



Ano 3 - N. 5 - jun 19
ISSN 2527-080X

REVISTA ÉPICAS

Revista Épicas. Ano 3. Número 5. Jun. 2019

ISSN: 2527-080X

Ilustração da capa: Imagem: Battle at Lanka, Ramayana, Udaipur, 1649-53

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Battle_at_Lanka,_Ramayana,_Udaipur,_1649-53.jpg

ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

Apresentação - p. 4

Présentation – p. 7

Dossiê *A Asia épica (1) / L'Asie épique (1) / epic Asia (1) / La Asia Épica (1)* – p. 10

O ROMANCE ÉPICO *MIYAMOTO MUSASHI* - O RESGATE DO HERÓI - Mina Isotani – p. 11

À TRAVERS TERRE, EAU ET CIEL: ESPACES ET MOUVEMENTS DANS LE *RĀMĀYANA* - Ronan Moreau – p. 26

VIAJAR ENTRE MUNDOS: UM OLHAR SOBRE SAVITRI: *UMA LENDA E UM SÍMBOLO*, DE SRI AUROBINDO - Anna Beatriz Paula – p. 44

O QUE PENSA A FALA DAS MULHERES? OS DESAFIOS DE DIÁLOGO NA VERSÃO RECENTE DE UMA TRADIÇÃO ÉPICA DA ÍNDIA MERIDIONAL - Claudine Le Blanc (Versão em português de : LE BLANC, Claudine. Que pense la parole des femmes ? Les enjeux du dialogue dans la version récente d'une tradition épique de l'Inde méridionale. In : Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines. L'épopée : un outil pour penser les transformations de la société [On-line], 45 | 2014, sob a direção de Florence Goyet e Jean-Luc Lambert, publicada em 30 de junho de 2014 – p. 57

Dossiê 2 - *Projet Épopée (Dir. Florence Goyet)* - *Artigos traduzidos/ Projet Épopée (Dir. Florence Goyet)* - *Articles traduits* – p. 71

A PRESENÇA DE A *CANÇÃO DE ROLANDO* NO JAPÃO MODERNO: A PRIMEIRA APRESENTAÇÃO E TRADUÇÕES (MAEDA, BAN, SATŌ) - Kuroiwa Taku (Trad. Christina Ramalho e Antonio Marcos Trindade) – p. 72

Seção livre/Séction libre – p. 88

O HEROÍSMO ÉPICO-CÔMICO: EXEMPLOS II - Ellen dos Santos Oliveira – p. 89

A VITÓRIA DO VENCIDO - Florence Goyet (Trad. Antonio Marcos dos Santos Trindade e Christina Ramalho) Versão em português do posfácio do livro *Permanence de la poésie épique au XXe siècle*. Referência completa: GOYET, Florence. La victoire du vaincu. In: RUMEAU, Delphine (Org.). *Permanence de la poésie épique au XXe siècle* (Akhmatava, Hiknet, E. Neruda, Césaire). Paris: PUF, 2009, p. 187-193 – p. 114

LA PROPUESTA NARRATIVA DE REFUGIO BARRAGÁN DE TOSCANO, NOVELISTA PIONERA - María Guadalupe Sánchez Robles – p. 121

Relatos de pesquisa/Comptes rendus de recherche – p. 136

MEMORIAL DE RONDON (1995), DE STELLA LEONARDOS: UM ESTUDO - Luana Santana – p. 137

WHEN DREAMS TRAVEL: O EMPODERAMENTO FEMININO NA ESCRITA DE GITHA HARIHARAN – Tatiana Caniceiro Mileo e Anna Beatriz Paula – p. 156



PAULA, Anna Beatriz; LE BLANC, Claudine. Apresentação. In: **Revista Épicas**. Ano 3, N. 5, Jun 2019, p. 4-6. ISSN 2527-080-X.

APRESENTAÇÃO

Anna Beatriz Paula
Universidade Federal do Paraná

Claudine Le Blanc
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

A proposta da organização deste número da *Revista Épicas*, que intitulamos “A Ásia Épica (1)”, por pretendermos ampliar as discussões sobre o mesmo tema em outras edições, partiu de uma questão principal: existe algum sentido em se pensar sobre a epopeia dentro do espaço asiático, onde há áreas notavelmente ricas em tradições épicas (Pérsia, Índia, Ásia Central, Tibete, Sibéria, Japão, etc.) e também a China, muitas vezes citada como um exemplo de civilização sem epopeia? Para essa questão há reflexões contextuais necessárias.

Como sabemos, a amplitude e a diversidade das produções épicas na Ásia foram consideradas a partir da ideia do “épico oriental” apreciada no século XIX, que se referia muitas vezes a produções épicas antigas, como *Gilgamesh* e as epopeias sânscritas. Se foi possível publicar um volume sobre *Les épopées d’Afrique noire* (KESTELOOT e DIENG, 2009), com as produções épicas asiáticas não ocorreu o mesmo: presentes várias delas em obras coletivas com viés comparatista (LABARTHE, 2004, FEUILLEBOIS-

PIERUNEK, 2011), elas permanecem excluídas do *Cambridge Companion to the Epic* (2010) – com a notável exceção de Gilgamesh – e não dão origem, em qualquer caso, a uma reflexão específica.

O mundo asiático, no entanto, apresenta um caso notável de difusão épica, o do *Rāmāyaṇa* indiano no Sudeste Asiático e na Indonésia, exemplificando a unificação de um vasto espaço por meio da epopeia, que contém, ela própria, uma história de viagem (*ayaṇa*), e cuja difusão leva à metamorfose.

Diante desse quadro, imaginamos ser importante reunir estudos sobre a relação mantida pela epopeia oriental com aspectos como o deslocamento, a migração, a mobilidade geográfica e a configuração do espaço, e, a partir dela, refletir sobre outras questões dessa vez relacionadas à própria análise das epopeias: que sentido dar aos espaços percorridos nos textos? Como esses sentidos se articulam com o espaço percorrido pelos textos?

O dossiê “A Ásia épica (1)”, na edição que agora apresentamos e que pretendemos que se amplie em outras edições sobre o mesmo tema, traz três textos que, cada qual a seu modo, versam sobre essas e outras questões. Mina Isotani traz uma reflexão, centrada na figura do herói, sobre o romance épico *Miyamoto Musashi*. Tal como a autora apresenta em seu resumo, a partir de referências como Herói de Mil Faces (1989), de Joseph Campbell e Hagakure: the book of the Samurai (1979), de Tsunetomo Yamamoto, ela busca estudar a presença do épico, na forma do romance, na literatura japonesa, enfocando a “jornada do guerreiro errante até a sua aclamação como símbolo da cultura do samurai”.

Ronan Moreau, por sua vez, toma como corpus a epopeia *Rāmāyaṇa* e centra duas reflexões na jornada de seus heróis, em especial nos objetivos da marcha do jovem príncipe Rāma, levando também em conta as “múltiplas geografias do épico, reais, lendárias e espirituais”.

Anna Beatriz Paula apresenta um estudo do poema *Savitri: uma lenda e um símbolo* (1940), de Sri Aurobindo, enfatizando a jornada heroica da personagem Aswapati e a releitura que Aurobindo faz da lenda de Savitri e Satyavan, do *Mahabharata* (Cantos 291-97). Além disso, destaca a presença da metodologia espiritual orientada pelo loga Integral (Purna Yoga).

Claudine Le Blanc, na versão em português de artigo publicado na revista *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* em junho de 2014, tem como corpus uma epopeia recente da tradição épica de *La Bataille de Piriapattana*, recitada em Karnataka (sul da Índia), cuja abertura, por apresentar um longo diálogo entre o rei Kodagu e sua esposa, faz dessa obra uma produção inovadora. A autora se propõe a discutir essa versão de *La Bataille de Piriapattana*, a partir da concepção bakhtiniana de “polifonia”, colocando essa concepção em contraste com o pensamento de Amartya Sen sobre os traços da literatura e da cultura indiana.

O dossiê 2, seção da *Revista Épicas* que traz versões em português de artigos publicados na revista *Le Recueil Ouvert*, do *Projet Épopée*, dirigido por Florence Goyet, apresenta uma reflexão – que, inclusive, dialoga com o dossiê temático – de Kuroiwa Taku sobre a presença da *Canção de Rolando* no Japão. Para isso, ele dimensiona as traduções de MAEDA, BAN, SATŌ e discute as diferenças e semelhanças entre elas.

Na “Seção livre”, encontraremos três artigos: de Ellen dos Santos Oliveira, O HEROÍSMO ÉPICO-CÔMICO: EXEMPLOS II, que se trata de uma abordagem ao texto híbrido que integra os traços épicos aos cômicos; a versão em português – A VITÓRIA DO VENCIDO – do posfácio de Florence Goyet ao livro *Permanence de la poésie épique au XXe siècle*, publicado pela PUF, em 2009, que constitui importante contribuição teórica para compreender as novas formas do heroísmo épico; e, de María Guadalupe Sánchez Robles, o estudo intitulado LA PROPUESTA NARRATIVA DE REFUGIO BARRAGÁN DE TOSCANO, NOVELISTA PIONERA, em que as relações entre história e literatura são enfocadas a partir do olhar para o feminino.

A seção “Relatos de pesquisa” apresenta duas contribuições: o estudo de Luana Santana, sobre a obra *Memorial de Rondon* (1995), da brasileira Stella Leonardos, com destaque para o recurso estrutural e estético da “invocação épica”; e, também em diálogo com o dossiê temático, “*When dreams travel*: o empoderamento feminino na escrita de Ghita Hariharan”, de Tatiana Mileo e Anna Beatriz Paula, que, a partir do conceito de “metaficção historiográfica”, de Linda Hutcheon, abordam o mito de Shahrzad, revisitado na obra de Hariharan.

Desejamos a todos/as excelentes leituras.



PAULA, Anna Beatriz; LE BLANC, Claudine. Présentation. In: **Revista Épicas**. Ano 3, N. 5, Jun 2019, p. 7-9. ISSN 2527-080-X.

PRÉSENTATION

Anna Beatriz Paula
Universidade Federal do Paraná

Claudine Le Blanc
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Le présent numéro de *Revista Épicas* – première livraison d’une série intitulée « L’Asie Épique » – trouve son origine dans un questionnement de nature comparatiste, inspiré par les études aréales (*area studies*) et les problèmes d’échelle que celles-ci soulèvent : il s’agissait de se demander quel sens il peut y avoir à penser l’épopée au sein de l’espace asiatique, où l’on trouve aussi bien des aires remarquablement riches en traditions épiques (Perse, Inde, Asie centrale, Tibet, Sibérie, Japon, etc.) que la Chine, citée souvent comme exemple de civilisation sans épopée. L’ampleur et la diversité des productions épiques en Asie ont eu raison, on le sait, de l’idée d’ « épopée orientale » qu’affectionnait le XIX^e siècle, en désignant par là le plus souvent les épopées anciennes (les épopées sanskrites, *Gilgamesh*). Si l’on a pu publier un volume sur *Les épopées d’Afrique noire* (KESTELOOT et DIENG, 2009), l’ensemble des productions asiatiques se s’impose pas de la même façon : présentes pour plusieurs d’entre elles dans des ouvrages collectifs à vocation comparatiste (LABARTHE, 2004 ; FEUILLEBOIS-PIERUNEK, 2011), elles restent exclues du *Cambridge Companion to the Epic* (2010) – à l’exception notable de *Gilgamesh* – et ne donnent pas lieu, quoi qu’il en soit, à une réflexion spécifique.

Le monde asiatique présente pourtant un cas remarquable de diffusion épique, celle du *Rāmāyaṇa* indien en Asie du Sud-Est et en Indonésie, exemplifiant l'unification d'un vaste espace par un récit épique, lui-même histoire d'un parcours (*ayaṇa*), et que sa diffusion conduit à métamorphoser. Aussi voudrait-on, à partir du cas de l'Asie, interroger la relation entretenue par l'épopée avec le déplacement, la migration, la mobilité géographique et la configuration de l'espace, et par là-même réfléchir à la question de l'échelle dans l'analyse des récits épiques : quel sens donner aux espaces parcourus *dans* les textes ? Comment ces derniers s'articulent-ils avec l'espace parcouru *par* les textes ? C'est un questionnement sur la pertinence d'une pensée géographique du genre épique que le numéro n°5 de la revue *Revista Épicas* souhaite ainsi engager, en retenant de façon privilégiée les traditions épiques du monde asiatique, nombreuses mais le plus souvent envisagées dans leur singularité.

Le dossier «L'Asie Épique (1)» que nous présentons ici, rassemble trois textes qui, chacun à sa manière, abordent ces questions. Mina Isotani propose une réflexion, centrée sur la figure du héros, sur le roman épique *Miyamoto Musashi* (1935-1939) écrit par Eiji Yoshikawa. En se fondant d'une part sur l'ouvrage de Joseph Campbell *The Hero of a Thousand Faces* (1949) et d'autre part sur le *Hagakure*, recueil de pensées de l'ancien samouraï Jocho Yamamoto réunies par un jeune scribe, Tashiro Tsuramoto, entre 1709 et 1716, Mina Isotani étudie la présence au sein du roman japonais d'une épopée centrée sur le « voyage du guerrier errant jusqu'à son acclamation comme symbole de la culture samouraï ».

