



Ano 2 - N. 3 - jun 2018  
ISSN 2527-80X

REVISTA ÉPICAS

## ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

Apresentação - p. 4

Presentación - p. 8

### Dossiê O épico e as mulheres/Dossier L'épopée et les femmes - p. 12

O HEROÍSMO SINGULAR DE UMA OPERÁRIA SUBMISSA EM *OS FAMINTOS*, DE JOÃO GRAVE - António Martins Gomes - p. 13

LES GUERRIÈRES DANS LES POÈMES HÉROÏQUES FRANÇAIS DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE - Francine Wild - p. 29

A SEREIA QUE ENCANTOU O DEUS VIVO: SOBRE A REPRESENTAÇÃO DE MARIA MADALENA NO MEMORIAL DOS MILAGRES DE CRISTO E TRIUNFO DO DIVINO AMOR, DE SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL - Henrique Marques Samyn – p. 47

"ARE YOU READY TO FINISH THIS, BITCH?" LES TUEUSES ÉPIQUES ET L'ÉCHEC, DANS *BUFFY CHASSEUSE DE VAMPIRES* - Isabelle-Rachel Casta - p. 63

DE DU BARTAS A COIGNARD : L'EPOPEE FEMININE A TRAVERS LA FIGURE DE JUDITH - Steeve Taïlamé - p. 83

### Seção livre/Séction libre - p. 100

O PAPEL DA LITERATURA TRADICIONAL NA CRIAÇÃO DE GRANDES MITOS NACIONAIS: O ESTUDO DO CASO DE TRÊS LENDAS PORTUGUESAS E SÉRVIAS - Anamarija Marinović - p. 101

"EM PORTUGUÊS *BLOOMSDAY*" - Annabela Rita - p. 118

O RAMAKIEN DO SIÃO À LUZ DAS TEORIAS ÉPICAS - Jean-Marcel Paquette - p. 126

ÉTUDE DES PROCÉDÉS HOMÉRIQUES DANS *LA MORT DU ROI TSONGOR*: LES CODES ÉPIQUES POUR PARLER DE LA GUERRE - Marie Lefort - p.141

### Relatos de pesquisa/Comptes rendus de recherche - p. 155

O ÉPICO E A ALEGORIA EM *AS CANTILENAS DO REI-RAINHA* DE LEDA MIRANDA HÜHNE - Alexsandra dos Santos Bispo - p. 156

TRAÇOS ÉPICOS EM *SENHORA*, DE RAQUEL NAVEIRA - Edeilson de Jesus Correia - p. 170

PESQUISANDO EM CACHOEIRA - Ellen dos Santos Oliveira - p. 183

A CONSTRUÇÃO DO ETHOS NA EPOPEIA POPULAR: UM OLHAR SOBRE LAMPIÃO NA LITERATURA DE CORDEL - Flávio Passos Santana e Márcia Mariano - p. 196

O ENGAJAMENTO SOCIAL NA POESIA ÉPICA DE LEDA MIRANDA HÜHNE - Jessica Mayara Lisboa Leite - p. 210

**Resenha - Revue critique - p. 226**

RECENSÃO CRÍTICA DA OBRA MEMORIAL DA INFÂNCIA DE CRISTO E TRIUNFO DO DIVINO AMOR (PRIMEIRA PARTE), DE SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL - Paulo Geovane e Silva - p. 227



RAMALHO, Christina; SILVA, Fabio Mario da. Apresentação Revista Épicas n. 3. In: *Revista Épicas*. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 4-7. ISSN 2527-080-X.

### **APRESENTAÇÃO REVISTA ÉPICAS N. 3 – O ÉPICO E AS MULHERES**

Christina Ramalho  
Fabio Mario da Silva

O terceiro número da *Revista Épicas* traz, em seu dossiê, cinco artigos em que a relação entre o épico – em diferentes conceitos e expressões –, e as mulheres recebe olhares atentos, que buscam dimensionar os aspectos que revelam a tensão entre o universo de uma tradição centrada no heroísmo masculino e a presença feminina, seja em forma de autoria ou de inserção como personagem épica. Nesse sentido, vale lembrar que, até recentemente, a crítica literária associava o gênero épico exclusivamente à escrita masculina, justificando, por exemplo, que a ênfase que o próprio gênero tradicionalmente colocou nas “façanhas” heroicas, nos episódios guerreiros, batalhas, etc., não ajudaria à identificação com as mulheres, numa sociedade em que a guerra, a força física, o combate e o heroísmo eram conotados com o masculino. Parece-nos evidente que essa é uma convenção de gênero que associa o feito bélico, que por séculos caracterizou o épico, à autoria no âmbito desse gênero literário e mesmo ao heroísmo masculino.

Pensando assim, propusemos um dossiê que contemplasse questões relacionadas a essa tensão. Eis o que o dossiê, portanto, apresenta:

António Martins Gomes, da Universidade Nova de Lisboa, em “O heroísmo singular de uma operária submissa em *Os Famintos*, de João Grave”, centra-se na história da personagem Luísa e na falta de consciencialização política do operariado feminino. Segundo Gomes, o romance se trata de uma epopeia moderna que, entre os referentes relacionados à implantação da República e ao Estado Novo, abre espaço à realidade da mulher operária. Francine Wild, da Université de Caen Normandie, em “Les guerrières dans les poèmes héroïques français du Xlle siècle”, faz um contraponto revisionista entre a imagem do “guerreiro” e a da mulher nos poemas épicos e heróicos através dos tempos. Henrique Marques Samyn, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no texto “A sereia que encantou o Deus vivo: sobre a representação de Maria Madalena no *Memorial dos milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor*, de Soror Maria de Mesquita Pimentel”, se volta à segunda obra da trilogia épica de Pimental, e dá protagonismo à Maria Madalena e ao modo como ocorre o resgate de sua imagem através da contraposição entre os pecados relacionados, tradicionalmente, às mulheres e a conversão cristão como forma de gerar um modelo do feminino. Isabelle-Rachel Casta, em “‘Are you ready to finish this, bitch?’ Les teuses épiques et l’échec, dans *Buffy Chasseuse de Vampires*”, estuda a obra de Joss Whedon (EUA, 1997-2003) a partir de três tópicos para compreender o alcance e as modalidades da isagogia épica do sacrifício: a morte como poética do outro-mundo; a necessária solidão final dos eleitos e a neotonia, que repete o fracasso perpétuo dos assassinos em salvaguardar sua integridade. Já Steeve Tailame, em “De Du Bartas a Coignard : l’épopée féminine a travers la figure de Judith”, aborda a obra *Judith* de Guillaume Salluste Du Bartas, primeira epopeia de sucesso do período moderno, para contrapô-la a *Imitation de la victoire de Judith*, de Gabrielle de Coignard, evidenciando o que entende como “feminização formal e substancial do gênero épico”.

Ainda neste terceiro número, encontra-se a “Seção Livre” que, por sua vez, reúne quatro artigos. Anamarija Marinović, da Faculdade de Filologia da Universidade de Belgrado, e do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa, apresenta “O papel da literatura tradicional na criação de grandes mitos nacionais: o estudo do caso de três lendas sérvias”, texto por meio do qual estabelece o contraste entre lendas populares portuguesas e

lendas sérvias, a partir do viés linguístico e histórico. Annabela Rita, da Universidade de Lisboa, em “Em português *Bloomsday*”, dá relevo às questões estéticas envolvidas na reelaboração de tópicos épicos clássicos, incluindo aí o diálogo com a memória coletiva. O artigo “O Ramakien do Sião à luz das teorias épicas”, versão em português de artigo original em francês, de Jean-Marcel Paquette – cuja carreira acadêmica se desenvolveu na Université Laval (Québec) –, publicado em *Le Recueil Ouvert*, do *Projet Épopée*, apresenta uma perspectiva histórica da relação entre o *Râmâyana* indiano e o *Ramakien* tailandês, para, em seguida, dimensionar os aspectos históricos e antropológicos, que permitiram ao Ramakismo se associar à tradição épica. Marie Lefort, da Université de Limoges, em “Étude des procédés homériques dans *La mort du roi Tsongor*: les codes épiques pour parler de la guerre”, estabelece relações entre a obra do romancista Laurent Gaudé e os métodos épicos homéricos presentes na *Ilíada*.

Na seção “Relatos de pesquisa”, mais cinco artigos são apresentados. Alexsandra dos Santos Bispo, licenciada em Letras pela UFS e pós-graduanda em Alfabetização e Letramento, na FAC, aborda o poema épico-lírico *As cantilenas do Rei-Rainha* (1988), de Leda Miranda Hühne, para analisar a permanência do épico na literatura brasileira e o recurso da “alegoria” como forma utilizada pela autora para problematizar questões políticas brasileiras. Edeilson de Jesus Correia, licenciado em Letras e pós-graduando em Estudos Literários pela FAJAR, desenvolve, em “Traços épicos em *Senhora*, de Raquel Naveira”, uma reflexão sobre os aspectos épicos ali presentes, com destaque para a inserção da figura feminina como protagonista nos poemas que compõem o livro. Já a Profa. MSc. Ellen dos Santos Oliveira, doutoranda em Estudos Literários (PPGL/UFS), em “Pesquisando em Cachoeira”, revela o passo a passo para a pesquisa biobibliográfica sobre o escritor Nilo Fernandes Barbosa (1910-1988) – autor, entre outros, do poema épico *Sepé, o morubixaba rebelde* (1964) – desenvolvida durante o mestrado. O Prof. MSc. Flávio Passos Santana, doutorando em Estudos Linguísticos (PPGL/UFS) e a Profa. Dra. Márcia Mariano (PPGL/UFS), em “A construção do *ethos* na epopeia popular: um olhar sobre Lampião na literatura de cordel”, abordam dois aspectos épicos relevantes para a cultura brasileira: a presença do herói-cangaceiro Lampião e o cordel épico. Por fim, Jessica Mayara Lisboa Leite, licenciada em Letras pela UFS, traz, em “O engajamento social na poesia épica de Leda Miranda Hühne”, reflexões sobre aspectos épicos da obra *A cor da terra*, publicada em 1981, valorizando, na

estética de Hühne, o diálogo com a tradição concretista; o engajamento com questões sociais, culturais e políticas; entre outros.

Por fim, insere-se neste número a resenha de Paulo Geovane e Silva, da FACISA/BH e da Universidade de Coimbra, intitulada “Recensão crítica da obra *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (primeira parte), de Soror Maria de Mesquita Pimentel”. Organizado e comentado por Fabio Mario da Silva, o livro é referência importante para quem deseja debruçar sobre a autoria feminina de textos épicos em Portugal.

Desejamos excelentes leituras a todos/as.



RAMALHO, Christina; SILVA, Fabio Mario da. Présentation Revista Épicas n. 3. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 8-11. ISSN 2527-080-X.

### **PRÉSENTATION REVISTA ÉPICAS N. 3 – L'EPOPEE ET LES FEMMES**

Christina Ramalho  
Fabio Mario da Silva

La troisième édition de la *Revista Épicas* apporte dans son dossier cinq articles dans lesquels la relation entre l'épopée - dans différents termes et concepts - et les femmes reçoivent les yeux attentifs, qui cherchent à étendre les aspects qui révèlent la tension entre l'univers de une tradition centrée sur l'héroïsme masculin et la présence féminine, que ce soit sous la forme d'une paternité ou d'une insertion en tant que personnage épique. En ce sens, il convient de rappeler que, jusqu'à récemment, la critique littéraire associée le genre épique exclusivement à l'écriture des hommes, en expliquant, par exemple, l'importance que le genre lui-même traditionnellement placé dans les exploits héroïques dans les épisodes guerriers, batailles, etc., ne contribuerait pas à la identification avec les femmes dans une société où la guerre, la force physique, le combat et l'héroïsme ont été goudronnées avec le mâle. Nous pensons que ce problème est axé sur le genre de compréhension que les critiques ont des concepts de "féminin" et de "épique". Dans cette optique, nous avons proposé un dossier qui aborde des questions liées à cette tension. Voici donc ce que le dossier présente:



António Martins Gomes, de l'Universidade Nova de Lisboa, dans "O heroísmo singular de uma operária submissa em *Os Famintos*, de João Grave", se concentre sur l'histoire du personnage Luísa et le manque de conscience politique de la travailleuse. Selon Gomes, le roman traite d'une épopée moderne qui, parmi les références liées à l'implantation de la République et à l'Etat de Novo, ouvre la voie à la réalité de la femme de la classe ouvrière. Francine Wild, de l'Université de Caen Normandie, dans "Les guerrières dans les poèmes héroïques français du XIIe siècle", fait un contrepoint révisionniste entre l'image du "guerrier" et celle de la femme dans les poèmes épiques et héroïques à travers les âges. Henrique Marques Samyn, de l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro, dans le texte "A sereia que encantou o Deus vivo: sobre a representação de Maria Madalena no *Memorial dos milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor*, de Soror Maria de Mesquita Pimentel", se tourne vers la deuxième œuvre de la trilogie épique de Pimental et met en valeur Marie-Madeleine et la manière dont la rédemption de son image se produit à travers la contraposition entre les péchés traditionnellement liés aux femmes et la conversion chrétienne comme moyen de générer un modèle du féminin. Isabelle-Rachel Casta, dans "'Are you ready to finish this, bitch?' Les teuses épiques et l'échec, dans *Buffy Chasseuse de Vampires*", étudie l'œuvre de Joss Whedon (États-Unis, 1997-2003) à partir de trois rubriques pour cerner la portée et les modalités de l'isagogie épique sacrificielle : la mort comme poétique des arrières-mondes ; la nécessaire solitude ultime de l'écu et la néoténie, qui rédime l'échec perpétuel des Tueuses à sauvegarder leur intégrité. Já Steeve Taillame, em "De Du Bartas a Coignard : l'épopée féminine a travers la figure de Judith", aborda a obra *Judith* de Guillaume Salluste Du Bartas, primeira epopeia de sucesso do período moderno, para contrapô-la a *Imitation de la victoire de Judith*, de Gabrielle de Coignard, evidenciando o que entende como "feminização formal e substancial do gênero épico". Enfin Steeve Taillame, dans "De Bartas à Coignard: l'épopée féminine à travers la figure de Judith", aborde *Judith* de Guillaume Salluste Du Bartas, première épopée réussie de la période moderne, pour contrer l'*Imitation du victoire de Judith*, de Gabrielle de Coignard, en soulignant ce qu'il comprend comme «une féminisation formelle et substantielle du genre épique».

Toujours dans ce troisième numéro, il y a la "Section Libre" qui, à son tour, rassemble quatre articles. Anamarija Marinović, de la Faculté de philologie de l'Université de Belgrade et du Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias de l'Universidade de Lisboa, présente "O papel da literatura tradicional na criação de grandes mitos nacionais: o estudo do caso de três lendas sérvias", un texte qui établit le contraste entre les légendes populaires portugaises et les légendes serbes, basé sur le parti pris linguistique et historique. Annabela Rita, de l'Universidade de Lisboa, dans "Em português *Bloomsday*", met en lumière les problèmes esthétiques liés à la reprise de sujets épiques classiques, y compris le dialogue avec la mémoire collective. L'article "O Ramakien do Sião à luz das teorias épicas", une version portugaise de l'article original français de Jean-Marcel Paquette - dont le parcours académique a été développé à l'Université Laval (Québec) - publié dans *Le Recueil Ouvert du Projet Épopée*, présente une perspective historique sur la relation entre le Ramayana Inde et le Ramakien thaï, puis à mettre à l'échelle les conditions historiques et anthropologiques qui ont permis au *Ramakien* de s'associer à la tradition épique. Marie Lefort, de l'Université de Limoges, dans "Étude des procédés homériques dans *La mort du roi Tsongor*: les codes épiques pour parler de la guerre", établit des relations entre l'œuvre du romancier Laurent Gaudé et les méthodes épiques homériques présentes dans l'*Iliade*.

Dans la section "Comptes rendus de recherches", cinq articles supplémentaires sont affichés. Alexsandra dos Santos Bispo, diplômée en Lettres (UFS) et étudiante de diplômé lato sensu (FAC), aborde le poème épique-lyrique *As cantilenas do Rei-Rainha* (1988), de Leda Miranda Hühne pour analyser la permanence de l'épopée dans la littérature brésilienne et la ressource de "l'allégorie" comme forme utilisée par l'auteur pour problématiser les questions politiques brésiennes. Edeilson de Jesus Correia, diplômé en lettres et étudiant de diplômé lato sensu en études littéraires par le FAJAR, développe, dans "Traços épicos em *Senhora*, de Raquel Naveira", une réflexion sur les aspects épiques présents, en insistant sur l'insertion de la figure féminine comme protagoniste dans les poèmes qui composent le livre.

Ellen dos Santos Oliveira, doctorante en Études Littéraires (PPGL/UFS), dans "Pesquisando em Cachoeira", révèle la recherche biobibliographique sur l'écrivain Nilo Fernandes Barbosa (1910-1988) - auteur, entre autres, du poème épique *Sepé, o morubixaba rebelde* (1964) - développée pendant la maîtrise. Flávio Passos Santana, doctorant en Études Linguistiques

(PPGL/UFS) et Márcia Mariano (PPGL/UFS), dans “A construção do *ethos* na epopeia popular: um olhar sobre Lampião na literatura de cordel”, abordent deux aspects épiques de la culture brésilienne: la présence du héros-*cangaceiro* Lampião et le « cordel » épique. Enfin, Jessica Mayara Lisboa Leite, diplômée en lettres par UFS, apporte, dans “O engajamento social na poesia épica de Leda Miranda Hühne”, des réflexions sur les aspects épiques de l'œuvre *A cor da terra*, publiée en 1981, valorisant l'esthétique de Hühne, le dialogue avec la tradition concrète; l'engagement sur des questions sociales, culturelles et politiques; entre autres.

Enfin, une revue critique de Paulo Geovane e Silva, de la FACISA/BH et de l'Université de Coimbra, intitulée “Recensão crítica da obra *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (primeira parte), de Soror Maria de Mesquita Pimentel”. Organisé et commenté par Fabio Mario da Silva, le livre est une référence importante pour quiconque souhaite s'attarder sur la paternité féminine des textes épiques au Portugal.

Nous vous souhaitons d'excellentes lectures.



**Dossiê O épico e as mulheres**  
**Dossier L'épopée et les femmes**



GOMES, António Martins. O heroísmo singular de uma operária submissa em *Os famintos*, de João Grave. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 13-28. ISSN 2527-080-X.

### **O HEROÍSMO SINGULAR DE UMA OPERÁRIA SUBMISSA EM OS FAMINTOS, DE JOÃO GRAVE**

#### **THE UNIQUE HEROISM OF A SUBMISSIVE WORKING WOMAN IN JOÃO GRAVE'S *THE HUNGRY ONES***

António Martins Gomes<sup>1</sup>  
(CHAM – FCSH/UNL)

**RESUMO:** Em 1903, um ano de grandes conflitos entre o operariado e o patronato, João Grave assinala a sua estreia na literatura portuguesa com o romance *Os Famintos*, cujo enredo se concentra numa ilha operária e numa tecelagem do Porto. Esta obra adequa-se à estrutura da epopeia moderna, ao narrar a história de Luísa, uma jovem que vive nessa ilha e age como juguete do destino. Simbolizando a falta de consciencialização política do operariado feminino, a protagonista trava um combate pela sua sobrevivência e procura ultrapassar sucessivas contrariedades, tais como a morte do pai, o trabalho na fábrica, a greve, a mendicidade, a prostituição e o vício do álcool. No final, os grevistas permanecem na ilha; Luísa, que obedeceu ao poder, muda-se para uma habitação melhor, fora da cidade. Ao longo das suas quatro edições, este romance distópico subsiste à implantação da República e prenuncia o Estado Novo, o regime que também irá quebrantar o associativismo, para garantir a ordem no seio do proletariado. Nesta visão feudal da *polis*, perpetuamente dividida entre ricos e pobres, a heroína de *Os Famintos* veicula, enfim, a mensagem de que a classe operária pode ser feliz se respeitar o poder e cumprir os deveres.

**Palavras-chave:** João Grave, *Os Famintos*, herói singular, condição feminina, operariado.

---

<sup>1</sup> Doutoramento pela Universidade Nova de Lisboa, em 2007. Contacto electrónico: amgomes@fcsch.unl.pt. Docente, desde 1995, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL, em cuja actividade predomina a cultura portuguesa medieval e oitocentista. Investigador Integrado do Centro de Humanidades (CHAM).

**Abstract:** In 1903, a year of huge conflicts between workers and employers, João Grave made his debut in the Portuguese literature with *The Hungry Ones*, a novel whose action takes place in a workers suburb and in a factory, in Porto. This novel may be interpreted as a modern epic that tells the story of a young woman who lives in this suburb and acts as a puppet of destiny. In addition to symbolizing the lack of political awareness among female workers, Luísa, the main character, engages in a struggle for life and tries to overcome successive setbacks, namely her father's death, the factory, the strike, mendicancy, prostitution and alcoholism. In the end, the strikers remain in the suburb; Luísa, who was submissive to power, moves to the countryside and improves her life. Throughout its four editions, this dystopian novel endures the Republican Implantation and prefigures the "Estado Novo", a regime that will also diminish workers' activism, so as to dominate an orderly proletariat. With this feudal perspective of the *polis*, perpetually divided into rich and poor, an ultimate message is conveyed by *The Hungry Ones'* heroine: all working-class members can be happy should they respect power and fulfil their duties.

**Keywords:** João Grave, *The Hungry Ones*, singular hero, Status of Women, working-class.

## Introdução

João Grave, um autor pouco destacado na história da literatura portuguesa, faz a sua estreia na ficção romanesca com *Os Famintos*, uma obra que narra os limites da resistência humana na sua árdua luta pelo pão. Este artigo procura mostrar como este romance escrito no início do século XX pode ser visto como uma das primeiras epopeias modernas do proletariado português; por um lado, apesar de não envolver matéria grandiosa no assunto ou eloquência retórica nos diálogos, o mesmo apresenta unidade de acção e integridade narrativa; por outro, a jovem e inocente Luísa também preenche sensivelmente todos os requisitos necessários para ser uma nova heroína épica, tanto ao nível do determinismo hereditário como da luta singular que trava contra as adversidades. Como personagem romanesca, Luísa é uma *dramatis persona* que protagoniza novas formas de heroísmo épico, enfrenta desafios lançados no mundo moderno e é consequente nos seus actos, procurando provar que o herói singular, ordeiro e submisso, triunfa sobre o herói colectivo, indisciplinado e insurrecto.

Em relação à literatura deste período, pretende-se mostrar ainda como este romance é inédito na abordagem de novos problemas sociais, na medida em que regista o crescente frenesim do mundo laboral e documenta o antagonismo de classes num momento histórico: a ascensão do capitalismo industrial no dealbar do século XX, muito perto do derrube da Monarquia portuguesa. Num período da história de Portugal em que a produção vai perdendo as suas marcas artesanais e domésticas para adquirir cada vez mais uma linha mecânica e fabril, esta obra descreve um dos primeiros movimentos de massas genuinamente proletários, e apresenta, em confronto, duas formas de luta pelo pão e pela dignidade dos que habitam num espaço urbano

marginal: de um lado, trabalhadores que, unidos, reivindicam salários mais justos, fazem greves na fábrica e manifestam-se na rua; do outro, Luísa, a jovem protagonista que prefere lutar por si própria, sozinha contra tudo e contra todos, sempre indiferente à luta organizada.

Até aos nossos dias, tem sido muito escassa a abordagem literária deste romance, provavelmente por faltar no seu conteúdo, ao contrário de algumas obras de Abel Botelho, uma mensagem mais explícita sobre as formas de mudança política ou social; com efeito, João Grave expõe as chagas abertas da sociedade e denuncia o lado mais sórdido da humanidade, mas não lhes faz frente nem apresenta sequer alguma alternativa para a sua erradicação. A importância desta obra acaba por residir na forma inédita de ficcionalizar, sob uma focalização predominantemente feminina, as condições precárias do operariado urbano ou o trabalho na fábrica como um meio para a mulher entrar no mundo da prostituição. Ao sair vencedora, após uma luta que já não foi travada contra deuses da Antiguidade clássica ou monstros do mundo mitológico, mas contra as complexidades mais adversas do quotidiano terreno, a protagonista assume-se como uma nova heroína épica que dá voz interventiva ao operariado feminino na literatura portuguesa.

### **A epopeia de uma heroína proletária**

Após ter concluído os estudos preparatórios em Aveiro, João José Grave (Vagos, 1872 – Porto, 1934) frequentou a Escola Médico-Cirúrgica do Porto, onde obteve a licenciatura em Farmácia. Optou contudo por se dedicar ao jornalismo, em cuja área desenvolveu uma carreira assinalável como redactor em diversos órgãos de imprensa, tais como o *Diário da Tarde*, o *Diário de Notícias* ou *O Século*, e como colaborador nas revistas *Brasil-Portugal* e *Serões*. Foi ainda director da Biblioteca Pública Municipal do Porto, chefiou a redacção da Editora Lello & Irmão, e dirigiu a primeira edição do reputadíssimo *Lello Universal - Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro*.

Apesar de se tratar de um autor pouco valorizado na história da literatura portuguesa, João Grave publicou ao longo de mais de duas décadas uma extensa obra em prosa, da qual podemos destacar o romance *A Eterna Mentira* (1904), que incide sobre um adultério praticado em ambiente pequeno-burguês, o romance *Gente Pobre* (1912), que narra alguns aspectos da

proletarização e da emigração rural nortenha, e um conjunto de contos em torno da participação de Portugal na I Guerra Mundial, em 1918: coligidos em dois volumes, ambos os títulos - *O Mutilado* e *Os Sacrificados* - prenunciam, como horizontes de expectativa, as consequências extremamente negativas para um grande número de militares portugueses que, na frente da batalha de La Lys, França, ficaram feridos, estropiados ou perderam mesmo as suas vidas em vão. Entre o seu desenvolvimento, mais notório a partir das prósperas décadas da “Pax Regeneratória” e do Fontismo, e o início da República, o operariado português teve uma escassa atenção das artes, e especificamente do texto literário, na representação dos seus membros e do seu dia-a-dia, como se o respectivo conteúdo e enredo principal associassem a obra a um género inferior da *mimesis* artística. Tal como já havia sucedido com *Hard Times* (1854), do escritor inglês Charles Dickens, ou com *Germinal* (1885), do autor francês Émile Zola, o romance *Amanhã*, de Abel Botelho, destaca-se neste aspecto literário ao inaugurar a exposição minudente das míseras condições sociais do proletariado em Portugal. Publicada em 1901, esta obra naturalista expõe o violento antagonismo de classes num momento histórico em que a reafirmação da doutrina católica coincide com a propagação do anarquismo no seio do operariado lisboeta, em finais do século XIX; quanto ao seu enredo, envolve a intensificação da luta do operariado têxtil nos bairros ribeirinhos de Marvila e Xabregas, e o seu tempo de acção situa-se durante as celebrações religiosas do centenário do nascimento de Santo António, mais precisamente entre Novembro de 1894 e Junho de 1895.

João Grave, que foi também revisor e editor do romance incompleto *Amor Crioulo*, de Abel Botelho, vai aderir à linha temática deste autor, mas desloca o espaço de acção para a cidade nortenha do Porto, e situa-o em 1903, um dos anos de maior conflito existente em Portugal entre o operariado têxtil e o patronato. João Grave estreia-se assim na literatura com *Os Famintos*, um curto romance dividido em dez capítulos cujo enredo abrange os limites da resistência humana na sua persistente e árdua luta pela vida e pelo pão. Nesta obra, a linguagem é muito coloquial, procurando aproximar-se o mais possível e com frequência do calão e da gíria regional nos diálogos e em vários lexemas, como *pregunta* ou *alevantar*; por sua vez, a estética naturalista na descrição dos espaços sórdidos e na caracterização das personagens de baixa condição confunde-se com o estilo neo-romântico existente nas reflexões e na acção heróica da protagonista.



Alguns anos mais tarde, em nota acrescentada à segunda edição (1915), João Grave refere que as páginas desta obra “ficarão como um documento nítido e preciso, marcando a iniciação da minha actividade de escritor”. Fazendo uma alusão à importância temática do romance naturalista *Os Mistérios de Marselha*, de Émile Zola, o autor acrescenta ainda que nenhum trabalhador se devia envergonhar do seu trabalho, ou seja, defende a necessidade de a literatura e as artes darem um maior protagonismo à classe operária, pois considera que cada um dos seus membros é suficientemente digno de ser um bom modelo de representação do real, independentemente das restritas normas do cânone estético.

Até aos nossos dias, tem escasseado a abordagem literária deste romance, cuja acção se concentra nalguns espaços menos nobres da cidade do Porto, focando particularmente uma ilha operária e uma tecelagem; destaquemos João Gaspar Simões, que lhe atribuiu marcas neo-realistas numa escrita honesta e coerente, e Isabel Pires de Lima, que o inseriu no naturalismo e o considerou o melhor retrato do Porto operário. Recentemente, Vítor Viçoso publicou um texto com algumas ideias fulcrais para melhor contextualizar a literatura portuguesa finissecular, segundo as quais esta obra, por partilhar uma temática idêntica, também pode ser enquadrada neste âmbito: “Entre 1899 e 1904, a literatura portuguesa é, aliás, prolífera na ficcionalização do miserabilismo operário nos meios urbanos, no quadro duma industrialização e do desenvolvimento das relações capitalistas no último quartel do século XIX, [...]” (Viçoso 2002, p. 134).

No entanto, o investigador que, pela sua abrangência multidisciplinar, maior contributo dá para o estudo desta obra pertence à área da sociologia: em 2013, Eduardo Cintra Torres analisou e interpretou, com bastante argúcia e em devida profundidade, *Os Famintos*, relacionando a forma de representação literária do seu autor com os factos verdadeiramente ocorridos na greve de 1903, os quais foram profusamente noticiados em órgãos de imprensa, tanto nacionais como regionais.

Apesar de o enredo deste romance nunca ser associado directamente a um acontecimento histórico específico, ou de a ilha operária, a fábrica têxtil e outros lugares residuais por onde as personagens se movimentam e interagem serem raramente identificados na geografia portuense, *Os Famintos* documentam a ascensão do capitalismo industrial no dealbar

do século XX, a poucos anos da dissolução do regime monárquico em Portugal, e registam a crescente incorporação da mão-de-obra feminina no mundo laboral num tempo em que ainda não existiam leis a regulamentar as condições de trabalho, ou em que as poucas em vigor não eram devidamente aplicadas ou cumpridas.

Como curiosidade, identifiquemos algumas coincidências existentes entre a folha de rosto desta edição e a de *Os Maias*, o célebre romance que o escritor realista Eça de Queiroz edita em 1888: a mancha gráfica, os títulos no plural, os subtítulos (*Episódios da vida romântica* e *Episódios da vida popular*), a editora (Livraria Chardron) e o local de edição (Porto). Mas estas similitudes tipográficas ficam-se por estes paratextos introdutórios, pois *Os Famintos* não descrevem quaisquer passeios de gente burguesa em coches que atravessam paisagens campestres, encontros excitantes em alcovas entre amantes adúlteros, banquetes opíparos em ambientes aristocráticos, ou jogos de poder pelos bastidores da política parlamentar. Os únicos protagonistas desta vastíssima família de famintos, cujos apelidos desconhecemos, são operários pobres que vivem rodeados da maior miséria e lutam desesperadamente por sobreviver. Pão e sardinhas são os principais alimentos partilhados dentro deste famélico grupo social. *Fome* é uma das palavras que mais se repete ao longo dos capítulos, tanto na enunciação do narrador heterodiegético como no diálogo das personagens nortenhas; talvez seja esta a explicação para o autor ter optado pelo título definitivo, a substituir o original, que está riscado no manuscrito desta obra mas ainda suficientemente legível: *Os descalços*.

No início de *Os Famintos*, Manuel, que habita com a sua mulher e os três filhos um escasso tugúrio arrendado numa ilha operária, regressa da fábrica têxtil bastante debilitado num sábado ao cair da tarde. Gravemente doente dos pulmões e sem meios para se tratar, este chefe de família será mais uma das vítimas da tuberculose, uma das doenças mais comuns e fatais nesta altura:

Foi num sábado ao entardecer que Manuel, adoecendo de repente, abandonou o trabalho, com as faces cavadas numa funda ruga de amargura e os olhos acesos dum intenso brilho de febre. Sentira uma dor tão aguda, que teve de encostar-se, quase desfalecido, a uma parede para não cair desamparadamente. Perdera a noção das

coisas exteriores e todos os objectos se agitavam à sua volta, em movimentos vertiginosos. A essa hora, na fábrica, ia um alegre rumor de vida. Rangiam os teares secamente e as máquinas arfavam com vigor, resfolegando como pulmões potentes (GRAVE, 1927, p. 1).

Luísa, sendo a filha mais velha, passará a ter a seu encargo a responsabilidade de substituir o pai na árdua e diária subsistência da família. Qual heroína épica apanhada na teia de uma sólida organização patriarcal e patronal, o destino obriga esta frágil e inocente personagem a abandonar o seu habitual espaço doméstico, a aventurar-se num mundo agitado e desconhecido e a conviver com muitas personagens oponentes. Precocemente, com muito sacrifício e amargura, Luísa irá ter de percorrer várias etapas da sua dura aprendizagem de vida até à conquista da felicidade. Tal como o romance *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, pode ser considerado, em termos narratológicos, uma das primeiras epopeias do homem burguês em luta pela sua afirmação, este romance de João Grave pode ser visto como uma das primeiras epopeias do proletariado português, pois, apesar de se distanciar do passado mítico, da tradição dos povos ou da matéria grandiosa como assunto, segundo se recomenda canonicamente quanto aos seus aspectos constitutivos, apresenta uma total unidade de acção e integridade narrativa.

Como personagem romanesca, Luísa também preenche quase todos os requisitos necessários para desempenhar o papel de uma verdadeira heroína épica em demanda da sua afirmação individual, tal como o faziam outrora os nobres heróis das canções de gesta, das lendas populares ou dos romances de cavalaria: apesar de não ter ascendência nobiliárquica nem um elevado estatuto, Luísa é corajosa, generosa e moralmente íntegra; para além disso, é consequente nos actos que pratica e é verosímil, pois as dificuldades que vai superando têm origem em factos históricos. Tal como Ulisses e Eneias haviam descido às álgidas entranhas da terra, Dante às ardentes profundezas do inferno, e Vasco da Gama aos tormentosos abismos do mar, também Luísa irá cumprir a indispensável catábase, ou seja, degrada a sua vida antes de ser recompensada com a sua ligeira ascensão social. *Mutatis mutandis*, esta é uma heroína moderna dos tempos fabris e industriais.

A ilha tem adquirido, desde os tempos mais ancestrais, uma simbologia riquíssima na história e na cultura da humanidade. Recordemos alguns desses espaços míticos mais celebrizados: *Atlântida*, envolvida por círculos concêntricos como forma superior de perfeição platónica; *Avalon*, o centro de sabedoria e de poder espiritual onde a espada Excalibur foi forjada; *Ogígia*, onde Ulisses retemperou as suas energias durante sete anos antes de prosseguir em

viagem; a ilha sem nome onde Santo Amaro testemunhou a existência do Paraíso terrestre, como refúgio da agitação mundana; a *Utopia* de Thomas More, microcosmos de um mundo perfeito e completo; a *Ilha dos Amores*, a fértil ínsua atlântica que Camões arquitectou para consagrar os bravos navegadores lusitanos; ou a *NeverLand*, o lugar mágico onde Peter Pan metaforiza a ausência da responsabilidade e da morte.

Porém, a ironicamente designada “ilha” em que a jovem Luísa reside em nada se assemelha a algum destes espaços simbolicamente perfeitos, antes mencionados. Esta ilha é apenas uma entre as mais de mil “ilhas operárias” que existiam efectivamente no Porto, no dealbar do século XX. Em 1899, o médico Ricardo Jorge publica *Demografia e Higiene na cidade do Porto*, onde escreve acerca das degradantes condições higiénicas em que viviam aqueles aglomerados populacionais, e, em nome da saúde pública, faz um alerta a toda a comunidade para as consequências nefastas daquela situação:

[...] renques de cubículos, às vezes sobrepostos em coxias de travesso. Este âmbito, onde se empilham camadas de gente, é por via de regra um antro de imundície; e as casinhas em certas ilhas, dessoalhadas e miseráveis, pouco acima estão da toca lóbrega dum troglodita. [...] São o acoito das classes operárias e indigentes que, mercê dum aluguer usurário, pagam o seu direito de residência a preço mais subido do que as classes remediadas. Há no Porto 1048 ilhas com 11 129 casas, o que dá uma média de 10,6 casas por ilha. [...] Vê-se que quase metade da gente do Porto mora e acama-se nas ilhas, gerando uma acumulação insalubérrima.

[...] habitações lóbregas e insalubérrimas onde se amesenda mais de um terço da população; há o desbaste das moléstias infecciosas pela licença do contágio; há enfim uma rede de incapacíssimos esgotos, rastilhando o solo e a água de imundície. (JORGE, 1899, 152 e 322)

Concentrada no espaço asfixiante desta ínsula, a obra *Os Famintos* assume um determinismo geográfico, no sentido em que todo este conjunto de personagens está sempre condicionado pelo meio em que nasce e se desenvolve:

Pequerruchos de tenra idade coçavam as chagas da cabeça com os dedinhos ulcerados e pediam pão, lacrimejando. Viam-se os interiores sem asseio, desconfortáveis e em revolta – ao fundo, alcovas sombrias, com catres de pinho nuamente expostos à

observação irónica de toda a gente, como corpos sem virgindade; nas salas encardidas, três cadeiras, uma mesa e montões de farrapos, em promiscuidade com berços e louças (GRAVE, 1927, p. 5).

Mediante o panorama descrito, este espaço marginal nunca poderá ser considerado uma nova utopia social, dada a completa ausência de felicidade e harmonia nesta ilha de gente excluída, mas antes uma autêntica distopia, ou seja, um *topos* desafortunado e desconfortável, onde nenhum dos seus habitantes tem vontade de permanecer.

Em 1903, o algodão começa a ser transaccionado a preços de mercado bastante elevados e a indústria têxtil portuguesa mergulha numa crise profunda. Em Maio desse ano, os trabalhadores decidem dar início a uma greve<sup>2</sup>, que contou com uma adesão de cerca de trinta mil operários têxteis do Porto. Em alguns capítulos do seu romance, João Grave regista este episódio histórico de luta operária, que é desencadeado como forma de resposta enérgica à intenção manifestada pelo patronato de “reduzir um vintém na mão-de-obra” (Grave 1927, p. 105). Durante cerca de três meses, assistir-se-á a um longo braço de ferro, no que diz respeito à distribuição dos lucros da produção num sector profissional que já estava assinalado como um dos mais degradados em termos de remuneração salarial, em cuja tabela estatística se situava apenas acima do sector da agricultura.

Em Portugal, as primeiras greves industriais ocorrem no início da década de 70 do século XIX, sob a influência ideológica da I Internacional, e nelas se envolvem operários que reivindicam a redução do horário laboral, a supressão do trabalho nocturno e o aumento salarial. Esta greve em particular, que ocorre em 1903 com o apoio da Confederação Têxtil do Porto e da União Operária dos Trabalhadores, recém-formada no âmbito do socialismo libertário, foi, segundo Maria Filomena Mónica, um dos primeiros movimentos de massas genuinamente proletários em Portugal (cf. Mónica 1986, 185). Em certos momentos do seu romance, João Grave transmite esta mesma ideia quando se refere, por exemplo, às “heróicas resistências de luta, para a conquista do pão e uma igualdade tão arduamente sonhada e tão distante ainda.” (GRAVE, 1927, p. 111). O operário Manuel Joaquim de Sousa relata em livro algumas das memórias pessoais que guardou desses tempos de luta:

Os grevistas, homens, mulheres e crianças — estas em maior número — contavam-se por milhares. Aglomerados em multidão, eles apresentaram-se na praça pública. Era

---

<sup>2</sup> Greve é um neologismo proveniente do lexema francês *grève*, e deriva do nome da praça onde se situa a Câmara Municipal de Paris, a actual Place de l'Hôtel-de-Ville e outrora um ponto de encontro de gente sem emprego ou de trabalhadores descontentes com as condições laborais.

um verdadeiro estendal de miséria, que comovia até os corações menos sensíveis. Saídos dos seus antros de miséria, nos bairros populosos das Antas, das Eirinhas, de S. Victor, do Monte Pedral, do Campo Pequeno, do Bom Sucesso, etc., onde vegetavam promiscuamente em apertadas casas de 'ilha', sem higiene, sem luz, sem ar, esfarrapados, esqueléticos, roídos muitos já pela tuberculose, os filhos sujos, desgrehados e famélicos, minados já ou propensos àquela terrível doença, os grevistas só assim, apresentando-se como viviam, conseguiram cativar a opinião pública em seu favor. (SOUSA, 1989, p. 160).

Um dos aspectos particulares da greve que João Grave também inclui na sua narrativa é a referência à prática de acções violentas similares às que haviam já sido adoptadas no princípio do século XIX pelos *luddites*, grupos radicais do operariado inglês que agiam na clandestinidade da noite com o propósito específico de destruir as máquinas da revolução industrial e os modos de produção capitalista; nesta obra, esse género de violência surge, curiosamente, por iniciativa feminina:

[...] as mulheres incitavam os homens à revolta e à violência, com exclamações obscenas; e, de saias apanhadas nas mãos trémulas, com enormes abadas de calhaus, alvejavam as vidraças.

[...] apedreje-se a fábrica, largue-se o fogo às oficinas – lembrou alguém. (GRAVE, 1927, p. 106).

Luísa, uma entre muitas outras operárias da fábrica têxtil onde trabalhava, havia sido educada, no seio da família, a ter uma particular deferência perante qualquer pessoa que fosse de uma condição social mais elevada: “É preciso tratá-los sempre com muito respeito a esses senhores – ensinara-lhe o pai noutros tempos. Eles podem tudo e não são da nossa igualha.” (GRAVE, 1927, p. 130). Deste modo, Luísa, como protagonista do romance e legatária de um valorizado mandamento patriarcal, simboliza a passividade e a falta de consciencialização política de grande parte da classe operária, sobretudo feminina, a maior vítima do capitalismo industrial e da inexistência de legislação laboral.

Sob o ponto de vista desta jovem operária, existirá sempre uma segregação social e cultural entre o mundo do operariado, confinado à fábrica, e o mundo do capital, concernente ao escritório: “[...] os patrões da fábrica eram desses senhores sobrenaturais. Se os via, tremia e corava, muito inquieta por estar perto deles.” (GRAVE, 1927, p. 116). Ao criticar os seus colegas insurrectos por não aceitarem a redução salarial que os patrões lhes pretendem impor, Luísa não

só reconhece a inferioridade da classe a que pertence mas também se alheia da luta político-económica travada entre exploradores e explorados; em gíria popular, esta personagem é uma operária “amarela”, um epíteto - derivado do vocábulo francês *jaune* - que começa a ser utilizado nesta altura em Portugal para adjectivar pejorativamente os trabalhadores que não se colocavam ao lado dos seus colegas nas lutas organizadas pelas associações operárias:

Ouvira dizer vagamente que os patrões dariam menos dinheiro pelo trabalho; mas não estavam eles no seu direito? Não era a fábrica deles? Não podiam mandar para suas casas todos os operários? Pois revoltavam-se eles contra a mão generosa e boa que lhes dava o pão de todos os dias? (GRAVE, 1927, p. 129).

Deste modo, esta obra procura descrever, em planos paralelos, duas formas distintas de lutar pelo pão e pela dignidade entre os que habitam num espaço urbano marginal: de um lado, os trabalhadores unidos, que prosseguem com a greve na fábrica, protestam na rua, e reclamam uma distribuição mais equilibrada dos rendimentos; do outro, Luísa, a jovem operária que aceita ser explorada, que se mostra indiferente à luta de classes, que compreende a redução salarial imposta pelos seus patrões, e que prefere prosseguir nessa luta solitária diariamente travada.

Neste romance, a denúncia social está presente em diversas situações e o narrador, apesar do seu estatuto heterodiegético, não fica à porta das humildes casas dos operários, como sucedia nas tímidas descrições da escola realista; ele atreve-se a entrar dentro desses espaços sórdidos, esconsos, húmidos, sombrios e de renda elevada, e observa a vida deplorável e promíscua que os operários e as suas famílias levam. Num ambiente continuamente repleto de lamentações, de doenças por curar e de fomes por matar, várias personagens femininas são identificadas como vítimas de violência doméstica, devido sobretudo a uma arreigada cultura patriarcal e ao excessivo consumo de álcool. É o caso do senhor Vitorino, que aos domingos, antes de regressar a casa, gasta todo o dinheiro do trabalho semanal em álcool: “Hoje, corre ele todas as tabernas da cidade e à noite volta a casa como um cacho, a moer com pancada a mulher e os filhos. Má besta!” (GRAVE, 1927, p. 165).

O romance *Os Famintos* é publicado num momento da história de Portugal em que a produção vai perdendo as suas características artesanais e domésticas para se concentrar cada vez mais em fábricas, espaços desconfortáveis e sombrios onde chega a agrupar-se mais de uma

centena de operários debaixo do mesmo tecto. Pela sua elevada taxa de acidentes, a fábrica começa a ser caracterizada com um monstro exterminador que se alimenta de vidas humanas, e os operários a serem considerados umas rudimentares peças de engrenagem da pujante revolução industrial, o regime escravagista das sociedades modernas. Neste sentido, esta obra agrega histórias épicas de homens e mulheres que se matam, literalmente, a trabalhar por lidarem no seu quotidiano fabril e maquinal com altos níveis de poluição ambiental e sonora.

Por último, mas não sendo de menor importância, João Grave denuncia o abuso patronal cometido sobre as operárias, que são vitimizadas por duas vias principais: o assédio sexual e a exploração salarial, pois os salários que auferem são sempre inferiores aos dos trabalhadores masculinos. À semelhança do que sucede com a infortunada Carolina no conto naturalista “A Ruiva”, de Fialho de Almeida, também o trabalho na fábrica surge como um meio frequente para a mulher entrar nos meandros da prostituição, uma via alternativa e bem mais tentadora para se obter algum rendimento complementar para sustentar os membros da família. A experiência de vida da jovem e inocente Luísa é um bom exemplo disso.

Deste modo, a ilha operária e a fábrica têxtil são dois espaços contíguos onde, similarmente, as tristezas se sobrepõem às alegrias, transmitindo a ideia da vida terrena como um sofrimento rotineiro, um pensamento que tanto se articula com o generalizado decadentismo finissecular como com o peculiar pessimismo schopenhaueriano: num momento de maior desalento, um operário sugere que gente pobre não devia gerar filhos para que a sua desgraça não viesse a ser ainda maior.

Tal como nos romances naturalistas de Abel Botelho, também João Grave denuncia a patologia social, expondo com audácia as feridas abertas e as chagas ascorosas da sociedade portuguesa. Recorrendo a um sentimentalismo de tom ultra-romântico, apela à piedade catártica do leitor e substitui os dramas passionais e os males de amores burgueses pela indigência quotidiana da classe operária. Contudo, ao contrário de Abel Botelho, um autor naturalista mais comprometido com uma literatura de tese política e de combate ideológico, falta à sua narrativa uma mensagem ou uma proposta mais explícita para uma desejada mudança política ou social. João Grave descreve despidoradamente as injustiças que observa mas não as combate nem apresenta qualquer alternativa válida para as atenuar, dando a entender que cada indivíduo é



dotado de características continuamente marcadas quer pela lei genética da hereditariedade, quer pela concepção determinista da imobilidade social.

Nesta obra, há ainda uma permanente evocação do nome de Deus e uma fé inabalável por parte dos seres humanos mais humildes, que, conformados ao seu analfabetismo e à sua elevada catolicização, rezam a todo o momento e anseiam por alguma intervenção divina que os possa resgatar da situação deplorável em que se encontram. João Grave, ao descrever a imensa força da fé católica disseminada entre o proletariado, está em plena linha de continuidade com as orientações programáticas da encíclica Rerum Novarum (1891), na qual, a propósito das condições das classes trabalhadoras, o Papa Leão XIII rejeita a luta socialista e a laicização social e defende a ideia de um patronato mais compassivo para com o operariado. No aspecto religioso, Luísa também surge representada como uma personagem-tipo, na medida em que possui marcas autênticas da cultura iletrada do operariado têxtil nortenho, o qual, na sua grande maioria, tem as suas raízes em comunidades rurais vincadamente tradicionais e católicas:

Enquanto ela encostava a cabeça do doente ao seio, os camaradas de Manuel davam-lhe explicações. Aquilo havia de ser o que Deus quisesse. Todos estavam sujeitos a tamanho mal. E aconselhavam paciência.

- Seja feita a vontade do Senhor – interrompeu Ana, afagando com ternura o marido que tinha os cabelos empastados em suor.

- Amém! – murmurou o coro (GRAVE, 1927, p. 6).

Luísa é, em toda a extensão temporal do romance, uma *dramatis persona* condenada ao estado de isolamento. Com efeito, a heroína de *Os Famintos* segue o fio do seu destino, trava diversos combates solitários contra todas as adversidades, e procura ultrapassar os sucessivos e crescentes obstáculos que lhe vão surgindo pela frente, tais como a vida na ilha, a morte prematura do pai, o trabalho na fábrica têxtil e como criada de servir, a greve dos operários, a fome, a mendicância, a prostituição ou o vício do álcool. No desenlace, os grevistas permanecem na ilha, em condições idênticas àsquelas em que viviam antes de darem início aos seus protestos; Luísa, a operária devota à fé, obediente ao poder, dedicada ao trabalho e alheia da luta dos seus camaradas insubordinados, consegue sair da ilha operária com uma personagem adjuvante e mudar-se para uma habitação pobre e asseada, numa área mais campestre.

Como mensagem final do seu romance, João Grave pune a ascensão social por via revolucionária e solidária e recompensa o cumprimento dos deveres pela via ordeira e individual. Esta operária, que preferiu ser amarela, que optou por ser fura-greves e traidora da sua classe, acaba por sair vitoriosa dessa luta solitária que foi travando. No desfecho desta epopeia moderna, o herói singular acaba por triunfar sobre o herói colectivo, ou seja, a estratégia narrativa deste autor procura rejeitar a concepção de povo como motor da História, enquadrada numa perspectiva hegeliana conjugada com o materialismo dialéctico, privilegiando antes uma interpretação determinista que justifica o papel desta classe como *laborator* da *polis*, paradigma de um espaço feudal perpetuamente dividido entre ricos e pobres, por expressa vontade de Deus.

Num tempo em que a produção se intensifica com o desenvolvimento do capitalismo industrial, João Grave compadece-se, na verdade, dos operários e dos humildes residentes da ilha, e alude às “heróicas resistências da luta, para a conquista do pão”. Na verdade, este autor é um pioneiro na denúncia de várias injustiças sociais literária mas, no seguimento das ideias já desenvolvidas por Eduardo Cintra Torres (TORRES, 2013, p. 86-87), transmite apenas a necessidade de obediência ao poder, ou seja, a docilidade da classe trabalhadora como condição *sine qua non* para assegurar a concertação social.

Neste romance de João Grave, parece ecoar a mesma inquietação finissecular que Oliveira Martins, Eça de Queiroz e os restantes membros do grupo monárquico “Vencidos da Vida” haviam sentido perante a ameaça iminente de uma revolução de baixo, a ser liderada por uma estranha hidra sem cabeça, ou seja, sem uma mente brilhante e lúcida para conter a impetuosidade republicana e arruaceira da massa popular. Como contraponto, tanto o narrador como a heroína estimulam exemplarmente a prática da filantropia entre os seres humanos mais miseráveis, embora sempre à margem da agitação política, do associativismo e da luta de classes; o apelo veiculado dirige-se ao exercício de solidariedade, entendida apenas no sentido da caridade cristã, a começar no seio das famílias mais humildes e a ter continuidade nas mais diversas formas legais de organização comunitária do operariado. Em tempos de fome e de luta pelo pão, o amor prevalece sobre o ódio.

## Considerações finais

Em conclusão, *Os Famintos* veiculam a mensagem idílica de que a classe operária pode ser feliz se respeitar o poder e executar todos os seus deveres morais e religiosos. Fazendo aqui um jogo semântico com o apelido deste epígono da escola naturalista, dir-se-ia que João Grave é contra a greve; com efeito, através da acção de uma nova heroína épica, é-nos proposta a ideia de que não é através de manifestações desordeiras e de punho erguido que a luta pelo pão faz mais sentido; pelo contrário, a verdadeira paz social é alcançada por via da solidariedade cristã, a ser levada à prática por um operariado disciplinado, em cujo paradigma se encontra Luísa, a operária submissa que acata as ordens e cumpre o seu dever, arredada do associativismo político e da luta de classes.

Ao longo das suas quatro edições do século passado (1903, 1915, 1920 e 1927), a distopia exposta no romance finissecular *Os Famintos* consegue sobreviver à implantação da República e ao regime laico, e alcançar um novo alento com as aparições marianas de Fátima. Para além disso, esta mesma distopia literária pode ser entendida como um estranho presságio da política do Estado Novo, regime ditatorial que também procurará fracturar o associativismo dos trabalhadores, a fim de garantir um operariado católico, patriota e sereno. Os “três efes” darão, para os efeitos tidos por convenientes, o seu repartido contributo para manter bem vivas as tradições instituídas. A bem da Nação...

Dedico este texto aos meus avós Alzira e Francisco, operários fabris que também não atingiram a idade da aposentação nem empunharam os cravos de Abril.

## Referências bibliográficas

GRAVE, João. **Os Famintos. Episódios da Vida Popular**. 4ª ed. emendada. Porto: Chardron, de Lello & Irmão. 1927.

JORGE, Ricardo. **Demografia e Higiene na cidade do Porto**. Porto: Repartição de Saúde e Higiene da Câmara Municipal do Porto. 1899.

LIMA, Isabel Pires de. **Trajectos: o Porto na memória naturalista (antologia)**. Lisboa: Guimarães Editores. 1989.

LUCKÁCS, Georg. **The Theory of the Novel: a historico-philosophical essay on the forms of great epic literature**. Cambridge: The Mit Press. 1971.

MÓNICA, Maria Filomena. “Os Operários Fabris: os Tecelões do Algodão”. In **Artesãos e Operários – Indústria, Capitalismo e Classe Operária em Portugal (1870-1923)**. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. 1986, pp. 155-205.

MÓNICA, Maria Filomena. **A formação da classe operária portuguesa – Antologia da imprensa operária (1850-1934)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1982.

PEREIRA, Gaspar Martins. “As ilhas no percurso das famílias trabalhadoras do Porto em finais do século XIX”. In Santos, Carlota (coord.). **Família, Espaço e Património**. Porto: CITCEM. 2010, pp. 477-493.

SIMÕES, João Gaspar. **História do Romance Português**. Vol. III. Lisboa: Estúdios Cor. 1978.

SOUSA, Manuel Joaquim de. **Últimos tempos de acção sindical livre e do anarquismo militante**. Lisboa: Antígona. 1989.

TORRES, Eduardo Cintra. “Representação ficcional da greve geral e da multidão operária no Porto em 1903”. In Lourenço, António Apolinário; Santana, Maria Helena; Simões, Maria João (coord.). **O Século do Romance: realismo e naturalismo na ficção oitocentista**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa. 2013, pp. 75-87.

VIÇOSO, Vítor. “A Literatura Portuguesa (1890-1910) e a Crise Finissecular”. In Matos, Sérgio Campos (coord.). **Crises em Portugal nos Séculos XIX e XX**. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa. 2002, pp. 117-138.



WILD, Francine. Les guerrières dans les poèmes héroïques français du XVII<sup>e</sup> siècle. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 29-46. ISSN 2527-080-X.

## LES GUERRIÈRES DANS LES POÈMES HÉROÏQUES FRANÇAIS DU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE

### AS GUERREIRAS DOS POEMES HERÓICOS FRANCESES DO SÉCULO XVII

Francine Wild<sup>1</sup>  
Université de Caen Normandie

**RESUME :** Les guerrières, aussi belles que dangereuses, font rêver. Les poètes épiques italiens de l'âge humaniste, notamment l'Arioste et le Tasse, en ont introduit dans leurs poèmes. Les poètes français du XVII<sup>e</sup> siècle les suivent : on en trouve dans les quatre principaux poèmes héroïques qui font l'objet de cette étude, *Alaric*, *La Pucelle*, *Clovis*, *Saint Louis*. L'examen de la façon dont le poète les présente montre des choix très différents : la Pucelle est vue de façon historique, les héroïnes de *Saint Louis* d'un point de vue épique. Scudéry et Desmarets suscitent le rêve par un portrait charmeur. Cela suppose une inflexion du genre héroïque vers le romanesque. Dans la façon dont hommes et femmes se soumettent à leurs émotions amoureuses, on trouve une grande symétrie : tantôt héros et héroïnes sont également sentimentaux, oublieux même de leurs devoirs guerriers et royaux, tantôt ils sont également maîtres d'eux-mêmes ; la maîtrise caractérise surtout les héros chrétiens. Mais les guerrières sont destinées à être vaincues, tuées ou prisonnières. Le pouvoir, la liberté, sont inimaginables pour les femmes. Il importe avant tout qu'elles soient chastes. La faute mène au désastre, la conversion au bonheur et à l'abandon des armes.

**Mots-clés :** Poème héroïque ; Guerrière ; Gendre ; Romanesque.

**RESUMO:** Guerreiros, tão bonitos quanto perigosos, estão sonhando. Os poetas épicos italianos da era humanista, nomeadamente Ariosto e Tasso, introduziram-nos nos seus poemas. Os poetas franceses do século XVII os seguem: encontramos nos quatro principais poemas heroicos que são objeto deste estudo, *Alaric*, *The Maid*, *Clovis*, *St. Louis*. O exame do modo como o poeta os apresenta mostra escolhas muito diferentes: a Donzela é vista de maneira histórica, as heroínas de São Luís de um ponto de vista épico. Scudery e Desmarets despertam o sonho com um

---

<sup>1</sup> Professeur émérite de littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle. francine.wild@unicaen.fr.

retrato encantador. Isso supõe uma inflexão do gênero heroico para o romântico. No modo como homens e mulheres se submetem a suas emoções amorosas, encontramos uma grande simetria: às vezes heróis e heroínas são igualmente sentimentais, esquecidos até mesmo de seus deveres guerreiros e reais, outras vezes são também mestres de si mesmos; A maestria caracteriza especialmente os heróis cristãos. Mas os guerreiros estão destinados a serem derrotados, mortos ou aprisionados. Poder, liberdade, são inimagináveis para as mulheres. Acima de tudo, é importante que sejam castos. A culpa leva ao desastre, à conversão à felicidade e ao abandono das armas.

**Palavras-chave:** Poema heroico, guerreiro, gênero; romanesco.

## Introduction

Le lecteur des poèmes héroïques est parfois surpris d'y rencontrer des personnages de guerrières. C'est pourtant une tradition ancienne du genre épique, qui remonte aux Amazones des légendes homériques. Virgile fait allusion à ce modèle lorsqu'il introduit dans l'*Enéide*, au livre XI, le personnage de Camille<sup>2</sup>. Le *romanzo* italien, à l'ère humaniste, reprend le motif de la guerrière : dans le *Roland Furieux*, Marphise et Bradamante, l'une sarrasine, l'autre chrétienne, sont quasi invincibles, gagnent des tournois et sont souvent prises pour des hommes. La *Jérusalem délivrée* du Tasse est dominée par la belle figure de Clorinde. C'est en héritiers de cette tradition et de ces modèles que les auteurs des poèmes héroïques de la décennie 1650-1660, Georges de Scudéry avec *Alaric* en 1654, Jean Chapelain avec *La Pucelle* en 1656, Desmarets de Saint-Sorlin avec *Clovis* en 1657 et le Père jésuite Pierre Le Moyne avec *Saint Louis* en 1658, présentent des personnages de guerrières. Toutes sont belles et vaillantes, toutes sont aimées avec autant de passion que de respect par des héros importants. Ce sont des personnages entièrement fictionnels ; les actions auxquelles ces « femmes fortes » sont mêlées le sont également : ce sont, comme l'impose la poétique alors généralement admise, des « épisodes », c'est-à-dire des actions secondaires conçues pour enrichir l'action principale<sup>3</sup> ; seul fait exception le personnage de l'héroïne éponyme de *La Pucelle*, qui a un fondement historique et par là occupe une place très particulière. Si ces héroïnes plaisent au public et à leurs lecteurs, c'est que l'imaginaire collectif est alors essentiellement aristocratique : ces femmes de haut rang en armes, glorifiant la beauté et la puissance physique, correspondent à un besoin d'héroïsme largement répandu.

---

<sup>2</sup> « At medias inter caedes exsultat Amazon/ Unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla... » (*Enéide*, XI, v. 648-649). Au livre I, Enée contemple à Carthage des tableaux de la guerre de Troie : « Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis/ Penthesilea furens mediisque in milibus ardet,/ Aurea subnectens exsertae cingula mammae/ Bellatrix, audetque viris concurrere virgo » (v. 490-493).

<sup>3</sup> « On appelle ainsi les actions accessoires et insérées, qui servent à la grandeur et à la beauté du poème » (P. Le Moyne, *Traité du poème héroïque*, p. 36 ; ce traité est publié en introduction à *Saint Louis*).

Cependant l’imaginaire qui préside à la conception de ces personnages peut fluctuer entre le romanesque et l’épique. Le roman, vers 1650, est souvent comparé, en particulier par Georges de Scudéry<sup>4</sup>, à une version en prose de l’épopée, et les deux genres du long roman et du poème héroïque, qui vivent alors parallèlement avant de disparaître ensemble vers 1670, s’interpénètrent fortement. Ce qui les distingue le plus nettement est l’enjeu de l’intrigue, enjeu politique, religieux, voire cosmique pour le poème héroïque, enjeu sentimental pour le roman. Une héroïne relève donc de l’un ou de l’autre selon qu’elle est vue comme une amoureuse ou comme une combattante au service d’un idéal.

Les femmes sont-elles vraiment valorisées, libres, maîtresses de leur destinée, lorsqu’elles apparaissent en armes ? Comment s’exprime la différence des genres lorsqu’on confère à des femmes la plupart des caractéristiques héroïques des hommes ? Les poètes les égalent-ils aux hommes ou non ? Pour répondre à ces questions, nous examinerons, dans les quatre poèmes ici considérés, la façon dont les guerrières sont décrites et introduites, ce qui permet de remarquer l’accent plus ou moins romanesque mis sur les personnages ; puis nous verrons comment elles et leurs partenaires masculins sont représentés dans leurs passions – et en particulier dans leur relation à l’amour – ; enfin nous analyserons la difficulté qu’il y a, pour les poètes, à imaginer des personnages de femmes vraiment libres.

### **Comment les poètes introduisent les guerrières**

On peut se demander si les guerrières sont d’emblée présentées comme telles, déjà au combat ou défilant en armes au sein de l’armée, ou si le poète leur accorde un portrait et éventuellement les montre d’abord loin de la guerre.

Les choix de nos quatre poètes sont très différents. Dans *Saint Louis*, toutes les filles ou femmes de bonne naissance prennent ou quittent les armes selon les circonstances : Alcinde n’est qu’une jeune fille, elle sort de la maison de ses parents à Damiette avec son arc et tue d’une flèche le crocodile monstrueux qui se nourrit d’enfants chrétiens. En sens inverse, la guerrière Lisamante après avoir été faite prisonnière sur le champ de bataille est reçue à la cour du sultan bientôt amoureux d’elle. L’ermite Alegonde raconte qu’elle a combattu aux côtés de son époux Aimon de

---

<sup>4</sup> Dans la préface d’*Ibrahim* (1642). Scudéry et Desmarets ont tous deux pratiqué les deux genres.

