

VESTÍGIOS DO MUNDO ANTIGO EM TRÊS ÉPICOS DE ORFEU

ANCIENT WORLD REMAINS IN THREE EPICS OF ORPHEUS

Antônio Donizeti PIRES¹

RESUMO: Orfeu (o mais importante poeta lendário antigo) é dos mitos mais fascinantes do panteão grego, além de ser considerado fundador do culto de mistérios que leva seu nome (Orfismo). O arcabouço narrativo do mito perfaz-se em quatro mitemas: a) a participação de Orfeu na viagem dos Argonautas; b) seu amor pela ninfa Eurídice, que logo lhe é arrebatada pela morte; c) sua catábase ao Hades, aonde vai para resgatar a esposa dos mortos: ele o consegue, mas ao olhar para trás infringe a proibição dos reis infernais e perde Eurídice definitivamente; d) a própria morte violenta de Orfeu, dilacerado pelas furiosas bacantes da Trácia. Aos quatro mitemas, soma-se o atributo geral do Vate portador da lira, cujo canto aliciante comovia e demovia animais, pedras e árvores, mas também homens e deuses. Orfeu, por isto, seria um herói civilizador mais afeito à *pólis* (e não autor de façanhas grandiosas como Hércules ou Teseu), pois ensina pelo poder e pela sabedoria do **canto** (música e poesia unidas, fundamentais na educação grega).

O caráter civilizador de Orfeu transparece nos quatro mitemas (o primeiro é vincadamente épico; os outros três são lírico-dramáticos, conforme a riquíssima tradição artístico-literária que engendraram). Para o momento, pretende-se apresentar criticamente as três epopeias *Argonáuticas* legadas pelo mundo antigo: a de Apolônio de Rodes (contexto helenístico; séc. III a. C.), a de Valério Flaco (contexto imperial romano, de restauração; séc. I. d. C.) e a considerada anônima (séc. IV d. C.), estudando-as numa perspectiva comparativa que problematize história e religião, mito (Orfeu) e sociedade, literatura e filosofia.

Palavras-chave: Poesia épica; História antiga; Mitologia; Orfismo; Filosofia antiga.

ABSTRACT: *Orpheus (the most important ancient legendary poet) is one of the most fascinating myths of the Greek pantheon, besides being considered the founder of the cult of mysteries named after him (Orphism). The narrative framework of the myth is made up of four mythemes: a) the participation of Orpheus in the voyage of the Argonauts; b) his love for the nymph Eurydice, who is soon snatched away by death; c) his katabasis to Hades, where he goes to rescue his wife from the dead: he manages to do it, but when he turns to look back at her he violates the prohibition of the infernal kings and loses Eurydice forever; d) Orpheus' own violent death, torn apart by the furious maenads of Thrace. The general attribute of the poet who played the lyre is summed up to the four mythemes; his alluring songs touched and dissuaded animals, rocks and trees, but also men and gods. Orpheus, therefore, would be a civilizing hero more inclined to the pólis (and not the author of grand exploits as Heracles or Theseus), as he teaches through the power and the wisdom of the **song** (music and poetry united, essential in Greek education).*

The civilizing character of Orpheus is evident in the four mythemes (the first is markedly epic; the other three are lyric-dramatic, according to the rich artistic-literary tradition that they engendered). For the moment, we intend to critically present the three Argonautic epopees bequeathed by the ancient world: the one from Apollonius of Rhodes (Hellenistic context; 3rd century B.C.), the one from Valerius Flaccus (Roman Imperial

¹ Departamento de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Araraquara – SP. adpires@fclar.unesp.br.

Restoration context; 1st century A.C.) and the one considered anonymous (4th century A.C.), studying them in a comparative perspective that problematizes history and religion, myth (Orpheus) and society, literature and philosophy.

Keywords: *Epic Poetry; Ancient history; Mythology; Orphism; Ancient philosophy.*

O “renomado Orfeu” (como a ele se refere o poeta Íbico de Régio, no séc. VI a.C.)², é dos mais enigmáticos de todos os mitos do panteão grego. A começar por seu próprio nome, que Salomon Reinach, no começo do século XX, liga ao adjetivo grego “*orphnos*”, “[...] que significa obscuro” (BRUNEL, 2005, p.766). Por seu turno, o importante estudioso Alberto Bernabé, em “*Orfeo, una ‘biografía’ compleja*” (em *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, 2008, coordenado por Bernabé e por Francesc Casadesús), postula que o nome “Orfeu” “[...] *ha desafiado hasta ahora los intentos, tanto antiguos como modernos, de encontrarle una etimología. Es probable que sea un nombre mítico de origen prehelénica y por tanto imposible de etimologizar [...]*” (BERNABÉ, 2008a, p.16-17). Este particular parece corroborar o afirmado por Pierre Brunel no verbete que escreve sobre Orfeu para o *Dicionário de mitos literários*, em que também enfatiza ser o mito por demais complexo, “[...] pois é um feixe de contradições” (p.766). Tal “feixe de contradições” parece advir “[...] das representações multifárias de Orfeu como poeta, músico, amante, herói, teólogo, adivinho, filósofo” (GAZZINELLI, 2007, p.32), conforme advoga Gabriela Guimarães Gazzinelli em *Fragmentos órficos*. Tais “representações multifárias” aparecem confirmadas no ensaio de Mariano Valverde Sánchez, “*Orfeo en la leyenda argonáutica*”, para quem “*El nombre de Orfeo entraña múltiples referencias dentro de la cultura griega.*” (VALVERDE SÁNCHEZ, 1993, p.7). Por exemplo: há a memória de um Orfeu citado anterior a Homero e Hesíodo, embora a tradição só nos tenha legado “*como órficos poemas de época tardía y fragmentos diversos que en algún caso remontan hasta el s. VI a.C.*” (p.7); a associação de seu nome a uma corrente religiosa de mistérios, de caráter místico e iniciático, o Orfismo, cujo deus principal era Dioniso Zagreu; a configuração de Orfeu como xamã, possuído pela “mania” divina enquanto fundador de mistérios, profeta e sacerdote, mas também como sábio e poeta (vate); enfim, a caracterização fundamental de Orfeu na qualidade de “*un héroe mítico que representa la magia de la poesía, de la palabra y de la música, un héroe de civilización y de cultura que vence con su canto las fuerzas primarias de la naturaleza [...]*” (p.7).

² *Ibyc. Fr. 306 Page = OF 864* (apud BERNABÉ, 2008b, p.64).

Porém, lembra Bernabé, “[...] *el Orfeo poeta y líder religioso no era otro que el famoso personaje mítico, del que se decía que era hijo de una Musa, Calíope, y de Eagro [...]*” (BERNABÉ, 2008a, p.15-16), o deus-rio trácio, conquanto algumas poucas fontes afirmam ser Apolo o verdadeiro pai de Orfeu. Paternidade, considere-se com Valverde Sánchez (1993, p.8), que deve ser entendida no sentido de que Orfeu descende de Apolo na condição de poeta, músico e/ou citaredo, e não como filho direto (como Asclépio o fora, por exemplo).

Outra faceta que adensa a já complexa biografia de Orfeu é o fato de ele ter acompanhado os Argonautas na famosa viagem que rompeu os mares pela primeira vez, em busca do Velocino de Ouro, e que será o objeto privilegiado deste estudo. Assim, ainda que a participação de Orfeu entre os navegadores fabulosos seja “[...] *un aspecto menos importante, un episodio secundario dentro del mito*” (VALVERDE SÁNCHEZ, 1993, p.8); e ainda que “*En las distintas versiones que conocemos de la leyenda de los argonautas Orfeo desempeña un papel desigual.*” (p.8), é importante frisar desde logo que é nas três versões épicas antigas (as quais, portanto, nos dão um Orfeu elevado a **personagem épico**), que se podem apreciar outras nuances da multifária personalidade de nosso poeta lendário. Além disso, “*El viaje de los argonautas como viaje al más allá, que traspasa los límites de lo conocido y se adentra en un mundo inhóspito lleno de peligros, ofrecía grandes posibilidades a la magia musical de Orfeo.*” (p.10). Segundo Bernabé, em “*Viajes de Orfeo*” (capítulo IV da obra citada), “[...] *es en el ámbito de la leyenda de los Argonautas donde Orfeo aparece documentado en época más antigua.*” (BERNABÉ, 2008b, p.63). Além de demonstrar tal antiguidade (que remonta aos sécs. VII-VI a.C.) a partir da referência a várias obras literárias e a vasta iconografia (p.62-65), o autor preocupa-se em desvendar alguns problemas fundamentais em relação à participação de Orfeu na aventura (p.66-67): as suas funções durante a empreitada e o significativo episódio das Sereias, por exemplo, mas discorda que a saga argonáutica tenha sido uma “viagem xamânica” liderada pelo “xamã” Orfeu, uma vez que este não era o chefe da expedição – quando muito, a saga perfaria uma “viagem iniciática” de jovens, conforme a interpretação que se pode aduzir da “[...] *ánfora etrusca del Museo de Würzburg (ca. 670 a.C.), del llamado Pintor del Heptacordo [...], en la que cinco varones armados bailan al son de la cítara que tañe un joven cantor.*” (p.67).

Décadas antes, Ernst Robert Curtius (1959, p.331), amparado por antiga tradição, ressalta em “*La nave de los Argonautas*” (publicado no segundo volume de

Ensayos críticos acerca de literatura europea), que a mítica nau Argo, construída com os carvalhos sagrados de Dodona sob a assistência divina de Palas Atena, foi a primeira embarcação a se aventurar no mar, abrindo caminho para as futuras grandes navegações, tenham tido estas caráter colonial, comercial, militar, de pilhagem ou de propagação da fé, e tenham sido perpetradas, ao longo da milenar história humana, por fenícios, egípcios, cretenses, gregos, romanos, portugueses, espanhóis, franceses... O crítico ressalta, assim, que a lenda dos Argonautas, nitidamente pré-homérica, deve guardar ecos históricos “[...] *de las primeras expediciones eolias de colonización hacia Oriente o de viajes comerciales milesias al Mar Negro [...]*” (p.331). Curtius considera ainda que, “*Según la antigua cronología, el viaje de Argo ocurrió en el año 1263 [a.C.], o sea 79 años antes de la conquista de Troya.*” (p.364), embora não explique em que consiste e em que se baseia tal “antiga cronologia”. Seja como for, dentro da perspectiva crítico-filológica que norteia seus estudos de Poética, Tópica e Retórica, mais importantes são as correlações que o crítico estabelece entre a História e o necessário lastro histórico do gênero literário épico, bem como o brotar de temas e motivos a partir da viagem fabulosa e as migrações desses temas e motivos na literatura europeia, dos gregos e latinos aos medievos, renascentistas, modernos e contemporâneos. Como exemplos, Curtius assinala o motivo do assombro suscitado pelo novo objeto a singrar os mares, para admiração de homens, deuses e heróis; os resultados positivos e negativos da empresa, que difundiria novidades e estabeleceria laços, mas ao mesmo tempo espalharia calamidades e subjugaria outros homens e culturas; a exploração da metáfora “poesia = navegação”; a mescla dos ciclos argonáutico e troiano no romance medieval; o aproveitamento do tema por Dante Alighieri, que compara a audaz travessia dos Míneas à sua própria viagem ao Mais Além³; ou então por Goethe, que amiúde debateu, na correspondência com Schiller, se o tema da expedição dos Argonautas se prestaria ao tratamento épico.