Ronan Moreau de son côté montre comment, dans la grande épopée sanskrite du *Rāmāyaṇa*, le parcours fictionnel accompli par les protagonistes figure dans une ample narration géographique une trajectoire spirituelle qui vient en retour unifier le continent sud-asiatique en invitant auditeurs et lecteurs à des parcours commémoratifs dans un territoire sacralisé.

Anna Beatriz Paula présente une étude du poème *Savitri: une légende et un symbole* (1940), par Sri Aurobindo, soulignant le voyage héroïque du personnage Aswapati et la réinterprétation qu'Aurobindo fait de la légende de Savitri et Satyavan, du *Mahabharata* (Cantos 291-97). De plus, Paula met en évidence la présence de la méthodologie spirituelle guidée par le Yoga Intégral (Purna Yoga).

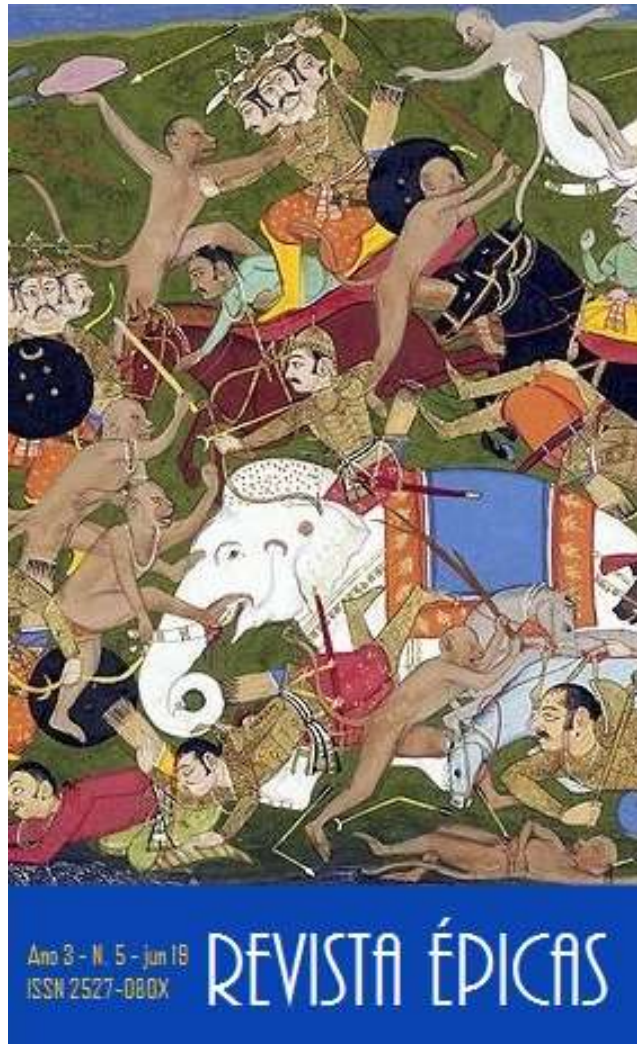
Enfin, Claudine Le Blanc, dans la version portugaise d'un article paru dans *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* en juin 2014, se penche sur une tradition épique très localisée, celle de *La Bataille de Piriyaṇṇa*, récitée dans Karnataka (sud de l'Inde). Une version récente de celle-ci présente un long dialogue entre le roi Kodagu et sa femme, qui fait de cette œuvre une production innovante. L'auteure s'interroge sur la portée subversive du passage, en questionnant le rapport qui s'établit entre un développement local et circonstancié et l'ensemble que constituent la littérature et la culture indiennes.

Le « Dossier 2 », section de la *Revista Épicas* qui rassemble des versions portugaises d'articles publiés dans la revue *Le Recueil Ouvert* du Projet Épopée, réalisé par Florence Goyet, présente une réflexion – qui dialogue avec le dossier thématique – de Kuroiwa Taku sur la présence de *La chanson de Roland* au Japon. À cette fin, il a comparé les traductions de MAEDA, BAN, SATŌ et a discuté des différences et des similitudes entre elles.

La « Section libre » comprend enfin trois articles : « L'heroismo épico-cômico : exemplos II », par Ellen dos Santos Oliveira, est une approche du texte hybride qui intègre des caractéristiques épiques et comiques ; suit la version portugaise, « A vitoria do vencido » de la postface de Florence Goyet au livre *Permanence de la poésie épique au XXe siècle*, publié par les PUF en 2009, qui constitue une contribution théorique importante à la compréhension des nouvelles formes d'héroïsme épique ; enfin, l'étude de María Guadalupe Sánchez Robles intitulée « La propuesta narrativa de Refugio Barragan de Toscano, novelista pionera », dans laquelle les relations entre histoire et littérature se concentrent sur le regard sur le féminin.

La section « Comptes rendus de recherche » présente deux contributions : l'étude de Luana Santana sur *Memorial de Rondon* (1995), œuvre de la Brésilienne Stella Leonardos, qui met l'accent sur la ressource structurelle et esthétique de « l'invocation épique » ; et, aussi en dialogue avec le dossier thématique, « *When dreams travel: o empoderamento feminino na escrita de Ghita Hariharan* » par Tatiana Mileo et Anna Beatriz Paula qui, à partir du concept de « métafiction historiographique », par Linda Hutcheon, abordent le mythe de Shéhérazade, revisité dans l'œuvre de Hariharan .

Nous vous souhaitons à toutes et tous une excellente lecture.



A Asia épica (1)
L'Asie épique (1)
Epic Asia (1)
La Asia Épica (1)



ISOTANI, Mina. O romance épico Musashi – o resgate do herói. In: *Revista Épicas*. Ano 3, N. 5, Jun 2019, p. 11-25. ISSN 2527-080-X.

O ROMANCE ÉPICO MUSASHI - O RESGATE DO HERÓI

THE EPIC NOVEL MUSASHI – THE RESCUE OF THE HERO

Mina Isotani
(UFPR)

Resumo: Takezu, futuro Musashi, guerreiro mítico construído a partir do confronto de Sekigahara (1600), batalha considerada o marco para o início da Era Edo (1603 -1868), governo comandado pelos Samurais no Japão. O romance histórico ficcional de Eiji Yoshikawa *Musashi* (1998) constrói e populariza a figura do herói nipônico, cujo caminho, ética e valores seguiam estritamente o código do *Bushidô*. Essa obra pode ser considerada uma epopeia Moderna, na qual o caminho da personagem marca a trajetória e o resgate do herói. Pensando no *Herói de Mil Faces* (1989), de Joseph Campbell e no manual *Hagakure: the book of the Samurai* (1979), de Tsunetomo Yamamoto, o presente artigo visa traçar a presença do épico na literatura japonesa através da jornada do guerreiro errante até a sua aclamação como símbolo da cultura do samurai.

Palavras-chave: Samurai, resgate do guerreiro, literatura japonesa, Musashi.

Abstract: Takezu, future Musashi, mythical warrior built from the confrontation of Sekigahara (1600), battle considered the milestone for the beginning of the Edo Era (1603 -1868), government run by the Samurai in Japan. Eiji Yoshikawa *Musashi's* fictional historical novel (1998) builds and popularizes the figure of the Japanese hero, whose path, ethics and values strictly followed the Bushido code. This work can be considered a Modern epic, in which the character's path marks the hero's trajectory and redemption. Thinking of Joseph Campbell's *Hero of a Thousand Faces* (1949) and Tsunetomo Yamamoto's *Hagakure: the book of the Samurai* (1979) manual, this article aims to trace the epic's presence in Japanese literature through the wandering warrior's journey to its acclaim as a symbol of samurai culture.

Keywords: Samurai; rescue of the hero; Japanese literature; Musashi.

Introdução: o épico na Literatura Japonesa

É possível pensar o épico nas obras literárias no Japão moderno (a partir de 1868)? Ou ainda, há obras nipônica categorizadas no domínio do gênero literário épico? Talvez essas sejam os primeiros questionamentos e as perguntas pertinentes para iniciarmos este artigo.

Ao refletirmos quanto à estrutura do texto épico considerado tradicional, nos remetemos aos poemas de a *Ilíada* ou da *Odisseia*, de Homero. Contudo, as informações são escassas quando nos voltamos ao extremo Oriente e não há referências precisas se existem textos japoneses, cuja estrutura ou temática poderiam ser consideradas epopeias como as dos Gregos ou a saga poética de Camões em *Os Lusíadas*. Considerando sistemas econômicos, filosóficos, religiosos e desenvolvimento civilizatório diverso, a prática literária reconhecida como Gênero épico no Ocidente aparece no Japão do séc. XIII com características semelhantes, em *Heike Monogatari* (*Narrativas de Heike*) – narrativa em prosa que conta a batalha conhecida como *Dan no Ura*, ocorrida em 25 de abril de 1185. O mote do texto é o duelo entre os clãs *Heike* (*Taira*) e os *Minamoto* (*Genji*), que marcam o fim da Era Heian (794 -1185) – período considerado áureo para o desenvolvimento das artes clássicas, da escrita e ápice da nobreza - e início do Período Kamakura (1185 -1333) – momento no qual a categoria dos guerreiros ascendem ao poder e, com o militarismo, obtém controle totalitário do país.

Essa obra, compilada e construída a partir de histórias orais e com possível autoria atribuída à Yukinaga, ex-governador da região de Shinano, tem em sua essência a ascensão da classe dos *Samurai*, que aqui trataremos também como guerreiro, a disputa pelo poder territorial, político, judiciário e econômico do Japão e a decadência da nobreza japonesa. Apesar da autoria incerta, *Heike Monogatari* é a obra mais relevante sobre os fatos históricos que levaram a ascensão da família *Minamoto* ao poder, com Minamoto no Yoritomo proclamado *Sei Taishôgun* 征夷大將軍, título mais alto da classe *samurai*.

A pesquisadora Hellen Craig McCullough, escritora de *The Tale of the Heike*, 1988 admite que há propriedades similares entre o épico e *Heike*, porém contesta a integralização da obra japonesa ao sistema ocidental que defini o gênero literário ao qual a obra deve ser inserida.

Nós já notamos algumas maneiras pelas quais o *Heike* lembra um épico. A obra trata de um conto familiar, supostamente histórico, que lida com as classes superiores da sociedade e relata eventos importantes, muitos dos quais envolvem ações violentas. A dicotomia de senhor-vassalo é uma relação social básica, as virtudes heroicas são celebradas, e uma morte gloriosa em batalha é causa suprema de celebração. O estilo é dramático, com cenas predominando sobre sínteses e um uso extensivo de diálogo; a estrutura é aparentemente vaga; o tom é sério e digno; o modo de apresentação é oral. Mas também há pontos divergentes. A forma do épico é a poesia; *Heike Monogatari* é uma prosa. O épico, embora não trate exclusivamente de assuntos heroicos, contém relativamente poucos episódios 12 amorosos, descrições da natureza e outros elementos românticos; *Heike Monogatari* contém muitos. O épico foca na classe militar; *Heike Monogatari* se foca tanto nos guerreiros quanto nos aristocratas urbanos, e o narrador, de quem o ponto de vista é basicamente aquele de um habitante da cidade, se mostra pelo menos tão interessado na capital, na sua vida e no seu bem-estar quanto no orgulho e coragem dos guerreiros individuais nos campos de batalha. Valores heroicos coexistem, e às vezes colidem, com aqueles da corte Heian. No épico, o desejo pela fama quase sempre se encontra expresso nos atos heroicos; no *Heike Monogatari*, proficiência em poesia e música são considerados meios igualmente eficazes para se atingir a notoriedade (MCCULLOUGH, 1988, pp. 473-474, APUD OLIVEIRA, J. 2013).

Ainda que McCullough aponte fatos divergentes entre o épico grego e *Heike Monogatari*, não há dúvidas de que podemos considerar a dimensão plural do termo “épico” para referenciar obras como essa. Afinal, em termos gerais, em *Heike* também temos o percurso do herói mítico, a documentação de eventos históricos e a construção da representatividade cultural da figura dos guerreiros. João L. de Oliveira, reflete em seu trabalho intitulado *Heike Monogatari como exemplar do Gênero Épico e suas influências na Cultura Japonesa*, 2013, sobre a abrangência do termo e a pluralidade de formas adquiridas pela epopeia no século XIX, baseado na teoria de Richard P. Martin, em *Epic as a Genre*, de 2008.

Em suma, o processo que leva uma obra a se tornar um “épico” deve ser considerado como um evento social completo, que inclui, entre outros, interação com a audiência, música instrumental e gêneros sobrepostos. Seu potencial é imenso e ambicioso, tomando para si a tarefa de articular os aspectos sociais de uma cultura, das suas histórias de origem até ideais de comportamento, estrutura social, relação com o mundo natural e também com o sobrenatural. Martin, conclui, de forma brilhante, que o épico, como gênero, “proporciona uma ferramenta heurística para o aperfeiçoamento da comunicação intercultural, mas seu verdadeiro valor encontra-se na capacidade de criar, através de gerações de artistas e audiências, harmonias maiores nas quais os pedaços da vida individual se encaixam e fazem sentido” (MARTIN, 2008, pp. 16-18).

Ou seja, a saga desse protagonista, desse herói assemelha-se aos da saga de poetas e protagonistas em busca da definição e da compreensão do espaço contemporâneo. As obras de Liev Tolstói ou os poemas de T. S. Elliot são exemplos desse repensar o épico. Sendo assim, podemos considerar a obra *Heike Monogatari* uma das, senão, a primeira expressão épica da Literatura Japonesa.