Bourbon, et qu'après la mort de celui-ci dans une bataille, alors qu'elle s'apprêtait à reprendre la guerre, des anges l'ont appelée à changer de vie et de combat :

Deux jeunes étrangers tout à coup survenus  
Me désarment l'esprit, me calment le courage,  
Et pour me conserver me tiennent ce langage :  
« [...] Changez cette valeur turbulente et sauvage  
Qui se nourrit de sang, qui vit dans le carnage.  
C'est trop longtemps combattre et marcher trop longtemps  
Sur les pas des Renauds, sur les pas des Rolands<sup>5</sup>.  
Votre temps est venu de suivre en cette plaine  
Ceux de la Mélanie et de la Madeleine<sup>6</sup> ;  
Et sans verser de sang, ni plus faire de morts,  
Votre esprit jour et nuit armé contre son corps,  
Tranquille conquérant et vainqueur sédentaire,  
Chef et soldat d'un camp paisible et solitaire,  
En sa chair un trophée à la Croix dressera,  
Et les démons vaincus sous elle enchaînera ». (*Saint Louis*, p. 304)

C'est donc à une guerre spirituelle, contre elle-même et contre les forces du mal en elle, qu'a été appelée Alegonde. Toutes les héroïnes dans *Saint Louis* sont des femmes d'action et de combat, et donc, sous des formes diverses et qui changent, des guerrières.

Le poète ne fait d'elles aucun portrait, mais on retrouve à propos de Lisamante un motif curieux, déjà présent dans l'*Enéide* à propos de Camille, et dans la *Jérusalem délivrée* à propos de Clorinde : le récit des prodiges par lesquels elles ont été sauvées peu après leur naissance de dangers extrêmes. Au livre XI de l'*Enéide*, Diane raconte à la nymphe Opis comment Camille encore bébé a été emmenée par son père Metabus poursuivi par ses ennemis. Arrêté par un torrent impétueux, il l'a liée à son javelot et a envoyé d'un jet celui-ci de l'autre côté, avec un vœu à Diane, avant de la rejoindre à la nage. Il l'a ensuite élevée à l'écart de tous. Dans la *Jérusalem délivrée*, Clorinde apprend du vieil eunuque Arsès qui l'a élevée son origine et la façon dont elle a été menacée et sauvée dès sa naissance : sa mère reine d'Éthiopie, qui contemplait chaque jour

---

<sup>5</sup> Référence significative aux personnages de l'Arioste et du Tasse.

<sup>6</sup> Madeleine est la pécheresse convertie par la rencontre de Jésus. Sainte Mélanie (383-439), noble romaine, vécut avec son mari dans la retraite et la prière à Jérusalem, puis devenue veuve dirigea un couvent sur le mont des Oliviers.



un tableau dont les personnages étaient blancs<sup>7</sup>, a eu une enfant blanche qu'elle a dû faire fuir secrètement<sup>8</sup>. Clorinde a été allaitée au passage par une tigresse, et plus tard aidée par les eaux qui se sont pliées pour son passage. Ces précédents inspirent à l'évidence le P. Le Moyne pour le récit de sa vie que fait Lisamante à Alphonse de Poitiers<sup>9</sup>. La petite Lisamante à peine née, déjà orpheline, est emportée par un jeune écuyer qui doit la sauver successivement du carnage et de l'embrasement de la ville par les Sarrasins, puis d'un torrent furieux, d'un aigle, d'une couleuvre, avant qu'une lionne s'en empare pour l'allaiter... Comme Camille, elle a perdu sa mère à la naissance, comme les deux autres héroïnes elle a franchi périlleusement un torrent, comme Clorinde elle a été allaitée par une bête sauvage : les ressemblances sont évidentes. Les prodiges accumulés nous annoncent une destinée extraordinaire. Il est à noter que ces trois guerrières trouvent la mort au combat. Chez le Tasse et chez Le Moyne, ce merveilleux autour de la naissance de la guerrière prépare la destinée glorieuse, à la fois pathétique et céleste, qui l'attend.

Dans *Clovis*, les héroïnes ne sont pas toutes guerrières. Les personnages féminins qui ont un référent historique – Clotilde ou les sœurs de Clovis – ne peuvent apparaître en armure dans les tournois et dans les batailles. Les guerrières sont donc des païennes : ce sont les deux filles du prince franc Auberon, Albione et Yoland, et les cinquante jeunes filles nobles qui se battent aux côtés de leurs amants dans une brigade imaginée par le poète.

[...] cinquante amazones  
Dignes pour leur valeur d'immortelles couronnes,  
Avec cinquante amants, au mépris des dangers,  
Passèrent d'un accord aux climats étrangers. [...]  
Deux fois devaient aux champs choir les javelles blondes,  
Et deux fois l'Aquilon devait durcir les ondes,  
Avant que nul parvînt au nuptial bonheur,  
Après mille beaux faits de courage et d'honneur.  
Alors chacun donnait son suffrage équitable,  
Et les chefs prononçaient leur arrêt redoutable. [...]  
Si l'hymen assemblait deux fidèles amants,

---

<sup>7</sup> Le sujet du tableau semble être Persée et Andromède. Mais le texte précise que les Éthiopiens sont chrétiens et que la reine priait devant cette image : ce pourrait donc être saint Georges.

<sup>8</sup> On pensait depuis l'Antiquité que les objets que la mère avait eus sous les yeux pouvaient influencer sur l'apparence de l'enfant. Cette reine noire qui a regardé des personnages blancs a ainsi une enfant blanche et risque d'être crue infidèle. L'aventure est calquée sur les *Éthiopiennes* d'Héliodore : Chariclée, fille du roi et de la reine d'Éthiopie, est née blanche parce que sa mère contemplait un tableau représentant Andromède (*Éthiopiennes*, IV, 8). On constate lors de la reconnaissance finale qu'elle ressemble trait pour trait à l'Andromède du tableau (*Éthiopiennes*, X, 15).

<sup>9</sup> *Saint Louis*, p. 40-45.

Parvenus par la gloire à leurs contentements,  
Ils quittaient la brigade, et soudain en leur place  
Deux amants s'enrôlaient, de chaste et noble race. (*Clovis*, p. 135)

Gloire, prouesse et chasteté caractérisent ce groupe inventé par le poète, qui sauve Clovis par son sacrifice à la bataille contre les Germains. Tous meurent en défendant un passage étroit, comme les trois cents Spartiates aux Thermopyles. Ils sont ensuite vénérés comme martyrs<sup>10</sup>.

Albione et Yoland sont bien individualisées. Elles n'apparaissent pas en guerrières mais en princesses : Albione est une beauté blonde

De qui les doux regards répandent mille appas.  
À sa vive blancheur, sa blonde chevelure  
Donne un éclat pareil à l'œil de la nature... (*Clovis*, p. 101)

Elle porte une robe « à fond d'or » dont « deux nobles enfants » tiennent le bord. Quant à Yoland, Clovis la rencontre se reposant après la chasse, dans une description qui a tout de l'ecphrasis d'un tableau : « Telle est peinte Diane »<sup>11</sup>. Le lecteur est donc invité à se les représenter comme des héroïnes de rêve, ce qui induit une lecture de type romanesque. Sous les armes, elles ne font pas moins rêver. Lorsqu'Albione vient trouver Clovis, son arrivée est mise en scène comme celle d'un chevalier errant cherchant à rompre une lance, et le récit est focalisé de façon à nous faire partager la surprise du roi :

Un chevalier parut, dans un pré voltigeant,  
Au corps noble et léger, couvert d'armes d'argent.  
Maint rubis y reluit, et ses plumes volantes  
Semblent, par leur couleur, comme flammes brûlantes. [...]  
Douze pages à pied à l'égal s'avançaient,  
En casaques d'argent où cent feux rougissaient,  
Qui portaient en leurs mains douze lances pareilles  
Où montaient sur l'argent mille flammes vermeilles.  
Il baisse la visière aux approches du bruit.  
Soudain l'un des suivants, à ce signal instruit,  
Vers les chasseurs s'avance et courtois leur demande  
Si quelqu'un veut s'armer, des plus forts de la bande,  
Pour rompre un frêle bois contre un prince étranger. (*Clovis*, p. 202)

---

<sup>10</sup> Le groupe des cinquante couples de chastes amants, païen à l'origine, s'est converti au christianisme lorsque sainte Geneviève les a sauvés d'un feu maléfique répandu par Albione et Yoland (*Clovis*, p. 290-291).

<sup>11</sup> *Clovis*, p. 123.

Peu après c'est au tour de sa sœur Yoland, qui ne supporte pas l'idée de ne pouvoir être aimée de Clovis, de partir pour provoquer le héros en combat singulier. Son arrivée à visage découvert, à Arcueil où se trouve le roi, est à peine moins surprenante que celle d'Albione en chevalier :

[...] Quand Yoland paraît au bout de la carrière,  
Des deux nymphes suivie, et dont la tête fière  
Du casque dépouillée, aux beaux cheveux épars,  
Élance vers Clovis d'impétueux regards.  
Tous les yeux à l'envi soudain volent sur elle.  
Tous admirent sa grâce et sa taille si belle. (*Clovis*, p. 210)

Pour présenter les deux princesses, le poète mêle des *topoi* empruntés au roman arthurien avec l'imaginaire romanesque du Grand Siècle.

*Alaric* est des quatre poèmes le plus marqué par l'esthétique et la sensibilité romanesques. Les deux héroïnes sont des guerrières, mais bien particulières. La « belle Laponne », fille du chef des Lapons Jameric, combat dans l'armée d'Alaric aux côtés de son père et de son amant. Elle est dépeinte avec les charmes de l'exotisme : son portrait consiste presque uniquement en une liste des matières rares et typiques du grand Nord dont elle est vêtue, ce qui correspond à l'intention didactique que Scudéry professe ouvertement ; pensant que l'épopée doit contenir tous les savoirs, il multiplie dans son poème les indications scientifiques ou techniques. Quant à l'héroïne Amalasonthe, princesse de la famille royale des Goths, aimée d'Alaric, on la voit surtout dans des situations curiales, de son palais – où elle reçoit les visites d'Alaric – à Constantinople où elle tient des discours finement argumentés à l'empereur. Son activité est plus mondaine et diplomatique que guerrière ; surtout, le poète ne cesse de nous avertir de ses sentiments. Lorsque la bataille finale a lieu, elle est là sur un char en tête des Grecs, mais se montre incapable de tirer ses flèches sur le héros qui la regarde amoureux. La bataille commence sans elle, mais la belle Laponne la provoque. Le combat entre elles s'engage alors mais il est vain et Alaric l'arrête puisque entre temps il a déjà vaincu. L'intrigue guerrière ou diplomatique n'est qu'un décor pour l'intrigue amoureuse dès qu'Amalasonthe paraît. Ce personnage relève du roman, non de l'épopée.

À l'inverse, Chapelain n'introduit que quelques touches de romanesque, et n'y associe pas la Pucelle. Celle-ci, véritable « guerrière » historiquement, reste la seule femme à s'armer et à se battre dans le poème. Elle appartient à l'action principale, qui doit être conforme à l'histoire.

La façon dont les personnages de guerrières sont introduits est donc très variée : entre *La Pucelle*, qui vise l'authenticité, et *Alaric*, sommet de romanesque, *Clovis* et *Saint Louis* tiennent des positions intermédiaires. Le P. Le Moyne introduit les guerrières directement dans l'action, il leur donne une origine, un rang, un entourage ; dans un esprit épique, il incite à l'admiration mais pas à l'attendrissement. Desmarests fait des concessions au ton romanesque, par les portraits, certains dialogues et monologues, l'analyse des passions. Il cherche à varier et à surprendre. Non seulement les poètes se différencient par leur imaginaire, mais ils font aussi servir les personnages de guerrières à leurs intentions qui sont assez profondément différentes.

### **Femmes et hommes égaux en amour**

On peut se demander comment se manifeste la féminité des personnages de guerrières. Leurs motivations, leurs décisions, sont-elles marquées par leur genre, par rapport à celles des guerriers qu'elles côtoient ?

Sur cette question on ne peut prendre *La Pucelle* en considération : la Pucelle d'Orléans, héroïne historique célèbre dont la piété est attestée<sup>12</sup>, ne peut éprouver d'amour ni de passion égoïste. Chapelain a voulu, pour renforcer la motivation de Dunois, que Dieu lui inspire une passion violente pour la guerrière, accompagnée de tant de respect que jamais il n'ose lui en parler ni même la désirer. Cette passion purement poétique n'a certainement pas contribué à sauver le poème de l'échec retentissant qu'il a rencontré.

Dans les autres poèmes, quelques épisodes nous montrent des guerrières qui vont là où les entraîne l'amour. C'est surtout le cas des deux princesses païennes amoureuses de Clovis. Aussitôt après avoir fait la connaissance de Clovis, Albione, impulsive, veut l'aider dans les périls et tente de le rejoindre :

---

<sup>12</sup> Au XVII<sup>e</sup> siècle Jeanne d'Arc n'est pas considérée comme sainte. L'Église catholique l'a béatifiée seulement en 1909, et canonisée en 1920.

Elle court en sa chambre et pour le secourir  
S'arme, et dans ce danger fait gloire de mourir. [ ...]  
Déjà sur un coursier elle monte d'un saut,  
Déjà dans les forêts médite un fier assaut [...]. (*Clovis*, p. 124)

Lorsque l'enchanteur Auberon lui parle de sortilèges qui permettent de prendre l'apparence d'un autre, « l'amoureuse Albione/ À semblable dessein aussitôt s'abandonne » (*Clovis*, p. 222). C'est ainsi qu'elle prend l'apparence de Clotilde et se présente à Clovis sous cette identité usurpée. Dans le même temps, Yoland opte pour la haine avec autant de vivacité :

« C'est à toi, ma valeur, à venger ma beauté »,  
Dit-elle dans soi-même. [...]  
Elle sort du palais, aveugle en ses transports,  
Fait choix de trois coursiers nobles, souples et forts,  
Met l'une et l'autre lance aux mains de deux compagnes,  
D'un saut se jette en selle, et va par les campagnes. (*Clovis*, p. 208)

Cette haine, qui naît de l'orgueil et du refus de la dépendance amoureuse, est une passion déjà bien représentée dans le genre pastoral, et que Racine reprendra bientôt avec des couleurs tragiques. Elle est toujours attribuée à des personnages féminins. Face aux deux princesses, Clovis est de marbre, fidèle à la fois à Clotilde et à ses serments. Elles n'en paraissent que plus passionnées. L'écart ici n'est pas entre les hommes et les femmes, car Clotilde est tout aussi maîtresse d'elle-même et de ses passions que Clovis. Il est davantage entre paganisme et christianisme : le sujet du poème est la conversion de Clovis et par lui de la France, et les qualités morales de Clovis le préparent à accéder à la foi chrétienne qui parachèvera son union avec Clotilde.

Dans les autres poèmes héroïques, la faiblesse face aux passions ou les dilemmes entre amour et devoir sont très équitablement partagés entre les deux sexes. Amalasonthe vit au rythme des événements amoureux, mais Alaric tout autant. Leurs émotions se correspondent, comme le montre ce passage qui précède immédiatement le départ de l'expédition contre Rome :

L'orgueilleuse beauté que la douleur suffoque,  
Voudrait cacher ses pleurs au roi qui les provoque :

Mais comme elle travaille à chercher ce milieu,  
Elle voit Alaric qui vient lui dire adieu.  
Ce prince a dans les yeux la tristesse dépeinte ;  
De la confusion, de l'amour, de la crainte ;  
Du respect, du chagrin, des regards languissants ;  
Sombres, faibles, soumis, mais pourtant fort puissants.  
La belle a dans les yeux du feu, de la colère ;  
Du dépit, de l'orgueil, de la douleur amère ;  
De la honte qui vient du sentiment qu'elle a ;  
Et pourtant de l'amour plus que de tout cela. (*Alaric*, p. 58-59)

La même symétrie de leurs sentiments et de leur style apparaît lorsqu'Alaric la voit en tête des ennemis juste avant d'engager la bataille :

Alaric étonné plus qu'on ne le peut dire,  
La regarde à son tour, et comme elle soupire :  
« Ha ! Madame, dit-il, quel crime ai-je commis  
Qui fait que je vous trouve entre mes ennemis ?  
—Il le faut demander, répond-elle en colère,  
Il le faut demander à la belle insulaire<sup>13</sup> :  
Prince trop inconstant en votre affection :  
Esclave des beautés de la fière Albion.  
—Moi, volage ! dit-il, moi, Madame, volage !  
O Ciel, o juste Ciel qui lis dans mon courage,  
Si j'ai manqué de foi, si j'ai manqué d'amour,  
Ote-moi la victoire, et le sceptre, et le jour. »  
Alors elle connaît sa douleur véhémence,  
Car qui pourrait tromper les beaux yeux d'une amante ?<sup>14</sup> (*Alaric*, p. 243-244)

Amalasonthe ne combat que son infidèle, mais Alaric de son côté semble oublier la bataille et sa responsabilité de chef et de roi dès qu'il la voit.

La symétrie est la même dans *Saint Louis*, où les personnages sont bien plus dignes et maîtres d'eux. Seule Almasonte, abandonnée par Archambaut, se répand en manifestations de douleur, de colère et d'amour frustré qui doivent beaucoup à celles de Didon dans l'*Enéide*. Face à cette passion violente, Archambaut souffre de devoir renoncer à Almasonte et le lui dit, mais il

---

<sup>13</sup> On a mensongèrement rapporté à Amalasonthe qu'Alaric était amoureux d'une beauté anglaise.

<sup>14</sup> Ce vers est une traduction de la formule de Virgile : « *Quis fallere possit amantem ?* » (*Enéide*, IV, v. 296).

doit se libérer de ces liens pour accomplir les exploits auxquels Dieu l'appelle. Cette perspective lui fait vite oublier cet amour. Le jour même,

De ses fers amoureux Archambaut déchargé  
Marche à ses hauts desseins d'un cœur plus dégagé. (*Saint Louis*, p. 338)

L'engagement amoureux n'est pas ici symétrique, parce qu'une décision de la Providence intervient pour séparer le couple. Les autres guerrières sont aimées et admirées. Zahide surtout, fille du sultan, est la reine des cœurs.

Il n'était point de cour, soit barbare ou galante,  
D'où Zahide, des cœurs les plus fiers conquérante,  
N'attirât à Memphis, par bandes enchaînés,  
Des esclaves régnants, des captifs couronnés. (*Saint Louis*, p. 6-7)

Elle-même, indifférente et réservée, repousse tous les prétendants. Brenne, prince chrétien du royaume de Jérusalem, va chercher l'eau miraculeuse qui seule peut la guérir de la blessure faite par une arme ensorcelée. Guérie, convertie, baptisée, Zahide est aussitôt fiancée à Brenne par le roi Louis, mais elle ne révèle pas ses sentiments. C'est lorsque Brenne part se battre en duel pour elle qu'elle lui fait comprendre son affection avec beaucoup de pudeur, en lui offrant une écharpe à laquelle elle tient :

« Qu'entre nous désormais elle soit, lui dit-elle,  
Un lien d'amitié durable et mutuelle ;  
Qu'elle soit sous vos yeux un gage de ma foi,  
Qu'elle y soit un avis de vous garder pour moi. »  
À ces mots, que son cœur ne confia qu'à peine  
À la discrétion d'une craintive haleine,  
Une vapeur de sang et d'esprits se joignit,  
Qui la joue et le front de rouge lui teignit. (*Saint Louis*, p. 522)

La plus aimée est aussi la plus pudique. Lisamante, qui s'est croisée après la mort de son mari Dorisel, est aimée avec autant de passion que de discrétion par Béthune. Jamais il ne lui déclare son amour, mais il est rongé par l'angoisse lorsqu'elle est faite prisonnière, il la protège

autant qu'il le peut dans la bataille, et tous deux tombent ensemble sous les coups de Forcadin. Quant à Bélinde, elle forme un couple idéal avec son mari Raymond ; lorsqu'elle meurt au combat, il meurt de douleur sur son corps et on les enterre ensemble. Dans tous ces cas, la femme, exemplairement belle et vertueuse, semble être l'idéal de l'homme et l'élément moteur du couple. Ces situations traduisent bien le féminisme du P. Le Moyne, qui a aussi publié une *Galerie des femmes fortes*.

Le jeu des passions est donc bien plus égalitaire et équilibré entre hommes et femmes qu'on ne pourrait le penser, que le poète le traite sur un ton romanesque et sentimental, ou idéaliste et épique. Seul Desmarets crée en ses deux amazones Yoland et Albione deux personnages passionnés et maheureux, qui déclinent toutes les formes de l'amour frustré, séduction, jalousie, rancune, haine.

### **Une libération incomplète**

Si les guerrières fascinent, si les poètes se sont plus à dessiner ces personnages d'amazones fougueuses, aimées, passionnées, des contradictions inévitables avec l'histoire, avec les réalités de la guerre et des rapports entre hommes et femmes, apparaissent parfois.

Une femme peut-elle vaincre et tuer un homme les armes à la main ? Les poètes semblent y croire, sauf Scudéry qui ne fait combattre les deux guerrières que l'une contre l'autre, et fait du combat un spectacle :

L'exercice pénible et leur noble colère  
Rend leur teint plus vermeil, et leur fureur sait plaire :  
Et par une charmante et grande nouveauté,  
Tout ce qui fait moins belle augmente leur beauté. (*Alaric*, p. 250)

Celles qui attaquent leur amant infidèle en combat singulier sont perdantes. Dans *Clovis*, l'un des cinquante guerriers qui combattent aux côtés de leur amante, Volcade, devenu amoureux d'Albione, prend son parti au cours de la bataille, trahissant son roi et tous ses devoirs. Alphéide, son amante, le poursuit dans les bois et se bat en duel avec lui. Elle est blessée et



Volcade l'abandonne perdant son sang<sup>15</sup>. La même fureur vengeresse, dans *Saint Louis*, pousse Almasonte à attaquer Archambaut qu'elle reconnaît à ses armes. Elle veut le tuer ou recevoir de lui la mort. Elle est tuée au terme du combat. Par un tragique quiproquo, son meurtrier est Alzir, le soupirant qu'elle a dédaigné, qui avait pris les armes d'Archambaut. Il se suicide sur son corps lorsqu'il découvre l'identité de sa victime<sup>16</sup>.

En général, les exploits des guerrières dans la bataille s'arrêtent lorsqu'elles se trouvent face à l'un des héros principaux. Elles sont alors blessées, tuées, ou prisonnières. Après avoir tué plusieurs combattants croisés lors d'un combat naval, Almasonte est blessée et faite prisonnière par Archambaut en même temps que Zahide au livre IX de *Saint Louis*<sup>17</sup>. Zahide, libérée et revenue au combat, est de nouveau ramenée au camp croisé après avoir été blessée par la flèche d'un Sarrasin qui visait son adversaire, au livre XVI. Lisamante, faite prisonnière une première fois sur l'intervention de Zahide qui a empêché qu'on la tue<sup>18</sup>, est finalement tuée dans la dernière bataille par le général ennemi Forcadin, après avoir abattu beaucoup d'ennemis. Dans *Clovis*, Yoland est blessée par Clovis lors de leur combat singulier, puis à la bataille de Dijon, en même temps qu'Albione. Le héros les combat avec un certain mépris et les ménage, en tant que femmes et amoureuses déçues : « Le monarque vaillant, honteux de ce combat,/ D'un effort dédaigneux les repousse et les bat »<sup>19</sup>. Les deux princesses n'échappent alors au danger que grâce à l'aide d'Auberon et à ses pouvoirs magiques : il les dissimule derrière une nuée et les emporte à l'écart. Souvent inférieures à leurs adversaires, les guerrières ne sont pas non plus unanimement respectées. On peut remarquer dans *Clovis* que chaque fois qu'un homme s'aperçoit que le guerrier qu'il a rencontré par aventure est une femme, il tente de la violer<sup>20</sup>. Les guerrières passent donc très aisément du statut de partenaire ou adversaire à celui de victime ou de captive.

---

<sup>15</sup> C'est au livre XIV, p. 317-318, que Volcade combat contre Clovis pour défendre Albione, et lorsqu'Auberon enlève celle-ci du combat pour la protéger, part à sa recherche tandis qu'Alphéide les poursuit tous deux. Elle raconte la suite à Clovis au livre XVII, p. 357.

<sup>16</sup> *Saint Louis*, p. 348.

<sup>17</sup> Le combat occupe les pages 263 à 269.

<sup>18</sup> Au livre XII, p. 379-380.

<sup>19</sup> *Clovis*, p. 317. Les deux princesses païennes portent « des armes enchantées/ Que nul acier mortel ne saurait entamer », mais Clovis a de « célestes armes », cadeau du Ciel, qui annihilent tous les charmes et le rendent plus fort.

<sup>20</sup> Cela se produit pour Albione au livre XI, p. 276 ; et pour Alphéide lorsqu'elle gît blessée dans la forêt, au livre XVII, p. 355-359.

C'est d'ailleurs ce qui est arrivé historiquement à la Pucelle, et le poème de Chapelain ne fait que confirmer ceux des autres poètes.

Les vertus et les défauts des guerrières sont aussi vus en fonction de leur féminité. Leur courage, leur loyauté, leur désir de faire des exploits, font partie des qualités héroïques qui fascinent en elles et les font admirer comme les héros masculins et peut-être plus qu'eux : dans *Saint Louis*, le poète loue Bélinde qui veut accompagner Raymond lorsqu'il est désigné par le sort pour lutter contre le dragon, et de nouveau lorsqu'elle a pendant la bataille l'idée de se glisser sous un éléphant pour le tuer, ce qui lui coûte la vie. Cette audace spontanée ajoute au charme de la jeune guerrière. En revanche, la liberté d'aller et venir, celle de faire des choix personnels éventuellement hardis, qu'ont les guerrières, a pour les poètes quelque chose d'inquiétant. Peut-être craignent-ils que les lecteurs n'y voient une liberté sexuelle dont il n'est évidemment pas question. Pour cette raison, Chapelain fait accompagner la Pucelle d'un bout à l'autre de son parcours par son frère, qu'il appelle Rodolphe. Celui-ci n'a aucune existence historique, mais Chapelain estime indispensable qu'une jeune personne ait une compagnie qui l'assiste et la protège<sup>21</sup>. Les princesses païennes de *Clovis* ont des suivantes qui portent les armes comme elles et aident à leurs ruses comme les suivantes au théâtre<sup>22</sup>. Le P. Le Moyne, moins frileux, fait circuler librement les guerrières<sup>23</sup>.

La vertu des guerrières est pour les poètes une exigence implicite. Ainsi dans *Saint Louis*, au livre XIII, Lisamante courtisée par le sultan ne lui répond favorablement que par une inspiration dont elle ne sait pas l'origine ; le poète met en relief son angoisse pendant la cérémonie de mariage, fait s'endormir le vieux sultan qui a bu beaucoup de vin : à l'évidence, le lecteur doit avoir l'assurance que la vertu de Lisamante est intacte, comme le fut celle de Judith qui vient alors la guider pour tuer le sultan et la ramène au camp des croisés. Païennes ou chrétiennes, les guerrières sont de mœurs irréprochables, et en outre loyales et fidèles, sauf dans *Clovis* où les deux princesses filles d'Auberon, manipulées par lui, usent sans scrupule de tous leurs pouvoirs

---

<sup>21</sup> Il l'écrit dans ses annotations manuscrites au *Clovis* de Desmarets. Voir Jean Chapelain, « Observations sur le *Clovis* de Saint-Sorlin » in *Opuscules critiques*, A. Hunter et A. Duprat (ed.), Genève, Droz, 2007, p. 391-398.

<sup>22</sup> C'est surtout le cas de Myrrhine qui attire Lisois et Ardéric en leur demandant de secourir Yoland et Albione blessées (*Clovis*, p. 372-373).

<sup>23</sup> Sa seule précaution consiste à indiquer que les deux guerrières prisonnières sont respectées : « Moron, chevalier de vieillesse avancée / Mais encor généreux, encore plein de cœur, / Près d'elles est laissé garant de leur honneur » (*Saint Louis*, l. IX, p. 274).

au service de leurs passions incontrôlées. La force armée leur permet de nombreux meurtres<sup>24</sup> ; le pouvoir amoureux leur permet d'instrumentaliser les hommes qui les aiment ; mais surtout, le pouvoir magique leur permet – outre l'usurpation d'identité par Albione sur laquelle nous reviendrons – de mettre le feu au palais de Lisois, de transformer en torches vivantes les cinquante couples de la brigade des amants, d'envoyer dans des cachots souterrains ceux qui leur déplaisent. Leur valeur au combat, où elles ont de toute façon des armes enchantées, devient accessoire. Elles sont, dans l'action, plus sorcières que guerrières, dangereuses à la fois comme Clorinde et comme Armide. C'est un choix délibéré de Desmarets, qui tout au long de son poème oppose à la Vérité, qui est Dieu même, l'orgueil qui aveugle, et les mensonges et illusions qui trompent, œuvres du démon.

De toutes les guerrières, seule une de ces deux princesses dévoyées contrevient à la morale sexuelle, Albione. Elle vient épouser Clovis sous l'apparence de Clotilde, qu'elle a empruntée par des charmes, puis le quitte après quelques semaines, ne supportant pas d'être aimée sous l'identité d'une autre. Enceinte, elle se met à combattre Clovis par tous les moyens et, lorsqu'elle n'a plus d'espoir ni de soutien, finit par chercher dans la mort un ultime moyen de lui nuire. Elle l'attaque au cours de la bataille de Vouillé en masquant ses traits et en laissant sa cuirasse délacée. Il la frappe :

Ta main a fait le coup qu'attendaient tous mes vœux.  
Tu verras que ton bras, à toi-même perfide,  
T'a fait de ton enfant le cruel homicide. (*Clovis*, p. 517)

dit-elle avant de tomber. Heureusement, il l'a reconnue au moment de frapper, a retenu son coup, et la large blessure qu'il lui fait permet à l'enfant de naître tandis qu'Albione a le temps de se repentir et de baiser un crucifix avant de mourir. Cet épisode surprenant voire choquant, critiqué mais surtout passé sous silence par les commentateurs manifestement gênés, a été introduit par Desmarets pour expliquer la présence attestée par l'histoire d'un fils de Clovis né d'une autre femme que Clotilde. La vraisemblance classique exige la cohérence du caractère du héros ; il fallait donc une fausse Clotilde pour que Clovis fût père sans être infidèle en amour.

---

<sup>24</sup> Au livre XII, pour satisfaire leur rage, les deux sœurs « D'innocents voyageurs font un triste carnage » (p. 281).

Desmarets a maintenu l'épisode dans l'édition de 1673 avec quelques adoucissements mineurs<sup>25</sup> ; le supprimer aurait supposé une réécriture complète du poème. Avec Albione, Desmarets représente une figure de l'amour déréglé et de ses terribles conséquences.

Si sa sœur Yoland, plus fière, reste chaste, elle est tout aussi capable de violence. On voit aussi Alphéide poursuivre son infidèle, et dans *Saint Louis* Almasonte se répandre en douleur, pâmoisons et imprécations lorsqu'Archambaut renonce à l'aimer. Il semble que les guerrières païennes soient des amoureuses plus emportées que les guerrières chrétiennes, toutes chastes vierges ou épouses loyales. Les guerrières païennes converties rentrent dans la norme : Yoland mariée à Lisois combat à ses côtés au sein de l'armée de Clovis. Zahide, baptisée et fiancée à Brenne, disparaît du texte.

Cela nous suggère qu'au-delà des craintes sur la chasteté, les guerrières contreviennent à la règle qui veut que la femme chrétienne soit toujours modeste et retirée. De ce point de vue, les poèmes héroïques semblent témoigner d'une évolution rapide du jugement collectif : les poètes rêvent encore à des amazones que la tradition littéraire propose, la morale et la société, dès les années 1650, ne les autorisent plus que comme un rêve déjà dépassé. Bradamante épousait Roger en conclusion du *Roland Furieux*, Zahide fiancée à Brenne s'efface. Pourtant, la Fronde a donné à quelques grandes dames l'occasion de se rêver en héroïnes de roman, certes plus proches de l'Amalasonthe de Scudéry que de Bradamante<sup>26</sup>. La guerre de Trente ans a fait de la lorraine Mme de Saint-Baslemont une guerrière : « On ne saurait être plus vaillant qu'elle ; elle a tué ou pris de sa main plus de quatre cents hommes », écrit Tallemant des Réaux<sup>27</sup>. Il semble pourtant que dès la fin de la Fronde la liberté féminine, la force que peut déployer une femme, son aptitude aux armes, soient perçues comme malséantes. Les poètes subissent l'influence de ce nouvel état d'esprit alors que leur poème est en préparation depuis de nombreuses années.

---

<sup>25</sup> En particulier, pour plus de décence, la blessée est transportée dans une maison proche ; c'est là que naît l'enfant et qu'elle meurt, assistée par le religieux Maxent.

<sup>26</sup> Dans les *Mémoires* du cardinal de Retz, c'est à l'*Astrée* que se réfèrent les aristocrates qui s'engagent dans la Fronde.

<sup>27</sup> Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, 1960-1961, vol 2, p. 597. Sur Mme de Saint-Baslemont, voir Micheline Cuénin, *La dernière des Amazones, Madame de Saint-Baslemont*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992.

## Considérations finales

Les guerrières sont donc le signe de la survivance d'une tradition née dans l'Antiquité, vivace à l'époque humaniste qui est le modèle direct de nos poètes, mais qui s'étiolle avant même que ne soient publiés les poèmes héroïques commencés sous Louis XIII. Les poètes développent ces personnages chacun selon sa sensibilité propre et selon l'accentuation qu'il a décidé de donner à son poème : chez Chapelain on chercherait en vain une autre guerrière que la Pucelle, et la seule femme qui s'offre pour combattre à ses côtés, Agnès, ne le fait que dans l'espoir de raviver l'amour ancien du roi pour elle<sup>28</sup>. Scudéry met en place des guerrières, l'une exotique, l'autre de roman, qui n'ont rien d'épique. Desmarets et le P. Le Moyne vont plus loin, et tous deux ont très présents à l'esprit les modèles anciens et humanistes dont l'écho se fait sentir dans les intrigues. De nombreux motifs apparaissent, repris de Virgile ou du Tasse surtout. Almasonte se plaint comme Didon et meurt comme Clorinde. Lisamante, protégée du Ciel dès sa naissance comme Clorinde, tue le sultan comme Judith et meurt avec Béthune dans le dernier combat, d'une façon qui rappelle Gildippe et Odoart<sup>29</sup>. Desmarets innove davantage, en créant des héroïnes plus complexes dont il développe les passions jusqu'à une fin tragique ou une conversion exemplaire.

Tous font des guerrières des personnages qui attirent le regard et l'admiration, et tous leur confèrent une égalité sentimentale et même souvent physique avec leurs partenaires masculins. Elles représentent donc une brillante exception aux règles patriarcales en vigueur. Elles restent toutefois assez marginales dans l'intrigue puisqu'elles n'interviennent que dans les actions secondaires. Il est toujours facile de les faire disparaître en leur offrant une mort illustre. Les guerrières relèvent d'un ornement traditionnel du poème, non d'une nécessité interne. Leur présence n'interfère ni dans le sens allégorique que Scudéry et Chapelain donnent à leur poème, ni dans les intentions politiques ou les conseils au souverain que Desmarets et le P. Le Moyne y mettent. Tout au plus servent-elles d'argument dans les développements féministes des préfaces, chez Chapelain et chez Desmarets notamment. Si les poètes se plaisent de toute évidence à

---

<sup>28</sup> Pour combattre l'influence de la Pucelle sur le roi, Agnès vient s'engager comme guerrière : « Pour la noble entreprise où la gloire t'engage, / Reçois mon bras encore, et reçois mon courage ; / Je suis fille, il est vrai, mais en cet heureux temps, / Les filles trouvent place entre tes combattants » (*Pucelle*, p. 243).

<sup>29</sup> Gildippe et Odoart qui sont époux, sont tués l'un après l'autre par Soliman au chant XX de la *Jérusalem délivrée*.

développer ce motif, on relève quelques signes de malaise, annonce de la disparition de ces figures pour nous étonnantes, annonce surtout de la crise du genre épique avec les Lumières.

### Références bibliographiques

CHAPELAIN, Jean. **La Pucelle ou la France délivrée**. Paris : A. Courbé, 1656.

DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean. **Clovis ou la France chrétienne**. Éd. Francine Wild. Paris : STFM, 2014 [1657].

LE MOYNE, Pierre. **Saint Louis ou la Sainte Couronne reconquise**. Paris : A. Courbé, 1658.

SCUDERY, Georges de, **Alaric ou Rome vaincue**. Paris : A. Courbé, 1654.



MARQUES SAMYN, Henrique. A sereia que encantou o Deus vivo: sobre a representação de Maria Madalena no *Memorial dos milagres de Cristo e triunfo do amor*, de Soror Maria de Mesquita Pimentel. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 47-62. ISSN 2527-080-X.

**A SEREIA QUE ENCANTOU O DEUS VIVO: SOBRE A REPRESENTAÇÃO DE MARIA MADALENA  
NO MEMORIAL DOS MILAGRES DE CRISTO E TRIUNFO DO DIVINO AMOR,  
DE SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL**

**LA SIRENA QUE ENCANTÓ AL DIOS VIVO: SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE MARIA MADALENA  
EN MEMORIAL DOS MILAGRES DE CRISTO E TRIUNFO DO DIVINO AMOR,  
DE SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL**

Henrique Marques Samyn<sup>1</sup>  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

**RESUMO:** O *Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor* é a segunda parte da trilogia épica composta por Soror Maria de Mesquita Pimentel, que se completa com o *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor* e o *Memorial da Paixão de Cristo e Triunfo do Divino Amor*. Este artigo propõe uma análise da representação de Maria Madalena, figura da tradição bíblica resgatada no décimo canto do *Memorial dos Milagres*, considerando sua associação com pecados considerados tipicamente femininos (a vaidade e a luxúria), a narrativa de sua conversão e sua construção como figura modelar a partir dos valores cristãos.

**Palavras-chave:** Representação da mulher, crítica feminista, autoria feminina.

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2010). Professor adjunto de Literatura Portuguesa na mesma instituição. Email para contato: marquessamyn@gmail.com.

**RESUMEN:** El *Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor* es la segunda parte de la trilogía épica compuesta por Soror Maria de Mesquita Pimentel, que se completa con el *Memorial da Infancia de Cristo e Triunfo do Divino Amor* y el *Memorial da Paixão de Cristo e Triunfo do Divino Amor*. Este artículo propone un análisis de la representación de María Madalena, figura de la tradición bíblica rescatada en el canto décimo del *Memorial dos Milagres*, considerando su asociación con pecados considerados típicamente femeninos (la vanidad y la luxuria), la narrativa de su conversión y su construcción como figura modelar a partir de los valores cristianos.

**Palabras-clave:** Representación de la mujer, crítica feminista, autoría femenina.

## Introdução

O *Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor* constitui a segunda parte da trilogia épica composta pela monja bernarda Soror Maria de Mesquita Pimentel, da qual fazem parte ainda o *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor* – parte inicial da trilogia – e o *Memorial da Paixão de Cristo e Triunfo do Divino Amor* – que a encerra. O estudo da documentação associada à obra levou Fabio Mario da Silva a supor que o manuscrito autógrafo para a publicação do *Memorial dos Milagres* foi escrito e/ou divulgado entre 1631 e 1637 (2017, p. 16). Esse mesmo pesquisador, responsável pela primeira edição brasileira da obra – que permaneceu manuscrita num documento depositado na Biblioteca Pública de Évora –, é quem chama a atenção para a “complexidade psicológica e social” no que diz respeito ao tratamento de figuras femininas perceptível na epopeia composta por Soror Pimentel, o que lhe permitiu apresentar “variadas facetas e virtudes de diversas personagens-mulheres, como uma tentativa de demarcar uma visão épica no feminino” (SILVA, 2016, p. 52). No *Memorial da Infância*, essa ênfase na representação da feminilidade pode ser percebida na representação da Virgem Maria, a quem é dedicado todo o canto segundo; é por seu intermédio, afinal, que Jesus Cristo pode chegar ao mundo dos homens:

Bendita sois, Senhora, pois nascestes  
Para serdes resgate de cativos;  
Bendita, pois ao mundo cá viestes,  
Para que os homens mortos fossem vivos:  
Bendita, pois a terra enriqueceste  
Daqueles bens, que são superlativos;  
Bendita sereis sempre, pois sois meio  
Do perdão do pecado horrendo, e feio.  
(*Memorial da Infância*, II, 65: PIMENTEL, 2016 [1639], p. 137)



Essa valorização de figuras femininas pode ser percebida também no *Memorial dos Milagres*, por meio do discurso de ressonâncias marianas que ressalta, ademais, aquele “Amor de Cristo sem segundo / Que mostrou as mulheres neste mundo” (*Memorial dos Milagres*, IX, 4: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 279). Não obstante, faz-se necessário ressaltar que o discurso de Soror Maria de Mesquita Pimentel não se aparta do conjunto de valores cristãos que lhe serve como fundamento, o que determina um modo de figuração da feminilidade que busca sua valorização no âmbito de um sistema de crenças essencialmente patriarcal. É precisamente essa questão que pretendo abordar neste artigo, por intermédio de uma análise da representação de Maria Madalena no décimo canto do *Memorial dos Milagres*.

Começo o artigo com uma seção em que, analisando alguns trechos do nono canto do *Memorial dos Milagres*, busco compreendê-lo como uma espécie de etapa preparatória, na qual Soror Pimentel constrói as condições necessárias para conceder, no canto seguinte, um espaço mais alargado para as personagens femininas. Segue-se a isso a síntese analítica do canto décimo, em que procuro apresentar e comentar o modo como Maria Madalena é figurada na obra de Soror Pimentel, tendo como fundo a tradição cristã. Finalmente, nas considerações finais, reúno alguns apontamentos em torno da representação de Madalena no *Memorial dos Milagres*, em torno de três questões principais: a associação entre essa personagem e os pecados da vaidade e da luxúria; o modo como sua conversão, por obra de Jesus Cristo, enseja uma profunda transformação na personagem; e a exemplaridade de Madalena no âmbito do ideário cristão, a partir de uma perspectiva feminista.

### **Um canto para as mulheres**

É no décimo canto do *Memorial dos Milagres* que encontramos a figura de Maria Madalena – um canto dedicado precisamente a tratar “da vida e conversão da Madalena”, apresentado no argumento composto por Soror Maria de Mesquita Pimentel como “um milagre sem par” (X, “Argumento”: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 301). A esse respeito, importa considerar os apontamentos de Fabio Mario da Silva em torno da opção autoral de apresentar, logo antes do canto dedicado a essa singular figura da narrativa bíblica, estâncias cujo objeto são histórias de mulheres ostensivamente apresentadas como verdadeiras:

Isto não são histórias fabulosas  
Nem patranhas sonhadas de poetas  
Douradas com as tintas mais lustrosas  
Dos pincéis singulares dos planetas  
Mas são verdades puras numerosas  
Tiradas lá das minas mais secretas  
Da história do texto sacrossanto  
Como agora veremos neste canto  
(*Memorial dos Milagres*, IX, 5: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 280)

Na análise do pesquisador, este trecho “parece se referir à afirmação, tipicamente épica, da veracidade referencial e empírica dos acontecimentos e atores representados” (2017, p. 25); nessa medida, ao recorrer às narrativas bíblicas que descrevem a conversão da samaritana por Jesus Cristo e o episódio em que este intervém para salvar a vida da mulher adúltera condenada ao apedrejamento, Soror Maria Pimentel buscaria enfatizar a relação que há entre os milagres operados por Cristo e o gênero feminino. Penso, não obstante, ser possível entrever aí também um elaborado diálogo com o discurso camoniano, em particular no que tange à notória passagem em que o autor d’*Os Lusíadas* enfatiza o substrato não-fabuloso de sua epopeia:

Ouvi: que não vereis com vãs façanhas  
Fantásticas, fingidas, mentirosas,  
Louvar os vossos, como nas estranhas  
Musas, de engrandecer-se desejosas:  
As verdadeiras vossas são tamanhas,  
Que excedem as sonhadas, fabulosas,  
Que excedem Rodamonte e o vão Rugeiro,  
E Orlando, inda que fora verdadeiro.  
(*Os Lusíadas*, I, 11: CAMÕES, 1996 [1572], p. 73)

Importa considerar que a estância de Camões se insere no segmento da composição que encerra a Dedicatória, sabidamente dirigida a D. Sebastião; e que, se por um lado antecede o vasto arrolamento de vultos portugueses – o “Nuno fero”, o “ilustre Gama”, o “Pacheco fortíssimo”, o “Albuquerque terrível” e o “Castro forte”, entre outros –, por outro lado surge em seguida ao discurso encomiástico dirigido ao soberano, louvado como “tenro e novo ramo florecente” da árvore “de Cristo mais amada” (*Os Lusíadas*, I, 7: CAMÕES, 1996 [1572], p. 72). Por

consequente, pode-se Camões sentir à vontade para proclamar as façanhas dos heróis lusitanos – feitos inscritos na história e preservados pela tradição, que superavam até mesmo as proezas realizadas pelos imaginários protagonistas concebidos por autores como Matteo Maria Boiardo e Ludovico Ariosto.

Entretanto, parece-me crucial observar que o gênero opera como uma condição de possibilidade para o discurso camoniano, uma vez que o protagonismo masculino é reconhecido e legitimado pelas estruturas patriarcais – algo que transparece já no verso que, abrindo a proposição da epopeia e recorrendo à *hendíadis*, menciona “as armas e os barões assinalados” (*Os Lusíadas*, I, 1: CAMÕES, 1996 [1572], p. 71). Para o discurso elaborado por Soror Maria de Mesquita Pimentel, todavia, isso constitui um empecilho, visto que essas mesmas estruturas não lhe autorizariam conferir às figuras femininas um protagonismo não reconhecido para seu gênero; seria preciso, desse modo, construir condições diversas, que viabilizassem a construção de outra sorte de argumentação – o que se torna visível em dois aspectos: primeiro, pelo recurso a Cristo como instância mediadora; segundo, pelo modo de ordenação do discurso.

No que diz respeito à presença de Cristo, pode-se perceber que sua função mediadora está intrinsecamente relacionada à sua centralidade em toda a trilogia épica composta pela monja bernarda, o que faculta que se qualifique esse recurso como um expediente discreto, que em nenhum sentido rompe a estrutura discursiva do discurso poético. Com efeito, a própria autora cuida de explicitar que, embora se preocupe em cantar a importância das mulheres, essas surgem como figuras que antes fazem ressaltar a grandeza de Jesus Cristo, de nenhum modo colocando em questão o seu protagonismo – e preservando, ademais, a economia do texto poético:

Oh não guardemos, musa, para tarde  
(Se dos homens cantastes tanta glória)  
Das mulheres o bem, que é bem se guarde,  
Por séculos eternos na memória,  
Cantemos, Musa, já, que o peito arde  
Por cantar os triunfos e a vitória  
Que entre as obras de Cristo e seus poderes  
Tiveram as ditosíssimas mulheres.  
(*Memorial dos Milagres*, IX, 1: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 279)

Já no que tange à ordenação do discurso, parece-me que a obra composta por Soror Pimentel evidencia a precaução de anteceder o canto dedicado a Maria Madalena por uma argumentação que deliberadamente estabelece os limites do texto poético, de modo a não solapar as fronteiras convenientes para cada um dos gêneros. Pode-se percebê-lo na estância que encerra o argumento do Canto IX do *Memorial dos Milagres*:

Cristo com divindade soberana  
Andando disfarçado pela terra  
Converteu a mulher Samaritana  
Trocando em paz a sua cruel guerra.  
Venceu a crueldade desumana  
Que nos judeus hipócritas se encerra  
Defendendo da morte e vitupério  
Outra, que foi achada em adultério.  
(*Memorial dos Milagres*, IX, “Argumento”, 1: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 277)

Note-se que, ainda que o “argumento” se refira a um canto no qual às mulheres será concedida uma especial atenção, essas são descritas como meros objetos da ação crística. Há nisso uma evidente preocupação em respeitar uma ordem teológica; mas também se trata de preservar a hierarquização dos gêneros, designando às mulheres um lugar próprio como veículos (privilegiados, é verdade) para manifestação dos feitos da figura heroica (ou seja: Jesus Cristo) – o que permite contornar a impossibilidade de conferir às personagens femininas um protagonismo que romperia frontalmente com os parâmetros patriarcais subjacentes não apenas à tradição épica/poética, mas ao discurso bíblico/cristão. Por esse mesmo motivo, tanto o argumento quanto todo o segmento inicial do nono Canto (mais especificamente, o trecho que vai da primeira à quinta estâncias) operam como uma espécie de fundamentação para os episódios descritos nas estrofes que os seguem.

Penso, todavia, que Soror Maria de Mesquita Pimentel estrutura sua composição de modo a ampliar progressivamente o espaço conferido às mulheres, de modo a conceder-lhes paulatinamente uma maior agência – mesmo que o faça de um modo sutil – e a introduzir, ainda de forma discreta, um registro que assume matizes reivindicatórios. Afirmam as estrofes que encerram o nono canto:

Se Cristo livra as más e as justifica  
E as boas dão exemplo a toda a gente  
E fez de glória e honra a terra rica  
Uma mulher que é mais de Deus clemente,  
Mui justa e verdadeira razão fica  
Para poder temer o maldizente  
Que com fatal ricor mortal desmaio  
Em castigo, do Céu lhe caia um raio.

Agora parai, Musa, ide esperando  
Que pera que as mulheres mais coroe  
Já que desta matéria vou tratando  
É bem que o instrumento se encordoe.  
Acordes quero em Ambar ir banhando  
Para que minha Euterpe melhor soe  
E porque é curto o campo pera tanto  
Vejamos seus louvores noutro Canto.  
(*Memorial dos Milagres*, IX, 81-82: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 299)

Na primeira das oitavas transcritas, parece-me instigante notar que, se a libertação e a justificação das mulheres más é alcançada por intervenção de Jesus Cristo, o exemplo concedido pelas boas é textualmente creditado à sua própria atuação – mesmo que o auxílio de Cristo esteja pressuposto, como é natural em um discurso marcadamente religioso; para além disso, ao advogar a possibilidade de punição para o “maldizente” que ofender a dignidade feminina<sup>2</sup>, o discurso assume um tom assertivo e veemente, o que pode ser efetivamente lido como uma defesa, pela freira bernarda, de suas pares. Não menos significativas me parecem as decisões manifestas na segunda estrofe transcrita: ali Soror Maria Pimentel, primeiro, solicita à Musa que aguarde até que encordoe seu instrumento, banhando seus acordes em âmbar, o que denota um desejo de refinar e valorizar o discurso para que dê conta do canto dedicado à Madalena; segundo, explicita a opção de cantar seus louvores em outro canto, oferecendo assim à sua principal figura feminina um espaço mais amplo na estrutura da composição poética.

---

<sup>2</sup> Neste passo específico, Soror Maria Pimentel se refere aos que ousassem condenar a mulher adúltera, após a intervenção de Jesus Cristo, como se pode perceber na oitava anterior: “Ó ditosa mulher, mulher bendita, / Libertada por Deus de culpa e pena / A qual sendo em rigor tão infinita / A desfez tanto Cristo e fez pequena. / Nesta história que está no texto escrita / Se está vendo que quem mulher condena / Merece justamente que sem taça / Lhe ponha o Céu na boca uma mordaca.” (*Memorial dos Milagres*, IX, 80: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 298).

## Um Canto para Madalena

Já na segunda estrofe do décimo canto do *Memorial dos Milagres*, Soror Maria de Mesquita Pimentel compõe um discurso encomiástico para Maria Madalena que apresenta algumas notáveis particularidades:

Maria mar de Amor, fonte de pranto,  
Que por saber amar tanto chorastes  
Aos pés de Cristo amante sacrossanto  
Que com lágrimas vivas lhos banhastes  
Dai-me novo favor pera este Canto  
Ó, serea, que a Deus vivo encantastes  
E com vosso socorro em que descanso  
No mar de vossa história as redes lanço.  
(*Memorial dos Milagres*, X, 2: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 303)

As metáforas constantes do primeiro verso remetem a dois aspectos da narrativa de Madalena: de um lado, o Amor – que alude à tradicional narrativa segundo a qual a personagem bíblica teria sido uma prostituta que abandonara as vivências passadas e se convertera por amor a Jesus Cristo; de outro, o pranto – o que evoca os temas da culpa e do arrependimento, que a tradição vincularia intrinsecamente à figura da mulher que deixa uma vida de vícios e encontra o caminho para a salvação em decorrência de uma experiência religiosa. Cabe notar, entretanto, que as metáforas do “mar de Amor” e da “fonte de pranto” se associam a outros elementos constantes da estância: as lágrimas que banham os pés de Cristo, mencionadas no quarto verso, e a comparação de Madalena com uma sereia, no sexto verso – o que se insere na vasta imagética associada à água predominante no *Memorial dos Milagres* que, como observou Fabio Mario da Silva (2017, p. 30), pode ser interpretada como uma ressonância da ênfase conferida à feminilidade na epopeia, uma vez que a tradição simbólica e mitológica ocidental trata os elementos aquáticos como femininos.

No que tange à imagem da sereia, contudo, parece-me interessante evocar uma ressignificação presente na composição de Soror Pimentel: penso aqui no modo como essas criaturas mitológicas foram inscritas no imaginário cristão por Isidoro de Sevilha, segundo quem aqueles seres imaginados como responsáveis por atrair marinheiros para naufrágios eram, na

verdade, prostitutas que seduziam viajantes levando-os à ruína, o que foi imaginado como uma espécie de naufrágio (*Etymologiarum* XI, 3, 31: “*Secundum veritatem autem meretrices fuerunt, quae transeuntes, quoniam ad egestatem deducebant, iis fictae sunt inferre naufragia*”); e, embora fossem figuradas como tendo asas e garras, o fato de viverem entre as ondas estaria associado à sua ligação com Vênus (*Etymologiarum* XI, 3, 31: “*Quae inde in fluctibus commorasse dicuntur, quia fluctus Venerem creauerunt*”). Nesse sentido, o que faz a monja bernarda é resgatar uma figura mitológica que, conquanto remeta à posição de Madalena como prostituta no imaginário cristão<sup>3</sup>, é profundamente ressignificada: em vez de projetar um canto capaz de encaminhar à destruição, Maria assume uma função análoga à das musas na dinâmica épica clássica, favorecendo o canto elaborado pela monja.

A Madalena evocada no *Memorial dos Milagres* é aquela constituída pela tradição cristã a partir da síntese entre três figuras bíblicas: a Maria de quem Jesus expulsou sete demônios, segundo os evangelhos de Lucas (8:1-2) e Marcos (16:9); a Maria irmã de Marta e Lázaro, descrita por Lucas (10:38-42) e João (11, 12); e a pecadora anônima que, segundo o evangelho de Lucas, rega com lágrimas os pés de Jesus e os unge com unguentos (7: 36-50). Importa notar que Soror Pimentel fundamenta seu discurso em autoridades: “se o refiro / É porque o li em graves escritores” (*Memorial dos Milagres*, X, 3: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 303), o que sugere sua familiaridade com uma literatura cristã que tem, como referência maior, a homilia XXXIII de Gregório Magno – na qual o papa identifica a pecadora mencionada por Lucas com a Maria mencionada por João e com aquela outra de quem os demônios foram expulsos, segundo Marcos, visto que os sete demônios significariam os vícios e o unguento teria sido utilizado anteriormente pela mulher para perfumar sua carne para atos ilícitos (1239-1240, 1592-1594: “*Hanc vero quam Lucas peccatricem mulierem Joannes Mariam nominat, illam esse Mariam credimus de qua Marcus septem daemonia ejecta fuisse testatur. [...] Liqueat, fratres, quod illicitis actibus prius mulier intenta unguentum sibi pro odore suae carnis adhibuit*”).

No que tange ao modo de representação da Madalena, Soror Pimentel dispensa mais de dez estrofes à descrição de sua beleza, sustentando que “foi mulher sem competência / Na

---

<sup>3</sup> Motivo que, no entanto, será retomado em outro lugar da composição de Soror Pimentel, como veremos ao analisar a estância X, 25.

perfeição do rosto e gintileza / Que idea pode ser da mor beleza” (*Memorial dos Milagres*, X, 5: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 304). Seus olhos são descritos como “duas estrelas de diamantes / Reverberando entre esmeralda fina”, que com seus “raios centilantes” matavam “a quem olhar para eles determina” (*Memorial dos Milagres*, X, 7: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 304); seus cabelos são uma “cifra de beleza / Em cuja singular madexa de ouro / Quis ostentar a sábia natureza / De seus grandes poderes o tesouro” (*Memorial dos Milagres*, X, 9: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 305); a descrição de seu semblante ocupa não menos de duas oitavas:

A fronte tinha cândida e serena  
Sobrancelha, arquejada e assas escura  
Para mais realçar da Madalena  
A cor do rosto igual, a neve pura  
Suas fermosas faces de açucena  
Em que a púrpura e neve mais se apura  
O nariz que as divide era aquilino  
Em que pôs natureza o pincel fino.

Sua boca que é qual rubim partido  
Com perfeito sutil alionado  
Admirando, descobre dividido  
Rico nácar de pérolas guardado  
E não tinha valor menos subido  
Em seu rosto perfeito e acabado  
A barba de cristal linda, engraçada  
Por esmalte no meio mui rosada.  
(*Memorial dos Milagres*, X, 10-11: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 305)

Soror Maria de Mesquita Pimentel descreve ainda “A garganta que a neve fermosea / E o cândido cristal mais enriquece” (*Memorial dos Milagres*, X, 12: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 305) e as mãos “Que excedem com ventagem não pequena / Marfim, neve, alabastro, e açucena” (*Memorial dos Milagres*, X, 13: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 306). Não bastassem esses encantos físicos, “de todas as graças é protento / Porque era afável, branda, graciosa / De muito delicado entendimento”: Soror Pimentel descreve sua “voz orfea dileitosa”, de modo que, quando “cantava com tal arte e melodia”, “em doce encanto as almas suspendia” (*Memorial dos Milagres*, X, 15: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 306). Cabe, entretanto, perceber que, após essa longa descrição, a autora reitera, com evidentes fins retóricos, sua incapacidade de dar conta



discursivamente da aparência de Madalena, assim insinuando que aquelas dezenas de versos não podem dar uma ideia sequer aproximada de sua efetiva beleza: “pois louvar não sei mulher tão bela / Melhor é com silêncio engrandecê-la” (*Memorial dos Milagres*, X, 17: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 307).

Todavia, a singular beleza de Madalena é também o caminho para a sua perdição, assim como a falta de refreamentos, o conforto material e a imaturidade:

Esta sua sem par rara beleza  
A muita liberdade e poucos anos  
Ser muito conquistada e ter riqueza  
Causas assaz forçosas pera danos  
Lhe foi ocasião pera que preza  
Ficasse com os laços dos enganos  
E que tanto ao profano amor se desse  
Que o divino temor de Deus perdesse.  
(*Memorial dos Milagres*, X, 18: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 307)

Tem assim ocasião a derrocada de Maria Madalena: “Foi-se de um vício noutro despenhando”, deixando-se levar pelos amores profanos, que ensejaram a perdição de sua alma – “Assim o cego Amor a foi levando / Até que lhe tirou da Alma a vida” (*Memorial dos Milagres*, X, 19: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 307). Em decorrência disso, ela foi se corrompendo a tal ponto que “nem Deus nem gente já temia”, entregando-se de todo ao pecado: “Porque a tanta cegueira estrago veio / Que tendo já pecar por natureza / Ostentava das culpas a vileza” (*Memorial dos Milagres*, X, 20: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 307). É nesse momento que Soror Maria de Mesquita Pimentel recupera a figura mitológica presente no início do canto: em meio ao “mar de amor”, Madalena usa sua “voz diletosa de serena” para levar “almas ao fundo”, desse modo “granjeando infâmia e pena” (*Memorial dos Milagres*, X, 25: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 309).

O encontro entre a pecadora e Jesus Cristo recebe um instigante tratamento no *Memorial dos Milagres*. Maria Madalena vai a seu encontro “sobre um carro triunfal”, “que era sua soberba que ostentava” guarnecida “da vã glória”; acompanham-na a vaidade – que “com pincel valente iluminava / Se bem que disfraçada a tinta escura / Deste bizarro carro a arquitetura” (*Memorial*

*dos Milagres*, X, 28: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 309) – e a “fremosura humana” – “De toda a preciosa pedra ornada / Com rutilante, rica e soberana / Diadema a cabeça coroada” (*Memorial dos Milagres*, X, 29: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 310). Essa última, depois de um breve discurso de apresentação – no qual se intitula como “Deusa da humana idolatria” e “Rainha da mais sublime alteza”, além de evocar outros atributos –, passa sua coroa para Madalena, que desse modo ornamentada semelha uma “Superior deidade em forma humana” (*Memorial dos Milagres*, X, 33: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 311). É com esses trajes e aparatos que ela ingressa “[n]aquele lugar sacro e milagroso / Donde Cristo pregando as almas ganha” (*Memorial dos Milagres*, X, 34: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 311).

A pregação de Jesus Cristo não tarda a comover Maria Madalena, que logo irrompe em pranto, despindo as ricas vestes e despojando-se das joias; antevendo o fogo do inferno e a ira divina, profere um discurso de arrependimento que se estende por duas oitavas:

Eu pecando, a mim própria quis matar-me  
E na minha alma dei mortais feridas  
Quis a penas eternas condenar-me  
Por glórias que em chegando já são idas  
Dos verdadeiros bens fui deserdar-me  
Pelas imagens falsas e fingidas  
Douradas c’o pinçel do cego engano  
Que disfraçou, em bem, meu mortal dano;

Um vil dileite amei, que imaginar-se  
Qual é quem por rezão só se regesse  
De si mesma devia envergonhar-se  
Se a ele de vontade se rendesse,  
Pois a tanta baxeza sugeitar-se  
Minha alma penetrá-lo me estremece  
E de minha figura a própria sombra  
Me espanta, atemoriza, e sempre assombra.

(*Memorial dos Milagres*, X, 44-45: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 313-314)

Esse é o discurso que, como explicitamente afirma Soror Maria de Mesquita Pimentel, assinala a voz de uma Madalena “já convertida a Deus” (*Memorial dos Milagres*, X, 48: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 314). A conversão espiritual acompanha uma transformação física: Madalena “[j]á não leva em si galantarias / Nem no vestido seu algum adorno” (*Memorial dos*

*Milagres*, X, 52: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 315). Consumida pela culpa e pela dor do arrependimento, chora, lavando os pés de Cristo com suas lágrimas: “Chorou tanto que aqueles pés divinos / Feridos dos caminhos, e empolados / Com lágrimas tornou alabastrinos” (*Memorial dos Milagres*, X, 62: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 318). Soror Pimentel recria ainda o diálogo entre Jesus Cristo e Simão, ao longo de mais de dez estâncias (*Memorial dos Milagres*, X, 69-82). O canto se encerra com palavras ditas por Cristo para Maria Madalena que confirmam a salvação alcançada:

Tua fé te fez salva, em paz caminha,  
Em lugar dos sete vis pecados,  
Com os quais Lúcifer presa te tinha.  
Que já por mim te foram perdoados  
Terás a minha graça por Rainha  
Terás os sete dons nela guardados  
Terás com meu favor ficar isenta  
Do vil e trato estado que atromenta.  
(*Memorial dos Milagres*, X, 86: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 324)

A conversa se torna, então, discípula daquele que a salvou: “Ela o acompanhava em toda a parte / Andando em seu divino seguimento” (*Memorial dos Milagres*, X, 89: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 325), acabando por ser “a primeira que chorando / Resuscitado viu o Rei da glória” (*Memorial dos Milagres*, X, 90: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 325), cabendo-lhe levar aos outros discípulos a boa nova.

### **Considerações finais**

Tecerei algumas considerações sobre o modo como Soror Maria de Mesquita Pimentel inscreve, no *Memorial dos Milagres*, a narrativa de Madalena, estruturando minha argumentação em torno de três questões: (i) a associação generificada entre a referida personagem e a imagética associada à vaidade e a luxúria; (ii) a transformação por que passa a personagem após sua conversão, por obra de Jesus Cristo; (iii) de que modo a trajetória de Maria Madalena pode ser interpretada como exemplar, no âmbito do ideário cristão, desde uma perspectiva feminista.