Parece evidente que sim, apesar de não haver consenso sobre a qualidade dos três poemas épicos que, consoante se sabe, legou-nos a Antiguidade acerca do tema da saga fabulosa: as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, escritas em contexto helenístico-alexandrino (séc. III a.C.); os *Cantos argonáuticos* de Gaio Valério Flaco, elaborados em latim, em contexto imperial romano, de restauração (séc. I d.C.); e as anônimas

³ De acordo com Pierre Brunel, em “*Orphée et les Argonautes*”, a comparação é evidente por toda a *Divina Comédia*: *Inf.* XVIII, 83-87; *Purg.* XXII, 112; *Purg.* XXVI, 94-95; *Par.* II, 18; *Par.* XXXIII, 96 (apud BRUNEL, 1999, p.483).

Argonáuticas órficas, atribuídas ao lendário Orfeu, mas escritas por um desconhecido, muito tardiamente (séc. IV, o mais provável, ou séc. V d.C.), em língua grega e em contexto cultural helenístico, porém não se sabe em qual local a obra foi produzida⁴. Segundo a crítica, conquanto bem menor em extensão (compõe-se de apenas 1376 versos hexâmetros), este último poema segue de perto o relato de Apolônio, mas dá primazia à figura de Orfeu (cujo protagonismo suplanta o do próprio Jasão), que na maturidade relata ao discípulo Museu a sua participação na saga dos Argonautas. Para o momento, pretende-se uma apresentação sumária dos três épicos de Orfeu, buscando-se uma perspectiva comparativa que problematize história e religião, mito e sociedade, literatura e filosofia. Para atingir o bravo intento, buscar-se-á fundamentar este ensaio através de trajetos que nos levem da lenda dos Argonautas às epopeias em pauta, e destas ao mito de Orfeu, e vice-versa, numa espécie de contributo principal entre literatura e mitologia, mas tentando não descuidar da religião, da história e da filosofia. E por ser o mito órfico o objeto privilegiado do meu trabalho investigativo, ao mestre músico e sacerdote Orfeu, nascido na Trácia, filho da musa Calíope e do deus-río Éagro, dedicarei mais atenção.

Os Argonautas compõem um bando de mais ou menos 50 heróis, todos na flor da juventude, da força e da beleza⁵, os quais incluem desde os divinos Hércules, Orfeu e os Dióscuros (os irmãos gêmeos Cástor e Pólux), até os pais dos combatentes na guerra de Troia (Peleu, pai de Aquiles, ou Menécio, pai de Pátroclo) e os participantes da famosa caçada ao javali da Caledônia (Meleagro). Capitaneados por Jasão, a função dos intrépidos viajantes, a mando do rei Pélias, de Iolcos (usurpador do trono de seu próprio irmão, Éson), é justamente recuperar o Velocino de Ouro que estava em poder do cruel rei Eetes, da distante Cólquida, como condição para que o sobrinho Jasão reouvesse o

⁴ Para o estudioso Francisco Ruiz Soriano, em *El mito de Orfeo en las Argonáuticas*, esta terceira versão da saga marítima teria sido escrita “[...] en un ambiente de influencia egipcia más que judeocristiana por las constantes referencias a ritos de purificación [...]” (RUIZ SORIANO, 2004, p.30), a sacrifícios, exorcismos e encantamentos, que seriam típicos da religião egípcia – aprendida por Orfeu em sua famosa viagem àquele país. Conquanto haja controvérsias sobre os influxos da religião do Orfismo nos três poemas épicos em estudo (e sobretudo no terceiro, anônimo e tardio, conforme veremos), Ruiz Soriano apoia-se bastante numa interpretação alegórica (de iniciação ou xamânica) da saga argonáutica, claro que por causa da proeminência da figura de Orfeu nessa terceira versão.

⁵ Os Argonautas, ao lado dos combatentes de Troia, estariam situados na Idade dos Heróis, a quarta da qualificação feita por Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias*, a partir dos metais. As anteriores são a de Ouro, a de Prata e a de Bronze, enquanto a quinta e última (cúmulo da decadência, e em que vivia o poeta) é a de Ferro, sob a qual ainda estaríamos vivendo.

trono⁶. O Velocino de Ouro era o pelame metálico que recobria o carneiro forjado por Hefesto [Vulcano] e utilizado pelos irmãos Frixo e Hele (parentes de Jasão) para se transportarem ao Oriente, através do mar, fugindo da morte certa nas mãos de sua madrasta Ino. Presenteado a Eetes por Frixo (que se casa com uma das filhas do rei), o precioso Tosão torna-se o talismã máximo da Cólquida e, dedicado a Ares, está exposto no bosque sagrado desse deus, onde é vigiado por um dragão insone.

Adormecer o dragão e surripiar o Velocino será a última prova de Jasão, que na verdade só consegue vencê-la porque, mais uma vez, é auxiliado pela maga Medeia, cujos encantamentos já o haviam socorrido com unguentos e passes mágicos, quando o herói foi posto à prova por Eetes (canto VII. 61-77; VII. 546-643), tendo que lavar a terra com os touros que cuspiam fogo pelas ventas e semeando-a com os dentes do dragão de Cadmo que, conforme brotavam, iam na verdade revelando um violento e invencível exército ctônico, mas que é dizimado por Jasão quando este joga-lhes o elmo embebido em “veneno tártaro” que a neta do Sol lhe dera. Comparado em bravura a Hércules, pelo narrador épico, talvez valha mais para Jasão o juízo afrontoso do irmão de Medeia, Apsirto, que o desqualifica como “efeminado” (canto VIII. 347-348), asseverando que, depois de “digno combate”, ele atirá ao mar a cabeça do aqueu, cuja “olente cabeleira / Não mais com mirra, mas com piche, enxofre e chamas [se ornará].”

Estas, em linhas gerais, são as provas individuais impostas a Jasão, as quais, na literatura posterior dos contos de fadas ou das novelas de cavalaria, por exemplo, deverão ser transpostas e executadas com bravura e galhardia pelo jovem e destemido herói, que sempre contará com forças e personagens adjuvantes para a vitória e o bom sucesso contra monstros de toda ordem, reis cruéis, ogros, velhas bruxas etc. Na mitologia grega, outros rapazes também passam por duras provas, como o próprio Hércules, Teseu ou Perseu, enquanto seriam de outra ordem o rito de entrada na vida adulta e as provas de iniciação destinadas ao herói civilizador Orfeu (mais psicológicas e espirituais, dir-se-ia), pois este, no contexto dos três poemas épicos, difere de maneira radical de praticamente todos os seus companheiros de jornada argonáutica (com exceção, por certo, dos adivinhos Mopso e Idmon, mas a correlação entre os três, considerando-se a platônica “mania” ou loucura divina da adivinhação e da profecia, parece não ter sido estabelecida ainda). O mitólogo Carlos García Gual (2013, p.192)

⁶ Na epopeia de Valério Flaco, tanto um quanto o outro rei são ardilosos e sagazes, e se interpõem aos objetivos do moço Jasão: o tio, ao final do canto I do poema, manda assassinar cruelmente os pais de Jasão e seu irmão adolescente.

chega a qualificar Orfeu, em seu *Introducción a la mitología griega*, de “*Un héroe muy diferente y con otras virtudes y prestigios [...]*”.

Por outro lado, em complemento a qualquer formação educativa e/ou política do cidadão masculino (no contexto em que se está a averiguar), há as provas coletivas que requerem o esforço, a união, a divisão de tarefas e o comprometimento de todos para o pleno êxito de determinada atividade, cada um devendo contribuir à empresa com seus talentos e habilidades pessoais e com o que tem de mais específico – caso dos pilotos, capazes de ler os astros e de guiarem a nau com segurança, ou dos adivinhos, capazes de prever sucessos e revezes pelos quais passará a empreitada, e a tudo aconselhando. Por certo, estas últimas habilidades são mais intelectuais e se juntam às do artista Orfeu, segundo se verá em breve. Para o momento, frise-se que alguns dos testes coletivos por que passam os aventureiros (a travessia das Simplégades, o episódio das Sereias ou a travessia do estreito de Messina, quando enfrentam os monstros Silas e Caríbdis) apenas são bem sucedidos porque, para além da ajuda e do amparo das forças divinas e/ou sobrenaturais, contam com a união de forças e saberes, habilidades e talentos vários. Embora focado diferentemente nas três epopeias em apreço, tal aspecto de harmonização coletiva é a outra lição fundamental (o outro lado da moeda) representada pela viagem inaugural dos Argonautas, pois metaforiza claramente os ideais de unidade e de vida em comum na *pólis* e na *metrópolis* (caso grego clássico-helenístico) e na *metrópole urbana* e no *império* (caso romano), ao trazer à baila conceitos caros como vida social, coletividade, moderação, partilha de deveres, justiça, paz, equidade na resolução dos conflitos, bem, bondade, bravura, sabedoria, honestidade, caráter... Conquanto, evidentemente, a história, a filosofia e a própria literatura estejam sempre a ressaltar a distância havida entre esses ideais e o cotidiano conflituoso de impérios e civilizações – grego e romano, inclusive.

