanto, talvez o suposto original em francês possuísse os tradicionais versos com oito sílabas poéticas, algo que teria se perdido. No entanto, é também digno de nota que a poesia em inglês antigo, na língua anglo-saxã, possuía um esquema métrico diferente do adotado pelas línguas românicas, no qual o que prevalecia não era a quantidade de sílabas totais do verso, mas sim a quantidade de sílabas longas, ou fortes, o que não ocorre na poesia em línguas românicas, que não possuem distinção entre sílabas longas e breves.

Essa importância das sílabas longas faz com que a quantidade de sílabas breves, ou fracas, fosse indiferente, de modo que a quantidade de sílabas totais varie conforme o verso, é o que aponta o filólogo Geoffrey Russom (1968-) ao dizer que o “pé surgiu mais uma vez na tradição poética inglesa quando o metro iâmbico foi introduzido [...]. Como no

metro do inglês antigo, a nova contagem de pés métricos empregava a *duração da palavra* como base para o padrão métrico¹ (Russom, 2017, p. 31, tradução e grifos nossos). Com relação à rima, esta ainda não existia na poesia em inglês antigo, que por sua vez utilizava a aliteração e a assonância como recurso fônico, algo que é herança da poesia nórdica. Já no inglês médio, por influência francesa, a rima pela primeira vez é encontrada na poesia inglesa, e isso pode ser observado em *Sir Orfeo*, pois mesmo que os supostos versos octossilábicos tenham se perdido com a tradução, as rimas em dísticos (*couplets*) são preservadas. Para se analisar a sonoridade do inglês médio,

[é] muito importante pronunciar o “e” no final de palavras como “*shorte*”, “*erthe*”, “*throte*”, “*bathed*”, “*croppes*”, do contrário [...] o ritmo se perde. Um “e” no final de uma palavra, no entanto, não possui som se “h” ou alguma outra vogal vier logo em seguida. As consonantes são pronunciadas quase como no inglês atual, exceto pelo “gh” em “*cough*”, “*laugh*” e “*droghe*”, que tem um som de engasgo, e o “ng” é pronunciado como se fosse escrito “ngg”.² (Burgess, 1984, p. 31, tradução nossa)

Por fim, assim como também ocorre na obra de Chaucer, há versos em que a sílaba longa se encontra na primeira sílaba da primeira palavra, mesmo que esta não tenha importância retórica. Vejamos então como ocorre no poema esse intrincado esquema métrico, deixando as sílabas longas em destaque:

¹ No original: [The] foot arose once more in English poetic tradition when iambic meters were introduced [...]. Like Old English meter, the new foot-counting meters employed word stress as the basis for metrical patterning.

² No original: [It] is very important to pronounce the “e” at the end of words like “*shorte*”, “*erthe*”, “*throte*”, “*bathed*”, “*croppes*”, otherwise [...] rhythm is lost. An “e” right at the very end of a word, however, is not sounded if “h” or another vowel comes immediately after. The consonants are pronounced almost as in present-day English, except that “gh” in “*cough*” and “*laugh*” and “*droghe*” has throaty choking sound and “ng” is pronounced as though it were spelt “ngg”.

Orfeo

We <u>redyn ofte</u> and <u>fynde ywryte,</u>	[10 sílabas]
As <u>clerkes don</u> us to <u>wyte,</u>	[8 sílabas]
The <u>layes</u> that <u>ben</u> of <u>harpynge</u>	[8 sílabas]
<u>Ben</u> <u>yfounde</u> of <u>frely thing.</u>	[8 sílabas]
<u>Sum</u> <u>ben</u> of <u>wele</u> , and <u>sum</u> of <u>wo</u> ,	5 [9 sílabas]
And <u>sum</u> of <u>joy</u> and <u>merthe also;</u>	[9 sílabas]
<u>Sum</u> of <u>trechery</u> , and <u>sum</u> of <u>gyle</u> ,	[10 sílabas]
And <u>sum</u> of <u>happes þat fallen by whyle</u> ;	[10 sílabas]
<u>Sum</u> of <u>bourdys</u> , and <u>sum</u> of <u>rybaudry</u> ,	[10 sílabas]
And <u>sum</u> þer <u>ben</u> of the <u>feyré</u> .	10 [8 sílabas]

Orfeo

Ora lemos p'ra nos textos encontrar,
o que nos fazem os copistas lembrar,
baladas que em harpas foram tocadas,
que de maravilhas são carregadas.