No que diz respeito ao primeiro ponto, importa considerar que a associação entre feminilidade e luxúria constitui um *topos* antigo na tradição cristã; rastreá-lo supera largamente

os limites deste artigo, sendo suficiente recordar as invectivas contra a vaidade feminina de Tertuliano (em *De Cultu Feminarum*) ou Ambrósio (em *De Virginitate*), por exemplo. Não obstante, a Idade Média testemunha uma inovação por conta da personificação da vaidade: é quando Maria Madalena se torna seu maior símbolo. Isso ocorreu essencialmente por um desenvolvimento daqueles elementos presentes na já citada homilia XXXIII de Gregório Magno, que constituía uma espécie de “cânone de vaidades”, como observa Katherine Ludwig Jansen (2000, p. 158). O desenvolvimento dessa narrativa produz, já no final da Idade Média, a ideia de que Madalena dedicara toda a vida ao pecado, até o momento de sua conversão por Jesus Cristo – precisamente a narrativa resgatada por Soror Maria de Mesquita Pimentel.

Isso está diretamente relacionado à segunda questão que me interessa abordar: a transformação por que passa Maria Madalena após sua conversão – que, no *Memorial dos Milagres*, enseja não apenas o pungente discurso por meio do qual a personagem expressa o seu arrependimento, mas também o diligente comportamento que a transforma em uma intransigente discípula de Cristo. A dramaticidade conferida à voz da Madalena conversa por Soror Pimentel, a meu ver, tem o sentido de compensar a opulência antes exibida pela pecadora, que agora se revela em outra espécie de excesso – não mais de pecado, mas de virtude. Desse modo, a rara beleza “sem par” de Maria Madalena, que a levava a precipitar-se nos abismos do vício e que se manifestava em sua “voz diletosa” e em seus muitos atributos físicos, cede lugar a outra espécie de exuberância: despojada das “galantarias” e dos adornos, a agora zelosa discípula passa a revelar sua magnificência no excesso de lágrimas que rega os pés de Cristo e na disposição inabalável para seguir seus passos, o que lhe concede um lugar central no episódio da ressurreição.

Assim é que se consolida a exemplaridade de Madalena, enquanto figura que ilustra um processo de conversão plena, ao fim do qual se torna inteiramente outra – confirmando a promessa cristã de superação de uma existência dedicada ao pecado por intermédio da devoção a Cristo. Não obstante, pode-se perguntar: como é possível interpretar essa trajetória desde uma perspectiva feminista, que considere o estatuto generificado da vinculação de Madalena, enquanto mulher, a um conjunto específico de pecados – a vaidade e a luxúria, sobretudo –, bem como o tipo de mulher que se torna após a conversão? O que há aqui, com efeito, é a construção

de dois modelos opostos de feminilidade: de um lado, a figura da mulher entregue ao vício, de modo não-contingente – uma vez que esses constituem desdobramentos essenciais de seu gênero, particularmente propenso à lascívia (de onde a imagem de uma Madalena que quis matar a si própria); de outro lado, a figura da mulher que encontra a salvação por meio de uma superação das determinações da própria feminilidade, o que só ocorre graças à intervenção de um agente divino (ou seja: Jesus Cristo).

Não obstante, pode-se perceber nisso um processo em que Madalena encontra a salvação ao submeter-se à ordem cristã, o que implica a conversão do vício em virtude, ao mesmo tempo em que a torna uma exceção entre as mulheres. Essa condição excepcional transparece nas palavras que Cristo lhe dirige, anteriormente transcritas: salva pela fé, Maria Madalena pôde livrar-se dos “sete vis pecados” aos quais estava presa por Lúcifer; perdoada, esses foram convertidos nos “sete dons” guardados na graça oferecida por Jesus Cristo, o que a isentou do “vil e trato estado” e a elevou à condição de “Rainha” (*Memorial dos Milagres*, X, 86: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 324).

Parece-me fundamental ressaltar que o que ocorre é uma espécie de substituição da excepcionalidade da personagem. A extraordinariedade da Madalena pecadora estava paradoxalmente associada às qualidades que a igualavam às outras mulheres – ou seja, à sua beleza. Se, nesse momento, ela podia ser alcunhada “mulher sem compitência” (*Memorial dos Milagres*, X, 5: PIMENTEL, 2017 [1631-1637], p. 304), é porque apresentava hiperbolicamente os atributos que constituíam aspectos essenciais da feminilidade; por conseguinte, Maria Madalena era excepcional entre as mulheres por ser ainda “mais mulher” do que as suas pares, uma vez que os apanágios que a equiparavam às suas semelhantes nela se manifestavam de modo hipertrofiado. Sua conversão, por obra de Jesus Cristo, inverte radicalmente essa condição, na medida em que Madalena alcança a redenção por uma permuta de seus pecados – que, na interpretação gregoriana, estavam vinculados a seus vícios, sendo esses indissociáveis de suas qualidades femininas – pelos dons da graça crística – o que determina a superação daqueles mesmos pecados, ou seja: a ultrapassagem da própria feminilidade.

À guisa de conclusão, seria possível retornar aqui à ressignificação da figura mitológica da sereia, efetivada por Soror Pimentel: ainda que se assemelhasse às sereias pela associação à

prostituição (na leitura de Isidoro de Sevilha), o canto de Madalena produzia um efeito radicalmente oposto – não entrópico, mas criativo –, de modo que a similaridade se revelava, em última instância, ilusória; do mesmo modo, ao superar os atributos próprios da feminilidade para alcançar a salvação, Madalena deixou de assemelhar-se às mulheres ordinárias, tornando-se a exceção exemplar precisamente por sua condição extraordinária.

### Referências bibliográficas

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1996 [1572].

[S.] GREGORIUS MAGNUS. Homilia XXXIII. In: MIGNE, J.-P. (ed.). **Patrologiæ Latina Tomus LXXVI**: s. Gregorius Magnus. Paris: *Ex typis J.-P. Migne*, 1857.

[S.] ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI. **Opera omnia**. T. IV: Etymologiarum libri X posteriores. Roma: Antonium Fulgonium, 1801.

JANSEN, Katherine Ludwig. **The making of the Magdalen**: preaching and popular devotion in the later Middle Ages. Nova Jérsei: Princeton University Press, 2000.

PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. **Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor**. Organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Todas as Musas, 2017. [1631-1637]

SILVA, Fabio Mario da. Introdução. In: PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. **Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor**. Organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Todas as Musas, 2016. [1639]

SILVA, Fabio Mario da. A cópia manuscrita do *Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor*. In: PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. **Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor**. Organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Todas as Musas, 2017.



CASTA, Isabelle-Rachel. 'Are you ready to finish this, bitch?' Les tueuses épiques et l'échec, dans *Buffy chasseuse de vampires*. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 63-82. ISSN 2527-080-X.

**“ARE YOU READY TO FINISH THIS, BITCH?”  
LES TUEUSES ÉPIQUES ET L'ÉCHEC, DANS *BUFFY CHASSEUSE DE VAMPIRES***

**“ARE YOU READY TO FINISH THIS, BITCH?”  
OS ASSASSINOS ÉPICOS E O FRACASSO, EM *BUFFY CHASSEUSE DE VAMPIRES***

Isabelle-Rachel Casta<sup>4</sup>

**RÉSUMÉ :** Étude de *Buffy chasseuse de vampires* (*Buffy the Vampire Slayer*, de Joss Whedon, États-Unis, 1997-2003) à partir de trois rubriques pour cerner la portée et les modalités de cette isagogie épique sacrificielle : la mort comme poétique des arrière-mondes (« Elan vital et/ou désir de fin »); la nécessaire solitude ultime de l' élu (« Le pharmakon du péril imminent ») et la néoténie, qui rédime l'échec perpétuel des Tueuses à sauvegarder leur intégrité (« Seule la mort peut l'arrêter »).

**Mots-clés:** *Buffy chasseuse de vampires*, Joss Whedon, Isagogie épique sacrificielle.

---

<sup>4</sup> Professeur émérite, Isabelle-Rachel Casta est spécialiste en études sérielles, fantastiques et criminelles; elle questionne aussi les récits post-apocalyptiques et les dystopies, miroirs obscurs de notre modernité... En outre, elle écrit sur les "thanatofictions", liées aux scènes récurrentes d'autopsie dans les romans et les séries. Publications récentes (ouvrages uniquement) : *Pleins feux sur le polar*, « 50 questions », coll. dirigée par Belinda Cannone, Klincksieck, Paris, automne 2012. *Au comble des fictions, jeux intertextuels et récits policiers*, éditions universitaires européennes, S. Guberschi dir., Saarbrücke, automne 2016. *A la tombée des temps : Un roman esquisse de la Chute ?* éditions universitaires européennes, Victoria Sereptica ed., Sarrebrücke, mars 2017.

**RESUMO** : Um estudo de *Buffy, a Caçadora de Vampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*, de Joss Whedon, EUA, 1997-2003) a partir de três tópicos para compreender o alcance e as modalidades desta isagogia épica do sacrifício: a morte como poética do outro-mundo ("Elan vital e/ou desejo do fim"); a necessária solidão final dos eleitos ("O *pharmakon* do perigo iminente") e a neotonia, que repete o fracasso perpétuo dos assassinos em salvaguardar sua integridade ("Somente a morte pode pará-lo").

**Palavras-chave** : *Buffy the Vampire Slayer*, Joss Whedon, Isagogia épica do sacrifício.

« La série télévisée du XXI<sup>e</sup> siècle, en avance sur le cinéma, est un lieu d'émergence privilégié de la parole, de l'expressivité et de l'héroïsme des femmes »<sup>5</sup>

Buffy Summers est une « tueuse » épique, désespérée de ce don empoisonné, qui la transforme, bien malgré elle, en super-héroïne à la « Xena la guerrière<sup>6</sup> », ou à la « Elle-qui-doit-être-obéie<sup>7</sup> » - pour évoquer les deux références les plus souvent citées – y compris littéralement, puisque Willow, dans l'épisode 6 de la deuxième saison, suggère à Buffy de se déguiser « en » Xena, ce que Buffy décline évidemment.

Les *monumenta* sériels se reconnaissent à ce qu'ils exhaussent et réarticulent les données de départ en grands invariants de notre inquiétude eschatologique : un groupe humain en souffrance, deux ou trois héros porteurs d'espérance ou de malignité, des événements inédits... À ce canevas épique aisément identifiable (comme dans *Lost* ou *The Warriors*, en français *Les Guerriers de la Nuit*<sup>8</sup>), une série apporte une dimension et une angoisse plus radicales : ce que l'on pourrait appeler le syndrome du « glorieux échec ».

Échec épique, au sens où toute une communauté va devoir, sous la guidance inquiétante de quelques individus pas forcément préparés, traverser un temps/lieu encore inouï, sans trace ni chemin, l'*apeiron*, diraient les Grecs... Le deuil dure même en présence du *redivivus* (mais ce qui est mort ne saurait revivre vraiment, ni longtemps). L'épopée de la résurrection peut-elle s'écrire dans les creux et les blancs de notre temps humain ? La catabase, l'un des grands *topoi*

<sup>5</sup> LAUGIER, Sandra Laugier. Buffy, une étape dans l'histoire du féminisme. In : **Libération**, 17/3/2017, p. 27.

<sup>6</sup> La série éponyme *Xena : Warrior Princess*, spin-off de la série *Hercule*, commence deux ans à peine avant Buffy (Tapert et Schulian, 1995) et s'achève en même temps que la cinquième saison – qui devait être la dernière rappelons-le ; de plus, Xena est toujours accompagnée de sa fidèle Gabrielle, une « barde », exactement comme Willow la wiccan chemine aux côtés de la « guerrière » Buffy... Il y a là plus que des coïncidences : des archétypes.

<sup>7</sup> Ce cycle de Henry Rider Haggard (1887) narre les amours et les exploits d'une sorte de déesse, Ayesha ou « She », qui attend l'homme qu'elle aime pendant vingt siècles.

<sup>8</sup> Film de Walter Hill (États-Unis, 1979) dont l'atmosphère gothique évoque une réécriture de *L'Anabase* de Xénophon, de la plage de Coney Island aux bas-fonds du Bronx, aller puis retour, ré-articulant ainsi la bataille de Cunaxa avec les légendes proprement urbaines qui courent sur New York.



épiques, envoie généralement un ou deux vivants chez les morts (Aragorn, ou Dante et Virgile...) ; mais il est infiniment plus rare que ce soit les morts qui reviennent, eux, parmi les vivants. Signe de recommencement ou de figement, temps du dés-astre absolu, ou au contraire promesse de renouveau et de re-départ ?

Tout se passe comme si la série de Joss Whedon s'employait à coudre ensemble le temps des vivants et celui des morts : ceux qui voudraient fuir sont piégés dans la circularité d'une névrose collective, et ceux qui voudraient tant rester (les vampires) sont expulsés vers l'au-delà sans ménagement ; les cohortes de fantômes douloureux se croisent un instant, mais les deux « durées » ne se poursuivront pas ensemble, et chacun reprend, sans le vouloir ni le savoir, sa temporalité sans destin, et sa fuite sans fin.

Mauvais film puis série-culte (mais aussi fictions dérivées, jeux vidéo et comics<sup>9</sup>)... l'œuvre *Buffy the Vampire slayer* est donc un parangon de transmédiatité et de « résistance », au sens interprétatif. Générateur des *Buffystudies* et du *Buffyyvers*, l'univers de la Tueuse se centre sur la notion, discutée et discutable, d'héroïsme épique... un héroïsme d'ailleurs la plupart du temps détesté et refusé, et sur la tragédie de la rédemption. Pourtant, désignée par une forme de Conseil des Sages, dans l'arbitraire et l'injustice, elle endossera le costume et les capacités d'une « Tueuse de vampires » (comprendons : démons, morts-vivants, esprits malins, corrupteurs, agents du chaos...bref, un panel infiniment plus diversifié que de simples « vampires » - terme choisi pour anaphoriser l'ensemble des créature nuisibles, venus infecter l'existence normale des simples humains.

C'est pourquoi nous proposerons trois rubriques pour cerner la portée et les modalités de cette isagogie épique sacrificielle : nous mettrons dans un premier temps en lumière la mort comme poétique des arrière-mondes (« Elan vital et/ou désir de fin »), puis nous nous interrogerons sur la nécessaire solitude ultime de l'élus (« Le pharmakon du péril imminent »), enfin nous soulignerons combien la fantastique de la réversibilité permet une néoténie, consolatrice autrement dit un merveilleux transcendantal, qui rédime l'échec perpétuel des

---

<sup>9</sup> L'exposition L'art des super-héros Marvel (Musée art ludique, Paris, mars-août 2014), a rassemblé sur les quais de la Seine les effigies, statues ou objets de tournage des grands héros Marvel, de Captain America à Iron Man, des 4 Fantastiques à Thor, Hulk, Daredevil et les X Men : planches originales, œuvres de pré-production des films... certaines complètement inédites.

Tueuses à sauvegarder leur intégrité (« Seule la mort peut l'arrêter »).

### **Élan vital et/ou désir de fin...**

Puissant moteur de survie, l'élan vital qui mène une Tueuse élue à surmonter son dégoût et sa peur se double d'un désir bien plus fondamental encore, le désir de mort, et c'est leur antagonisme – et le traitement à la fois iconique et thématologique que lui réserve Joss Whedon – qui motive la structuration épique du personnage. Chef de meute, messie rayonnant ou accablé, elle s'enfonce dans la « *wilderness* » comme les prophètes mormons entraînaient jadis leurs troupes illuminées et délirantes.

En effet, lorsqu'au soir du dernier combat (saison VII, épisode 22) Buffy s'arrache à Sunnydale, la ville maudite, en sautant sur le toit du « bus » qui emmène les quelques survivants de sa petite troupe, elle se « dés-héroïse » et se « dés-épiciise » du même coup, puisqu'elle ne sera plus « la seule » Tueuse au monde... la wiccan Willow ayant réussi à multiplier le Pouvoir, à le distribuer entre toutes les filles « aspirantes tueuses ». En fait d'autocar, elle en prend essentiellement trois, tous très chargés symboliquement : l'un en fin de deuxième saison, pour quitter Sunnydale et laisser derrière elle les pesanteurs de son élection et les malheurs de son amour impossible pour le vampire Angel ; elle fuit, purement et simplement ; puis au cœur de la cinquième saison, elle emmène tout son petit monde avec elle dans un camping-car délabré, bardé de vieilles couvertures d'obturation, pour tenter d'échapper à la double menace de Glory(ficus), déesse du mal, et des Chevaliers de Byzance (« La Spirale », épisode 20). Enfin, le dernier autocar de l'épisode final concentre toute la mythologie américaine du chariot des pionniers en même temps que de l'arche, non plus marine mais terrestre, où rassembler une ultime fois les survivants éclopés ou veufs de l'épopée magnifique qui s'achève dans les flammes, la « tabula rasa », l'anéantissement de Sodome et Gomorrhe ou la fuite hors d'Égypte.

Ici la fin du monde côtoie toujours l'idée de sacrifice, faisant ainsi écho aux propos tenus par la Première Tueuse à Buffy « La mort est ton cadeau » : Buffy attache une croix autour de son cou lorsqu'elle comprend que sa mort est inévitable face au Maître, Angel doit offrir son sang pour réveiller le démon Acatla (et du coup seul son sang le rendormira), Alex pousse Willow à tenter de le tuer dans le but de l'empêcher d'invoquer le démon Proserpexa, et enfin par un

sacrifice ultime, Buffy offre sa vie dans une victoire messianique à la fin de la cinquième saison : le désir est là, mais c'est un désir de mort.

La scène du sacrifice s'apparente d'ailleurs à la représentation d'une *pietà*, rendue plus sensible par le saut salvifique que la Tueuse effectue dans le vortex, abolissant les barrières entre toutes les dimensions existantes. Le corps de Buffy se retrouve ainsi au sol, brisé mais visuellement intact, tandis qu'un à un ses amis le rejoignent, telles les « saintes femmes » à la descente de croix, et entrent tous dans le champ de la caméra, revêtant ensemble alors l'aspect sacralisant d'une « passion » parvenue à son terme.

D'ailleurs son tourment – et le vertige de mort qui va avec – ne fait aucun doute pour Spike, le double/amant/ennemi... :

*Death is your Art. You make it with your hands day after day. That final gasp, that look of peace. And part of you is desperate to know: What's it like? Where does it lead you? And now you see, that's the secret. Not the punch you didn't throw or the kicks you didn't land. She really wanted it. Every Slayer has a death wish. Even you.*<sup>10</sup>

On peut lire à front renversé l'épisode musical « *Once more with feeling* », où le *taedium vitae* de Buffy s'exprime dans le chant et les danses, comme dans les opéras de Bellini et de Verdi où les valse cachent les plus douloureux conflits ; c'est encore une fois Spike qui est chargé de la leçon finale, où vie et mort s'équilibrent in extremis comme dans la psychostasie égyptienne :

*Life is just this : is living  
You'll get along  
The pain that you feel  
You only can heal by living  
You have to go in living  
So one of us is living...*<sup>11</sup>

« Et tout ce que tu diras sonnera comme un adieu... », répond fermement une petite sœur à sa grande sœur, quelques minutes avant la dernière bataille qu'elles vont livrer contre l'empire

---

<sup>10</sup> Spike à Buffy : « La mort est ton art. Tu l'accomplis de tes mains jour après jour. Le sursaut final, le regard apaisé. Une partie de toi meurt de savoir : à quoi cela ressemble-t-il ? Où est-ce que cela mène ? Maintenant tu sais, voilà le secret. Ce n'est pas les coups que tu n'as pas donnés ou les attaques manquées. Elles le voulaient vraiment. Chaque tueuse a un désir de mort. Même toi » (V, 7 « la faille »).

<sup>11</sup> « Once more with feeling », Joss Whedon, *Buffy the Vampire Slayer (BtVS)*, livret du CD, Twenty Century Fox, Decca, 2002. *Something to sing about*, interprété par James Marsters.

du Mal... et que l'une comme l'autre s'apprêtent à perdre (saison VII, épisode 22, « La fin des temps », « Chosen »).

C'est pour cela que la mise en scène des « résurrections » confine souvent au morceau de bravoure. Les jointures meurtries de Buffy, examinées par Spike, en disent plus sur son éveil terrible au sein du tombeau que des heures de filmage (saison VI, épisode 2) ; hagarde, hirsute, mutique, la ressuscitée apparaît à ses amis comme le Christ aux pèlerins d'Emmaüs, d'abord incrédules, puis fous de joie ; mais la véritable nature de son sacrifice – revenir sur Terre est en fait une torture – ne sera révélée que peu à peu ; « J'étais aimée, j'étais en paix », avouera-t-elle à Spike, en lui enjoignant aussitôt le silence.

Ainsi élan vital et désir d'anéantissement se conjuguent-ils toujours intimement, et c'est cette aporie, rapidement suggérée ici, qui forme l'angle herméneutique le plus propre à une première élucidation ; le désir de mort est-il encore un désir ? La *dark fantasy* inverse-t-elle les pôles de l'agir humain en échec programmé ?

Au fond, tout se passe comme si l'érotique funèbre de Joss Whedon rejoignait l'ancienne parole de Georges Bataille : « [...] l'approbation de la vie, jusque dans la mort ».

Le temps épique gèle... et flamboie en même temps ; de ce paradoxe, il convient de tirer matière à réflexions : ce qu'il faut noter surtout, c'est que chaque « tueuse » (antérieure à, ou contemporaine de Buffy) a « son » épopée bien à elle. La plupart du temps, elle en meurt, haussée par son statut au-delà de la simple humanité, mais vaincue malgré tout par le Mal ; Kendra, Faith, l'esprit de la première tueuse... proposent des versions alternatives au malheur de Buffy ; même Anya, un ancien démon, se bat jusqu'au bout et succombe pour ces humains qui pourtant l'ont trahie et abandonnée. Quant à Willow, timide meilleure amie devenue sorcière toute-puissante, elle ne parvient pas à garder en vie la femme qu'elle aime... car l'épopée se paie au prix fort, toujours, partout.

La thématique de l'âme brisée, transversale à bien des récits épiques, peut par exemple être interprétée comme le reflet de la mauvaise conscience, inhérente aux fautes commises, ou à la schizophrénie (dans ses symptômes les plus légers), dont de nombreuses héroïnes craignent d'être atteintes ; encore une fois l'écho du cri d'Heathcliff dans *Les Hauts de Hurlevent* « je ne peux pas vivre sans mon âme... » retentit dans ces récits de perte, de manque et de mortel péril.

L'article « Le trop-plein de super-héros », écrit par Didier Péron, souligne que : « On est dans une gigantesque machine à consolider <sup>12</sup> », pour bien éclairer le fait que de Black Widow en Superwomen, l'épique au féminin neutralise in fine la question genrée pour viser l'anthropocène, et interroger nos fins dernières.

Cette série du *novum*, de l'événement et de l'affrontement agence fictivement des réponses sous forme de défis, qui participent à la co-construction d'un nouvel épique à l'efficace reconnue. Cette problématique s'adosse d'ailleurs au récent ouvrage critique de Françoise Lavocat, *Faits et fictions*<sup>13</sup>, qui défend en fait le même « saltus » résultant du choc des mondes possibles<sup>14</sup>. C'est aussi la conviction d'Isabelle Périer qui rappelle que :

Les quêtes épiques mises en scène dans ces univers sont généralement la répétition de quêtes antérieures, sous une forme dégradée. Ainsi, ces récits possèdent une logique conservatrice qui insiste sur la circularité du temps : la quête du héros n'est que la réitération des quêtes antérieures [...] Cette dimension cyclique du temps existe bien dans la culture antique, mais la perspective est différente.<sup>15</sup>

Ce à quoi font écho les propos de Cyrielle Lebourg-Thieullent, pour qui :

Les auteurs placent au cœur de leurs récits les thèmes de la révolte et de la résistance qui serviront de moteur aux héros afin de renverser les régimes totalitaires qui les oppressent. Dans ces romans, la notion d'ethnicité et les messages qu'elle véhicule existent en marge de l'axe narratif principal.<sup>16</sup>

Dès lors on comprend davantage que Buffy ne puisse intervenir radicalement lorsqu'un être fait de mauvais choix comme ce fut le cas pour Faith, la Tueuse rebelle, ou Willow à la fin de la sixième saison. Ainsi, ce clivage suggère l'idée d'une rédemption, éventuellement possible pour les vampires<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> *Libération*, 29/10/2014, p. VI-VII. Péron cite le spécialiste Philippe Guedj.

<sup>13</sup> LAVOCAT, Françoise. *Faits et fictions*. Paris : Seuil, 2016.

<sup>14</sup> ... car « quelqu'un s'apprêtait à y déverser une bactérie mortelle, un microbe qui allait s'attaquer à chacune de ses cellules et le détruire » (*Pandemia*, p. 601).

<sup>15</sup> PÉRIER, Isabelle. Un retour de l'épique. In : BOST-FIÉVET, Mélanie et PROVINI, Sandra Provini. *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique*. Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 61.

<sup>16</sup> LEBOURG-THIEULLENT, Cyrielle. Une peau claire e. lisse : la construction de l'ethnicité dans les dystopies pour la jeunesse. In : BEHOTEGUY, Gilles ; CONNAN-PINTADO, Christine et PLISSONNEAU, Gersande (dir.), *Modernités 38. Idéologie(s) et roman pour la jeunesse au XXI<sup>e</sup> siècle*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2015, p. 227.

<sup>17</sup> Dans les cas d'Angel et Spike, deux vampires ayant récupéré leur âme par des moyens et pour des raisons diverses

Il est une autre notion que la série est parvenue à redéfinir : celle du récit eschatologique. En effet, tout au long des sept saisons, Buffy en tant qu'héroïne élue a été régulièrement confrontée à des antagonistes dont le but était de mettre fin au monde ou au genre humain. Ainsi, il n'est pas non plus possible de parler d'Apocalypse au singulier, car elle s'éloigne dès lors de la représentation qu'elle revêt dans le Livre de la Révélation.

On remarque aussi que les divinités issues des panthéons gréco-romains (Hécate, Diane ou Janus) et égyptiens (Osiris ou Sobek) sont mentionnées dans la série à des fins magiques. En effet, à l'exception d'Osiris qui fait une brève apparition dans la série avant d'être vaincu par Willow, ces dieux sont invoqués par les personnages dans divers rituels magiques dont le but est de les conjurer d'agir sur notre réalité en exauçant des vœux, à la manière d'une pensée animiste. Finalement, la seule représentation divine « physique » se trouve dans Glory, dont l'histoire de rivalité rappelle par certains côtés les mythes grecs. La manière dont les scénaristes ont équipé le caractère de ce personnage est intéressante : bien que déesse surpuissante, elle n'en est pas moins capricieuse et burlesquement autocentrée. Elle n'a de « divin » que le nom, puisqu'il semblerait qu'elle ait obtenu ce titre par le fait qu'elle existait bien avant l'apparition de l'écriture... et qu'elle dispose d'un grand pouvoir physique. Elle n'a aucune autre caractéristique hiérophanique au sens chrétien du terme : il n'est jamais fait mention de son rôle dans une quelconque création du monde, ou de la manière dont s'établissait son règne. En revanche, il est possible d'imaginer que le but des créateurs était d'appréhender ce qu'il adviendrait d'un dieu coincé dans la peau d'un mortel. Ainsi, peut-être les réels pouvoirs de Glory sont-ils bridés par son enveloppe charnelle... variation intéressante sur la place d'un Dieu au sein de l'univers.

Paradoxalement, la mention de tous ces dieux ou entités divines (nombre de démons sont affiliés à une notion telle que la peur, le chaos... à la manière d'un polythéisme inversé) réunis dans leur mixité, met à jour une autre notion fondamentale de la série : quelle différence opérer entre les « demi-dieux » et les « héros épiques » ? En effet, aucun des personnages principaux n'est pratiquant ni, hormis dans le cas d'un rituel magique, ne s'en remet à Dieu dans les moments

---

(Le premier est victime d'une malédiction l'obligeant à se confronter à sa culpabilité, le second a été la rechercher pour devenir un homme aux yeux de Buffy), cette explication de Whedon ne tient plus, car s'ils ont bien récupéré leur âme, ils n'en sont pas moins toujours sensibles à l'eau bénite et aux croix. Le démon serait-il alors dans la chair et non dans l'esprit ?

de crise, et même si l'on sait que Willow est juive, cela relève davantage de l'anecdote de caractérisation (ce sera d'ailleurs le seul personnage dont on connaîtra l'appartenance religieuse). Pensons tout de même au personnage de Drusilla, foncièrement dévote, qui finira changée en vampire le jour de la prononciation de ses vœux !

En revanche, l'idée de « culte » est toujours représentée par les adorateurs du mal. L'Ordre d'Aurélius, la sororité de Jhé, le culte de Machida de la confrérie des Delta Zeta Kappa, ou même les bouffons de Glory font tous preuve d'une bigoterie sans faille. Quant au prêtre Caleb, bras droit du Premier lors de la dernière saison, il montre bien que les personnages religieux de la série sont souvent (toujours ?) des ennemis. Au bout de sept ans (chiffre symbolique s'il en est), Buffy elle-même ne se prononce pas sur la question de l'existence de Dieu lorsqu'un vampire lui demande son avis... Cette (non)réponse de la Tueuse pourrait sembler étonnante, quand on sait ce à quoi elle a été confrontée à son récent retour du paradis.

Les symboles religieux sont amenés finalement au même niveau que le reste des créatures héritées du genre (loups-garous, vampires, sorcières...). Ainsi, la force de cette série est de parvenir à les englober et à leur faire tenir un discours original en déplaçant leur fonction première : au sein de la diégèse, ils font partie de sa propre mythologie épique. Éléments surnaturalistes, mais vidés de tout contenu sacré, leur existence ne justifie pas la nécessité d'une religion ou d'une foi dans une entité divine ; même le mot « apocalypse » perd de son sens et s'entend ici comme un simple synonyme de « fin du monde » ... devenant un « running joke » entre les personnages.

### **Le « pharmakon » du péril imminent**

L'univers épique de la série n'est donc pas facilement assignable : il se focalise bel et bien sur la question d'un héroïsme-fardeau, d'une « élection » trop lourde, d'un échec ; ce perpétuel déchirement entre « la poésie du cœur » et « la prose des relations sociales »... dirait Hegel, est au cœur de la réflexion critique de Janet Halfyard<sup>18</sup>.

Le générique s'amuse déjà à mettre en coprésence les anciennes et nouvelles recettes

---

<sup>18</sup> Dans son essai sur la musique en tant que révélateur des genres dans *Buffy the Vampire Slayer*, elle fait référence à Philip Tagg, auteur en 1989 d'un article sur les stéréotypes dans la musique à la télévision. On pense d'ores et déjà aux films d'horreur de la Hammer ou même au *Fantôme de l'Opéra*... de Andrew Lloyd Weber.

gothiques : ciel ténébreux, hurlement de loup, orgue et lettres indéchiffrables d'on ne sait quel grimoire venu des âges obscurs ; mais aussitôt la stridence musicale du groupe Nerf Herder rappelle la modernité agressive d'un fantastique bien actuel, bien contemporain<sup>19</sup>... Le ton est donné, survoltant et saturant la tension jusqu'au zoom final sur Buffy, toujours seule, endossant la posture traditionnelle de la Tueuse en majesté et en détresse, visage grave, arme en main ou nous toisant, bras croisés. Le continuum sonore semble d'ailleurs correspondre davantage aux codes utilisés pour représenter la masculinité : Buffy a en effet un pouvoir d'homme, par une force physique proprement surnaturelle.

Dans un récent colloque<sup>20</sup>, des contributeurs s'interrogeaient sur les paramètres vestimentaires autant qu'onomastiques des héros épiques (Nicolas Labarre et Charles Combette) et distribuaient la « carte zoémique » du héros en trois grandes spécifications : un nom-surnom (la plupart du temps achevé par le suffixe *-man* ou *-women...*, si anglo-saxon), une mission et une tenue aux couleurs et logo reconnaissables, avec si possible des teintes vives, rouge, jaune, bleue, laissant les mauves et les verts aux méchants ou aux « ambigus ».

Voyons si ces critères s'appliquent à la Tueuse : « Buffy » ? elle est bien « the Slayer », mais beaucoup l'ont été avant elle ; c'est une héritière, pas une originelle ; quant à son second prénom, Anne, elle s'en sert pour se cacher et/ou recommencer une autre vie, évidemment vainement, en début de troisième saison (épisode 1). « La mission » ? oui, là, c'est clair : tuer les « vampires »... mais bien sûr, ses deux grands amours seront des vampires, donc...rien n'est simple. « La tenue » ? sexy (surtout au début), toujours mignonne mais absolument pas remarquable, puisque le juste-au-corps noir et l'éventuel jogging sont plutôt réservés à l'entraînement, lorsqu'elle boxe et pirouette devant Giles, son « mentor ».

Le pouvoir de dissémination de *Buffy* est en effet immense. Il capillarise presque toute la pop culture mondialisée des vingt dernières années ; on parle, nous l'indiquons, de « *Buffyverse* », de « *Buffy Studies* ». Mais plus encore que sa force redistributrice, c'est son management diégétique, sa réévaluation permanente, son ironie auto-parodique qui assurent son aura et sa pensivité tragique.

---

<sup>19</sup> Cette analyse est systématisée par Janet Halfyard encore dans *Music, gender and identity in BtVS and Angel*.

<sup>20</sup> Colloque international *Au-delà des frontières*, sous la dir. de Clare/Telem, Bordeaux, Delphine Gachet, Natacha Vas Deyres et Florence Plet, octobre 2014.



Ce constant souci de coller au réel n'empêche pas des épisodes de pure « dark fantasy », lorsqu'on quitte les rassurantes demeures californiennes aux façades pimpantes pour rejoindre les cimetières de Sunnydale, la « Hellmouth », terre « gaste » qu'on retrouve dans le « Grand View » de la série *Ghost Whisperer*, le « Mystic Falls » de *Vampire Diaries*, ou l'ensemble des *loci* horribles de *Supernatural* – pour ne rien dire du désormais canonique « Forks » de *Twilight* : « Le phénomène surnaturel dans l'univers du récit, tout comme le récit fantastique lui-même au sein de notre monde, seraient donc à envisager comme les germes d'un mal qui, avec la soudaine violence de l'explosion ou la patience sournoise de la gangrène, romprait l'harmonie du cosmos, détruirait les certitudes qui sont les nôtres <sup>21</sup> ».

Du plus gore au plus soft, du cinéma à la bande dessinée, de la surinterprétation délirante à la grâce pure, la solitude de *Buffy* permet tout, le médiocre comme le sublime, l'émotion et la colère, l'acceptation de la différence. Quand Spike regarde Buffy, ressuscitée, descendre lentement les marches de son escalier, il y a dans ses yeux une telle lumière, un tel émerveillement incrédule puis bouleversé, qu'on est un tout petit peu « au-dessus » du typage du rôle, de la fonctionnalité de la série ; on atteint là quelque chose de palingénésique, l'Amour, éros et agape mêlés, car « seule la Mort peut m'arrêter »<sup>22</sup>.

C'est à dessein qu'est reprise la formule de Spike, et non celle de la première tueuse, croisée à la fin de la quatrième saison dans le superbe « Restless » (« cauchemars »), - épisode que la critique compare au *Twin Peaks* de David Lynch ; le fameux « *Death is your Gift* » (la mort est ton cadeau) a été tant de fois et si talentueusement expertisé et commenté<sup>23</sup>, que l'on peut lui préférer sa variante spikienne ; la mort est un art, en effet, qui offre à chacun son moment de vérité, tragique ou grotesque, noble ou ignoble... et c'est le fil rouge de la série, son management le plus intime. La formule est d'ailleurs très littéralement présente dès la troisième saison (épisode 9, « Meilleurs vœux de Cordelia »), lorsque le Maître – toujours vivant puisque dans cette réalité alternative *Buffy* n'est jamais venue à Sunnydale – décide d'ouvrir une usine destinée à pomper

---

<sup>21</sup> GACHET, Delphine. De quelques figures du Mal dans la littérature fantastique : repères pour une typologie. In : GLAUDES, Pierres et RABATÉ, Dominique (dir.). **Modernités 29, Puissances du mal**, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 208.

<sup>22</sup> *I'll sleep when I'm Dead*, film de Mike Hodges, 2005.

<sup>23</sup> Par exemple, par Guy Astic, lors de la journée d'études philosophiques précitée : « *Death is my gift*: mort et tuerie dans *BtVS* ».

industriellement le sang des humains ; il s'exclame alors : « *Some have argued that such an advancement goes against our nature. That claim that death is your art. I say to them – well, I don't say anything to them, because I killed them* »<sup>24</sup>.

Willow, quant à elle, voit mourir Tara, dans le terrible épisode 19 (saison VI), tout comme Giles a vu mourir Jenny Calendar et que Buffy verra disparaître Spike... Cette gravité inusitée s'accompagne de moments grotesques, dont la conjonction avec le tragique de certains épisodes rappelle la définition romantique du « sublime » : mort atroce de Warren, écorché vif par Willow ; mort sereine mais solitaire de Joyce, qui succombe à un anévrisme ; et bien sûr mort sacrificielle de Buffy, tueuse contrariante mais hostie sans reproche.

Nous pourrions quitter accablés ce *momento mori* (c'est ce que fera Riley, vaincu par la noirceur qu'il pressent en Buffy) ; pourtant il n'en est rien, parce que l'amplitude des styles est telle que nous vivons déjà les choses sur le mode burlesque (le fameux « mariage de Buffy » à la quatrième saison n'étant jamais que l'avant-goût grotesque de son futur réel amour pour Spike). Oui, comme Corneille avec *l'Illusion comique* qui précède *Le Cid*, Whedon se paie le luxe de raconter deux fois la même histoire : d'abord par la dérision (Spike fabrique un buste postiche pour représenter Buffy, puis se fait faire un robot à son image), enfin par la convention « romantique » : à la fin de « Que le spectacle commence », la caméra vient chercher Buffy et Spike enlacés dans une ruelle obscure, exactement comme dans un film de Capra ou de Nora Ephron.

Popularisé par le titre du film de Murnau, le « Nosferatu » (le non-mort, l'« innommable ») est la matrice mille fois exploitée et déclinée de l'être pris entre deux mondes, déjà passé de l'autre côté mais cependant obstinément encore sur terre... On lui prête alors une force de prédation surnaturelle et l'éternité qui se déroule devant lui, lui offre matière à sacrifier bien plus qu'une vie humaine « normale » : l'immortalité. C'est bien ce que se résout à faire Spike, le vampire peroxydé amoureux de Buffy, qui s'offre en holocauste à la fin de la septième saison ; brûlé par le talisman qu'il porte, il sacrifie son éternité par amour pour la Tueuse, pour racheter le don qu'elle avait fait de sa vie deux saisons auparavant ; la mort miséricordieuse devient

---

<sup>24</sup> « Certains ont déclaré que cela va à l'encontre de notre nature. Ils prétendent que la mort est notre art. A ceux-là je leur dis – eh bien je ne leur dis rien car je les ai tués ».

paradoxalement une consolation et non un châtement, tandis que la survie vampirique est décrite la plupart du temps comme une abomination.

C'est l'ancrage des héros dans leur quartier, leur lycée, leur bar favori, leur famille même dysfonctionnelle qui donne son prix au sacrifice consenti et solidaire. Ainsi, pour vaincre Adam, l'hybride créé par « L'Initiative », une organisation paramilitaire dirigée par une scientifique devenue démente, Buffy fait-elle appel à toute son énergie mystique, prête à mourir à la tâche s'il le faut, soutenue par l'union sacrée du *scooby gang* ; elle l'emporte in extremis, en faisant intervenir une magie plus ancienne encore que la mythologie grecque et latine – mixte de sagesse hébraïque et d'ésotérisme chaldéen.

Dans une histoire adolescente marquée par de récurrents massacres<sup>25</sup>, il est juste de s'interroger sur le retentissement d'une fiction qui allie la violence institutionnelle d'une mission exterminatrice au féminisme sans cesse réaffirmée, du casting et de l'argument ; l'ange courroucé, thème récurrent de tant de *fantasy* (Katniss, de *Hunger Games*, en est un exemple canonique), nous apparaît nimbé de solitude, conscient de son irrémédiable souillure : il tue pour préserver l'humanité, mais il s'en sépare aussi à jamais.

Pour rendre compte de la tension permanente entre l'épopée requise et les affres, doutes et rejets qui nervurent l'ensemble, il semble bon de se pencher aussi sur la structure formelle d'un épisode ; on retrouve donc une construction pyramidale dont le climax principal<sup>26</sup> devrait généralement se situer au milieu, afin d'accompagner le dilemme de l'héroïne, puis sa brusque résolution et les échecs relationnels que son statut de protectrice solitaire lui impose... pour aboutir au constat amer qui figure dans l'une des novélisations : « A présent elle était Buffy la Tutrice de Dawn le jour, et Buffy la Tueuse de Vampires la nuit. Elle n'avait tout simplement pas le temps d'être Buffy la Jeune Femme. [...] Elle se retrouvait donc seule <sup>27</sup> ».

Seule... face aux *pandemonium* déchaîné qui menace de tout engloutir.

Comme nous l'avons déjà souligné, les puissances divines présentées comme telles ne sont

---

<sup>25</sup> L'avant-première américaine du *Batman III* de Christopher Nolan a été marquée par une tragédie : dans la nuit du 20 juillet 2012, James Eagan Holmes a abattu 12 personnes, déguisé en Joker, dans le cinéma Century 16, le multiplex d'Aurora, à Denver.

<sup>26</sup> Comme le souligne le chercheur Mathieu Pierre, il peut s'agir d'un pic prenant la forme d'une révélation, d'un choix opéré ou d'un coup de théâtre unique, mais on peut également voir deux retournements s'opérer d'une manière très rapprochée ; dans ce cas, on parlera plutôt d'une cloche.

<sup>27</sup> Yvonne Navarro, *Les Portes de l'éternité, Tempted Champions*, trad. Isabelle Troin, Paris, Fleuve Noir, 2003, p. 85.

jamais montrées. Elles sont simplement suggérées par des interventions relevant du miracle, ou interagissent avec les mortels par l'intermédiaire de « messagers ». Ainsi, Whistler est un envoyé des Puissances Supérieures qui amène à Buffy l'épée qui lui permettra de sauver le monde à la fin de la deuxième saison... Les desseins de ces Puissances ne sont jamais connus du spectateur et on ne peut établir que des suppositions, tant leurs interventions semblent toujours arranger les choses pour les protagonistes.

L'épisode « *Le soleil de Noël* » est également celui qui introduit un personnage important dans la question qui nous importe ici : le Premier. Cet antagoniste qui se définit lui-même comme étant autre chose qu'un démon se présente à Buffy en arguant qu'il est « le Premier mal, au-delà du péché, au-delà de la mort ». Il est en cela, comme le fait justement remarquer la Tueuse, ce qui se rapproche le plus de l'imagerie conventionnelle du diable.

Ce qu'il faut noter enfin, c'est que chacun a « son » moment épique bien à soi : Giles le pacifique tuera, froidement, un ennemi à terre, parce que c'est le seul moyen de sauver la communauté... Anya l'ancien démon se bat jusqu'au bout pour ces humains qui pourtant l'ont repoussée, et elle meurt sans que son grand amour Alex ne puisse la secourir ou la revoir. Willow, évidemment Spike, Dawn... tous partagent cette essence épique qui les arrache à eux-mêmes et les transcende : « *We've changed the world* », dit Willow à la fin, pour montrer la variante remarquée avec la clause habituelle : « elle a sauvé le monde ».

### **Seule la mort peut l'arrêter**

On le constate : dans le *legendarium* vampirique, la mort (des héros) n'est presque jamais une fin : rebaptisée « transformation », « création » ou « métamorphose », elle mène à un autre état, souvent qualifié de « mystique » (vampire, fantôme, demi-dieu, immortel...) qui permet la manifestation de nombreux pouvoirs, et la visite guidée de mondes édéniques ou infernaux, où nous côtoyons un mixte des mythologies les plus diverses, réarrangées pour la circonstance. Une constante se fait jour cependant : le fil rouge du sacrifice parcourt toute la *fantasy* vampirique, et même l'ensemble des littératures de l'imaginaire, essentiellement anglo-saxon ; il est clair que Harry Potter « meurt », même pour un court instant – cœur de cible oblige – avant de revenir sauver ce qui peut l'être des griffes de l'*imperium*. Il est tout aussi patent qu'Aragorn prenant le

chemin des morts accomplit plus qu'une prouesse coutumière ! Mais nous, nous éprouvons ces récits avec notre sens de la finitude, nos ressorts habituels d'attachement, notre conditionnement anthropologique au destin sur mesure dont parle Camus dans *L'Homme révolté* ; le hiatus entre cet habitus « réaliste » et les époustouflantes péripéties des communautés vampiriques a de quoi épuiser toute charité herméneutique !

Alors intervient l'adynaton, cette textualisation de l'*impossibilium*.

Pour Martin Winckler, les deux univers représentés sont également dangereux et insatisfaisants, mais le monde de l'imagination ne réduit pas ses combats à une lutte interne contre la maladie mentale et l'enfermement : « Buffy choisit finalement de vivre et de combattre là où, même si les causes sont désespérées, imagination et engouement vont de pair<sup>28</sup> ». En cela, l'épisode *Normal again* (saison VI, épisode 17) est une vision postmoderne du fantastique car il n'hésite pas à montrer l'artifice de sa diégèse : les créateurs ont édifié pendant six ans un univers fictionnel et sont capables de le mettre à mal en un seul épisode, simplement en adoptant un point de vue rationnel face à une œuvre surnaturaliste...

La problématique de la réanimation du cadavre, de la réitération sacrificielle constelle ici particulièrement. Mort mystique, sacrifice, basculement dans une autre dimension... ne se conçoivent qu'en regard d'un « Outremonde » qui excipe bien d'une tradition édénique et paradisiaque.

Les notions de paradis et d'enfer existent, nous l'avons déjà souligné, mais pas tout à fait selon leur aspect conventionnel. En effet, ici, il est nécessaire d'utiliser le pluriel de ces substantifs : le paradis et l'enfer y sont représentés comme des dimensions parallèles et il est, semble-t-il, assez simple de se retrouver dans un des cercles infernaux. Mourir n'est, à priori, pas la condition sine qua non pour y être plongé. Plusieurs de ces dimensions sont évoquées ou représentées à l'écran : la première est celle où Buffy envoie Angel lorsqu'elle doit le sacrifier pour sauver le monde ; le temps s'y écoule beaucoup plus vite que sur Terre et elle est décrite comme profondément violente.

C'est dans la seconde que se rend Buffy, un épisode et une saison plus tard, lors de sa

---

<sup>28</sup> WINKLER, Martin. *Les Miroirs Obscurs. Grandes séries américaines d'aujourd'hui*. Paris : Au Diable Vauvert, 2005.

fugue à Los Angeles. Dans celle-ci, des démons effectuent des allers-retours sur Terre dans le but d'y attirer des humains, réduits en esclavage. Il est intéressant de remarquer que les démons, masqués sous des traits « normaux », font miroiter à leurs proies une renaissance sous la forme de baptême avant de les plonger littéralement en enfer. Enfin, la troisième occurrence importante d'une dimension infernale est celle dans laquelle cherche à retourner la déesse Glory, chassée par ses deux anciens acolytes, et condamnée à errer sur Terre dans un corps mortel et, de surcroît, mâle.

En revanche, accéder au paradis semble bien relever d'une récompense que l'on reçoit après la mort, expérience que connaîtra Buffy et qui alimentera toute la sixième saison du show. De même, le dernier épisode de la série nous montre Willow qui, après avoir lancé un puissant sort de magie blanche, semble être sous le coup d'une épiphanie extatique que Nancy Holder, dans la suite romanesque qu'elle offre à la série<sup>29</sup>, décrit comme étant due à une vision du paradis dans laquelle se trouve Tara, la petite amie assassinée un an plus tôt. *Ignoramus et ignorabimus* !

Décidément, « *Death is a lonely business!* »<sup>30</sup>; oui, la mort est un bien étrange et solitaire ouvrage, suggère Ray Bradbury dans son titre fameux ; l'une des réponses tient peut-être à la tonalité profondément gothique de la *fantasy* vampirique, qui se ressent par exemple dans la fréquence des scènes de cimetière, de crypte, de descente dans les gouffres, par la récurrence également des cadrages de tombes, d'épitaphes, de cercueils... Mais étrangement ce sera à partir du moment où on apprend que Dawn est une illusion que Buffy commencera à la considérer comme sa sœur... jusqu'à répondre, à Giles, qui lui demande de faire son devoir en tuant Dawn – car elle risque d'ouvrir, à son corps défendant, la porte de l'enfer – « alors la dernière chose qu'elle verra ce sera moi, la défendant contre tous les autres », se rebellant ainsi contre son devoir, qui est de sauver l'humanité même au prix de sa vie, ou de celle de ses proches.

En ce sens, la fiction reste ouverte sur un dénouement potentiellement incomplet et en devenir en échec ? Pour R. Baroni, « la réponse finale peut être frustrante, partielle ou énigmatique mais le dénouement n'en joue pas moins son rôle de terminus d'une séquence du

---

<sup>29</sup> HOLDER, Nancy. *Queen of the Slaybers*. New York: Simon Spotlight Entertainment, 2005.

<sup>30</sup> Roman de Ray Bradbury (1985), traduit en français par : *La Solitude est un cercueil de verre*, par Emmanuel Jouanne, Flammarion.

discours<sup>31</sup>». C'est alors au spectateur de récréer par des associations l'intégralité du message narratif, renouvelant du même coup les modes opératoires et accréditant dès lors « la possibilité de lever un surmoi littéraire au moment où la littérature avait étouffé représentation et récit<sup>32</sup> » (T. Garcia).

Nous l'évoquions : dans l'épisode *Normal Again* (VI, 17), les scénaristes vont jusqu'à nier et à démanteler le réseau fictionnel mis sur pied depuis six saisons ! L'héroïne choisit consciemment de rester parmi les vampires de Sunnydale car c'est là que se trouvent les personnes qui lui sont le plus chères. Pourtant, le plan final de l'épisode revient, rappelons-le, sur l'autre réalité et nous montre une Buffy catatonique auscultée par son psychiatre : celui-ci déclare qu'elle est perdue et condamne alors la série à n'être que l'hallucination d'une jeune fille enfermée dans un asile psychiatrique... Du même coup, cela annule totalement la légitimité de l'univers créé dans *Angel* ; découlant de *Buffy the Vampire Slayer*, si le premier est un délire, le second ne peut exister : Buffy ne peut logiquement pas vivre et être le vecteur des aventures du vampire à Los Angeles...

La Tueuse au désespoir s'est-elle abîmée au point d'annihiler sa propre existence ?

On peut y entendre une singulière syntonie avec l'une des pièces de B. Brecht... Dans le dernier dialogue entre Galilée et son jeune disciple, le dramaturge fait dire à son héros éponyme, en réponse à l'apostrophe d'Andréa déçu de la prudence du maître (« Malheur au pays qui n'a pas de héros ! ») : « Non, malheur au pays qui a besoin de héros », ce qui est moins flamboyant mais beaucoup plus vivable (*La vie de Galiléo Galilei*, 1954). Gageons que c'est aussi la leçon de « moins-disant épique » qui émane de *Buffy the Vampire Slayer*... : « Car ton sang est mon sang ; c'est le sang des Summers... » (Buffy à sa jeune sœur, saison V).

### Conclusion. Le grand *season final*, ou la cérémonie du partir...

*Dawn, listen to me, listen. I love you. I will always love you. This is the work that I have to do. Tell Giles... Tell Giles I figured it out. And I'm okay. Give my love to my friends. You have to take care of them, now. You have to take care of each other. You'll have to be strong. Dawn, the hardest thing in this world is to live in it. Be brave. Live. For me*<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> BARONI, Raphaël. *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*. Paris : Seuil, 2007, p. 311.

<sup>32</sup> T. Garcia, « Itinéraire d'un série-fils », propos recueillis par C. Cohenet et O. Joyard, *Les Inrockuptibles* hors-série, *Oh séries chéries* (Paris : Les Éditions indépendantes, 2011, p. 49).

<sup>33</sup> «Écoute-moi, Dawn, écoute ! je t'aime ; je t'aimerai toujours. Mais c'est ma tâche... Dis à Giles que j'ai tout compris, et que je suis d'accord... Dis à mes amis que je les aime. Tu devras prendre soin d'eux maintenant ; vous

L'attachement/arrachement sériel qui préside aux épisodes de fin donne à mesurer notre propre capacité de laisser entrer, dans notre expérience sensible, le long transbordement de ces « vies sans destin », pour reprendre la formule de Tristan Garcia. Protestations après le dernier épisode de *Comment je l'ai rencontrée...* Déception et rage après la dernière image de Dexter Morgan, prolo mutique dans un ailleurs forestier... Indifférence teintée de mépris (après adulation réitérée) à la mort pourtant héroïque du jeune Scofield<sup>34</sup>, pour toujours enfui de ses prisons successives... Incompréhension furax quand se referme l'oeil de *LOST*... Nous n'aimons pas rompre, nous négocions mal cette histoire devenue nôtre, et qui pour de bon s'arrête... alors que nous, nous continuons.

L'hormone de l'attachement – l'ocytocine – nous humanise et nous lie ; il y a gros à parier qu'une ocytocine de rêve circule aussi entre nous et elles – ces saisons qui rythment notre vie, bien sûr en périphérie, en *second belief*, mais tout de même... C'est sur ce phénomène de détachement préparé, de congédiement réciproque – car il faut LAISSER PARTIR Buffy et les autres tueuses dans leur dernier autobus, comme il faut laisser partir « *Une femme d'honneur* » (modeste série française, tragique cependant), que nous concluons sur la difficile réunion de l'épopée exaltante et du quotidien redevenu heureux, mais banal.

La cérémonie de la déliaison, essentielle car indépendante de nous, prend une forme particulièrement sophistiquée chez Joss Whedon – montrant que, comme le dit Sandra Laugier : « Ces films, ces séries sont des souvenirs de ma vie »<sup>35</sup>. *MA VIE*... mêlée aux autres avec qui nous regardions ensemble, pour nos larmes quand Audrey, l'amour de Jack, repart chez elle sous la bannière étoilée, couchée dans son cercueil en route pour Air Force One (24) ... l'échec épique dans toute son amertume et son faste.

Les stratégies de l'au-revoir sont en effet à mettre en lumière et en exergue, De mort violente en sacrifice obscur, de renoncement en frustration, l'épopée des guerrières de *Buffy the vampire slayer* s'accomplit bel et bien, rendant un peu plus vivable notre monde imparfait. Sans

---

aurez à prendre soin les uns des autres... Il va falloir que tu sois forte, car le plus dur en ce monde, c'est d'y vivre. Sois courageuse. Vis. Pour moi ». *Buffy the Vampire Slayer*, V, 22 : « ultima verba », 2001.

<sup>34</sup> Les scénaristes de *Prison Break* l'ont d'ailleurs ressuscité, à la surprise générale, pour une ultime saison.

<sup>35</sup> Notre vie en séries. In : *Libération*, 23-24 mai 2015.



doute convient-il alors ici de rejoindre le commentaire apporté par Olivier Lamm et Jérémy Piette à la fin de *Twin Peaks* (saison III) : « le propos serait ni plus ni moins qu'un processus de deuil, soit l'une des plus nobles et plus anciennes fonctions de la fiction [...] qui nous abandonnait dans un abîme d'effroi et de solitude [...], la douloureuse réalisation que l'endroit de la nostalgie n'a en fait jamais existé »<sup>36</sup>.

## Références

ALLOUCHE, Sylvie et LAUGIER, Sandra (dir.). **Philoséries : Buffy tueuse de vampires**. Bragelonne, coll. « Essais », 2014.

BAREL-MOISAN, Claire, GIBOUX, Audrey, MCINTOSH-VARJABEDIAN, Fiona et WEBER, Anne-Gaëlle. **Fictions du savoir, savoirs de la fiction**. Clamecy : Atlande, 2011.

BERG, Briana. Le super-héros et l'Amérique, Dialogue entre toute puissance et impuissance. In : **Tausend Augen**, n° 31, 2007.

CARROLL, Noël. **The Philosophy of Horror**. New York: Routledge, 1990.

CASTA, Isabelle. *Car ton sang c'est mon sang : la problématique sacrificielle dans la fantasy vampirique, un merveilleux transcendantal ?*. In : JACQUELIN, Evelyne et BESSON, Anne. **Poétique du merveilleux**. Actes du colloque international, 29-30 novembre 2012, TEC et CERLI, Université d'Artois, Arras, Presses Universitaires Artois, 2015, p. 245-258.

GERVAIS, Bertrand. **La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire**. t. II, Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2008.

GERVAIS, Bertrand. **L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire**. t. III, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2009.

MATHIEU, Pierre. **Awake ou la multiplication des réalités**, Implications philosophiques. En ligne : 13 août 2013, <http://www.implications-philosophiques.org/semaines-thematiques/philosophie-des-series/awake-ou-la-multiplication-des-realites/>

THOURET, Clotilde. Comment peut-on être (un super-héros) mutant ? In : **Critique**, n° 709/710, 2006, p. 612-624.

WERTHAM, Fredric. **Seduction of the Innocent**. New York, Toronto: Rinehart & Company, 1954.

---

<sup>36</sup> Lynch retrouvé. In : **Libération**, 8 septembre 2017.

## **Téléfilmographie**

**Angel.** Joss Whedon, États-Unis, 1999-2004.

**Buffy the Vampire Slayer** (Buffy contre les vampires). Joss Whedon, États-Unis, 1997-2003.



TAÏLAMÉ, Steeve. De Bu Bartas a Coignard: l'épopée féminine a travers la figure de Judith. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 83-99. ISSN 2527-080-X.

## DE DU BARTAS A COIGNARD : L'EPOPEE FEMININE A TRAVERS LA FIGURE DE JUDITH

## DE DU BARTAS A COIGNARD : A EPOPEIA FEMININA ATRAVÉS DA FIGURA DE JUDITH

Steeve Taïlamé  
TELEM, Université Bordeaux-Montaigne

**RESUME :** L'article associe *La Judit* de Guillaume Salluste Du Bartas, première épopée aboutie de la période moderne, et *l'Imitation de la victoire de Judith* de Gabrielle de Coignard afin de montrer comment s'opère dans ces deux œuvres très proches une féminisation formelle et substantielle du genre épique.

**Mots-clés :** *Judith*, Du Bartas, *Imitation de la victoire de Judith*, Gabrielle de Coignard.

**RESUMO :** O artigo combina *Judith* de Guillaume Salluste Du Bartas, primeira epopeia de sucesso do período moderno, e *Imitation de la victoire de Judith*, de Gabrielle de Coignard, para mostrar como se opera nessas duas obras muito próximas uma feminização formal e substancial do gênero épico.

**Palavras-chave:** *Judith*, Du Bartas, *Imitation de la victoire de Judith*, Gabrielle de Coignard.

### Introduction

L'histoire de l'épopée moderne en France débute avec le récit de la geste d'une femme. C'est en effet *La Judit* de Du Bartas, parue en 1574, qui est reconnue comme la première épopée aboutie de la modernité française. Que ce genre traditionnellement destiné à l'éloge des valeurs

et de la force masculines apparaisse ainsi en France à l'ère moderne ne constitue qu'un des aspects paradoxaux de cette épopée d'un genre nouveau. Le réformé réécrit en effet *Le Livre de Judith*, deutérocanonique, avec la ferme intention de christianiser la forme païenne de l'épopée, ce qui implique un net infléchissement idéologique. Loin de prendre d'ailleurs pour uniques modèles les deux pères occidentaux du genre, Homère et Virgile, Du Bartas s'inspire de Lucain et L'Arioste dont les rapports avec les canons de l'épopée ne sont pas sans équivoques<sup>1</sup>.

C'est donc en tant qu'épopée féminine mais aussi par son rapport ambigu avec le genre de l'épopée que l'œuvre de jeunesse de Du Bartas nous interpelle. Ainsi, notre étude analysera de façon synthétique le genre littéraire – avec toute l'idéologie qui est la sienne – et la question du *gender*. La syllepse de sens sur ce mot *genre* n'est pas anodine car la substitution de l'héroïne au(x) héros ne va pas sans bouleverser le genre profondément sexué qu'est l'épopée. Nous montrerons comment Du Bartas procède à un subtil renversement de l'univers épique, jusqu'à la subversion ironique d'un genre dans lequel il s'inscrit pour le dépasser. Ce que *La Judit* de Du Bartas expose, ce n'est pas seulement la victoire de la femme guidée intérieurement par Dieu, mais aussi l'échec de l'univers masculin qui croit pouvoir agir extérieurement avec ses propres forces.

Si nous associons à notre étude de *La Judith* de Du Bartas celle de *L'imitation de la victoire de Judith* de Gabrielle Coignard (1595), ce n'est donc pas pour opposer l'écriture d'un homme à celle d'une femme, une réécriture masculine à une écriture féminine et féministe. Nous nous proposons en effet de réfléchir à un sens plus subtil de ce que l'on peut entendre, dans les œuvres qui nous intéressent, par ce concept délicat d'écriture féminine. Notre démarche vise à mettre en avant une acception moins sexuée que *symbolique* de l'écriture féminine/féministe.

## Des épopées du féminin

### 1.1 L'héroïsme au féminin

---

<sup>1</sup> Voir Roger Baillet, *Le monde poétique de l'Arioste. Essai d'interprétation du Roland Furieux*, L'Hermès, 1977 et Jean-claude Ternaux, *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France. Citation, imitation et création*, Honoré Champion, Paris, 2000.

Si du Bartas et Coignard procèdent tous les deux à une christianisation de la forme épique on peut également constater qu'ils accentuent tous deux la féminité de l'héroïne éponyme par rapport au texte biblique. En effet, la sensibilité pétrarquiste se retrouve dans les deux réécritures, avec une certaine amplification dans l'œuvre la poétesse catholique.

Pour autant, il est de nombreux points pour lesquels Du Bartas infléchit l'*ethos* du personnage biblique vers une plus grande sensibilité, et l'auréole d'une grâce esthétique. Alors que dans le texte source Judith n'apparaît de façon providentielle qu'à l'exact milieu de l'œuvre, le poète choisit de modifier subtilement la *dispositio* de l'œuvre en ajoutant une véritable apparition de son héroïne, dans une grâce que nous identifierions sans réserve à la figure mariale si Du Bartas n'était pas un réformé :

Mais Judith au milieu de la troupe reluit,  
Comme Phoebé parmi les lampes de la nuit :  
Car il semble que Dieu ait ses beautés moulees  
Sur le moule plus beau des plus belles Idées<sup>2</sup>

Ce pétrarquisme qui porte en lui les traits du néoplatonisme présente Judith sous le mode d'un merveilleux spirituel qui n'est pas sans rappeler également la *shekhina* de la mystique juive : présence lumineuse de Dieu, immanence divine dans le monde, sous la forme féminine<sup>3</sup>. Mais du point de vue de l'épopée, cette première vision de la figure héroïque, épiphanie, nous semble témoigner d'un véritable retournement : Judith, dans sa splendeur silencieuse de femme est une manifestation de la présence de Dieu dans le cours de l'Histoire. Elle ne sera pas l'actrice de son acte héroïque, mais juste une révélation dans la matière de la puissance de Dieu. La substitution de la figure féminine aux héros masculins est assortie dans *La Judith* de la christianisation de l'épopée, par laquelle la finalité s'avère être moins de faire l'éloge de l'homme que de Dieu lui-même.