Por outra via, mas considerando-se tanto o caráter individual dos heróis quanto sua entrega coletiva, seria interessante a análise dos principais colegas de expedição (Jasão, Orfeu, Hércules, os Dióscuros, Idmon, Mopso, Tífis, Meleagro...), verificando seus papéis pessoais e grupais. Por exemplo, na obra de Apolônio e na de Flaco a figura de Medeia é crucial, mas há diferenças substanciais na caracterização da heroína, sendo que a tradição valoriza mais os conflitos psicológicos da sobrinha de Circe, muito bem explorados pelo helenístico (mais condizente com a Medeia madura da tragédia de Eurípidés), e muito menos a dubiedade e a jovialidade um tanto insegura da Medeia de Flaco, que talvez pudéssemos aproximar da figura histórica de uma Virgem Vestal (as

seis sacerdotisas que, escolhidas entre os 6 e os 10 anos, serviam por 30 anos à deusa Vesta, antiquíssima entidade do fogo sagrado, do lar doméstico e da cidade, equivalente à Héstitia grega, cujo culto foi rigorosamente proibido em Roma em 394 d.C., por Teodósio I). Em Apolônio, a jovem adquire relevo nos dois cantos finais (III e IV), enquanto em Flaco sua presença é fundamental entre os cantos V e VIII, quando é caracterizada com certo exagero (VI. 439-442; VI. 445-446), embora se saiba, historicamente, da penetração das diversas correntes e práticas de magia na sociedade romana: “Medeia apenas vem-lhe à mente – a atenção toda / À virgem que no altar da noite é a mais potente: / Seu hálito e as poções lançadas nos desvios / Assustam seu avô – o Sol – e os astros fixos; [...] Por seus terríveis métodos / Admiram-na a grã Circe e o estrangeiro Frixo –”. Por isto, com a ajuda de Vênus (VI. 449-450), “Juno decide, assim, casar co’o chefe aqueu / A que amedronta co’a magia e a virgindade”.

Nas *Argonáuticas órficas*, Orfeu adquire proeminência no papel de mago, sacerdote e nigromante, de acordo com Ruiz Soriano (2004, p.94-98), sendo que Medeia passa a mera coadjuvante no episódio em que adentram o recinto sagrado para enfeitiçar o guardião insone do Velocino de Ouro e reavê-lo para Jasão (vv. 941-1019). A moça é logo caracterizada pelo narrador como “[...] *la tierna Medea, la venerable doncella que sobresalía por su belleza [...]*” (vv.795-796), o qual também a reconhece “[...] *extraordinariamente sabia [...]*” (v.955). Porém, até o final do poema prevalece uma caracterização negativa da famosa heroína (ao menos dúbia, como que a antecipar sua patética união com Jasão): “[...] *Medea, de funesto matrimonio, fue dominada por los virginales atractivos de Jasón [...]*” (vv.866-867); “[...] *Medea, la de funesto destino [...]*” (v.1016); “[...] *entonces en plena juventud la flor de su virginidad perdió Medea, la de funesto matrimonio, con su boda de aciaga fama.*” (vv.1340-1341) – o narrador refere-se às bodas de Jasão e Medeia, na ilha dos Feácios. Pouco antes, na ilha da maga Circe (vv.1208-1239), a jovem é lamentada pela própria tia, que não deixa a tripulação desembarcar e aconselha que os rituais de purificação de Medeia e Jasão, para limpá-los do crime de homicídio por eles perpetrado contra Apsirto (irmão de Medeia), sejam feitos por Orfeu: “[...] *no creo que os acerquéis a vuestra patria, hasta que lavéis vuestro crimen con las divinas y puras prácticas de Orfeo, en las riberas de Málea.*” (vv.1231-1233).

Por toda a epopeia de Valério Flaco, ganha especial proeminência o grande Hércules⁷ (ainda que ausente) e há certo rebaixamento da figura de Orfeu, ao passo que o poeta-sacerdote, no épico de Apolônio de Rodes, é peça quase tão importante quanto Jasão, chegando a ser guindado a protagonista absoluto nas *Argonáuticas órficas*. Adiante, tentar-se-á interpretar os possíveis sentidos histórico-culturais das três epopeias, que ultrapassam a mera escolha estética ou estilística de seus autores.

O catálogo dos Argonautas, já se disse, consta de aproximadamente 50 homens jovens, uns mais e outros menos conhecidos nos relatos mitológicos: dentre estes, além dos já citados Jasão, Orfeu e os gêmeos Cástor e Pólux (os Dióscuros)⁸, contam-se ainda, por exemplo, os dois filhos do deus Bóreas (Zetes e Calais), os pilotos Tífis e Anceu, os adivinhos Mopso e Idmon, o diplomata Nestor (que, na velhice, participará depois na conquista de Troia), Admeto (filho de Feres), Linceu, Telamon, Butes, o juvenzinho Acasto (filho de Pélias e portanto primo de Jasão) etc. Os catálogos variam ligeiramente, sendo que na *Biblioteca* de Apolodoro consta o nome de Atalanta, que teria sido a única mulher a viajar com os navegantes, embora seu nome não apareça nas três epopeias que nos ocupam. Na de Apolônio de Rodes, por outro lado (I. 101-104), consta que Teseu e Pirítoos não puderam participar da expedição porque estavam atrapalhados no Hades, aonde desceram com a bravata de raptar a rainha Perséfone. Entre os viajantes, embarcaram também Hércules e seu favorito Hílas, mas estes foram abandonados na ilha de Mísia porque o rapaz, mandado a buscar água, foi raptado pelas ninfas por causa de sua beleza. As variantes do episódio são bem salientes (APOLODORO, I. 9-19, p.74-75, e nota de rodapé 138), mas consta que Hércules (ajudado por Polifemo, na versão de Apolodoro), em vão procurou seu amado e

⁷ Este, além de ser continuamente referido de forma elogiosa e de servir inclusive para termo de comparação, protagoniza pelo menos dois feitos memoráveis, talvez inseridos forçosamente na epopeia romana: no canto II, Hércules liberta Hesíone, filha de Laomedonte, sob cujo reinado Troia foi destruída pela primeira vez – e no futuro as flechas de Hércules, pelas mãos de Filoctetes (ao matar Páris) serão fatais para a cidade. O outro episódio consta do canto V, quando, concomitantemente com a passagem da nau Argo por “estreito golfo”, à vista do monte Cáucaso, os Argonautas testemunham o momento em que o herói liberta o titã Prometeu, que há tempos remotíssimos sofria o castigo imposto por Zeus. Pouco antes, foi amistosamente acolhido entre os nautas o trio Deileonte, Flógio e Autólico (antigos companheiros de armas de Hércules), a quem Jasão solicita, epicamente (V. 129-131): “Contai-me agora as vitoriosas / Lutas de Hércules e os vossos próprios feitos / Na márçia costa’.”

⁸ Embora fundamentais na saga argonáutica, de acordo com a tradição, os Dióscuros não têm, na epopeia de Flaco, a proeminência de Hércules, mas vale a pena acentuar a importância deles na cultura e na história romana, talvez por terem sido emulados, miticamente, nos também míticos fundadores de Roma, Rômulo e Remo. Assim, basta um breve passeio pelo coração da Cidade Eterna para se constatar a abundante presença, nesta, dos gêmeos gregos, a quem dedicou-se um importante templo no Foro Romano e cuja amizade proverbial foi esculpida tanto em baixo-relevo (como os que se conservam no próprio templo dos heróis e no templo de Antonino e Justina), quanto nas monumentais esculturas que adornam o alto da escadaria projetada por Michelangelo, na entrada do antigo Senatório, no Campidoglio.

ajudante de armas: no canto III. 510-740, da versão de Valério Flaco, este se demora a narrar o episódio, frisando que a perda do amado e o abandono seriam mais uma etapa da vingança de Hera [Juno] contra Hércules. Logo que a nau zarpa, discussões acaloradas se põem entre os Míneas, que debatem acerca do valor de Hércules e criticam a precipitação infundada do piloto Tífis. Já com a Argo de volta ao alto-mar, assim se manifesta o narrador épico (III. 723-725): “[...] Indo a nau, / O Alcides todos inda chamam, chamam Hilas / E, em meio ao mar, já os nomes perdem-se.”, enquanto avalia a desolação de Hércules (III. 733-736): “Não vê o Alcides novo espaço em que procure, / Rumo em que busque, nem quê diga ao pai do amigo, / Ou com qual ânimo procure os companheiros. / Arde o amor e lhe impede afastar-se das selvas.”

No caso das *Argonáuticas órficas*, devido à brevidade do poema e à primazia concedida a Orfeu (que é, nesta versão tardia, o próprio ator autodiegético da expedição, que agora na madureza instrui a seu discípulo Museu), os episódios geralmente são muito condensados, às vezes apenas referidos “[...] *de pasada* [...]” (v.858), pouco se demorando o narrador em eventos consagrados como o abandono de Hércules e Hilas, agora na Bitínia (vv.639-658); ou na descrição e narração das perigosas provas imputadas a Jasão por Eetes (vv.858-887), provas então vencidas pelo Esônida com a ajuda de Medeia; ou no episódio das Sereias (vv.1265-1291), quando estas, na versão anônima, também são caladas pelo canto prodigioso de Orfeu e lançam-se às profundezas do mar, transformando-se em rochedos.

Conforme já explanado, os Argonautas pertencem à geração anterior dos heróis que foram à guerra de Troia, sendo seu ciclo heroico, portanto, bem mais antigo do que os episódios que Homero (e a tradição oral antes dele) relata nas páginas da *Iliada* e da *Odisseia*. Como origem comum, tais ciclos (argonáutico, troiano, odisseico) partilham a divulgação oral por aedos e rapsodos, e há várias passagens nas epopeias homéricas que se reportam aos feitos dos Argonautas (Hom. *Il.* 8. 467-469; Hom. *Od.* 9. 253-259; Hom. *Od.* 13. 55-82), assim como a eles se refere Hesíodo, em sua *Teogonia* (Hes. *Th.* 956-962; Hes. *Th.* 992-1002).

Do mesmo modo, a obra de Apolônio de Rodes, por exemplo, intertextualiza várias passagens da *Iliada* e da *Odisseia*, como as duas seguintes relativas à guerra de Troia: no canto I. 552-558, o centauro Quíron desce da montanha ao litoral para ver a partida dos Argonautas, trazendo ao colo o bebê Aquiles, filho de Tétis e Peleu (herói argonauta) que, anos depois, tornar-se-á o colérico guerreiro cuja bravura e feitos honrosos formam o mote principal da *Iliada*. Também no canto I de Apolônio,

destaque-se o episódio da ilha de Lemnos, pois o filho gerado por Jasão e Hipsípila, Euneu, ainda que não combata em Troia, envia para os aqueus preciosos navios carregados com vinho (CALDAS, 2009, p.87).