Algumas são de dores desgraçadas,
e algumas de alegrias felizardas;
algumas possuem culpa e traição,
e algumas como antigamente são;
algumas têm malícia e piadas,
e são algumas histórias de fadas.

(Orfeo, 1921, p. 14, tradução e grifos nossos)

Como pode ser observado, cada verso possui uma quantidade de sílabas variada, porém, quase todos possuem 4 sílabas longas, e todos necessariamente possuem dísticos rimados. Ou seja, pode-se concluir que através do padrão percebido, a maioria dos versos possui 8 sílabas e a maioria possui 4 sílabas longas, o que reforça em muito a possibilidade de que o original em francês seria um poema inteiro em versos octossilábicos rimados e que seguissem a métrica do tetrâmetro iâmbico. O texto que nos chegou se configura então como um poema em versos livres, mas que em sua maior parte possui uma espécie de tetrâmetro solto, que pode ser iâmbico, trocaico, anapéstico ou mesmo dactílico, fazendo com que o emprego da(s) sílaba(s) longa(s) varie(m) conforme a necessidade. Essa diferença claramente se dá primeiramente pela diferença na natureza do francês e do inglês, mas também, conforme apontado anteriormente, pode

se dar pelo fato de que a tradição poética do inglês antigo não levava em consideração a uniformidade de quantidade de sílabas, o que é retomado aqui, seja intencional ou não.

Para o professor de literatura inglesa George Lyman Kittredge (1860–1941), há pelo menos duas baladas bretãs autênticas que fazem menção a uma “*Lai d'Orphéy*”, demonstrando que a história deveria ser muito popular e por isso teria sido levada do continente para a corte inglesa. Por fim, retoma-se parte dos últimos versos do poema que também apontam fortemente para a possibilidade de existência de um original em francês, uma vez que destaca o fato da história de Orfeo ter chegado à Grã-Bretanha através dos harpistas bretões:

Orfeo
 Harpours in Bretaine after þan
 Herd hou þis meruaile bigan,
 And made herof a lay of gode likeing,
 And nempned it after þe king; 600
 þat lay «Orfeo» is yhote,
 Gode is þe lay, swete is þe note.

Orfeo
Os harpistas da Bretanha co'efeito
depois de ouvirem fatos sem desfeito,
os tornaram balada de bom gosto,
e lhe nomearam conforme o rei posto; 600
à balada “Orfeo” é dado o tom,
Boa é a balada, doce é o som.
 (Orfeo, 1921, p. 31 tradução nossa)

Retomando o contexto de produção, sabe-se que no período medieval a poesia permaneceu como uma forma literária feita para ser recitada na companhia de instrumentos, e suas apresentações se davam para a apreciação de membros da nobreza (Barros, 2015), porém, embora o caráter temático da lírica grega ainda se fizesse presente, como a presença da voz do poeta no prólogo examinado ou as referências a pessoas do convívio da realeza, como nas cantigas trovadorescas, paulatinamente alguns poemas foram sendo compostos com o intuito de contar uma grande história sentimental por meio de personagens. Essas

histórias eram episódicas e continham muitos elementos fantásticos como dragões, maldições e se valiam de elementos do folclore e da cultura popular. Esses tipos de poemas deram inicio nos séculos XI e XII às canções de gesta, para que posteriormente, como o gênero estava se tornando narrativo demais, a forma poética fosse abandonada e os textos passassem então a serem escritos em prosa, é quando enfim surge o romance de cavalaria, nos posteriores séculos XV e XVI.