---

<sup>2</sup> I, 141-144. Voir mes analyses de ce passage dans « *La Judith* ou la vérité de la fiction », dans les actes du colloque sur Le Livre de Judith

<sup>3</sup> On considère également la *shekhina* comme l'hypostase de l'assemblée d'Israël, substance fondamentale. Si Judith (dont le nom signifie « La Juive »), allégorie du peuple élu, peut briller, c'est que celui-ci est pur de tout péché. C'est ce que rappellera Judith dans son discours aux anciens de Béthulie pour qu'ils comprennent que l'épreuve de Dieu n'est pas une punition (II, v. 467-488)

L'héroïsme de Judith ne relève pas de prouesses guerrières. Du Bartas se plaît à faire ressortir la sensibilité de son héroïne, et tout particulièrement au moment de la décapitation, où la main courageuse et forte de l'héroïne biblique chancelle par peur<sup>4</sup>. L'héroïsme de l'épopée chrétienne consiste en l'abandon de Judith à la volonté de Dieu qui l'utilise pour agir. La figure héroïque n'a pas de valeurs viriles propres qui puissent la mener à des actes extraordinaires : les qualités propres à Judith ne relèvent pas de l'épique mais de l'éthique. Le Livre IV de Du Bartas dépeint le modèle de la jeune fille à l'éducation idéale, selon les canons des valeurs de l'époque<sup>5</sup> ; de préparation à un acte héroïque, nulle trace. C'est vers l'intériorité d'une relation avec Dieu et son écriture sainte que Judith est dirigée, condition pour que le moment voulu, elle puisse comprendre la volonté de Dieu et ce qu'il attend d'elle, de façon complètement inattendue. L'éducation de la Judith de Du Bartas en fait une femme humble bien plus qu'une femme courageuse, puisqu'elle ne tire son courage que du fait d'être un simple instrument de la puissance divine.

Nous verrons cependant qu'il ne s'agit absolument pas pour Du Bartas d'un amoindrissement du féminin : dans son œuvre, le masculin est loin d'être épargné, ce qui n'est absolument pas anodin dans la première épopée moderne française. Et si l'on était tenté de comparer l'œuvre du poète protestant et celle de la poétesse catholique pour y déceler une misogynie masculine *versus* un féminisme féminin, force serait de constater que Du Bartas est celui qui s'applique le mieux à tourner à la dérision l'outrecuidance virile des hommes épiques. Nous y reviendrons, mais auparavant intéressons-nous à l'œuvre de Gabrielle de Coignard.

La féminité de la Judith de Coignard ne constitue pas une solution de continuité avec l'œuvre de Du Bartas dont elle s'inspire. La poétesse approfondit le pétrarquisme déjà présent

---

<sup>4</sup> « Mais voulant esgorger ce Tyran inhumain,/La peur lui desroba le glaive de la main,/Et luy fit perdre ensemble & le cœur & la force » (VI, v.149-15).

<sup>5</sup> Ceci, dans la lignée de tous les traités du siècle sur l'éducation des femmes : Vives, Jean-Louis, *Livre tres bon, plaisant, salutaire de l'Institution de la femme chrestienne, avec l'office du Mary*, écrit en latin et traduit en français par Pierre de Changy, Lyon, 1540. Lesnauderie, Pierre de, *La louenge de mariage et recueil des histoires des bonnes, vertueuses et illustres femmes*, Paris, 1523, Beaulieu, Jean de, *L'espiglier des filles, composé par Eustorg aultrement dict : Hestor de Beaulieu, Ministre evangelique*, Basle, 1550, Jean Bouchet, *Les triumphes de la noble et amoureuse dame*, Paris, 1541.

dans l'œuvre précédente, jusqu'à faire de Holopherne un amoureux transi<sup>6</sup> alors que chez Du Bartas il demeurerait un homme soumis à la passion du désir<sup>7</sup> :

Mais après qu'elle fut entrée la dedans,  
Et que le prince eust veu ses deux astres ardants,  
Il faut tout espperdu, et sa cruelle force  
Se fondit comme cire au feu de ceste amorce :  
Son cœur fut garotté d'une chaisne de fer,  
Desja l'aveugle amour en pouvoit triompher [...].  
(v.943-948)

Les métaphores guerrières de l'*innamorento*, qui reprennent d'ailleurs le texte biblique pour l'amplifier<sup>8</sup>, font de Judith l'héroïne épique de la délicatesse ainsi que le précise la poétesse dès les premiers vers :

Tu t'es voulu servir de son bras delicat,  
Toy qui pouvois darder un foudroyant esclat  
Sur le chef ennemy, et sur ses fieres troupes  
(v. 11-13)

Et la poétesse de développer quelques vers plus loin :

Helas ! qui eust pensé de voir si grand deffaicte  
Sur les Assyriens par une femmelette ?  
O combien ta bonté escoute volontiers,  
Non les ambitieux, les felons, et meurtriers :  
Mais les humbles de cœur dont les ames dolentes  
Gemissent après toy, comme oüailles beellantes [...]  
(v. 23-26)

---

<sup>6</sup> Voir aussi : « Mais le prince vaincu qui avoit ja son ame / Dedans le chaste sein de ceste belle Dame, / Ne peut pas endurer de la veoir abbaïsser, / Ains par ses courtisans il la fit redresser, / Et la voyant debout au devant de sa face / Pleine de majesté, et merveilleuse grace, / Regardant à souhait son visage benin, / Il humoit par les yeux cest amoureux venin, / Changeant e douce amour sa cruauté farouche, / Du profond de son coeuril fit parler la bouche » (v. 965 – 974). Ou encore : « Advint heureusement que le quatriesme jour / Estan Olofernes tout enflammé d'amour, / Fit dresser un banquet entre ses domestiques / Servi royalement en façons magnifiques / et pour évaporer la flamme de son cœur, / Il fit venir à soy Vage son serviteur, / Son unique plus cher, secretaire fidelle, / Luy faisant les discours de son amour nouvelle : » (v. 1126-1133). « Lors l'esclat de ses yeux descocha tant de flesches, / Tant de brandons ardans, et cruelles flamesches, /Que le Prince vaincu pensa presque pasmer » (v.1200-1203).

<sup>7</sup> Le présumé amour d'Holopherne pour Judith est suspect chez Du Bartas chez qui le personnage apparaît comme un imposteur de l'amour, de même qu'un imposteur de l'héroïsme, tout sujet qu'il est à la pulsion du désir. Voir V, v.1-13.

<sup>8</sup> Voir les termes de la prière dans *Le livre de Judith* chapitre 9, versets 10 et 13.

Cette prédilection des humbles et prétendus faibles aux yeux de Dieu, dont la femme est le symbole, est également présente chez Du Bartas. L'épopée devient donc le genre de la victoire du faible, ce qui n'est pas sans bouleversement esthétique.

## 1.2 Féminisation de l'épopée

L'épopée de la femme prend la forme chez Du Bartas d'une esthétique de la sensibilité qui nous semble s'inspirer de la tragédie de son époque. Dans sa préface à la *Sepmaine* le poète revendiquera son goût pour la *varietas*<sup>9</sup>. Elle est déjà bien à l'œuvre dans son premier poème. Alors que le texte biblique présente directement Judith par son intervention auprès des anciens de Béthulie, Du Bartas nous la montre dans son espace intime avant la prise de décision<sup>10</sup>. Après l'apparition fugace de la figure dans les vers déjà cités, c'est une héroïne en larme que découvre le lecteur :

Mais cependant Judith, qui verse incessamment  
De ses yeux deux ruisseaux, tesmoins de son tourment,  
Ore d'un triste accent le Tout-puissant reclame,  
Or' dans le saint fueillet va repaistre son ame  
(III, 413-416)

Le passage qui suit, dans lequel l'héroïne est providentiellement guidée par la sainte écriture quant à sa mission, est une véritable dramatisation de la figure. Il est à rapprocher de l'esthétique du monologue tragique où le personnage s'adresse à la transcendance avant de prendre sa décision. Tout ici se fait dans le silence puisque l'héroïne est en communication secrète avec Dieu par le truchement des signes qui lui sont transmis à travers les épisodes bibliques. Cet ajout de Du Bartas correspond à l'insertion dans son épopée de l'intériorité de l'héroïne, partagée entre la peur d'agir (« La craintive Judith [...], III, v. 446) et la puissance de l'appel intérieur.

Cette esthétique de la tragédie au sein de l'épopée répond à un goût esthétique d'une époque qui a vu fleurir de nombreuses pièces de style noble alors même que le genre épique ne

---

<sup>9</sup> « [...]qu'ils apprennent de moy que ma seconde Sepmaine n'est (aussi peu que la premiere) un œuvre purement Epique, ou Heroyque, ains en partie Panegirique, en partie Prophetique, en partie didascalique. Icy je narre simplement l'histoire, là j'émeu les affections : Icy j'invoque Dieu, là je luy ren graces : Icy je chante un hymne, et là je vmy une Satyre contre les vices de mon aage : Icy j'instruy les hommes en bonnes mœurs, là en pieté : Icy je discours des choses naturelles, et là je loüe les bons esprits. » (*Advertissement de G. Saluste sieur du Bartas, sur sa premiere et seconde sepmaine*).

<sup>10</sup> III, v.413-448.



connaît avant *La Judit* aucune œuvre aboutie. Du Bartas remodèle donc l'hypotexte en fonction des normes de l'épopée, tout en superposant une esthétique dramatique qui confère à sa *Judit* les airs d'une tragédie victorieuse<sup>11</sup>. Le lyrisme et le pathétique imprègne l'*ethos* de la figure, qui n'apparaît plus autant comme une figure d'autorité que dans le texte biblique dans lequel Ozias reconnaît ouvertement le discernement et la sagesse notoire de Judith avant de donner son assentiment à son intervention<sup>12</sup>. Chez Du Bartas, la réponse de l'ancien de Béthulie n'est plus qu'une invitation à la lamentation :

He ! pleure nuit et jour, pleure tant et soupire,  
Que tes pleurs et soupirs puissent apaiser l'ire  
Du Juge souverain, qui en toute saison  
Oit des cœurs abbatu la devote oraison.  
(III, 495-499)

L'invitation à la déploration participe à la construction de l'*ethos* d'une héroïne qui rappelle celui de ses sœurs tragiques : Porcie, Cornélie de Garnier, Cléopâtre et Didon de Jodelle par exemple. En un même mouvement, Du Bartas participe à la féminisation du personnage biblique selon les représentations de son époque, tout en infléchissant la figure héroïque du personnage épique, ce qui bouleverse la représentation épique du monde.

Dans l'œuvre de Coignard, cet *ethos* du féminin concerne également le chantre même de l'épopée, puisque dès les premiers vers la poétesse s'identifie à la figure de Judith :

Tout par qui sont toujours en divers tons unies,  
De ce grand univers les hautes harmonies,  
Accorde mon esprit aux célestes accords,  
Donne moy donc la voix, que je pousse dehors  
Dix mille, et mille vers, saints courriers de ta gloire,  
Chantant avec Judich l'hymne de ta victoire.  
(v.5-10)

C'est en tant que femme, tout comme Judith, que Gabrielle de Coignard invoque l'inspiration divine pour chanter la gloire divine. Subtilement, l'épopée se présente d'emblée

---

<sup>11</sup> Les œuvres dramatiques de Bèze, Des Masures, Jodelle, Rivaudeau, La Péruse, Jean de La Taille entre autres apparaissent comme des sources d'inspiration potentielles, directes ou indirectes. La pièce représentant l'histoire d'Esther, *Aman* de Rivaudeau paru 1566, est dédiée à Jeanne D'albret, la commanditaire de *La Judit* qui faisait figure de nouvelle Esther comme de nouvelle Judith.

<sup>12</sup> Dans *Jdt* 8, 28-31.

comme celle d'une femme avec pour mise en parallèle implicite le choix par Dieu d'un instrument féminin pour accomplir à la fois la geste héroïque et le récit épique de cet exploit.

La forme de l'épopée se féminise chez la poétesse dans une sorte de généralisation de la sensibilité et de l'émotion à l'univers et aux éléments. Ainsi, après la plainte poignante des habitants de la ville assiégée, Coignard invente le passage suivant :

A ce plaint douloureux la lampe journalliere,  
Qui roüe dans le ciel sa plaisante lumière,  
Cacha son clair flambeau, desrobant sa lueur,  
Pour des fils de Jacob tesmoigner la douleur.  
L'air espais se couvrit d'une couleur de suye,  
Le ciel triste pleura quelques larmes de pluye,  
Monstrant que l'eternel avoit compassion  
De ceux qui se mettoyent sous sa protection.  
(v. 269-276)

Il serait néanmoins erroné de distinguer radicalement la réécriture de Coignard de celle de Du Bartas sur ce point, comme en témoigne ce passage de *La Judith*, au même moment du récit, et dont il est fort possible que la poétesse s'inspire :

Tellement que le ciel qui void tant de douleurs,  
Ne peut plus retenir la course de ses pleurs,  
Et joindroit volontiers ses larmes à ses larmes,  
S'il n'estoit empesché par le grand Dieu des armes<sup>13</sup>,  
Et moy-mesme qui pleure, et ne puis toutesfois,  
Tant de pleurs exprimer d'une faconde voix,  
Couvriray ces malheurs du voile du silence [...]  
(v.309-315)

Le lyrisme de l'aède est donc bien présent déjà chez Du Bartas, dans une écriture que l'on pourrait qualifier de féminine dans des acceptions plus ouvertes que sexuées, et sur lesquelles nous nous attarderons ultérieurement.

Le point sur lequel l'épopée de Coignard se différencie le plus radicalement de celle de Du Bartas est celui, déjà évoqué, de la relation entre l'homme et la femme. Alors que chez le poète

---

<sup>13</sup> Si, dans l'œuvre de Du Bartas, Dieu empêche la pluie de tomber, c'est parce qu'il s'agit par amour pour lui de tester les habitants par cette épreuve douloureuse, et donc de maintenir la sécheresse. Cette idée est complètement absente de l'œuvre de Coignard. C'est que Du Bartas par sa réécriture entend exposer aux réformés opprimés que les épreuves sont des épreuves bénéfiques, leur permettant de supporter l'horreur.

la description de Judith est teintée d'un érotisme prompt à atteindre l'homme dans sa chair<sup>14</sup>, Coignard atténue le caractère subversif de son héroïne, ce qui lui permet de faire d'Holopherne un homme amoureux, véritablement touché au cœur. Cette accentuation du pétrarquisme, déjà évoqué, amplifie le pouvoir de la femme qui agit au niveau du cœur, non seulement parce que c'est de là qu'elle parle et agit, mais également parce que c'est véritablement sur ce plan qu'elle emporte la victoire<sup>15</sup>. Bien qu'il y ait chez Coignard la même condamnation que l'on retrouve chez Du Bartas de la luxure et du désir incontrôlé de l'homme, cette dernière est moins centrale. C'est que chez la poétesse, le pouvoir de la femme est moins d'être une tentatrice, qu'une véritable transformatrice du cœur de l'homme<sup>16</sup> :

Dy luy je te supply que pour la trop priser,  
Et l'aymer cherement je ne puis reposer,  
Et qu'en autre amitié cy devant esprouvée,  
Las ! Une passion telle encor' n'ay trouvée :  
C'estoit pour mon plaisir que je faisois l'amour,  
Mais ores dans ce feu je brusle nuict, et jour.  
(v. 1138 – 1143)

Cette conversion d'Holopherne nous semble dans l'œuvre de Coignard symbolique de la profonde mutation de l'homme dans l'univers épique. Si dans le texte source, et dans celui de Du Bartas, c'est par faiblesse que succombe Holopherne au piège de Judith, c'est chez la poétesse, plus profondément, à une véritable mort du héros épique que nous assistons, alors qu'il est baisse les armes sous le pouvoir de l'amour providentiel. Cette lecture métalittéraire qui fait d'Holopherne le symbole de la mise à mort du symbole de l'épopée masculine est déjà possible dans le poème de Du Bartas, mais dans un registre satirique.

---

<sup>14</sup> Du Bartas amplifie par là le texte biblique qui demeure sobre sur ce point. Voir les comparaisons de Judith avec les femmes fatales, Cléopâtre entre autres : IV, v.41-66.

<sup>15</sup> « Elle leur répondit, comme vous coignoissez / Que du fonds de mon cœur j'ay ces mots prononcez, / Venans de l'éternel, et de sa sapience, / Je vous prie esprouver mon humble confiance. » (v. 723-726)

<sup>16</sup> Voir également en plus de vers suivants, les vers 943-948 cités précédemment : « Il faut tout espperdu, et sa cruelle force / Se fondit comme cire au feu de ceste amorce : / Son cœur fut garotté d'une chaisne de fer, / Desja l'aveugle amour en pouvoit triompher [...]. »

## Inversion, renversement, subversion, parodie du genre/*gender*

### 2.1 La vacuité du masculin

Ce que le texte source induit dès l'abord, et que les réécritures qui nous intéressent amplifient, c'est l'incapacité des valeurs guerrières à faire face à la situation de crise que connaît le peuple de Béthulie.

Du Bartas reprend cette idée en l'amplifiant en faisant d'Holopherne un véritable matamore épique, ridiculisant ainsi la figure. Ainsi, il invente au livre V un long récit<sup>17</sup> par Holopherne à Judith de ses exploits guerriers, dans lequel le personnage apparaît dans toute sa vanité par tout un ensemble d'exagérations qui suscitent le soupçon chez le lecteur, que le poète finit par conforter explicitement :

Holoferne repren ses derniers erremens  
Et fait un long récit de ses deportemens,  
Moitié vrais, moitié faux. Les bravaches gendarmes,  
Menent le plus souvent, parlans de leurs faits d'armes.  
(v. 439-442)

Le récit épique des hauts faits d'armes portent donc explicitement chez Du Bartas le sceau de forfanterie. La présomption du héros épique est signifiée, et le *topos* traditionnel de la narration glorieuse par le héros de ses propres exploits prend la forme d'une parodie de l'épopée. Le récit d'Holopherne nous semble constituer un véritable chant du cygne de l'épique, le héros masculin s'y adonnant alors même qu'il est déjà vaincu.

La première épopée de l'époque moderne procède donc à une parodie grinçante du genre pour signifier qu'il n'est plus. Le récit biblique de la victoire divine sur les méchants par la main d'une femme guidée par lui, prend dans ces réécritures épiques une symbolique métalittéraire.

Ainsi, dans *L'imitation de la victoire de Judith* de Coignard, la lamentation de Bagos qui découvre le corps d'Holopherne sonne comme la déploration de la mise à mort des illusions épiques par une femme :

O desastre, ô malheur, une femme cruelle,  
Une esclave Judith remplie de cautelle  
A tué mon Seigneur, dompteur de l'Univers,  
Il est dedans son lict gisant tout à l'envers  
Mouillant dedans son sang n'ayant teste, ny vie,

---

<sup>17</sup> Vers 249-574.

Par la main d'une femme honteusement ravie.  
(v.1464-1469)

« Par la main d'une femme »... La main de la meurtrière Judith, la main de celle qui écrit, Gabrielle. La poétesse qui chante l'exploit de Judith assène un coup par son écriture à un genre dont le personnage aux valeurs masculines exacerbées apparaît désormais bien impuissant.

Il est frappant que le chant final de Judith<sup>18</sup> soit absent de la réécriture de la poétesse. Silence humble de la femme à l'issue de l'exploit ? Non, le chant de Judith est celui-là même que nous chante Gabrielle de Coignard ainsi que le vers 10 l'annonce explicitement : « Chantant avec Judith l'hymne de ta victoire ». *L'imitation* est une perpétuation poétique de la geste héroïque de Judith et de son chant victorieux. La délicatesse de l'écriture féminine, subtile et raffinée, incarne par le texte-même l'*ethos* du personnage. Le poème abouti est en lui-même une victoire qui se perpétue ; le geste poétique, tout comme la geste héroïque, accomplit une sorte d'apothéose de la femme.

## 2.2 L'inversion des genres

L'inversion des valeurs épiques qui aboutit à la mort du genre, trouve son corolaire chez Du Bartas dans les mentions de féminisation des hommes. La figure symbolique de ce type est celle d'Assurbanapal ou Sardanapal, roi d'Assyrie présenté par les auteurs grecs comme un débauché efféminé, et archétype du roi oriental décadent. Dans un ajout au texte biblique, le poète nous expose Judith contemplant sa représentation imagée sur une tapisserie, juste avant sa dernière rencontre avec Holopherne :

Voyez, voyez comment d'un doigt blanc et douillet  
Un Prince effeminé retord le mol filet,  
Et de quenouilles armant son aisselle royale,  
Monstre qu'il aime mieux estre femme, que masle.  
Comme il se gauderonne, il se frise, il se peint,  
Il s'oint, il entre bain, il remire son teint  
Dans le crystal qu'il porte au lieu de cimetterre :  
Comme il perd sans combat en un moment sa terre : [...]  
(V, 207-214)

---

<sup>18</sup> *Jdt* 15, 8-13. Du Bartas le reprend dans le livre VI, v.333-360.

Ce passage possède selon nous une fonction de préfiguration, et montre de façon symbolique la déperdition ontologique de l'homme Holopherne qui porte dans son lieu de vie un modèle narcissique et décadent dans la lignée duquel il s'inscrit.

Chez Du Bartas la faiblesse de l'homme, qui se laisse perdre par la dépossession de ses moyens, témoigne d'une virilité de surface à la force illusoire puisqu'elle ne possède pas la seule véritable puissance que seule la femme exemplaire possède : la *virtus*. Le poète amplifie ce que le texte biblique expose implicitement : seule la femme est vertueuse et virile, dans l'histoire de Judith. Les combats vains en début du récit ne constituent pas une preuve de courage et de vertu, raison pour laquelle ils sont vains. Les anciens de Béthulie eux-mêmes, qui obéissent aux demandes d'un peuple incité par la peur, ne répondent pas aux exigences de la vertu virile, ce contre quoi les injonctions de Judith les protègent *in extremis*. Par la description amplifiée satirique de la déchéance dans laquelle plonge Holopherne enivré, le poète explicite cette idée de l'homme déchu, le personnage apparaissant très clairement comme un homme qui a perdu tout pouvoir sur lui<sup>19</sup>.

A l'inverse, la femme se fait virile. Si Judith scandalisera et posera problème dans la littérature patristique, c'est en raison de son caractère à la limite de l'indécence, mais peut-être surtout de sa monstruosité au sens propre, que les réécritures amplifient. La veuve respectable prend les traits de la femme fatale, tout en étant habitée par une force virile face à laquelle Holopherne sera complètement impuissant. Si Du Bartas amplifie cet effet d'inversion, c'est sans doute parce qu'il est influencé par la tradition des femmes fortes, ou dames illustres, mais également par la représentation de l'amazone, qui connut un engouement durant le XVe et XVIe siècle en France, Espagne et Italie<sup>20</sup>. La figure de Judith nous semble désormais porter cet imaginaire amazone où la femme apparaît être la seule dans un univers en crise où les hommes ont perdu leur force à défendre leur peuple : ainsi de ces femmes Scythes, à l'origine du mythe,

---

<sup>19</sup> VI, v. 69-100.

<sup>20</sup> Voir Verrier, Frédérique, *Le miroir des Amazones. Amazones, viragos et guerrières dans la littérature italienne des XVe et XVIe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; et Sylvie Steinberg, « Le mythe des Amazones et son utilisation politique de la Renaissance à la Fronde » dans *Royaume de fémynie, Pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Kathleen Wilson-Chevalier et Eliane Viennot (dir.), Honoré Champion, 1999.

qui sauvent leur royaume une fois tous les hommes décimés et qui portent ainsi par la suite secours aux troyens contre grecs<sup>21</sup>.

Le poème de Du Bartas nous présente un monde en crise ontologique qui aboutit au contraire à une véritable inversion généralisée plus profonde encore que la simple substitution de la femme à l'homme.

### 2.3 La victoire des valeurs féminines ou le secret du texte

Les réécritures épiques du *Livre de Judith* par Du Bartas et Coignard exposent la victoire du féminin au sein du genre exaltant les valeurs inopérantes de la force factice d'un masculin coupé de la source de l'inspiration. La femme inspirée par Dieu est la seule capable d'accomplir la geste héroïque et salvatrice, de même que l'épopée ne semble pouvoir désormais trouver sa véritable inspiration en France que dans la littérature spirituelle. Il semblerait que l'écriture au féminin de l'épopée soit consubstantielle de cette spiritualisation du genre qui se voit régénérer en son cœur par la foi chrétienne féminisée. On note dans le texte de Du Bartas est étrange phénomène d'agrammaticalité au sens de Riffaterre<sup>22</sup>. En effet, après le meurtre d'Holopherne, ce n'est pas le Dieu des Juifs que vont prier Judith et sa servante, mais Diane elle-même, figure de la déesse :

Et la teste demeure en la main de Judith,  
Que sa chambrière met au fond de sa bezasse  
Puis par le camp Payen & l'une & l'autre passe  
Sans nul empeschement. Car si quelqu'un les void  
Marcher d'un libre pas, trompé du ciel, il croid  
Que, comme l'autre nuit, en la proche vallée  
Elles vont invoquer Diane l'estoillee.<sup>23</sup>

Simple image ici pour évoquer la lune ? Il nous semble que ce passage explicite subtilement la présence de l'aspect féminin du divin, sous la forme ici de Diane. De cette prière, nulle mention, contrairement à celles faites au Dieu des juifs : l'adoration du féminin sacré

---

<sup>21</sup> Le modèle explicite que donne Du Bartas à Judith est biblique, Jahel qui tua Sisera, sauvant ainsi son peuple (III, v.437-448).

<sup>22</sup> Éléments incongrus dans un texte qui perturbent la grammaire de celui-ci, c'est-à-dire le système herméneutique qui le construit de façon cohérente.

<sup>23</sup> VI, v.158 à 164.

demeure dans l'ésotérique du texte, dans le silence secret qui caractérise bien l'intimité toute féminine au sacré<sup>24</sup>.

Cette occurrence incongrue de la figure de Diane entre en cohérence avec quelques indices de la présence d'un hypotexte qui enrichit la portée de signification de la réécriture de Du Bartas : le mythe de Diane et Actéon. Alors que la déesse prend son bain avec ses suivantes, Actéon la surprend et pose son regard sur sa beauté. Pour se venger, Diane le transforme en cerf, à l'issue de quoi il est dévoré en forêt par des chiens. Ce mythe connaît une importante résurgence à la Renaissance<sup>25</sup>. On note que Du Bartas invente le massacre du corps d'Holopherne par les habitants de Béthulie, dont il fait ressortir l'animalité de façon inédite, dans un passage qui rappelle la dévoration du corps d'Actéon :

Cependant qu'on butine on recoignoist parmi  
Cent mille corps, le corps du Chef des infidelles :  
Où cent dards, cent espieux, cent traits, cent allumelles  
Presque à chasque moment les Hebrieux vont ficher.  
Car il n'a nerf, tendon, artère, veine, chair,  
Qui ne soit destranché par le sot populace :  
Et si son ire encore ne trouve assez d'espace.  
Quant Holoferne auroit le corps si grand qu'Atlas,  
Qu'il auroit tant de mains, de jambes, & de bras  
Que le fort Briarée : encor, encor je pense,  
Qu'il seroit trop petit pour si grande vengeance.  
Il n'y a dans Jacob si malostru coquin,  
Qui de sa chair ne veuille avoir quelque lopin.<sup>26</sup>

Cet ajout qui rapproche la destinée d'Holopherne de celle de l'illustre chasseur n'est pas sans effet de sens sur la réécriture. L'homme se voit châtié pour un acte de profanation, la transgression vis-à-vis du féminin qui s'est vu découvert par son regard. En raison de son outrecuidance, Holopherne a contraint Judith à se montrer, à sortir d'une vie intime pour paraître au grand jour dans l'espace public. Surtout, il a jeté sur elle un regard d'appropriation<sup>27</sup>. Or, c'est

---

<sup>24</sup> Voir notre article « *La Judit de Du Bartas ou la vérité de la fiction* » dans la revue *Graphè* n°23 (2014).

<sup>25</sup> Voir Hélène Casanova-Robin, *Diane et Actéon. Eclat et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Honoré Champion, 2003.

<sup>26</sup> VI, v.306-318. Voir « Rebelle et inspirée : la figure exemplaire de Judith chez Du Bartas » à paraître dans les actes du colloque « Rebellion et protestantisme : politique à l'époque moderne. (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles). 1<sup>er</sup> et 2 décembre, 2016. Université de Grenade (Espagne)

<sup>27</sup> Voir la symbolique du nom de la ville Béthulie, « La vierge », dans laquelle veut pénétrer Holopherne.



ce même regard que portaient sur le féminin le héros et le poète épiques, dans un univers où la femme, passive, était d'abord l'objet du regard de l'homme héroïque et de son désir de conquête.

La réécriture épique de Du Bartas procède donc, sur ce point également, à un renversement, au sein même de l'épopée, de l'univers de ce genre, pour rendre à la femme, et plus exactement au principe féminin, une place centrale.

Ce mouvement opéré voit son prolongement dans l'appropriation de la voix épique par la femme elle-même, sous la forme de la poésie dévotionnelle féminine de Gabrielle de Coignard. Le poème y devient *Imitation de la victoire de Judith*, imitation littéraire de la geste héroïque dans une tonalité marquée du sceau de la délicatesse et de la grâce. C'est d'ailleurs en évoquant la perpétuation de la louange à Dieu par la voix féminine désincarnée, que la poétesse choisit d'ouvrir son chant à l'infini dans les derniers vers :

Le bruit estoit si grand parmy la troupe espesse ;  
Et les cris redoublez de joyeuse allegresse,  
Qu'en le peuple assemblé la louange, et la voix  
Faisoit naistre un Echo dedans le prochain bois<sup>28</sup>

### Considérations finales

La féminisation poétique, esthétique et idéologique de l'épopée nous apparaît consubstantielle de la sacralisation du genre sous une forme qui rend au divin l'honneur de la victoire.

L'archétype du principe féminin victorieux au sein d'un univers en crise, où l'inversion des valeurs se perçoit dans un masculin/monde en dérive, nous renvoie à un imaginaire ancestral. En effet, les épopées primitives nous présentent des déesses qui sauvent le monde de la famine, de la mort, du mal<sup>29</sup>. Il ne serait pas fortuit que la première épopée française soit celle de Judith, comme signe d'un nécessaire retour à la reconnaissance de la puissance de la polarité féminine. Nous aimons du moins à le penser.

---

<sup>28</sup> v. 1544 -1547.

<sup>29</sup> Voir entre autres : La déesse indienne Durgâ qui sauve le monde de l'emprise du démon Mahishasura ; Ishtar et Inana qui permettent le retour dans le monde des dieux des moissons ; Shekina (résurgence de la parèdre de Yahwé, Ashéra, qui fut évincée du culte par Josué) qui incarne la présence du divin perpétuant la vie sur Terre ; et pour finir ici l'énumération, la femme cosmique du Nouveau Testament qui écrase la tête du serpent.

Il ne semble pas non plus insignifiant, ni étranger à ce phénomène, que l'œuvre reconnue pour être le premier roman moderne de la littérature française, et qui inaugure une nouvelle définition de l'héroïsme romanesque, soit celui d'une femme et nous expose une héroïne remportant une victoire toute intérieure sur ses propres démons, dans la délicatesse du plus grand secret : *La princesse de Clèves* de Madame de Lafayette qui paraît en 1678.

### Références bibliographiques

ALEXANDRE, Denise. **Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance : les avatars de l'épopée**. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998.

BACH, Alice (dir.). **Women in the Hebrew Bible. A reader**. Londres : Routledge, 1999.

BRINE, Kevin, CILETTI, Elena, LAHNEMANN, Henrike (dir.). **The sword of Judith. Judith Studies Across the Discipline**. Cambridge : Open Book Publisher, 2010.

CASANOVA-ROBIN, Diane et Actéon. **Eclat et reflet d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque**. Paris : Honoré Champion, 2003.

CILETTI, Elena. "Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith". In: Migiel, Marilyn ; Schiesari, Juliana (dir.). **Refiguring Woman : Perspectives in Gender in the Italian Renaissance**. Ithaca : Cornell University Press, 1991, pp. 35-70.

LLEWELLYN, Kathleen. **Representing Judith in Early Modern French Literature**. Farnham : Ashgate, 2014.

LEPRON, Catherine, LAUNAY, Marc (de), WEIGERT, Laura. **Judith et Holopherne**, Paris : Desclée de Brouwer, 2003.

MARTIN-ULRICH, Claudie. **La persona de la princesse au XVIe siècle : personnage littéraire et personnage politique**. Paris : Honoré Champion, Paris, 2004.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle dir., **Plaisir de l'épopée**. Vincennes : PUV, Créations européennes, 2000.

MÉNIEL, Bruno. **Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572 à 1623**. Genève : Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 2004.

MÉNIEL, Bruno. « La vierge guerrière dans le poème épique de la Renaissance en Italie et en France ». In : D. Boutet (dir), **Le romanesque dans l'épique**, actes du colloque international, Paris : Groupe de recherche sur l'épique de l'Université de Paris X-Nanterre, 22-23 Mars 2002, *Littérales* n°31, pp. 217-236.

POIRIER, Jacques. **Judith : Echos d'un mythe biblique dans la littérature française**. Rennes : PU, 2005.

VERCRUYSSSE, Marc (dir.). **Le livre de Judith, Graphè n°23**, Arras : 2014.

VERRIER, Frédérique. **Le miroir des Amazones. Amazones, viragos et guerrières dans la littérature italienne des XVe et XVIe siècles**. Paris : L'Harmattan, 2003

WILSON-CHEVALIER, Kathleen, VIENNOT, Eliane (dir.). **Royaume de fémynie, Pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde.** Paris : Honoré Champion, 1999.

XERAVITS, Géza, dir. **A pious Seductress, Studies in the book of Judith,** Berlin: De Gruyter, 2012.



**Seção livre**  
**Séction libre**



MARINOVIĆ, Anamarija. O papel da literatura tradicional na criação de grandes mitos nacionais: o estudo do caso de três lendas portuguesas e sérvias. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 101-117. ISSN 2527-080-X.

## **O PAPEL DA LITERATURA TRADICIONAL NA CRIAÇÃO DE GRANDES MITOS NACIONAIS: O ESTUDO DO CASO DE TRÊS LENDAS PORTUGUESAS E SÉRVIAS**

### **THE ROLE OF FOLK LITERATURE IN THE CREATION OF GREAT NATIONAL MYTHS: THE CASE STUDY OF THREE PORTUGUESE AND SERBIAN LEGENDS**

Anamarija Marinović<sup>1</sup>

Faculdade de Filologia da Universidade de Belgrado,  
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa

**RESUMO:** Neste artigo pretende-se fazer uma análise contrastiva entre as lendas populares portuguesas e sérvias que envolvem algumas das personagens mais importantes para a História destes dois países e verificar até que ponto e de que forma este imaginário influenciou a criação de grandes mitos de identidade (e orgulho) nacional. A investigação será feita sobre tudo da perspectiva histórica e linguística. Abordar-se-ão os aspectos da identidade (nacional e cultural), o contexto em que estas lendas surgiram e as criações de eventuais estereótipos (positivos e negativos) sobre os heróis nacionais destes dois povos e sobre o(s) Outro(s).

**Palavras-chave:** Mito, lenda, literatura tradicional portuguesa e sérvia, identidade nacional, estereótipo.

**ABSTRACT:** This article intends to make a contrastive analysis between the Portuguese and Serbian folk legends that involve some of the most important characters in the history of these two countries and to verify to what extent and in what form this imaginary influenced the creation of great myths of national identity (and pride). The research will

---

<sup>1</sup> Anamarija Marinović é Professora de Língua e Cultura Portuguesa na Faculdade de Filologia da Universidade de Belgrado. Obteve o grau de Doutora a 28 de Julho de 2014 pela Universidade de Lisboa com a avaliação de Muito Bom com Distinção e Louvor. É também investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa, onde se dedica a tópicos comparados ibéricos e eslavos. [aninhalisboa1405@gmail.com](mailto:aninhalisboa1405@gmail.com)

be done on everything from the historical and linguistic perspective. The aspects of identity (national and cultural), the context in which these legends have emerged and the creation of possible stereotypes (positive and negative) about the national heroes of these two peoples and about the Other (s) will be addressed.

**Keywords:** Myth, legend, Portuguese and Serbian folk literature, national identity, stereotype.

## Introdução

A finalidade deste artigo é observar o papel da literatura tradicional na criação da consciência nacional, de um imaginário comum dos povos e de grandes mitos, que durante séculos têm sido pilares da identidade nacional e cultural. Analisar-se-á a relação entre o processo da globalização e as integrações europeias com a mitologia nacional, porque hoje em dia parece que as noções da História, do passado colectivo e da identidade sofreram bastantes alterações após grandes mudanças políticas, económicas e culturais no mapa mundial.

Veremos por que razões e de que forma algumas das “grandes ideias” nacionais ainda persistem no discurso e no inconsciente das pessoas. Para tal proposta foram escolhidas precisamente lendas e não qualquer outro género da literatura tradicional porque nas lendas se vê melhor o cruzamento dos factos reais e das ideias imaginadas, ou seja, a História e o Mito.

Decidimos basear-nos na cultura portuguesa e sérvia, por um lado, porque estes dois povos valorizam muito o seu passado nacional e, por outro, porque já foram feitas bastantes investigações em cada um destes contextos culturais. A análise comparada das lendas que envolvem o protagonismo de algumas personagens importantes no cenário político, cultural e histórico em Portugal e na Sérvia procurará demonstrar a importância real dessas personagens, como também abordará as formas de as suas vidas e obras serem usadas no sentido ideológico, de forma a construir uma identidade.

Para os efeitos deste trabalho os conceitos da *identidade*, *diferença*, *o Outro* serão sujeitos a uma profunda reflexão e re-examinação para se poderem situar correctamente no contexto actual e notar-se-á até que ponto estas categorias são hoje em dia ultrapassadas e como é que estes conceitos devem ser tratados. Prestar-se-á uma atenção especial aos estereótipos que podem ter uma conotação positiva ou negativa. Estas ideias fixas no imaginário das pessoas ajudam a que se crie uma imagem sobre estes dois povos e culturas em questão e sobre *o(s) Outro(s)*.

Este estudo terá uma parte meramente teórica (em que se tentará dar uma definição dos termos *mito, literatura tradicional, tradição, Nação e nacionalidade, identidade*) e outra uma parte mais prática, em que se analisarão várias lendas tradicionais dos povos português e sérvio. Desta forma observar-se-á se os conhecimentos teóricos se aplicam na prática e como é que funcionam inseridos num determinado contexto.

### **Aproximações dos Conceitos Teóricos da *Literatura Tradicional, Identidade e Nacionalidade***

Nesta parte abordaremos algumas noções teóricas sem as quais qualquer análise das lendas seria pouco viável. Em primeiro lugar optamos pela designação de “literatura tradicional” e não “popular” ou “oral”, justamente porque neste termo é possível vislumbrar o conceito da “tradição”. Por “tradição” entendemos, segundo João Malaca Casteleiro do lat. *Traditio, -onis* “transmissão”: “1. Transmissão de valores e de factos históricos, artísticos e sociais de geração em geração através de palavra ou do exemplo” (2001, p. 3600). Por conseguinte, o mesmo autor ainda salienta: “conjunto de factos, crenças, valores e costumes que constituem a memória colectiva de uma comunidade”. Estas duas definições serão úteis como ponto de partida para o tema deste trabalho.

Como se vê, a tradição serve para transmitir conhecimentos, ideias, ensinamentos e partes do património intangível não apenas ao indivíduo, como também à comunidade à qual esse indivíduo pertence. Neste sentido, a literatura tradicional tem um papel fundamental, porque cria um forte sentimento de identificação com um colectivo. Podemos dizer que a literatura tradicional nunca é neutra ideologica e culturalmente. A próxima questão que nos surge é: “por que e para que é preciso sentir-se identificado com alguma ideia, um espaço cultural e uma identidade?” A resposta não é uma tarefa simples porque exige profundos conhecimentos de várias áreas que estudam o ser humano em diferentes perspectivas e porque pode tocar em assuntos para os quais as pessoas não estão suficientemente sensibilizadas. Hosbawn e Ranger (1996) sublinham que as tradições servem para criar hábitos, formar comportamentos e desenvolver o sentimento de pertença a um colectivo precisamente através do seu valor simbólico e afectivo. Referindo-se ao significado do símbolo, Mesquitela Lima (1983) afirma que ele aparece apenas no género humano, é polissémico e que encerra em si uma simultaneidade

de sentidos. A identificação com um grupo é uma necessidade humana muito antiga que oferece às pessoas uma sensação de proximidade e segurança.

Na opinião de Hosbawn e Ranger (*op.cit.*), por vezes é necessário inventar uma tradição para possibilitar os sentimentos de comunidade e partilha. É precisamente aqui que “entram” o mito e a lenda, tentando procurar uma base comum da cultura e da identidade de todos os povos, porque não existe civilização no mundo sem a sua mitologia, os seus heróis e o seu imaginário colectivo. Uma vez mencionada a palavra “imaginário”, na sua etimologia, descobre-se a relação com a “imagem” e o verbo “imaginar”. Por esta razão Benedict Anderson (1991) questiona todos os elementos tradicionalmente importantes para uma identidade colectiva (a língua, as raízes comuns, o passado nacional) introduzindo um conceito novo, o das “comunidades imaginadas”, que será discutido mais adiante.

A primeira associação com a palavra “identidade” geralmente pode conduzir ao adjetivo “idéntico”, ou ao verbo “identificar-se”. Se no passado, e sobretudo na época do Romantismo (quando a maioria dos países europeus delimitou as suas fronteiras nacionais, e alguns deles, como é o caso da Sérvia, libertaram-se da dominação multissecular de um império poderoso), para a construção da identidade nacional, cultural e literária foram usados argumentos da antiguidade da Nação, a sua pureza, a difusão e uso da língua, na época contemporânea parece que eles já não são suficientes. Orlanda Azevedo (2004) é de opinião que hoje em dia como consequência da superação das fronteiras geográficas existe uma dispersão identitária. Muitos autores salientam a dificuldade de se construir uma identidade autêntica. Por esta razão, Reinaldo Marques (1998, p. 45) afirma que “o ser é múltiplo. A verdade é múltipla.” Sendo assim, a pergunta que surge é se é realmente possível falar-se na identidade ou nas identidades, e conclui-se que mesmo nos assuntos tradicionalmente aceites como marcas da identidade, tais como a língua, a história ou literatura nacionais, são permitidas várias interpretações pessoais. Para a criação de uma identidade são indispensáveis a memória (individual e colectiva), a consciência e autocoscência, a ideia de um carácter nacional e outros elementos. Philipp Löser (*apud* Seruya, Moniz, 1999, p. 51) destaca que “os clichés nacionais são capazes de estruturar de forma conveniente a mundividência de alguém” (tradução nossa)<sup>i</sup>. Quando se mencionam as palavras “cliché” e “estereótipo”, após um primeiro olhar para elas, pensa-se que têm um



significado extremamente negativo e que estas ideias devem ser erradicadas da linguagem e do pensamento humano, o que não é possível de todo.

Depois de termos discutido um pouco a problemática que a identidade suscita na análise e na discussão, devemos tentar dar algumas definições do termo, para vermos as razões de este conceito ainda persistir no vocabulário e ideário das pessoas.

Bernd e Lopes (1999, p. 11) designam este conceito como um “conjunto de características que define a pertença a uma etnia, uma nação e uma cultura” e afirmam que os traços tradicionalmente ligados a esta categoria são a união e a homogeneidade. Esta definição oferece uma interpretação possível, sobretudo se se trata do uso “político” deste termo, acentuando o carácter colectivo da identidade e não prestando atenção à identidade individual. Pode ser que seja mais fácil analisar a identidade de um grupo, que a de uma pessoa, porque a identidade pessoal representa um cruzamento complexo de variadas “micro-categorias” que abrangem desde filiação, opiniões, educação, meio familiar, até às noções mais vastas como a língua, a etnia e a religião.

Na perspectiva de José Eduardo Franco (2000, p. 298):

A História para a sociedade é como a memória para o indivíduo: se este perde a memória, perde a consciência da sua identidade, o sentido do presente e a capacidade da idealização do futuro porque não possui o suporte gnóstico (experiential, intelectual, afectivo...) que lhe permita encadear o tempo, e a História e os seus mananciais de sabedoria, aspiralmente constituída de modo a ler e recordar a sua situação existencial.

Franco interliga as esferas do individual e do colectivo fazendo um paralelismo entre elas, vendo-as como inseparáveis e importantes do ponto de vista de organizar os acontecimentos e orientar-se por eles a todos os níveis da vida.

Na época contemporânea, as noções das fronteiras, territórios, povos, nações e identidades já não parecem tão fundamentais e como razões principais para isso Charles Bernheimer (1995) cita a globalização, o aumento das integrações a nível planetário, a democratização e a descolonização. Todos estes processos tiveram em comum por finalidade o apagamento do sentido tradicional das identidades de forma a criar uma maior proximidade entre as pessoas e de elaborar uma nova noção da identidade. Neste contexto, surgem as ideias

do cosmopolitismo, da cidadania do mundo, da europeidade e outras que serão devidamente discutidas e serão observadas as suas vantagens e desvantagens. Patrick J. Geary (2008) chama a atenção para o facto de que as primeiras ideias sobre a criação da Comunidade Europeia nasceram numa base puramente económica, que implicava a abolição das fronteiras alfandegárias, o que facilitou a livre circulação dos bens e dos cidadãos. Deste ponto de vista, fica bastante claro que a vertente cultural da ideia de uma Europa comum no início ficou no segundo plano. Apenas mais tarde, apelou-se para um fundo comum de valores e herança cultural que poderiam construir uma identidade europeia, mais abrangente que as diferenças nacionais. Tal como surgiu uma tendência globalizadora e unificadora, apareceu uma reacção e um maior desejo de se preservarem as características nacionais entre todos os povos europeus, justamente para se afirmarem como existentes e integrados no mosaico cultural europeu. Eduardo Lourenço (2001) salienta alguns perigos da europeidade, tal como uma determinada pseudo-universalidade que resulta do processo da globalização. Este autor (*op.cit.*20) refere que “a *world culture* não é cultura de ninguém. A sua universalidade não tem memória nem história, é uma mera colagem dos restos da nossa civilização explodida e feliz por sê-lo”. Como resultado lógico das integrações europeias sublinham-se ainda mais um “cosmopolitismo sem sujeito e uma cultura brilhante por fora e vazia por dentro.” Eduardo Lourenço não pretende ser pessimista e não nega a importância de uma Europa unida, apenas procura chamar a atenção para o facto de que nem é possível, nem necessário esquecer as origens e raízes de cada povo e cultura. Por isso no seu livro *A Europa Desencantada* põe em causa a identidade comum europeia, como insuficiente e menciona a existência dos “europeus sem Europa” ou “Europeus à procura da Europa”. Esta posição revela-nos que tal como é indispensável integrar-se e fazer um diálogo intercultural, é obrigatório respeitar a História, o passado e algumas características específicas de cada povo e cultura.

Sérgio Campos Matos (1990) refere que o ser humano tem uma necessidade da identidade e que ela consiste no interesse pelo particular e singular e nos conhecimentos da História, que para este autor é um “prolongamento da mitologia”, o que será explicado mais adiante.

Por último, eximiremos a terminologia ligada à nação e à nacionalidade, o que nos servirá como ponto de referência para a análise da problemática do mito e da mitologia nacionais no contexto da literatura tradicional e das lendas. A primeira associação que nos surge em relação

à nação e à nacionalidade é a ligação destes termos com uma determinada etnia. O segundo significado deste termo relaciona-se mais com a cidadania, os direitos e as regalias que o cidadão de um determinado país tem. Primeiro, a nacionalidade implica uma identificação intrínseca das pessoas com a cultura, língua, valores e imaginário de um país e segundo é mais administrativa e não subentende este factor afectivo. Enquanto a língua portuguesa nos dois casos usa a mesma palavra, *nacionalidade*, a língua sérvia tem duas palavras: *nacionalnost*, que compreende os factores histórico, mitológico, afectivo e educacional e *državljanstvo*. O segundo termo deriva-se do substantivo *država*, que significa estado e refere-se ao estatuto de cidadão que pode ser adquirido por casamento, tempo de residência no país, pela origem dos pais etc.

As ideias da nacionalidade e cidadania são bastante antigas e nunca se observam como categorias isoladas: são sempre acompanhadas pelas categorias da língua, literatura, religião e outras “grandes categorias” universalmente conhecidas. Por isso não é de estranhar que no século XIX, na época do Romantismo, como argumentos da antiguidade e autenticidade de uma nação, se tenha recorrido a resultados (verídicos e forjados) da história, filologia, arqueologia, etnografia e folclore.

José Mattoso (2007) afirma que o fenómeno da nacionalidade é tão complexo precisamente por ser inseparável dos fenómenos humano, consciente, cultural e político. Quando se aborda a questão da nacionalidade, deve-se ter em conta todo o cuidado de não se confundir este conceito com o nacionalismo, porque o segundo termo implica já algumas possibilidades de interpretação negativa (a superioridade de uma nação, o desprezo por todas as outras, a discriminação, as maiorias, as minorias e os seus direitos). Todas estas questões não poderão ser abordadas neste momento porque ultrapassariam largamente o tema e os objectivos desta comunicação. Eduardo Lourenço (*op.cit.*) é da opinião que na época contemporânea a Europa pretende assumir o papel de “continente-nação”, tal como no século XIX o foram os Estados Nação. Com esta interpretação da situação actual na Europa pretende-se tanto uma demistificação dos estados nacionais e mostrar-se a sua insuficiência, como também, por outro lado, a inevitabilidade de os povos desejarem “agarrar-se” a uma grande categoria de carácter identitário e colectivo. Benedict Anderson (*op. cit*) salienta que os termos “identidade”, “comunidade” e “nacionalidade” podem ser manipuláveis para fins políticos, tal como a língua,

quando é usada pela imprensa e por pessoas que conscientemente abusam dos sentidos das palavras e dos contextos em que são usadas.

### **Definições dos Termos *Lenda e Mito***

Nesta parte da investigação analisaremos algumas tentativas de se definirem os conceitos da lenda e mito, a partir das quais compararemos mais facilmente os *corpora* portugueses e sérvios. Como fontes para a parte teórica usar-se-ão os dicionários de termos literários nas línguas portuguesa e sérvia e algumas obras de especialistas eminentes nesta área, como, nomeadamente, Mircea Eliade e Roger Caillois. Os próprios *corpora* serão escolhidos das obras de Leite de Vasconcellos e Fernanda Frazão, no caso das lendas portuguesas e de Vladimir Ćorović e Nikola Trajković, no caso sérvio. Devido ao espaço limitado para este trabalho, *corpora* abrangerão três lendas em cada língua, uma das quais será de temática religiosa e as outras duas inserir-se-ão no contexto laico, para mais tarde se ver em que medida estas específicas lendas e os seus protagonistas influenciaram a formação do imaginário popular português e sérvio e as suas respectivas identidades nacionais.

Tendo em conta que a palavra portuguesa *lenda* é da origem latina *legenda*, deve salientar-se que este género da literatura tradicional é à partida diferente de todos os outros, porque principalmente se destinava para ser lido e não apenas ouvido, como é o caso dos contos, poemas e romances populares. Se foi destinado à leitura, chega-se à conclusão de que a sua autoria era erudita e que o seu estilo e linguagem são mais elaborados e próximos da literatura culta do que da popular. O característico das lendas é que nelas se cruzam os factos reais e a imaginação popular. Parte-se de um acontecimento verídico, com o verdadeiro nome da personagem, com referências para anos e sítios concretos e acrescentam-se-lhe pormenores imaginados. A função da lenda é a de contar história, mas também de captar a atenção do público, desenvolver a sua imaginação, ligar as pessoas a um núcleo colectivo, criar laços afectivos com uma comunidade, “levantar a moral” do povo em situações difíceis e transmitir valores tais como o patriotismo, a religiosidade e o desejo de preservar uma parte do património intangível. São frequentes as lendas que explicam nomes das povoações ou procuram respostas para um fenómeno sobrenatural que escapou à sabedoria da ciência. O que chama a atenção e desenvolve

melhor o interesse do povo pela sua tradição são numerosas histórias de amores contrariados ou de tesouros escondidos. As que mais se transmitem, de geração em geração, são sem dúvida as que se referem aos santos populares e heróis nacionais. Fernanda Frazão (2004, p. 60) afirma que “uma lenda é uma lenda, por isso normalmente encerra em si uma parte de fantasia e uma parte da história.” Esta dose de fantasia faz com que os factos históricos se tornem mais vivos e presentes no inconsciente colectivo do povo, que se glorifiquem mais os feitos dignos de memória e que se desenvolva um sentimento da comunidade e comunhão. Massaud Moisés (1992) é da opinião que o facto histórico descrito na lenda se amplifica e se transforma sob o efeito da imaginação do povo, ganhando assim uma nova forma mais completa e complexa. Tanja Popović (2007) comenta que a lenda tem as suas origens na descrição das vidas dos santos e que o seu significado posteriormente se amplificou para a esfera dos heróis. Na perspectiva desta autora a lenda apresenta um acontecimento e um protagonista central (com o percurso esquemático da sua vida, desde o nascimento peculiar até à morte heróica), com a obrigatória “moral da história” no fim. Uma lenda significa a comunicação com uma tradição concreta e com outros textos, o que implica a mistura do culto e do popular, como também outras intertextualidades e interculturalidades, porque pode acontecer que a mesma personagem faça parte do imaginário popular de vários povos. Tal é o caso de São Sava, inicialmente sérvio, que é respeitado entre todos os cristãos ortodoxos ou de Kraljević Marko (o Príncipe Marko), conhecido entre todos os povos balcânicos.

O que distingue a lenda do mito é que a lenda tem o seu fundamento nos acontecimentos e personagens reais e o mito está quase sempre ligado aos heróis inventados e o mundo sobrenatural. Mesmo assim, não é fácil fazer uma verdadeira delimitação entre o mito e a lenda, porque pode acontecer que uma personagem histórica se torne lendária e que ao longo do tempo adquira uma forte carga simbólica, afectiva e identitária e se torne mito. Nesta situação, já é fácil citar o caso de D. Sebastião e todas as histórias que o povo português inventou à volta da batalha de Alcácer-Quibir.

No que diz respeito ao mito, esta forma inicialmente indicava “fala” ou “palavra”, o que implica que o mito se destina para ser transmitido oralmente. Para Mircea Eliade (1963) o mito, obrigatoriamente, encerra alguns elementos do sagrado. Na perspectiva de muitos autores, é

difícil separar claramente a mitologia da religião. Roger Caillois (1980) é de opinião que cada mito é reflexo de “uma certa verdade” e do pensamento dos povos. De acordo com esta ideia pode chegar-se à conclusão de que a mitologia popular surge de acordo com a história e circunstâncias em que um povo vive e cada povo tem a sua mitologia diferente e única.

O papel e a interpretação dos mitos nacionais na vida dos povos dependem de muitos factores, mas como fundamento para eles pode servir os argumentos da missão que cada povo tem no mundo. Se ainda se acrescenta a ideia de um carácter messiânico, do destino específico e de uma causa maior que foi atribuída às nações por Deus, estas podem ser as razões para um excessivo orgulho nacional e conflitos entre os países. Patrick J. Geeary (*op.cit.*) chama a atenção para o facto de os mitos nacionais podem ser perigosos e que os maiores conflitos com base na mitologia e religião foram usados por líderes geralmente ateus ou agnósticos, que souberam aproveitar-se bem dos mitos e do imaginário popular. Daqui chega-se à conclusão de que as pessoas devem estudar os mitos do seu povo, examiná-los e questioná-los e desenvolver uma atitude crítica em relação a eles. Enquanto João Medina nos seus *Portuguesismo(s)* analisa, critica e observa todos os grandes mitos portugueses apenas da perspectiva negativa, desejando quase eliminá-los do inconsciente colectivo dos Portugueses, Eduardo Lourenço (*op.cit.*) refere que todos os mitos são uma espécie de mitos de origem, e é crítico em relação aos mitos europeus em geral, perguntando-se por que é preciso acreditar que justamente o povo português é “o mais paradisíaco dos povos”. Curiosamente, nos anos noventa do século XX, no período da desintegração da Jugoslávia, alguns historiadores defendiam a ideia do povo sérvio como “celestial” ou também “paradisíaco”, com uma forte base mitológica, fundamentada na lenda/mito sobre a famosa batalha de Kosovo Polje em 1384. Esta visão de uma missão especial dirigida pela Providência Divina dos povos português e sérvio será o primeiro paralelismo possível entre as duas literaturas tradicionais em questão e as suas respectivas mitologias nacionais.

### **Análise Contrastiva dos *Corpora* das Lendas Portuguesas e Sérvias**

Muitas são as associações quando são referidas as lendas portuguesas: desde o Galo do Barcelos, as Mouras encantadas, as rosas da Rainha Santa Isabel, a Padeira de Aljubarrota entre outras, mas para os efeitos deste trabalho foram escolhidas três lendas em que se podem

encontrar algumas semelhanças com o imaginário sérvio: o Milagre de Ourique, os Milagres de Santo António de Lisboa e a lenda de D. Sebastião. Na tradição sérvia pode-se encontrar de tudo: desde a construção das cidades que durante à noite foram derrubadas por uma espécie particular de fadas da água, até aos gloriosos feitos dos heróis da época medieval apoiados pelos santos populares. Escolhemos analisar uma lenda sobre São Sava, santo padroeiro da Sérvia, durante cuja vida a Igreja Ortodoxa sérvia se tornou autocéfala e que é festejado como protector de todos os que estudam, aprendem e ensinam; uma outra sobre o Príncipe Marko (Kraljević Marko) e uma sobre o conde Lázaró Hrebeljanović, santo e mártir da Igreja Ortodoxa que morreu na batalha do Kosovo em 1384. Este último no imaginário sérvio e na poesia épica é conhecido como czar, embora historicamente tenha sido apenas conde.

Nesta parte da investigação analisaremos os exemplos concretos das lendas portuguesas e sérvias que foram escolhidas como *corpora*. A lenda sobre o milagre de Ourique apresenta uma situação insólita cujo protagonista é o D. Afonso Henriques, que depois da Batalha de Ourique (1139) foi proclamado primeiro rei de Portugal. Nesta batalha o rei português enfrentou cinco reis mouros. Reza a lenda que um homem velho, que tinha visitado o rei nos sonhos na noite anterior à luta, lhe tinha revelado uma visão profética sobre a história. No dia da batalha no céu apareceu uma cruz luminosa, que era o sinal da vitória. Os Portugueses acreditam também em que o seu primeiro rei tinha ouvido a voz de Deus, que lhe tinha prometido a vitória nessa e muitas outras batalhas. Esta lenda/mito transformou-se num dos pilares fundamentais da cultura portuguesa e persiste ao longo dos séculos graças ao seu carácter messiânico que atribui a Portugal uma missão especial na preservação da fé cristã e na luta contra os infiéis. Os factos históricos apresentam o rei D. Afonso Henriques como uma pessoa poderosa, nem sempre tão piadosa e humilde como se vê no imaginário popular, que desrespeita a própria mãe e que em certas situações sabe ser cruel e implacável. O que interessa mais é o facto de ele ter sido o primeiro rei português, o fundador de uma Nação, cultura e pessoa que traçou o caminho para a criação de uma identidade colectiva. Estas são as razões, dentre outras, cremos, dele ter sido tão glorificado na memória dos Portugueses que lhe atribuíram características míticas e dignas de serem transmitidas de geração em geração.

Na tradição popular sérvia, uma das lendas com mais peso e importância é, sem dúvida, a Lenda do Kosovo, que se refere ao enfrentamento dos exércitos sérvio e turco no Kosovo Polje (1389). Um dos heróis principais desta batalha é o conde Lázaró Hrebeljanović, que pouco antes da luta contra os turcos, segundo a lenda, tinha recebido uma carta premonitória de Jerusalém, da Virgem Maria, em que lhe foi dada a opção de escolha entre o reino deste mundo e a vitória sobre os turcos e o Reino dos Céus, bem como a morte dele e todos seus soldados. O conde Lázaró optou por uma morte mártir e gloriosa "pela cruz honrada e a liberdade doirada". Ele e todos os seus soldados confessaram-se e comungaram antes da batalha contra o inimigo infiel e morreram de forma honrada de forma a possibilitar a que o povo sérvio seja convidado para o Reino dos Céus. Estes acontecimentos foram cantados em ciclos dos poetas épicos. A História apresenta-nos estes episódios numa perspectiva diferente e mais realista: o exército turco era muito mais numeroso e melhor preparado, o Império sérvio tinha chegado ao período da sua decadência e não podia resistir. Há quem diga que o povo sérvio na Batalha do Kosovo viveu a sua maior vergonha e derrota, e que esta lenda deveria ser entregue ao passado para os Sérvios se libertarem e poderem continuar a construir uma nova história. Uma vez que tanto o conde Lázaró como o sultão turco Murat morreram na batalha, não se pode falar na vitória ou derrota de nenhum dos dois povos em questão. Mesmo com os Turcos mais poderosos, a última cidade sérvia que caiu sob o domínio muçulmano foi Smederevo em 1459, oitenta anos justos depois da batalha, o que comprova que o povo sérvio durante muito tempo continuou a oferecer resistência. O que aproxima estas duas lendas é o ideal de luta pela fé contra o inimigo islâmico que veio invadir os territórios cristãos. Estes dois exemplos de grande coragem dos soberanos português e sérvio no imaginário popular deram aso à ideia destes dois povos como especiais em relação aos outros, sobretudo pelo seu carácter "paradisiaco".

A seguinte lenda portuguesa que iremos analisar envolve a personagem de Santo António de Lisboa. Embora na tradição popular portuguesa este santo seja conhecido como "santo casamenteiro", que "inscreve as moças no livro do matrimónio", desta vez falar-se-á sobre o famoso sermão aos peixes, porque simboliza a defesa da fé cristã dos hereges e o triunfo das virtudes da paciência e inteligência sobre a intolerância dos seres humanos. Na situação em que ninguém queria ouvir as palavras de Santo António de Lisboa, ele dirigiu-se aos peixes, cujo



simbolismo na religião cristã é múltiplo: (simbolizam uma estreita ligação com Cristo, e como são animais silenciosos, ensinam que é melhor ouvir do que falar). Com a defesa da “fé verdadeira” no território de Portugal e no estrangeiro, este santo fortificou a ideia da consciência nacional e religiosa dos Portugueses. F.A. Carlos das Neves refere-se a este santo como a “grande thaumaturgo de Portugal” e afirma que com a sua “ilustre ascendência constituiu-se e robusteceu-se a nacionalidade portuguesa”.

O imaginário popular sérvio tem uma personagem parecida com o Santo António: São Sava, príncipe de nascença, as na sua vida humilde e grande pregador. Historicamente o santo sérvio é importante por ter conseguido que a Igreja Ortodoxa Sérvia se tornasse autocéfala no século XIII, e por isso ele é considerado fundador da identidade nacional sérvia, santo padroeiro deste país e protector de todos os que estudam, aprendem e ensinam. De acordo com a tradição sérvia, acredita-se que foi ele que ensinou os Sérvios a fazerem tudo o que sabem, desde os assuntos sérios e dogmáticos do domínio da religião, até às actividades mais simples do dia-a-dia. No imaginário popular, ele é visto como médico, mestre, navegador, mas mais do que isso tudo é glorificado e celebrado como um grande defensor da fé cristã contra os hereges. Precisamente por isso explicaremos a lenda intitulada “São Sava defende a fé cristã” (Ćorović,2000) em que este santo ensina o povo a não acreditar nas heresias de um homem que durante muito tempo vivia só e que na sua imaginação inventou que era o próprio São Paulo. Na lenda portuguesa Santo António fala aos peixes, e na lenda sérvia São Sava é acompanhado por animais, um gato e um galo, que na mitologia eslava têm uma simbologia profunda. Tal como nas lendas, estes dois santos são grandes pregadores e têm amor por qualquer ser vivo, na história são também muito próximos: os dois foram filhos de pais ilustres e já na infância gostavam muito de estudar e tinham capacidades intelectuais superiores às crianças da sua idade. Muito jovens renunciaram à glória deste mundo e dedicaram-se à vida retirada nos mosteiros. Os dois passaram muito tempo fora dos seus países anunciando a Palavra de Deus e os dois são muito bem vistos nas suas culturas e consideram-se fundadores de uma parte da identidade nacional e religiosa dos seus povos.