Doravante, dado o intento comparativo deste estudo acerca das diferentes versões antigas da saga dos Argonautas, reforçemos a apresentação dos três épicos de que participa Orfeu, a fim de se adensarem questões como estrutura, características e significados essenciais:

O primeiro destes, na tradução espanhola de Mariano Valverde Sánchez, recebeu o título de *Argonáuticas*, e, como já se disse, foi escrito em grego, por Apolônio de Rodes, no século III a. C., em âmbito de cultura helenístico-alexandrina. Composto em versos hexâmetros, o poema compreende quatro cantos e um total de 5.835 versos. Os dois cantos iniciais (o primeiro se abre com um proêmio a Febo Apolo) perfazem a viagem de ida dos Argonautas, cheia de peripécias; o terceiro (que se abre com um proêmio a Érato, musa da poesia erótica), compreende a estadia dos navegantes na Cólquida, a paixão de Medeia por Jasão e as provas que este deve enfrentar para reaver o Velocino de Ouro; o quarto (que se abre com um proêmio à Musa), perfaz o resgate do Tosão precioso, a fuga de Medeia, a perseguição dos colcos e o assassinato do irmão de Medeia, Apsirto, bem como a tumultuada viagem de volta, em que enfrentam (canto IV), entre outros tantos perigos, as Sereias (vencidas por Orfeu) e o gigante Talos (vencido por Medeia). Em suma, diz-se que nos cantos I e II, ao lado do líder Jasão, destaca-se o músico-sacerdote Orfeu, o qual se vê obliterado, nos cantos III e IV, pelo protagonismo da jovem Medeia, enamorada e adjuvante de Jasão. Traduzida nas principais línguas modernas, a única que há em português (não considerando as traduções parciais que têm aparecido no âmbito da universidade brasileira), foi feita em meados dos anos de 1980, em prosa, a partir do inglês – e não do original grego.

O segundo épico foi escrito em latim, no contexto da Roma Imperial do século I d.C. (que vivia tempos de restauração com Vespasiano), por Gaio Valério Flaco (falecido em 95 d.C., de acordo com o elogio fúnebre que Quintiliano faz do poeta). Cogita-se, inclusive, se o termo de sua vida também teria posto fim inevitável ao poema ou se este foi um projeto de fato abandonado e inconcluso. Seja como for, seus *Cantos Argonáuticos* (cuja primeira tradução em português, totalmente em versos, foi feita pelo brasileiro Márcio Meirelles Gouvêa Júnior e publicada pela Universidade de Coimbra, em 2010) contam com 5592 versos hexâmetros distribuídos em oito livros. Em estreita

correlação com a epopeia de Apolônio de Rodes (mas dispensando, em larga medida, o excesso de erudição e a vocação etiológica deste), pode-se dizer que o poema de Valério Flaco está dividido em duas metades simétricas (em paralelo, inclusive, com as duas metades da *Eneida* de Virgílio): a viagem dos Argonautas, nos quatro primeiros livros, e os feitos de Jasão na Cólquida, nos quatro últimos. No entanto, a narrativa se interrompe bruscamente no oitavo canto, que permanece inconcluso: tem-se neste, depois do resgate do pelame dourado, os atropelos da viagem de volta, a fuga de Medeia com os conquistadores, a mudança de rota, por conselho do novo piloto Érgino⁹, e uma paragem estratégica para o casamento de Jasão e Medeia, momento em que são alcançados pela frota de Apsirto, o irmão da jovem feiticeira. Porém, uma violenta tempestade mandada por Juno com o auxílio de ventos, tufões e furacões, desbarata a frota do colco, que se desespera. A narrativa termina praticamente nesse ponto, no entremeio de uma discussão entre Jasão e a moça, aquele em dúvida (suscitada pelos companheiros) se devolve Medeia aos seus, apesar das juras a ela feitas (o último verso do poema – VIII. 467 – é uma pergunta de Jasão à agora esposa: “Crês que eu o mereça, ou que deseje, tudo assim?” –), logo após o vaticínio do adivinho Mopso (Filho de Apolo) prevendo a guerra de Troia (canto VIII. 393-399):

É tempo, pois: aos gregos basta o velocino
E, devolvendo a virgem, dar fim aos combates.
Que os deixe regressar e que em cruenta guerra
Não lance a Erínia a prima luta entre Ásia e Europa.
Assim fixara o Fado, e Mopso, a tremer súplice
Vaticinava que esta afronta iria aos netos
E que um outro raptor [Páris] no incêndio a expiaria.

⁹ Consoante a tradição, há duas mortes lamentáveis entre os Argonautas quando aportam na terra dos mariandinos, governada pelo bom rei Lico: aí falecem o adivinho Idmon (que desde o início tinha consciência de que não voltaria da expedição), fatalmente ferido por um javali, e o piloto Tífis, que é vitimado por grave doença (“violenta peste”, segundo o narrador de Flaco). Neste, as duas perdas são narradas no princípio do canto V; em Apolônio de Rodes, no canto II. No poema helenístico, Anceu é o novo piloto; em Flaco, Érgino é escolhido entre dois outros pretendentes, Anceu e Náuplio, depois da intervenção profética da nau Argo que, como se sabe, foi construída com os carvalhos do bosque sagrado de Dodona e era dotada de voz. No poema romano, mais belicoso, dois outros argonautas perdem a vida (Ífis e Canto) na sangrenta batalha da guerra civil que Eetes move contra seu irmão Perses, e para a qual exige a ajuda dos Argonautas (cantos V e VI). No canto VI (55-56 e 400-404), o narrador épico dirige-se diretamente aos soldados seus contemporâneos, enaltecendo a bravura romana e fazendo a ligação desta com a tradição heroica: “Primo a lançar não foste, ó soldado romano, / Brilhos de raios e as asas rútilas do escudo.” / “[...] Então, com foices / Chega a Discórdia e despedaça os carros trépidos. / Como quando a Tisífone as legiões romanas / E os chefes move, em cujas tropas, dos dois lados, / Águas e dardos respandecem [...]”.

Porque inconclusa, a epopeia de Valério Flaco (mais lenta do que a de Apolônio de Rodes, tanto em termos narrativos quanto dialógicos, pois muito amiúde o narrador dá voz aos principais personagens da trama lendária) nem por isso ficou incompreensível, pois sua matéria é matéria tradicional (oral e escrita) há muito conhecida do público leitor ou ouvinte. Assim, a partir do ponto em que se interrompeu o épico, sabia-se (e sabe-se) quais episódios faltavam para se completar a saga dos Argonautas, os quais incluem, *grosso modo*, o assassinato de Apsirto pela própria irmã e o espalhamento de seus restos mortais para atrasar o exército de Eetes; o encontro/enfrentamento com as Sereias, vencidas por Orfeu; a perda dos expedicionários nos desertos da Líbia, quando são obrigados a carregar a nau nas costas; a chegada ao Jardim das Hespérides, por onde passara recentemente Hércules e matara o dragão guardião do pomar, para horror das moças, que ainda assim ajudam os navegantes a encontrar água potável; o reencontro com o mar, através do auxílio divino; a chegada final ao porto de Iolcos, de onde a nau Argo é conduzida ao céu, transformada em constelação: na epopeia de Valério Flaco, além dos versos introdutórios (I. 1-4), há pelo menos dois outros momentos em que o narrador se reporta à elevação da sagrada Nau ao “Olimpo constelado”: I. 303-304 e V. 294-295. As três passagens, pode-se dizer, coadunam-se com a técnica narrativa e rememorativa do poeta, que amiúde se vale de algum modo de antecipação do desfecho narrativo, em prolepses abonadas pela tradição mítica das conhecidas histórias que sustentam o desenrolar de seu poema épico. Este, conforme já se enfatizou, tem por assunto e tema principais acontecimentos históricos muito contemporâneos a Valério Flaco, diferentemente do que é explorado na epopeia de Apolônio de Rodes.

No que tange ao tardio poema *Argonáuticas órficas* (ou *Argonáuticas de Orfeu*, em lembrança ao protagonismo do poeta-sacerdote na obra, e não por ser esta um documento da doutrina religiosa do Orfismo), sabe-se que é um poema anônimo, mas atribuído a Orfeu (como era praxe na tradição literária órfica) por causa da aura de autoridade e ancestralidade que o nome do poeta lendário garantia. O curto poema de 1376 versos hexâmetros é também uma narrativa épico-heroica (como as duas anteriores), apesar de não estar dividido em cantos, de ser narrado em primeira pessoa e de constituir-se como uma espécie de ensinamento do mestre Orfeu a seu discípulo Museu, neste particular assemelhando-se à épica didática – conforme postula Manuel Sánchez Ortiz de Landaluce no breve mas contundente estudo que fez publicar no livro organizado por Bernabé e Casadesús.

O estudioso, em vários momentos de seu texto, enfatiza que o desconhecido autor das *AO* é “[...] *un buen conocedor de la tradición* [...]” (SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, 2008, p.354) e detém “[...] *notable formación literaria* [...]” (p.363), embora de “[...] *exiguas dotes poéticas* [...]” (p.363), fato que então o levou a compor um “[...] *poema de calidad literaria mediocre* [...]” (p.363). Contudo, o ensaísta efetua um estudo detido dos aspectos literários da obra, enfatizando suas novidades em relação às anteriores sagas argonáuticas (o longo próêmio; a invocação a Apolo – e não às Musas –, de nítido caráter hínico; o certame poético-musical entre Orfeu e o centauro Quíron, na caverna deste, quando o poeta-viajor emite um hino teo-cosmogônico; a exposição didática dos acontecimentos; a narração em primeira pessoa, autobiográfica, dirigida a um tu – o discípulo Museu). Tais elementos somam-se ao fato de a nova epopeia ter por modelo as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, bem como revelam as prováveis leituras (diretas ou indiretas) que o anônimo autor teria feito da tradição literária órfica e do acervo geral da literatura greco-latina de sua época, conforme a seguinte avaliação de Sánchez Ortiz de Landaluce (p.356; grifos meus):

[...] *algunos estudiosos rechazan que el poeta anónimo hubiese leído estas obras [de Filóstrato, o Velho, de Sílio Itálico, de Valério Flaco etc.]; a su juicio, habría que considerarlas ramas de un mismo tronco común que nos es desconocido. Sin embargo, un detenido análisis de estos versos pone de manifiesto que las similitudes no se circunscriben únicamente al tema, sino que hay igualmente notables reminiscencias léxicas; este hecho, unido a una técnica compositiva basada a un tiempo en la **imitación y variación de los modelos literarios**, hace que cobre mayor fuerza la posibilidad de un contacto directo entre las AO y algunos versos latinos.*