A batalha emblemática foi tema de pinturas, que retrataram a guerra entre os dois clãs. A seguinte ilustração da batalha *Dan no Ura* pinta em detalhes o deslocamento, a movimentação dos exércitos e o embate final. Em *Heike Monogatari*, mesmo que não utilize o poema como estrutura, a sua transmissão oral se assemelha o lirismo para narrar esse episódio, consagrando Morimoto no Yoshitsune como o herói estratégico, comovente e exímio guerreiro.



Fig. 1 A Batalha de Heike. Autoria desconhecida¹.

Em referência ao período grego, Octavio Paz explica o diálogo que se estabelece entre poesia e história, no qual a expressão da sociedade e a condição para sua existência se entrelaçam no contar, através da construção da linguagem. Dessa forma, mesmo que *Heike Monogatari* não seja enquadrado, tipicamente, aos moldes da forma épica clássica, o contar o passado construiu e afirmou o Samurai, a sua jornada aos moldes das epopeias gregas.

As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por outro lado, são anteriores a toda a data: são um começo absoluto. Sem o conjunto de circunstâncias a que chamamos Grécia não existiriam nem a *Ilíada* nem a *Odisseia*; mas

¹ Fonte: <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/collection/works/battle-scenes-from-the-tale-of-heike-heike-monogatari/23187/#gallery-1>, 29/12/2019.

sem esses poemas tampouco teria existido a realidade histórica que foi a Grécia. O poema é um tecido de palavras perfeitamente datáveis e um ato anterior a todas as datas: o ato original com que principia toda história social ou individual; expressão de uma sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de sua existência (PAZ, 2009, p. 52).

Ao confirmar a existência de escritos com aspectos, forma e representatividade histórica do gênero literário épico na cultura nipônica, possibilitamos o estudo aprofundado de outra obra ícone: *Musashi* (1935 -1939), de Eiji Yoshikawa (1892-1962). Objetivo deste artigo, a obra de Yoshikawa reafirma e delinea a figura mítica do guerreiro, romantizada e aprimorada aos moldes do manual de conduta *Hagakure*, escritor por Tsunetomo Yamamoto (1659 – 1719). A pintura de Utagawa Yoshikazu delinea e reforça a idealização desse “homem” imaginado, transformado em herói, quase inumano, mas, ao mesmo tempo, historicamente validado e real.



Fig. 2 A Batalha de Dan no Ura, Utagawa Yoshikazu (1850-1870)².

Assim, a fim de apresentar o estudo sobre o resgate do herói, faremos um histórico, que nos remete novamente à *Heike Monogatari*, no que faz jus à construção emblemática do *samurai* como um mito e, em seguida fazer o resgate da reflexão teórica sobre a jornada do herói de

² Fonte: https://www.toshidama-japanese-prints.com/item_606/Yoshikazu-The-Battle-of-Dan-no-Ura-of-1185.htm, consultado em 29/12/2019.

Joseph Campbell para, enfim, refletirmos quanto à necessidade de outros estudos sobre o épico na literatura japonesa.

Samurai: o mito

武士道と云は死ぬ事と見付けたり **O caminho do guerreiro é encontrado na morte** *Hagakure*

Ao pensarmos a literatura e a cultura japonesa, para nós ocidentais, é crível afirmar o *samurai* como a figura heroica da Nação. Coloco aqui em letra maiúscula, pois esse guerreiro idealizado foi e ainda é utilizado para caracterizar o indivíduo “perfeito”, o ser abnegado de valores frugais, correto ao extremo, propenso a ceder sua vida em prol do coletivo e cultivador dos 道 (dô) – caminho. Ou seja, esse sujeito percorre a jornada do herói – se afasta do mundo, faz a imersão de novos aprendizados e ressurge - para atingir a consagração. Joseph Campbell, em *Herói de Mil Faces* (1949) afirma que “O herói é o homem da submissão autoconquistada. Mas submissão a quê? Eis precisamente o enigma que hoje temos de colocar diante de nós mesmos. Eis o enigma cuja solução, em toda parte, constitui a virtude primária e a façanha histórica do herói” (CAMPBELL, 1989, p. 12). No caso dos guerreiros, a frase que inicia esse subitem é um excerto da obra *Hagakure* e é a máxima a ser seguida pelos guerreiros. Esse sentimento de total desprendimento é derivado da vivência budista no século XII: o *mujô* – 無常 ou a impermanência, a efemeridade das coisas. No capítulo 2 de *Heike Monogatari*, Norimori ressalta esse sentimento de desprendimento às questões mundanas, além de afirmar como a morte é honrosa para àqueles que seguem o caminho do guerreiro – o *bushi*.

“A mortificação de Norimori ao receber esta mensagem refletia em seu rosto. “Eu estava pronto para dar a minha vida pela dele em mais uma batalha de Hôgen e Heiji, e pretendia ser o primeiro a defende-lo contra tempestades futuras”. “Posso ser velho, mas sou pai de muitos filhos pequenos que certamente podem ser de grande ajuda para o clã. Se Kiyomori ainda se recusa a me deixar a custódia de Naritsune por um tempo, deve ser porque ele suspeita que eu não seja honesto. Por que eu deveria permanecer no mundo se ele me considera indigno de confiança? Simplesmente me desculpo agora, faço votos budistas, retiro-me para alguma montanha distante e luto de todo o coração pelo esclarecimento na próxima vida. Não há nada a ganhar fazendo parte da sociedade. Quando um homem vive no mundo, ele adquire desejos, quando seus desejos são frustrados, ele adquire mágoas. A melhor coisa que ele pode fazer é

retirar-se e seguir o verdadeiro caminho”. *Heike Monogatari*, Capítulo 2 (MCCULLOUGH, 1988, p. 72)

Ao refletir o termo “cultura” discutido por Terry Eagleton em *A ideia de Cultura* (2000), esse guerreiro idealizado e concretizado no manual *Hagakure*, no controle do Estado pela classe *samurai* durante sete séculos, na representação do espírito do povo japonês durante a Segunda Guerra Mundial e, mais recentemente, nas produções da cultura POP como os Mangás e os Animes, deve ser entendido como produto entre a dualidade da constituição do eu naquele momento em que foi descrito, ou seja, em fatos verídicos e as observações construídas a partir da ideia cultivada, às vezes imaginada, às vezes orquestradas para descrever a si mesmo. Isto é, “A cultura é, assim, uma questão de autodomínio tanto quanto de auto-realização” (EAGLETON, 2000, p. 16). Então, quando nos referimos ao *samurai*, devemos considerar os fatos históricos que marcam a presença real de controle máximo e autoritário da classe até o início do Período Moderno, em 1868, e o imaginário, que construiu o mito, o herói.

Para refletirmos sobre o *Samurai* como mito, devemos considerar três pontos utilizados como ferramenta de controle do Estado, como forma de identificação nacional e como sustentação da estrutura social japonesa: o código de conduta do samurai; o Zen e o Confucionismo. Apenas como breve explicação, o Zen se refere ao já citado *mujô* ou a constatação da efemeridade, a impermanência do material e do espiritual; o Confucionismo se refere à ordem natural do mundo, cuja hierarquia deveria ser seguida para se manter a paz e harmonia entre os seres. No artigo *O Pensamento no Período Edo* (1998), Madalena Cordaro Hashimoto discorre sobre essa hierarquia estrutural:

...se algo se caracterizou como porta-voz de um pensamento neoconfucionista, este foi o *bushidô*, centralizado nos deveres para com os senhores, sem conflitos com os sentimentos humanos, ou melhor, os sentimentos humanos se realizam na plenitude da lealdade devida a seus superiores, numa metodologia de controle do instinto e até de autopreservação irracional... (HASHIMOTO, 1998).

Já no *Hagakure*, obra de Tsunetomo Yamamoto, escrito entre o século XVII e XVIII. temos uma espécie de manual do guerreiro, no qual descreve em curtos ditames os deveres, a “verdade” sobre o caminho do *samurai*.

O caminho do Samurai é encontrado na morte. Quando se trata de um ou outro, existe apenas a escolha rápida da morte. Não é particularmente difícil. Seja determinado e avance. Dizer que morrer sem atingir o objetivo é morrer a morte de um cachorro é a maneira frívola dos sofisticados. Quando pressionado com a escolha da vida ou da morte, não é necessário alcançar o objetivo (YAMAMOTO, 2012, p. 1).

Dessa forma, podemos afirmar que o *Samurai* como objeto é resultado da construção de sua representação histórica e mítica. Esses guerreiros não se resumem à uma classe social, são figuras idealizadas de afirmação de um povo, funcionando como figura catártica para o reconhecimento de si e do outro e, por fim, são símbolo de um caminho a ser percorrido. Pensando nesse sentido, percebemos a função essencial para a criação do *Samurai* como um mito. Meletínski, em *A Poética do Mito* (1987) discorre sobre a função do mito para garantir a ordem social, de uma maneira que a dualidade entre a natureza/espírito/fantástico e o concreto/humano sustentem o pertencimento do indivíduo em relação à sua função, ao seu objetivo no âmbito do coletivo, da Nação.

O mito explica e sanciona a ordem social e cósmica vigente numa concepção de mito, própria de uma dada cultura e explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca para manter essa ordem; um dos meios práticos dessa ordem é a reprodução dos mitos em rituais que se repetem regularmente (MELETÍNSKI, 1987, p. 197).

Ou seja, a figura do *Samurai* ideal foi lapidada durante os séculos, transformando-se num ícone e, muitas vezes, na concretização do sujeito, como o resultado da harmonia entre o espírito e a carne.

Nos tempos que corriam, a casta dos samurais ou bushi, superior na escala social à dos agricultores, artesãos e mercadores, preocupava-se sobremaneira com a honra. Homens desta classe preferiam muitas vezes morrer a ter seus nomes maculados. Os governantes da época, até então premidos por incessantes guerras, não haviam ainda traçado uma política adequada para os tempos de paz e os cidadãos da cidade de Kyoto — e com eles todos os outros — viviam sujeitos às leis da própria província, vagas e inadequadas. Todavia, o zelo dos bushi em preservar sua honra levava lavradores e mercadores a também valorizar a força do caráter, o que, em última análise, contribuía para a preservação da paz social. Deste modo governava-se o povo, compensando e até superando a legislação inadequada (YOSHIKAWA, 2001, p.163).

E, dentre a classe guerreira temos um personagem histórico que “dominou” todos os atributos dessa composição mítica homem/herói: Miyamoto Musashi (1584-1645), criador do

Kenjutsu – arte marcial conhecida pela utilização de duas espadas, vivenciou batalhas como um bem-sucedido guerreiro, criou uma técnica até hoje praticada e, por fim, retirou-se da sociedade, desprendendo-se dos sentimentos mundanos. Musashi, de fato, foi um espadachim famoso e suas qualidades têm sido romanceadas na literatura, nos filmes, entre outros espaços midiáticos.



Fig. 3 Miyamoto Musashi (1846-1846), de Kuniyoshi Utagawa³.

Sua trajetória inspirou o livro *Musashi* (1999), escrito por Eiji Yoshikawa (1892-1962) entre 1935 e 1939, no folhetim Asahi Shimbun. É considerado um romance histórico, que narra a trajetória do *Rônin* (guerreiro sem clã) Miyamoto Musashi. Esta é uma obra, usualmente, analisada pelo viés da construção da identidade nacional, o chamado espírito guerreiro, ideologia norteadora durante a Segunda Guerra Mundial ou como o enredo que consagra o *Samurai*, porém, acrescento a importância de considerarmos a obra como exemplo do épico moderno da literatura japonesa.

³ Fonte: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc139785>. Consulta em 29/12/2019.

O caminho percorrido pelo personagem Musashi se encaixa na saga do herói mítico, suas características são diferenciais entre outros indivíduos, sua vocação é circunstancial e sua transformação após um longo caminho de batalhas, reclusão e aprendizado conceitual, o coloca num patamar mais elevado dentre outros guerreiros.

Com quase um metro e oitenta de altura, Takezo era excepcionalmente alto e assemelhava-se a um veloz potro de raça. Tinha braços e pernas longos, lábios vermelhos e as espessas sobrancelhas, de traçado mais longo do que o normal, ultrapassavam o canto externo dos olhos conferindo-lhes determinação (YOSHIKAWA, 2001, p.21).

Percorreremos essa jornada seguindo a conceituação teórica de Joseph Campbell: a partida; a iniciação e o retorno do herói.

Musashi: o resgate do herói nipônico

2.1 A Partida

A trajetória de Musashi, antes conhecido como Shinmen Takezo, começa nos campos da batalha de Sekigahara ⁴. Vassalo do grupo derrotado, decide retornar à sua cidade, mas passa a ser perseguido.

Shinmen Takezo — filho do falecido Shinmen Munisai desta aldeia — com prévia ordem de detenção, foi visto transitando pelas estradas serranas desta região. Quem com ele cruzar deverá prendê-lo imediatamente, pois é um criminoso e assassino. Os seguintes prêmios serão concedidos: - a quem o capturar — 10 moedas de prata; - a quem o decapitar — 10 medidas de terra arável; - a quem denunciar seu esconderijo — 2 medidas de terra arável. No ano VI do Período Keichofaz saber, Clã Ikeda Terumasa (YOSHIKAWA, 2001, p. 64).