As últimas lendas que serão explicadas, neste contexto, são a do D. Sebastião em Portugal e de Kraljević Marko na Sérvia. Segundo alguns factos históricos, D. Sebastião foi o rei português que lutou contra os mouros querendo convertê-los à fé cristã e morreu na batalha de Alcácer–

Quibir em 1578. Tendo apenas vinte e quatro anos de idade. Uma vez que desapareceu nessa batalha e o seu corpo nunca foi encontrado, esse facto deu aso à imaginação popular. No imaginário português ele foi o rei eleito que no futuro, num dia de nevoeiro, regressará para (re)estabelecer o reino de Portugal. Ainda que a História qualifique como um rei que por causa da sua juventude foi demasiado ambicioso nessa cruzada contra os mouros, e que como rei foi bastante fraco e inseguro, a lenda glorifica-o e confere-lhe um carácter de missionário e defensor da fé cristã e da portugalidade. Esta lenda, mais tarde, transformou-se no mito do sebastianismo, que originou uma determinada crença dos Portugueses na sua superioridade sobre outros povos e também foi causa do aumento da natureza melancólica portuguesa que procurava acreditar nos milagres.

Na tradição popular sérvia, muitos são os poemas épicos e lendas que contam a vida e os feitos do Príncipe Marko (na mitologia conhecido como Kraljević Marko). A primeira palavra do seu nome não é o seu apelido, embora o pareça ser pela terminação –ić, muito comum nos apelidos sérvios, apenas é tradução eslava da palavra príncipe, filho do rei ou jovem rei. A História conta que ele nasceu como primeiro filho do rei Vukašin Mrnjavčević, que governou na Sérvia como ajudante do último czar sérvio Uroš V, jovem e fraco de corpo e espírito. Mortos o rei Vukašin na batalha de Marica de 1371 e o czar Uroš poucos meses depois, Marko foi formalmente proclamado rei da Sérvia. Segundo os poucos dados históricos que se têm deste rei, ele tinha grandes capacidades diplomáticas, o que depois da Batalha do Kosovo o levou a ser vasalo turco e tentar usar a sua inteligência para dar alguns privilégios ao seu povo. Morreu na batalha de Rovine em 1395, cumprindo um serviço militar do lado do exército turco. O seu corpo desapareceu depois da batalha e nunca foi encontrado, o que foi motivo várias especulações e a criação de um grande número de contos, lendas e poemas épicos à volta desta personagem, no imaginário popular estreitamente ligada à Batalha e ao mito do Kosovo. Nos poemas épicos e nas lendas atribui-se-lhe uma extrema força física: a capacidade de matar inúmeros turcos de uma vez, de se opor aos sultões com respostas valentes a favor do povo sérvio. No imaginário popular é visto como irmão espiritual da fada da montanha chamada Ravijojla, a montar num cavalo com características maravilhosas, a carregar um maço pesado de seis bicos. As lendas podem apresentá-lo como infeliz apaixonado, cuja amada ficou petrificada por causa dos amores

ilícitos e contrariados, o que dá um carácter mais humano e “palpável” ao herói nacional histórico, lendário e mítico ao mesmo tempo. O facto de o seu pai estar ligado à corte da dinastia dos Nemanjić, tendo ajudado o último czar sérvio, atribui ao Príncipe Marko no imaginário popular o poder de algum dia voltar e re-estabelecer a glória da Sérvia da sua época medieval. Embora não expresse tão directamente, este é também um mito do eterno retorno, com o mesmo fundo e ideias por trás: a crença num futuro melhor sob a liderança de um herói especial e conhecido na história e mitologia popular. Contrariamente a D. Sebastião, o Príncipe Marko estava já na sua idade madura quando morreu e era de estatura robusta, o que na imaginação popular apenas confirma a sua capacidade de realizar o seu feito glorioso. A lenda do Kosovo, juntamente com as lendas de São Sava, e sobretudo Príncipe Marko, ajudaram o povo sérvio para sobreviver cinco séculos duros da ocupação turca e de “levantar a moral” nos momentos difíceis. Esta consciência nacional foi uma das motora, cremos, da libertação final dos Sérvios do domínio turco, que se deu nos inícios do século XIX. Relembremo-nos que as lendas e mitos abordados neste trabalho foram, muitas vezes, criticados e interpretados como causas do nacionalismo, da desgraça nacional, da impossibilidade de os povos sérvio e português progredirem social, cultural e politicamente. Muitos deles até recomendam que o melhor seria esquecê-las e eliminá-las do imaginário popular, proibindo que sejam ensinadas nas escolas.

## **Conclusões**

Ao longo deste trabalho procurámos observar a importância da literatura tradicional na criação e transmissão dos grandes mitos nacionais. Após uma análise comparada de três lendas portuguesas e os seus “equivalentes” sérvios, chegámos à conclusão de que esta literatura nunca é isenta de ajudar a formar opiniões e influenciar o modo de pensar, agir e viver das pessoas e dos povos, criando um forte vínculo a uma comunidade e a um colectivo. Hoje em dia, mesmo com a globalização e o processo das integrações europeias, quando as noções da nação, nacionalidade e identidade sofreram bastantes alterações, é preciso estudar a literatura tradicional. Por um lado, para se recuperar a memória de factos históricos importantes e, por outro, para se desenvolver o interesse e gosto pela própria cultura e pelas culturas diferentes daquela em que uma pessoa foi educada.

Analisando três narrativas lendárias que durante séculos foram pilares da identidade nacional e cultural, foram encontradas bastantes semelhanças, o que revela, que apesar de estes dois povos serem geográfica e civilizacionalmente bastante afastados, o que os aproxima são algumas tendências universais inerentes na condição humana tais como: a crença nos ideais, o desejo de sentir-se seguros e defendidos por alguém superior, o desejo de glorificar a sua cultura e transmiti-la aos outros.

A função destas lendas/mitos pode ser interpretada de várias formas e utilizada também para fins políticos, e justamente por isso devem, cremos, ser ensinadas nas escolas, mas sempre acompanhadas pelo contexto histórico e factual. Devemos ter uma atenção especial com as lendas e os mitos nacionais, no sentido de desenvolver um espírito crítico, revitalizando ideias culturais, mas com um olhar aguçado sobre nossas próprias raízes e fundações. Em suma, os nossos mitos/lendas podem nos ajudar a entender um pouco da dinâmica histórica da nossa sociedade.

### **Referências bibliográficas**

#### **Colectâneas de lendas:**

ĆOROVIĆ, Vladimir. **Pedeset legendi o Svetom Savi**. Beograd: Janus, 2000.

FRAZÃO, Fernanda. **Lendas Portuguesas da Terra e do Mar**. 1ª Ed. Lisboa: Apenas, IELT, 2004.

#### **Bibliografia teórica:**

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas, Reflexões sobre a Expansão do Nacionalismo**. Lisboa: Edições 70, 1991.

AZEVEDO, Orlanda (et. Al.) (orgs.) (2004) **Identidade com/sem Limites, Identity with(out) Limits**. Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Edições Colibri, 2004.

BERND, Zilá; LOPES, Cícero Galeno (orgs.). **Identidades e Estéticas Compósitas**. 1ª Ed. Porto Alegre: Centro Universitário de la Sallé, 1999.

BERNHEIMER, Charles. **Comparative Literature in the Age of Multiculturalism**. 1st Ed., London and Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.

CAILLOIS, Roger. **O Mito e o Homem**. 1ª Ed. Lisboa: Edições 70, 1980.

ELIADE, Mircea (1963). *Aspectos do Mito*. 1ª Ed. Lisboa: Edições 70, s/a.

FRANCO, José Eduardo (2000). **O Mito de Portugal, A Primeira História de Portugal e a sua Função Política**. Lisboa: Fundação Maria Manuela e Vasco de Albuquerque D'Orey, 2000.

GEARY, Patrick J., **O Mito das Nações, A Invenção do Nacionalismo**. Lisboa: Gradiva, 2002.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (editors). **The Invention of Tradition**. Canto Editions. London: Cambridge University Press, 1996.

LIMA, Mesquita. **Antropologia do Simbólico ou o Simbólico da Antropologia**. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

LOURENÇO, Eduardo. **A Europa Desencantada, Para Uma Mitologia Europeia**. Lisboa: Gradiva, 2015.

MARQUES, Reinaldo (Et.Al.). **Limiares Críticos, Estudos da Literatura Comparada**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

MATOS, Sérgio Campos (1990). **História, Mitologia, Imaginário Nacional**. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

MATTOSO, José. **O Essencial sobre a Formação da Nacionalidad**. 3ª Ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

SERUYA, Teresa; MONIZ, Maria Lin (orgs.). **Histórias Literárias Comparadas**. Actas do Colóquio Internacional 11 e 12 de Novembro, Lisboa: Edições Colibri, Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, 1999.

#### **Dicionários:**

CASTELEIRO, João Malaca (coord.). **Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa** (vol. I). Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

MOISÉS, Massaud, **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

POPOVIĆ, Tanja. **Rečnik književnih termina**. Beograd: Logos Art, 2007.



RITA, Anabella. Em português *Bloomsday*. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 118-125. ISSN 2527-080-X.

### **“EM PORTUGUÊS *BLOOMSDAY*”**

### **“IN PORTUGUESE *BLOOMSDAY*”**

Annabela Rita  
(FLUL-CLEPUL)

**RESUMO:** Através de Gonçalo M. Tavares, em *Viagem à Índia* (2010), este texto pretende observar uma das estratégias da modernidade estética: inovar a partir de convocação dos textos mais *canónicos*, neste caso, modelares da estética e da cultura ocidentais e portuguesas, reelaborando-lhes a tópica, a(s) personagem(ns), a(s) referência(s) e a(s) fábula(s), numa permanente interpelação da nossa memória colectiva.

**Palavras-chave:** Cânone, Gonçalo M. Tavares, *Viagem à Índia*.

**Abstract:** Through Gonçalo M. Tavares’s *Trip to India* (2010), this text intends to observe one of the strategies of aesthetic modernity: to innovate by summoning the most canonical texts, in this case, models of Western and Portuguese aesthetics and culture, reworking the topic, the reference(s) and the fable(s), in a permanent interpellation of our collective memory.

**Keywords:** Canon, Gonçalo M. Tavares, *Viagem à Índia*.

No domínio do Cânone, estamos na vertigem das suas (re)configurações desde a sua origem: constituindo-se na formação do ensino da Antiguidade Clássica (sécs. V-IV a.C.) numa dupla caminhada depuradora, quer no sentido da *fixação* da oralidade dos aedos e rapsodos, quer

no da *ordenação* e *selecção* das partes, oscilando entre a perspectiva *prescritiva*, autoritária, e a *descritiva*, atenta à recepção, oscilações que o ensino e as artes viverão.

Daí a *lista* de textos considerados obras-primas, textos mais marcantes, representativos... os nossos *clássicos*, os que lemos e relemos (Italo Calvino), espécie de “enciclopédia tribal” (Havelock) ou do “livro de cultura” (Lotman) de tempos idos já para os que os elegeram, ficção das origens, origens da ficção de *si* em versão fixada, obras *canonizadas* segundo as leis de *sobrevivência* que continuam atuantes...

Esses *clássicos* são os que se impõem como “presenças reais” (Steiner) ao olhar metamórfico do leitor, ao sabor das oscilações das sensibilidades epocais e dos paradigmas culturais e estéticos<sup>1</sup>. Daí a função *modelizante* da sua leitura (Italo Calvino, Harold Bloom, George Steiner, etc.)<sup>2</sup> também na criação e na inovação.

Harold Bloom, considerando que “Cânone significava originalmente a escolha de livros nas nossas instituições de ensino [...]”<sup>3</sup>, propõe uma lista de 1524 obras distribuídas pelo tempo e pelo espaço que complementarará com uma espécie de anatomia do génio (*Génio*, 2002), através de um mosaico ou galáxia cabalística de 100 autores e outras obras<sup>4</sup> escolhidas por confessada ‘paixão’. E são esses 10 atributos cabalisticamente concebidos que, apesar de exemplificados, abrem a lista de Bloom ao infinito das possibilidades, libertando-a das contingências do gosto e das sensibilidades; ou seja, da representatividade de programas estéticos, alçando-a a um *além* que os transcende, *atopizando-os e acronizando-os*...

O final do milénio e do século evocou as sombras das profecias, o sentimento apocalíptico, a névoa prospectiva, as fábulas...

Ao fundo, envoltos em bruma, percebem-se as “presenças reais” (Steiner) das ‘enciclopédias’ de outrora. Na Grécia: a *Teogonia* (gr.: *Θεογονία* [*theos*, deus + *gonia*, nascimento]) (séc. VIII a. C.), com a *Genealogia dos Deuses*, representa a história do mundo desde o seu início, passando por sucessivas gerações de deuses até ao seu envolvimento com os

---

<sup>1</sup> Cf. alguma síntese dessa diversidade conceptual por Fabio Mario da Silva no seu doutoramento recente **Cânone Literário e Estereótipos Femininos** [versão original entregue e defendida], Évora, Universidade de Évora, 2013.

<sup>2</sup> Recordo o que sobre isso dizem Harold Bloom (**A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia**, Lisboa: Livros, Cotovia, 1991; **Como ler e porquê**, Lisboa, Caminho, 2001), Ítalo Calvino (**Porquê Ler os Clássicos?**, Lisboa: Teorema, 1994) e outros.

<sup>3</sup> BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997, p. 27.

<sup>4</sup> Cf. entrevista: <https://ionline.sapo.pt/384747>

homens, dando origem aos heróis. Mundo cristão: a *Bíblia*, com a história do mundo e dos homens desde a criação à expulsão do Éden, desde as profecias à sua (in)concretização, passando pelas sucessivas Alianças. No mundo romano: as *Metamorfoses* (séc. VIII), de Ovídio, com uma história do mundo em mutação desde as origens até ao tempo de escrita, representando os reinos divino, humano, animal, vegetal e mineral em fusão, hibridismo e metamorfose através dos elementos naturais (ar, terra, água, fogo) e dos géneros.

Qualquer dessas Histórias é, afinal, a de uma difícil sobrevivência do homem, portanto, épica. Qualquer delas revela o humano oscilante entre *eros* e *thanatos*, arena de pulsões de vida e de morte, protagonista de uma caminhada colectiva onde as individuais se inscrevem, se subsumem e se dissolvem tragicamente.

No ciclo do *desencantamento do mundo* (Max Weber, Marcel Gauchet) que vivemos, apenas a Arte parece evocar o *fogo sagrado* de prometaica memória que os homens crêem perdido: a *épica*. De *fábula(s)* feita. Central e arquetípica no *cânone ocidental* e no português, nuclear na mitologia da nossa identidade, constitutiva da *comunidade imaginária* que somos e em cujo *labirinto*<sup>5</sup> nos perdemos sem remissão...

No *outroragora* da letra literária, Gonçalo M. Tavares (GMT), *oficia* a metamorfose do cânone em *notturmo* onde a *alba*<sup>6</sup> se insinua<sup>7</sup>. E a *épica* é o lugar desse *encontro* entre o sujeito e a comunidade em visitação da memória colectiva cristalizada na linhagem de representações onde *se metamorfoseiam* cânone, sociedade e aliança comunitária<sup>8</sup> deslizando para a esfera assumidamente estética em mudança de paradigmas.

A *épica*, originalmente gerada no “peito mortal, que tanto [...] ama”<sup>9</sup>, portanto, inscrita numa topografia de afectos, *lírica*, de quem, “eu que falo, humilde, baxo e rudo” (C. X, est. 154, v. 1), invoca Calíope, pedindo-lhe que “Me tornes do que escrevo” (C. X, estr. 8, v. 7) enquanto

---

<sup>5</sup> As imagens sinalizam títulos de obras implicadas na minha reflexão: *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder; *Facto/Fado* (1986), de João Pedro Grabato Dias / António Quadros; *Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion* (1985), de Marcel Gauchet; *A Decadência do Ocidente* (1918), de Oswald Spengler; *O Cânone Ocidental* (1994), de Harold Bloom, com os complementares *A Angústia da Influência* (1973); *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds* (2003); *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português* (1978), de Eduardo Lourenço.

<sup>6</sup> Maria Velho da Costa. *Lucialima* (1983) e *Missa in Albis* (1988).

<sup>7</sup> Autores merecidamente distinguidos com alguns prémios cujos júris tive o prazer de integrar e que reúno neste texto.

<sup>8</sup> Cf. ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. Lisboa: Edições 70, 2005.

<sup>9</sup> Camões. *Os Lusíadas*, Canto III, est. 1, v. 4.



*declina com o dia* (“Vão os anos descendo, e já do Estio/ Há pouco que passar até o Outono” (C. X, est. 9, vs. 1-2)) e sente ficar-lhe a “voz enrouquecida” (C. X, estr. 145, v. 2) ... *homem no teatro do mundo*<sup>10</sup>, *na multidão*<sup>11</sup>, *Ulisses-Ulisseum-Olissipo*, em sucessivas reconfigurações... dela partindo e a ela regressando (Vasco da Gama, o viajante das *Viagens da Minha Terra*, etc.) ou percorrendo-a, errando das *dez horas da manhã* às *horas mortas* (Cesário) em busca do éden nacional perdido (Garrett), de um livro (Cesário), de uma mulher (GMT), mas também fugindo de si (como Paulo Vaz e John Bloom), à semelhança de Édipo (que quis evitar a maldição do parricídio) ou de Ulisses (também se quisesse evitar o fado de ser morto por Telégono, filho dos seus amores com Circe), com *náusea* (Sartre)...

**Gonçalo M. Tavares (n. 1970)**

#### **Das coordenadas**

GMT vai elaborando e cumprindo um autêntico labirinto de vias múltiplas, cada uma abrindo para outro, cada um com a sua lógica e tópica.

Nesse tabuleiro de múltiplos planos e de instável e fluida arquitectura, onde tudo tem diferentes valências segundo o percurso que nos levar até ele, GMT configura “O Bairro”<sup>12</sup>, labirinto-síntese onde evoca uma série de poéticas de outros autores relativamente aos quais se afirma, inscrevendo as suas: cada figura é proposta *desconstrucionistamente*. A tópica de imagens mortas é matéria que revitaliza pelo modo como *no-la vai fazendo perspectivar de outros modos*: do estranhamento dessa tópica banalizada à efabulação da(s) sua(s) consequentialidade(s), evoca procedimentos da surrealista *Apenas uma narrativa* (1942), de António Pedro.

Acresce que GMT se inscreve na genealogia épica, reelaborando a sua linhagem em reconfiguração. Revisa a ensombrada *Jerusalém*<sup>13</sup>, evocando a *frase cristã* em ponto de fuga, a fascinante Odisseia, evocando outra *frase épica* do mundo antigo, e, por fim, a *frase magna* da literatura nacional: *Os Lusíadas* (1572), de Camões, brilhando contra o *lamento* em fundo (*Peregrinação*, escr. 1570-78, *História Trágico-Marítima*, 1735-36, sobre factos de 1552-1602). Fábulas sobre fábulas, sobre fábulas....

<sup>10</sup> Esta relação surge significativamente consagrada em títulos em obras como *Teatro do mundo* (1958), de António Gedeão, onde o sujeito afirma a sua individualidade e solidão: “Fala do homem nascido” (1957) ou “Poema do homem só” (1956). *Homem Sem tecto entre ruínas* (Abelaira, 1979), na expressão finissecular e memorialística de Raúl Brandão extensiva à sua geração...

<sup>11</sup> V. Conto de 1840, de Edgar Allan Poe...

<sup>12</sup> Os habitantes d’“O Bairro” (esboçado em lúdico desenho) justificam, na sua vizinhança, a colecção de obras em que se questiona o conhecimento comum e a existência: *O Senhor Valéry*, *O Senhor Juarroz*, *O Senhor Walser*, *O Senhor Henri* (Michaux), *O Senhor Calvino*, *O Senhor Brecht*, etc..

<sup>13</sup> *Jerusalém*. Lisboa: Caminho, 2005. Prémio Ler/Millennium BCP - 2004 (original) e Prémio Saramago 2005.

*Viagem à Índia* (2010)

*Mas pese embora a importância dada à cultura  
nesta cidade, o céu continua intelectualmente  
neutro. E por vezes chove.*  
(2010, p. 102)

A irreverência lúdica faz o definido mitificador d’*Os Lusíadas* (1572) e d’*a* viagem de Vasco da Gama ceder ao indefinido banalizador: *Uma Viagem à Índia*. Procedimento de sentido contrário ao que conduz d’ “*um bairro moderno*” cesárico a “O Bairro” de GMT, série de ficções-*divertissements*.

Dois parecem ser os lençóis de água confluentes sob os quais se refracta esse texto modelar do cânone ocidental que é a *Odisseia* de Homero, ambos míticos: o literário, de Homero a James Joyce, que Camões *nacionaliza*; o ensaístico, sobre o Cânone Ocidental, de Harold Bloom, George Steiner, Ítalo Calvino, etc..

O primeiro dos rios é o do *labirinto da saudade* (Eduardo Lourenço) e do *saudosismo* (Teixeira de Pascoaes) que a literatura portuguesa tematiza desde as suas origens na lírica galaico-portuguesa (João Roiz de Castelo-Branco) e na novelística (Bernardim Ribeiro), marcando o canto identitário do *fado*...

O segundo dos rios é o *labirinto da paródia* que manipula os fantasmas dos nossos *museus imaginários* e de que destacarei apenas *As Quíbyrycas* (1972), poema ético em oitavas de um Luís Vaz de Camões em que se ocultava Frey Ioannes Garabatus, segundo ficção das origens elaborada por Jorge de Sena no quarto centenário do épico, mas, de facto, de António Quadros, autor de outras paródias (como João Pedro Grabato Dias, pseudónimo onde aquele se camufla), incluindo bíblicas<sup>14</sup>.

Bloom é, na confluência desses vectores imaginários, *viajante de ficção ensaisticamente elaborada sobre a ficção e a cultura ocidental*. Evoca Harold Bloom, e é tomado a Joyce (*Bloomsday*, 16 de Junho de 1904), na vida de Leopold Bloom e Stephen Dedalus, é também versão do velho Édipo parricida e do nosso Fernão Mendes Pinto. Na sua biografia, inscrevem-se as insígnias da tragédia de Pedro e Inês (travestida em Mary assassinada pelo pai do amado-

---

<sup>14</sup> 40 e *Tal Sonetos de Amor e Circunstância e Uma Canção Desesperada*, 1970, *A Arca - Ode Didáctica na Primeira Pessoa e Meditação*, 21 *Laurentinas e Dois Fabulários Falhados*, de 1971.

amante), e visita, no seu regresso, a Ilha dos Amores camoniana, onde as ninfas de outrora, vertidas em modernas e decaídas *Olímpias*, com ele e com os seus companheiros se deitam em *relva* sem *almoços* impressionistas...

Bloom “não parte [...] feliz”<sup>15</sup>, devido à dupla tragédia (o assassinato da amada pelo pai e o subsequente parricídio) exigindo “esquecer duas vezes” (p. 192), iniciando uma viagem de picarescas peripécias que o conduz ao diálogo com o parisiense Jean M. e, depois, com Anish, nos quais suspeitamos as sombras deformadas de nobriano Georges (“Lusitânia no Bairro Latino”) e do rei de Melinde (*Os Lusíadas*). E tudo se desenrola sob o signo de emblema inicial sintetizado em parábolas interrogadas (“uma parábola?”; p. 33).

O velho *canto* da “tuba canora e belicosa” consagrando “valor mais alto” que os precedentes (Camões) volve-se moderna *fala*, que começa por excluir (“Não falaremos...”) antes de anunciar (“Falaremos da...”), numa cartografia desenhando o litoral do velho mapa e dotando-lhe as terras de outras gentes com (dis)semelhantes *histórias*<sup>16</sup>, re-virando-o ou re-descrevendo-o diferentemente....

*UVI* é anti-epopeia (?) de *outra matéria*, matéria “a perder qualidades” (p. 241):

Falamos do mar, mas talvez  
seja a terra e o céu que exigem ser descritos.  
Bloom, Bloom, Blomm. (p. 35)  
[...]  
Não falaremos então de um povo  
que é demasiado e muito.  
Falaremos nesta epopeia apenas de um homem: Bloom.  
[...]  
Bloom, o nosso herói. Eis o que faz primeiro: observa. (p. 44)

E Bloom *observa*, desmi(s)tificando a mundividência tradicional, dominada pela racionalidade, estruturante, o *logos* de uma cultura ocidental que, através dela, se passou a identificar *moderna*. Por um lado, demonstra que os conceitos não são neutros (“O espaço depende dos cálculos algébricos, sim,/mas também do modo como dentro dele se olha para

<sup>15</sup> GMT. *Uma Viagem à Índia*, p. 33. Por comodidade, passaremos a referir esta obra como *UVI*, localizando as citações no corpo do texto.

<sup>16</sup> “Mas atentemos nesta outra história (uma parábola?).” (*UVI*, p. 33). Pois “é evidente que nenhum acontecimento/ começa com letra idêntica a outro” (*UVI*, p. 45).

fora.”, p. 170), por outro, desmonta a evidência e a lógica do senso comum (“O problema dos dias é também este: qual é a parte de cima / de um dia, qual é a sua parte de baixo, / se tudo se assemelha e repete?”, p. 172).

A História “perd[e] qualidades” (p. 241), como os seus protagonistas (*homens sem qualidades*, versões nacionais de Ulrich<sup>17</sup>) e as suas cenas, quando contada àquele que a representa e que dela “tra[z] mercadorias mentais de toda a Europa” (p. 313) pela alteridade cultural (“um velho sensato” do outro lado do mundo), que tudo radica noutra paradigma interpretativo, à *rebours*.

Na boca do velho contador de histórias, Portugal *outra-se* para Bloom e, através dele, para a e na Literatura Portuguesa: desde a sua fundação, passando pelos 12 de Inglaterra que defendem “prostitutas competentes” (p. 263) ou pelo encontro com as ex-ninfas em ilha de duvidosos amores... *retrato de um país enquanto outro*<sup>18</sup>!

Afinal,  
E os homens contemporâneos já não querem saber  
de grandes feitos. Um escritor deste século  
preocupa-se mil vezes mais  
com a procura do adjectivo certo para uma frase minúscula  
do que com o facto de pronunciar bem ou mal  
o belo nome do rei.  
Os nomes antigos têm pois menos importância  
que os adjectivos actuais – eis a História  
na linguagem. (p. 172)

E

A questão é que um país já nem  
se preocupa se fabrica ou não poetas.  
E até a própria fábrica não tolera restos:  
toda a matéria deverá ser aproveitada,  
como uma prostituta hábil aproveita todos os recantos  
do seu corpo. [...] (p. 175)

Estamos em 2003  
e ainda nada de novo debaixo do sol. (p. 193)

---

<sup>17</sup> Personagem d’*O homem sem qualidades* (1930-33), de Robert Musil, considerado em inquérito de fim-de-século o maior romance da literatura germânica do séc. XX.

<sup>18</sup> *Retrato do Artista enquanto Jovem* (1916), de James Joyce.

Resta a Bloom apresentar-se com a *(hiper)identidade* que Eduardo Lourenço diagnostica aos seus iguais:  
Venho da Europa, sou europeu e português.  
Quando levanto os olhos para o céu  
levo comigo o que recorro da História. (p. 353)

E, por isso, regressa com a mão da escrita pesada de memória estética também de alhures e “uma bengala” (o “bordão de peregrino” de garrettiana memória que na experiência de *homo viator* conota a sua de Sheerazade), regressando ao ponto onde tudo começara (“Ele aproxima-se da mulher e o mundo prossegue /...”, p. 456).

Afinal, como sempre, atrás do dia, *anoitece* (p. 454)

### Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia**. Lisboa: Livros, Cotovia, 1991.
- BLOOM, Harold. **Como ler e porquê**. Lisboa: Caminho, 2001)
- BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997, p. 27.
- CALVINO, Ítalo. **Porquê Ler os Clássicos?** Lisboa: Teorema, 1994
- SILVA, Fabio Mario da. **Cânone Literário e Estereótipos Femininos**. Tese de Doutoramento. Évora: Universidade de Évora, 2013.



PAQUETTE, Jean-Marcel. O Ramakien do Sião à luz das teorias épicas. Trad. Christina Ramalho. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 126-140. ISSN 2527-080-X.

### O RAMAKIEN<sup>19</sup> DO SIÃO<sup>20</sup> À LUZ DAS TEORIAS ÉPICAS<sup>21</sup>

#### LE RAMAKIEN SIAMOIS A L'ÉPREUVE DES THEORIES DE L'EPOPEE

Jean-Marcel Paquette<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Epopeia nacional da Tailândia. Mantivemos os títulos das obras como citadas no artigo original.

<sup>20</sup> Nota nossa. Nome da Tailândia até 1939.

<sup>21</sup> Versão autorizada em língua portuguesa do artigo publicado na revista *Le Recueil Ouvert*, a saber: PAQUETTE, Jean-Marcel. *Le Ramakien* siamois à l'épreuve des théories de l'épopée. In : **Le Recueil Ouvert** [En ligne], publicado em : 22/09/2016, URL : <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/235-le-ramakien-siamois-a-l-epreuve-des-theories-de-l-epopee>.

<sup>22</sup> Nascido em Montréal (1941), Paquette estudou na Université McGill (Montréal) e no Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (Poitiers). Professor de Literatura Medieval na Université Laval (Québec) de 1968 a 2000 ; professor convidado nas universidades de Caen (1971), de Paris-XIII (Villetaneuse, 1972), de Wrocław (Polónia, 1979), de Augsburg (Alemanha, 1981), de Pécs (Hungria, 1986), de Sofia (Bulgária) e de Bangkok (Tailândia, 2001). Após fazer sua carreira como professor da Université Laval (Québec), se tornou Conselheiro Especial da Seção de Francês da Université Chulalongkorn (Bangkok). Jean-Marcel Paquette é um dos pioneiros das novas teorias sobre o gênero épico que surgiram após o apelo de G. Nagy e Etiemble pela recontextualização do gênero. Em dois artigos seminais, ele ajudou a reformular nossa visão da epopeia: *Épopée et Roman: Continuée or Discontinuité?* (*Études littéraires*, Quebec, Canadá, 1971) e *L'épopée : problème d'une définition (Typologie des sources du Moyen Age occidental*, Brepols, 1988). Neste último – um dos primeiros estudos baseados em um corpus de epopeias de diversas épocas e culturas –, ele definiu o gênero por meio de dois conjuntos de critérios, internos e externos. Outras publicações relacionadas ao tema épico: *Sous le signe du singe*. Montréal, Québec : Éditions de l'Hexagone, 2001 (réécriture du *Ramakien* siamois) ; *Le Ramakien en français*. Paris et Pondichéry, Inde : Éditions Kailash, 2013 ; *Métamorphoses du texte*. Essai d'analyse différentielle des sept versions de la *Chanson de Roland*. Orléans: Éditions Paradigme, 2013 (que contém dois capítulos sobre os aspectos teóricos da epopeia abordados neste artigo). O pesquisador desenvolve paralelamente, sob o nome de Jean Marcel, uma

**RESUMO:** Neste artigo, Jean-Marcel Paquette estuda<sup>23</sup> a obra tailandesa *Ramakien*. Este texto, cuja natureza épica não é óbvia à primeira vista, pode e deve ser considerado como tal à luz da teoria que tão bem explica tantas epopeias. Após uma apresentação histórica da relação entre a *Râmâyana* indiana e a *Ramakien* tailandesa e um resumo do texto, o artigo primeiro delinea a estrutura de oposição tripartida. O primeiro nível é a oposição irreductível de Homens e Gigantes (essa oposição é a réplica de uma estrutura de oposição já presente nos deuses, entre gloriosa e surrada). Um segundo nível, dentro do clã dos homens, opõe a Rama e a megera Kao pela posse do trono. O terceiro nível confronta Rama e seu meio-irmão Lascha por intermédio de Sita, esposa de Rama. A segunda parte dá uma demonstração sobre os critérios externos ao material narrativo: o autor reconstrói as condições, desta vez históricas e antropológicas, que permitiram ao Ramakismo (nascido da providência de um texto não-épico) se elevar ao épico. Quatro são essenciais: a territorialização (que explica, em particular, porque o épico nasce numa sociedade bélica), a apreensão pelo imaginário, a recusa de um estilo arcaico e o trabalho de sair da crise. Mobilizar esses critérios internos e esses critérios externos não só permite que J.-M. Paquette defina a epopeia como um gênero, mas também explicar como se articulam suas primeiras teorias e algumas das teses contemporâneas que reivindicam sua influência.

**Palavras-chave:** *Ramakian*, *Râmâyana*, teoria épica.

**RÉSUMÉ :** Dans le présent article, Jean-Marcel Paquette étudie le *Ramakien* thaï. Ce texte, dont la nature d'épopée n'est pas évidente au premier abord, peut et doit être considéré comme tel au regard de la théorie qui rend si bien compte de tant d'épopées. Après une présentation historique des rapports entre le *Râmâyana* indien et le *Ramakien* thaï et un résumé du texte, l'article dégage d'abord la structure tripartite d'opposition. Le premier niveau est l'opposition irréductible des Hommes et des Géants (cette opposition étant la réplique d'une structure oppositionnelle déjà présente chez les dieux, entre glorieux et miteux). Un deuxième niveau, à l'intérieur du clan des hommes, oppose Rama et la mégère Kao pour l'enjeu du trône. Le troisième niveau affronte Rama et son demi-frère Lascha par l'intermédiaire de Sita épouse de Rama. La deuxième partie donne une démonstration relative aux critères externes au matériau narratif : l'auteur y reconstitue les conditions cette fois historiques et anthropologiques ayant permis au *Ramakien* (né du provignement d'un texte non épique) de s'élever jusqu'à l'épopée. Quatre sont essentielles : la territorialisation (qui explique notamment pourquoi l'épopée naît dans une société guerrière), la saisie par l'imaginaire, le refus d'un style archaïsant et le travail de sortie de crise. Mobiliser ces critères internes et ces critères externes permet non seulement à J.-M. Paquette de définir l'épopée comme genre, mais aussi d'explicitier la manière dont s'articulent ses premières théories et certaines des thèses contemporaines qui en revendiquent l'influence.

**Mots-clés :** *Ramakian*, *Râmâyana*, théorie épique.

## Introdução

O *Ramakien* é a versão estritamente siamesa da *Râmâyana* indiana (1000). Não se sabe nada sobre a época e o lugar em que essa transmissão ocorreu, nem por qual das trezentas ou mais versões regionais indianas. Os antigos anais do reino de Sukhothai Unido (século XIII) relatam as cenas ou trechos de *Râmâyana*, sem entrar em detalhes, e o saque da capital Ayudhya (1767) levou todos os segredos dos textos e anais subsequentes ao período Sukhothai. O que é

---

carreira de autor polígrafo. Ver: [www.jeanmarcel.info](http://www.jeanmarcel.info) . (Síntese do resumo dos editores da revista *Le Recueil Ouvert*).

<sup>23</sup> Pequena alteração na abertura do resumo original, por questões de coesão.

certo, porém, é o empenho do fundador da nova dinastia (Rama I) para trazer de volta ao seu reino a memória de sua epopeia, compondo sua própria versão (1797), que é a que aqui vamos seguir. Ela tem quase 50.000 versos e uma linguagem muito simples, sem desejo de arcaísmo. Seu filho, Rama II, escreveu, por sua vez, uma epopeia imensa, deixando-a inacabada (antes de 1824). Com atalhos de narração, ela se presta a performances teatrais. Outra versão, composta por um grupo de príncipes, foi gravada nas colunas de mármore do claustro do Palácio Real durante a restauração dos afrescos no final do século XIX.

A área de difusão e influência da obra *Râmâyana* se estende de oeste para leste, além do Sião-Tailândia, Nepal (*Siddhi Ramayan*), Myanmar (*Yama Zatdaw*), Yunnan chinês (pays des Tai Leü), Laos (*Phra Lak Phra Ram*), Camboja (*Ramakerti*), Malásia (*Hikayat Seri Rama*), Filipinas (*Maharadia Lawana*), Java e Bali (*Kakawin Ramayana*) e Sumatra (*Ramawana Swarnadwipa*). Em todos esses países, a *Râmâyana* é a fonte de uma cultura fundamental sempre viva, especialmente na música, dança, teatro e poesia na imaginação mitológica mais cotidiana. Somente no ano passado houve, na Tailândia, cinco edições ilustradas para crianças.

A versão siamesa, da qual apresentamos a seguir um resumo difere amplamente das muitas versões indianas e do sudeste da Ásia (ver lista acima). Se o padrão geral é constante, esta versão siamesa só tem uma real semelhança de detalhes (por influência?) com a versão Khmer (do Camboja)<sup>24</sup>.

A especificidade desta versão siamesa está no excepcional papel atribuído pela narrativa ao macaco Hanuman, um personagem muito secundário da maioria das versões indianas ou adaptações estrangeiras (exceto a versão *Ramakerti*<sup>25</sup>). Foi Rama II, em sua versão “teatral”, que de alguma forma projetou o Macaco Branco no centro das atenções, mas a versão de Rama I já o projetou em um lugar muito mais importante do que todos os outros. Aqui está, em resumo, a história reduzida à sua estrutura mais simples para os fins a que propomos.

---

<sup>24</sup> Grifo nosso.

<sup>25</sup> *Ramakerti* : version khmère sans doute reçue directement de l'Inde à haute époque et qui aurait été introduite au Siam vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.



## Resumo

Rama (reencarnação do deus Vishnu-Naraī) é o filho do rei de Ayudhya destinado a sucedê-lo. Ele tem três meios-irmãos, incluindo gêmeos, todos das três esposas de seu pai. Os irmãos vivem em perfeita harmonia. Enquanto ainda era um príncipe, Rama se casa com Sita (reencarnação da deusa Lakmi, esposa de Vishnu). Durante a vida do rei idoso, as intrigas do palácio (especialmente fomentadas pela rainha Kao, uma das três esposas do rei) removem o trono de Rama para confiá-lo a um de seus meio-irmãos, Bara, filho de Kao. Bara tem a intenção de renunciar ao trono proposto a ele por sua mãe, mas Rama, em vez de se rebelar ou defender, deixou a corte sozinho, entrou em um eremitério na floresta. Sita e seu meio-irmão Laksha, um dos gêmeos, o seguem.

Enquanto isso, entre os gigantes demoníacos de Lanka se prepara uma guerra de extermínio contra homens descendentes e protegidos dos deuses superiores. Seu rei Totsakan (reencarnação de um deus inferior) apaixona-se ouvindo boatos sobre Sita, a sequestra e desencadeia as esperadas hostilidades.

Enquanto Totsakan estava raptando Sita da floresta, Rama saiu a perseguir uma corça de ouro enviada propositalmente por Totsakan para afastar Rama da cabana que servia de casa para o trio. Rama, no entanto, havia comprometido Laksha com a guarda de Sita. Uma voz misteriosa de repente, imitando a de Rama, logo permitiu adivinhar que o caçador estava em dificuldades; mas Laksha, não querendo falhar com a palavra que havia dado a Rama de não abandonar Sita sob qualquer pretexto, recusou-se a obedecer ao pedido de Sita para que ele se unisse urgentemente a seu irmão. Laksha, entretanto, foi forçado a ceder no final, e foi para a floresta profunda, enquanto Totsakan aproveitou a oportunidade para sequestrar Sita.

É então que surge o macaco Hanuman, filho do deus do vento Vayu e de uma princesa humana, destinado por Shiva, desde seu nascimento, a servir como ajudante de Rama em sua reconquista de Sita e em suas batalhas contra a gente demoníaca de Lanka. Ele se mostra a Rama e Laksha como o enviado do deus Shiva. É ele quem cria exércitos de macacos em todos os reinos, prepara os planos para as batalhas a serem travadas, e se faz secretamente o emissário para anunciar a Sita que Rama a libertará em breve.

Seguidas peripécias, sub-episódios e fortes combates terminam com a morte de Totsakan e a restauração de Rama como rei de Ayudhya.

Nós nos propomos a analisar o texto à luz de dois critérios épicos que identificamos em nosso trabalho teórico. De fato, distinguimos dois tipos de critérios épicos, que nos servirão para balizar nossa análise do texto: a “pirâmide de conflitos”, critérios internos ao texto, rigorosamente identificáveis na factualidade da narração, e o “campo de emergência”, critérios antropológicos, externos, que vemos como condições históricas para o aparecimento do épico.

## **Análise I: Uma pirâmide de conflitos**

### **2.1 Critério I a: Conflito entre duas entidades bélicas**

Entre os primeiros, alegamos, após analisar numerosos textos considerados épicos, que sua estrutura interna sempre apresentava uma construção piramidal de oposição binária em três níveis.

Foi assim que localizamos essa constante: em qualquer texto épico aparece, contaminando toda a narrativa, uma macroestrutura de um conflito original que opõe duas entidades irreduzíveis (povos, cultos, mundos etc.). Dessa maneira, os aqueus se opõem aos troianos (*Ilíada*), os cristãos aos sarracenos (*Canção de Rolando*), o Reino de Hrothgart ao Gigante Grendel (*Beowulf*) etc. Essas forças absolutas são de natureza inconciliável: no final da história, um deve desaparecer. Seu campo da evolução é o campo de batalha.

Com relação a esse primeiro “critério”, vejamos o que acontece em *Ramakien*: a macroestrutura de oposição revela um conflito entre Homens e Demônios, em si um reflexo de uma tensão entre deuses superiores e deuses inferiores dos quais são reencarnações. Em outras palavras, a estrutura é dobrada aqui: Homens / Demônios = deuses contra deuses = Vishnu-Rama/Nonduk - Totsakan. Também podemos designá-los pelo respectivo local: Ayudhya/Lanka. No entanto, essa estrutura não está presente em todas as versões indianas, o que faz de Ravana (que se torna Totsakan em tailandês) o rei dos demônios sem origem celestial, Vishnu se encarna em Rama somente a pedido de certos deuses ameaçados pelo rei demônios. Na versão siamesa, Nonduk é um deus inferior, guardião de Shiva e intratável com os deuses visitantes – daí seu castigo, que consiste em reencarnar em um demônio com dez cabeças e vinte braços.

## 2.2 Critério I b: Conflito social

Um segundo nível abrange o texto épico. Dentro da entidade à qual o narrador necessariamente pertence, há um estado de crise “social” entre dois personagens. É a tensão entre Ganelon e Roland, que levará à traição (*Canção de Rolando*), é a raiva de Aquiles contra Agamenon (*Ilíada*) ou a zombaria de Unferth contra Beowulf (*Beowulf*).

O texto em tailandês mostra, neste segundo nível, uma crise de sucessão na corte de Ayudhya. Uma das três esposas do rei reinante, o pai de Rama, já havia salvado a vida do rei em uma batalha, e o rei prometeu cumprir um desejo que a astuta reservaria para mais tarde. Com o rei envelhecido, prestes a abdicar em favor de Rama, a rainha Kao finalmente expressa seu desejo de ver seu filho Bara reinar no lugar de Rama. O rei, constrangido por sua promessa, não pode deixar de cumpri-la, e Rama, em vez de se rebelar, decide deixar o trono para seu irmão e se retirar para a floresta para aperfeiçoar seu estado espiritual. O resultado da crise certamente não tem consequências sérias para ao corte – mas a “crise”, no entanto, ocorreu na forma desse pedido, que deve ser atendido pelo rei, dividido entre sua antiga promessa e seu legítimo herdeiro.

## 2.3 Critério I c: Conflito interno

O terceiro nível, finalmente, ocorre na forma do que é comumente chamado de “casal épico”, difundido na literatura universal. Ele traz o personagem principal em um relacionamento tenso com seu duplo. Esse relacionamento nunca é problemático, mas sempre é apresentado como uma dissensão temporária no relacionamento dos componentes polares do casal. É a briga conhecida como “o toque da buzina” (Roland e Olivier), a luta sem motivo de Enkidou contra Gilgamesh desde seu primeiro encontro, antes de se tornarem amigos inseparáveis; é a recusa de Aquiles em pegar em armas, apesar das objeções de seu melhor amigo Pátroclo.

No *Ramakien*, o par Rama-Laksha é, de certa forma, duplicado pelo casal Rama-Sita, formando assim um trio. Sita age como uma espécie de “duplo” para Rama quando ele, perdido na floresta, parece estar pedindo ajuda; e Laksha, fortalecido pela palavra dada a Rama de não deixar Sita sem seus cuidados, se recusa a atender o pedido dela, que o ordena a ir em socorro

de Rama. A tensão é ainda mais forte, pois foi a própria Sita quem instou Rama a ir atrás da corça de ouro. No entanto, foi no momento da reunificação do par de irmãos, isolado na floresta pela primeira vez desde o início do texto, que o Macaco Branco apareceu, como se quisesse marcar a reconciliação entre eles com um selo.

Do primeiro ao terceiro nível, a narração de qualquer texto épico passa de uma tensão extrema (geralmente simbolizada por uma guerra que opõe dois campos), a uma antinomia de natureza “social”, representada por um confronto violento entre dois membros do campo ao qual se funde o narrador; a partir daí, vamos para o terceiro nível, incorporado nos dois primeiros, em que o casal épico está momentaneamente em “dificuldade”, desequilibrando o casal e promovendo o surgimento do herói solitário – que parece ser o projeto inteiro da narração épica. Portanto, Sita é quem aparece aqui como uma personagem “problemática”, porque o desacordo não surge diretamente entre Rama e seu duplo Laksha, mas por intermédio da mulher. Sita será até, por seu sequestro (como Helena, na *Ilíada*), a causa dos confrontos entre Totsakan e Rama.

Assim, o *Ramakien* do Sião revela a estrutura tripla das tensões binárias e retroativamente confirma a validade da teoria. Cada texto épico tem sua configuração particular dessa distribuição tripartida. Nossa epopeia se distingue, no entanto, pela vibração original da virada dada ao casal épico pela difração em dois casais formando um trio. Parece que o acentuado processo de heroização do personagem de Hanuman não é totalmente estranho a essa originalidade, porque ele representa o herói consumado, não problemático, liderado pela astúcia e pela inteligência, remanescentes de sua origem divina que de fato, o tornam igual aos “três” caracteres do casal.

## **Análise II: Fatores antropológicos**

Fatores externos ajudam a moldar a epopeia e marcam seu campo de emergência na história. Nossa teoria, desenvolvida há cerca de trinta anos, foi enriquecida com dados fundamentais que emprestamos aqui (abaixo) da brilhante tese de Florence Goyet<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> GOYET, Florence. *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*. Paris : Honoré Champion, 2006.

### 3.1 Critério II a: Territorialização

O primeiro desses fatores reside no que chamamos de *territorialização*, um fenômeno histórico externo ao texto, mas que contribui para sua constituição. Esse processo se apresenta como o instante (às vezes bem prolongado) em que um grupo étnico, um clã, um povo procede à apropriação de um território, à sua demarcação e à sua defesa. Esses três modos de controle do solo (apropriação, delimitação, defesa) se referem a uma sociedade necessariamente guerreira. E a epopeia pode, com razão, ser considerada como a história simbólica deste momento. É por isso que a epopeia é sempre a crônica de uma guerra. E de uma guerra levada a solo estrangeiro, como se para não contaminar a nova terra sagrada (Tróia, Roncevaux, Beowulf entre os dinamarqueses e não em Greatland etc.). Essa guerra é, em sua extrema tensão (definição de Clausewitz), a matriz da própria forma da epopeia em sua implantação em três estratos de oposição binária. Toda narração é baseada, na realidade, na “tensão”, o auge – sem esse núcleo de paroxismo, por mais fraco que seja, não existe narrativa. É por isso que não apenas a epopeia se baseia nessa situação (apropriação, delimitação, defesa), mas também marca seu “território”, que deve ser o primeiro – primeiro em ordem – *primordial*. Nessa mesma primazia, ela se estabelece como o texto fundador de uma “cultura”. *Gilgamesh*, *Ilíada*, *Canção de Rolando*, *Beowulf*, *El Cid Campeador* etc. são manifestações originais de uma implantação histórica que deve se desenvolver (Sumer, Grécia, França, Inglaterra, Espanha). Esses textos também são, por essa posteridade, considerados como tendo inaugurado sua própria implantação. Daí a verdadeira adoração que cerca as epopeias nas culturas que elas representam.

### 3.2 Critério II b: Apreensão pela imaginação

Dessa posição que a epopeia ocupa à margem de uma cultura (território linguístico demarcado), deriva da crônica, anais, historiografia. No entanto, só se torna epopeia a partir do momento em que investe essa historicidade com uma forma de imaginação que consideramos *res ficta* – ficção – palavra de Jean de Garlande<sup>27</sup>, que se opõe a *res gesta*, referindo-se a fatos históricos. A batalha de Roncevaux certamente ocorreu, Roland pode ter existido, mas foi apenas

---

<sup>27</sup> A distinção se encontra em [Parisiana poetria](#) de arte prosaica, metrica et rhythmica (1234). Autor e músico inglês, ele ensinava em Paris no século XIII.

com o advento de Olivier na imaginação que a narração se cristalizou para dar origem ao texto épico.

Como, então, nosso texto se encaixa nessas noções teóricas correspondentes a fatos verificáveis na história?

Primeiro, o fato de que muito antes de nosso texto, a cidade de Ayodhya<sup>28</sup>, na *Râmâyana* indiana, servira como nome para a fundação de uma nova capital de uma nova dinastia siamesa. Foi em 1350 que o homem que se deu o nome de Ramathibodi fundou Ayudhya no coração do Sião. Observemos que *Râmâyana* já deve, portanto, ter contaminado a cultura siamesa em sua forma indiana, mas, portanto, ainda não era uma “epopeia”. Notemos também que o fundador desta nova dinastia, que reinou até a queda da cidade (1767), leva, pela primeira vez na história da pequena realza siamesa, o nome de *Ramathibodi*: “Rama, o rei”, em alusão direta à história indiana, que se torna parcialmente siamizada no nome de sua capital e no do reinado do novo monarca.

Apesar do sentido do nome em sânscrito, que significa “cidade inexpugnável”, a cidade de Ayudhya não foi apenas conquistada, mas totalmente destruída pelos birmaneses em 1767; sua dinastia extinta; sua população escravizada na corte birmanesa; seus tesouros saqueados; e todo o território do reino deixado para a anarquia. Assim, o antigo reino teve que ser reconstruído lote por lote, e as feridas, curadas. Esse foi o feito de um alto funcionário e oficial militar na administração dinástica, com o nome de Taksin. Em menos de um ano, ele conseguiu reunir o território, expulsando os birmaneses da devastada Ayudhya e fundar uma nova capital em Thonburi, na margem oeste de Chao Phraya, em frente ao que se tornou hoje Bangkok. Foi lá que ele foi coroado como governante do reino restaurado e reescreveu quatro episódios narrativos dispersos do *Ramakien*, totalizando apenas dois mil versos (aliás, muito defeituosos). É curioso notar que um desses episódios é desconhecido para as outras versões (aquele em que Hanuman está cortejando uma deusa, aprisionada em uma caverna por Shiva).

Logo a saúde mental desse rei-herói parecia vacilar, devido a longas vigílias de meditação que ele realizava com muita frequência sem autorizar o acompanhamento de um mestre. Seu

---

<sup>28</sup> Cidade histórica do norte da Índia.

estado de deterioração devia conduzi-lo a formas inaceitáveis de violência e autodestruição; ele foi vítima de um golpe de Estado e executado.

É a seu amigo de infância, chamado Chao Phraya Chakri, antigo pajem da corte de Ayudhya, tornado general dos exércitos do rei Taksin, que, retornando urgentemente de uma campanha militar dirigida contra o Camboja, que é oferecido o trono após sua chegada em Thonburi. Ele continuou, sendo rei, o trabalho de consolidação do território de seu antecessor, expulsou os birmaneses que estavam em busca de vingança perto das fronteiras, mudou a capital para a margem oriental do rio, mudou a capital para a margem oriental do rio, considerando contra a estratégia militar ter estabelecido Thonburi de volta ao rio, uma posição prejudicial no caso de retorno dos ataques pelos birmaneses. E foi lá também que ele reescreveu sua versão do *Ramakien*.

### 3.2.1 Parêntese

Vamos abrir um parêntese, que não nos levará muito longe do assunto; diz respeito ao nome de Rama I. Seu nome de reinado era na verdade *Phra Bhudhayodfa Chulalok*, e foi dado a ele por seu neto “Rama III”. Ele se dera o nome de *Ramathibodi*, fundador, como sabemos, da cidade e dinastia de Ayuthaya. O nome “Rama” só lhe foi conferido retrospectivamente, mais de um século depois, por Rama VI (reinado de 1910-1925), que deu esse apelido aos seus antecessores, mas apenas para uso de estrangeiros, pois esse nome nunca é usado pelos tailandeses. A razão é que uma superstição antiga dizia que o nome do reinado de um rei nunca deveria ser pronunciado, assim ficava sem ser conhecido até sua morte. Até Rama VI, os reis eram conhecidos pelos estrangeiros apenas pelo nome de príncipe herdeiro: daí o rei *Mongkut* (para Rama IV) e o rei *Chulalongkorn* (para Rama V). De forma diferente, os tailandeses de ontem a hoje apenas nomeiam seu rei reinante chamando-o *Phra Chao you hua* (“O Senhor que vigia nossas cabeças”), ou *Nay Luang* (“Aquele do palácio interior” – o segundo rei ficando “O do palácio da frente”). Dizemos isso, para não cometermos o erro de acreditar que o general Chakri havia se nomeado “Rama” por associação com a epopeia *Ramakien*, da qual ele também será o autor em breve. De qualquer forma, Rama VI, sem dúvida, também teve outro projeto, coroando seus antecessores e sucessores com o título de “Rama”: consolidar, finalmente, o elo de legitimidade

da dinastia Chakri com a dinastia Ayudhya pelo nome e pela intenção de seu fundador Ramathibodi.

Devemos ao texto de Rama I a invenção de uma cena meio-histórica e meio-ficcional em que Rama, desejando recompensar Hanuman por sua assistência inabalável, amarra seu arco, dispara uma flecha, de modo que o local onde caia designe o reino dedicado a reinado do Grande Macaco Branco. A flecha cai em “Nopburi” – na verdade, Lopburi, a capital secundária do verão dos governantes de Ayudhya. A cena não será repetida por seu filho na versão “teatral” deixada inacabada. Mas, desde então, a cidade começará a manter, em homenagem ao Rei Macaco da ficção, bandos de macacos que ainda hoje compartilham o centro da cidade, alimentados pelos habitantes de pirâmides de frutas frescas. Dançarinos sagrados dançam para eles em perpetuidade. É assim que a ficção, emprestada da história, por sua vez, se torna um objeto da realidade.

Quanto à insistência do texto na filiação à história do reino, deve-se saber que “Rama I” deu à sua nova capital um nome que continua sendo o mais longo do mundo e que contém, em sua interminável série de nomes grandiloquentes, o nome de *Sri Ayudhya*. Novamente, o nome de Bangkok é usado apenas por estrangeiros como um nome tailandês, que geralmente é conhecido apenas por sua designação introdutória: *Kreungthep* - “Cidade dos Anjos” ...

### 3.2.2 Apreensão pela imaginação, continuação

Quanto ao que chamei em outro lugar, parafraseando uma afirmação de Valéry<sup>29</sup> “*une hésitation entre l’histoire et la fiction*” [uma hesitação entre história e ficção], essa aporia é visível no texto pelas numerosas localizações geográficas emaranhadas com as fantasias mais surreais. Quase não vimos a pergunta “Lopburi-Hanuman” acima.

Podemos discutir se o *Râmâyana* indiano é ou não uma epopeia. De acordo com nossa teoria de que existe apenas uma epopeia por cultura, não demoraria muito para argumentar para admitir o *Mahabharata* como uma figura épica da Índia. Conforme o Sião o recebe, o *Râmâyana* parece ser estritamente falando como um texto “para se acreditar” como um discurso histórico

---

<sup>29</sup> Em “Épopée et roman : continuité ou discontinuité? “. In : *Études littéraires* (Québec), 1971, p. 9-38). A fórmula de Valéry é: “le poème – cette hésitation prolongée entre le sens et le son”, *Œuvres II*, Gallimard, La Pléiade, p. 636. Nossa trad.: “o poema essa hesitação prolongada entre o sentido e o som”.



que relata fatos verdadeiros; todas as localizações geográficas são comprovadas: Ayudhya, Mithila, Lanka, etc. As versões posteriores evocam o autor Valmiki para atestar a veracidade dos eventos e, às vezes, fazem dele contraditoriamente um personagem que intervém no discurso.

É apenas gradualmente que o texto siamês incorporará incidentes ou novas ações, como as aventuras românticas de Hanuman. Personagem sério ou mesmo severo no *Râmâyana*, que não tem nada dos automatismos bruscos do macaco, ele se tornará, em seu novo habitat ramaciano, uma espécie de fantoche engraçado e brincalhão. Mas, pelo seu poder, questiona-se se ele não é promovido, como Carlos Magno na *Canção de Rolando*, a ocupar um posto no topo da pirâmide do campo em que ele é, de certa forma, o líder por sua astúcia e inteligência. Ele não é filho de um deus no meio de reencarnações de deuses e deusas? Rama reina, mas não governa; é Hanuman, de acordo com seu papel no *Râmâyana*, que leva seu rei e suas tropas à vitória final de um dos macropolos do conflito e à aniquilação do outro. Poderíamos supor que é com a aparência desse Hanuman tipicamente tailandês que a longa narrativa “exótica” indiana é transformada em um espelho da cultura siamesa e que a narrativa símile-histórica original se metamorfoseia em epopeia autêntica de um novo povo-nação. É esse advento, em Rama I como em Rama II em conjunto, que de alguma forma congela o texto em seu status épico.

### 3.3 Critério II c: recusa do estilo arcaico

Como a “primeira obra literária” de uma cultura, a epopeia também carrega um estado muito particular da língua que é o seu suporte. Ela parece avançar como a criança que dá os primeiros passos. É por isso que a linguagem épica, através das lentes distorcidas do tempo, costuma parecer pueril ou infantil. E esse caráter elementar e sincero é marcado por características que associamos à “primitividade” de uma linguagem: paratáxis, imagens raras e não complexas (sem metáfora, por exemplo), descrições externas dos movimentos internos das personagens (linguagem ainda não capaz de servir como um “fluxo de consciência” ou sondagem psicológica), tendência a números e gestos desproporcionais, presença de esquemas de formas, eles próprios resíduos de uma fase em que a matéria da epopeia devia circular oralmente.

Nosso texto de 1797 apresenta uma linguagem notavelmente simples. O desejo de restaurar um texto perdido poderia ter dado origem a uma pitada de arcaísmo. No entanto, este

não é o caso. E a linguagem do autor oferece todos os recursos de sua própria modernidade, mas em uma sintaxe, morfologia e léxico acessíveis a muitos, como o objetivo era “politicamente” fazê-lo. A prosódia métrica (muito particular em tailandês e marcada principalmente por rimas interiores) é impecável, diferente da do rei-bardo anterior.

Podemos garantir, sem podermos provar isso por razões técnicas (conhecimento insuficiente do idioma tailandês entre nossos leitores) que a versão “Rama II” é da mesma qualidade – a tal ponto que às vezes podemos acreditar que a versão de 1797 e a de vinte anos depois são do mesmo autor, não fossem essas “operações” para as necessidades da cena realizada no segundo. Caso contrário, os traços de “primitividade” que mencionamos acima são geralmente identificáveis ali, sem que seja necessário, por parte dos autores, recorrer a arcaísmos de todos os tipos.

### 3.4 Critério II d: Uma saída da crise

Resta-nos confrontar nosso texto com o critério que é, sem dúvida, o mais difícil de identificar na maioria das epopeias, mas que melhor esclarece o campo de emergência do qual a epopeia é o produto. Esse é o conceito proposto por Florence Goyet, que consiste em refletir “sem conceitos”, mas com modos simbólicos, o primeiro dos quais é a existência do próprio texto. Não apenas ele se faz, como qualquer outro, e obviamente, reflete um pouco a sociedade que o provoca, mas, acima de tudo, é o eco de uma notícia particularmente conflitante – de que a epopeia é, de alguma maneira, a solução elaborada a partir do plano imaginário<sup>30</sup>.

Florence Goyet fez uma demonstração muito sutil e convincente disso, analisando a *Ilíada*, a Canção de Rolando e o texto conjunto de *Hôgen* e *Heiji monogatari*. Nem sempre é fácil aplicar esse critério no caso de muitas epopeias, porque é mais frequente que alguns textos venham de uma época ou local cuja história nos escapa (na encruzilhada de que conflito de legitimação dinástica, por exemplo, teria sido composto o *Gilgamesh*? O *Le Dit du Prince Igor*? ou a *Saga d'Erik, le Rouge*?). Sem dúvida, esses segmentos particulares da história sempre serão inacessíveis ou indecifráveis para nós.

---

<sup>30</sup> “La guerre [que l'épopée] décrit est une métaphore qui mime une crise contemporaine du public pour lui donner les moyens de l'appréhender intellectuellement”, *op. cit.*, p. 7. – Trad. nossa: A guerra [que a epopeia] descreve é uma metáfora que imita uma crise contemporânea do público para dar a ele os meios para apreendê-la intelectualmente.

No caso de nosso *Ramakien*, o contexto é de uma clareza indiscutível e apreciável. *Râmâyana* certamente poderia ser uma contribuição importante para a cultura siamesa, mas ele só podia “entender” seus conflitos se transformando.

Não há dúvida de que entre 1767 e o início do século XIX, o reino siamês era uma sociedade em conflitos de vários aspectos: primeiro o saque da capital, que nenhum dos historiadores sustenta como o “fim de ‘uma civilização’”, então a reconquista do território por Taksin, fundando ao mesmo tempo uma nova dinastia da qual ele será o único representante, a derrubada desse rei e a fundação de uma nova dinastia pelo general Chakri (1782) – esses eventos, dizemos, fazem parte desses levantes que servem de base para o discurso épico. O novo rei, assim, se apressou em escrever (ou reescrever) o *Ramakien* (1797).

Esse fundador da dinastia provavelmente não participou do golpe contra seu rei e amigo de infância, mas continua sendo o principal beneficiário; sua ascensão ao trono continua sendo, para a população contemporânea, duvidosa ou precária. O trabalho de legitimação torna-se necessário, especialmente porque esse pajem que se tornou rei, agora se autoriza por meio de uma mãe “real” (mãe, portanto, ela própria de sangue real) para justificar sua função augusta. Através de sua obra literária, ele fica na fronteira da antiga civilização que ele tem a impressão de estender e de uma nova que ele ainda não vê que em breve abrirá o Sião para as relações e assuntos internacionais, especialmente com o Ocidente. É seu filho quem completará a obra literária consagrando-a como épica, mas é seu neto (Rama III) quem será o primeiro rei comerciante, aquele que fará a riqueza do novo Sião e de toda a dinastia até hoje ... ele também será o único Chakri que não escreveu uma obra literária.

Desta causa tripla (saque de Ayudhya, deposição e morte brutal do rei Taksin, ascensão ao trono de “Ramathibodi”, com a intenção de implantar uma nova dinastia), não há dúvida de que cada uma contribuiu de maneira própria para a preparação do campo de emergência, do qual o novo *Ramakien* apareceria. A primeira causa agiu como necessidade da restauração do que havia sido perdido (um texto), a segunda como um véu sobre um episódio conturbado (um silêncio), a terceira como o triunfo da legitimidade (uma obra).

Deste texto perdido (*Râmâyana* em sua forma indiana), desse silêncio que perpetuou apenas uma incerteza (uma lenda diz que Somdet Phrachao Taksin sobreviveu, refugiando-se em uma cidade no sul do reino), nasceria a obra que reparava, corrigia, restaurava tudo.

Hanuman, o novo herói, é simbolicamente a nação destinada a se tornar, a partir de agora, a auxiliar exclusiva de seu rei.

Um ditado siamês, sempre evocado até hoje, quer que a base do país repouse de fato em três pilares: o Povo, o Budismo, o Rei. No entanto, ainda é estranho que o budismo não tenha deixado vestígios discerníveis na história do *Ramakien*. François Bizot, na introdução de sua admirável tradução do *Khmer Rāmaker*, que é de todas as versões do sudeste da Ásia a mais próxima da versão siamesa, conseguiu mostrar que a recitação do texto era frequentemente feita em contextos religiosos, e que Rama e Sita foram o encontro de iniciação da alma com seu destino. Mas é impossível fazer essa leitura razoavelmente no texto em tailandês. A razão pode ser que o *Râmâyana* indiano ainda pese fortemente na tradição cultural tradicional que mais singularmente combina hinduísmo e budismo.