As restrições do ensaísta dizem respeito à consideração do poema como documento da doutrina religiosa órfica (p.356-364), descartando-se assim a possibilidade de interpretação alegórica do terceiro épico (num caminho, portanto, diametralmente oposto ao efetuado por Francisco Ruiz Soriano), pois, ainda que se interprete essa tardia expedição argonáutica como “[...] *una manera alegórica de expresar la doctrina órfica de la purificación del alma* [...], *en realidad no parece que los escasos pasajes de temática religiosa fuesen en sentido estricto órficos.*” (p.363). Outros estudiosos, a exemplo do já citado Valverde Sánchez e de Raquel Martín Hernández (autora do artigo “*Rasgos mágicos en el mito de Orfeo*”, também publicado no livro organizado por Bernabé e Casadesús), apresentam argumentos diferentes: para a última, no período tardio de elaboração das *AO*, “[...] *el personaje mítico de Orfeo ha*

sufrido muchos cambios.” (MARTÍN HERNÁNDEZ, 2008, p.82), razão pela qual a caracterização de Orfeu como sacerdote seja aquela “[...] *del tipo de mago que conocemos a través de los Papiros Mágicos Griegos [...]*” (p.82), cuja invocação aos deuses tem por objetivo fazê-los atuar em favor do solicitante. Valverde Sánchez, por sua vez, frisa que o componente religioso sempre foi importante na atuação de Orfeu como argonauta, mas que nas *AO* tal aspecto foi sensivelmente acentuado, inclusive “[...] *en detrimento de otros personajes.*” (VALVERDE SÁNCHEZ, 1993, p.13), o que faz com que as inúmeras cenas rituais e sacrificiais (decorrentes do papel sacerdotal de Orfeu) constituam “[...] *un rasgo órfico en el poema [...]*” (p.12).

Seja como for, o estudioso Manuel Sánchez Ortiz de Landaluce (2008, p.354), ainda que ressalte a poderosa presença de Orfeu nas *AO*, “[...] *en los momentos en que peligra la expedición, como cantor, músico o sacerdote.*”, considera que o conhecimento de seu anônimo autor sobre o Orfismo (colhido nos muitos escritos sob o nome de Orfeu que circulavam na Antiguidade), por certo não ultrapassava o conhecimento médio de qualquer interessado da época, mas estava bem distante dos reais postulados da religião mística e iniciática dos órficos: “[...] *en ningún caso alcanzaría sus doctrinas básicas, sus creencias religiosas, la metempsicosis, la pureza de los iniciados o la prohibición de derramar sangre en los sacrificios.*” (p.364).

Expostos alguns elementos caracterizados da saga dos Argonautas e das três peças literárias que a recontam (com um intervalo entre si de pelo menos sete séculos), avaliemos agora mais detidamente o mito de Orfeu, herói que sofre violência – ao invés de impingir-la. Em linhas gerais, o arcabouço narrativo do ciclo órfico perfaz-se em quatro mitemas, o primeiro épico e os demais lírico-dramáticos, conforme se ajuizará. Epicamente, Orfeu teve ativa participação na viagem dos Argonautas, sendo suas principais funções ritmar, ao som da lira, o trabalho dos remadores; apaziguar, com sua música, as possíveis contendas entre estes; introduzi-los nos mistérios sagrados; presidir ritos propiciatórios e cerimônias religiosas e fúnebres; presidir aos cantos e festejos do casamento de Jasão e Medeia. Tais funções, fulcrais na epopeia de Apolônio de Rodes, arrefecem na de Valério Flaco – e esta é uma diferença interessante entre ambas, a evidenciar o contexto histórico-cultural em que foram escritas: no helenístico, ao nível de erudição, questionamento da tradição mítico-literária, consciência artesanal da obra e provas de engenho, há certo apreço a uma visão mítico-sacerdotal do poeta Orfeu, o que não quer dizer, absolutamente, que tal visão pague algum tributo aos influxos da

religião órfica, a qual conheceu larga difusão no cosmopolita período helenístico da cultura grega. No que concerne à última versão épica, datada tardiamente do séc. IV d.C., já se enfatizou que o estudioso Francisco Ruiz Soriano a interpreta sob um ponto de vista alegórico e sob o ponto de vista do Orfismo, como se a obra anônima fosse um documento fidedigno da doutrina, dos ritos e dos preceitos da religião misteriosa dos órficos, e como se Orfeu (que teria instituído tal religião) a tivesse aprendido em suas viagens pelo Egito. Na primeira citação abaixo, o estudioso avança a tese da expedição argonáutica como via ascética, valorizando inclusive o símbolo do Velo de Ouro (e do Cordeiro, depois, no âmbito do Cristianismo), enquanto na segunda transcrição particulariza os ritos purificatórios presentes na epopeia anônima:

Ese viaje de conocimiento es también una travesía por el camino del sufrimiento, vía de ascetismo que conduce por la purificación y expiación a la salvación tras superar todas las pruebas y dificultades, esos múltiples esfuerzos y obstáculos que encuentran nuestros héroes en su singladura para obtener finalmente el vellocino. Éste es una especie de tótem que pierde casi todo su valor una vez conseguido, porque era una mera excusa en ese camino de penas y castigos, en el fondo, lo que se logra es la sabiduría y el poder que la experiencia concede, la iniciación a unos misterios y ritos ejecutados en la travesía y que tienen como fin la purificación del alma. Sintomáticamente, el vellocino de oro es también un símbolo órfico en lo que tiene de materia áurea relacionada con lo divino: ese carnero de piel dorada connota, por un lado, representaciones dionisiacas de sacrificio y expiación (lo que será el cordero para el Cristianismo) y, por otro, es objeto de restitución de un pasado perdido [...] (RUIZ SORIANO, 2004, p.17).

*Los ritos de purificación abundan en las Argonáuticas órficas porque la obra es un **modelo iniciático de vida ascética**, de establecimiento de normas para la salvación, y donde la figura de Orfeo, **poeta y sacerdote**, marca el camino a seguir. Ya se aluden a las ceremonias purificadoras en el inicio de la partida expedicionaria, antes de ser iniciados en los misterios de Samotracia y en los funerales de Cícico, pero, sobre todo, van a adquirir relevancia tras la muerte de Apsirto [...] (RUIZ SORIANO, 2004, p.122; grifos meus).*

Nesta e em muitas outras páginas do estudo de Ruiz Soriano, além de poeta e sacerdote (ou “sacerdote hierofante”, como se lê à pág.23; ou ainda “poeta-hierofante”, à pág.54), Orfeu também é qualificado de “guía chamánico [e] bardo que tiene el poder visionario y profético” (p.71), além de (p.94) “mistagogo”; “teurgo”; adepto “del arte nigromántico entendido como mageia”; “mago del pharmakon”, que seria “el nigromante de los sortilegios y ceremonias mistericas”; e “mago cantor, el que por

medio del poder de la palabra y la música penetra en el alma de las cosas y de los seres para actuar sobre ellos.” Adiante (p.118), o autor enfatiza a ambiguidade e a oscilação dos poderes de Orfeu, no contexto das *Argonáuticas órficas*, entre o divino e o demoníaco (porque sacrificador a deuses olímpicos e ctônicos, no decorrer da narrativa), vendo-o como “*sacerdote y hechicero, celestial e infernal, olímpico [apolíneo, dir-se-ia] y dionisiaco*” e ressaltando estas e outras facetas do poeta-músico: “*adivino, chamán, profeta, mago y sacerdote de ritos secretos y ocultos.*”

Contudo, na perspectiva de Manuel Sánchez Ortiz de Landaluce, a defesa de Ruiz Soriano não parece bastar para caracterizar as tardias *Argonáuticas de Orfeu* como um documento válido da religião órfica, uma vez que este é um texto de conteúdo heroico – e não estritamente religioso. Por outro lado, sempre se deve ter em mente que uma é a religião dos órficos e sua doutrina calcada na iniciação mística e no rito ascético; e outra, muito diferente, é a literatura órfica (aquela atribuída a Orfeu, mas geralmente anônima, tal o poema que nos ocupa e os *Hinos órficos*):

Sea cual fuese su grado de conocimiento de las obras que bajo el nombre de Orfeo circularon durante la Antigüedad, todo parece indicar que se trataría, en cualquier caso, de un conocimiento de lo que se ha dado en llamar literatura órfica, en modo alguno de sus creencias religiosas, sus doctrinas fundamentales o su modo de vida. (SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, 2008, p.359-360).

Assim, os ritos sacrificiais descritos, bem como as preces a deuses olímpicos e subterrâneos, “[...] *no parecen ser órficos, sino tradicionales, comunes a los griegos, a excepción de ciertas prácticas que apuntan al ámbito de la magia y la teúrgia.*” (p.360). O autor acrescenta, em análise (p.360-363), que a obra descreve seis sacrifícios cruentos (quatro oficiados por Orfeu e dois por Jasão e o coletivo de heróis), mas estes, ao valerem-se de abundantes mortes animais, se distanciam da prática órfica, que proibia todo e qualquer derramamento de sangue.

Já no período romano imperial, de restauração (séc. I d.C.), conquanto o poema de Valério Flaco siga de perto o de Apolônio, em evidente diálogo intertextual, a atmosfera religiosa é bem outra, sendo então suplantada pela pompa triunfal, a cooptação e o racionalismo de um tempo de conquistas, que continua o hábito romano de endeusamento dos imperadores e, por certo, é mais desapegado da tradição e dela utiliza-se como mero motivo de decoração: tudo isto, parece-me, talvez tenha colaborado para o questionamento e a descrença em relação aos deuses e mitos do

passado longínquo, bem como para o apagamento de seus atributos sagrados, numa reescritura que faz do mito-poeta lendário Orfeu uma espécie de mero escriba a serviço do narrador épico de Valério Flaco. Ou seja, no poema romano Orfeu é incumbido de uma ampla função narrativa, como substituto mesmo do narrador, conforme se tem nas seguintes passagens: no canto I. 471-473, o bardo reconta, para a tripulação, a lenda de Frixo e Hele, que deu origem a toda a aventura dos Argonautas; no canto IV. 348-421, quando estão chegando ao termo da viagem, ele narra a longa fuga de Io metamorfoseada em vaca, por ciúmes de Hera. Por um lado, a novidade compositiva representa um lastro com a ancestral tradição oral dos aedos e rapsodos gregos, ao entregar a narração de mitos antiquíssimos a um poeta ele mesmo lendário, portanto abalizado. Por outro, encarece a distância histórica entre o mundo mítico sagrado, oral, e a realidade de Roma, em que a escrita e as sessões de leitura são um hábito cultural e social recorrente e relevante, inclusive em relação às tragédias de Sêneca, por exemplo, feitas para a leitura pública e menos para o espetáculo teatral.