Mesclando fatos e personagens históricos com situações e encontros ficcionais, Yoshikawa cria a ambientação para o início da jornada de autoconhecimento de Musashi. Takezo,

⁴ Em 21 de outubro de 1600, após um longo período de batalhas, Toyotomi Hideyasu foi derrotado por Tokugawa Ieyasu, que assumiu o posto de Xogun (posto mais importante da classe *samurai*). Hideyasu unificou o Japão e deu início ao Período Edo (1603-1868).

antes de se transformar em Musashi, depara-se com o monge que o aprisionará a fim de instruí-lo.

— Se doeu, é porque ainda lhe resta algo humano. Otsu-san, passe-me a corda ao seu lado. Por que hesita? Não percebe que Takezo já resolveu entregar-se a mim? Os laços com que vou amarrá-lo não são os laços da lei: são os laços da misericórdia. Não tem por que sentir medo ou pena. Vamos logo, passe a corda para cá. Amarrado e jogado ao chão, Takezo cerrara os olhos. Nada lhe teria sido mais fácil que repelir o monge — um safanão e o corpo de Takuan rolaria como uma bola. No entanto, jazia sobre a relva, inerte, pernas e braços estendidos, lágrimas correndo copiosas pelos cantos dos olhos (YOSHIKAWA, 2001, p. 89).

O leitor desconhece as reais intenções do monge, que suprime a força física de Takezo, como se estivesse resignado por sua condição subalterna em relação ao homem, símbolo do conhecimento e abnegação.

O mesmo se dá com a sua coragem: todas as suas ações, até agora, demonstraram temeridade, uma falsa coragem que deriva da ignorância. Não são atos de um ser humano, nada têm a ver com a verdadeira força de um bushi. O homem, o verdadeiro bravo, teme o que tem de ser temido, poupa e resguarda a vida — esta pérola preciosa — e procura morrer por uma causa digna. Percebe agora o que há de tão lamentável em tudo isso? Você veio ao mundo possuindo força física e firmeza de caráter, mas é inculto — aprendeu apenas o lado sombrio da arte guerreira, não procurou cultivar a sabedoria e a virtude. “Aperfeiçoar-se no duplo caminho das letras e das armas” — conhece a expressão? Mas que significa “duplo caminho”? Sem dúvida não significa que dois são os caminhos a serem percorridos em busca do aperfeiçoamento; significa, isto sim, que os dois caminhos, das letras e das armas, estão juntos e perfazem um único caminho. Compreendeu, Takezo? (YOSHIKAWA, 2001, p.106).

Segundo Campbell, sempre haverá um chamado, uma ruptura que levará o herói a se retirar da sociedade para cumprir uma série de ensinamentos.

Esse primeiro estágio da jornada mitológica que denominamos aqui “o chamado da aventura” significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico (CAMPBELL, 1989, p. 34).

Desse modo, a primeira etapa da jornada de transformação do homem em herói é o afastamento e, “para aqueles que não recusaram o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora (que, com frequência, é uma anciã ou um ancião), que fornece ao aventureiro amuletos [...] (CAMPBELL, 1989, p. 39). Musashi tornou-se autodidata e passou a desafiar outros guerreiros, numa tentativa hipócrita de conquistar o reconhecimento com a queda do adversário. Sua arrogância foi interrompida quando encontra o monge Nikkan e, apesar de vencer a luta contra um de seus discípulos sente-se derrotado. O desconhecido paira sobre o futuro herói, mas sua contenção expressa alguma sabedoria. Em seguida, dar-se-á a iniciação.

— Perdi este duelo — murmurava Musashi enquanto se retirava caminhando pelo escuro bosque de cedros. Vez ou outra uma rápida sombra cruzava seu caminho: eram cervos que fugiam céleres, espantados por seus passos. “Sou superior fisicamente, sei disso, mas saí do templo com a nítida sensação de ter sido derrotado. Isso não prova que, apesar da vitória formal, na verdade fui derrotado?”, perguntava-se. Longe de sentir-se satisfeito com o próprio desempenho, caminhava cabisbaixo e absorto, censurando a cada passo o seu despreparo (YOSHIKAWA, 2001, p.222).

2.2 A Iniciação

Musashi é instruído por uma série de situações e objetos improváveis encontrados em suas viagens: a concentração total de um ceramista, os comentários cáusticos de um polidor de espadas a respeito da alma dos samurais, o caule de uma peônia enviada a Yoshioka por Yagyu Sekishusai, e mesmo sua escavação de terra. O mais dramático, porém, é a instrução sem palavras que ele recebe de um monge zen-budista chamado Gudo (WILSON, 2006, P.223-224).

Campbell afirma que a trajetória do herói é povoada de pessoas, situações das mais emblemáticas, tarefas árduas, caminhos tortuosos, cujos ensinamentos moldam pouco a pouco a capacidade intelectual, o corpo físico e a elevação espiritual. A cada encontro, Musashi se distancia dos demais indivíduos. O empenho anterior dispendido em batalhas e conflitos, cujo objetivo baseava-se apenas em sua arrogância, dá lugar a autoavaliação, consciência das consequências de suas atitudes.

Derrota/vitória, espírito/razão, o material/a arte, aprender/ensinar são algumas das reflexões determinantes para que o herói passe a reavaliar suas ações, valorizar o seu tempo-espaço e desprender-se do olhar difamador, julgador do outro para, assim abrir espaço de um novo caminhar. Campbell afirma que o herói trilha esse caminho para a “purificação do eu”, mudando as concepções conscientes que nos impulsionam de acordo com interesses próprios para, então, provar que ele pode juntar os retalhos e se transformar.

E assim é que se alguém em qualquer sociedade assumir por si mesmo a tarefa de fazer a perigosa jornada na escuridão, por meio da descida, intencional ou involuntária, aos tortuosos caminhos do seu próprio labirinto espiritual, logo se verá numa paisagem de figuras simbólicas (podendo qualquer delas devorá-lo) (CAMPBELL, 1989, p. 58).

2.3 O Retorno

Após sua longa jornada, resta a última tarefa, a ação derradeira que demonstrará se Musashi atingiu o ápice espiritual e físico. Seu opositor, outro exímio espadachim de nome Kojiro o desafia. Diferente de suas primeiras batalhas, Musashi mostra-se contido, sem demonstrar a euforia pela vitória ou o desprezo pelo adversário. Numa luta rápida em termos temporais, mas compiladora em termos de aprendizado, Musahi derrota seu adversário mais temido.

Ele jazia de bruços a dez passos de distância. Com uma das faces contra a relva, empunhava ainda o cabo da espada com tenacidade. No rosto, porém, não havia traços de sofrimento. Nele se via que tinha lutado com todas as suas forças e estava satisfeito com o seu desempenho. A mesma expressão desprovida de arrependimento ou pesar costuma estar presente nos rostos dos que tombam depois de lutar com bravura. Musashi notou a faixa cor de ferrugem caída no chão e arrepiou-se. "Talvez nunca mais encontre um adversário deste nível...", pensou. Uma intensa onda de amor e respeito por Kojiro engolfou-o (YOSHIKAWA, 2001, p. 802).

Campbel explica que, com a disciplina espiritual, o herói renuncia a todas percepções mundanas, aos seus temores e renasce como um anônimo, pois não há mais barreiras e limitações.

O campo de batalha simboliza o campo da vida, no qual toda criatura vive da morte de outra. Uma percepção da inevitável culpa que o viver envolve pode deixar o coração tão amargurado que, tal como Hamlet ou Arjuna, podemos nos recusar a prosseguir. Por outro lado, tal como a maioria, podemos inventar uma falsa auto-imagem, em última análise injustificável, que nos eleve a um fenômeno excepcional no mundo e à condição de um ser isento de culpa ao contrário dos outros seres, que se acha

justificado, em seu inevitável pecar, pelo fato de representar o bem. Um tal farisaísmo leva à incompreensão, não apenas de si mesmo, como também da natureza do homem e do cosmo. O alvo do mito consiste em dissipar a necessidade dessa ignorância diante da vida por intermédio de uma reconciliação entre consciência individual e vontade universal. E essa reconciliação é realizada através da percepção da verdadeira relação existente entre os passageiros fenômenos do tempo e a vida imperecível que vive e morre em todas as coisas (CAMPBELL, 1989, p. 132).

Assim, Musashi, o herói se concretiza na abnegação e no desprendimento em relação às regras, estruturas que o aprisionavam e o limitavam como guerreiro, como homem e como espírito. A partir desse momento, Musashi passa a ser mito, a concretização dos três alicerces da estrutura do pensamento nipônico, personificada: o verdadeiro seguidor do caminho do samurai, o indivíduo desprendido das amarras sociais e o sujeito que reconhece seu espaço e seu “devido” lugar dentro da sociedade.

Considerações finais

O presente trabalho se propôs a apresentar o gênero literário épico como expressão artística existente no Japão. Discorremos sobre a compreensão fundamental de que nem sempre a estrutura dos textos segue os moldes clássicos das poesias gregas, mas, encontramos outras características similares que modificam a abordagem dos estudos épicos em textos variados. Ainda, ponderamos sobre o mito e a formação da simbologia do samurai, desde *Heike Monogatari* até novos conteúdos midiáticos. E, por fim, refletimos sobre a teoria da jornada do herói, apresentada por Joseph Campbell.

Musashi apresenta mais do que o herói épico, ele resgata as origens de um povo e reafirma o sujeito idealizado nipônico. Esse indivíduo arquitetado foi construído durante a pré-Segunda Guerra Mundial e marca, pela popularidade do folhetim, o interesse e admiração criada pela figura do guerreiro. Desta forma, penso que a obra vai além da representação de uma personagem mítica, seu texto tem a funcionalidade crítica de moldar a identidade dos japoneses e construir pontos de diálogo entre a visão do outro sobre si. Ou seja, proporcionar um olhar do Japão ao Ocidente. Assim, acredito na relevância em expandir os estudos épicos na literatura japonesa, a fim de expandir os caminhos para a compreensão da construção social através dos textos como *Musashi*.

Referências bibliográficas

- BENEDICT, Ruth. **O Crisantemo e a Espada**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1989.
- CORDARO, Madalena N. Hashimoto. *O Pensamento no Período Edo (1603-1868)*. In: **Estudos Japoneses**, número 18. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1998.
- EAGLETON, Terry. **A Ideia de Cultura**. Lisboa: Actividades Editoriais, 2000.
- MARTIN, Richard P. Epic as Genre. In: FOLEY, John M. (editor). **A companion to ancient epic** (Blackwell companions to the ancient world), 1ª ed. UK: Wiley-Blackwell, 2008.
- MCCULLOUGH, Helen C. **The Tale of the Heike**. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- MELETÍNSKI, Eleasar M. **A Poética do Mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SCOTT, William W.. **O Samurai - A vida de Miyamoto Musashi**. Estação Liberdade, 2006.
- YAMAMOTO, Tsunetomo. **Hagakure: The book of the Samurai**. Boston: Shambhala Publications, 2012.
- YOSHIKAWA, Eiji. **Musashi**. Trad. GOTODA, Leiko. São Paulo: Estação Liberdade, 1999, volume 1.
- _____. YOSHIKAWA, Eiji. **Musashi**. Trad. GOTODA, Leiko. São Paulo: Estação Liberdade, 1999, volume 2.

Referências de sites eletrônicos

- Figura 1: <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/collection/works/battle-scenes-from-the-tale-of-heike-heike-monogatari/23187/#gallery-1>, 29/12/2019.
- Figura 2: https://www.toshidama-japanese-prints.com/item_606/Yoshikazu-The-Battle-of-Dan-no-Ura-of-1185.htm, consultado em 29/12/2019.
- Figura 3: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc139785>, consultado em 29/12/2019.



MOREAU, Ronan. À travers terre, eau et ciel : espaces et mouvements dans le *Rāmāyaṇa*. In: *Revista Épicas*. Ano 3, N. 5, Jun 2019, p. 26-43. ISSN 2527-080-X.

À TRAVERS TERRE, EAU ET CIEL : ESPACES ET MOUVEMENTS DANS LE *RĀMĀYAṆA*

ATRAVÉS DA TERRA, DA ÁGUA E DO CÉU: ESPAÇOS E MOVIMENTOS EM *RĀMĀYAṆA*

Ronan Moreau⁵
Collège de France - PSL

RÉSUMÉ : Le récit du *Rāmāyaṇa* (littéralement la « marche de Rāma »), par sa nature même, offre à entendre le cheminement de ses héros. Une route aux multiples formes, qui structure le découpage du récit, et dont l'essence évolue au cours du voyage. On s'interroge donc sur les buts de la marche du jeune prince Rāma, depuis son départ en exil dans les vastes forêts jusqu'à l'île de Laṅkā. Auxiliaires du voyage et voies empruntées sont également observées. Un récit qui laisse aussi entendre les multiples géographies de l'épopée, réelles, légendaires et spirituelles.
Mots-clés: *Rāmāyaṇa*; Épopée indienne ; Espace ; Mouvement.

RESUMO: A narrativa do *Rāmāyaṇa* (literalmente a “marcha de Rāma”), por sua própria natureza, faz conhecer a jornada de seus heróis. Uma rota de múltiplas formas, que estrutura a divisão da narrativa e cuja essência evolui durante a jornada. Por isso, nos perguntamos sobre os objetivos da marcha do jovem príncipe Rāma, desde sua partida no exílio nas vastas florestas até a ilha de Laṅkā. Auxílios de viagem e rotas tomadas também são observados. Uma narrativa que também sugere as múltiplas geografias do épico, reais, lendárias e espirituais.
Palavras-chave: *Rāmāyaṇa*; Epopeia indiana ; Espaço ; Movimento.