No entanto, mesmo que com teor fantástico, as *lais* tradicionais dos séculos XI e XII não recuperavam a tradição clássica grega, como é feito em *Sir Orfeo*, mas sim a tradição popular celta, que também acabaria por ser apropriada e incorporada pela cultura inglesa, como já são conhecidos os casos das histórias que envolvem o ciclo arturiano, por exemplo. *Sir Orfeo*, sendo uma balada posterior, provavelmente do final do século XIII, indica um teor de renovação, ou talvez de uma busca maior por originalidade que os poetas deviam almejar à época do gênero, e o mito de Orfeu deve ter sido recuperado não via tradição grega propriamente, mas sim através dos textos latinos de Virgílio (70–19 a.C.) e de Ovídio (43 a.C. – c.17–18 d.C.), que eram bem conhecidos na Inglaterra e no sul da França (cf. Kittredge, 1886, p. 184). Posteriormente, o gênero *lai* por inaugurar uma nova fonte de referências passou a se modificar e a receber o nome de *romance*, atualmente o “romance em verso”, que remete a Roma, e já indica então um maior apego à Antiguidade Clássica.

3 O Orfeu clássico

Na Grécia antiga, a religião desempenhava um papel fundamental na sociedade, sendo que muitos dos textos que chegaram até o presente retratam sob diversas facetas a importância do que atualmente se chama de mito, como, por exemplo, as explicações para a origem do mundo e dos deuses apresentadas por Hesíodo (séc. VIII a.C.), ou a influência dos cultos dionisíacos para o surgimento do teatro grego. No entanto, não havia uma homogeneidade no que diz respeito a forma de culto religioso na Grécia, pois há registros de um sectarismo através de tradições menores que foram reprimidas em prol da difusa versão que se encontra em muitos dos textos antigos. Esses cultos marginalizados eram

secretos por conta da perseguição, de forma que se torna difícil apontar atualmente como eles de fato ocorriam, suas doutrinas e suas práticas, mas menções ainda existem e, portanto, pressupõe-se que alguns de fato eram praticados — mesmo que a veracidade da sua existência seja por vezes contestada. Uma dessas formas de culto são os chamados “mistérios eleusinos”, uma forma de culto às deusas Deméter e Perséfone, e outra são as chamadas “tradições órficas”, que naturalmente cultuavam a figura de Orfeu, herói que “participou da expedição dos argonautas e inventou a cítara de nove cordas” (Santos, 2003, p. 134).

Em suma, os órficos se diferiam da versão “oficial” da religião grega porque acreditavam que o ser humano possuía uma parcela divina em seu interior, uma espécie de “alma” que deveria ser nutrida para que após a morte seu espírito alcançasse a libertação e se tornasse imortal, do contrário, iria reencarnar eternamente (Oliveira, 2004). Uma de suas práticas mais famosas era o vegetarianismo, uma forma de não submeter-se à ordem natural imposta pelos deuses gregos, o que na época era visto como uma violação sagrada. Porém, o que nos interessa é analisar qual o motivo da figura de Orfeu ser tomada como patrono para essa forma de culto, e para isso, retoma-se o processo tomado como central para o orfismo, a metapsicose, uma forma de libertação da alma que estaria abrigada no corpo humano, algo que remete diretamente ao mito de Orfeu, visto que o herói é conhecido por ser capaz de descer ao mundo dos mortos e retornar, ou seja, foi alguém que *superou* a morte.

Há então, um ponto em comum que conecta o orfismo, o herói e o poema em questão, que é a região da Trácia, um reino da Antiguidade que ficava às bordas da Ásia Menor e exerceu grande influência sobre a cultura grega, como, por exemplo, ser considerada para muitos o lar do deus Dioniso. Conforme apontam Alvarenga e Carneiro (2018), o orfismo é provavelmente originado da Trácia, visto que sua variação da tradição grega comum indicaria uma forma de orientalismo, mas também porque de acordo com diversas fontes, o próprio Orfeu teria sido trácio (cf. Santos, 2003). Já no poema, curiosamente, é dito que a região governada por Orfeo, Winchester, era conhecida à época como “Traciens”, uma adaptação de “Trácia”.