A meu ver, o novo modo narrativo utilizado por Valério Flaco reforça a antiga interpretação alegórico-racionalista dos mitos, explorando-os agora como simples elementos decorativos e comparativos (fato que vincará em larga medida, desde então, a literatura e as artes, as quais apenas na modernidade voltarão ao mito, novo ou antigo, como estruturante desta ou daquela obra), e está em consonância com outras produções literárias da época, ou um pouco posteriores. Penso sobretudo no **romance** latino *O burro de ouro* (séc. II d.C.), de Apuleio, que, para além de conservar uma joia preciosa da mitologia greco-latina, a lenda de Eros e Psique (relatada entre os livros IV e VI do romance) e a narração, no seu 11º e último livro, da interessante cerimônia de iniciação de Lúcio nos mistérios de Ísis (e Osíris), traz também muitas referências ao acervo mitológico antigo, explorando-o como exemplário ou elemento comparativo; ou como simples elemento de adorno e decoração; ou ainda como motivo e/ou “mola dramática” propulsora da narração, ao lado do gosto descritivo, das digressões e paradas súbitas, dos relatos paralelos, das interpelações ao leitor e dos questionamentos metalinguísticos, agora, porém – eis a grande novidade da narração de Apuleio, em relação ao poema sério de Valério Flaco –, sob aportes crítico-irônicos que beiram o cômico, o escracho, a desconstrução, a sátira e a paródia. No final do livro VI (28. 1.-6. – 29. 1.-5.), pela boca de Lúcio metamorfoseado em burro, e em seguida pela boca da donzela Cáríte, que fora raptada pelos ladrões que mantêm a posse do burro, tem-se a

seguinte passagem esclarecedora, que oferece a dubiedade constante da época em relação ao tratamento dos deuses, da Fortuna e da Providência:

28. 1. Pela minha parte, ao desejo voluntário de fugir e ao empenho em libertar a rapariga, juntava ainda o incitamento das pancadinhas que amiúde ela me dava, [...] 2. Ela, contudo, lançando profundos suspiros, olhava para o céu com ar inquieto e dizia:

3. – Vós, deuses celestiais, vinde por fim em meu auxílio, no meio desta aflição extrema; e tu, Fortuna demasiado cruel, põe termo a tamanha malvadez: já te aplaquei o bastante com estes miseráveis tormentos. 4. Quanto a ti, guardião da minha liberdade e da minha vida, se conseguires levar-me a salvo até casa, se me entregares a meus pais e ao meu elegante noivo, que reconhecimento será o meu, que honras te darei, com que iguarias te hei-de brindar! [...]

29. 1. Aliás, para além das iguarias delicadas, do lazer completo e da felicidade para a vida inteira, não te faltará sequer o prestígio da glória. 2. Na verdade, faço tenção de assinalar, através de um testemunho perpétuo, a memória desta actual fortuna e a intervenção da divina Providência, dedicando um quadro votivo que represente, no átrio de casa, a minha fuga agora em curso. 3. As pessoas virão contemplá-lo, e será escutada em contos populares e imortalizada pelo estilo dos eruditos a cândida história da ‘Nobre donzela a fugir do cativo em cima de um burro’. 4. Tu irás conseguir um lugar na galeria das maravilhas de antanho e, graças à certeza do teu exemplo, passaremos a acreditar que Frixo cruzou o mar montado num carneiro, que Arion conduziu um golfinho e que Europa se escarranchou no dorso de um touro. 5. E se Júpiter mugiu, de facto, sob os traços de um boi, então pode acontecer que, sob os traços deste meu burro, se esconda um qualquer ser humano ou alguma divina entidade. (APULEIO, 2007, p.149-150).

Embora longa, a passagem é interessante porque testemunha os novos usos e costumes, histórico-culturais e literários, em relação aos mitos, deuses e heróis (a “galeria das maravilhas de antanho”, propícia a receber mais um conviva: o heroico burro salvador de donzelas), bem como ao endeusamento de criaturas (no caso, o burro imortalizado numa obra de arte, um “quadro votivo” domiciliar, e não mais num templo público, que passará a ser contemplado pelo povo crédulo). A citação ressalta, inclusive (porque exemplar dos muitos procedimentos metalinguísticos que perpassam a obra de Apuleio), aspectos novos da própria literatura: esta ainda se vale da pena e do “estilo dos eruditos” (a epopeia e a tragédia em versos, muito claramente), mas se enriquece cada vez mais com o estilo vulgar dos “contos populares” em prosa, cujos relatos entrelaçados, que vão brotando uns dos outros aos borbotões, são alimentados pelo rocambolesco, o escabroso, o galante e o amoroso, o crime e a violência, a magia e a religião, a mitologia e a própria literatura.

Ao “quadro votivo” domiciliar pintado ou esculpido no átrio da casa, no romance de Apuleio, pode-se contrapor, numa espécie de leitura ecfrásica, a requintada decoração do templo de Apolo na Cólquida, na epopeia de Flaco (V. 407-454): a narrativa escultórica, forjada pelo próprio Hefesto, faz referência à genealogia solar dos colcos e traz resumida toda a saga do Velocino de Ouro e dos Argonautas, com ênfase na relevância de Medeia no desenrolar dos acontecimentos. Por um lado, é mais um modo de antecipação narrativa encontrado pelo poeta, pois a centenária história gravada/esculpida se efetivará na epopeia que se narra; por outro, é mais uma espécie de entrelaçamento intertextual e/ou intersemiótico com a tradição, uma vez que a decoração do templo apolíneo, na épica romana, repercute a descrição do escudo de Aquiles na *Iliada* homérica e o de Eneias na epopeia de Virgílio. Uma análise mais acurada, obviamente, evidenciaria as diferenças histórico-culturais das várias descrições e narrações plástico-literárias mencionadas (escudos; decoração de templo; quadro votivo), seja em relação a usos e costumes, a estilos artísticos ou a crenças e cosmovisões. Por sua vez, em termos abonadores do pendor épico e coletivo da empresa argonáutica, tais usos culturais amplos de temas e motivos míticos podem ser atestados, arqueológica e iconograficamente, em vasos de diversa procedência e na métopa (séc. VI a.C.) do Tesouro de Sícion em Delfos (estudados, no livro coordenado por Bernabé e Casadesús, sobretudo por Ricardo Olmos no artigo “*Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo*”), na qual se encontra esculpido, além de um grupo dos audazes navegantes com suas lanças e escudos, o músico Orfeu num conjunto surpreendente, o que comprova sua associação ancestral aos desbravadores do mar:

Para nuestra sorpresa, dos son las figuras que pulsan la cítara, una barbada y otra imberbe, enmarcadas por los dos Dioscuros a caballo y frontales. La enigmática duplicidad es intencional. Se supone a Orfeo, sin unanimidad, en el varón barbado. La diferencia de edad (barbado / imberbe) puede indicar jerarquía (maestro / discípulo) en el viaje iniciático de guerreros aristócratas. (OLMOS, 2008, p.145-146).

Voltando ao mito de Orfeu, agora em termos lírico-dramáticos e considerando-se a farta tradição literária e artística que advém dos gregos e latinos (sobretudo Virgílio e Ovídio, cujas obras cristalizam aspectos fundamentais do ciclo órfico) e chega aos modernos e contemporâneos (a ópera e o cinema, por exemplo), assim se pode sintetizar os outros três mitemas da narrativa de Orfeu (ou Orfeu e Eurídice, uma vez que esta,

doravante, passa a ser peça-chave no destino do poeta, que, na épica, convivia quase que exclusivamente com o universo masculino heroico): primeiro, o amor de Orfeu pela ninfa Eurídice leva-o a casar-se com ela, mas a amada logo lhe é arrebatada pela morte, picada que fora por uma serpente ao fugir do cerco amoroso de Aristeu. Em decorrência da perda, Orfeu procede à famosa catábase, pois desce ao Hades para resgatar a esposa dos mortos: ele o consegue, mas ao olhar para trás infringe a proibição dos reis infernais e perde Eurídice definitivamente (a segunda morte de Eurídice, tão cantada pelos poetas líricos). Por fim, Orfeu teria fundado um culto de mistérios a partir dos segredos que aprendera em sua viagem infernal (pois a catábase pressupõe, sempre, um aprendizado secreto, extraordinário, vedado ao comum dos homens) – e/ou ao Egito, aonde teria ido para aprender e iniciar-se nos ritos de mistérios. Seja porque às mulheres era vedado o culto órfico; seja porque a estas Orfeu passa a preferir os rapazes, desolado com a perda de Eurídice e fiel à sua memória, o fato é que ele encontra a morte de forma violenta, dilacerado pelas furiosas e enciumadas bacantes da Trácia. Os pedaços do corpo morto de Orfeu foram recolhidos pelos deuses Apolo e Dioniso, que lhe deram sepultura, mas a cabeça do bardo, ao som da lira, desceu o rio Hebro ainda cantando e foi ter ao mar, aportando finalmente nas praias da ilha de Lesbos, onde foi sepultada com honras fúnebres. Sempre segundo a tradição, o local passa a ser sacralizado em importante oráculo, enquanto Orfeu, agora ao lado de Eurídice, encontra repouso na ilha dos Bem-Aventurados, sendo sua lira catapultada ao céu, em pedido das Musas a Zeus, que então a transforma na constelação da Lira: o catasterismo desta é bem conhecido e está narrado em *Mitología del firmamento*, obra do grego Eratóstenes (séc. III a.C.), que se trasladou a Alexandria e nesta cidade, conhecida capital do período helenístico, além de privar com o poeta Calímaco, foi sucessor de nosso Apolônio de Rodes na direção da Biblioteca. Vale lembrar que a nau Argo também foi objeto de catasterismo, o qual está justamente narrado na interessante obra de Eratóstenes.

Aos quatro mitemas aqui sumarizados, acrescenta-se o atributo geral e inconfundível do Orfeu lendário (o poeta portador e tocador da lira, cujo canto aliciante de/move animais, pedras e árvores, mas também homens e deuses, como Hades e Perséfone – ou as Sereias, por ele vencidas no canto IV do poema de Apolônio), e ter-se-á muito claramente compreendido porque Orfeu é tido por herói civilizador, que ultrapassa a natureza e, mais afeito à *pólis*, ensina e comove pelo poder e pela sabedoria do canto (música e poesia, fundamentos da educação grega), e portanto se distancia das façanhas grandiosas de Hércules ou Teseu.