⁵ Maître de conférences, Institut d'études indiennes du Collège de France. ronan.moreau@college-de-france.fr

Introduction

Le *Rāmāyaṇa* est, avec le *Mahābhārata*, l'une des deux grandes épopées de l'Inde. La version sanskrite attribuée au sage Vālmīki compte environ 24 000 strophes réparties en sept livres, et aurait été composée dans les premiers siècles avant et après le début de notre ère. Ce poème épique raconte la vie et le voyage du jeune prince Rāma, archer accompli doté de toutes les qualités. Fils de Daśaratha, roi d'Ayodhyā, Rāma est sur le point d'être consacré, mais en raison de manigances de la deuxième épouse du roi, il est forcé à l'exil pendant quatorze années. Accompagné de Sītā, son épouse, et de son frère Lakṣmaṇa, il quitte la ville pour rejoindre la forêt Daṇḍaka, lieu d'exil qui leur est attribué. La grande beauté de la princesse étant parvenue aux oreilles de Rāvaṇa, le roi des *rākṣasa* ou démons, celui-ci l'enlève. S'ensuit alors une quête désespérée de Rāma pour retrouver son épouse. Dans sa marche vers l'île de Laṅkā, le royaume de Rāvaṇa, il sera aidé par le peuple des singes et des ours, jusqu'à l'affrontement final entre l'armée des singes et celle des *rākṣasa*, entre Rāma et Rāvaṇa. Ce dernier succombera aux assauts du prince qui retrouvera son épouse, et par la suite son royaume, puisque les quatorze années d'exil seront achevées.

Le titre même de l'œuvre qui peut être traduit par le « chemin » ou la « marche de Rāma » (*Rāma-ayana*) évoque de fait le déplacement du personnage principal depuis la ville d'Ayodhyā, capitale du Kosala (actuel État du Bihar), royaume situé dans le nord de l'Inde, jusqu'à l'île de Laṅkā, identifiée à l'actuel Sri Lanka. Le *Rāmāyaṇa* est par essence un mouvement, un voyage du nord vers le sud de l'Inde, à travers villes et forêts, difficilement identifiables aujourd'hui et composant une sorte de géographie sacrée du pays. Dans le cadre hindou où a pris naissance le récit, le parcours physique de Rāma s'apparente également à un chemin spirituel, extérieur par le pèlerinage des lieux saints visités, intérieur pour Rāma qui prendra connaissance de sa nature divine – il est l'incarnation du dieu Viṣṇu - à la fin du voyage. Par la suite, chaque lieu où l'héroïque Rāma serait passé devient un espace sacré, un lieu de pèlerinage⁶.

L'histoire de Rāma, implantée dans la géographie physique du pays et dans la mémoire collective, a donné lieu à de nombreuses adaptations. Au V^e siècle, le poète Kālidāsa en donne une version sous la forme d'un long poème sanskrit en dix-neuf chants, le *Raghuvamśa*. Plus tard,

⁶ Sur ce sujet, voir entre autres ECK, 2012.

ce sont des récits en langues vernaculaires qui sont composées, par exemple en tamoul par Kampan au XII^e siècle (*Irāmāvatāram* ou *Kambarāmāyaṇa*), en bengali par Krittivās au XIV^e siècle, en hindi par Tulsīdās au XVI^e siècle (*Rāmcaritmānas*) etc., jusqu'à des adaptations contemporaines. L'histoire se répand également hors de l'Inde. On trouve de nombreuses transpositions dans les pays d'Asie du Sud-Est : en Thaïlande (*Rāmakien*), au Cambodge (*Rāmakerti* ou *Reamker*), au Laos (*Phra Lak Phra Lam*), en Birmanie (*Rāma Vatthu*), en Malaisie (*Hikayat Seri Rama*) et en Indonésie. Le récit, traduit et souvent réécrit dans un contexte bouddhique ou musulman, s'écarte alors de l'original indien. Parallèlement, le *Rāmāyaṇa* voyage à travers les arts. Le récit et les personnages sont ainsi le sujet de représentations plastiques (sculpture, peinture), dans la danse et le théâtre, notamment de marionnettes et d'ombre, jusqu'au cinéma aujourd'hui⁷.

Notre propos ici n'est pas de retracer le voyage spatial, temporel ou artistique du récit, mais d'examiner le voyage dans le texte de Vālmīki, de voir comment les espaces traversés par les principaux protagonistes et les déplacements de ceux-ci sont décrits, élaborés et le rôle qu'ils jouent dans la construction du récit⁸. Comment et pourquoi les personnages voyagent-ils et quelle(s) géographie(s) laisse entendre l'épopée ?

Structure du récit

Le découpage du récit en plusieurs livres offre une première approche du voyage et de ses grandes étapes. En effet, les différents livres (*kāṇḍa*) portent le nom de lieux emblématiques visités par Rāma. Le parcours des protagonistes et la structure du récit sont ainsi étroitement liés. Aux débuts et/ou aux fins des livres centraux correspondent entrées ou sorties des personnages dans un nouveau lieu, la progression physique des acteurs mène l'avancée et la poursuite du récit.

Le livre I, celui des « Enfances » (*Bālakāṇḍa*), contient dans ses débuts le cadre cosmogonique dans lequel s'inscrit le récit. Rāvana, de par sa puissance grandissante, met en danger l'équilibre du monde et la suprématie des dieux. Viṣṇu s'incarne alors sur terre sous les traits de Rāma afin de tuer le démon, car seul un être humain peut le tuer. Dans sa descente il est

⁷ Sur ces sujets voir, entre autres, IYENGAR, 1983, KAUSHAL et alii, 2015, KRISHNAN, 2010 et RICHMAN, 1991.

⁸ Vu la longueur et la complexité du récit, nous nous limitons ici à l'analyse de la trame principale.

accompagné par d'autres divinités qui prennent forme parmi les singes et les ours. Ce mouvement initial du dieu donne sens au récit, c'est l'impulsion créatrice de toutes les actions qui suivront, et qui va courir en filigrane tout le long de l'épopée. Le livre se clôt, dans un cadre humain, avec le départ de Bharata, demi-frère de Rāma, chez son oncle maternel. Le livre II, *Ayodhyākāṇḍa*, relate les événements qui se passent dans la capitale ainsi que le départ des héros en exil, depuis Ayodhyā jusqu'à leur arrivée au Citrakūṭa où ils séjourneront quelques temps. Le livre se termine alors qu'ils ont quitté ce premier ermitage et s'apprêtent à entrer dans la forêt Daṇḍaka. Le livre III *Aranyakāṇḍa* ou « Livre de la forêt », s'ouvre donc avec leur arrivée dans cette forêt et s'achève avec le départ de Rāma et Lakṣmaṇa. Dans l'intervalle, dix ans se sont écoulés et Sītā a été enlevée. Le franchissement de la rivière Pampā ouvre le livre IV, le *Kiṣkindhākāṇḍa*, du nom de la capitale des singes. Cette partie est consacrée à l'avancée de Rāma et Lakṣmaṇa vers le sud du pays dans leur quête de Sītā, la rencontre des singes et le séjour dans leur royaume. Le mouvement n'est alors plus l'action de Rāma mais devient progressivement celui des simiens, auxquels la quête est confiée. Le livre s'achève sur l'image du singe Hanumān face à l'océan qu'il se prépare à franchir pour rejoindre Laṅkā. Le saut du héros simien, fils d'un dieu, au-dessus des mers transporte le lecteur au cinquième livre, le *Sundarakāṇḍa* ou « Livre des Merveilles ». La description de ce bond gigantesque et merveilleux ouvre en effet le livre. Vient ensuite la recherche de Sītā à travers l'opulente et merveilleuse cité de Laṅkā. Le retour d'Hanumān et le récit de son voyage auprès des singes puis de Rāma terminent le livre. Les premiers chapitres du livre VI ou livre de la guerre (*Yuddhakāṇḍa*) achèvent le voyage de Rāma et Lakṣmaṇa vers le sud, prolongé par l'élan de l'armée des singes et des ours qui dressent un pont vers l'île de Laṅkā. S'en suit la bataille sangoureuse entre les *rākṣasa* et les singes, entre Rāma et Rāvaṇa. Le livre s'achève avec le trajet retour des héros vers Ayodhyā, accompagnés de leurs amis et alliés. L'épopée se termine au livre VII par un retour au cadre cosmique. Rāma, par une ultime marche, réintègre la personne de Viṣṇu, qui rejoint son monde céleste, et clôt ainsi le cycle épique et cosmique.

Comme au théâtre, entrées et sorties rythment la structure du récit, participant à l'élaboration d'une cartographie de celui-ci, dans sa forme et son fond. Ces grands épisodes sont dans le détail naturellement plus complexes. Le cheminement du nord vers le sud, agrémenté de

péripéties, rencontres et obstacles, pourrait offrir une description du pays dans ses différents territoires, mais c'est finalement peu le cas, et la route offre d'autres lectures.

De l'exil à la marche cosmique, la traversée des mondes

Ainsi, la nature du voyage de Rāma connaît-elle une évolution au cours du récit, reflétant les différents aspects et missions du personnage. On lit en premier lieu la figuration de l'exil, avec la traversée de lieux qui implique le passage d'un monde urbain et « civilisé » vers un monde de plus en plus sauvage l'*araṇya* ou les « terres sauvages »⁹. Avant d'atteindre leur forêt d'exil, les protagonistes vont passer par des lieux intermédiaires et abandonner progressivement leurs attributs royaux qui les retiennent encore dans le monde.

Les héros, déjà vêtus de vêtements d'écorce comme les ermites qu'ils deviendront, quittent d'abord maisons et palais de la ville sur leur char, suivis par une foule d'habitants d'Ayodhyā désespérés de voir partir leur prince. Rāma va progressivement se défaire de ces accompagnants. Arrivé à la rivière Tamasā, il use d'une ruse pour échapper aux habitants, et poursuit ensuite une longue route à travers le royaume de Kosala, au paysage habité de villages, hameaux, champs et cultures, en direction du sud, jusqu'à atteindre les rives du Gange. Là, il renvoie à Ayodhyā son cocher et le char, derniers symboles de son appartenance à la classe des *kṣatriya*, celle des guerriers et des rois. Maintenant seuls, les trois exilés traversent le fleuve sacré puis pénètrent dans un autre monde, « une forêt qui a perdu sa population abondante, dépourvue de champs et de jardins, dans un lieu accidenté, plein de précipices. » (BIARDEAU et PORCHER, 1999, p. 265¹⁰) Ces territoires, souvent qualifiés de « forêt sans habitant » (*vijane vane*), abritent néanmoins les retirés ou les bannis de la société. S'y trouvent ainsi des ermitages, où de nombreux ascètes exploitent la forêt pour leurs besoins alimentaires ou religieux (fruits, fleurs, racines, bois et eau) et vivent en harmonie avec les animaux. Poursuivant leur chemin, les

⁹ Dans la pensée indienne, une division ancienne des espaces repose sur l'opposition entre le *grāma*, le lieu habité par les hommes, le village, et l'*araṇya*, ce qui est autre, étranger au village, le désert, par extension la forêt, les terres sauvages. Voir MALAMOUD, 1989.

¹⁰ M. II.52.98, E.C. II.46.77 [1107*]. Les mentions M. et E.C. renvoient aux références du texte sanskrit dans deux éditions différentes. M. pour l'édition de Mudholakara, qu'a suivie la traduction française réalisée sous la direction de Madeleine Biarreau et Marie-Claude Porcher, E.C. pour l'édition critique du texte, publiée par l'Oriental Institute de Baroda.

exilés arrivent ainsi à l'ermitage du sage Bharadvāja qui les dirige vers un séjour hospitalier, le Citrakūṭa.

Quelques temps après, Rāma, Sītā et Lakṣmaṇa reprennent leur route en direction de la forêt Daṇḍaka. Le trajet n'est pas clairement décrit, on sait qu'ils font étape chez l'ascète Atri avant de pénétrer dans la forêt. À la lisière de celle-ci se tient un grand ermitage où vivent de nombreux ṛṣi¹¹. Après avoir joui de leur hospitalité, les héros s'enfoncent un peu plus dans la forêt. L'aspect du bois s'avère alors moins accueillant : « Cette jungle profonde, parcourue de bêtes fauves, peuplée d'ours et de tigres, n'offrait aux yeux de Rāma et de Lakṣmaṇa qu'arbres, lianes et fourrés dévastés, étangs aux reflets aveuglants. Le chant des oiseaux s'était tu, tandis que montait de toutes parts le crissement de myriades d'insectes » (BIARDEAU et PORCHER, 1999, p. 400-401 ; M. et E.C. III.2.2-3). Par essence, les bois d'ermitages sont dans des lieux reculés et difficiles d'accès. Plus loin, la forêt leur offre donc son autre visage, celui des bois d'ascèse habités par des ermites et des ṛṣi au sein d'une végétation riante et généreuse. Là, les trois protagonistes vont rester dix ans, allant d'ermitage en ermitage. Le chemin d'exil devient alors pèlerinage. Quelques lignes seulement évoquent le passage des dix années. Les héros ayant atteint leur lieu de bannissement celui-ci n'a plus rien de notable, il s'apparente à un lieu de repos et se prête finalement peu à un développement poétique et épique. Les personnages évoluent dans l'espace géographique limité des bois d'ascèse, que rien ne vient perturber. Dès lors, le récit semble aussi s'arrêter.