## Conclusão<sup>31</sup>

O que concluir, exceto que a *Ramakien*, versão siamesa da *Râmâyana*, é realmente uma epopeia, que apresenta a típica estrutura tripla de conflitos, mas também os traços antropológicos que são: a territorialização, o investimento imaginário de um material histórico (que é aqui comprovado), a preparação de uma saída da crise. As “marcas de nascença” aqui têm um tratamento especial, o que torna essa epopeia imitativa um caso notável.

Contudo, permanece o fato de que a *Ramakien* do Sião é, a nosso conhecimento, a única epopeia do repertório universal que nasceu da provocação de um texto exógeno, o *Râmâyana*, que, além disso, não atende aos critérios do gênero épico. Circunstâncias históricas e condições favoráveis permitiram que o texto em tailandês constituísse uma epopeia.

---

<sup>31</sup> Notas finais sobre a tradução: optamos por, na maioria dos casos, manter o título das obras conforme citadas no artigo original; a numeração das seções atende aos padrões da *Revista Épicas*; e as citações de fontes foram mantidas nas notas de rodapé, conforme versão original.



LEFORT, Marie. Étude des procédés homériques dans *La mort du roi Tsongor*: les codes épiques pour parler de la guerre. In: *Revista Épicas*. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 141-154. ISSN 2527-080-X.

### ÉTUDE DES PROCÉDÉS HOMÉRIQUES DANS *LA MORT DU ROI TSONGOR* : LES CODES ÉPIQUES POUR PARLER DE LA GUERRE

### UM ESTUDO DO PROCESSO HOMÉRICO EM *LA MORT DU ROI TSONGOR*: O USO DOS CÓDIGOS ÉPICOS PARA FALAR DA GUERRA

Marie Lefort<sup>32</sup>

EA 1087, « Espaces Humains et Interactions Culturelles »  
Université de Limoges

**RESUMÉ :** Dans *La Mort du roi Tsongor*, Laurent Gaudé utilise les procédés épiques que l'on trouve dans *Illiade*. Ainsi, on peut repérer des réminiscences de l'épithète homérique, de la comparaison étendue et du vers formulaire. Le romancier en propose des réécritures plus ou moins conscientes, allant du clin d'œil appuyé au lecteur jusqu'aux manifestations d'une forme d'innutrition. Toutes ces réécritures servent le propos de l'auteur qui porte sur la guerre : engrenage mortifère dont il est difficile de se détacher, elle broie les héros, elle broie les hommes, et ne laisse derrière elle que des perdants. User des procédés épiques pour dénoncer les mécanismes et les effets de la guerre nous semble constituer, plus qu'un simple hommage, une réappropriation originale de l'héritage d'Homère.

**Mots-clés :** *La Mort du roi Tsongor*, Laurent Gaudé, Réappropriation épique.

**RESUMO :** Em *La Mort du roi Tsongor*, Laurent Gaudé usa os métodos épicos encontrados na *Iliada*. Assim, pode-se detectar reminiscências do epíteto homérico, da comparação estendida e da formulação em verso. O romancista oferece reescritas mais ou menos conscientes, desde o aceno ao leitor até manifestações de uma forma de desnutrição. Todas essas reescritas servem ao propósito do autor que lida com a guerra: equipamento mortal que é

<sup>32</sup> Docteure en Sciences de l'Antiquité (2013, Université de Limoges), professeure agrégée de Lettres Classiques.

difícil separar, ela mistura heróis, os homens e deixa para trás apenas os perdedores. Usar métodos épicos para denunciar os mecanismos e efeitos da guerra nos parece constituir, mais do que uma mera homenagem, uma reappropriação original da herança de Homero.

**Palavras-chave:** *La Mort du roi Tsongor* ; Laurent Gaudé ; Reappropriation épica.

## Introduction

Une grande partie de l'inspiration romanesque de Laurent Gaudé trouve son origine dans la culture littéraire antique. Culture latine, avec l'exploration du mythe virgilien de la descente aux Enfers<sup>33</sup> ; culture grecque, par exemple avec le récit de la mort d'Alexandre le Grand<sup>34</sup>. L'épopée et la tragédie grecque semblent tout particulièrement marquer le roman *La mort du roi Tsongor*. En effet, d'un point de vue thématique, on retrouve dans ce roman de 2002 les grands sièges chantés par Homère ou Eschyle : Massaba, capitale d'un empire africain antique et imaginaire, c'est à la fois Troie assiégée pour l'amour d'une femme et Thèbes déchirée par une guerre de succession entre deux frères qui refusent de se partager le pouvoir. Les références thématiques à cette culture antique, très claires dans ce roman, aussi bien que dans nombre des autres œuvres de Laurent Gaudé, sont donc conscientes de la part de l'auteur.

Dans ce roman, Laurent Gaudé met en scène concrètement la guerre, depuis ses sources jusqu'à son accomplissement, qui constitue *in fine* une défaite pour tous les camps impliqués. Il le fait en présentant une succession de situations concrètes qui vont mener les personnages jusqu'à la ruine et à la honte finales. L'un des enjeux essentiels du roman est donc de dépeindre la guerre comme un engrenage irrésistible et mortifère, qui se nourrit de tout, passions, ambitions et raisonnements humains. Il est probable en ce sens que l'auteur effectue dans ce roman un véritable « travail épique »<sup>35</sup> : en effet, deux types de postures se rencontrent dans le roman qui raconte la ruine d'un empire : celle des guerriers qui savent renoncer à la guerre ou tentent de l'éviter, et celle des combattants qui veulent aller jusqu'au bout. Ce sont les implications de ces choix fondamentaux qui vont construire l'histoire tout entière. Parallèlement à ce constat, on relève dans le texte de Laurent Gaudé de nombreuses utilisations ou réécritures des procédés formels propres à l'épopée d'Homère. Nous proposons de montrer comment le romancier se sert

---

<sup>33</sup> Laurent Gaudé, *La Porte des Enfers*, 2008.

<sup>34</sup> Laurent Gaudé, *Pour seul cortège*, 2012.

<sup>35</sup> Tel que défini par Florence Goyet, in « Le « travail épique », permanence de l'épopée dans la littérature moderne », in *Formes modernes de la poésie épique*, p.265-280.

de ces procédés épiques pour renforcer l'image qu'il donne de la guerre et des hommes qui sont pris dans son engrenage.

Pour définir le corpus de cette étude, nous nous appuyons sur le fait que Laurent Gaudé transpose des thèmes épiques classiques dans son roman qui a pour sujet principal le siège d'une grande cité : nous avons donc sélectionné les passages caractéristiques de ces thèmes épiques, ceux portant sur la guerre et le siège de Massaba<sup>36</sup>. Nous les avons comparés avec les traits caractéristiques de l'épopée homérique tels qu'ils apparaissent dans *l'Iliade* : le choix de ce texte comme source de comparaison a été dicté par la parenté thématique que le roman de Laurent Gaudé entretient avec lui et dont nous venons de parler.

La principale difficulté méthodologique d'une telle étude vient du texte homérique lui-même, dont l'établissement pose parfois problème<sup>37</sup>. Nous nous appuyons bien sûr sur les éditions de référence les plus récentes lorsqu'il s'agira de comparer en détails certains éléments textuels. Mais nous avons aussi choisi de ne fonder notre étude comparative que sur les principaux éléments caractérisant l'épopée d'Homère tels qu'ils sont définis dans la littérature critique. Pour conserver à cette étude une longueur raisonnable, nous ne retenons donc comme « caractéristiques » des procédés épiques d'Homère que les éléments suivants : son utilisation des épithètes, des comparaisons (en particulier animales), et l'utilisation du vers formulaire avec les effets poétiques que cela implique. Nous verrons comment ces éléments font l'objet de reprises et de réécritures plus ou moins poussées dans le roman de Laurent Gaudé.

---

<sup>36</sup> Laurent Gaudé, *La mort du roi Tsongor*, Actes Sud, 2002. L'édition de travail (pour les références de pages) est l'édition « Le livre de Poche ». Passages sélectionnés : Chapitre III, « La guerre » : pp. 79-85 : teichoscopia, face à face des armées et début du combat ; pp.89-91 : première journée de combat. Chapitre IV, « Le siège de Massaba » : pp.109-123 : la mise en place du siège ; pp.133-136 : poursuite du siège, batailles. Chapitre V, « L'oubliée » : pp.155-160 : Arrivée de Mazébu et des Amazones pour soutenir Massaba ; pp.169-171 et 175-184. Chapitre VI, « La dernière demeure » : pp.197-202 : dernière bataille, celle de la vengeance. Nous excluons les passages concernant Souba, ainsi que ceux dans lesquels Tsongor mort parle avec Katabolonga : en effets, si ceux-ci peuvent être rapprochés d'une œuvre antique, ce sera davantage de *l'Odyssée*.

<sup>37</sup> Un autre problème lorsqu'on s'intéresse à *l'Iliade* est celui de la « question homérique » : l'épopée est-elle le fruit d'un seul auteur qui a rassemblé des éléments primitivement épars, ou plutôt un ensemble d'épisodes brillants, tant bien que mal amalgamés par des continuateurs ? La question ici n'a en fait que peu d'intérêt : il s'agit surtout pour nous de comprendre ce qui, dans le texte homérique tel qu'il a été transmis dans notre culture littéraire contemporaine, a pu influencer un auteur français du XXI<sup>e</sup> siècle.

## Les reprises de tournures homériques, ou le détournement des codes épiques

De nombreux passages du roman de Laurent Gaudé peuvent être analysés comme des reprises volontaires de certains aspects formels de l'épopée homérique. Elles se manifestent souvent par un travail de réécriture qui nous semble volontairement limité : de la sorte, la référence reste tout à fait repérable, comme un clin d'œil appuyé au lecteur. Cependant, on remarque aussi que ce clin d'œil n'est pas simplement présent pour le plaisir de partager une culture littéraire commune : il apparaît aussi comme un indice conduisant surtout à lire l'originalité de l'épopée de Gaudé par rapport à son modèle.

### De l'emploi de l'épithète homérique

L'un des traits caractéristiques de l'épopée homérique est l'emploi que fait le poète des épithètes. Cet emploi est si caractéristique que l'on parle même communément, dans un contexte épique, d'« épithète homérique » pour désigner tout complément déterminatif permettant de caractériser de façon plus ou moins systématique tel ou tel héros<sup>38</sup>. Chaque héros important chez Homère se voit ainsi attribuer des épithètes en nombre varié<sup>39</sup>. De la même façon, on relève chez Laurent Gaudé l'emploi de tournures permettant de caractériser ses héros. Il n'y a cependant que très peu d'épithètes au sens strict du terme (adjectifs ou noms). On relève surtout l'emploi du schéma « nom + expansion du nom » dans ces tournures :

« Karavanath' le brutal » (p.81) : épithète

« le *vieux* Barnak qui commandait aux mangeurs de khat » (p.82) : épithète et relative

« Tolorus qui menait au combat les Surmas » (p.82) : relative

« Arkalas, le souverain des chiennes de guerre » (p.83) : apposition

Toutes ces tournures (que nous soulignons) sont fonctionnellement équivalentes à des épithètes dans les groupes nominaux. Elles remplissent le même rôle de caractérisation du nom propre que l'épithète homérique. Ainsi, si Laurent Gaudé ne se sert pas toujours d'épithète au

---

<sup>38</sup> Ces épithètes, éléments récurrents dans le poème, relèvent autant de la caractérisation des héros et des dieux que des formules figées permettant au poète de construire un vers correct. Cf. *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Milman Parry. Notons qu'Homère se sert essentiellement d'adjectifs, mais que dans l'analyse littéraire actuelle, la notion d'épithète homérique renvoie à tout type d'expansion du nom permettant, à l'instar de l'adjectif épithète, une caractérisation du héros.

<sup>39</sup> On songe facilement à Achille « aux pieds légers », ou à Ulysse « aux mille ruses ».



sens strict, il conserve le principe de l'épithète homérique tel que nous l'avons énoncé : une expansion associée à un nom propre. Il choisit pour créer ses expansions des éléments qui relèvent soit des caractéristiques individuelles (brutalité, pour Karavanath'), soit de la fonction que remplit chaque héros (les troupes dont il est le chef).

Nous avons aussi pu remarquer que ces expansions sont utilisées par l'auteur systématiquement lorsqu'il s'agit de présenter les chefs de guerre pour la première fois, mais que par la suite, elles n'apparaissent plus, contrairement à l'usage homérique de l'épithète. En d'autres termes, c'est lorsque Laurent Gaudé aborde un passage obligé de l'épopée, la présentation des chefs de guerre, que ressurgit l'usage de l'épithète homérique. Cela implique que l'auteur fait volontairement un clin d'œil à ce trait caractéristique du style épique. Dans quel objectif ? Sans doute y a-t-il chez Laurent Gaudé la volonté de montrer peu à peu la réalité brute de la guerre, derrière le souffle épique de la littérature. En ce sens, les épithètes servent dans un premier temps à renvoyer le lecteur à un canon de la littérature qui lui est familier ; mais bien vite, ces épithètes qui caractérisent les héros et les rendent uniques disparaissent : il n'y a plus *in fine* que des êtres que la guerre a peu à peu dépouillés de leur héroïsme, déshumanisés et rendus interchangeables, des « ombres sèches »<sup>40</sup>.

### Mourir comme dans l'Iliade ?

Lorsqu'un héros est tué dans l'*Iliade*, sa mort est généralement décrite avec des tournures similaires qui suivent deux étapes : la chute du héros mortellement blessé, et la mort en elle-même. Il y a ainsi dans l'*Iliade* plusieurs manières récurrentes de décrire cette mort : après la chute, soit le poète mentionne que la vie quitte le héros, soit il signale que l'ombre recouvre ses yeux, parfois il indique les deux. Les vers suivant synthétisent bien ces types de descriptions :

τὸν δ' ἔλυτε ψυχή, κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς· (Chant V, v.696)  
La vie l'abandonna et l'ombre s'étendit sur ses yeux. (mort de Sarpédon)  
δούπησεν δὲ πεσών, τὸν δὲ σκότος ὅσσε κάλυπεν. (Chant XV, v.578)  
Il s'abattit avec fracas et l'ombre voila ses yeux. (mort de Mélanippe)

---

<sup>40</sup> La Mort du roi Tsongor, p.197

On constate que Laurent Gaudé emploie lui aussi des formules similaires, en mêlant parfois ces thèmes entre eux : l'écroulement, la vie qui s'échappe, et l'ombre sur les yeux :

la mort s'abattit sur ses yeux (p. 90)  
La vie s'échappa de lui et il s'écroula à terre (p. 112).  
Son corps s'affaissa. La vie, déjà, l'avait quitté (p.135).

Cette reprise thématique, qui vient à chaque fois ponctuer la mort d'un des héros du roman, nous semble pouvoir être analysée comme une réminiscence des formules homériques. C'est le cas en particulier pour la première que nous mentionnons, tant l'image des yeux voilés par la mort nous paraît être un lieu commun de la littérature épique antique. Nous avons en effet relevé dans *l'Illiade* plus d'une dizaine d'occurrences du seul vers formulaire mentionnant « l'ombre voila ses yeux » : τὸν δὲ σκότος ὅσσε κάλυψεν<sup>41</sup>. Le passage « La mort s'abattit sur ses yeux » nous paraît être une référence claire à ce vers. Il ne nous semble cependant pas possible de voir dans ces reprises davantage qu'un souvenir de lecture, dans la mesure où l'auteur n'emploie ces formules qu'une seule fois. Il est cependant notable qu'elles apparaissent toujours dans des passages incontournables du genre épique, dans lesquels on montre les principaux héros donner ou recevoir la mort, comme si Gaudé voulait attirer l'attention du lecteur sur ces passages en particulier.

### Comparaisons animales

L'usage de la comparaison fait partie, au moins autant que l'usage de l'épithète et du vers formulaire, des principaux procédés épiques<sup>42</sup>. Ces comparaisons sont de tout type, et renvoient le plus souvent aux animaux, aux éléments de la nature ou aux objets du quotidien. A l'instar d'Homère, Laurent Gaudé use de nombreuses comparaisons, en particulier pour désigner les

<sup>41</sup> Il existe d'autres vers formulaires du même type, eux aussi en grand nombre : τὸν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νύξ ἐκάλυψεν. «La sombre nuit voila ses yeux » ; κατ' ὀφθαλμῶν χέεν ἄχλυν «l'ombre se répandit sur ses yeux ».

<sup>42</sup> Les références sont nombreuses. On peut citer A. Schnapp-Gourbeillon, *Lions, héros et masques, Les représentations de l'animal chez Homère*, 1981 ; A. Bonnafé, « Quelques remarques à propos des comparaisons homériques de l'Illiade, Critères de classification et étude statistique », *Revue de Philologie*, 1983, LVII, pp.79-97 ; Jacqueline Duchemin, « Aspects pastoraux de la poésie homérique, Les comparaisons dans l'Illiade », *REG*, 1960, LXXIII, p.362-415.

héros et les combattants. Il s'intéresse notamment à la comparaison avec les animaux<sup>43</sup>. Bélier, chien et sanglier, font partie du bestiaire de Gaudé et apparaissent déjà chez Homère :

αὐτὸς δὲ κτίλος ὥς ἐπιπλεῖται στίχας ἀνδρῶν· (III, 196 ; à propos d'Ulysse)  
Lui, comme un bélier, parcourt les rangs de ses hommes.

Ἀντίλοχος δ' ἐπόρουσε κύων ὥς (XV, 579)  
Antiloque bondit comme un chien

ἀλλ' ἔμεν' ὥς ὅτε τις σῶς οὖρεσιν ἀλκὴ πεποιθὼς [...] (XIII, 471, à propos d'Idoménée)  
Au contraire, il attendait comme un sanglier dans les montagnes confiant en sa force [...].

Dans *La Mort du roi Tsongor*, on repère des comparaisons avec les mêmes animaux. Cependant, une différence majeure apparaît d'emblée : chez Homère, la comparaison avec l'animal a essentiellement pour but de donner des informations sur un héros précis, tandis que chez Laurent Gaudé, ces comparaisons concernent presque toujours les armées<sup>44</sup> :

Les deux armées continuaient à se faire face. Comme deux béliers qui s'affrontent, trop fatigués pour charger mais trop vaillants pour céder le moindre arpent de terre (p.89).

Les hommes vieillissaient. Ils maigrissaient [...]. Mais malgré les coups et les fatigues, leur vigueur ne diminuait pas et ils se jetaient sans cesse les uns sur les autres avec la même rage. Comme deux chiens affamés, rendus fous par la vue du sang, qui ne pensent plus qu'à mordre sans sentir qu'ils meurent doucement (p.169).

C'était comme une mêlée de sangliers. Les têtes étaient fracassées. Des jets de sang venaient inonder les visages (p.200-201).

L'usage de la comparaison animale n'est donc pas exactement le même que chez Homère. Si l'on admet avec A. Schnapp-Gourbeillon que chez Homère « la comparaison animale est [...] un moyen de décerner des brevets de vertu héroïque » (A. Schnapp-Gourbeillon, 1981, p.193), on peut douter qu'elle conserve cette valeur sous la plume de Gaudé. En effet, on note que les

---

<sup>43</sup> Nous ne développons pas ici les autres types de comparaisons (avec les éléments de la nature, par exemple), ni l'influence thématique certaine des comparaisons fréquentes dans l'*Illiade* car on les retrouve plutôt sous forme de métaphores chez Gaudé. Nous préférons centrer notre analyse sur les parentés de style les plus flagrantes.

<sup>44</sup> Homère utilise aussi des comparaisons animales pour les armées, mais plutôt celle du loup, caractérisé par des attaques en meute, ou de l'essaim d'abeilles. Mais les comparants favoris du poète pour décrire les armées se trouvent plutôt du côté des phénomènes naturels de grande ampleur : vents, marées, tempêtes.

comparaisons animales sont systématiquement le moyen de suggérer l'aliénation des combattants, qu'ils soient recrues de fatigue physique ou transformés mentalement en animal par la vue du sang. Derrière l'apparence d'héroïsme que confère la comparaison animale à la façon d'Homère, Gaudé nous invite plutôt à voir dans la bravoure des armées le produit d'une folie meurtrière qui annihile toute forme de raison, voire de réflexe de survie. L'animal n'est plus utilisé en tant que symbole valorisé dans une civilisation d'agriculteurs et de chasseurs ; il se dote chez Gaudé des connotations modernes. L'animal, dont l'humain cherche à tout prix à se distinguer et qu'il craint toujours de rejoindre dans une bestialité perçue comme dégradante, devient un comparant ambigu, oscillant entre sa substance traditionnelle de « brevet de vertu héroïque », et l'angoisse humaine de n'être qu'une bête sauvage.

On constate d'ailleurs que les héros de Gaudé, pris individuellement, ne sont pas traités avec des comparaisons animales à la façon d'Homère<sup>45</sup>. Le romancier ne leur donne pas même le bénéfice d'une comparaison dont l'interprétation serait ambiguë, comme nous venons de le montrer. Il choisit d'autres éléments, et particulièrement la comparaison avec un « démon » (3 occurrences), ou avec un « dément » (1 occurrence). Les héros de Laurent Gaudé, individuellement, sont donc ouvertement comparés à des fous ou à des êtres dépourvus d'humanité. En privant ses héros d'une comparaison animale homérique traditionnelle, Gaudé leur refuse *de facto* le statut de héros auquel pourtant ils prétendent. Il est ainsi remarquable qu'un animal emblématique de la comparaison homérique reste obstinément absent du bestiaire de Laurent Gaudé : le lion. Pourtant, dans un roman qui se déroule dans une Afrique imaginaire, on imaginerait volontiers cet animal figurer en bonne place dans les comparaisons<sup>46</sup>. Cette absence du lion, qui symbolise essentiellement la bravoure individuelle et la puissance au combat du héros chez Homère, est un indice supplémentaire de cette transformation de la comparaison homérique : le lion n'a pas la même ambiguïté symbolique que le bouc, le sanglier ou le chien. Il est donc plus difficile de s'en servir dans des comparaisons qui serviraient à dénoncer la perte

---

<sup>45</sup> A une exception près, p.183-184, Arkalas, devenu fou depuis longtemps, est comparé à un chien, mais un chien solitaire et nocturne, presque un charognard, qui n'a rien à voir avec le même animal chez Homère. Une fois encore, la comparaison animale est détournée et sert davantage à montrer la perte d'humanité qu'à valoriser une action héroïque quelconque.

<sup>46</sup> Il n'est ainsi pas très surprenant de trouver l'armée de Bandiagara comparée à des « serpents à la peau calcaire », p.81

d'humanité chez les hommes qui se font la guerre. S'il n'y a pas de lion chez Gaudé, c'est, nous semble-t-il, parce qu'il n'y a rien ni personne à valoriser véritablement dans la guerre qui se déroule.

Laurent Gaudé a donc manifestement nourri volontairement son texte des éléments les plus identifiables de l'épopée d'Homère. L'effet produit auprès du lecteur est double. Dans un premier temps, il reconnaît avec plaisir ces éléments épiques, qui rendent d'emblée le texte plus familier et l'inscrivent dans un héritage littéraire assumé. Mais dans un second temps, ces références apparaissent comme autant de codes détournés, qui permettent d'attirer l'attention du lecteur sur la réalité brute de la guerre, qui n'a rien de réellement héroïque et qui apparaît comme broyeuse d'êtres humains. Loin de servir à valoriser le héros, l'épithète homérique et les comparaisons sont plutôt utilisées pour rompre le lien indissociable fait dans l'épopée traditionnelle entre guerre et héros.

### **Gaudé ou l'imprégnation de la poésie homérique : le rythme d'une épopée en prose**

L'influence d'Homère est donc assumée et retravaillée par Laurent Gaudé pour proposer une réécriture des codes du genre épique. La lecture de *La Mort du roi Tsongor* fait cependant apparaître une influence qui nous semble plus profonde du rythme homérique sur la prose de Gaudé, au point que parfois le style du romancier peut apparaître comme le résultat d'une pure innutrition d'Homère. Cela est particulièrement sensible dans le travail du rythme de la prose. Selon nous, le rythme que Gaudé donne à son texte entretient des correspondances étroites avec deux éléments clé du poème homérique : l'extension de la comparaison et l'usage du vers formulaire.

### **L'extension de la comparaison**

L'une des caractéristiques remarquables de la comparaison homérique est son expansion. En effet, il est très fréquent que la comparaison s'étende parfois sur plusieurs vers. L'aède donne alors à voir un petit tableau à l'intérieur du récit en cours.

ὥς δ' ὅτε τίς τε κύων συὸς ἀγρίου ἢ λέοντος  
ἄπτηται κατόπισθε ποσὶν ταχέεσσι διώκων  
ἰσχία τε γλουτοῦς τε, ἐλίσσόμενόν τε δοκεύει,

Comme quand un chien, pourchassant de ses pieds rapides un sanglier sauvage ou un lion, l'attaque aux hanches et aux fesses et guette ses détours, de même Hector [...]

Le balancement ὥς... ὥς, « de même que... de même » instaure un rythme au sein du poème épique. Il permet d'ouvrir un espace nouveau dans lequel la comparaison se déploie, parfois sur une dizaine de vers. Le comparant, rhème dans la comparaison initiale, se retrouve ainsi inséré dans un discours dont il devient lui-même le thème. C'est l'occasion pour le poète de souligner en la décrivant autrement une action guerrière en cours.

Le même principe d'expansion du comparant se retrouve chez Laurent Gaudé en quelques occurrences, même s'il ne la pousse pas aussi loin qu'Homère. L'exemple le plus caractéristique est sans doute celui déjà cité précédemment :

Les hommes vieillissaient. Ils maigrissaient [...]. Mais malgré les coups et les fatigues, leur vigueur ne diminuait pas et ils se jetaient sans cesse les uns sur les autres avec la même rage. Comme deux chiens affamés, rendus fous par la vue du sang, qui ne pensent plus qu'à mordre sans sentir qu'ils meurent doucement (p.169).

Plusieurs éléments rappellent le déploiement de la comparaison homérique. En premier lieu, la phrase s'ouvre sur l'adverbe de comparaison « comme », placé de la sorte en position forte et aisément repérable ; cela fait écho au balancement comparatif ὥς... ὥς, qui propose lui aussi à l'auditeur un repérage aisé des limites de la comparaison. En second lieu, Gaudé transforme d'emblée le comparant, rhème de la comparaison, en thème pour deux expansions, l'une par une participiale, l'autre par une proposition relative. Ainsi, il reprend le rythme d'expansion propre à la comparaison homérique. Cet outil lui permet de mettre en exergue le thème de la folie en l'associant aux chiens. Cela a deux effets : tout d'abord, il n'évoque pas directement l'idée que tous les guerriers sont fous et laisse au lecteur le soin de tirer cette conclusion, de la faire sienne. Ensuite, en laissant de l'espace dans le texte pour déployer la comparaison, il rend d'autant plus palpable la folie guerrière dont il parle.

## Du vers formulaire à une esthétique de la « déclinaison »

Le vers formulaire homérique est au cœur de nombreuses discussions, et offre des définitions aux contours parfois difficiles à cerner. Nicolas Bertrand explique ainsi à propos de la définition originelle stricte de Milman Parry :

[Elle] a été critiquée et élargie du point de vue de ses trois composantes (régularité d'emploi, identité des conditions métriques, définition de « l'idée essentielle »), sans qu'on parvienne à un consensus général sur ce que c'est au juste qu'une formule homérique. » (N. Bertrand, 2009).

Il est néanmoins un point sur lequel on tombe en général d'accord : il existe bien chez Homère des schémas poétiques récurrents qui coïncident avec un effet de formule et qui permettent à l'aède de donner forme au vers, avec un degré plus ou moins grand de liberté.

C'est la notion de récurrence associée à ce schéma poétique formulaire qui nous intéresse ici. A des intervalles plus ou moins réguliers, selon les besoins du récit qu'il est en train de faire, Homère use de formules qui apparaissent comme autant de points de reconnaissance pour l'auditeur. Lorsque le poète dit « l'Aurore aux doigts de rose », ou bien « l'ombre voila ses yeux », il ne le fait pas de façon absolument mécanique. Au contraire, ces formules peuvent faire l'objet de nombreuses variations dictées autant par les nécessités métriques que par les besoins du propos<sup>47</sup>. L'auditeur de *l'Illiade* reconnaît ces formules avec leurs variations. Elles acquièrent ainsi une valeur référentielle forte : elles convoquent, parce qu'elles sont repérables, tout un réseau de souvenirs lié aux autres passages dans lesquels la formule apparaît. Un autre rythme apparaît alors, conjointement au rythme du vers mais à une plus grande échelle : la formule devient un thème récurrent, autour duquel vont se développer au fil de l'épopée plusieurs prédicats, conduits à s'accumuler petit à petit et à créer un arrière-plan qui s'enrichit à chaque fois un peu plus. Ces formules permettent donc aussi de proposer une déclinaison autour d'un thème initial.

Chez Laurent Gaudé, on ne retrouve pas à proprement parler d'emploi récurrent de « vers formulaire ». L'étendue limitée du roman, 219 pages, ne permet pas de développer le même type de réseau qu'une épopée de plusieurs milliers de vers. Il y a donc une inévitable condensation qui

---

<sup>47</sup> Evelyne Cosset a montré la souplesse du système formulaire et répertorié les procédés dont dispose le poète pour « atténuer les risques de monotonie que pourrait entraîner l'application stricte d'une « économie » formulaire rigoureuse. ». cf. « L'Illiade, style formulaire ou non formulaire ? », *L'Antiquité classique*, Tome 53, 1984, p.11

s'opère. Néanmoins, le romancier a sans doute été sensible à cette esthétique de la récurrence d'un thème auquel s'associent plusieurs prédicats. Nous proposons à présent l'analyse de deux passages pour montrer comment Gaudé a intégré l'esthétique « thème-prédicat » qui se développe autour du vers formulaire homérique.

#### Extrait 1

A l'aube, Sango Kerim descendit des collines, à cheval, sans escorte, vers Massaba. Il alla jusqu'à la porte principale, qu'il trouva fermée. Il constata qu'aucun des frères Tsongor n'était venu le saluer. Il constata que les gardiens de la porte étaient en armes et que tous les remparts de la ville bruissaient d'une activité frénétique. Il constata que le drapeau des terres du sel flottait à côté de celui de Massaba sur les tours de la ville. Alors, il avisa un vieux chien qui traînait là, en dehors de l'enceinte, malheureux de s'être fait enfermer à l'extérieur de la cité. Il s'adressa à lui du haut de son cheval, et lui dit :

« Soit. Maintenant, c'est la guerre. »  
Et ce fut la guerre. (p.79)

#### Extrait 2

Lorsque le combat cessa et que les deux armées remontèrent dans les collines, défaites, épuisées, trempées de sang et de sueur, on eût dit qu'elles avaient accouché, dans la plaine, d'une troisième armée. Une armée immobile. Allongée face contre terre. L'armée des morts qui était née après dix heures de contractions sanglantes. L'armée de tous ceux qui resteraient à jamais dans la poussière de la plaine, au pied de Massaba. (p.91)

On constate dans les deux extraits la présence d'un thème, qui fait à chaque fois l'objet d'une répétition : « Il constata que » et « armée ». Cette répétition en elle-même rappelle le principe de récurrence du vers formulaire. Notons par ailleurs que le thème est répété soit à l'identique (extrait 1)<sup>48</sup>, soit avec des variations minimales (extrait 2, variations dans la détermination du nom armée), comme peuvent aussi l'être les formules homériques. Chaque répétition du thème est suivie d'un développement, un prédicat qui donne l'occasion d'enrichir au fil de la lecture la représentation que l'on se fait du thème. L'effet produit par ces variations sur thème permet de créer un rythme un peu lancinant, une forme de mélodie incantatoire.

Cela permet en outre au romancier de souligner l'importance du passage dans l'économie de l'œuvre : en effet, ce travail de déclinaison d'un thème est surtout repérable dans des passages clés du récit : le début de la guerre (extrait 1), la première bataille (extrait 2), le départ de Mazébu,

---

<sup>48</sup> A l'instar de formules homériques comme « l'ombre voila ses yeux » dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises.



la nuit d'amour entre Samilia et Kouame<sup>49</sup>. Plus directement, la déclinaison sur thème permet aussi de donner au thème dont il est question une valeur symbolique forte à l'intérieur du roman. Ainsi, la proposition « Il constata que » permet à Gaudé d'insister sur le caractère inéluctable de la guerre qui s'annonce. Celle-ci est le fruit d'une série de faits (constats) qui conduisent, au bout d'une longue protase, à une conclusion, l'acmé « alors [...] », puis à une apodose à la logique lapidaire : « Et ce fut la guerre ». De la même façon, l'insistance sur la « troisième armée » revêt une importance symbolique capitale pour le propos du roman : en effet, à l'issue de cette première bataille, l'armée des morts est née, et ne va dès lors cesser de grandir. Elle est la seule « gagnante » de la guerre et finit par défiler devant le roi Tsongor<sup>50</sup>, sur les rives du monde des morts.

### Considérations finales

Le sujet choisi par Laurent Gaudé pour *La Mort du roi Tsongor* plonge ses racines dans l'une des œuvres de la littérature antique qui n'a cessé d'apparaître comme un modèle et une source d'inspiration dans la littérature européenne. Ce sont les principaux procédés de cette épopée qui réapparaissent dans la prose de Laurent Gaudé. En les retravaillant comme autant de codes épiques traditionnels, il les détourne au service de son propos. Mais il semble aussi que, moins consciemment, la poésie épique de *l'Illiade* ressurgisse dans certains éléments du style de Gaudé, sans être le fruit d'une réécriture nécessairement consciente, ni d'un détournement volontaire des codes. Ainsi, la prose romanesque de *La Mort du roi Tsongor* apparaît-elle, par ses effets de rythme, comme le résultat d'un processus d'innutrition stylistique réussi.

A travers l'ensemble de ces processus de réécriture plus ou moins conscients, l'auteur donne à lire derrière les apparences de l'épopée la déchéance du héros épique et la réalité de toute guerre qui mène à l'anéantissement de l'être humain. Car il n'y a pas de héros qui tienne face à l'inévitable engrenage guerrier que dépeint Laurent Gaudé<sup>51</sup>. Seule gagne l'interminable file des ombres anonymes au milieu de l'armée des morts.

---

<sup>49</sup> D'autres passages sont concernés, quoique de façon sans doute moins évidente.

<sup>50</sup> Cf. pp. 103-105, 137-139, 203-204

<sup>51</sup> Laurent Gaudé, *La mort du roi Tsongor*, p.183 : « En un instant, des dizaines d'hommes se pressèrent autour d'eux et ils durent livrer bataille. Assaillis à nouveau de toutes parts. Incapables de se soustraire aux mâchoires de la guerre. »

## Références bibliographiques

### Corpus d'étude :

GAUDE, Laurent. **La mort du roi Tsongor**. Actes Sud, 2002.

HOMERE, **Iliade**. Tome I à IV, éd. et trad. P.Mazon, P.Collart, P.Chantraine, R.Langumier. Paris : Les Belles Lettres, s/d.

### Ouvrages et articles :

BERTRAND N. L'épopée homérique, de l'oralité à l'écriture. In : **Camenuiae** n°3, juin 2009

BONNAFE A. Quelques remarques à propos des comparaisons homériques de l'Iliade, Critères de classification et étude statistique. In : **Revue de Philologie**, 1983, LVII, pp.79-97.

COSSET E. L'Iliade, style formulaire ou non formulaire ? In : **L'Antiquité classique**, Tome 53, 1984.

DUCHEMIN J. Aspects pastoraux de la poésie homérique, Les comparaisons dans l'Iliade. In : **Revue des Etudes Grecques**, 1960, LXXIII, p.362-415.

GOYET F. Le « travail épique », permanence de l'épopée dans la littérature moderne. In : **Formes modernes de la poésie épique, nouvelles approches**. Dir. J. LABARTHE, P.I.E.-Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste » n°12, p.265-280.

JACQUINOD B. Sur quelques animaux emblématiques chez les Grecs. In : **AniMOTS : Etudes littéraires et lexicales**. Ed. M.L. HONESTE – R.SAUTER, CIEREC, Travaux LXXXVIII, Saint-Etienne, 1996, p.81-96.

PARRY M. **L'épithète traditionnelle dans Homère**. Paris : Les Belles Lettres, 1928.

SCHNAPP-GOURBEILLON A. **Lions, héros et masques, Les représentations de l'animal chez Homère**, 1981.



**Relatos de pesquisa**  
**Comptes rendus de recherche**



BISPO, Alexandra dos Santos. O épico e a alegoria em *As cantilenas do rei-rainha* de Leda Miranda Hühne. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 156-169. ISSN 2527-080-X.

## O ÉPICO E A ALEGORIA EM AS CANTILENAS DO REI-RAINHA DE LEDA MIRANDA HÜHNE

### EL ÉPICO Y LA ALEGORÍA EN LAS CANTILENAS DEL REY-REINA DE LEDA MIRANDA HÜHNE

Alexsandra dos Santos Bispo<sup>149</sup>  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

**RESUMO:** Este trabalho analisa de que forma o gênero épico continua presente na literatura brasileira, uma vez que a poesia épica passou por grandes transformações ao longo dos tempos. Entendendo *As cantilenas do Rei-Rainha* (1988) de Leda Miranda Hühne como um poema épico-lírico, empreendo uma análise da presença de aspectos épicos na obra para mostrar como esse gênero ainda está presente em nossos tempos e como retoma, através da matéria épica, a identidade de um povo. De igual modo, a partir das reflexões teóricas de Flávio Kothe (1986) sobre a alegoria, demonstro de que forma Hühne utiliza-se desse recurso para propor reflexões acerca do jogo de poder existente na sociedade. Para tanto, parto de teóricos que, contrariando alguns críticos que decretaram, na modernidade, a morte da epopeia, salientam em seus estudos a presença do gênero épico na contemporaneidade. Assim, obras como *História da epopeia brasileira*, de Silva e Ramalho (2007), *Poemas épicos: estratégias de leitura*, de Ramalho (2013), *A cabeça calva de Deus*, de Corsino Fortes, *o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal*, de Ramalho (2015) constituem o corpus teórico fundamental dessa investigação, confirmando a permanência do gênero épico na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Epopeia, poesia, alegoria.

---

<sup>149</sup> Graduada em Letras/Português pela Universidade Federal de Sergipe (DLI/UFS), 2016. Pós-Graduada em Alfabetização e Letramento (FAC). E-mail: <alexsandra.letras@gmail.com >.

**RESUMEN:** Este trabajo analiza de qué forma el género épico sigue presente en la literatura brasileña, una vez que la poesía épica ha pasado por grandes transformaciones a lo largo de los tiempos. Por comprender *As cantilenas do Rei-Rainha* (1988) de Leda Miranda Hühne como un poema épico-lírico, emprendo un análisis de la presencia de aspectos del épico en la obra para mostrar cómo ese género todavía está presente en nuestros tiempos y cómo retoma, por medio de la materia épica, la identidad de un pueblo. De igual modo, a partir de las reflexiones teóricas de Flávio Kothe (1986) sobre la alegoría, demuestrase aquí de qué forma Hühne se utiliza de ese recurso para proponer reflexiones acerca del juego de poder existente en la sociedad. Para ello, parto de teóricos que, contrariando algunos críticos que decretaron, en la modernidad, la muerte de la epopeya, subrayan en sus estudios la presencia del género épico en la contemporaneidad. Así, obras como *História da epopeia brasileira*, de Silva e Ramalho (2007), *Poemas épicos: estratégias de leitura*, de Ramalho (2013), *A cabeça calva de Deus*, de Corsino Fortes, *o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal*, de Ramalho (2015), constituyen el corpus teórico fundamental de esa investigación, confirmando la permanencia del género épico en la contemporaneidad.

**Palabras claves:** Epopeya, poesía, alegoría.

## Introdução

Abordar o épico como gênero literário em tempos mais recentes tornou-se problemático, pois a epopeia foi considerada por alguns críticos como um gênero extinto, esgotado no século XVIII, embora tenha havido apenas uma transformação da forma épica, tal como também ocorreu com outras manifestações de gêneros literários. Prova disso é este trabalho, o qual demonstra claramente que a poesia épica ainda persiste no mundo atual.

Neste relato, portanto, abordo a obra citada à luz de teorias épicas do discurso (NEIVA, 2009; RAMALHO, 2015 e RAMALHO, 2013; SILVA e RAMALHO, 2007), desenvolvendo breves considerações sobre a presença, no poema, de fragmentos da realidade objetiva, definindo o plano histórico, e da vivência subjetiva e filosófica dessa realidade histórica. Para isso, realizo, inicialmente, uma revisão teórica sobre o gênero épico, com o intuito de reafirmar a pertinência desse gênero na atualidade, como também descrevo o modo como a obra em questão se apresenta. Além do mais, demonstro que Hühne utilizou-se da alegoria como um recurso expressivo para propor reflexões acerca do jogo de poder existente na sociedade. Para falar sobre a alegoria, tive como base a teoria de Flávio Kothe (1986) e algumas fundamentações de Hansen (2006).

Estudar a dimensão épica da obra *As cantilenas do Rei-Rainha*, de Leda Miranda Hühne, resultou de uma experiência anterior relacionada ao projeto de pesquisa intitulado “Estudo da obra *As cantilenas do Rei-Rainha* a partir do enfoque épico” do qual participei como voluntária de Iniciação Científica durante um ano, sob a orientação da professora Dr<sup>a</sup> Christina Bielinski

Ramalho, envolvendo-me em diversas atividades que me proporcionaram um maior conhecimento sobre o gênero épico. Assim, decidi aprofundar, no Trabalho de Conclusão de Curso, a pesquisa desenvolvida na Iniciação Científica, dada a riqueza do corpus e as inúmeras possibilidades de desenvolver, a partir do poema, reflexões sobre o caráter contestador da literatura.

A partir dessa conjuntura, o presente texto, recorte do trabalho monográfico, visa abordar a obra *As cantilenas do Rei-Rainha*, de Leda Miranda Hühne, a partir da teoria épica do discurso, em especial o que se define em *Poemas épicos: estratégias de leitura*, de Ramalho (2013), *A cabeça calva de Deus*, de Corsino Fortes, *o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal*, de Ramalho (2015), *História da epopeia brasileira*, de Silva e Ramalho (2007) e *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*, de Saulo Neiva (2009), de forma a reconhecer o modo como as categorias “Matéria épica”, “Dupla instância de enunciação”, “Invocação”, “Proposição”, “Divisão em cantos”, “Plano histórico”, “Plano maravilhoso”, “Plano literário” e “Heroísmo épico” se apresentam na obra. E, por fim, demonstrar de que forma Hühne utiliza-se da alegoria para propor reflexões acerca do jogo de poder existente na sociedade.

Ao final desse trabalho, destacaram-se também algumas marcas de conteúdo que caracterizam esta obra épica de Hühne, a saber:

- i. a matéria épica no poema;
- ii. como o heroísmo épico se apresenta na obra;
- iii. a presença nos poemas dos planos literário, histórico e maravilhoso.

## **Desenvolvimento**

Para realização deste trabalho, foram feitas as leituras de teóricos como Neiva (2009), Ramalho (2004 e 2013), Silva e Ramalho (2007 e 2015), atentando para o que tais autores dizem sobre poesia épica e sobre a existência ainda de tal poesia no mundo. Também foi realizado o estudo de alguns artigos que abordam o gênero épico.

Depois da leitura e do estudo individual da obra de Leda Miranda Hühne, *As cantilenas do Rei-Rainha*, com ênfase nos seguintes aspectos: o tratamento dado por Hühne a importantes questões que integram o cenário histórico-político brasileiro, principalmente na época da

ditadura; a expressão criativa dos recursos míticos que consolidam a temática épica do poema; e, por fim, as marcas estéticas da pós-modernidade literária; foi elaborada uma descrição da parte formal da obra, considerando divisões internas, a quantidade de versos e estrofes presentes na obra, o tipo de métrica e de rima, se havia dedicatória, citações, se houve espaços em branco, caixa alta, dentre outros.

Em seguida, houve o reconhecimento de algumas marcas estéticas e de conteúdo que caracterizam a produção épica de Hühne como, por exemplo, o diálogo com a tradição concretista, o engajamento com questões sociais, culturais e políticas; a instância de enunciação assumida numa primeira voz de mulher; e o revisionismo e o engajamento histórico, tudo sustentado por uma estrutura alegórica que referencia, subliminarmente, o cenário histórico-político brasileiro, principalmente na época da ditadura. Certamente o conhecimento filosófico da escritora contribuiu para que sua obra tivesse essas marcas. Para maior entendimento, apresento, de forma breve, a fundamentação teórica para a análise da obra em questão.

Uma vez que “Estabeleceu-se, então, uma controvérsia entre o discurso crítico, que decreta a morte da épica, e a prática dos poetas, que se esforçam por renovar o gênero, ajustando-o às transformações históricas” (NEIVA, 2009, p. 9), busco, neste trabalho, evidenciar como a obra *As cantilenas do Rei-Rainha* (1988) de Leda Miranda Hühne se faz exemplo de como a poesia épica brasileira sofreu transformações ao longo do tempo.

Nesse sentido, vale ressaltar que a epopeia resulta de um conjunto de categorias que formam a estrutura épica. É bom deixar claro que, principalmente em função da crença difundida sobre o esgotamento do gênero épico, a intencionalidade épica pode, muitas vezes, sequer existir, ou seja, o poeta produz um poema longo, em que se reconhecem as categorias épicas, sem ter, contudo, a noção precisa de estar escrevendo um texto condizente com as novas formas do épico. Como, portanto, nesse caso, relacionar o poema longo estudado ao épico? Um dos indicadores mais relevantes é a presença da dupla instância de enunciação (lírica e narrativa), em que o eu-lírico e o narrador exercem juntos a ação enunciativa épica, sem que importe que um se sobressaia em relação ao outro.

No 10º ciclo de conferência “Épicos brasileiros da contemporaneidade”, realizado na Academia Brasileira de Letras, Silva (2002) enfatizou que todo discurso se caracteriza por uma

instância de enunciação e por seus elementos estruturais. O discurso lírico, por exemplo, tem a instância lírica, que nós chamamos de eu-lírico. O narrador, por sua vez, é a instância de enunciação narrativa. O discurso épico, em especial, é híbrido, pois apresenta uma dupla instância de enunciação: a lírica e a narrativa. Por outro lado, ele é um discurso independente, pois não se reduz às instâncias, só existe nas duas, e se distingue dos outros por ter uma instância duplamente semiotizante. E é essa dupla instância de enunciação que distingue o discurso épico dos demais e também faz com que se reconheça o épico como um discurso autônomo.

Neiva (2009) ressalta que em 1992 o poeta João Cabral de Melo Neto fez um discurso sobre a supremacia do lirismo na poesia ulterior ao Romantismo, criticando, ainda, a ausência de vários gêneros, entre os quais estava o épico:

A poesia histórica, a poesia didática, a poesia épica, a poesia narrativa, a poesia satírica, foram abandonados em favor da poesia de expressão pessoal de “estados de espírito”. Todos esses gêneros foram sacrificados ao lirismo e este foi generalizado e chamado de poesia. Ora lirismo foi simplesmente um dos gêneros em que a poesia se manifestava (NEIVA, 2009, p.47).

Através do comentário citado acima, percebe-se a generalização da poesia, em que todos os tipos de poesia foram reduzidos a um único nome, o lirismo. Conforme Saulo Neiva (2009), João Cabral de Melo Neto procurava defender a legitimidade da epopeia na poesia contemporânea, e combatia essa redução da poesia ao lirismo. Ainda no 10º ciclo de conferência “Épicos brasileiros da contemporaneidade”, Silva aborda que o discurso, na perspectiva semiológica, é único, inesgotável e passível de múltiplas manifestações. O que torna as várias manifestações diferentes umas das outras é a concepção literária que contaminou o discurso lírico em cada uma delas. Daí, quando a crítica decretou o fim da epopeia, ela estava correta, só que ela estava decretando não o esgotamento do discurso, porque o discurso é inesgotável em si mesmo, a crítica decretava o esgotamento da manifestação clássica do discurso.

Dessa forma, embora alguns críticos tenham decretado a morte do épico, o que aconteceu foram transformações ao longo dos tempos, transformações essas que não foram repentinas, daí Silva ter traçado modelos épicos e caracterizado as várias manifestações do discurso épico, levando em conta a concepção literária que determina as evoluções das formas artísticas.



Conforme Ramalho (2013, p.19), “(...) Silva identificou quatro modelos épicos principais<sup>150</sup>: o modelo clássico, o renascentista, o moderno e o pós-moderno”, sendo assim podemos concluir que a epopeia possui questões que sustentam sua organização interna que vão de uma estrutura clássica a uma épica pós-moderna. Através desses modelos épicos, percebe-se que cada modelo épico foi se contaminando pelos anteriores, trazendo, contudo, contribuições estéticas próprias, ou seja, promovendo uma renovação do gênero.

Já Ramalho, em *Poemas épicos estratégias de leitura* (2013), estabeleceu categorias épicas que auxiliassem melhor a identificação dos textos épicos: Plano literário, Plano histórico, Plano maravilhoso, Proposição, Invocação, Divisão em cantos e Heroísmo épico. *As cantilenas do Rei-Rainha* é, portanto, um poema longo, que podemos considerar como épico-lírico. No que tange à sua faceta épica, tomei como base a teoria de Anazildo Vasconcelos da Silva, Christina Ramalho e Saulo Neiva. De acordo com essas teorias, encontrei, na obra em estudo todas as categorias descritas anteriormente.

Dessa feita, observei que a mesma atende aos moldes épicos antigos no sentido de ter narração, dedicatória, invocação, proposição e divisão em partes, contudo, há outros aspectos como, por exemplo, a fusão da dimensão real com a mítica, tendo como plano histórico a apresentação de fragmentos da realidade objetiva e como plano maravilhoso a vivência subjetiva e filosófica dessa realidade histórica que permite que a identifiquemos como pós-moderna.

O autor épico, muitas vezes em perspectiva crítica, retoma fatos históricos que ganham dimensão mítica. A poetisa Hühne faz essa reconstrução da história, buscando despertar no leitor uma consciência crítica acerca de estruturas autoritárias de poder.

Quanto à estrutura formal, *As cantilenas do Rei-Rainha* apresenta cinco subdivisões internas: “CONFRONTO”, “ENREDOS”, “PROTESTOS”, “DESTERRO” e “CONTRAPONTO”, num total de 1.563 versos, desenvolvendo variados padrões métricos e estróficos. Vale ressaltar que a obra em questão está repleta de características do Concretismo<sup>151</sup>. Segundo Campedelli e Souza (2000), os concretistas desintegram totalmente os versos, a unidade do poema deixa de ser o

---

<sup>150</sup> Chamo de principais pela relevância em termos de modificações estruturais na epopeia. Mas Silva também nomeia outros, como o Modelo Épico Medieval, Barroco, etc.

<sup>151</sup> Devido à limitação de espaço não poderei colocar versos de *As cantilenas do Rei-Rainha* como estão no livro de Hühne, de forma a comprovar que acontece a distribuição linear das palavras.

verso e passa a ser a palavra, manifestada em três dimensões, verbal, oral e visual. É exatamente o que ocorre na obra de Hühne (1988). A palavra liberta-se de uma distribuição linear da linguagem verbal, aproximando-se, assim, da comunicação visual, fazendo com que o espaço do papel passe a integrar o significado do poema. Percebe-se também que a estrutura pode ser entendida como a de um poema longo, cuja unidade expressiva enfoca a relação humano-existencial de forma engajada nas questões sociais e políticas.

A **temática ou matéria épica** da obra em questão é a resistência ao autoritarismo. O poema mostra, de forma simbólica, ou arquetípica, o jogo de poder político que existe na sociedade e o todo o contexto envolvido no enfrentamento heroico ao sistema autoritário. A narração se faz na 1ª pessoa, com a presença da **dupla instância de enunciação**, a lírica e a narrativa, desenvolvendo uma perspectiva temporal. Também se reconhece no texto a fusão da dimensão real com a mítica, tendo como plano histórico a apresentação de fragmentos da realidade objetiva e como plano maravilhoso a vivência subjetiva, metafórica e filosófica dessa realidade histórica, ou seja, história e mito se fundem, a partir do investimento do plano literário de composição dos referentes histórico e mítico, o que define seu caráter pós-moderno. Temos um caso de **proposições múltiplas**, uma vez que a proposição aparece tanto em prosa quanto em poema, e que retoma o conteúdo da anterior, em relação ao centramento temático do poema épico-lírico, com **ênfase no plano histórico**, com conteúdo **simbólico**, pois na obra em questão temos um conjunto de representações metafóricas de uma cultura de um povo.

*As cantilenas do Rei-Rainha*, em termos de destinatário (a) da invocação, têm uma **invocação humana**, pois o destinatário dos questionamentos é chamado de “rei”, e mais adiante é chamado de rei-rainha, em que a figura do rei centra-se em uma hierarquia de poder. Em relação à função da **divisão em cantos**, *As cantilenas do Rei-Rainha* apresenta cinco subdivisões internas, não nomeadas como cantos, mas como partes intituladas, por isso a divisão em relação à nomeação é **inventiva**. Essas divisões são uma forma de organizar os acontecimentos que são descritos, facilitando a leitura. Em relação à função da divisão em partes na obra de Leda Miranda Hühne, pode-se distinguir a **função temática**, pois cada parte envolve uma temática pautada na matéria épica.

Já o **Plano literário** é um conjunto de intervenções criativas do autor no texto (RAMALHO, 2015) integrando tanto os aspectos formais (dedicatória, proposição, invocação e divisão em cantos), como o dimensionamento de outros aspectos como linguagem e voz autoral.

Para a análise do plano literário, em *As cantilenas do Rei-Rainha*, quanto ao **reconhecimento do lugar da fala autoral**, temos uma **voz autoral bastante engajada** nas questões sociais e políticas. Percebe-se a voz engajada de Hühne através do eu-lírico/narrador que se manifesta em primeira pessoa, usando a estrutura de poemas longos para problematizar a experiência humano-existencial dentro de um contexto político. E isso se vê, metaforicamente expresso, em:

*SE EU FIZESSE  
COMÍCIOS:  
HORA DE ACABAR  
O ARBÍTRIO  
DO REI-RAINHA*

*VAMOS TIRAR O CETRO?  
VAMOS TRIAR O TRONO?  
VAMOS TIRAR O COFRE?*

*A PLATÉIA NEM SE INCOMODARIA  
TÃO PERDIDA NO DRAMA REPRESENTADO NO PALCO NEM ENTENDERIA AS TRAMAS DOS BASTIDORES*

*ENVOLVIDA NO BRILHO RUBRO  
DOS MANTOS NOS AGUDOS E  
SILÊNCIOS DOS CANTOS NEM SE  
LIGA AOS ENREDOS DAS CILADAS (1988, p. 69)*

Quanto ao **plano histórico**, observa-se que, na obra de Leda Miranda Hühne, temos um **plano histórico não explicitamente referenciado**, pois, para o leitor obter mais informações sobre os acontecimentos históricos presentes na obra, é necessário que busque mais informações fora do texto, em outras fontes.

Quanto à apresentação do plano histórico, portanto, tem-se, na obra como um todo, uma **perspectiva fragmentada**, pois o plano histórico está organizado em vários recortes que privilegiam registros históricos, tais como a história de Joana D’Arc, a de Dom Quixote, a Inquisição, entre outros, uma vez que predomina o caráter lírico em que o passado se recompõe através de fragmentos de teor crítico, nos quais, por exemplo, figuras como a de Cristo metaforizam o heroísmo de quem luta por um ideal, motivado por uma atitude positiva de enfrentamento a uma estrutura rígida e opressora.

**O plano maravilhoso** está centrado nas projeções idealizadoras de liberdade e justiça para todos. Na obra de Leda será justamente a figura metafórica do “Rei-Rainha”, configurando uma fonte mítica literariamente elaborada, que comporá o arcabouço mítico que projetará o histórico no maravilhoso. O poema épico-lírico, *As cantilenas do Rei-Rainha* (1988), de Leda Miranda Hühne, apresenta uma nova forma de heroísmo que sobrevive às mazelas, exigindo capacidade de superação, um herói do cotidiano.

Agora é a 1ª. pessoa da enunciação lírica que assume o relato e incorpora o herói coletivo, que é o Eu projetado no mundo caótico, tornando-se herói por se permitir vivenciar subjetivamente e de forma simbolicamente fragmentada esse caos. Há, ainda, nesse projetar-se no mundo metonimicamente, a possibilidade do resgate histórico, prática também recorrente na Pós-Modernidade. Daí encontrarmos, principalmente nos poemas épicos mais recentes, a presença de figuras marcantes da historiografia ocidental (RAMALHO, 2004, p.155).

Destarte, *As cantilenas do Rei-Rainha* pode ser entendida como um poema longo, cuja unidade expressiva enfoca a relação humano-existencial de forma engajada nas questões sociais e políticas. Além do mais, todo o contexto está envolvido no enfrentamento heroico ao sistema autoritário.

Nesse sentido, a representação alegórica também foi uma das formas usada por Hühne para expressar suas ideias, por ser um recurso que contém sentidos que vão além do que está ali no papel, necessitando da interpretação do que está nas “entrelinhas”. Por meio da alegoria e da fragmentação, Leda Miranda Hühne problematiza questões históricas ligadas ao contexto político

e econômico da ditadura militar no Brasil. “A alegoria costuma ser entendida como uma representação concreta de uma ideia abstrata” (KOTHE, 1986, p. 6), ou seja, um texto que pode ser constituído de fragmentos significativos gerando uma nova construção de sentido, em que se diz uma coisa com o intuito de significar outra.

Para Hansen (2006, p.7), “ela é um procedimento construtivo”. Ele explica:

A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento (Idem, ibidem).

E enquanto parte da realidade, “A alegoria é um índice da história que poderia ter sido, mas não foi. Ela é manifestação e denúncia implícita do reprimido” (KOTHE, 1986, p.67). Kothe ainda afirma que a alegoria é uma linguagem da repressão, sendo assim, podemos supor que alguns poetas usam esse recurso como uma forma de denúncia do autoritarismo, de pessoas subordinadas que lutam contra uma classe dominante. E é a partir dessa pressuposição que busco mostrar, no poema épico-lírico de Hühne, elementos alegóricos presentes que se juntam para denunciar o jogo de poder existente em uma sociedade, e para mostrar a repressão.

Segundo Flávio R. Kothe (1986, p.5), “Na poesia, um sinal de que se pode ter deparado uma alegoria é o aparecimento de um substantivo com inicial maiúscula”. A letra maiúscula é utilizada nas iniciais dos substantivos *Rei-Rainha*, alegoricamente, por Hühne, na construção do título.

Em *As cantilenas do Rei-Rainha* existem analogias intencionais criada por Hühne. Isso fica claro ao lermos algumas estrofes presente na obra. Nesse âmbito, e de acordo com Kothe (1986, p. 75), temos: “A leitura alegórica procura acompanhar esse movimento, essa insistente busca do outro (em que acena, mas não se encerra, a identidade)”. Nas estrofes a seguir, a autora, por meio do eu-lírico/narrador, faz da Santa Inquisição uma alegoria, vejamos: FELIZ JÁ REGOZIJAS / NAS CHAMAS DA FOGUEIRA / ACESAS EM TEUS OLHOS // ENCAPUÇADA / A COMITIVA PASSA / E FINGE NÃO VER / O CARRASCO // - 1988, p. 51).

Essa imagem alegórica resume o poder que a igreja católica tinha durante o período da Inquisição. Sabemos que a inquisição mandou para a fogueira milhares de hereges, isto é, pessoas com práticas contrárias a da igreja católica. A religião era indispensável e imposta à população,

ninguém tinha o direito ter uma religião a sua maneira, tudo era imposto, e muitas vezes homens que tinham altos cargos eram os inquisidores.

Outro caso que nos remete a Inquisição é o caso de Joana D’Arc , personagem da história francesa que sempre estava disposta a socorrer os necessitados, mas que foi condenada por heresia, pois ela afirmava que tinha sido enviada por um Deus para libertar a França dos ataques ingleses.

É através da representação alegórica e dos fragmentos que Hühne cria esse segundo sentido crítico, de mostrar o jogo de poder existente na sociedade e da repressão existente no período da ditadura militar, das torturas sofridas daqueles que decidiam rebelar-se (TENTO GRITAR / ME FIXAS NAS / MASMORRAS // PORTA / ENTREABERTA // NUMA PATENA SUJA / ENTREGUEI OS AGRAVOS / DA SUADA PLEBE // ORDEIRA / DESORDEIRA // OLHASTE / DEMORADAMENTE / PARA O OURO // O SILÊNCIO / CRESCE // EM VÃO / RECLAMO // - 1988, p. 70-71).

O eu-lírico/narrador luta contra as formas de repressão, toma uma posição de protesto, de lutar a favor da liberdade, e a palavra vira instrumento de luta. Através das estrofes citadas, podemos perceber uma crítica ao regime militar, pois sabemos que as palavras foram usadas, quase sempre metaforicamente, para atacar as pessoas responsáveis pelo autoritarismo, pois as mobilizações contra a ditadura militar não se resumiram apenas às passeatas, mas os jornais também foram usados com um veículo de denúncia ao autoritarismo governamental. Cabe lembrar aqui que muitos artistas e escritores fizeram, nos anos 70 e 80, uso de metáforas um meio de poder protestar contra a repressão militar.

Hühne através da alegorização procura mostrar a ditadura militar, um regime instaurado a partir de março de 1964 a 1985, caracterizado como autoritário, ameaçador, e intolerante no que se dizia respeito à liberdade de expressão.

Vale ressaltar aqui que a obra, *As cantilenas do Rei-Rainha*, foi publicada em 1988, temos aí três anos após a ditadura militar no Brasil, e o ano de promulgação da Constituição de 1988. Hühne, portanto, apresenta versos que sugerem um segundo sentido. A partir de um fato ou registro histórico, vertidos em imagens alegóricas que, falsamente referenciam um contexto

histórico distanciado no passado, sua obra instiga no leitor a vontade de conhecer casos vividos pelo país e refletir sobre esses momentos.

### **Considerações finais**

Ao final desse trabalho, posso afirmar que *As cantilenas do Rei-Rainha* reúne poemas longos, unidos por uma temática comum, que apresentam um conteúdo bastante afinado com o que nós estamos vivenciando em termos históricos de consciência política.

Não é de se negar que o Brasil vem passando por uma crise tanto na economia quanto na política. Aproveitando-se da fragilidade do momento, aparece um grupo que se autoatribui um papel heroico (embora seus membros também estivessem envolvidos em corrupção); julga, arbitrariamente, a presidente Dilma Housseff; divulga, com apoio midiático, a ideia de que o *impeachment* resolveria tudo; e consegue depor a presidente. Quer dizer, setores do empresariado, do mercado e um grupo político achavam que o país pudesse voltar a crescer depois de uma governante – que foi eleita democraticamente – ser afastada definitivamente do seu cargo. Se retomarmos os poemas que compõem a terceira parte de *As cantilenas do Rei-Rainha* (em que o eu-lírico/narrador se mostra insatisfeito diante das injustiças e tenta problematizar questões sociais através de um contexto político) e a relacionarmos com o momento pelo qual passamos no momento presente, perceberemos a repetição da história criticamente apresentada na obra através de vários recortes que privilegiam registros históricos. Essa comparação serve igualmente para refletirmos sobre ações que acontecem no nosso presente, como o jogo de poder político existente na sociedade, o que, de certo modo, afirma o jogo político e a opressão da ditadura como uma presença atemporal ou permanente na história do país.

Em sua obra, Leda Miranda Hühne assume uma voz de primeira pessoa, produzindo poemas longos com o intuito de despertar no leitor essa consciência crítica. Vale ressaltar que, conforme Neiva (2009, p. 79), a epopeia funciona como uma ferramenta de reflexão sobre o presente, para isso há um relato de um passado coletivo que nos faz pensar o momento que vivemos, ou seja, o presente, para assim tentarmos resolver os problemas, assim podemos perceber que a epopeia também faz com que possamos pensar na mudança.