É a partir desse conjunto de mitemas e atributos gerais, pois, que Orfeu continua a fascinar gerações de poetas, escritores e artistas diversos, que estão sempre a reelaborar (num movimento típico de reescritura do mito, que nossas três epopeias já exemplificam) a viagem maravilhosa e a patética história do rapaz e sua amada, entretanto em contextos sociais e histórico-culturais muito diferentes da origem, o que acaba por problematizar (e enriquecer) a própria tradição. No Brasil moderno, conquanto não tenhamos um poema épico sobre o bardo e seus amigos Argonautas (muito embora o longo *Invenção de Orfeu*, em 10 cantos, publicado por Jorge de Lima em 1952, possa ser lido como um poema de viagem iniciática, em vários níveis), somemos às incontáveis composições líricas de nossos melhores poetas, ao menos duas peças de nosso teatro: *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinicius de Moraes, e *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes (1976), ambas “tragédias cariocas” que transportam os mitos de Orfeu e Medeia, respectivamente, para a realidade social conflituosa dos morros e favelas do Rio de Janeiro.

Em termos caros à religião órfica de mistérios, que tinha em Dioniso um de seus deuses cultuais, o esquiteamento de Orfeu pode ser compreendido como uma atualização ritual do dilaceramento do primeiro Dioniso, o Zagreu, morto e devorado pelos Titãs. Do menino, apenas o coração se salvou, e foi a partir deste órgão que Zeus pôde fecundar Sêmele, a mãe do segundo Dioniso – o deus do teatro, da vinha, da embriaguez e da inspiração, conforme o conhecemos. Segundo se crê nos postulados doutrinários órficos, das cinzas misturadas dos Titãs (elementos ctônicos, presos à Terra e à matéria) e do Dioniso infante (representante do elemento divino e imortal) foi que nasceram os homens, seres dúbios por natureza, destinados à morte, mas cuja salvação *post mortem* estava entre os fundamentos escatológicos do Orfismo (porque criam na imortalidade da alma e na metempsicose), que prescrevia ainda uma vida reta, baseada na iniciação cultural e na observação de ritos de purificação, bem como de preceitos como o vegetarianismo e a moderação dos costumes. Sincrético, o Orfismo (evidente, como prática religiosa, desde o séc. VI a.C., mas de inaudita difusão no período helenístico), se definiria melhor como religião pessoal ou modo de vida místico-filosófico mais pessoalizado e cosmopolita, em contraposição à religião oficial da *pólis*, o que talvez explique o fato de o Orfismo ter sido assimilado, em vários de seus elementos, por alguns importantes filósofos gregos (Empédocles, Platão) e por aquelas correntes sincréticas dos períodos helenístico e romano (estoicismo, epicurismo, neoplatonismo...), mais voltadas para o homem e seus problemas pessoais.

Evidente que a morte violenta do poeta lendário Orfeu não se encontra explorada em nenhum dos três poemas épicos em análise (afinal, os Argonautas são heróis jovens e belos e íntegros, acima dos humanos comuns, e sua viagem inaugural, segundo se viu, pode ser compreendida no patamar dos ritos de passagem ou de iniciação), porém cabe frisar novamente que é na épica de Apolônio de Rodes e na anônima tardia que se percebe de modo mais saliente certa atmosfera místico-religiosa, de base ritual/iniciática/mistérica, a perpassar vários dos atos do Orfeu poeta-sacerdote. Tal diferença exacerbada chama a atenção porque as várias religiões de mistérios gozaram de privilégio e de renovado interesse sócio-cultural entre egípcios e depois gregos e romanos, mas sua presença é irrelevante no poema de Valério Flaco, conquanto seja ele, na opinião de Ruiz Soriano, “[...] *quien mejor describe el rito de purificación con todos los pasos que deben seguirse y recreándose en valiosos detalles [...]*” (RUIZ SORIANO, 2004, p.122) – o estudioso refere-se ao argonauta Mopso (adivinho e sacerdote filho de Apolo), o qual é encarregado, depois dos funerais do rei Cícico (canto III), de proceder aos rituais de purificação para que a cólera da deusa Reia seja aplacada e a nau enfim possa seguir viagem.

Por outra via, o autor latino parece ter querido enfatizar as ações concretas e heroicas do general Vespasiano, entre as quais sua vitória nas guerras da Judeia e sua participação na expedição naval que pela primeira vez contornou o mar da Caledônia (atual Escócia), num feito que se iguala ao dos navegantes da Argo. Aclamado imperador de Roma em 69 d.C. pelos exércitos do Oriente, Vespasiano (o fundador da dinastia de Imperadores Flávios, que inclui a si, a Tito e a Domiciano) aplica-se agora com mais urgência, em palavras do tradutor de Flaco no Brasil, à sua tarefa de “[...] buscar restaurar a solidez das instituições de poder e a estabilidade sócio-econômica conhecidas pelos romanos nos anos do começo do Império.” (GOUVÊA JÚNIOR, 2010, p.15). Sem descuidar do pão e do circo para o povo (pois é ele quem manda construir o portentoso Coliseu), o ambicioso programa de restauração de Vespasiano coloca ênfase na “[...] reconstrução dos templos dedicados aos antigos imperadores divinizados [...]” (p.15), na construção de novos monumentos comemorativos, na produção de faustosos triunfos advindos de conquistas bélicas e na “[...] reemissão de moedas com a efígie dos príncipes anteriores, mas com inscrições atualizadas, a fim de ligar a imagem dos novos detentores da dignidade imperial à dos antigos descendentes dos Júlio-Cláudios.” (p.16), uma vez que a nova dinastia não descendia de antepassados ilustres.

Para sua legitimação, portanto, coube papel preponderante à literatura, que, no caso de Flaco, colocou-se sob inspiração e emulação do Virgílio da epopeia *Eneida*, o cantor por excelência da Roma faustosa e grandiosa do período do Divino Augusto, fundador do Império. Outras características dessa nova época literária de legitimação foram (GOUVÊA JÚNIOR, 2010, p.16-17): o rechaço às inovações, ao patetismo e ao exagero da literatura produzida entre os governos de Tibério e de Nero; a tentativa de retomada das formas, modelos e gêneros literários do passado augusto (sobretudo Virgílio); a revivescência dos mecenatos imperiais e privados; o “[...] rígido controle imperial dos Flávios não só da literatura, mas de toda a propaganda do período [...]” (p.17); a estreita colaboração entre artistas/intelectuais e regime imperial, o que acabou por cooptar e direcionar os escritores, agora mais preocupados em produzir poesias laudatórias e de circunstância, ou encômios e panegíricos adulatários ao Imperador. Numa expressão, “literatura de decadência”, conforme a história da literatura e da cultura enfatizará através dos séculos, em desprezo às produções do período. “Literatura de decadência” que, segundo Curtius (1959, p.346-347), fez nascer morto o épico de Valério Flaco, com o que corrobora o severo juízo de J. W. Mackail (apud CURTIUS, 1959, p.346) sobre o poeta romano: “*Es verdad que no fue capaz de destruir el perenne encanto de la leyenda del Vellón de oro, pero hizo todo lo razonablemente posible para conseguirlo*” – avaliações que Curtius arremata do seguinte modo, conquanto não se possa concordar inteiramente com ele: “*El tema de los Argonautas – aparte de las tragedias de Medea – no ha sido objeto de ninguna exposición épica de altos vuelos.*” (CURTIUS, 1959, p.347). Enfim, “literatura de decadência” que no final do século XIX será alçada a estranha positividade, pois muitíssimo apreciada pelo requintado Des Esseintes, o protótipo do decadentista *fin-de-siècle* imortalizado no romance *À rebours* (1884), de J.-K. Huysmans.

Seja como for, é nesse contexto que Valério Flaco escreve sua obra, tendo por modelo e referência intertextual não apenas o Virgílio da *Eneida*, mas também o Apolônio de Rodes das *Argonáuticas* e, claro, todo o arsenal da mitologia greco-latina (conforme já se frisou à exaustão), ao fim conseguindo, de acordo com a avaliação do tradutor Gouvêa Júnior (2010, p.21), “[...] conferir à narrativa uma certa dose de originalidade, ao adaptar a velha temática grega a feições e valores típicos latinos.” E é para fazer jus à figura heroica, reformista e divinizada do Imperador Vespasiano que, ao fim e ao cabo, Hércules acaba por ocupar o papel de grande herói modelar do poema de Flaco, cuja sombra perpassa toda a narrativa e cujos feitos arquiconhecidos são sutil ou

explicitamente referenciados em diversos momentos da epopeia, em entusiásticos louvores que repercutem a sanha empreendedora e os próprios feitos de Vespasiano restaurador. Assim, embora ausente de grande parte da aventura argonáutica, abandonado que fora no canto III da versão de Valério Flaco, ninguém melhor do que o invencível filho de Zeus e Alcmena para ser posto à prova e, em consequência, a serviço da propaganda dos feitos do Imperador, suplantando o débil chefe Jasão e outros argonautas veneráveis: afinal, se a saga argonáutica capitaneada por este é um relato mítico que se perde nas brumas do passado, improvável, a saga argonáutica capitaneada por Vespasiano, contornando pela primeira vez o mar da distante Caledônia, é um feito real e comprovado pela História, digno de glória e fama, que enfim realiza, positivamente, a alegoria contida no relato mítico antiquíssimo.