Une nouvelle étape de l'exil intervient lorsque les protagonistes eux-mêmes décident de sortir de ce vase clos et de se remettre en route. Rāma souhaite en effet voir le grand ṛṣi Agastya. Celui-ci n'est pas tout à fait un sage comme les autres, il est le gardien du Sud. En allant le voir, Rāma reprend donc son chemin qui, même s'il n'en a pas encore conscience, le conduira chez son futur ennemi, Rāvaṇa. Le sage lui indique un nouveau lieu d'ermitage, Pañcavaṭī. D'aspect paradisiaque avec monts, bois et rivières, Pañcavaṭī éloigne aussi les héros encore un peu plus du calme des bois d'ermitages proprement dits, puisque qu'ils vont se trouver confrontés à plusieurs *rākṣasa*. L'aspect guerrier de Rāma et son frère réapparaît alors pleinement ici, dans ce bois où Rāvaṇa enlève Sītā.

¹¹ Sages ascètes, « voyants » des textes sacrés du védisme et de l'hindouisme, les *Vedas*.

Le Pañcavaṭī apparaît ainsi comme un lieu clé dans le récit puisqu'il est un espace de transition et de transformation du voyage de Rāma. Jusque-là, l'acceptation de l'exil l'avait conduit à s'éloigner de son royaume et à pénétrer de plus en plus loin dans les terres sauvages. Avec l'enlèvement de Sītā, une rupture se produit, la marche de Rāma devient une quête. Celle de son épouse, incarnation de la royauté et de la Terre¹², volée par Rāvaṇa, autre prétendant à la royauté universelle. De fait, peu après le départ en exil de Rāma, son père le roi Daśaratha est mort, et le fils cadet Bharata, fidèle à Rāma, a refusé le trône. Le royaume, et par extension la Terre entière, sont donc en danger, en déséquilibre, d'autant que le pouvoir royal reste attaché, symboliquement et réellement, au prince et son épouse, en ~~plein~~ exil, et ne peut qu'attirer la convoitise.

La quête pour Sītā pousse les héros plus au sud, jusqu'à la rivière Pampā, une nouvelle frontière. En effet, une fois la rivière franchie, ils pénètrent dans le pays des singes. Là, ils y rencontrent les singes Sugrīva et Hanumān avec lesquels ils vont se lier d'amitié. Le temps venu, Sugrīva, roi des singes, réunit l'ensemble de son peuple venant de tout le pays et l'envoie dans les quatre directions afin de retrouver Sītā. À ce moment du récit, Rāma et Lakṣmaṇa ne sont plus en mouvement et ce sont les singes qui prennent le relais de la quête. L'un d'eux en particulier se distingue, il s'agit d'Hanumān. Fils du dieu Vāyu (le Vent), il est pourvu d'une force extraordinaire qui en fait le plus illustre et le plus héroïque des singes. Parti avec l'expédition du Sud, il apprend que Sītā est bien détenue par Rāvaṇa sur l'île de Laṅkā. Mais pour rejoindre l'île il faut traverser l'immense océan. Hanumān prend alors une taille colossale et effectue un saut gigantesque. Survolant l'océan, sa force est mise à l'épreuve par des *rākṣasī*.

Sītā retrouvée, Hanumān lui promet de revenir la délivrer avec son époux. S'échappant des mains des démons en incendiant en partie Laṅkā, le singe revient auprès des siens et de Rāma, après un nouveau bond prodigieux au-dessus de l'océan. Malgré des ambassades entre les deux camps, la guerre paraît inévitable. De fait, Rāma s'approche de son réel but ultime, vaincre et tuer Rāvaṇa, car tel est le désir des dieux depuis le début. L'exil, puis la quête de son épouse, apparaissent comme des motifs au chemin de Rāma vers le sud et vers Rāvaṇa. À ce moment du

¹² Sītā est née de la Terre et est l'incarnation de Śrī, déesse de la prospérité, de la fortune royale.

récit, la marche de Rāma prend donc une nouvelle forme, celle de la guerre. Dans ce dernier mouvement le héros est assisté par l'armée des singes se dirigeant vers les rives de l'océan :

Enveloppant toute la région du Sud – ciel, forêts, montagnes –, comme le fait du ciel une succession de nuages, l'armée marchait, redoutable, parcourant d'une traite de nombreuses lieues ; elle franchissait rivières et fleuves, tous à contre-courant, tantôt traversait des lacs aux eaux limpides, tantôt contournait des montagnes boisées, tantôt coupait à travers des plaines, tantôt s'enfonçait dans des forêts aux arbres chargés de fruits ; et l'immense troupe, dans sa marche rapide comme le vent, recouvrait la terre toute entière de ses visages réjouis. [...] Par centaine de milliers, par dizaines de millions, ces singes parfaitement redoutables couvraient la terre de leur splendeur ; l'immense armée simienne progressait jour et nuit. (BIARDEAU et PORCHER, 1999, p. 881 ; M. VI.4.57-61, 67-68, E.C. VI.4.52 [75*])

Face à l'obstacle de l'océan, et pour ne pas arrêter la marche, un long pont de bois et de pierres est construit qui permet le passage de l'armée. La guerre offre naturellement ses mouvements d'offensives et de retraites au fil du conflit. Mais en soi, le mouvement initial de Rāma est arrivé à son terme. Il a atteint la demeure de Rāvaṇa qu'il doit tuer, car lui seul en est capable.

Le voyage de Rāma commence donc comme le cheminement humain d'un exilé, avant de recouvrir un aspect plus symbolique dans la quête de Sītā, incarnation de la royauté perdue, pour s'achever dans un aspect cosmique lors de la marche finale contre Rāvaṇa.

Les auxiliaires du voyage

Au cours de ce périple, les héros sont rarement seuls. Le voyage, quel qu'il soit, implique la rencontre d'un certain nombre de personnages, bon ou mauvais, auxiliaires ou ennemis, souvent représentatifs du lieu. Sur le chemin de l'exil, les protagonistes rencontrent ainsi deux personnages importants qui apparaissent comme les gardiens de *limes* progressivement franchis, alors qu'ils s'éloignent du royaume de Kosala. Le premier est Guha, le roi des Niṣāda (peuple de pêcheurs), qui apparaît ici surtout comme le gardien du Gange. En effet, il faut passer par son territoire pour pouvoir franchir le fleuve, et matériellement, c'est lui qui fournit les bateaux, à Rāma puis à Bharata, pour la traversée. Proche du mot *guhā* qui signifie « grotte », le nom de Guha évoque aussi la protection donnée aux voyageurs.

Après avoir traversé le Gange, la compagnie rejoint rapidement le lieu de confluence du fleuve avec la Yamunā. Là, ils rencontrent l'ascète Bharadvāja. Tout comme Guha, il apparaît une

étape obligée. Bharata et son armée suivant les traces de Rāma feront également halte auprès de l'ascète. Son ermitage situé à la confluence apparaît comme une vigie pour les voyageurs. Il est celui qui indique la route à suivre. Rāma désirant trouver un lieu éloigné de population pour établir son ermitage, Bharadvāja l'informe du chemin à prendre pour rejoindre le Citrakūṭa¹³. Le prince fera également halte chez lui lors de son retour et avant d'entrer dans Ayodhyā. Bharadvāja apparaît comme un point d'ancrage, sorte de gardien dans les limites du territoire du royaume ou de la capitale. Comme le souligne M. Biarreau (1999, p. 1472), il forme avec Guha, « les extrêmes de la société qui foule ses terres ». D'un côté, le roi pêcheur, appartenant aux basses classes, de l'autre un ascète, pur brâhmane.

Le rôle d'informateur n'est pas dévolu seulement à Bharadvāja, d'autres ascètes renseignent ainsi Rāma du chemin à suivre au fil de son avancée vers la forêt d'exil. Ainsi, Śarabhaṅga puis Sūtīkṣṇa l'accueillent au début et à la fin de son séjour de dix ans dans la forêt Daṇḍakā et lui indiquent le trajet pour rejoindre l'ermitage du sage Agastya, qui lui-même indiquera le chemin de Pañcavaṭi aux héros. Agastya a aussi un rôle un peu plus important puisqu'il fournit à Rāma des armes divines, puissantes et merveilleuses, arc et épée, qui lui serviront à combattre Rāvaṇa.

L'ennemi vaincu peut également jouer ce rôle d'auxiliaire informateur. C'est le cas de Virādha, un monstrueux *rākṣasa* que Rāma et Lakṣmaṇa doivent affronter peu de temps après être entrés dans la forêt Daṇḍaka. Celui-ci se révèle être en fait un *gandharva*¹⁴ victime d'une malédiction et qui retrouve sa forme réelle grâce à l'action meurtrière de Rāma à son rencontre. Ainsi délivré, le *gandharva* indique à Rāma le chemin à suivre pour rejoindre les ermitages. La figure est ici ambivalente, à l'image de la forêt qui peut être hostile, mais aussi nourricière. Virādha, en tant que *rākṣasa*, apparaît en premier lieu comme un redoutable et sanguinaire gardien de la forêt, s'en prenant aux animaux et aux ascètes qui la peuplent¹⁵. Redevenu *gandharva*, il sert de guide bienveillant à Rāma. Une rencontre similaire se produit au sortir de la forêt, lorsque Rāma et Lakṣmaṇa se mettent en quête de Sītā. Un autre *rākṣasa*, nommé

¹³ M. II.55, E.C. II.49.

¹⁴ Êtres célestes, musiciens et chanteurs, ayant aussi un aspect guerrier.

¹⁵ Le texte joue sur la double étymologie du mot *rākṣasa*. Linguistiquement celui-ci dérive de *rakṣas* « pouvoir démoniaque » mais est aussi parfois rattaché à la racine verbale *RAKṢ-* « garder, protéger ».

Kabandha, tente de les dévorer. Celui-ci se révèle être un bel *asura* victime de deux malédictions qui l'ont transformé en hideux *rākṣasa*. Sauvé de ces malédictions par Rāma, Kabandha indique alors aux deux frères le chemin à poursuivre, vers l'ouest, où ils trouveront la rivière Pampā puis le singe Sugrīva qui les aidera à trouver Sītā¹⁶. On le comprend, les rencontres des faux *rākṣasa* à l'entrée et à la sortie de la forêt ne sont en rien anodines. Personnifications des illusions et de l'hybridité de la forêt, ils jouent leur rôle de gardien-informateur face aux voyageurs égarés. De son côté, Rāma joue son rôle de délivreur des âmes tourmentées.

Mentionnons enfin parmi les personnages auxiliaires certains animaux. En premier lieu les singes, et principalement Sugrīva et Hanumān qui aident Rāma pour retrouver Sītā et ensuite combattre les *rākṣasa*. Citons aussi les vautours Jaṭāyus et Sampāti. Le premier est roi des vautours et tente d'empêcher Rāvaṇa d'enlever Sītā, et ce, au prix de sa vie. Avant de mourir il dénonce à Rāma le nom du ravisseur. Sampāti de son côté indique aux singes de l'expédition du Sud où se trouve exactement Sītā, retenue prisonnière sur Laṅkā¹⁷.

Terre, eau et ciel : les différentes voies de circulation

Parmi les données liées au mouvement, on peut s'interroger un instant sur les voies et les moyens utilisés pour traverser les différents espaces. En effet, ceux-ci sont multiples et font écho à la nature ou au statut des personnages, parfois changeant. La plus traditionnelle est la **voie terrestre**, où les héros se déplacent d'abord en char. C'est le cas de Rāma dans Ayodhyā même, puis lorsqu'il prend le chemin de l'exil avec Sītā et Lakṣmaṇa. Avant de franchir le Gange, le cocher et son char sont renvoyés à Ayodhyā, tandis que les héros poursuivent leur chemin à pied et pénètrent dans la forêt. Cet abandon du véhicule renforce le passage d'un monde à l'autre, le passage d'une frontière, une fois le fleuve franchi. Un peu plus tard, Bharata va à la recherche de son demi-frère Rāma pour lui demander de revenir régner sur Ayodhyā suite à la mort de leur père. Il est accompagné par la cour et l'armée qui se déplacent alors en chars, chevaux et éléphants¹⁸. Une nouvelle route est même construite, à travers monts et forêts, par une

¹⁶ BIAARDEAU et PORCHER, 1999, p. 529-538 ; M. III.69 à 73, E.C. III.65 à 69.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 525 ; M. III.67, E.C. III.63 ; p. 674, M. IV.58, E.C. IV.57.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 326 et p. 344 ; M. II.82, E.C. II.76.

multitude d'artisans, transformant complètement le paysage¹⁹. C'est la capitale, voire le royaume entier, qui se déplace. Mais arrivé à la lisière du Citrakūṭa, c'est à pied que Bharata devra terminer le chemin pour rejoindre son frère aîné. Si le relief escarpé et la végétation dense obligent les protagonistes à laisser montures et véhicules à distance, il ne faut sans doute pas oublier la nature symbolique et sacrée du lieu, qui abrite plusieurs ermitages de saints hommes ainsi que celui de Rāma, toujours considéré comme le véritable prince héritier et futur roi.