Orfeo

ƿis king soiournd in Traciens,
þat was a cité of noble defens;
For Winchester was cleped þo
Traciens wiþouten no.

Orfeo

Tal rei habitava na Traciesa,
foi a cidade de nobre defesa;
Pois Winchester então era chamada
Traciesa, de todos conhecida.

(Orfeo, 1921, p. 15, tradução nossa)

Enquanto instaura a tradição grega no gênero, o poema, no entanto, traz também uma característica típica das *lais*, que seria essencialmente contar uma história de aventura, uma provação que um herói deveria sofrer para que ao final, por conta de sua bravura e da fidelidade aos seus valores, seja enfim recompensado. O folclorista Jacob Grimm (1785–1863) foi o primeiro a analisar a relação entre a figura da mulher com a aventura, recuperando o termo “*Frau Áventiure*”, que ele aponta como sendo uma herança da figura das musas gregas, seres responsáveis por conceder inspiração aos poetas antigos. Grimm retoma o duplo significado da palavra *Áventiure* em alemão antigo e de *aventure* em francês antigo, que é a origem do termo, os quais, segundo ele, poderiam significar tanto um evento (*Ereignis*), ou ocorrência, quanto um conto, ou história (*Geschichte*), podendo ser tanto algo que aconteceu (*das Geschehene*) ou uma narrativa propriamente (*Bericht*). Portanto, os textos de Chrétien de Troyes (c. 1135 – c. 1191) e de Marie de France, são exemplos dessas concepções de que as narrativas cavalheirescas são acontecimentos reais registrados pelos poetas em forma de verso, para que, posteriormente, na tradição alemã, esse ato seja personificado na *Frau Áventiure*, uma entidade que entraria no coração dos poetas e os faria contar histórias do passado (Agamben, 2018).

Isso se torna relevante porque a figura da mulher acaba se tornando então uma espécie de *leitmotiv* para a própria aventura narrada, fazendo com que em muitas dessas histórias, a ordem natural dos acontecimentos seja alterada por conta da influência de uma figura

feminina, seja ela uma princesa capturada, ou uma bruxa que impõe uma maldição, ou uma esposa em busca de vingança. É a partir dessas figuras que o herói tem o seu desafio colocado, e em *Sir Orfeo* a aventura ocorre por conta de uma figura feminina, através do rapto de Lady Heurodis. Em se tratando dessa figura, seu nome é claramente uma adaptação fonética para o inglês de Eurídice, uma ninfa que, conforme é contado nas *Metamorfoses* (*Metamorphoses*, 8 d.C.) de Ovídio, foi picada por uma cobra no dia de seu casamento e enviada para o Hades, o mundo dos mortos. O episódio de sua morte e da descida de Orfeu em sua busca é contado da seguinte forma:

Met X

[...] nam nupta per herbas
dum noua Naiadum turba comitata uagatur,
occidit in talum serpentis dente recepto. 10
Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras
defleuit uates, ne non temptaret et umbras,
ad Styga Taenaria est ausus descendere porta;
perque leues populos simulacraque functa sepulcro
Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem 15
umbrarum dominum, pulsisque ad carmina neruis
sic ait: ‘o positi sub terra numina mundi,
in quem reccidimus, quidquid mortale creamur,
si licet et falsi positis ambagibus oris
uera loqui sinitis, non huc ut opaca uiredem 20
Tartara descendti nec uti uillosa colubris
terna Medusaei uincirem guttura monstri;
causa uiae est coniunx, in quam calcata uenenum
uipera diffudit crescentesque abstulit annos.