Tal visão positiva do valoroso e pio Hércules, ora aplicada ao também valoroso e pio Imperador romano, é uma construção ideológica que serve ao escritor Valério Flaco como uma luva, claro está, mas se coaduna à tradicional e gradativa construção da imagem positiva do Hércules herói pan-helênico que se foi elaborando na literatura grega, conforme o instigante estudo de Maria de Fátima Silva, “Da violência à civilização. Hércules, o Super-Homem da Antiguidade” (publicado no volume 65 da revista *Humanitas*, 2013, da Universidade de Coimbra). Neste, a autora preocupa-se em estudar o “desenvolvimento” do herói apenas no contexto grego, a partir de cinco autores fundamentais do repertório literário grego, evidenciando como, através da literatura, o perfil do herói vai mudando de violento e feroz a libertador, civilizador e *polites*: Homero (*Iliada*), Hesíodo (*Teogonia*), Pseudo-Hesíodo (*Escudo de Hércules*), Píndaro (cujas várias odes olímpicas referem-se ao lendário fundador dos Jogos Olímpicos) e Eurípides (*Alceste* e *Hércules furioso* – tema, posteriormente, de uma homônima tragédia de Sêneca). A estudiosa, claro está, não se reporta à obra “menor” de Valério Flaco (pois, repita-se, o seu enfoque é o contexto arcaico-clássico grego, não o latino), mas é evidente que esta (mais do que a epopeia de Apolônio de Rodes) acrescenta tijolos e argamassas fundamentais para a construção da positividade funcional do herói Hércules, agora (no contexto romano) tido como patrono, exemplo e espelho do reformista Imperador Vespasiano. Aliás, a estudiosa Maria de Fátima Silva sequer se reporta aos dois poemas épicos que nos ocupam, como se não fosse relevante, mítica e literariamente, a participação do filho de Alcmena entre os Argonautas. As duas obras “menores” de fato são tardias em relação a tais feitos pré-homéricos, mas penso mesmo que ambas são necessárias para a compreensão e o equacionamento do

perfil de nosso herói, uma vez que a “[...] tarefa civilizacional de tornar os mares seguros à navegação [...]” (SILVA, 2013, p.19) não foi um trabalho pessoal/particular de Hércules (que se somaria aos seus 12 mais conhecidos), mas sim um feito coletivo, social, que congrega outros tantos 50 heróis, menos ou mais notáveis (Orfeu e os Dióscuros, por exemplo), que tradicionalmente ficaram conhecidos, no plural (ao contrário da singularidade hercúlea), como **os Argonautas**.

À guisa de conclusão, ressalte-se que ao longo dos séculos, na tradição greco-latina, a saga dos Argonautas foi contada e recontada de várias maneiras, numa espécie de reescritura incessante do mito que atingiu a Idade Média (BRUNEL, 1999) e nossa própria contemporaneidade (o mitógrafo e romancista Robert Graves, por exemplo, escreveu o seu *The golden fleece* em 1944 – *La toison d’or*, na tradução francesa de 1964). Ler, observar e estudar as variantes do mito nas várias versões é um interessante exercício de intertextualidade e de observação das fecundas relações intersemióticas, interculturais e interdisciplinares entre literatura, mitologia, arte, arqueologia, religião, história e filosofia, uma vez que a crença de um Hesíodo não é a mesma que sustenta mitógrafos bem posteriores como Apolodoro, Higino e outros, que viveram em diferentes espaços sócio-históricos e culturais. Sem contar que a “descença” destes últimos, menos ou mais racionalistas, repercute o *logos* criterioso com que a filosofia, desde seus inícios, questionará o *mythos*.

No que concerne às três epopeias que vimos acompanhando, mister é aplicar o juízo genérico de José B. Torres Guerra na “Introducción” que escreve para a sua tradução de *Mitógrafos griegos*, com o qual se deve concordar: “*Lo que debemos destacar en todo caso es que la reelaboración de materiales previos no veta la introducción de elementos novedosos [...]*” (TORRES GUERRA, 2009, p.194-195). Isto é evidente sobretudo no poema épico de Valério Flaco, cuja “romanidade”, a despeito do uso da saga argonáutica (de matriz grega) e da figura tutelar de Hércules (herói pan-helênico), é patenteada do começo ao fim da narrativa. Em suma, sendo as três epopeias releituras e reescrituras do mito dos Argonautas, em geral, e do mito de Orfeu, em particular, na perspectiva deste ensaio, em contextos bem diferentes e numa distância de pelo menos sete séculos, novamente frisemos as diferenças básicas que repontam entre as duas primeiras: a de Valério Flaco é umbilicalmente ligada à história romana, e de certo modo utiliza-se da mitologia e da literatura para enaltecer a figura do Imperador, enquanto a de Apolônio de Rodes, desligada da história de Alexandria ou da história da

Grécia ou do Egito, é muito mais vincada pelo vetor esteticista, atemporal, que ditou as regras da literatura e da arte helenística, preocupando-se amiúde com os aspectos construtivos, a erudição e a etiologia, não descuidando de ombrear a figura de Orfeu, poeta e sacerdote (e espécie de chefe espiritual da expedição), com a figura marcial de Jasão, o supremo chefe militar da aventura. Sem descurar dos aspectos formais¹⁰ (ressaltados pelo tradutor brasileiro), os *Cantos argonáuticos* de Flaco, por seu turno, predicam um tratamento decorativo aos deuses (de acordo com o racionalismo da época) e, no que tange a Orfeu, dota-o de clara função narrativa auxiliar do narrador épico, mas sem qualquer transcendência. No caso das *Argonáuticas órficas*, embora esta obra tardia tenha sido vazada em língua grega, não há nela indicação precisa de autoria e de local em que foi escrita (Grécia? Egito? Magna Grécia?), o que dilui qualquer tentativa de se lastrear a obra a determinado contexto histórico-social (como é evidente na versão de Valério Flaco, sobretudo). Por outro lado, a proeminência dada à personagem Orfeu, que narra em primeira pessoa, ao discípulo Museu, sua participação na saga dos Argonautas, é de sumo interesse para se averiguar como tal versão aproveita e reescreve, em nova clave intertextual, seja a tradição da mitologia grega; seja a tradição da literatura greco-latina (concernente ao mito dos Argonautas); seja a tradição particular da literatura órfica – conquanto não se possa dizer que o anônimo autor, com sua releitura, esteja a nos iniciar na doutrina, nos preceitos, nos ritos e nos mistérios dos antigos ofícios órficos.

Referências:

APOLODORO. **Biblioteca**. Introducción de Javier Arce. Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 2001 (Biblioteca Clásica, 85).

APULEIO. **O burro de ouro**. Tradução do latim e introdução de Delfim Leão. Lisboa: Cotovia, 2007.

¹⁰ Em relação aos aspectos formais e/ou de construção, muito já se insistiu neste particular, mas cumpre frisar ainda uma vez que, se comparadas às epopeias de Homero, a de Apolônio e a de Flaco são muito diferentes destas, pois a alexandrina completa-se em quatro cantos e a romana, em oito, enquanto a anônima não se divide em cantos, mas se perfaz na narração corrida da saga marítima. Porém, a estrutura dos dois poemas épicos autorais (e menos o anônimo, tardio) tende a respeitar, por exemplo, os ditames gerais do gênero épico, com exórdio (proposição e invocação), dedicatória, catálogo de heróis, aparato maravilhoso (divino e grotesco), descrições vagarosas e pormenorizadas, apreço pelas forças da Natureza e exploração de seus efeitos dramáticos, narrações entremeadas por acontecimentos históricos etc. Neste particular, Flaco é sempre mais redundante que Apolônio, chegando mesmo a explorar a erupção do Vesúvio no dia 24 de agosto de 79 d.C. (IV. 507-509): “Qual quando, por azar, a ruir troou Vesúvio, / Letal à Hespéria, e mal caiu, a chuva ígnea / Cobriu as vilas do oriente com suas cinzas”.

- BERNABÉ, A. Orfeo, una 'biografía' compleja. In: BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coords.). **Orfeo y la tradición órfica**: un reencuentro. Madrid: Akal, 2008a. p.15-32.
- _____. Viajes de Orfeo. In: BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coords.). **Orfeo y la tradición órfica**: un reencuentro. Madrid: Akal, 2008b. p.59-74.
- BRUNEL, P. Orphée et les Argonautes. **Revue de littérature comparée**, Rennes, n.292, p.483-498, Octobre-Décembre 1999.
- BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.
- CALDAS, T. E. de A. *Os argonautas*, de Apolônio de Rodes, e a tradição literária. **Codex**, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.85-104, 2009.
- CURTIUS, E. R. La nave de los Argonautas. In: _____. **Ensayos críticos acerca de literatura europea**. Traducción de Eduardo Valentí. Barcelona: Seix Barral, 1959 (Tomo II). p.331-369.
- ERATÓSTENES. **Mitología del firmamento** (Catasterismos). Introducción, traducción y notas de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza, 2012.
- FLACO, G. V. **Cantos argonáuticos** – Argonáutica. Tradução do latim, introdução e notas de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH/FLUC), 2010.
- FLACUS, V. **Argonautiques**. Texte établi et traduit par Gauthier Liberman. Paris: Les Belles Lettres, 2003 (Tome I – Chants I-IV).
- _____. **Argonautiques**. Texte établi et traduit par Gauthier Liberman. Paris: Les Belles Lettres, 2002 (Tome II – Chants V-VIII).
- GARCÍA GUAL, C. **Introducción a la mitología griega**. 3.ed. Madrid: Alianza, 2013.
- GAZZINELLI, G. G. (Org. e trad.). **Fragments órficos**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- GOUVÊA JÚNIOR, M. M. Introdução. In: FLACO, G. V. **Cantos argonáuticos** – Argonáutica. Tradução do latim, introdução e notas de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH/FLUC), 2010. p.15-27.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, R. Rasgos mágicos en el mito de Orfeo. In: BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coords.). **Orfeo y la tradición órfica**: un reencuentro. Madrid: Akal, 2008. p.75-90.

OLMOS, R. Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo. In: BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coords.). **Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro**. Madrid: Akal, 2008. p.137-177.

[ORFEU]. **Argonáuticas órficas. Himnos órficos**. In: PORFÍRIO. **Vida de Pitágoras**. Introducciones, traducciones y notas de Miguel Periago Lorente. Madrid: Gredos, 1987a (Biblioteca Clásica, 104). p.63-241.

_____. **Les Argonautiques orphiques**. Texte établi et traduit par Francis Vian. Paris: Les Belles Lettres, 1987b.

RODAS, A. de. **Argonáuticas**. Introducción, traducción y notas de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Gredos, 1996 (Biblioteca Clásica, 227).

RODES, A. de. **A argonáutica**. Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1989.

RUIZ SORIANO, F. **El mito de Orfeo en las Argonáuticas**. Barcelona: MRA, 2004.

SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, M. *Argonáuticas órficas*. In: BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coords.). **Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro**. Madrid: Akal, 2008. p.349-364.

SILVA, M. de F. Da violência à civilização. Hércules, o Super-Homem da Antiguidade. **Humanitas**, Coimbra, vol. LXV, p.9-26, 2013.

TORRES GUERRA, J. B. Introducción. In: _____. (Introd., trad. y notas). **Mitógrafos griegos: Paléfato. Heráclito. Anónimo Vaticano. Eratóstenes. Cornuto**. Madrid: Gredos, 2009 (Biblioteca Clásica, 376). p.189-199.

VALVERDE SÁNCHEZ, M. Orfeo en la leyenda argonáutica. **Estudios clásicos**, Madrid (Sociedad Española de Estudios Clásicos), t.35, n.104, p.7-16, 1993.