Au cours de ce cheminement, les héros doivent également traverser des **cours d'eau**, plus ou moins importants. Le récit détaille peu ces passages. Les ponts n'étant pas évoqués, le doute persiste sur leur présence. La traversée se fait certainement le plus souvent à gué, mais aussi par bateaux pour les fleuves les plus importants. C'est le cas du Gange, qui est traversé grâce à l'aide de Guha, roi des pêcheurs, qui fournit le bateau, et de fait autorise la traversée (M. II.52 = E.C. II.46). Le navire est conduit par un pilote et des rameurs²⁰. Il en sera de même lorsque Bharata se présentera avec son armée auprès de Guha. Celui-ci mobilise cinq cents navires pour que la traversée s'effectue. Néanmoins cela ne semble pas suffire, puisque certains traversent en radeau, à l'aide de pots et de jarres ou à la nage²¹.

Dans le récit, le fleuve apparaît toujours comme un lieu traversé et non comme une voie de navigation qui faciliterait le voyage. Il joue d'ailleurs essentiellement un rôle de frontière entre deux territoires, entre deux mondes. La traversée s'accompagne de quelques rites propitiatoires. Ainsi, Sītā fait des prières au Gange puis à la Yamunā pour que le voyage et la période de bannissement se déroulent bien. Elle promet de nombreux sacrifices et offrandes au retour de leur exil aux déesses-fleuves²².

Le franchissement le plus difficile reste naturellement celui de l'océan, entre la rive sud de l'Inde et l'île de Laṅkā. Dans un premier temps, Rāma essaie de se concilier Sāgara, l'Océan, priant pendant trois nuits. Mais le dieu refuse de se montrer à lui. Rāma entre alors dans une terrible colère et menace d'assécher l'océan afin que l'armée des singes puisse traverser. De ses traits il commence à tuer tous les êtres aquatiques. Sāgara surgit alors et indique qu'il autorise le singe

¹⁹ *Op. cit.*, p. 321-322 ; M. II.80, E.C. II.74.

²⁰ *Op. cit.*, p. 260, 264-265 ; M. II.52.80-81 ; E.C. II.46.65-66.

²¹ *Op. cit.*, p. 335 ; M. II.89.20 ; E.C. II.83.20.

²² *Op. cit.*, p. 265 et 271 ; M. II.52 et II.55 ; E.C. II.46 et 49.

Nala, fils de Viśvakarman, l'architecte des dieux, à construire un pont sur ses eaux. L'ouvrage fait de bois et de pierres est l'œuvre des singes de Sugrīva. Large de dix lieues et long de cent, le pont est construit en cinq jours²³.

Dernière route possible, mais plus rare, est la **voie aérienne**, celle des oiseaux, mais aussi des divinités et des démons tel Rāvaṇa qui a la capacité de se déplacer dans le ciel, soit par le biais d'un char magique aérien, nommé Puṣpaka, soit de lui-même lorsqu'il emporte Sītā dans les airs après l'avoir ravi. À la fin de la guerre, Rāma entre en possession du char volant qui lui permet de faire le trajet retour vers Ayodhyā par les airs, emportant tous ses alliés. Survolant la terre, Rāma montre alors à Sītā les différents lieux qui furent le théâtre de leurs aventures, de la ville de Laṅkā à celle d'Ayodhyā²⁴.

C'est aussi la voie des airs qu'emprunte par deux fois, le singe Hanumān, fils du Vent, lorsqu'il traverse l'océan pour rejoindre l'île de Laṅkā. Dans l'impossibilité de passer sur ou sous l'eau, le ciel apparaît comme la voie de secours.

Hanumān avançait sur l'aérienne voie des oiseaux, comme leur roi, et tel le vent il entraînait à sa suite d'énormes amoncellements de nuages, qui étincelaient dans son sillage, parés de leurs couleurs blanches et orangées, rouges et bleu sombre. Continuellement, le singe entrait dans ces masses nuageuses puis en ressortait, disparaissant et réapparaissant tour à tour comme la lune. [...] En effet, en digne fils du Vent, il prenait, tel Garuḍa, le chemin des airs – ce chemin que fréquentent les nuages et les oiseaux, que parcourent les *gandharva*, musiciens et danseurs célestes, et aussi l'éléphant Airāvata ; le singe empruntait ce chemin agrémenté par le vol de véhicules attelés de lions, d'éléphants, de tigres, d'oiseaux et de serpents, par la pure splendeur des chars aériens, ce chemin illuminé par les éclairs de la foudre et du tonnerre, pareils aux cinq feux du sacrifice [...]. (BIARDEAU et PORCHER, 1999, p. 697, 702. M. V.1.78-80, 162-165, E.C. VI.170 [42*], 157-160)

À cette lecture, on perçoit que la voie aérienne se révèle aussi fréquentée, voire plus, que les voies terrestres. Par la variété de ces protagonistes, humains, animaux, divinités et démons, l'épopée offre ainsi à parcourir toutes les voies possibles, tous les espaces étant mobilisables à leurs cheminements, à la traversée des mondes.

²³ *Op. cit.*, p. 916-923 ; M. VI.21 et 22. Un archipel constitué de bancs de sable s'étirant entre l'Inde et le Sri Lanka, et appelé pont d'Adam ou pont de Rāma, serait à l'origine de ce « pont ». Il s'agirait des traces d'un ancien isthme.

²⁴ *Op. cit.*, p. 1196-1199 ; M. VI.123 ; E.C. VI.111.

Formules en tout genre, du paysage pictural aux confins du monde

On s'attachera pour finir aux moyens par lesquels les déplacements et les espaces dans l'épopée sont dépeints et à la forme du récit. Des variations sont ainsi observées d'un épisode à un autre. On rencontre très fréquemment des descriptions paysagères ou des personnages, parfois des indications de distances, de lieux précis, et plus rarement un récit détaillé du trajet, avec des précisions sur le chemin à prendre et des développements sur les lieux à traverser.

Dans le premier cas, l'auteur a recours au formulaire poético-épique des descriptions paysagères sylvestres, usant de formules englobantes – une montagne ou une forêt « peuplée de bandes d'oiseaux divers » et « parcourue d'antilopes merveilleuses » par exemple – ou d'énumérations un peu plus détaillées de noms de plantes et/ou d'animaux. Ainsi, lors de leur cheminement à travers la forêt Daṇḍaka pour rejoindre les ermitages...

En tête allait Rāma, au milieu Sītā, rayonnante de beauté ; l'arc à la main Lakṣmaṇa fermait la marche. Tandis qu'ils cheminaient avec Sītā, les deux frères contemplaient les collines et les plaines, les bois et les rivières, dans le charme de leur diversité, les *sārasa* et les tardones blottis sur les bancs de sable, les étangs couverts de lotus et peuplés d'oiseaux aquatiques, les antilopes mouchetées qui allaient par bandes, les buffles cornus affolés par le rut, les sangliers et les éléphants qui saccagent les arbres. Ils marchèrent longtemps, jusqu'au déclin du soleil, puis, d'un même regard, ils virent soudain un lac splendide, d'une lieue d'étendue, tapissé de lotus bleus et blancs, sillonné de troupes d'éléphants, peuplé de *sārasa*, de *kādamba*, d'ois sauvages et d'oiseaux aquatiques. (BIARDEAU et PORCHER, 1999, p. 416 ; M. III.11.1-6, E.C. III.10.1-6)

Les formules, avec des variations, se retrouvent d'un paysage traversé à un autre. Oiseaux, antilopes, éléphants, cris des paons, fruits, racines, lotus épanouis, eaux paisibles et rafraîchissantes constituent les thèmes récurrents. Ces lieux souvent d'ermitages devant être « enchanteurs », des adjectifs signifiant l'embellissement les accompagnent.

Lorsque ce sont des foules qui se déplacent, le formulaire est naturellement autre. Le trajet lui-même n'est pas vraiment décrit, le pays(age) traversé disparaît du discours et l'accent est mis sur la composition de la compagnie en mouvement. C'est le cas pour l'armée de Bharata, accompagnée des habitants de la capitale. Cela donne alors lieu à l'énumération emphatique du nombre d'éléphants, chars, archers, chevaux, ainsi que de tous les corps de métiers que comptent Ayodhyā. Tous suivent Bharata « parti pour ramener le frère qu'il aimait tant. » Et le parcours se

réduit à : « Après un long trajet sur leurs chars et autres véhicules, sur leurs chevaux et leurs éléphants, ils atteignirent la Gaṅgā près de Śṛṅgaverapura. » (BIARDEAU et PORCHER, 1999, p. 326-327 ; M. II.83, E.C. II.77). On retrouve une composition semblable lorsque les singes convoqués par Sugrīva rejoignent Kiṣkindhā par tout le pays. Sur une vingtaine de vers sont énumérés les noms des différents chefs des singes et le nombre de singes qui accompagnent chacun ; ils se comptent alors en dizaine de millions et de milliards²⁵. Cette masse mouvante tel un flot recouvrant la terre est à nouveau décrite lorsque, mise en armée, elle se met en route vers les rivages du sud de l'Inde (cf. extrait VI.4 cité plus haut). À l'emphase du nombre s'adjoint celle du mouvement (course rapide ou bonds), des agitations, des cris, des lieux traversés (montagnes et forêts, lacs et rivières) souvent saccagés, faisant fuir les animaux. La force et la fureur de l'armée des singes et de ses combattants sont ainsi mises en avant, et les montrent propres à affronter celle des *rākṣasa*.

Lorsque le chemin à suivre est donné par un auxiliaire du voyage, le discours se fait plus restreint et les indications un peu plus précises. La distance à parcourir pour rejoindre tel ou tel lieu est donnée, et les éléments naturels servent de points de repère. Tel banian remarquable, tel bosquet touffu, ou tel cours d'eau sont autant de bornes ou de panneaux indicateurs. Le paysage n'est plus forcément un simple décor, il joue aussi un rôle dans le cheminement. Ainsi lorsque Bharadvāja indique à Rāma, puis à Bharata, le chemin pour rejoindre le Citrakūṭa²⁶ ou lorsque Sūtīkṣṇa indique plus tard le chemin à Rāma pour rejoindre l'ermitage d'Agastya. Il devra prendre la direction du sud, à quatre lieues de là il trouvera l'ermitage du frère d'Agastya, avec fleurs et oiseaux donnant un aspect féérique au lieu, il pourra y passer la nuit, avant de poursuivre le chemin le long d'une forêt pendant une lieue en direction du sud. Là il atteindra la demeure d'Agastya « dans un site enchanteur, caché sous les frondaisons »²⁷.

Plus exceptionnellement, le récit se fait beaucoup plus détaillé. Il en est ainsi du chemin parcouru par les messagers envoyés à Bharata pour lui demander de revenir à Ayodhyā, ainsi que lors du parcours de Bharata lui-même vers la capitale du Kosala.

²⁵ BIARDEAU et PORCHER, 1999, p. 638-640 ; M. IV.39, E.C. IV.38.

²⁶ *Op. cit.*, p. 342-343 ; M. II.92, E.C. II.86.

²⁷ *Op. cit.*, p. 417-418 ; M. III.11, E.C. III.10.

Remontant par l'ouest de l'Aparatāla vers le nord du Pralamba, ils suivirent la Mālinī qui coule entre eux. Ils franchirent la Gaṅgā à Hāstinapura, puis, passant par le Pañcāla, ils continuèrent vers l'ouest, par la route qui traverse le Kurujāṅgala en son milieu. S'ils contemplaient les étangs couverts de fleurs et les rivières aux eaux pures, les messagers, tout à leur mission, ne s'en hâtaient pas moins. Ils traversèrent rapidement la divine Śaradaṇḍā aux eaux tranquilles, peuplée de toutes sortes d'oiseaux, comme elle était en crue. Parvenus auprès d'un merveilleux arbre à souhaits qui croissait sur sa rive ouest, ils rendirent hommage à cet arbre vénérable, puis entrèrent dans la ville de Kuliṅgā. Ils dépassèrent Tejobhibhavana, atteignirent Abhikāla et franchirent l'Ikṣumatī, une rivière sainte appartenant au domaine de la famille royale depuis ses origines. (BIARDEAU et PORCHER, 1999, p. 299 ; M. II.68, E.C. II.62).

Si la direction à prendre est indiquée, vers l'ouest, le texte ne donne cette fois aucune indication sur la distance parcourue, ni sur la durée du voyage. Les cours d'eau et les villes traversées servent de chemin et en ponctuent le tracé. Il s'y adjoint le formulaire poétique des descriptions paysagères, qualifiant favorablement tel ou tel lieu, paré de végétation et d'animaux, avec ici la sensation de traverser des lieux saints. Tout parcours peut s'apparenter à un pèlerinage. Quelques chapitres plus loin, c'est le chemin retour vers Ayodhyā, avec Bharata. Il est d'égale longueur, mais diffère un peu dans sa forme. On ne retrouve ainsi aucun des noms des lieux traversés à l'aller par les messagers, et les données paysagères se font plus rares. La description paraît plus précise avec une succession de nom de rivières, de forêts et de villes traversées, des indications de changement de direction, la mention de quelques haltes de repos, le changement de montures et l'indication de la durée du voyage : sept nuits. Cette durée peut être réelle comme symbolique. Il en est de même du chemin parcouru qui semble plus appartenir à une géographie mythique que réelle. Les lieux ne sont pas tous identifiables, et pour ceux qui le sont, leur localisation paraît parfois erronée²⁸.