Met X

[...] Efetivamente, quando, acompanhada
de um grupo de Náiades, a recém-casada passeava na relva,
picada por uma víbora, caiu morta. Depois de o cantor 10
de Ródope a chorar à luz do dia, para não deixar
de tentar as sombras também, ousa descer ao Estige pela porta
do Tênero. Por entre gente sem peso e fantasmas que haviam
recebido as honras de sepultura, chegou junto de Perséfone
e daquele que governa o lúgubre reino, o senhor das Sombras. 15

*fazendo vibrar as cordas para acompanhar o poema,
cantou assim: “Senhor do mundo subterrâneo
a que todos quantos nascemos mortais vimos dar,
se for possível e consentirdes que, deixando os rodeios
de um discurso mentiroso, eu diga a verdade, não desci até aqui 20
para contemplar o tenebroso Tártaro, nem para amarrar
as três gargantas eriçadas de cobras do monstro, o filho da Medusa.
É razão desta viagem a minha mulher, em quem, ao ser pisada,
Uma vibora inoculou veneno, roubando-lhe os verdes anos.
(Óvidio, 2017, p. 526-529)*

Já no poema medieval, é dito que Heurodis em uma manhã de maio, se deitou sob um pomar enquanto estava no campo junto de duas de suas servas, e ao adormecer, tem um pesadelo e acorda assustada, gritando e aparentemente enlouquecida, e passa a ser descrita como uma figura pálida e gelada, mesmo sem nenhum motivo aparente (vv. 77–82). A rainha é levada até o castelo e quando Orfeo a questiona, ela diz que em sonho foi visitada por dois cavaleiros que iriam levá-la para a corte de seu rei, ela então diz que viu um exército de cem guerreiros escoltando um rei com uma coroa de luz, que lhe mostrou seu reino maravilhoso, dizendo que no dia seguinte voltaria para buscá-la (vv. 132–174).

O rei Orfeo tenta impedir o sequestro e coloca à disposição de Heurodis uma armada de mil homens para protegê-la, mas no dia seguinte, como professado, ela é levada por mágica (vv. 181–194). Abdicando do trono e estabelecendo um regente para reinar em seu lugar, Orfeo abandona seu castelo, armado somente com sua harpa, porém, após os dez anos de busca, ele por acaso encontra o rei das fadas e sua comitiva marchando na floresta, e em meio a sua corte, ele vê a bela Heurodis (vv. 281–330). Orfeo então os segue até chegar ao seu belo e misterioso reino:

Orfeo

Al þat lond was euer liȝt,
For when it schuld be þerk and niȝt, 370
þe riche stones liȝt gonne,
As briȝt as doþ at none þe sonne.
No man may telle, no þenche in þouȝt,
þe riche werk þat þer was wrouȝt;
Bi al þing him þink þat it is 375

Þe proude court of Paradis.

Orfeo

*E em toda a terra havia luz instada,
quando chegava da noite a calada,
de belas rochas a luz vinha breve
do sol tão brilhante quanto se inscreve.*

370

*Nenhum homem poderia lhe dizer
quão lindas eram as obras de ver;
de fato, parecia sem aviso
ver a bela corte do Paraíso*

375

(Orfeo, 1921, p. 25, tradução nossa)

4 A Feéria

A figura das fadas presentes no poema, como já dito, é uma herança do folclore celta, em que essas criaturas representariam uma faceta mais aprimorada e misteriosa do ser humano, sendo seres de uma casta superior no sentido de que possuem habilidades que superam a dos humanos comuns. São frequentemente retratados como seres que vivem em regiões remotas, afastadas, e ocasionalmente alguns poucos vinham para o mundo dos mortais para raptar alguém, o que faz com que essas figuras na verdade fossem temidas, e vistas como perigosas, algo bem diferente do que o imaginário popular atual apresenta, que tende a representá-las como seres diminutos e bondosos. Essa concepção antiga das fadas no campo da literatura inglesa talvez tenha como representante mais famoso a peça *Sonho de uma Noite de Verão* (*A Midsummer Night's Dream*, 1595-96), do bardo William Shakespeare (1564-1616), que notadamente também recupera um mito de dois amantes contados por Ovídio nas *Metamorfoses*, o de Píramo e Tisbe, que viria a se tornar em sua comédia o romance proibido entre Hérmia e Lisandro. Porém, no geral, as histórias de fadas (*fairy-stories*), e não os contos de fadas (*fairy-tales*), abrangem diversas narrativas anteriores e posteriores ao período que tratam de pontos de contato com um mundo que não é o mesmo mundo da audiência. Simbolizam, enfim, uma aventura ao desconhecido, e esse mundo desconhecido é o mundo das fadas, também chamado de Feéria (*Faërie*). A primeira descrição de Shakespeare para