Todas as possibilidades de reflexão sobre história e mito inerentes à leitura do texto épico podem explicar o interesse em se estudar o fato de a epopeia vir crescendo bastante. A presença de estudos épicos, por exemplo, é notável em diversas universidades no Brasil e no exterior<sup>152</sup>.

Nessa perspectiva, *As cantilenas do Rei-Rainha* pode ser compreendida, em seu conjunto, como uma obra épica cuja matéria épica – o jogo de poder e o autoritarismo existente na sociedade – muito bem retrata nosso próprio e conturbado momento político.

### Referências bibliográficas

CAMPEDELLI, Samira Yousseff & SOUZA, Jésus Barbosa. **Literaturas Brasileira e Portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 2000.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

HÜHNE, Leda Miranda. *As cantilenas do Rei-Rainha*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1988.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo, Ática, 1986, (Série Princípios).

NEIVA, Saulo. **Avatares da epopeia na poesia brasileira do fim do século XX**. Recife: Massanga, Ministério da cultura, 2009.

RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes**: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal. Aracaju: Artner Comunicação, 2015.

RAMALHO, Christina. **Vozes épicas**: história e mito segundo as mulheres. 2004. 825 f. Tese (Doutorado em Letras, Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

\_\_\_\_\_. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. **A lírica brasileira no século XX**. Rio de Janeiro: OPVS, 2002.

---

<sup>152</sup> Ver informações veiculadas pelo CIMEEP.



\_\_\_\_\_. **Épicos brasileiros da contemporaneidade.** Disponível em:  
<[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=CKvcfQBVHB4](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=CKvcfQBVHB4)>. Acesso em:  
14 nov. 2015.

SILVA, Anazildo Vasconcelos; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira.** vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SILVA, Anazildo Vasconcelos; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira.** vol. 2. Aracaju: ArtNer Comunicação, 2015.



CORREIA, Edeilson de Jesus. Traços épicos em *Senhora*, de Raquel Naveira. In: *Revista Épicas*. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 170-182. ISSN 2527-080-X.

## TRAÇOS ÉPICOS EM *SENHORA*, DE RAQUEL NAVEIRA

## TRAÇOS ÉPICOS EM *SENHORA*, DE RAQUEL NAVEIRA

Edeilson de Jesus Correia  
Pós-graduando em Estudos Literários/FAJAR<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho propõe-se a fazer um relato da pesquisa que teve seu início no ano de 2015 com a apresentação do trabalho intitulado “*As senhoras*” de Raquel Naveira, no VII Seminário Internacional e XVI Seminário Nacional Mulher e Literatura - Caxias do Sul/RS. A partir dessa pesquisa, despertou-se o interesse na realização de mais estudos relacionados à obra *Senhora*, de Raquel Naveira e que no ano de 2016 culminaram com a produção do Trabalho de Conclusão de Curso *Traços épicos em Senhora, de Raquel Naveira*, cuja base teórica se sustentou na metodologia épica proposta por Ramalho (2005 e 2015), a partir da qual foi possível analisar e investigar os referentes épicos presentes na obra, a saber: os planos histórico e maravilhoso que compõem a matéria épica e sua evolução, bem como a participação de escritoras nesse processo de evolução do gênero épico. Mediante os estudos de Ramalho & Silva (2007), foi possível fazer o mapeamento da evolução do gênero épico, a fim de observar o crescimento, a partir do século XX, do número de escritoras interessadas em utilizar em seus poemas diversos tipos de matérias épicas. Além disso, pode-se observar a inserção da figura feminina como protagonista nesses poemas de cunho épico, como observado no *corpus* de pesquisa.

**Palavras-chave:** Poesia épica, *Senhora*, Raquel Naveira.

<sup>1</sup> Faz curso de Pós-graduação lato-sensu em Literatura Contemporânea pela Faculdade Jardins; participou como membro temporário do CIMEEP (2016 – 2017). Concluiu sua graduação em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Sergipe tendo como título de seu TCC: *Traços Épicos em Senhora, de Raquel Naveira*, sob a orientação da Profa Dra. Christina Ramalho.

**RESUMEN:** Este trabajo se propone hacer un relato de investigación que tuvo su inicio en el año 2015 con presentación del trabajo titulado “*As senhoras*” de Raquel Naveira, no VII Seminário Internacional e XVI Seminário Nacional Mulher e Literatura - Caxias do Sul/RS. A partir de esa investigación se despertó el interés en la realización de más estudios con relación a la obra *Senhora*, de Raquel Naveira y que en el año 2016 culminó en la producción del Trabajo de Conclusión de Curso *Traços épicos em Senhora, de Raquel Naveira*, cuya base teórica se apoyó en la metodología épica propuesta por Ramalho (2005 y 2015) en que fue posible analizar e investigar los referentes épicos, a saber: históricos y míticos que componen la materia épica y su evolución, así como la participación de las escritoras en ese proceso de evolución del género épico. Por medio de los estudios de Ramalho & Silva (2007) fue posible hacer el mapeo de la evolución del género épico, a fin de observar cómo las escritoras a partir del siglo XX vienen despertando su interés de utilizar en sus poemas las materias épicas, además se puede observar la inserción de la figura femenina como protagonista de esos poemas de cuño épico, como se observa en el corpus de investigación.

**Palabras claves:** Poesía épica, *Senhora*, Raquel Naveira.

## Introdução

Indagações referentes à evolução do gênero épico e pesquisas relacionadas a essa evolução mostraram ser necessária a análise da obra *Senhora* (1999), de Raquel Naveira sob o viés épico, visto que eram flagrantes os traços épicos presentes na obra da autora. A partir dessa constatação, o trabalho intitulado *Traços épicos em Senhora, de Raquel Naveira* foi definido a partir de seu intuito inicial de, a partir da observação da obra, destacar a importância dos estudos épicos, a transformação do gênero ao longo do tempo e o reconhecimento da presença de mulheres autoras no âmbito da escritura épica.

Segundo a visão tradicional, o gênero épico sempre foi um gênero literário tipicamente produzido por escritores, contudo, ao passo das constantes transformações sociais, bem como das literárias, verificamos que as mulheres escritoras, destacadamente a partir do século XX, despertaram seu interesse por escrever poemas longos, que carregam características próximas do épico. Além disso, vieram à tona muitas escritoras de séculos anteriores que também se expressaram epicamente, mas, no entanto, não tiveram o reconhecimento crítico, tal como se deu com a brasileira Nísia Floresta, autora do poema *A lágrima de um caeté*, de 1849.

Sabe-se que, ao longo da história, a participação da mulher na literatura sempre foi restrita, isso porque o campo de atuação social e cultural era constantemente de dominação masculina. No entanto, a realidade hoje é outra, pois as mulheres escritoras, à custa de muitas lutas, vêm ganhando seu espaço no ambiente literário principalmente no âmbito da dimensão

canônica, que sempre foi patriarcal, principalmente no campo das manifestações do gênero épico. O fato de escritoras ocidentais cultivarem, destacadamente a partir do século XX, a preocupação em escrever poemas longos com características próximas ao épico, por envolverem planos mítico e histórico, gerou a necessidade de abordagens críticas voltadas para essa questão. É o caso do livro *Elas escrevem o épico* (2005) e do artigo “A representação cultural da poesia épica de autoria feminina; uma metodologia para a investigação de textos épicos” (2006), de Christina Ramalho.

Assim, para investigar a produção épica escrita por mulheres, tivemos que considerar três possibilidades: os textos épicos em que a representação das mulheres está vinculada a uma perspectiva patriarcal; os textos épicos que transgridem o modelo patriarcal, sem que a autora tenha manifestado, em seu discurso como pessoa pública, interesses crítico-feministas; e textos produzidos por escritoras declaradamente feministas. Nesse último caso, conforme Ramalho, “[...] a consciência crítica feminista, neste plano, está relacionada a uma postura política pessoal da autora que se compromete, através de um discurso próprio, a denunciar, de forma manifesta ou latente, as injunções opressoras patriarcalistas que se impõem às mulheres” (RAMALHO, 2006, p. 109).

Notou-se, a partir das pesquisas de Ramalho, que a escritora Raquel Naveira se enquadra no perfil de escritora preocupada em inserir, em seus poemas longos, representações do mito e da história. É o que se percebe, inclusive, nos títulos das obras da autora que possuem teor épico: *Guerra entre irmãos*, *Caraguatá* e *Senhora*. Buscando entender o processo de criação de Naveira, escolhemos, como foco de nossos estudos, *Senhora* (1999).

Assim, o principal objetivo dessa pesquisa foi verificar como, através do mito e da história, Raquel Naveira, na obra *Senhora* (1999), que é dividida em três partes, a saber, “Senhora do Castelo”, “Senhora do Nilo” e “Senhora do Adro”, contempla a inscrição da(s) mulher(es) em diferentes tempos e espaços, bem como identificar a inserção dos referentes épicos na obra mencionada. Com isso, almejamos mostrar a importância de se trabalhar com as categorias do texto épico presentes na produção literária dessas escritoras (contemporâneas), destacando-se a importância da obra da escritora Raquel Naveira como corpus para os estudos culturais e épicos na contemporaneidade.

## **Apresentação da obra a partir do viés épico**

No primeiro momento do trabalho de pesquisa, dedicamos nossos esforços à apresentação da obra sob o viés épico. A obra *Senhora* foi dividida em três partes/capítulos, e é composta por uma grande diversidade temática, pois cada uma dessas partes reúne uma gama de informações culturais. Isso pode ser verificado desde os temas de cada capítulo, que se referem a fatos históricos diferentes uns dos outros. Cada capítulo, portanto, revela um contexto histórico próprio e é do foco na presença da mulher (as “senhoras”). No entanto, desse conjunto de “senhoras”, podemos extrair a unidade do conjunto.

Na primeira parte, “Senhora do Castelo”, encontramos vinte e um poemas longos, com versos livres, que remontam à Idade Média. Esses poemas descrevem alguns aspectos característicos desse período. No conjunto dos poemas, revela-se a presença da matéria épica histórica. Ou seja, os castelos, objetos, damas, senhores, armaduras, cercos, capelas, entre outros, compõem o referente histórico medieval no qual se ambientam os aspectos ou fragmentos explorados pelos poemas.

Na segunda parte do livro, Raquel Naveira revisita o Egito e sua fonte fértil, que é o rio Nilo, trazendo a atmosfera mítica e histórica para compor essa parte, na qual podemos observar: rainhas, princesas, faraós, múmias, e todo misticismo que o antigo Egito pode nos oferecer. Essa parte é composta por catorze poemas longos, que, assim como os poemas da primeira parte, são formados por versos livres e brancos.

Já na terceira parte, “Senhora do Adro”, encontramos dezessete poemas longos com versos livres, que Naveira dedica a grandes nomes da literatura portuguesa, tal como Camilo Castelo Branco (na terceira parte há um poema intitulado “Maria do Adro”, p. 63, em sua homenagem), e um segundo poema, “Maria da Fonte (p. 64)”, que faz referência a uma heroína portuguesa; entres outros poemas dedicados a grandes nomes, tais como: Almeida Garret, em “A menina dos Rouxinóis” (p. 66), “Rosalía” (p. 67), em homenagem à poetisa galega, Rosalía de Castro e uma dedicatória que foge da linha dos literatos portugueses, em memória de Machado de Assis, no poema “A visita” (págs. 69 a 71).

Observamos na obra de Naveira, portanto, uma grande pluralidade cultural e temática. Por esse motivo, a escritora sul-mato-grossense vem ampliando sua fortuna crítica. É o caso do estudo de Ramalho, *Elas escrevem o épico* (2005), em que Ramalho se detém em pesquisar escritoras que mantêm uma relação com textos épicos. Especificamente no capítulo “A reintegração histórica através do lirismo sintético” (p. 141-150), Ramalho analisa algumas obras de Raquel Naveira. Com base em sua metodologia para verificação de obras que mantêm uma relação com o epos, Ramalho percebeu que:

[...] autora de diversos poemas longos, Raquel Naveira detém-se nos fatos históricos brasileiros e, numa visão humanitária, reconta-os, num lirismo extremamente sintético, deixando transparecer o que hoje chamamos de “história privada”. Essa reincidente preocupação com as temáticas históricas despertou interesse imediato em conhecer os vínculos da poetisa com o epos (RAMALHO, 2005, p. 141).

Outro estudo muito interessante da obra de Naveira foi realizado por Menezes no *Jornal de Poesia*, em que ela aborda as principais obras da poetisa (*Guerra entre irmãos*, *Caraguatá* e *Senhora*). No que se refere à obra *Senhora* (1999), a pesquisadora destaca sua importância com relação à inserção da voz feminina em cada parte que compõe a obra:

Nessa obra, feminina desde o título, a voz da mulher se faz poesia e assim a primeira parte do livro delinea a mulher cortesã da cultura medieval, surge a castelã, com sentimentos trovadorescos e idealização dos cavaleiros heróicos. Na segunda parte o “eu” lírico dirige-se à cultura oriental, buscando nas águas do Nilo a fonte que jorra lirismo aos poemas [...]. O “eu” poético, ou a Senhora do poema adentra na terceira parte da obra e, revela o ambiente de mistério nesse labiríntico universo da imaginação, inserem-se os mitos femininos, gloriosamente requisitados dos romances portugueses (MENEZES, s/a, p. 16).

Menezes afirma ainda *Senhora* é uma “obra que vem coroar a multiplicidade cultural da temática naveiriana” (Ibidem, p. 16).

Em nosso estudo, pudemos constatar que Naveira é engajada na retratação histórica, procurando, assim, como outras escritoras a partir do século XX (Cecilia Meireles, Stella Leonardos, Leda Miranda Hühne, etc.), introduzir traços do material épico em seus poemas longos.

Nos tópicos seguintes do trabalho, dedicamo-nos a refletir sobre alguns aspectos que fazem parte da estrutura épica “pós-moderna”, em especial, o plano histórico, o plano maravilhoso e literário. Vejamos algumas observações que fizemos.

### O plano histórico

No segundo momento da pesquisa destacamos a presença do plano histórico em um poema épico, destacando suas transformações no decorrer do tempo. Observou-se, com a mudança dos paradigmas que sustentavam a matéria épica clássica (origem do épico como gênero literário), houve uma grande transformação com relação ao uso da matéria histórica, uma vez que, no passado, a tradição épica sustentava o caráter narrativo, ou o fio narrativo, dos textos épicos, pois seria ela a responsável por representar um registro de fatos que envolvesse, tempo, espaço e personagem. Fizemos a análise de alguns poemas a fim de destacar o referencial histórico presente na obra.

Na obra *Senhora* (1999), percebemos o uso do referente histórico fragmentado e fortemente marcado pelo viés crítico, pois Naveira ressignifica os fatos históricos de cada tempo/espaço presente nos três capítulos que compõem a obra.

Os próprios títulos dos poemas que compõem a obra refletem essa preocupação em registrar o teor histórico dos conteúdos trabalhados. O quadro a seguir dá visibilidade a esse recurso:

**Quadro I: Títulos dos poemas que anunciam a referenciação histórica**

Senhora do Castelo	Senhora do Nilo	Senhora do Adro
Januária, a Castelã, Armadura, Banquete, Moda I, Moda II, Moda III, Banho, Falcoeiro, Brasão, Cerco, Capela, Feira, A justa, Ratos, Torre, Porão, Moinho, Trovador, Camponês, Lagar, Tapeçaria.	Nilo, Ramsés, Múmia, Pedra de Roseta, Túmulo de Princesa, Sacerdotisa, Banquete, Núbia, As imperecíveis, Barcos, Obelisco, Pirâmide, Nefertiti, Osíris.	Maria do Adro (a Camilo Castelo Branco), Maria da Fonte, Maria da Penha, Menina dos Rouxinóis, Rosalía (à Rosalía de Castro, de Santiago de Compostela), A visita (à memória de Machado de Assis), Dalila (inspirado no “Sansão e Dalila”, de Rubens), [...].

Extraído de: *Traços épicos em Senhora*, de Raquel Naveira, 2016, p. 19.

Por meio dos quadros, nota-se a referenciação dos fatos históricos nos próprios títulos de cada poema, visto que muitos deles já fazem referências ao próprio conteúdo temático/histórico, com ênfase na experiência da vida privada, representada por alguns costumes dos povos medievais, egípcios e portugueses.

Na primeira parte do livro “Senhora do Castelo”, podemos ressaltar uma atmosfera medieval, cujo ambiente é rodeado de castelos, damas, guerreiros (as), objetos característicos da época etc. Podemos ilustrar essa ambientação no poema “Falcoeiro”:

**Falcoeiro**

Sobre o punho do falcoeiro  
Ouço o bater das asas  
Das girafaltes  
E gaviões empoleirados  
Nas gaiolas de madeiras

Debatem-se a águia do imperador  
E o falcão peregrino,  
Todos nesse destino  
De escravidão e dor.

A correia impede a fuga,  
O capuz com penacho  
Cega e acalma  
Quem enxerga  
Um pequeno ponto  
Do cume dos penhascos

Amanhã, na caça  
Pela floresta real  
Cada um levará  
Seu valioso animal  
[...]  
(NAVEIRA, 1999 p. 23).

No poema “Falcoeiro” (que aqui tem a função de, minimamente, demonstrar o registro da presença histórica na obra), pode-se observar o resgate do conteúdo histórico com relação à prática milenar da falcoaria, que era muito frequente entre os nobres na Europa medieval e também no Japão feudal. O esporte consistia no treinamento de aves de rapina para a caça de pequenos animais, e tal prática era sinônimo de status na época.



No estudo realizado, tivemos a oportunidade de destacar como esses fragmentos de registro histórico se fizeram presentes no decorrer dos poemas de *Senhora* e analisar o modo como a autora imprimiu nesses fragmentos tanto a intencionalidade de recompor a visão de mundo das épocas em foco, como promover o diálogo entre esses fragmentos e o maravilhoso.

### **O plano maravilhoso**

O terceiro e o último capítulo foram divididos em quatro subseções, nas quais três delas foram dedicadas à análise dos poemas dando ênfase ao plano maravilhoso, isto é, fizemos a verificação dos referentes míticos em cada parte da obra seguida de análises de alguns poemas. Assim como na segunda parte, foram elaborados quadros para demonstrar os referentes míticos presentes. Como suporte, realizamos reflexões teóricas acerca do mito, que, conforme ressalta Ribeiro (2004), é a base da composição do plano maravilhoso, que consiste na representação de algum fato do imaginário popular, que, de alguma maneira, ganha dimensões extraordinárias, movido pelo sensível, pelo mágico e por tudo aquilo que não se pode explicar, mas que é captado no âmbito “humano-existencial”. De acordo com Ribeiro (2004):

Os mitos tematizam os grandes problemas humanos e estão relacionados às etapas da vida, como cerimônias de iniciação e rituais de passagem, nascimento, casamento, funerais, novas fases da vida: da infância à velhice, morte, quedas e ascensões, enfim, todo e qualquer processo de transformação (2004, p.12).

Ainda de acordo com Ribeiro, o mito pode ser encarado como toda forma de tematizar as problemáticas da existência humana.

Coerente com a linha teórica que considera o mito a partir de sua função de tematizar problemas existenciais humanos, Ramalho explica que é possível, dentro das representações míticas do universo épico, restringir seu repertório sêmico a 18 aspectos ligados aos problemas humano-existenciais, cujas feições ou imagens arquetípicas tomaram e tomam as mais diversas naturezas, tais como:

a criação, a imortalidade, a sexualidade, a fecundação, a iniciação, a sedução, a redenção, o expansionismo, a fundação, a predestinação, a submissão, a purificação, a punição, a metamorfose ou transformação, a transgressão ou superação, a onisciência, a clivagem e a misoginia (2004, p. 243).

Ramalho explica, de modo sintético, que, em relação ao texto épico, restringiu essas categorias sêmicas a 18 aspectos, pois, por meio da leitura de inúmeras epopeias, pode averiguar essa presença mítico-sêmica recorrente.

Quanto à compreensão do plano maravilhoso no poema épico, podemos perceber, segundo os estudos de Ramalho (2014) no artigo “Estratégias para a leitura da poesia épica”, que as fontes das imagens míticas tomadas podem ser: fonte mítica tradicional, fonte mítica elaborada e fonte mítica híbrida.

Ao adentrarmos na obra *Senhora* (1999), percebemos que a elaboração do plano maravilhoso foi feita através da retomada de alguns mitos (retomada de fontes tradicionais) ou até mesmo pela representação simbólica dos fatos históricos de cada período representado. As mulheres têm, naturalmente, destaque, uma vez que elas são as vozes enunciantes desses poemas, e são representadas em contextos históricos em que muitas vezes não tiveram direito a voz. No quadro II recordamos os referentes mitos da cultura egípcia presentes em “Senhora do Nilo”. Vejamos:

**Quadro II**

Poemas/Títulos	Senhora do Nilo
<b>Nilo</b>	Rio Nilo
<b>Múmia</b>	Chacal, Anúbis
<b>Pedra de roseta</b>	Leões, perdizes, jarros, rostos, escaravelhos
<b>Sacerdotisa</b>	Ísis, Hátor, Néftis, Rá
<b>As imperecíveis</b>	Nut, Órion
<b>Barcos</b>	Rei-sol
<b>Pirâmide</b>	Rá, chacal
<b>Nefertiti</b>	Múmia
<b>Osíris</b>	Osíris

Extraído de: Traços épicos em *Senhora*, de Raquel Naveira, 2016, p. 35.

A segunda parte do livro, como já foi citado aqui, trata-se da revisitação do eu/lírico narrador feminino ao Egito. Como se sabe, o Egito antigo teve um grande destaque quanto à religião, por causa dos diversos mitos (envolvimento com a criação de diversas divindades) e principalmente por se acreditar na perpetuação do espírito e no culto à vida após a morte (mito da vida eterna). Nesse sentido, pudemos extrair dessa segunda parte, como observado no quadro

acima, alguns referentes míticos nos poemas “Nilo”, “Múmia”, “Pedra de Roseta”, “Sacerdotisa”, “As imperecíveis”, “Barcos”, “Pirâmide”, “Nefertiti”, “Osíris”, o que caracteriza a presença e a importância desses referentes míticos na composição de Naveira.

No poema “Nilo”, por exemplo, que abre a segunda parte, o rio Nilo é enunciado pela Senhora como um lugar de convívio do dia a dia. Nesse trecho, ela demonstra sua importância e seu valor mítico para sociedade da época, como podemos constatar nos versos da 4ª estrofe:

[...]  
O Nilo,  
Aberto em delta,  
É um deus de leis corretas  
Que ama o trigo  
E as festas (NAVEIRA, 1999, p. 45).

A voz da “senhora do Nilo” faz referência ao rio como uma espécie de deus com suas leis corretas, que ama o trigo e as festas. Isso faz lembrar o que falava o grande historiador grego Heródoto: “Salve, ó Nilo! Ó tu que manifestaste sobre esta terra e vens em paz para dar. Vida ao Egito. Regas a terra em toda a parte, deus dos grãos, senhor dos peixes, criador do trigo, produtor da cevada. [...] o Nilo é a dádiva do Egito!” (Apud FEBER, 2011, p. 13).

### **O plano literário**

Na última seção do trabalho, destacamos a importância do plano literário em *Senhora*. O plano literário de um poema épico, conforme Ramalho, “envolve tudo aquilo que, no plano da concepção criadora, revela os recursos utilizados pelo poeta ou pela poetisa para o desenvolvimento da matéria épica em questão” (2015, p. 201). No caso da obra de Naveira, o plano literário inclui alguns recursos, que já foram discriminados aqui, como a apresentação dos planos histórico e maravilhoso e sua fusão. Outros recursos épicos, entretanto, também podem ser observados em um poema longo, no qual se reconheçam traços épicos: heroísmo, a linguagem, o diálogo com a tradição épica.

Ramalho destaca que a criação épica deriva de um grande envolvimento com a cultura e pressupõe, para o/a artista, uma relação intensa com as demandas históricas e míticas que constituem o epos de um povo (2015, p. 201). Também é importante destacar que o povo representado pode ser retomado de maneira, regional, nacional, continental ou até mesmo universal, salientado pela autora, que com relação ao universal, o referente épico tem que refletir numa matéria épica com dimensões universais (Ibidem, p. 201).

Por assim dizer, observamos que na obra *Senhora*, de Naveira está representado o “epos” de três inscrições (medieval, egípcia, lusa) de maneira um tanto universal, já que estas civilizações representadas influenciaram, de maneira direta ou indireta, o comportamento cultural de muitas nações, principalmente as ocidentais. Destaca-se, nesse viés, o realce representativo e/ou criativo da poetisa dado à inserção da voz feminina (narradora) nos poemas, em que se destacam como protagonistas assemelhando-se à condição de “heroínas épicas”, por seu trânsito entre o histórico e o maravilhoso. Naveira, portanto, coloca mulheres no centro das atenções quando as incorpora, na forma das “Senhoras” representadas, projetando-as no plano maravilhoso e tornando-as, por assim dizer, “seres míticos”.

### **Considerações finais**

Reafirmamos as reflexões aqui apresentadas sobre as transformações literárias principalmente ao que se refere ao gênero épico, e observamos que a escritora Raquel Naveira apresenta em sua obra uma grande pluralidade cultural, sendo essa pluralidade cultural responsável por caracterizá-la como escritora preocupada com a revisão histórica, mítica e cultural em seus poemas longos.

Isso reafirma a percepção de que que traços épicos podem ser identificados na inserção, na obra, de alguns aspectos relacionados ao material de base épica (os planos histórico e maravilhoso). Ainda podemos refletir sobre o efeito de unidade final entre os poemas de cada parte, uma vez que, mesmo de forma fragmentada, cada parte (“Senhora do Castelo”, “Senhora do Nilo”, “Senhora do Adro”) ganha um todo representativo dentro da obra que se confirma pelo título *Senhora*.

Dessa forma, percebe-se que, embora cada parte dê destaque a um fragmento histórico-cultural específico, há uma unidade que funde essas “senhoras” em uma só. Por meio das “Senhoras”, transitamos pelo Egito, pela Idade Média e pela era dos descobrimentos, sempre acompanhados de múltiplos referentes, que constroem a arquitetura não do espaço, mas da própria subjetividade das personagens, para, em seguida, compreendermos que as “senhoras” retratadas refletem a presença das mulheres no mundo através dos espaços e do tempo.

Raquel Naveira, assim, dá voz a essas mulheres em contextos nos quais elas não tiveram o poder de participação enunciativa. Através do recurso épico do plano maravilhoso, Naveira recria e insere a figura da(s) mulher (as) como seres que têm o poder de agente e voz enunciativa de contextos a elas relacionados espacial e temporalmente. Há, portanto, uma transgressão da realidade por meio da dimensão mítica que somente a criação literária permite.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que não tivemos a pretensão de fazer a análise de todos os poemas presentes na obra, tendo em vista sua extensão e o curto espaço de tempo para realização da pesquisa, mas finalizamos deixando para uma ocasião futura uma nova abordagem por meio da qual outros aspectos relacionados à estrutura épica possam ser avaliados, principalmente o que diz respeito à percepção do heroísmo épico em *Senhora*.

### Referências bibliográficas

CORREIA, Edilson de Jesus. **“As senhoras” de Raquel Naveira**. Anais do VII Seminário Internacional e XVI Seminário Nacional Mulher e Literatura / org. André Tessaro Pelinser ... [et al.]. – Caxias do Sul, RS : Educ, 2016, p. 1327 - 1328.

CORREIA, Edilson de Jesus. **Traços épicos em Senhora, de Raquel Naveira**. 2016. Número de Folhas: 54. TCC – Universidade Federal de Sergipe, Itabaiana/SE, 2016.

FABER, Marcos. **A importância dos rios para as primeiras civilizações**. 1ª Edição, 2011. Disponível em: <[http://www.historialivre.com/antiga/importancia\\_dos\\_rios.pdf](http://www.historialivre.com/antiga/importancia_dos_rios.pdf)> acesso em 24/03/2016.

MENEZES, Edna. **Um estudo sobre a poesia de Raquel Naveira**. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/raquelnaveira.pdf>> acesso em: 28/05/15.

NAVEIRA, Raquel. **Caraguatá- Poemas inspirados na Guerra do Contestado**. Campo Grande/MS: edição independente, 1996.

NAVEIRA, Raquel. **Guerra entre Irmãos- Poemas inspirados na Guerra do Paraguai**. Campo Grande/MS: edição independente, 1994.

NAVEIRA, Raquel. **Senhora**. São Paulo: Escrituras Editora, 1999.

RIBEIRO, Maria Goretti. O mito do feminino: irrupção do inconsciente na literatura. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da; NÓBREGA, Geralda Medeiros; RIBEIRO, M. G. .**O mito do ciborgue e outras representações do imaginário**. 1. ed. João Pessoa - PB: Editora Universitária, 2004. v. 300. p 9-26.

RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes**: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal. Aracaju: Artner Comunicação, 2015.

RAMALHO, Christina. A representação cultural da poesia épica de autoria feminina; uma metodologia para a investigação de textos épicos. In: CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília; SCHNEIDER, Liane (Org.). **Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidade**. EDUFAL. Maceió: EDUFAL, 2006 p. 105-114.

RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o épico**. Florianópolis: ed. Mulheres; Santa Cruz do sul: EDUNISC, 2005.

RAMALHO, Christina. Estratégias para a leitura da poesia épica. In: *Interdisciplinar*. Revista de estudos língua e literatura. Ano IX, v.21, jul./dez. 2014. Disponível em:<<http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/viewFile/2587/2212>> acesso em: 13/02/2016.

SILVA, Anazildo Vasconcelos; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.



OLIVEIRA, Ellen dos Santos. Pesquisando em Cachoeira. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 183-195. ISSN 2527-080-X.

## PESQUISANDO EM CACHOEIRA<sup>1</sup>

### SEARCHING IN CACHOEIRA

Ellen dos Santos Oliveira<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Sergipe - UFS  
Bolsista CAPES

**RESUMO:** Este trabalho é um relato de pesquisa para a realização da dissertação de mestrado intitulada *O herói Sepé em duas versões: O Uruguai e Sepé*, o morubixaba rebelde, sob a orientação de Christina Bielinski Ramalho (UFS), no contexto das discussões contemporâneas do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da UFS (CIMEEP-UFS). Conforme mostra o relato, a pesquisa está dividida em três etapas: na primeira, marcada pelas primeiras tentativas e dificuldade de encontrar informações sobre o poeta Nilo Fernandes Barbosa (1910-1988), descrevo os primeiros momentos e abordagens da pesquisa antes da viagem à Cachoeira do Sul; na segunda, marcada pela emoção por encontrar e conhecer a gente e a cidade do poeta, revelo a trajetória de pesquisa durante a viagem e todo o processo de reunir informações sobre a vida e obra do poeta que não havia sido, até então, objeto de pesquisa; e na terceira, aponto o andamento da pesquisa após a viagem a fim de indicar os futuros caminhos para o trabalho referente ao material encontrado sobre o poeta.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira, poesia, Nilo Fernandes Barbosa, biografia, bibliografia.

**ABSTRACT:** This work is a research report for the accomplishment of the master dissertation titled "The hero Sepé in two versions: Uruguai e Sepé, morubixaba rebelde", under the supervision of Christina Bielinski Ramalho (UFS), in

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho (UFS).

<sup>2</sup> Doutoranda e Mestra em Letras pela UFS. Membro do CIMEEP – Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da UFS. E-mail: profa.ellen.oliveira@live.com

the context of the contemporary discussions of the Centro Internacional e Multidisciplinar of UFS (CIMEEP-UFS). As the report shows, the research is divided into three stages, or phases: the first, marked by the first attempts and difficulty to find information about the poet Nilo Fernandes Barbosa (1910-1988), where he reports the first moments and approaches of the research before of the trip to Cachoeira do Sul; the second, marked by the excitement of meeting and meeting the people and the city of the poet, where I described the trajectory of research during the trip and the whole process of gathering information about the poet's life and work that had not previously been an object of research; and the third, where I indicate the progress of the research after the trip in order to point out the future paths to the work concerning the material found on the poet.

**Keywords:** Brazilian literature. Poetry. Nilo Fernandes Barbosa. Biography. Bibliography.

## Introdução

Entre os dias 25 e 29 de agosto de 2015, estive em Cachoeira do Sul, Rio Grande do Sul, a fim de realizar uma pesquisa de campo que consistia em reunir informações sobre o poeta Nilo Fernandes Barbosa (1910-1988), autor do poema épico *Sepé – o morubixaba rebelde* (1964), para a conclusão da dissertação de mestrado intitulada *O herói Sepé em duas versões: O Uruguai e Sepé, o morubixaba rebelde*, orientada pela Prof. Dra. Christina Bielinski Ramalho no contexto das discussões contemporâneas do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da Universidade Federal de Sergipe (CIMEEP-UFS).

Esse relato de pesquisa divide-se em três etapas: a primeira relata os primeiros momentos e as abordagens iniciais da pesquisa antes da viagem a Cachoeira do Sul; a segunda relata a trajetória de pesquisa durante a viagem e todo o processo de reunir informações sobre a vida e obra do poeta Nilo Fernandes Barbosa (1910-1988); e a terceira descreve o andamento da pesquisa após a viagem, a fim de apontar os futuros caminhos para o trabalho referente ao material encontrado sobre o poeta. Pretendo, ainda, com esse relato, contribuir com novos direcionamentos da pesquisa, além de registrar esse primeiro momento de contato com a vida e obra do poeta Nilo Fernandes Barbosa.

## Pesquisa pré-viagem

A viagem foi necessária, pois, desde o início da pesquisa, em março de 2014, que não se encontravam, sequer, informações básicas sobre a vida e obra do poeta. Aliás, até a data de publicação do poema *Sepé – o morubixaba rebelde* era duvidosa, já que na obra não consta essa informação. A primeira busca se deu através da Internet. Ao pesquisar no Google sobre Fernandes



Barbosa achei o blog da neta do poeta, Simone Barbosa, feito para divulgar a poesia do avô, mas que se encontrava parado, sem postagens e atualização.

Por vários meses tentei encontrar a Simone no *Facebook* para manter um contato, mas foi difícil localizá-la somente pelo nome Simone, e supondo que ela adotava o sobrenome do avô, Barbosa, pois até então não sabia que o sobrenome Fernandes Barbosa não se separava. Ao abordar, no *Facebook*, várias pessoas com o nome Simone Barbosa, obtive sempre respostas negativas sobre o parentesco com o poeta, ou conhecimento sobre ele.

Depois de várias tentativas frustradas de encontrar a neta do poeta, voltei à pesquisa no *Google*, onde encontrei o site do *Museu Municipal Edyr Lima*, em Cachoeira do Sul. No site havia um resumo biográfico do poeta que foi homenageado pela cidade ao ter uma das ruas batizada com o nome de “Nilo Fernandes Barbosa”.

Ao consultar o banco de dados *on-line* do museu, descobri que havia um cadastro com vinte e um arquivos referentes ao poeta, tais como: Recortes de artigos publicados no Jornal do Povo, Nosso poeta lutando pela vida (JP. 14/08/88), Pensamento e Obra do poeta contestador (JP. 13/10/88); Transatlântico encalhado no Rio Jacuí (JP.13/10/88); E morrera Fernandes Barbosa (JP. 27/11/88); Poemas inéditos escritos do próprio punho, 1985; Folder de lembrança da V FENARROZ, realizada em abril de 1980, contendo os sonetos Formatura e Prece; Álbum de recortes de jornal organizado pelo poeta Nilo Fernandes Barbosa, contendo 12 folhas duplas, plastificadas, doado por Ana Rita F.B. De Carvalho, em 28.11.90; Álbum de prefácios, críticas e outros organizado pelo poeta Nilo Fernandes Barbosa, que inclui recortes de jornal e correspondências e contém 23 folhas duplas, plástica na cor bordô (Doado por Ana Rita F.B. de Carvalho, em 28.11.90); Álbum de fotografias do poeta Nilo Fernandes Barbosa, contendo 34 fotografias (identificadas) e 08 recortes de jornal (Doado pela família Fernandes Barbosa, em 26.02.1991); Título eleitoral n 18/346, em nome de Nilo Fernandes Barbosa, da quinta seção da décima zona eleitoral, emitido em 23 de junho de 1958 (no qual consta como profissão do titular de criador); Álbum de fotografias, dados biográficos e bibliográficos e recortes de jornal sobre o poeta Nilo Fernandes Barbosa de Carvalho em 1999 (Doado por Ana Rita F.B. de Carvalho, 14/12/1999). Além desses arquivos, no museu há objetos pessoais do poeta, como: a caneta, o óculos, a gravata e a placa de reconhecimento pelo trabalho desenvolvido na Biblioteca

Municipal. Somente a descoberta desses arquivos já seria uma justificativa coerente para a realização da viagem à Cachoeira do Sul, RS.

Depois de acessar o site do Museu e ter ciência da informação de que o poeta contribuiu com alguns jornais de circulação local, dei continuidade à pesquisa em busca de mais informações. Procurando na Internet informações sobre o *Jornal do Povo*, achei o site do jornal. Entrei em contato através de uma ferramenta de contato disponível no próprio site. No mesmo dia obtive resposta. A equipe do Jornal concebeu três dias de acesso grátis à versão virtual do jornal, mas notificou que só estava disponível *on-line* o arquivo referente a 2003 em diante. Logo, deduzi que as contribuições do poeta não estariam disponíveis *on-line*, pois o mesmo faleceu em 1988, mas tive uma surpresa ao colocar o nome do poeta na ferramenta de busca no site do jornal, pois vi que havia mais de trinta referências ao poeta. Ou seja, publicações póstumas e recentes de amigos do poeta. A maioria das publicações eram poemas, citações de frases do poeta, crônicas sobre o poeta, e até referência a publicações do poeta citadas na sessão “Página do passado”. Foi em uma dessas sessões que li a referência a um artigo de 1989 intitulado “Obra revisitada”, do jornalista e escritor Mildo Fenner. A sessão noticiava que a obra de Nilo Fernandes Barbosa estava sendo revisitada por ele.

Logo procurei Mildo Fenner para obter informações sobre o artigo que ele havia escrito para o jornal. Mildo não hesitou em aceitar minha solicitação de amizade, via *Facebook*, e passou a interagir comigo através do bate-papo. Ele me contou que, além de advogado, jornalista, professor de literatura e escritor, também foi amigo, leitor e admirador do Poeta Nilo Fernandes Barbosa, tendo a honra de o conhecer pessoalmente. Contou também que, além do artigo “Obra revisitada” escrito em abril de 1989, cinco meses após a morte do poeta, também escreveu outros ensaios para jornais sobre a obra do amigo: para “O Correio do Sul”, em 1986, escreveu uma resenha crítica intitulada *O honesto pato*, sobre o poema satírico “Os gatos e os remédios”, de Fernandes Barbosa, publicado em 1949; e para o *Jornal do Povo*, em 1987 republicou essa resenha *O honesto pato*.

Além dos bate-papos via *Facebook*, trocamos e-mails. Fenner me enviou materiais em pdf, como: poemas do amigo que ele recortou de jornais, um livro de poesias satíricas *Esboço de uma época* e uma entrevista do poeta concebida ao *Jornal do Povo*. Mildo Fenner também me indicou

os nomes das historiadoras Mirian Ritzel e Ione Sanmartin Carlos, como referências para a pesquisa sobre Fernandes Barbosa. Entusiasmado em contribuir com a pesquisa, ele aceitou responder a algumas perguntas sobre o poeta, o que foi realizado.

Depois de Fenner, cheguei a Ione Sanmartin, que me colocou em contato com toda a família do poeta Nilo Fernandes Barbosa, inclusive, e finalmente, Simone Fernandes Barbosa. Antes da viagem, mantivemos contato via *Whatsapp*, *Facebook* e e-mail (o que comprova a utilidade das formas contemporâneas de comunicação virtual). Dei, então, início às entrevistas com as filhas do poeta, Ana Rita e Ana Maria, a neta, Simone e com o próprio Mildo Fenner. Durante um mês, antes da viagem, trocamos informações sobre o poeta. Simone, gentilmente, cuidou de tudo para que a minha viagem a Cachoeira fosse bem-sucedida.

### **Pesquisa durante a viagem**

Chegando a Porto Alegre, fui recebida no Aeroporto por Ana Maria Fernandes Barbosa Carlin, filha caçula do poeta Fernandes Barbosa, que me recebeu com carinho e me presenteou com livros de seu pai, recortes de jornais, poemas inéditos e até uma agenda com algumas quadras manuscritas. Ela me guiou até a Rodoviária, onde pude pegar o ônibus que me levaria a Cachoeira do Sul-RS.

Durante a viagem de Porto Alegre a Cachoeira do Sul, li as obras com as quais fui presenteadas: *Súplica ao Negrinho do Pastoreio*, *Preto e Branco*, *Para aonde marcha o Brasil*, *Tradição Relambória*, e as versões originais datilografadas de *Carreirada* e *Esboço de uma época*.

Chegando a Cachoeira do Sul fui acolhida por Simone Fernandes Barbosa, filha de Danton Fernandes Barbosa e neta do poeta Fernandes Barbosa, e que preparou tudo para a minha chegada. Assim, depois de passarmos mais ou menos um mês conversando virtualmente, finalmente nos conhecemos.

Durante os dias 26, 27 e 28 visitei assiduamente o Museu Municipal Edyr Lima e o Arquivo Histórico Municipal Carlos Salzano Vieira Melo. O carinho e a atenção com que fui recebida nesses dois lugares contribuíram para o excelente desempenho da minha pesquisa. No museu me surpreendi com a quantidade de arquivos encontrados! Nele há 12 obras do poeta, incluindo os originais de *Figurinhas do Bazar* (1956) e *Noite Feliz* (1958), versões datilografadas que, por

estarem disponíveis apenas no museu, podem-se dizer raras. As obras do poeta, por serem exemplares raros e desgastados, estão protegidos por capa dura. Observei que, para completar a coleção do poeta, faltam, no Museu, apenas os livros *Carreirada* (1954) e *Trovas ao vento* (1986). Há uma antologia, organizada manualmente por Ana Rita Fernandes Barbosa, filha do poeta, com alguns poemas publicados em jornais e outros inéditos. Ao fazer a separação constatei que são, no total, 78 poemas inéditos reunidos só nessa antologia e, ainda, três contos premiados em revistas, que são “A alma do pai tá de acordo?...”, “Crime e sentença”, e “Tirada de castelhano”. Também tive acesso a vários poemas manuscritos e inéditos, e outros tantos publicados em jornais.

Algo que chamou a atenção foi a organização do material encontrado. No arquivo do poeta há quatro álbuns: um de fotografias do poeta (com fotos da infância, juventude, vida adulta e até da velhice do Fernandes Barbosa); outros organizados pelo próprio poeta, com prefácios de suas obras, recortes de jornais, cartas e documentos de sua atuação pública, e até poemas, contos e crônicas publicados em jornais. No Museu há, também, como havia dito antes e ali constatava pessoalmente, vários objetos pessoais como: a caneta, o chapéu, os óculos, a gravata, o título de eleitor, e a placa da Secretaria de Educação e Cultura em reconhecimento ao trabalho desenvolvido pelo poeta na Biblioteca Municipal Dr. João Minssen.

Já no Arquivo Histórico, encontrei todo o arquivo do *Jornal do Povo* e *O Comércio*. Devido ao curto tempo, me limitei aos anos de 1964 e 1965, pois o objetivo principal era encontrar artigos sobre a recepção crítica de *Sepé – o morubixaba rebelde* (1964). Com esse foco, pude encontrar os textos intitulados “Sepé – o morubixaba rebelde”, de Bras Camilo, “Carta ao poeta Fernandes Barbosa” de Faride Germano Machado, entre outros artigos, e também um longo poema que, como vários outros do poeta, não foi publicado em livro (*A noite que caiu sobre meu povo*”, de 1964), que faz referência à noite que foi instaurada a Ditadura Militar no Brasil.



Figura 1 - Eu acessando os arquivos do poeta Nilo Fernandes Barbosa disponíveis no Museu Municipal de Cachoeira do Sul Edyr Lima



Figura 2 - Eu pesquisando no Arquivo Histórico de Cachoeira do Sul

Um dos momentos mais felizes foi conhecer Ana Rita Fernandes Barbosa, filha mais velha do poeta, e sua família. Um amor de pessoa! Conversamos horas sobre seu pai e ela, emocionada, compartilhava comigo as lembranças que guardava dele.

Na quinta-feira o encontro foi alimentado com poesias, risos e deliciosos pasteizinhos de nozes... Conheci também sua filha, Maria Inez Scharamm, neta do poeta. Descobri que, na família, várias pessoas, como Ana Rita, Simone e Inez, são ligadas à pintura. Acredito que esse amor às artes é uma herança cultivada pelo poeta, que quando vivo foi um incentivador das artes e da cultura em Cachoeira do Sul - RS.



Figura 3 - Ana Rita mostrando poemas, fotos e documentos do pai, Nilo Fernandes Barbosa (1910-1988)

Na sexta, depois de passar a manhã no arquivo, encontrei novamente Ana Rita e gravamos, conversamos, almoçamos juntas. Ela declamou poemas do pai e pude constatar que, apesar de seus oitenta e um anos, ela conserva muito boa memória. Recebi dela cópias de poemas inéditos. Rita contou-me as histórias envolvidas em muitos poemas do pai, como surgiram e o que o inspirou em cada um. Além da história sob o processo criativo de *Sepé – o morubixaba rebelde*, conheci a história de vários outros poemas. Entre tantos, um comovente “O menino morto”, e outro que ele havia feito no guardanapo de um bar ao amigo Sérgio, que tive a alegria de encontrar no elevador quando eu e a Rita saíamos para almoçar. Durante o almoço encontramos, ainda, Bety Carvalho, filha da Ana Rita, que me contou sobre a convivência com o avô, de como ele a ensinava a declamar poemas em público e das lembranças que guardava dele... Disse-me que conservava alguns outros arquivos, que prometeu me mostrar mais tarde, no mesmo dia. E assim o fez!

Depois do almoço voltamos à Residência dos Moços e Sergio me recebeu para falar sobre o amigo poeta, e declamou o poema a ele dedicado, “O Grampo discreto”. Na oportunidade, gravei um depoimento do Sérgio sobre o amigo Fernandes Barbosa.

Ainda na sexta, a Ana Rita me acompanhou ao Museu e lá olhamos juntas o álbum fotográfico de seu pai e demais arquivos. Pude testemunhar a busca na memória pela explicação para cada foto, arquivo ou documento... Não demorou muito e Simone Fernandes Barbosa com o seu esposo, o Nilton Martins, se juntaram a nós no Museu de Cachoeira do Sul. A oportunidade de estar com tantos familiares e amigos me proporcionou um amplo conhecimento da vida e da obra de quem, até então, eu pouco havia conseguido descobrir.

Ainda na sexta, depois do Museu fomos visitar Bety Carvalho que, entre risos e prantos, pela emoção ao falar do avô, mostrou-me o livro *Trovas ao vento*, do qual até Ana Rita desconhecia e existência. Bety tinha dois exemplares originais, um com correções manuscritas e outra versão final datilografada. Pedi uma versão a ela e ganhei a versão manuscrita. Ela também tem a versão original do livro *Carreirada*, e vários poemas e fotos do avô. Mostrou-me seu álbum de lembranças de adolescente, que guarda cuidadosamente em uma caixinha com fotos e lembranças do avô. Nele o avô registrava dois de seus poemas “Confissão” e “As garças”.

Recordando a época em que o avô a ensinava a declamá-los na escola, Bety contou que o poeta lhe dizia que para escrever e declamar poesias tinha que ter sentimento, emoção e drama.



Figura 4 - Simone, eu e Ana Rita no Museu de Cachoeira do Sul - RS



Figura 5 - Bety Carvalho, eu e Ana Rita, na casa da Bety

A emoção tomou conta de todos! Saindo da casa da Bety, acompanhada por Ana Rita e Simone, fui conhecer a última casa onde o poeta morou e onde ele veio a falecer. Depois fomos visitar o túmulo do poeta Fernandes Barbosa. Nesse mesmo túmulo, encontram-se enterrados Marina Cavalheiro Barbosa e Bernave Fernandes Barbosa, esposa e filho do poeta.



Figura 6 - Foto da última casa em que morou o poeta Nilo Fernandes Barbosa (1910-1988)



Figura 7 - Jazido do túmulo do poeta Nilo Fernandes Barbosa (1910-1988)

Passei a manhã de sábado passei em companhia de Simone, Jane Silva, sua comadre, e o chimarrão que fiz questão de experimentar e comprovei que, para quem não conhece, é bem como disse o poeta Fernandes Barbosa,

Chimarrão de erva encilhada,  
Prove e veja se não tem,  
Sabor de china sovada  
Pelos arreios de alguém!  
(FERNANDES BARBOSA, 1986, LI)



Depois de provar o chimarrão, pude ter contato com outros objetos pessoais que Simone guarda como recordações do avô, como a placa de advogado, o criado mudo com um cachorro de enfeite, a cadeira feita pelas mãos do poeta e onde está grafada as suas iniciais, fotos do poeta com a esposa Marina, e obras do avô. Ela me mostrou também dois livrinhos: *Poemas de amor*, de Menotti Del Picchia, e *Colheita de Frutos*, de Rabindranath Tagore. Estes livros foram presentes de seu avô, o Poeta Fernandes Barbosa, para sua avó Marina, esposa dele. Os livros contêm dedicatórias românticas e a assinatura do poeta. No sábado, antes de retornar a Aracaju, tive a satisfação em saber que minha pesquisa estava sendo divulgada no *Jornal do Povo*, órgão que teve a contribuição do poeta, que adotara o pseudônimo de João do Adro, por quarenta anos.

## Sergipana pesquisa em Cachoeira

**NO ARQUIVO E NO MUSEU**  
Dissertação do mestrado de Ellen Oliveira é sobre o poeta João do Adro

**MATÍCIA LOSS**  
Fotografia: André Luiz de Almeida

Formada em Letras, a professora sergipana Ellen Oliveira, 31 anos, está em Cachoeira do Sul para fazer uma pesquisa sobre o falecido escritor Nilo Fernandes Barbosa. Natural de Rioário do Sul, o poeta mereceu boa parte de sua vida em Cachoeira do Sul, onde escrevia poemas para o *Jornal do Povo* usando o codinome João do Adro.

Vinda de Aracaju (SE), Ellen chegou em Cachoeira na última terça-feira e retorna para o Sergipe neste final de semana. A pesquisa da educadora sobre Fernandes Barbosa é para sua dissertação de mestrado na Universidade Federal do Sergipe. Orientada pela professora doutora Christina Ramalho, ela aborda o tema "O herói Sepé, o mambúxaba rebelde".

"O Uruguai", de Basílio da Gama e "Sepé, o mambúxaba rebelde", de Fernandes Barbosa, são duas abordagens diferentes sobre o mesmo Brasil. A de Basílio da Gama é a versão dos colonizadores e a de Fernandes Barbosa é a dos índios.

### NA CASA DA NETA

Em Cachoeira, Ellen está hospedada na casa de uma neta do escritor, Simone Fernandes Barbosa. As pesquisas sobre o autor estão sendo feitas no Museu Municipal Edyr Lima e no Arquivo Histórico Municipal Carlos Salzano Vieira da Cunha. A obra de Fernandes Barbosa foi apresentada para a professora sergipana por sua orientadora. Christina conheceu o escritor através de um ex-aluno da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

**PARA SABER MAIS**

### Quem foi Fernandes Barbosa

\* Nilo Fernandes Barbosa nasceu em 5 de fevereiro de 1912, em Rioário do Sul. Veio para Cachoeira ainda na infância. Ele ingressou no Colégio Militar, em Porto Alegre, e desistiu do curso por falta de vocação.

\* No capital gaúcho, Fernandes Barbosa se iniciou na literatura escrevendo para uma revista do colégio. Mais tarde ele começou na jornalismo como revisor do jornal *Diário de Notícias*, de Porto Alegre.

\* Em Cachoeira, Fernandes Barbosa trabalhou com Virgílio de Abreu e Mário Godoy



Ellen no Museu: sergipana veio buscar dados sobre o autor de "Sepé, o mambúxaba rebelde".

Ele, fundador do *Jornal do Povo*. Ele escreveu também para os jornais *O Comércio* e *O Cachoeirense* e em colaborador do *Correio do Povo*.

\* Autor de poemas de

todos os gêneros, Fernandes Barbosa publicou uma série de livros. O Poeta, como era conhecido, foi articulista, diretor de hoje Secretaria Municipal de Educação e diretor da Biblioteca Pública Municipal.

João Mimosen.

\* Nilo Fernandes Barbosa em contato com Marina Cavalheiro Barbosa e pai de Danton, Barnave, Ana Rita e Ana Maria. Ele faleceu em 10 de outubro de 1988.

Figura 8 - Imagem da matéria sobre a pesquisa divulgada no "Jornal do Povo"

Durante minha ida a Cachoeira do Sul, para fins de pesquisa, consegui reunir: 14 livros - *Frutinha proibida* (1938, poemas), *Minhas flores de Jacarandá* (1944, poemas), *Os 'gatos' e o remédio* (1949, poema épico satírico), *Carreirada* (1954, poema regional), *Figurinhas do Bazar* (1956, poemas infantis), *Noite Feliz* (1958, poema épico infantil), *Súplica ao Negrinho do Pastoreio*



(1959, poema épico regional), *Cretino é quem toma de uma enxada* (1960, poema épico satírico), *Sepé – o morubixaba rebelde* (1964, poema épico regional, nacionalista), *Para aonde marcha o Brasil?* (1978, ensaio crítico e poemas satíricos), *Tradição Relambória* (1984, poemas regionais), *Preto e branco* (1986, poema épico regional, nacionalista), *Trovas ao vento* (1986, trovas), *Esbôço de uma época* (1987, poesias satíricas); três contos, “A alma do pai tá de acordo?...”, “Crime e sentença”, e “Tirada de castelhano”; as crônicas “Flor agreste brotada na pedra” e “O engolidor de caminhos”, além de mais de uma centena de poemas espessos e inéditos, datilografados e manuscritos.



Figura 09- Foto do material reunido durante a pesquisa em Cachoeira do Sul - RS

Apesar da significativa produção encontrada, não tenho a ingênua crença de ter encontrado toda a fortuna crítica deixada pelo poeta Nilo Fernandes Barbosa (1910-1988), já que, segundo familiares e amigos, há muita coisa “perdida” ou “guardada” entre parentes e amigos, poemas de improviso ou feitos exclusivamente para jornais, e que poderão vir à tona a qualquer momento.

## **Pesquisa pós-viagem**

Após a viagem a Cachoeira do Sul, foi feita a leitura e a análise de todo o material reunido. Percebe-se uma vasta produção literária significativa e bem representativa de um Brasil marcado por um lado, por disputas políticas, ditaduras, crise política e endividamento exterior, e por outro, por um momento de “confuso modernismo”.

O contato com os familiares e amigos do poeta continua sendo mantido, seja através do watsaap, do facebook e por e-mail. Já estamos, inclusive, programando o retorno à Cachoeira do Sul para dar continuidade ao trabalho de pesquisa. Pois, no curto espaço de tempo que fiquei na cidade, embora tenha reunido um sólido material, ainda há muita coisa para ser reunida e estudada.

Tenho Recebido do Museu Municipal Edyr Lima, através de Sandra, vários arquivos digitalizados sobre a vida e obra do poeta, documentos e poemas disponíveis no acervo do poeta no Museu e que tive contato durante minha permanência na cidade. A Ione Sanmartin e a Miriam têm me enviado, via e-mail, poemas guardados e recolhidos de amigos do poeta. Segundo elas, os originais foram doados à família Fernandes Barbosa que depois se encarregará de fazê-los chegar às minhas mãos.

O material áudio vídeo gravado durante a minha estadia em Cachoeira do Sul, RS - que conta com entrevista, depoimentos e declamações de poemas de familiares e amigos, entre eles: Ana Rita, Sérgio Tavares, Mirian Ritzel, Izidoro Neves da Fontoura, João Cesar Bartmann Severo, etc. - será utilizado na edição de um documentário “Vida e obra de Nilo Fernandes Barbosa (1910-1988)”, trabalho já iniciado, mas necessitando de retorno à cidade durante um tempo maior para novas entrevistas e gravações.

## **Considerações finais**

Como foi relatado neste texto, a pesquisa foi dividida em três etapas, ou fases: a primeira, marcada pelas primeiras tentativas e dificuldade de encontrar informações sobre o poeta Nilo Fernandes Barbosa (1910-1988), na qual relato os primeiros momentos e abordagens da pesquisa antes da viagem a Cachoeira do Sul; a segunda, marcada pela emoção por encontrar e conhecer

a gente e a cidade do poeta, em que relato a trajetória de pesquisa durante a viagem e todo o processo de reunir informações sobre a vida e obra do poeta que não havia sido, até então, objeto de pesquisa; e a terceira, em que aponto o andamento da pesquisa após a viagem a fim de indicar os futuros caminhos para o trabalho referente ao material encontrado sobre o poeta.

Concluo destacando como o uso bem orientado das tecnologias da realidade virtual podem contribuir para acesso a informações que permitem o necessário acesso de um pesquisador a fontes básicas para a investigação pretendida. Além disso, ressalto a importância do encontro com os aspectos humanos envolvidos em uma pesquisa. Sem a colaboração de todas as pessoas que pude conhecer, certamente minha dissertação de Mestrado não teria a riqueza de informações sobre a vida e a obra do poeta que, a partir da leitura de *Sepé – o morubixaba rebelde*, pude começar a conhecer.

### Referências bibliográficas

BARBOSA, Nilo Fernandes. **Trovas ao vento**. Original datilografado pelo autor. 1956.

Blog criado por Simone Fernandes Barbosa para divulgar a poesia do avô:

<http://poetafernandesbarbosa.blogspot.com.br/> Último acesso em: 19 de out. de 2015.

Site do Museu Municipal de Cachoeira do Sul – Edyr Lima:  
<http://www.museucachoeira.com.br/index.php?area=municipio&id=150> Último acesso em: 19 de out. de 2015.

Site do “*Jornal do Povo*”: <http://www.jornaldopovo.com.br/site/index.php> Último acesso em: 19 de out. de 2015.



SANTANA, Flávio Passos; MARIANO, Márcia Regina C. P. A construção do ethos na epopeia popular: um olhar sobre Lampião na literatura de cordel. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 196-209. ISSN 2527-080-X.

### **A CONSTRUÇÃO DO ETHOS NA EPOPEIA POPULAR: UM OLHAR SOBRE LAMPIÃO NA LITERATURA DE CORDEL<sup>3</sup>**

#### **THE CONSTRUCTION OF ETHOS IN POPULAR EPIC: A LOOK AT LAMPION IN CORDEL'S LITERATURE<sup>4</sup>**

Flávio Passos Santana<sup>5</sup>  
(Universidade Federal de Sergipe - UFS)

Márcia Regina Curado Pereira Mariano<sup>6</sup>  
(Universidade Federal de Sergipe - UFS)

**RESUMO:** Tendo em vista o desprezo e o ressurgimento pelos quais passaram tanto os estudos épicos quanto os estudos retóricos e também por fazermos parte do CIMEEP (Centro Internacional Multidisciplinar de Estudos Épicos), especificamente do GT coordenado pela Profa. Dra. Márcia Mariano, "Olhares textuais e discursivos sobre o epos popular brasileiro", objetivamos, neste artigo, observar como as estratégias argumentativas são utilizadas para a construção das imagens discursivas do autor, do leitor, bem como de alguns personagens na epopeia popular

<sup>3</sup> Este artigo é uma revisão e adaptação do publicado nos anais do V SENALIC, ocorrido em 2014 na UFS, sob o título "Argumentação e construção de imagens discursivas na epopeia popular" (SANTANA; MARIANO, 2014).

<sup>4</sup> Este artículo es una revisión y una adaptación del texto publicado en los anales del V SENALIC, ocurrido en 2014 en la UFS, bajo el título "Argumentação e construção de imagens discursivas na epopeia popular" (SANTANA; MARIANO, 2014).

<sup>5</sup> Doutorando no Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: flavio\_cdb@hotmail.com.

<sup>6</sup> Professora Adjunta da Universidade Federal de Sergipe. Doutora em Língua Portuguesa pela FFLSCH-USP, em 2007. E-mail: ma.rcpmariano@gmail.com.

*Lampião, herói ou bandido?*, do escritor itabaianense João Firmino Cabral (2010). Além disso, observaremos os indícios deixados pelo autor no texto para persuadir o seu auditório. Para isso, utilizaremos os estudos da Argumentação e Retórica, da Análise do Discurso de linha francesa e alguns conceitos da Semiótica greimasiana, além de reflexões sobre as características gerais da epopeia.

Palavras-chave: Argumentação, retórica, persuasão, *Lampião, herói ou bandido?*

**RESUMEN:** En vista del desprecio y el resurgimiento por los que pasaron tanto los estudios épicos como los estudios retóricos y también por formar parte del CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos), específicamente del GT coordinado por la Profa. Dra. Márcia Mariano, “Miradas textuales y discursivas sobre el epos popular brasileño”, objetivamos, en este artículo, observar cómo las estrategias argumentativas son utilizadas para la construcción de las imágenes discursivas del autor, del lector, así como de algunos personajes en la epopeya popular *Lampião, herói ou bandido?*, del escritor de la ciudad de Itabaiana (SE) João Firmino Cabral (2010). Además, observamos los indicios dejados por el autor en el texto para persuadir a su auditorio. Para ello, utilizaremos los estudios de la Argumentación y Retórica, del Análisis del Discurso de línea francesa y algunos conceptos de la Semiótica greimasiana, además de reflexiones sobre las características generales de la epopeya.

**Palabras-clave:** Argumentación, retórica, persuasión, *Lampião, herói ou bandido?*

## Introdução

Pelo fato de as artes literárias se renovarem “constantemente em um diálogo permanente entre o antigo, o novo e a realidade humano-existencial”, o gênero épico foi considerado esgotado no século XVIII, mas, por este ser uma arte literária, conseguiu sobreviver e ainda continua vivo em muitas culturas, mesmo vestindo roupagens diferentes, assim como qualquer outro gênero que se baseia nas transformações que sofrem a partir das “manifestações literárias e artísticas em geral” (RAMALHO, 2013, p.15). Já a Retórica, por ter sido reduzida à “arte de bem falar”, principalmente no séc. XIX, também foi preterida pelos estudos da linguagem, sendo retomada pelos neorretóricos na segunda metade do século XX. Ambos, Épica e Retórica, adaptaram-se ao mundo moderno e hoje ocupam lugares de interesse nos estudos literários e discursivos, consecutivamente.

Tendo em vista essa característica em comum entre os estudos épicos e os estudos retóricos (o desprezo e o ressurgimento nas ciências humanas) e também por fazermos parte do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos), especificamente do GT coordenado pela professora Dra. Márcia Mariano “Argumentação e Retórica na poesia épica”, propomos, neste artigo, analisar o cordel *Lampião, herói ou bandido?*, do escritor itabaianense João Firmino Cabral, observando: as estratégias argumentativas que o autor utiliza para construir sua imagem discursiva no texto (ethos); os indícios da imagem presumida do leitor (pathos); a construção discursiva dos personagens, bem como do tempo e do espaço da narrativa,

privilegiando a análise do ethos do herói em Lampião. Além disso, observaremos os rastros deixados pelo autor para persuadir o seu auditório no intuito de obter adesão ao seu discurso. Para tal, utilizaremos, na análise, estudos da Argumentação e da Retórica, da Análise do Discurso de linha francesa e alguns conceitos da Semiótica greimasiana, além de reflexões sobre a epopeia, a seguir<sup>7</sup>.

### **Características gerais da epopeia**

Em Silva e Ramalho (2007) o gênero épico é definido como um discurso híbrido e autônomo, por ser caracterizado pela presença tanto de uma instância narrativa quanto de uma instância lírica. A epopeia, alternando os gêneros lírico e narrativo, mostra, por um lado, os subsídios que estruturam a narrativa literária, e, por outro, os subsídios da lírica. Vale ressaltar que, mesmo a epopeia sendo narrativa, não se confunde com a narrativa de ficção, pois:

[...] a epopeia apresenta um eu-lírico que integra a expressão formal na estrutura narrativa (utilização do verso como unidade, exploração de recursos rítmicos e sonoros, uso da estrofação e da divisão em cantos), enquanto a narrativa de ficção tem apenas a voz narrativa, utiliza como unidade o período e divide-se em capítulos. (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 53).