as fadas é muito semelhante, mostrando também como frequentemente são associadas a florestas e bosques, e a sequestros:

Midsummer

But she perforce withholds the loved boy,
 Crowns him with flowers and makes him all her joy:
 And now they never meet in grove or green,
 By fountain clear, or spangled starlight sheen,
 But they do square, that all their elves for fear
 Creep into acorn-cups and hide them there. 30
 (Shakespeare, 1894, p. 13)

Midsummer

*Ela o retém consigo na floresta,
 Coroado de flores, sempre em festa.
 Quando se encontram em floresta ou prado,
 Em fonte clara ou campo enluarado,
 Brigam tanto que a fada e o duende
 Escondem-se por toda flor que pende.* 30
 (Shakespeare, 2009, p. 323)

O reino das fadas é sempre descrito como belo, mesmo que perigoso, mas ele é sempre visto de forma periférica, nunca esmiuçado em detalhes, pois a “Feéria não pode ser delimitada em uma rede de palavras; pois uma de suas qualidades é ser indescritível, mas não imperceptível”³ (Tolkien, 2006, p. 114, tradução nossa), e nesse quesito, Shakespeare demonstra bem a relação entre esse novo mundo com a esfera do sonho em sua peça, uma forma de representá-la de forma etérea, distante e mais difícil de apreender.

É verdade que o Sonho não está desconectado da Feéria. Nos sonhos, estranhos poderes da mente podem ser desbloqueados. Em alguns, um homem pode por um espaço de tempo manejar o poder da Feéria, o poder que, assim como concebe a história, fazer com que ela tenha forma viva e cor perante os olhos.⁴ (Tolkien, 2006, p. 116, tradução nossa)

³ No original: Faërie cannot be caught in a net of words; for it is one of its qualities to be indescribable, though not imperceptible.

⁴ No original: It is true that Dream is not unconnected with Faërie. In dreams strange powers of the mind may be unlocked. In some of them a man may for a space wield

É sabido que na psicanálise, primeiramente para Sigmund Freud (1856–1939), o sonho é visto como a manifestação de um desejo reprimido, que é distorcido através de imagens oníricas pelas amarras morais do superego. Já para seu discípulo, Carl Gustav Jung (1875–1961), o sonho vai além, e não se torna fruto de uma imagem do inconsciente pessoal, mas do inconsciente coletivo, ou seja, o sonho é uma manifestação do espírito (*Geist*), conforme a concepção hegeliana de um substrato imaterial de todo um povo (o que dá origem ao termo *Zeitgeist*, ou o espírito do tempo), o que para Jung é a psique. Sonhar com o reino das fadas, o reino perigoso, que invade o reino dos mortais para sequestrar uma rainha, então pode ser fruto de uma concepção medieval de medo do desconhecido, o medo de um reino inimigo, estranho, que pode ter poderes maiores e que pode desestabilizar a ordem vigente. Eis a minha tese: a Feéria é uma representação do que o espírito entende como algo além do que é conhecido por seu povo, uma forma de tentar criar imagens de algo que naturalmente é inatingível, mas que se sabe que existe, e que pode penetrar o mundo real. Esse temor que ao mesmo tempo gera atração pelo desconhecido, em suma, é o mote do desejo pelo desconhecido, ou enfim, um desejo de aventura, que é totalmente conectado ao conceito da *Frau Avénture*. Sendo assim, o *Geist* feérico pode ser lido de duas formas, a primeira como algo mais literal, representando a descoberta de povos ou reinos desconhecidos, e a segunda como algo mais psíquico, representando o entendimento do próprio inconsciente. Jung irá defender a segunda tese ao analisar um conto de fadas dos Balcãs, note as semelhanças:

O rei da floresta é aqui descrito como um nume da vegetação ou da árvore, o qual, por um lado, reina na floresta e, por outro, também tem relação com o reino da água [...] o que nos faz reconhecer de modo claro sua conexão com o inconsciente, na medida em que este é frequentemente expresso pela floresta e pela água. (Jung, 2014, p. 223)

Em todo caso, Shakespeare não descreve o reino das fadas propriamente, mas em *Sir Orfeo* temos um breve vislumbre, partindo

the power of Faërie, that power which, even as it conceives the story, causes it to take living form and colour before the eyes.

então para o seu desfecho, em que para entrar no castelo, Orfeo se apresenta como um menestrel, e quando adentra seus salões, sua descrição é sombria, sendo dito que a corte é composta por pessoas sem cabeça, mutiladas, acorrentadas, sangrando e se lamentando aos pés de um trono de luz (vv. 379–412). O rei, a princípio, desdenha do harpista, dizendo que ele não fora chamado ali, mas Orfeo alegando ser muito humilde, rapidamente começa a tocar sua música e logo todos ficam encantados com a beleza de seu som (vv. 421–446). Após a performance e o pedido de levar Heurodis em troca, o rei lhe nega, alegando que a moça seria bela demais para fazer par a alguém tão vulgar, mas Orfeo contra-argumenta dizendo que o rei não poderia voltar atrás com a sua palavra, para que enfim seu desejo lhe seja concedido, com votos de boa sorte vindos do rei (vv. 449–471). Isso explicita um forte valor à época, que era o de manter o que era dito, algo que seria um sinal de nobreza e que até mesmo um monarca deveria seguir para ser visto como alguém justo e honrado. Um último detalhe importante é que ao retornar para casa, Orfeo não é mais reconhecido por seus súditos, visto estar muito mudado com o tempo, mas ao se prostrar diante do regente e alegar que seu verdadeiro rei está de volta ao castelo, o regente se alegra e permite que Orfeo assuma o trono novamente, fazendo referência a mais um valor tradicional do código de conduta cavalheiresco, à lealdade a seu monarca (vv. 509–583).

5 Conclusão

De tal forma, por fim, pode-se argumentar que o poema que chegou até o presente apresenta fortes evidências de ter sido baseado em um original em francês, mas que buscou inovar em certa medida um gênero já consagrado em sua época. Essa inovação se dá formalmente através da métrica solta do verso e tematicamente por meio da tradição celta e por meio de todo mar de referências ao orfismo e ao herói grego no geral, de maneira que pode-se dizer que o tema central que une todos os aspectos da obra é a música, visto que a *lai* foi provavelmente composta por um menestrel para o entretenimento de sua corte, e portanto estaria tentando valorizar a sua arte ao apresentá-la sob a nobre roupagem de um mito grego como forma de elevar os seus atributos, ou mesmo colocando-se como um descendente espiritual do herói grego. Retomando a tradição

órfica, Orfeu se torna um símbolo daquele que conseguiu superar a morte, e sua maior habilidade se dá através da harpa, da música, da composição, e, portanto, da arte. Assim como já se encontrava em Homero (séc. VIII a.C.), a maior conquista para um herói é ser lembrado, é ser cantado mesmo depois do morto, pois através da lembrança teria superado a morte, teria se tornado imortal, e o meio para atingir esse fim seria justamente a arte, a poesia, que louva os grandes feitos de outrora. Portanto, podemos assumir que todo poeta, independente de sua época, famoso como Homero ou desconhecido como o anônimo autor de *Sir Orfeo*, se antigo ou novo, se germânico ou românico, é em grande medida, uma reencarnação do próprio Orfeu, pois é também alguém que desce ao Hades, que penetra a Feéria, que está em busca de algo, e que por meio de sua habilidade com a poesia consegue retornar e portanto vence a morte.