Outra distinção de extrema importância entre a narrativa de ficção e a epopeia é “a natureza da proposição da realidade estruturada” (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 53), já que a narrativa de ficção é estruturada por uma proposição de realidade fictícia, pelo fato de ser uma elaboração imaginária da relação da existência do homem com o mundo;, e a epopeia é estruturada pela matéria épica, que é a fusão entre o real histórico com o mito.

A epopeia apresenta três planos estruturais: o plano histórico, onde é manifestada a dimensão real da matéria épica; o plano maravilhoso, onde a dimensão mítica é manifestada; e o plano literário, onde se manifesta a intervenção criadora do poeta. Na matéria épica é imposta a interação entre esses planos estruturais e as dimensões real e mítica se manifestam. Por esse

---

<sup>7</sup> Ressaltamos que este artigo é resultante de nossa participação no PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica), nos anos 2013-2014, onde desenvolvemos o plano de trabalho “A construção de imagens discursivas na valorização e no resgate da cultura itabaianense”, coordenado Profa. Márcia Mariano e cujo objetivo foi depreender o ethos do itabaianense criado nos textos por escritores da cidade, colaborando ainda com a valorização da cultura local.

motivo, é nesse plano que ocorre a transcendência do herói e do relato, elementos importantes na estrutura do gênero épico.

Muitas narrativas em cordel aproximam-se dessa matéria épica, dentre elas, as que tratam do cangaço. Lampião, o mais conhecido e temido cangaceiro, resume em si essa interação entre o real, histórico, e o mito, que se formou em volta de sua figura controvertida. Seria ele um herói ou bandido?

### **Origem e surgimento de Lampião, segundo João Firmino Cabral: uma análise interdisciplinar**

Fiorin (2008), baseado nos estudos de Benveniste, nos diz que “a enunciação é a instância do *ego*, *hic et nunc*. O eu é instaurado no ato de dizer: eu é quem diz eu. A pessoa a quem o eu se dirige é estabelecido como tu. O eu e o tu são os actantes da enunciação, [...] Ambos constituem o sujeito da enunciação.” (FIORIN, 2008, p. 137). Nesse caso, podemos entender que o enunciador/orador do cordel – assim como todo orador - constrói seu discurso tendo em vista esse tu que, na análise em questão, é representado pelos leitores de literatura de cordel.

Como o eu e o tu constituem os sujeitos da enunciação, esta é tida como a “instância linguística logicamente pressuposta pela existência do enunciado” (FIORIN, 2008, p. 138). Portanto, para todo enunciado temos um “eu digo” que está pressuposto, mesmo que nele esteja presente “eu digo”. Por esse motivo, deve-se distinguir essas duas instâncias, que são o eu pressuposto e o eu projetado no interior do enunciado, sendo a primeira relacionada ao enunciador e a segunda ao narrador. Como o tu é levado em consideração pelo eu no momento da construção do discurso, temos um tu pressuposto, que é designado de enunciatário, e um tu projetado no interior do enunciado, chamado de narratário. Fiorin (2008) vai mais além e nos mostra ainda outro nível, que é quando o narrador dá a palavra a personagens que dialogam no texto, classificando-as de interlocutor e interlocutário, que assumirão os papéis de eu e tu nessa instância.

Devemos deixar explícito que esse enunciador e esse enunciatário são autor e leitor, respectivamente, no entanto, não podemos confundi-los com o autor e leitor reais, “em carne e osso”, visto que eles são autor e leitor implícitos, ou seja, imagens discursivas desses sujeitos construídas dentro do texto. Nos estudos retóricos, enunciador e enunciatário recebem o nome

de orador e auditório, respectivamente, e as imagens discursivas a eles relacionadas constituem o *ethos* e o *pathos*.

No cordel *Lampião, herói ou bandido?*, o orador anuncia, logo na primeira estrofe, que contará quem foi Virgolino, o Lampião, a partir de sua perspectiva:

O leitor vai ler agora  
Na linguagem popular  
Mais um pequeno folheto  
No qual pretendo contar  
Quem foi esse cangaceiro  
No meu modo de pensar

Sabemos que todo discurso é persuasivo, ou seja, sempre falamos ou escrevemos no intuito de modificar o outro, levando-o a aceitar, no todo ou em partes, nosso ponto de vista; negociar distâncias, etc, pois, segundo Maingueneau (2005, p. 73) “[...] O poder de persuasão de um discurso decorre em boa medida do fato de que leva o leitor a identificar-se com a movimentação de um corpo investido de valores historicamente específicos”. Nos versos acima, o autor anuncia que não pretende persuadir o leitor, mas apenas “contar”, a partir do seu “modo de pensar”, quem foi Lampião, o que sabemos que é impossível.

Nesse caso, talvez o enunciador tenha tentado mostrar ao seu auditório que é uma pessoa humilde, que não quer mudar a opinião de ninguém, mas somente expor a sua ideia, mesmo sabendo, como bom orador, qual é o seu objetivo e/ou o objetivo dos discursos em geral. Ao informar/afirmar que o leitor lerá algo escrito “na linguagem popular”, ele cria uma aproximação com esse enunciatário, que ele presume possuir também essa linguagem e, com isso, estabelece com ele uma comunhão.

Como a história narrada gira em torno da dúvida entre Lampião ser bandido ou herói, o autor traz à baila argumentos para que o leitor, ao final da narrativa, faça seu próprio julgamento, baseado nos argumentos apresentados no texto. No entanto, Fiorin (2008, p. 154), citando Cícero, diz que “o orador precisa saber o que pensam (*cogitent*), sentem (*sentiant*), opinam (*opinentur*), esperam (*expectent*) aqueles a quem se deseja persuadir”, ou seja, esse enunciatário “não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciador, mas é um produtor do discurso que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações” (FIORIN, 2008,



p. 154). Deste modo, o julgamento que o enunciário fará ao final da narrativa dependerá não apenas da construção do discurso do orador, mas também de seus valores, crenças e pontos de vista sobre o mundo.

Em outras palavras, um leitor nem sempre concorda com as ideias do autor. Ele pode tanto concordar quanto discordar delas, ou ainda concordar em partes, questioná-las, discuti-las. Conhecer bem aqueles a quem se deseja persuadir é um grande passo para o discurso eficaz.

Esse contato entre o orador e seu auditório não concerne unicamente às condições prévias da argumentação: é essencial também para todo o desenvolvimento dela. Com efeito, como a argumentação visa obter a adesão daqueles a quem se dirige, ela é, por inteiro, relativa ao auditório que procura influenciar (PERELMAN; TYTECA, 2005, p. 21).

O início da narrativa fala sobre a origem de Lampião, já dando indícios de sua natureza contraditória. Ao mesmo tempo que nascera em um “Lugar onde tem cabra que pega / Cascavel e come cru”, mostrando toda a coragem e a periculosidade de seus conterrâneos, retrata a família do cangaceiro como tranquila e honesta. Nessa estrofe o autor faz uso do lugar de pessoa, trazido por Perelman e Tyteca (2005, p. 107), no *Tratado da Argumentação*, que está relacionado aos “valores derivados de pessoa, vinculados à sua dignidade, ao seu mérito, à sua autonomia”:

Filho de José Ferreira,  
Um pequeno agricultor,  
E dona Maria Lopes,  
Mulher de honra e pudor,  
Um casal muito feliz,  
Honesto e trabalhador

Em outras estrofes, no entanto, predomina a bravura da família de Lampião, desaparecendo a anunciada tranquilidade, como se vê no comportamento de Virgolino e seus irmãos diante dos insultos de Zé Saturnino, “Um indivíduo perverso, / De pensamento ladino”:

Virgolino e seus irmãos,  
Caboclos de sangue quente,  
Não guardavam desaforo  
Nem temiam aquela gente,  
Revidavam aos insultos  
Daquele cabra insolente

O orador, no entanto, tenta convencer o leitor de que Lampião e sua família foram desviados de seus ideais de pessoas honestas, boas e trabalhadoras. Para isso apresenta o personagem Zé Saturnino, que buscava sempre “encrenca” com a família de Lampião. Por conta dessas desavenças, o pai de Lampião, Zé Ferreira, vai embora para o estado de Alagoas, mas Zé Saturnino, com a ajuda do coronel Lucena e “Uns trinta policiais”, vai atrás da família de Lampião e mata apenas o patriarca, pois na casa só estavam Zé Ferreira e seu filho João.

Já nessa cena podemos identificar o lugar da quantidade, em que se julga que uma coisa melhor que outra por motivos quantitativos. Vemos também a “preferência concedida ao provável sobre o improvável, ao fácil sobre o difícil” (PERELMAN; TYTECA, 2005, p. 99). Aqui, este argumento tem um papel fundamental já que se a família de Lampião não era perigosa e não havia cometido nenhum crime, seria um “exagero” deslocar trinta policiais, além de Zé Lucena e Zé Saturnino para matar apenas o pai de Lampião, que foi o plano que tinham: “Já com o plano formado: / De matar seu Zé Ferreira, / Que de nada era culpado.” Porém, podemos dizer também que o autor pretendeu retratar como era a realidade da época, ou seja, quem detinha poder conseguia o que queria, pois Zé Saturnino, segundo o orador, possuía poder e convenceu Zé Lucena de “Que Zé Ferreira e os filhos, / Cada um era ladrão. / Foragidos da justiça / Não mereciam perdão.”, e de que ladrão e foragidos da polícia não pagavam seus crimes na cadeia, mas sim com a morte.

A partir desse episódio, os filhos de Zé Ferreira decidem vingar a morte do pai, e Virgolino complementa, em discurso direto:

– Daqui pra frente só Deus  
Saberá o meu destino,  
Acabou-se a minha paz  
– Assim falou Virgolino –,  
Não importa ser chamado  
De bandido e assassino.

Assim, segundo o orador, surgiu Lampião, e acrescenta: “Pois a justiça da terra, / Por não agir com razão, / Gerou assim o maior / Cangaceiro do sertão.”

Foi assim com Virgolino,  
Em bandido transformado,  
Junto com os três irmãos,  
Cada qual mais bem armado,

Enfrentou vários combates –  
Em poucos foi derrotado.

Nesses versos é reforçada a ideia de que a transformação de Lampião ocorreu pela morte do pai, mas, nos versos abaixo, é dito que a mudança surgiu também pelo fato de haver desigualdades sociais entre ricos e pobres e isso fica comprovado quando Virgolino assalta a Baronesa de Água Branca e “Dizendo: – Com quem é rico / É assim que se faz!”, e depois do sucesso nesse assalto passa a repetir esse tipo de crime com frequência, “Por ser feliz na empresa. / Daí então repetia / Cada dia uma proeza.”. Temos então, no texto, duas causas apresentadas pelo autor como motivos para que a figura de Lampião surgisse.

### **2.1 O sentimento e a fé de Virgolino**

Certo dia o Padre Cícero  
Mandou pra ele um recado,  
Meu digníssimo afilhado,  
Venha aqui porque estou  
De você necessitado

Nessa passagem da narrativa, Lampião vai até Juazeiro, assim como pediu o Padre Cícero, que estava com medo da Coluna Prestes invadir a cidade. Ao chegar, Lampião e seu bando são acolhidos com alegria; no dia seguinte, recebe o título de Capitão pelo senhor Pedro Albuquerque. Por conta do título, o orador nos diz que o cangaceiro “Tornou-se mais corajoso”. Lampião vai para a batalha contra a Coluna Prestes, mas acaba sendo atingido no pé e passa dois dias e meio com fome e acaba sendo salvo por um menino.

Uma cabacinha d’água  
O garoto conduzia,  
Deu um pouco a Virgolino,  
Que em vez de falar, tremia,  
Mas, quando matou a sede,  
Chorou de tanta alegria

Podemos verificar, nessa estrofe, que, ao se deparar com a morte, o cangaceiro mostra-se humilde e sentimental, nesse caso, o orador nos dá indícios de que Lampião, apesar das atrocidades que fazia, era uma pessoa que possuía bons sentimentos e era humilde, pois chora

na frente de uma criança que o ajuda em um momento crítico. Mas, após sua recuperação, Lampião volta às batalhas. Massilon, um cangaceiro, diz a Lampião que conhece uma cidade muito rica, chamada Mossoró.

Virgolino perguntou:  
– Lá, quantas igrejas tem?  
Massilon disse: – Tem três!  
Disse o chefe: – Não convém...  
Cidade com três igrejas  
Não se vence com ninguém.

A partir desses versos, podemos observar, por mais contraditório que seja, a religiosidade dos cangaceiros e o respeito que Lampião tinha por cidades que possuíam santos como padroeiros. No entanto, Massilon convence Lampião a atacar Mossoró. Primeiro fez um bilhete para o prefeito da cidade, mas esse respondeu dizendo que não tinha medo de cangaceiro. Ao ler a resposta do prefeito, Lampião se sente ofendido e decide invadir, levando cinquenta homens, sem temor. No entanto, é surpreendido com um ataque “pesado”. Por conta disso, Lampião foge com seus homens e seu respeito a cidades religiosas é reforçado.

## **2.2 O “cabra” macho e a “muié macho” sedutora**

Lampião e seu bando chegam ao sertão da Bahia, especificamente à vila de Santa Brígida, onde mora um sapateiro chamado Zé de Neném, “Um homem justo e ordeiro, / Que só com trabalho honesto / Conseguia algum dinheiro”, casado com Maria de Déa, “Quente como uma panela / Na hora que está no fogo / Quando alguém cozinha nela.”. Porém, apesar de Zé de Neném e Maria de Déa serem casados, ela não amava o esposo e até o chamava de “Um cabra frouxo e perdido/ E que preferia antes / Se amigar com um bandido.”.

Como Maria sempre ouvia notícias sobre Lampião, dizia que se o visse lhe daria sua alma, vida e coração. Assim que soube que Lampião estava na vila, Maria pediu para que sua mãe fosse conversar com o cangaceiro para falar-lhe sobre “A paixão que eu tenho nele / E diga que eu só sossego / Quando for mulher dele”. Virgolino vai conhecer a moça que “Disse:– Que prazer em vê-lo, / Adoro um homem valente!” e eles conversam sobre o casamento dela: “Ela disse: – Mas o meu / Marido não é de nada. / É um sapateiro frouxo, / Nunca deu uma brigada.”

Nesse ponto da narrativa podemos verificar os opostos valente *versus* “frouxo” e bandido *versus* honesto, e constatamos que, para Maria, homem de verdade tinha que ser corajoso e valente, não importando se fosse bandido. Já o homem “frouxo”, mesmo sendo honesto e trabalhador, não era considerado homem de verdade, tanto que ela deixou o marido para ir se “juntar” com Lampião. Se pensarmos no frouxo como sinônimo de *mole* ou *inerte*, sexualmente falando, *valente* passa a ser sinônimo de *viril*. Destacamos aqui o discurso machista que remete ao homem a obrigação de ser bom amante para ser realmente um homem.

Para convencer o cangaceiro a levá-la junto no bando, Maria faz uso da *intimidação*: “Só voltarei para casa / Se o senhor não for macho”, estratégia argumentativa que é vista no percurso da manipulação da Semiótica Discursiva. Mais uma vez o discurso machista se faz presente, trazendo a coragem como característica unicamente de pessoas do sexo masculino, restando às mulheres a fraqueza nas ações.

Nesse caso, o cangaceiro, para provar sua “macheza” diz que a leva e ainda ressalta: “Sou macho, dez vezes macho, / Nasci para topar tudo!”. Maria vai mais além e faz uso de mais uma estratégia de manipulação, dessa vez, a *tentação*: “Eu também não sou medrosa. / Tendo um rifle e um punhal, / Brigo e não fico nervosa. / Também na cama sou quente, / Fascinante e carinhosa!”. Nesses versos, a moça, conhecida depois como Maria Bonita, além de mostrar sua valentia para poder seguir no bando sem medo, mostra seus dotes sexuais para conquistar seu futuro marido. Aqui vemos, portanto, os estereótipos do homem e da mulher nordestinos, caracterizados pela valentia e destemor. No entanto, quando possuidora dessas características, ela não pode simplesmente ser mulher, mas é vista como “muié macho”. À mulher, acrescenta-se ainda, a imagem de “quente” e sedutora.

### 2.3 Sergipe, seus “coiteiros” e o fim de Lampião

Lampião se instala no estado de Sergipe e “Depois de vários combates / Naquele pequeno Estado, / Conseguiu muitos coiteiros”. No entanto, ao falar sobre a cidade de Poço Redondo-SE, o orador entra, novamente, em contradição:

Ali se aliou  
A um coronel fazendeiro,  
Que, naquela região,  
Tinha capanga e dinheiro.

Esse, por seus interesses,  
Veio a tornar-se coiteiro

No início da obra, o orador diz que Lampião se vingava de quem era rico, por não concordar com as desigualdades sociais. Na estrofe transcrita acima, no entanto, revela-se um cangaceiro interesseiro. Tal contradição dá indícios de que o autor não acredita no Lampião herói, uma espécie de *Robin Hood* brasileiro, mas em um cangaceiro que buscava dinheiro e fama a partir de sua valentia. O “Lampião bandido” aparece em várias passagens da narrativa, combatendo policiais e até saqueando cidades com população carente.

Outros versos, por meio da intertextualidade, revelam essa sanção negativa do orador aos atos de Lampião: “Porém, da justiça eterna, / Ninguém pode se esconder.”. Versos em que, por meio da alusão a um discurso religioso, o autor repudia as atrocidades feitas pelo cangaceiro. Ditos populares também são utilizados para reforçar esse repúdio:

Mas ele nem se lembrava  
Do ditado popular  
Que se colhe o que se plante,  
E ninguém pode negar  
Que tudo quanto se deve  
Um dia tem que pagar

Podemos definir o uso de alusões ao discurso religioso como argumentos de autoridade, como nos dizem Perelman e Tyteca (2005, p. 351): “[...] no limite, a autoridade divina sobrepuja todos os obstáculos que a razão poderia opor-lhes”. Mas também podemos entender que o orador está construindo argumentos diversos sobre a figura que ele acredita que era Lampião, como se vê nessa passagem de Perelman e Tyteca (2005, p. 350): “[...] mais das vezes o argumento de autoridade, em vez de construir a única prova, vem completar uma rica argumentação”.

Na passagem que retrata a morte de Lampião, o orador fala sobre os coiteiros, enquanto o cangaceiro estava na gruta descansando:

Confiado nos coiteiros  
Ficou ali Virgolino  
Juntamente a Zé Sereno,  
Outro bandido ladino,  
Fez ali muitas barracas

Com seu bando ferino.

Pelo fato de Lampião confiar nos coiteiros de Sergipe, não temer traição e fazer amizade com os sergipanos, diferente do que acontecia em outros estados por onde andou, o orador acaba criando na narrativa também uma imagem do sergipano, aproximando-a à imagem discursiva de Lampião. Dessa forma evidencia-se um ethos do sergipano valente, corajoso e que também compactua com as ideias e crimes cometidos pelo cangaceiro.

Porém, o Tenente Bezerra consegue descobrir seus coiteiros e os ameaça. Estes, temendo a morte, acabam revelando o esconderijo de Lampião. Na cena da morte é construída a imagem de cangaceiros inocentes que foram pegos de “surpresa” pelos policiais, vítimas de atrocidades; o orador cria aqui uma imagem de cangaceiros “do bem”:

Virgolino com Maria,  
Por serem chefes do bando,  
Receberam uma rajada  
Que caíram arquejando.  
Assim morreram abraçados  
Contra a sorte praguejando.

A cangaceira Eneida  
No crânio foi baleada;  
Morreu no mesmo momento,  
Numa pedra recostada.  
Depois por policiais  
Inda foi decapitada.

Até Maria Bonita  
Morta, ainda foi despida.  
Um soldado mau tirou  
Sua calcinha em seguida,  
Na gana de vê-la nua,  
Mesmo seu corpo sem vida

Além disso, o autor, ironicamente, por meio da metáfora, “eleva” os cangaceiros derrotados a figuras da realeza:

Onze corpos sem cabeças  
Ficaram naquela grotá:  
Rei, rainha e nove cabras  
Aquele quadro denota  
Que o rei dos cangaceiros  
Sofreu a maior derrota.

e termina a narrativa trazendo novamente um discurso religioso, aqui usando o termo “Novo Testamento” para reforçar o argumento de autoridade: “Porém tudo tem seu fim, / Diz o Novo Testamento”.

O orador termina a narrativa dizendo que não julga se Lampião foi bandido ou herói, no entanto, comprovamos, a partir de sua argumentação, que ele privilegia a imagem do Lampião bandido. Porém, tendo em vista o caráter interdisciplinar deste artigo, temos que frisar que aparece sim a figura de Lampião herói na narrativa, mas não o herói das revistas em quadrinhos, do bom moço, mas o herói da epopeia.

Para alcançar o estatuto épico do herói, precisa pisar o solo maravilhoso, ou seja, passar do plano histórico para o maravilhoso, provando a transformação mítica que, resgatando-o da consumação do tempo histórico, confere-lhe a imortalidade épica. (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 60). Seguindo essa linha, podemos dizer que lampião também é considerado herói na narrativa, já que, a partir de seus feitos, mostrados no cordel, sua figura tornou-se imortal na nossa história e na cultura popular, principalmente do nordeste do Brasil.

### **Considerações finais**

A partir da análise realizada, pudemos observar que, naquilo que é dito no texto, o enunciador tentou criar um ethos de imparcialidade e humildade, dizendo que o público é quem faria o julgamento de Lampião. No entanto, aquilo que é mostrado, evidenciado pela argumentação, sugere um ethos do enunciador religioso, tradicional e seguro de seu ponto de vista, que sanciona negativamente os atos do cangaceiro.

O texto ainda evidencia a imagem presumida do leitor, feita pelo enunciador. A intertextualidade, no uso de ditos populares e do discurso religioso, bem como a linguagem mais informal, revelam um pathos simples, religioso e conhecedor da cultura popular. Outras imagens discursivas são construídas e/ou reforçadas na narrativa, tanto dos personagens, quanto do tempo e do espaço em que a história acontece (o nordeste na época de Lampião): a do “cabra e da muié macho” (o sertanejo valente); do sertanejo sofrido; do nordestino viril e da nordestina



sedutora; do nordeste religioso; do nordeste coronelista; do sergipano valente; do policial cruel; de um Deus vingativo, dentre outras.

Discursivamente, focalizando agora o personagem principal da narrativa, Lampião é mostrado no texto como bandido, mas literariamente, considerando o cordel uma poesia épica popular, Lampião é herói, já que, a partir de seus feitos, que podem ser comprovados historicamente e que são elencados no texto, sua figura tornou-se imortal na história do nordeste brasileiro e sua figura, mítica e contraditória, é encontrada e contada sob muitas representações.

### Referências

- CABRAL, João Firmino. **Lampião, herói ou bandido?** 2ª ed. Fortaleza: Tupynaquim Editora, 2010.
- FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido:** estudos discursivos. – São Paulo: Contexto, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: **Imagens de si no discurso:** a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-72.
- PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação:** a nova retórica. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2002. [Original de 1958].
- RAMALHO, Christina. **Poemas épicos:** estratégias de leitura. 1ª ed. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.
- SANTANA, F. P. ; MARIANO, M.R.C.P. . Argumentação e construção de imagens discursivas na epopeia popular. In: **V Senalio** - Textos completos. São Cristóvão, 2014. v. 5. p. 1-12.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da Silva; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira:** teoria crítica e percurso. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.



LEITE, Jessica Mayara Lisboa. O engajamento social na poesia épica de Leda Miranda Hühne. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 210-225. ISSN 2527-080-X.

## O ENGAJAMENTO SOCIAL NA POESIA ÉPICA DE LEDA MIRANDA HÜHNE

### SOCIAL ENGAGEMENT IN EPIC POETRY BY LEDA MIRANDA HÜHNE

Jessica Mayara Lisboa Leite (UFS)<sup>8</sup>

**RESUMO:** Esta pesquisa tem por objetivo mostrar como Leda Miranda Hühne, em *A cor da terra*, obra publicada em 1981, faz uma representação mítico-simbólica do Brasil. Nessa perspectiva, destacaremos a importância de se reconhecerem algumas marcas estéticas e de conteúdo que caracterizam a produção épica de Hühne, bem como: o diálogo com a tradição concretista; o engajamento com questões sociais, culturais e políticas; a presença da “Mãe-Terra” como referente mítico; a instância de enunciação assumida numa 1ª voz de mulher; e o revisionismo e engajamento histórico, para os quais certamente contribuiu o conhecimento filosófico da escritora.

**Palavras-chave:** *A cor da terra*, poesia épica, imagem mítica. Leda Miranda Hühne.

**ABSTRACT:** This research aims to show how Leda Miranda Hühne, in *A cor da terra*, work published in 1981, makes a mythical-symbolic representation of Brazil. From this perspective, we will emphasize the importance of recognizing some aesthetic and content marks that characterize Hühne's epic production, as well as: the dialogue with the concretist tradition; engagement with social, cultural and political issues; the presence of the "Mother Earth" as a mythical referent; the instance of enunciation assumed in a woman's 1st voice; and revisionism and historical engagement, to which the writer's philosophical knowledge certainly contributed.

**Keywords:** *A cor da terra*, epic poetry, mythical image, Leda Miranda Hühne.

---

<sup>8</sup> Relato de Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido no Curso de Letras/Itabaiana, da Universidade Federal de Sergipe. Orientadora: Christina Bielinski Ramalho.

## Introdução

Segundo Ramalho, “Durante muito tempo (e, ainda que de forma escassa, mesmo hoje), certas temáticas e uso vocabular eram proibitivos às escritoras. A poesia épica, por exemplo, é reconhecidamente um reduto masculino” (2006, p.111). Corroborando com o pensamento de Ramalho, além de mostrar que a mulher também escreve o épico, e que este não é, pois, um “reduto masculino”, faz-se necessário mostrar que tal gênero não morreu. Embora seja “considerado por grande parte da crítica um gênero esgotado no século XVIII, o épico, contudo, como forma de arte literária que é, sobreviveu e sobrevive em muitas culturas, ainda que revestido de novas formas [...]” (RAMALHO, 2013, p.15). Portanto, o épico além de existir, está sujeito às transformações estéticas e conceituais pelas quais o mundo passa. Assim como nossa sociedade, ao longo do tempo, passa por diversas mudanças, com a Literatura ocorre o mesmo, afinal, ela é um reflexo da realidade circundante.

Dessa forma, esta pesquisa tem por objetivo mostrar como Leda Miranda Hühne<sup>9</sup>, em *A cor da terra*, obra publicada em 1981, faz uma representação mítico-simbólica do Brasil. Nessa perspectiva, enfatizaremos a importância de se reconhecerem algumas marcas estéticas e de conteúdo que caracterizam a produção épica de Hühne. É válido ressaltar que o presente estudo é oriundo da minha experiência com o PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica), em que foi possível conhecer um pouco mais do épico na poesia de Leda Miranda Hühne. Através do projeto realizado, pude perceber a audácia da mulher-escritora, que, além de romper com os tabus pregados por uma sociedade patriarcal, mostra a arte como uma forma de denúncia.

Para o desenvolvimento deste trabalho, algumas etapas metodológicas foram desenvolvidas, a partir do primeiro passo, que foi a escolha do poema épico, do autor e do tema. Embasada na leitura de textos teóricos que discorrem sobre o épico, como Anazildo Silva e Christina Ramalho, analisei *A cor da terra*, atentando-me para a relação existente entre história e

---

<sup>9</sup> Poetisa, romancista, contista e ensaística, mestra em filosofia pela UFRJ e doutora pela PUC do Rio de Janeiro.

literatura, para a representação mítico-simbólica do Brasil presente na obra e para a imagem mítica da Mãe-Terra, que dela se recolhe.

Tratando-se da estrutura, o poema épico possui algumas características peculiares que facilitam o seu reconhecimento como gênero literário. Além da proposição, invocação e divisão em cantos, o poema épico também apresenta uma dupla instância de enunciação: uma lírica e outra narrativa, e os planos literário, maravilhoso e histórico. É, pois, um poema longo, que exige do leitor uma maior atenção. Portanto, a finalidade da divisão em cantos é “compatível com a própria natureza do texto épico, que, extenso, pede pausas, e englobando, muitas vezes, largos períodos históricos, igualmente exige que se destaquem os episódios enfocados” (RAMALHO, 2013, p. 82).

Mesmo que alguns críticos cogitem sobre a morte do épico, temos muitas evidências de sua existência e importância para os estudos literários. Anazildo Silva, através de sua teoria, mostra que o gênero épico ainda sobrevive e que, assim como a sociedade passa por modificações, o texto literário também passa. A arte não é estática, mas sim, dinâmica e renovável, pois

sempre em sintonia com as questões sociais, históricas, políticas, estéticas etc., as artes, incluindo a literária, se renovam constantemente em um diálogo permanente entre o antigo, o novo e a realidade humano-existencial. Considerado por grande parte da crítica um gênero esgotado no século XVIII, o épico, contudo, como forma de arte literária que é, sobrevive em muitas culturas, ainda que revestido de novas formas, como ocorre com qualquer gênero literário quando corretamente observado por lentes teóricas e críticas que levem em conta as transformações por que passam as manifestações literárias e artísticas em geral (RAMALHO, 2013, p. 15).

Em *A cor da terra*, Hühne traceja os fatos históricos que marcaram a construção da identidade de um povo pertencente a um Brasil ainda menino, a um país que tinha acabado de se libertar dos colonizadores, mas que enfrentará muitas dificuldades, desde a escravidão até a formação ideológica e cultural, as desigualdades sociais, a seca, o cangaço, o exílio dos nordestinos e a masmorra das favelas dos grandes centros urbanos. Segundo Ramalho,

ao dialogarem com a História ou, um poeta e uma poetisa épicos (as) definem linhas em empatia com historiadores e versões de fatos históricos. Ao se analisar uma epopeia, não se está entrando, pois, em contato com a história de forma abstrata, mas

com versões nas quais se basearam as linhas mestras do plano histórico do poema (2013, p.112).

Em entrevista<sup>10</sup> concedida a Christina Ramalho, Leda diz que “*A cor da terra* tem como herói o próprio povo brasileiro que narra a sua história através da mulher-terra. Ela é a grande obreira que abre seu ventre para tantas sementes e recebe tantas pisadas e, ainda assim, é oferenda” (RAMALHO, 2005, p. 97). É evidente que Hühne é uma escritora à frente de seu tempo. Em suas obras, ela quebra tabus e rompe preconceitos. Em seus textos épico-líricos, podemos identificar “[...] o engajamento com questões sociais, culturais e políticas; a presença da “Mãe-terra” como referente mítico; e a instância de enunciação assumida numa 1ª voz de mulher” (RAMALHO, 2005, p. 93-94).

Outro ponto que merece destaque é a estética do livro, mais precisamente, a capa. Esta, além de ser muito sugestiva, faz jus ao conteúdo abordado no corpo do poema: a figura mítica da “Mãe-terra”. A capa traz a imagem de uma mulher (não identificada, uma vez que ela pode representar todas as mulheres), com as pernas abertas, numa posição de parto e uma criança saindo de suas entranhas. “Mãe” e “terra”, ambas são responsáveis pela reprodução e precisam ser “fecundadas”, não necessariamente pelo órgão genital masculino, mas pelas sementes (no caso da “terra”) espalhadas pelas mãos de trabalhadores, pois, a terra “brotou do trabalho do trabalhador”.

### ***A Cor da terra: uma representação mítico-simbólica do Brasil***

Escrito por Leda Miranda Hühne e publicado em 1981, *A cor da terra*, obra magnífica para ser lida em único fôlego, faz um retrato poético de um Brasil independente, cujos traços de identidade não recebem a valorização que deveriam. Retrata, pois, a beleza dos trópicos integrando-a às raças marginalizadas, aos negros escravizados, aos índios amedrontados e aos nordestinos exilados. Para Maria Consuelo Cunha Campos, autora do prefácio de *A cor da terra*, tal obra representa “uma grande poética da brasilidade” (este é o título do prefácio), em que é possível notar não apenas um esmerado trabalho estético, mas também

---

<sup>10</sup> Esta entrevista foi realizada em 2002, durante a elaboração da tese de doutorado de Christina Ramalho, *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres*.

os mitos da nacionalidade, tais como a cordialidade de uma história sem guerras, sem violência, num espaço paradisíaco de Eldorado, são desmitificados em favor da imagem de um brasileiro que se dá conta de que verdadeiramente não conhece este país que pulsa, lá embaixo sufocado pelas místicas da nacionalidade, pelas versões multinacionais [...] (CAMPOS, 1981, p. 8).

Nessa perspectiva, faz-se relevante atentarmos para a importância da mulher escritora (que, muitas vezes, engajada com as causas sociais, busca um espaço no cenário da literatura), que, por muito tempo, lutou (e ainda luta) pelos seus direitos e por um lugar numa sociedade patriarcal. No que diz respeito aos traços estéticos e à temática da produção literária de Hühne, Ramalho afirma que

a temática social, voltada para a apreensão da terra e do homem brasileiros, está presente na maior parte de sua obra literária, que reúne cerca de 80 publicações, entre romances, poemas, poemas longos de feição épica, contos e crítica literária. Leda Hühne, contudo, privilegia, em processo de criação, os romances e os poemas longos, carregados de intensão crítico-transgressora (2013, p.76).

A autora, em *A cor da terra*, além de brincar com a disposição gráfica das palavras, utilizando-se de traços estéticos semelhantes ao concretismo, tal como se vê na abertura do poema, aqui retomada:

**A COR DA TERRA**

C  
O  
R  
D  
A

**ACORDA TERRA**

faz um apelo à mãe-terra: “A COR DA TERRA”/ “ACORDA TERRA”. “Problematizando questões sociais do Brasil, o poema não se centra na relação entre os domínios do masculino e do feminino, mas na sociedade como um todo. O que o poema valoriza é a atuação social de cada brasileiro e brasileira [...]” (RAMALHO, 2012, p. 74). Fica, pois, evidenciada a importância de as mulheres terem, com a chegada do século XX, alcançado maior espaço no âmbito da produção literária, através de textos com intenções críticas e transgressoras.

Trata-se, portanto, de uma arte engajada com as causas sociais, e não de uma “arte pela arte”. Hühne, em *A cor da terra*, “brinca” com as palavras, aporta-se do fazer poético para discutir assuntos relacionados à história e a cultura do povo brasileiro, através do

uso da caixa alta, dos versos curtíssimos, agrupados em dísticos ou tercetos que se espalham no branco da folha, à moda vanguardista, provocando o ritmo do olhar-leitor com jogos de palavras e possibilidades de leituras diagonais. Além disso, são expressivos no conjunto de sua obra: o engajamento com questões sociais, culturais e políticas; a presença da “Mae-Terra” como referente mítico; e a instância de enunciação assumida por uma 1ª. voz de mulher, o que instiga a curiosidade sobre a militância feminista da autora (RAMALHO, 2013, p. 76).

A obra, como já foi mencionado, traz um prefácio intitulado “Uma Poética da Brasilidade”, escrito por Maria Consuelo Cunha Campos, e está dividida em partes, a saber: um “Preâmbulo” (que funciona como uma proposição nomeada, em destaque e em forma de poema), subdividido em duas partes: “A COR DA TERRA”, em que o eu-lírico/narrador descreve os trópicos e “À MARGEM”, em que temos a visibilidade de todas as identidades que se encontravam à margem dos colonizadores:

OS ÍNDIOS  
OS CABOCLOS  
OS NEGROS  
OS MULATOS

TODOS  
PRISIONEIRO  
NO JUNCO  
DOS FORTES  
VERDE-  
AMARELADOS

TODOS  
NA CERCA  
VIVA VIVOS  
MORTOS

OS NORDESTINOS  
OS EXILADOS  
TODOS  
COLONIZADOS

TODOS  
SUB –  
JULGADOS  
À FALSA  
E CAPITAL  
HERANÇA

(HÜHNE, 1981, p. 17).

Já “EPICENTROS” traz as partes I. “A TERRA VERDE”; II. “ALFORRIA” e III. “DESCAMINHO”; “COSMÓPOLE” é composta por I. “O LABIRINTO”; II. “O ESTIGMA” e III. “HERANÇA”; e “MELOPÉIAS” apresenta I. “O CANTO DA TERRA” e II. “GEMIDOS”. Vejamos o quadro sintético:

A COR DA TERRA				
PREFACIO	PREAMBULO	EPICENTROS	COSMOPOLE	MELOPEIAS
UMA POETICA DE BRASILIDADE	A COR DA TERRA	I-A TERRA VERDE	I-O LABIRINTO	I-O CANTO DA TERRA
	A MARGEM	II-ALFORRIA	II-O ESTIGMA	II-GEMIDOS
		III-DESCAMINHO	III-HERANÇA	

“SÓ PAU – BRASIL/SÓ PAU – BRASIL” (HÜHNE, 1981, p. 23) são os dois primeiros versos de “A TERRA VERDE”, a primeira parte de “EPICENTROS”. É perceptível que tais versos possuem um duplo sentido: o eu-lírico/narrador pode, de fato, estar fazendo menção à exploração do Pau-Brasil, como pode também estar querendo expressar o estrago causado pelos colonizadores, numa tentativa de dizer que o Brasil só levou “pau”, “pau”.

Nos versos “A COR DA TERRA NÃO NASCEU/ DO SOPRO DAS/ CARAVELAS” (HÜHNE, 1981, p. 14), retirados da parte intitulada “A COR DA TERRA” (Preâmbulo), e em “NO VENTRE/DA TERRA VERDE” (HÜHNE, 1981, p. 23), de “A terra verde” (EPICENTROS), Ramalho observou que

a terra ganhou “cor” por meio do trabalho e do trabalhador, termo metonímico que envolve índios, caboclos, negros, mulatos e nordestinos. “TODOS PRISIONEIROS”. A consciência de “aprisionamento” que cerca a identidade popular brasileira realça o teor político dos versos, que, lembremos, foram publicados ainda dentro de um regime de censura (2013, p. 79).

Dessa forma, pode-se dizer que a expressão “Terra verde” faz alusão a uma terra ainda jovem, que precisa amadurecer, ou melhor, que precisa acordar para e enxergar as consequências do processo de “aculturamento”, em que a cultura do colonizador é imposta como oficial, tirando dos índios o direito sobre as terras já habitadas. Vejamos:



O ÍNDIO  
DE BRAÇOS  
DES – CRUZADOS

GANHA DOS  
VISITEIROS  
A CARTA DE  
ESTRANGEIRO

(HÜHNE, 1981, p. 26).

Ainda em “TERRA VERDE”, tem-se a presença constante dos elementos da terra, numa tentativa de “recompor tanto a identidade da terra como a identidade dos grupos sociais. Assim, para representar as vítimas da exclusão, é dada voz à índia “a-mordaçada” [...]” (RAMALHO, 2005, p. 96).

ÍNDIA  
DE PELE  
URUCU

COLARES  
PLUMAS  
CORPO  
NU

ÍNDIA  
CALADA  
MURCHO  
ANU

FORA DOS  
TAMBORES  
DA TABA

LONGE  
DOS CANTOS  
TUPÃ

ÍNDIA  
AMOR-  
DAÇADA

(HÜHNE, 1981, p. 30).

Na segunda parte de “EPICENTROS”, “ALFORRIA”, a voz é dada ao negro, retomando, assim, o “13 de maio de 1888”, dia da abolição dos escravos. Já na terceira parte, “DESCAMINHO”, uma voz de mulher nordestina, mesmo sem saber de nada do sertão, assume a instância de enunciação: “SOU DO NORDESTE/ E DO NORDESTE/ NADA SEI [...]” - “SOU MASCARADA/PELAS CARRANCAS/CARRASCOS/ENFEITIÇADOS” (HÜHNE, 1981, p. 49-50). Entre as três partes de “EPICENTROS”, “DESCAMINHO” é a maior. O ELN fala do Nordeste de forma minuciosa, desde a seca até a produção de açúcar, contradizendo, assim, a afirmação de que nada ela sobre este Estado.

LARGA  
 A SECA  
 A CHOÇA  
 O JEGUE  
 JOGA  
 NAS COSTAS  
 O SACO  
 LEVE  
 SEGUE  
 CEGO  
 CAMINHEIRO  
 NORDESTINO  
 (HÜHNE, 1981, p. 57).

Observemos que Hühne, ao se utilizar de traços concretistas, mostra, nas entrelinhas do poema, o percurso feito pelo retirante nordestino, pois, o trecho acima remete a uma estrada, a um caminho que deve ser percorrido por alguém. Dessa forma, em “DESCAMINHO”, a autora

relata a vida sofrida dos “Severinos” que estão à procura de uma solução, querem ficar livres da seca, enfrentam o exílio, se deparam com as dificuldades encontradas no caminho “ACOCORADOS/ACUADOS/ OS NORDESTINOS/ NA ESTRADA/ A COMER RAPADURAS/ A CHUPAR POEIRAS” (HÜHNE, 1981, p. 62). Como o próprio título sugere, os nordestinos estão à procura de um “caminho sem caminho” – “Descaminho”.

Além da seca e do exílio, o ELN destaca o processo de produção de açúcar. Ali, mais uma vez, ela expõe a relação dominador/dominante como ponto crucial para deixar outro grupo de pessoas, neste caso, os nordestinos, à margem da sociedade. Trata-se, pois, de uma política capitalista, em que todo o capital é centrado nas mãos dos “Senhores de engenho” e, aos trabalhadores, é reservado apenas o trabalho escravo e mal remunerado.

[...] SEGUEM PARA AS USINAS ÀS TRITURADORAS ONDE  
TRANSFORMADAS SÃO EM ONDURAS BRANCAS AREIAS  
JUNTOS AOS PRANTOS PREMIDOS BILES DOS TRABALHADORES

CONVERTIDOS SÃO EM FONTES DE ENERGIA  
DE RENDA FONTES E CASCATAS GOMOS DE FRUTOS  
SÓ PARA OS SENHORES DONOS DOS ENGENHOS

(HÜHNE, 1981, p. 71).

Saindo do Nordeste, os retirantes caem “nas malhas das enchentes norte-nortistas”, deparando-se com as sujeiras das cidades grandes – valas e favelas, com o mesmo sistema capitalista dos “Senhores de engenho” e com a mesma precariedade do Sertão.

O NORDESTINO  
MUDOU DE  
PRISÃO

SAIU DA  
EMPREITEIRA  
ENTRA NO  
GALPÃO

ABANDONOU  
A REDE  
SE ESTICA  
NA ESTEIRA

DEIXOU A  
CUIA  
APANHA A  
MARMITA

(HÜHNE, 1981, p. 90).

Na segunda parte do poema, “COSMÓPOLE”,

a viagem transfere-se definitivamente para o espaço urbano, o eu-lírico narrador integra-se à terra-favela, assumindo a voz das lavadeiras, da gente indigente, menores infratores, que convivem com ratos, violência, assaltos, buracos, peste, traficantes, enxurradas, ventanias, tapumes semi-abertos, valas, vazadouros, numa terra mítica às avessas [...] (RAMALHO 2012, p. 75).

Nota-se que, ao intitular a segunda parte do poema como “COSMÓPOLE”, a autora tinha propósitos bem delimitados, uma vez que tal expressão é oriunda da junção de duas palavras: “Cosmo”, que significa “universo”, e “Pole”, uma redução do termo “Pólis”. De origem grega, esta palavra nos remete ao modelo como as cidades eram organizadas, na Grécia Antiga. A sociedade era estratificada em três posições sociais – a primeira era composta pelos cidadãos livres, que contemplavam de seus direitos civis; já a segunda, por estrangeiros, que embora tivessem liberdade, não gozavam de todos os direitos civis; e a terceira englobava os escravos, estes, além de não usufruir os direitos, não tinham liberdade.

Como já foi dito, “COSMÓPOLE” é composto por três partes: I. “O LABIRINTO”; II. “O ESTIGMA” e III. “HERANÇA”. Em “O LABIRINTO”, é apresentado todo cenário o urbano e suas mazelas, com destaque para as favelas, “sugadouros de talentos dispersos”; lavadeiras, mendigos “alheios”; reformatórios, menores infratores e algazarras.

NA FOZ DA FAVELA  
A VOZ DA ALGAZARRA

ASSOBIOS DE CRIANÇAS  
ASAS PIPAS FANTASIAS

DEDOS ESCULPINDO FOICES  
E ESPADAS OS GRITOS

AS MULHERES LAVADEIRAS  
FALANDO BATENDO ROM –  
PENDO AS BACIAS DE FERRO

AS LAVADEIRAS FALANDO  
DESVIANDO RASGANDO  
O FADO DAS ALVAS DAMAS

(HÜHNE, 1981, p. 106)

O nordestino que, em busca de melhores condições de vida, deixou o Nordeste para buscar refúgio no Norte, ao chegar à cidade “grande”, depara-se com um verdadeiro labirinto, em que, além de driblar as dificuldades financeiras, tem que aprender a lidar com os estereótipos que giram em torno dos retirantes.

“O ESTIGMA”, segunda parte de “COSMOPÓLE”, nos apresenta as consequências da colonização: a exploração do Pau-Brasil e dos minerais, a escravidão, a fome, a soberania de uns, o rebaixamento de outros e a imposição do idioma e da cultura. Temos muitas cicatrizes, até hoje sofremos com o peso do nosso fardo, o peso do Pau-Brasil ainda dói em nossas costas: “A CORDA TERRA/ACORDA”, pois,

OS COLONIZADORES  
PARTIRAM COM  
O OURO E O VERDE

OS COLONIZADORES  
CHEGARAM PESADOS  
DE IDEIAS METAIS  
E MAQUINARIAS

ABERTOS OS PORTÕES  
AGORA NÃO PELOS SENHORES  
DOS ENGENHOS A VEZ É  
DOS CHEFES GUERREIROS

O COLONATO FORTE RE -  
VESTIDO EM ESCUDOS VER -  
DES AMARELOS ABRIU O  
SANGUE DA TERRA E A SUGOU

NO SOLO FICOU BRASIS  
RASPAS BAGAÇADOS E CAMA -  
DAS DE CALIÇAS E FUMAÇAS  
(HÜHNE, 1981, p.136)

Já em “HERANÇA”, o apelo para que a “terra” desperte é ainda maior. O ELN mostra detalhadamente a verdadeira herança deixada pelos colonizadores. Para isso, ele divide o Brasil em dois:

O BRASIL I  
DOS REIS  
DOS CHEFES  
DOS BENS  
DOTADOS

MANDA  
DESMANDA  
NO BRASIL II  
INFANTE

O BRASIL II  
ABAIXA A  
CABEÇA  
MARCHA

TROPEÇA  
SE LEVANTA  
NO CAMPO  
DA LUTA

(HÜHNE, 1981, p.141)

Portanto, as três partes de “COSMÓPOLE” reúnem “a imagem da cidade, assim, reúne um circo de horrores e hipocrisias, repleto de palhaços, malabaristas, soldados, anjos, santos, impostos, mordomias, burocracia e subnutridos” (RAMALHO 2012, p. 75).

A terceira e última parte da obra recebe o título de “MELOPÉIAS”. Como se vê, a própria expressão já nos direciona ao canto. De acordo com as concepções formuladas por Ramalho (2005, p. 99), “Melópeias” “traduzirá as possibilidades de cantos para a terra. “O canto da terra” (parte I de “Melopéias”) relembra as revoluções perdidas”:

NÃO ERA PRISIONEIRO DE GUERRA

SÓ

PRISIONEIRO

CEIFADO

NA TERRA

NATAL

ARRANCADO

DA VIDA

POR LUVAS

ANÔNIMAS [...]

(HÜHNE, 1981, p.165)

Em “GEMIDOS” (parte II de “MELOPÉIAS”), o ELN lamenta as dores de uma terra que teve seu

[...] VENTRE RASGADO

NA CONCEPÇÃO

ABERTO

O TEMPO DA LIBERDADE

ARRANCADO ÀS

FEZES E SANGRENTA

PLACENTA [...]

(HÜHNE, 1981, p.183)

E, “no fim da viagem, o eu-lírico narrador, após ter caminhado “MIL LÉGUAS/DE PAU-/BRASIL”, ESPERA PELO “CURUMIM”, ao lado de quem irá ver a colheita: “A COR DA TERRA/LUSTRADA PISADA/A COR DA LIBERDADE”” (RAMALHO, 2005, p. 99).

Feitas estas ressalvas sobre cada parte de *A cor da terra*, fica mais do que evidente o engajamento de Hühne com as causas sociais. Tal obra, para Ramalho,

insere-se em um contexto político brasileiro bastante crítico: o da ditadura militar. Valorizando o trabalhador brasileiro e dimensionando criticamente a colonização do país. Hühne toca metaforicamente em questões políticas, deixando um visível apelo à consciência do povo brasileiro: “Acorda, terra” [...] (2013, p. 780).

A autora busca problematizar os problemas de um “Brasil” ainda menino, de um país que precisava construir sua própria identidade, sem que, para isso, as pessoas fossem vítimas do nacionalismo laudatório. O apelo para que a “terra” acordasse já se inicia no próprio título do livro: “A cor da terra” pode ser lido “Acorda, terra”, que, como já foi mencionado, funciona como uma invocação. Nota-se, ainda, o engajamento da autora com as causas sociais.

### Considerações finais

É, portanto, de grande relevância que os professores de literatura, em suas aulas, trabalhem com o épico, e que apresentem aos alunos obras de autores que ainda não são cânones literários, como é o exemplo de Leda Miranda Hühne. É importante que os discentes tenham conhecimento sobre vários gêneros literários e sobre autores desconhecidos também, sempre enfatizando a relevância das artes (sejam elas literárias ou não) para discutir sobre questões que vão desde a desconstrução de uma sociedade patriarcal até a construção da identidade de determinado grupo de pessoas. E, por fim, destacamos a necessidade de ampliação de pesquisas sobre o gênero épico, atentando-se para as questões sociais, políticas, históricas e sociológicas que, muitas vezes, são problematizadas pelo eu-lírico/narrador (dupla instância de enunciação).

### Referências bibliográficas

CAMPOS, Consuelo. Uma Poética de Brasilidade. In: HÜHNE, Leda Miranda. **A cor da terra**. Rio de Janeiro: Antares, 1981, p. 7-8.

HÜHNE, Leda Miranda. **A cor da terra**. Rio de Janeiro: Antares, 1981.

RAMALHO, Christina. A imagem da mãe-terra na poesia épica. In: **Revista Interdisciplinar**. Ano V, vol. 15. São Cristóvão, 2012, p. 68-81. Disponível em: [http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ\\_INTER\\_15/INTER15\\_006.pdf](http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_15/INTER15_006.pdf). Acesso em 10 fev.2016.

RAMALHO, Christina. Epicidade crítica na poesia de Leda Miranda Hühne. In: **Anais do II SEFELI**, vol. 2. São Cristóvão, 2013, p. 76-87. Disponível em: [http://www.sefeliufs.zz.mu/down/Anais\\_II\\_SEFELI/Untitled9.pdf](http://www.sefeliufs.zz.mu/down/Anais_II_SEFELI/Untitled9.pdf). Acesso em 10 fev.2016.



RAMALHO, Christina. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. 1ª ed – Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

RAMALHO, Christina. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Tese de doutoramento em Ciência da Literatura.

SILVA, Anazildo; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira: teoria crítica e percurso**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2007.



**Resenha**  
**Revue critique**



SILVA, Paulo Geovane e. Recensão crítica da obra *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do divino amor (primeira parte)*, de Soror Maria de Mesquita Pimentel. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 227-. ISSN 2527-080-X.

### **RECENSÃO CRÍTICA DA OBRA *MEMORIAL DA INFÂNCIA DE CRISTO E TRIUNFO DO DIVINO AMOR (PRIMEIRA PARTE)*, DE SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL**

Paulo Geovane e Silva<sup>11</sup>  
FACISA-BH/Universidade de Coimbra

SILVA, Fabio Mario. **Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor (primeira parte), de Soror Maria de Mesquita Pimentel**. Organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Editora Todas as Musas, 2016.

Resgatar uma obra esquecida e praticamente pouco referida por estudiosos e críticos é a tarefa que Fabio Mario da Silva assume para si ao organizar, numa edição desenvolvida pela Editora Todas as Musas, em 2016, com estudos introdutórios, fixação de textos e notas, a obra

---

<sup>11</sup> Mestre em Literatura Brasileira e Comparada (2012) pela Universidade de Coimbra e doutorando em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela mesma universidade. Professor de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas de Belo Horizonte (FACISA-BH). E-mail: paulogeovanesilva@gmail.com.

*Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor (primeira parte)*<sup>12</sup>, de Soror Maria de Mesquita Pimentel, cuja primeira publicação ocorre em Évora no ano de 1639.

O cuidado na apresentação da obra começa pela escolha da capa, que reproduz a imagem da Família Sagrada do Oratório das Casas Pintadas em Évora, do século XVII, seguindo o mesmo modelo da obra publicada em vida pela autora, o qual também reproduz uma imagem da Família Sagrada:



Capas<sup>13</sup> de 1639 e 2016, respectivamente.

Essa obra seria a primeira epopeia escrita e publicada por uma mulher em língua portuguesa, fator importante para a história da autora feminina na literatura portuguesa, cuja narrativa, apesar de trazer à cena apenas os escritores, é revisada por estudos e obras tais como a que acaba de ser produzida por Fabio Mario da Silva, chamando a atenção do leitor para a importância do papel da mulher na historiografia da literatura portuguesa. Muitos são os estudos que resgatam obras de autoria feminina as quais, até então, estavam marginalizadas e silenciadas

<sup>12</sup> O mesmo estudioso está reeditando a trilogia completa. Além do *Memorial da Infância*, também já foi publicado *Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor (segunda parte)* e está no prelo o *Memorial da Paixão de Cristo e Triunfo do Divino Amor (terceira parte)*.

<sup>13</sup> Fonte: Imagem da Família Sagrada, séc. XVII. Oratório das Casas Pintadas, em Évora. © Jerónimo Heitor Coelho. Fundação Eugénio de Almeida (cf. referido na própria obra de Fabio Mario da Silva).

pela hegemonia do machismo acadêmico e editorial. Contudo, investigações empreendidas por pesquisadores como Fabio Mario retiram da indigência as vozes daquelas que, assinando no feminino, produziram literatura a partir de outros lugares de enunciação.

Aliás, tanto Abel Pena quanto Adma Muhana reafirmam a importância da obra e da edição de Fabio Silva, uma vez que o primeiro, assinando a nota da contracapa, refere que “Fabio Mario traz a lume uma nova edição, revelando rigor e maturidade enquanto estudioso e investigador que aposta em temáticas atraentes e inovadoras” (Pena, 2016, s.p); o segundo, por sua vez, no prefácio, adita que esta obra é pouco conhecida, “mas que evidencia conhecimento pleno da poética e da retórica contemporâneas, e que realiza um poema de grande delicadeza acerca da infância de Cristo” (MUHANA, 2016, p.7). Ambos os estudiosos confirmam o significado paradigmático da obra de Fabio Mario, tanto por se tratar de um importante resgate literário quanto pelo fato de, por meio desse trabalho, ser possível repensar a literatura portuguesa em seu sentido épico e, é claro, social.

É importante observar que os estudos introdutórios estão divididos em “Dados biográficos”, “Contexto histórico e o espaço do mosteiro”, “Formação cultural e influências literárias e eclesiásticas” e “Memorial da Infância: uma épica no feminino”, relevando desde já o rigor e a inovação na pesquisa sobre essa monja e sua obra. Isto tudo porque há poucos dados sobre a vida e a produção literária de Soror Pimentel, razão pela qual Fabio M. Silva faz conjecturas importantes a respeito dessa obra, as quais vão conduzindo o leitor por uma leitura sincrônica e diacrônica, situacional e transistórica. Por exemplo, sobre os dados biográficos, ele se apoia em estudiosos especialistas no assunto, como Barbosa Machado e Antónia Fialho Conde; sobre a formação erudita de Soror Pimentel, o estudioso alude que, com a mudança temporária da corte de D. João III, em 1532, para Évora, a capital do Alentejo sofre mudança significativas de qualidade de vida e de recursos, o que ajudaria, efetivamente, o acesso de muitos cidadãos à formação erudita nessa região de Portugal, que contava significativamente com o papel intelectual exercido pela Igreja Católica à época. Encontrando-se no centro da vida espiritual do catolicismo, Soror Pimentel acabou por construir um vasto capital de erudição, passando pela aprendizado de vários idiomas e leitura de textos clássicos em língua portuguesa e não só.

Em relação à formação cultural da autora, Silva também faz importantes conjecturas citando os manuais e obras de referências que possivelmente instruíram Soror Pimentel para que ela pudesse fundamentar toda a referenciarão mitológica presente em suas epopeias, apontando obras que provavelmente foram bases das leituras da autora: *Genealogia dos Deuses* de Bocácio, *De Deis Gentium Varia et Multiplex Historia in qua Simul de Aorum Imaginibus et Cognominibus Agitur* (1548), de Lilio Gregorio Giraldi, *Mythologiae sive explications Fabularum Libre Decem* (1551), de Natale Conti, *Elucidario Poetico* (1498), de Hermanus Torrentino, *Mythologiarum libri tres* (1536), de Fabius Planciades Fulgentius, André de Resende, com *Vincentius, levita et martyr* (1545), e Jerónimo Cardoso, com *Dictionarium Latino Lusitanicum* (1570), obras escritas em latim – língua que Pimentel dominava – e que possivelmente circulavam em Portugal no século XVII. Além de listar esses títulos, apontando então para uma forte relação comparatista de fonte e influência na escrita de Soror Pimentel, o autor, que é professor de literatura portuguesa na graduação e pós-graduação da Universidade Federal do Sul e Sudoeste do Pará, salienta também as possíveis influências camonianas da obra, flagrantes em alguns excertos, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo.

Um dos poucos estudiosos que referem sobre a formação de Soror Pimentel, Froes Perym, releva que ela teria sido uma poetisa muito celebrada no seu século e que ela teria sido instruída nas línguas latina, grega, siríaca e árabe. Ora, realmente Fabio Mario comprova essa informação ao afirmar que Soror Pimentel aparenta mesmo ter lido alguns textos diretamente do grego,

por exemplo, no segundo tomo desta trilogia, o *Memorial dos Milagres de Cristo*, no Canto XI, lê-se: ‘Cale a Dido a rara fermuzura/ que dava com seu sol luzes ao dia/ Tenha de Saphoya fim a ducura/ De sua deleitosa poesia’. Ora, o lexema ‘Saphoya’ não tem equivalente na língua portuguesa moderna, mas o *Dictionnaire Grec Français* apresenta o adjetivo como significando “de Safo, sáfico”, *sapphoios*, Σαπφῶος. (cf. BAILLY, 1974, p. 1733). Pensamos que é este adjetivo que a autora usa, transcrevendo-o diretamente do grego (SILVA, 2016, p.25).

Outro fator importante é o posicionamento crítico de Fabio Silva, uma vez que o autor demonstra com grande rigor científico – e disso não abre mão – o fato de ser essa obra uma épica tipicamente “feminina”, visto que é uma narradora que dá especial destaque às mulheres, de que

é exemplo paradigmático a presença da Virgem Maria como a heroína dessa primeira parte do Memorial. Assim, o estudioso alude à importância do culto mariano em Portugal: se, nos textos épicos, o herói se caracteriza através de ações engrandecedoras/nobres e através da sua beleza e vigor físico, reforçando a sua masculinidade, as heroínas épicas, considerados os devidos traços de individuação e diferentemente dos homens, caracterizam-se como personagens alegóricas, porém a figura da Virgem Maria, em *Memorial da Infância*, surge como a chave para o desenvolvimento dos três tomos da trilogia de Pimentel, “visto ser apresentada como motivo, meio e fim para as ações do salvador da humanidade, Jesus Cristo, que recebe enquanto ambrósia sagrada o seu leite que o torna divino:

Adormeceu-se brando e amoroso/ Mamando o doce leite deificado,/ A Virgem suspendeu o largo pranto,/ E eu neste repouso deixo o Canto’ (Canto V, est.). Maria ascende assim a uma categoria elevada, na concepção de uma *Turris Eburnea*, na suma assunção moral e purificadora, visto que ela se torna, mesmo sendo mulher, no alto grau de um deus superior ( SILVA, p.85).

Além de tudo, nessa edição encontramos notas explicativas que indicam outros estudos importantes, acaso o leitor queira se aprofundar num determinado assunto e esclarecer questões importantes sobre os vocábulos e a linguagem utilizada por Pimentel, como, por exemplo, na passagem em que a autora escreve “E que árvores tão belos, e fermosos!” e que Fabio Silva explica seguidamente : “A palavra 'árvore' usou-se, como refere José Pedro Machado, no *Dicionário Etimológico*, também como substantivo masculino no séc. XVI. Em castelhano e em francês a palavra (árbol, arbre) é masculina. “. (Silva, 2016, p.358).

Por fim, um dos trabalhos mais importantes para o regaste dessa obra, quase 400 anos depois, diz respeito aos critérios de fixação do texto. Fabio Mario tem a preocupação de, por meio de seu pensamento, subsidiar uma leitura minuciosa sobre o estudos e uso da língua portuguesa do século XVII para tentar estabelecer alguns pontos importantes sobre os critérios de estabelecimento de texto, tendo sempre em atenção a necessidade de manter a sonoridade do texto épico, visto que a própria autora subverte a “lógica gramatical” por razões de ordem rítmica e sonora, através de uma liberdade lexical que mescla marcas da oralidade, principalmente do

“falar alentejano”, e certos arcaísmos, com vocábulos mais complexos e eruditos, dominados na época apenas por letrados de formação clássica, o que mais uma vez aponta tanto para a inquestionável erudição da escritora quanto para a seriedade científica desse trabalho empreendido pelo professor Fabio Mario.

Esta edição, assim, e devido ao rigor científico presente no trabalho de Fabio Mario, ainda corrige lapsos de ordem vária, o que é feito, por exemplo, através das indicações de uma errata publicada na obra impressa de 1639, emendas essas possivelmente levadas a cabo pela autora, cuja seriedade autoral também é indelével. Estabelece critérios que – para além de aproximar a língua portuguesa do século XVII e o leitor moderno – levam a tomar decisões editoriais importantes e coesas, como, por exemplo: I) manteve, no caso das parelhas <propia/propria> e <impropia/impropria>, as duas formas, por causa do jogo rimático que a autora procura utilizar; o mesmo caso acontece com <perla> e <perolas>, que têm praticamente o mesmo número de incidência e são duas formas que ainda hoje são registradas nos dicionários; II) Manteve-se as formas <co>, <cos>, <cu>, estendendo apenas as formas acentuadas, como, por exemplo, <cõ>, que passou a ser grafado <com> e III) no caso de seguir a lição de António José Saraiva (2014, p.48), no seu estudo introdutório à edição de *Os Lusíadas*, o estudioso refere que Camões prefere o uso da terminação *-ea* a *-eia* e de *-eio* a *-eo*, o que fez com que Fabio Mario adotasse o mesmo critério para a ortografia moderna neste caso, visto que Soror Pimentel tem a obra camoniana como modelo.

Em suma, devido a todos esses cuidados editoriais (e devido também a muitas outras características que aqui não cabem), os quais passam pela sensibilidade e rigor com que o autor se dedicou durante os três anos do seu pós-doutorado na USP, Fabio Mario da Silva dá a conhecer um dos grandes vultos da literatura e que foi esquecida pela história, motivo pelo qual terminamos nossa revisão com as próprias palavras de Soror Pimentel, escritora que, através da destreza do seu canto lírico, evoca o Olimpo e os Anjos e Santos para inspirarem a sua epopeia, a qual fica, hoje, como um legado para todos os leitores e leitoras:

Este é quem no Parnaso sacro monte  
De Cister, há de ter tanta vitória,  
Que da sabedoria abrindo a fonte,  
Alcance dela em cifra toda a glória:



E este como pai de Faetontes,  
Em estendendo os raios, sua história  
De polo a polo a fama irá cantando,  
Seu nome aos fins da terra dilatando  
(PIMENTEL, Canto IX, estrofe 78, 2016, p.318).

---