Referências

- AGAMBEN, G. *The Adventure*. Trad. Lorenzo Chiesa. 10 ed. Cambridge (MA): MIT Press, 2018.
- ALVARENGA, J. V. G. de; CARNEIRO, A. P. Caminhos do orfismo: da Antiguidade Arcaica ao Cristianismo - O espiritismo-cristão anunciado desde o orfismo. *Múltiplos Acessos*, v. 3, n. 1, p. 143-157, 2018. Disponível em: <http://multiplosacessos.com/multaccess/index.php/multaccess/article/view/69>. Acesso em: 11 jul. 2024.
- BARROS, J. D. A poética do amor cortês e os trovadores medievais – caracterização, origens e teorias. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 25, n. 1, p. 215-228, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18634>. Acesso em: 24 mai. 2024.
- BURGESS, A. *English Literature – A Survey for Students*. 10. ed. Harlow: Longman Group Limited, 1984.
- COOPER, H. *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2004.
- FRANCE, M. de. Guigemar. In: FRANCE, M. de. *Lais de Marie de France*. Presentés, traduits et annotés par Alexandre Micha. Malesherbois: Flammarion, 1994. p. 34-80.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

KING Orfeo. In: CHILD, F. J.; SARGENT, H. C.; KITTREDGE, G. L. (eds.). *English and Scottish Popular Ballads*. Boston: Houghton Mifflin, 2017. p. 215-6.

KITTREDGE, G. L. Sir Orfeo. *The American Journal of Philology*: The Johns Hopkins University Press, v. 7, n. 2, p. 176-202, 1886. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/287332>. Acesso em: 18 jun. 2024.

OLIVEIRA, A. C. de. Orfismo, uma nova dimensão do homem grego. *Ágora Filosófica*, ano 4, n. 2, p. 7-19, 2004. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Anselmo-Oliveira-3/publication/327859163_Orfismo_uma_nova_dimensao_do_homem_grego/links/5eed981b458515814a6ed256/Orfismo-uma-nova-dimensao-do-homem-grego.pdf. Acesso em: 13 jun. 2024.

OVÍDIO (Publius Ovidius Naso). *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

ROCHA, R. Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação. *Philia&Filia: Literatura e Cultura da Antiquidade e sua Recepção em Épocas Posteriores*, v. 03, n. 2, p. 84-97, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br//Philiaefilia/article/view/37252>. Acesso em: 06 jun. 2024.

RUSSOM, G. *The Evolution of Verse Structure in Old and Middle English Poetry - From the Earliest Alliterative Poems to Iambic Pentameter*. Bungay: Cambridge University Press, 2017.

SANTOS, E. C. P. Tradução e notas do mito de Orfeu no IV canto de *As Geórgicas. Todas as Letras*, n. 5, p. 129-136, 2003. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/download/967/697>. Acesso em: 11 jul. 2024.

SHAKESPEARE, W. *A Midsummer's Night Dream*. In: SHAKESPEARE, W. *The Complete Works of Shakespeare*. New York: G. Barrie & Son, 1894, v. 2. p. 1-62.

SHAKESPEARE, W. Sonho de uma Noite de Verão. In: SHAKESPEARE, W. *Teatro Completo*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, v. 2. p. 305-386.

SIR Orfeo. In: SISAM, K. (ed.). *Fourteenth Century Verse & Prose*. London: Oxford University Press, 1921. p. 13-31.

SIR Orfeo. In: TOLKIEN, J. R. R. (Trad.). *Sir Gawain and the Green Knight, Pearl and Sir Orfeo*. 3. Ed. London: HarperCollinsPublishers, 2021. p. 213-235.

TOLKIEN, J. R. R. On Fairy-stories. In: TOLKIEN, J. R. R. *The Monsters, the Critics and other Essays*. 23. ed. London: HarperCollinsPublishers, 2006. p. 109-161.