Si ces descriptions donnent à voir le possible territoire du Kosala et d'une partie du nord de l'Inde, le livre V offre une géographie plus étendue avec la description de l'envoi des expéditions des singes dans les quatre directions. Pour chacune d'elle, Sugrīva énumère longuement les lieux à visiter, donnant à entendre des noms de lieux et de peuples connus, ou non, accompagnés de descriptions paysagères plus classiques au ton toujours emphatique, et

²⁸ À propos de ces trajets, voir BIARDEAU et PORCHER, 1999, p. 1474-1475.

approfondis par des récits s'y rapportant. Dans cette sorte de description du monde, la géographie du voyageur mêle géographies physique réelle et fantaisiste avec des arrière-plans de mythes hindous. Pour chaque direction, on atteint un point au-delà duquel on ne peut aller. Ce sont des régions sans soleil, des mondes qui appartiennent aux dieux ou aux morts. Voici un extrait de l'exploration vers l'Est :

accompagné de cent mille singes hardis, dirige-toi vers la région de l'Orient, ses montagnes, ses forêts, ses bois. Là, cherchez Sītā, la princesse du Videha, et le repaire de Rāvaṇa dans les monts inaccessibles, les forêts et les rivières. Explorez la rivière Bhāgīrathī, la charmante Sarayū et la Kauśikī, la gracieuse Yamunā, fille du Kalinda, et sa grande montagne, la Sarasvatī, le Sindhu et la Śoṇā aux flots perlés, la Mahī et la Kālamahī qu'embellissent rochers et bois ; la contrée des Brahmamāla et du Videha, des Mālava, des Kāśī, du Kosala, du Magadha aux grands villages, des Puṇḍra et des Aṅga, le pays des vers à soie et le pays des mines d'argent.

[...] les peuples qui se couvrent de leurs oreilles, ceux à qui leur bouche sert d'oreilles, ceux qui ont un affreux visage de fer, ceux qui courent très vite bien qu'avec un seul pied, les peuples indestructibles et puissants qui mangent la chair humaine, les Kirāta au teint doré, agréables à voir, qui portent leur chevelure en une touffe pointue, les Kirāta des îles qui se nourrissent de poisson cru, les peuples qui vivent sur l'eau, redoutables hommes-tigres, à ce que l'on dit ; tous ces peuples, parcourez les régions qui les abritent, habitants des bois, celles qu'on atteint en bondissant par-dessus les montagnes et celles où l'on parvient à la nage. (BIARDEAU et PORCHER, 1999, p. 641-642 ; M. IV.40., E.C. IV.39)

Ce passage peut évoquer certains territoires de l'Asie. Le pays des vers à soie fait penser à la Chine, celui des mines d'argent pourrait être l'Asie du Sud-Est. Les peuples d'hommes-tigres pourraient être des populations du Bengale ou d'Asie du Sud-Est. Les êtres fantastiques à grandes oreilles ou unipodes, situés dans des zones frontières mal connues, ne sont pas sans rappeler des créatures similaires décrites par les anciens Grecs à propos de l'Inde, dont ils ne connaissaient pourtant que la frontière occidentale, la région de l'Indus²⁹. *A contrario*, l'expédition vers l'Ouest mène ses membres vers la montagne du couchant, le fleuve Sindhu (actuel Indus) près duquel vivent des lions ailés... trace du monde iranien ? Le reste de l'Asie demeure mystérieux, perdu dans une sorte de mythologie des terres inconnues ou mal connues, aux reliefs hors-normes et aux richesses extraordinaires, peuplées d'êtres étranges et fantastiques.

²⁹ Voir Ctésias, F45 (§50) et F51.

Parallèlement à ces différents types de description, on observe que si un personnage fait un trajet aller-retour, le retour sera traité presque toujours de manière beaucoup plus brève que l'aller. Il en est ainsi de la traversée d'Hanumān au-dessus de l'océan, qui s'étend sur un très long chapitre (plus de deux cent vers, M. et E.C. V.1) et est marqué par les obstacles qu'il rencontre sur son chemin. Le trajet retour tient en un bref chapitre (trente vers du chapitre M. V.57, E.C. V.55) et ne donne lieu à aucun développement détaillé. Il en est de même pour le trajet de Rāma, Sītā et Lakṣmaṇa dont le voyage vers Laṅka s'étale sur treize ou quatorze années et occupe presque six livres entiers, tandis que le chemin retour à bord du char céleste Puṣpaka ne prendra qu'un chapitre et une journée.

Considérations finales

D'Ayodhyā à l'île de Laṅkā, le *Rāmāyaṇa* laisse entendre des multiples territoires et populations de l'Inde, et même au-delà. Parties prenantes dans la structure même du récit, les espaces du voyage des héros sont parcourus par des voies terrestres, fluviales ou célestes, avec l'appui d'auxiliaires-informateurs. La géographie narrée tient alternativement ou en même temps d'une réalité physique des lieux, de descriptions plus fantaisistes, voire mythiques, des formulaires poético-épiques et d'aspects symboliques. Le chemin se révèle tant physique que symbolique, guerrier et spirituel. Le parcours terrestre du héros est aussi celui de la marche cosmique du dieu Viṣṇu qui s'est incarné en lui. Ignorant de son essence fondamentale, Rāma n'en aura la révélation qu'après la mort de Rāvaṇa et le rétablissement de l'équilibre de la royauté et de l'univers. Son voyage se révèle donc initiatique. L'abandon de la cité pour les terres sauvages, la forêt, espace hybride et labyrinthique, lieu de l'ascèse par excellence, implique formation et transformation des personnages confrontés à des épreuves, les conduisant irrémédiablement vers leur destin.

Références bibliographiques

BHATT, G.H. et SHAH, U.P. (éd.). **The Vālmīki-Rāmāyaṇa : critical edition**. Baroda: Oriental Institute, 1960-1975.

BIARDEAU, Madeleine et PORCHER, Marie-Claude (sous la direction de). **Le Rāmāyaṇa de Vālmīki**. Paris : Gallimard, 1999.

ECK, Diana L. **India : a sacred geography**. New York: Three Rivers press, 2012.

IYENGAR, K.R. Srinivasa (éd.). **Asian variations in Ramayana**. New Delhi: Sahitya Akademi, 1983.

KAUSHAL, Molly; BHALLA, Alok; PANT, Ramakar (éd.). **Ramkatha in narrative, performance and pictorial traditions**. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, Aryan Books International, 2015.

KRISHNAN, Gauri Parimoo (éd.). **Ramayana in focus: visual and performing arts of Asia**. Singapour : Asian Civilisations Museum, 2010.

MALAMOUD, Charles. Village et forêt dans l'idéologie de l'Inde brahmanique. In : MALAMOUD, Charles. **Cuire le monde, rite et pensée dans l'Inde ancienne**. Paris : La Découverte, 1989, p. 93-114.

MUDHOLAKARA, Shastri Shrinivasa Katti (éd.). **Rāmāyaṇa of Vālmīki, with the commentaries Tilaka of Rāma, Rāmāyaṇaśiromaṇi of Śivasahāya and Bhūṣaṇa of Govindarāja**. Delhi: Parimal Publications, 1983.

RICHMAN, Paula (edited by). **Many Rāmāyaṇas: the diversity of narrative tradition in South Asia**. Berkeley: University of California Press, 1991.



PAULA, Anna Beatriz. Viajar entre mundos: um olhar sobre *Savitri: uma lenda e um símbolo*, de Sri Aurobindo. In: **Revista Épicas**. Ano 3, N. 5, Jun 2019, p. 44-56. ISSN 2527-080-X.

**VIAJAR ENTRE MUNDOS: UM OLHAR SOBRE SAVITRI:
UMA LENDA E UM SÍMBOLO, DE SRI AUROBINDO**

**TRAVELLING THROUGH WORLDS: A GLANCE ON SAVITRI:
A LEGEND AND A SYMBOL, BY SRI AUROBINDO**

Anna Beatriz Paula³⁰
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumo: Estudo do poema *Savitri: uma lenda e um símbolo* (1940), de Sri Aurobindo, com ênfase na trajetória heroica da personagem Aswapati, na metodologia espiritual orientada pelo loga Integral (Purna Yoga) e, de forma geral, na releitura que a obra faz da lenda de Savitri e Satyavan, presente nos Cantos 291-97 do *Mahabharata*, muito conhecida por ser uma referência ao amor e casamento perfeitos.

Palavras-chave: Literatura Indiana; *Mahabharata*; *Savitri: uma lenda e um símbolo*; Sri Aurobindo; loga Integral.

Abstract: Study of the poem *Savitri: a legend and a symbol* (1940), by Sri Aurobindo, with an emphasis on the heroic trajectory of the character Aswapati, on the spiritual methodology guided by Integral Yoga (Purna Yoga) and, in general, on the reinterpretation that the work makes of the legend of Savitri and Satyavan, present in Cantos 291-97 of the *Mahabharata*, well known for being a reference to perfect love and marriage.

Keywords: Indian literature; *Mahabharata*; *Savitri: a legend and a symbol*; Sri Aurobindo; Integral Yoga.

³⁰ Doutora (2006) em Ciências da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora de Graduação e Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Coordenadora do GT 6 – Épica Oriental do CIMEEP.

A Literatura indiana tem uma longa e reconhecida tradição em textos épicos. Embora haja uma diversidade de textos oriundos de diferentes tradições culturais da Índia, o *Mahabharata* notabilizou-se como o principal deles – ao lado do *Ramayana*. Escrito em sânscrito, seus mais de setenta mil versos seguem encantando leitores pela sua profundidade e beleza estética graças a traduções para diferentes línguas. Enquanto modalidade narrativa, o *Mahabharata* (assim como o *Ramayana*) é entendido como um *Itihasa*, uma literatura do período heroico. Segundo Panniker,

The Mahabharata bristles with subplots and is hence a multiplex narrative, multi-focal, multi-character, polyphonic, multi-layered: Vyasa calls it Jaya, we call it the Grand Indian narrative, like India's history, geography, culture, linguistic composition, customs, manners and art forms. The Mahabharata is a tale of many tales told by many tellers. It is an epic of nature oral folk origin, in expression. Of national destiny, evolved out of primordial experiences and concepts, based on archetypes and the collective unconscious of the entire community, mixing fact and fantasy, mythology and history, insisting on an imaginative reading and interpretation rather than a logical or linear reading or an anthropological interpretation as most western scholars like H.H. Wilson or an archeological one of Indian pundits like D.D. Kosambi³¹.

A título de localização historiográfica, o *Mahabharata* seria uma coletânea de textos de tradições orais muito antigas que foram compiladas nessa grande obra, cerca de dois mil anos antes de Cristo. É dividido em 18 livros, ou Panvas. A autoria desse grande épico é atribuída a Krishna Dvipayana Vyasa que teria nele registrado a guerra fratricida entre seus netos, os Pandavas e Kauravas. No entanto, muito além dessa narrativa está o arcabouço filosófico da obra, o vedanta, ainda que alguns de seus textos sejam anteriores à escrita dos vedas. Assim, a obra conduz os leitores a uma reflexão em torno da evolução da alma individual e sua libertação da natureza material através da expansão da consciência, buscando a união com o Divino. Nessa

³¹ O Mahabharata é coberto de subenredos e é, consequentemente, uma narrativa múltipla, multifocal, polifônica, com múltiplos níveis e múltiplos personagens: Viasa o chama de Jaya, nós o chamamos de a Grande Narrativa Indiana, como a História da Índia, geografia, cultura, composição linguística, costumes, modos e formas de arte. O Mahabharata é uma história de muitas histórias, contada por muitos contadores. É, em sua expressão, um épico de natureza oral e origem folclórica. De destinação nacional, desenvolveu-se a partir de experiências e conceitos, baseado em arquétipos e no inconsciente coletivo da comunidade inteira, misturando fato e fantasia, mitologia e história, focando mais numa leitura e interpretação imaginativas do que numa leitura lógica linear ou interpretação antropológica como muitos estudiosos como H.H. Wilson ou a interpretação arqueológica como a de especialistas D.D. Kosambi. (Panikker, p.56-7). Tradução da autora.

perspectiva, cada texto guarda em si uma infinidade de símbolos, alegorias e metáforas a serem exploradas num sentido filosófico.

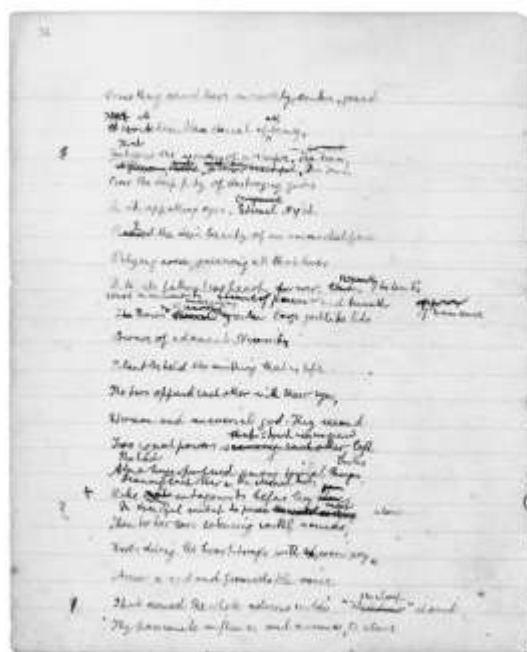
Desse grande épico, muitas outras obras surgiram, expandindo episódios nele contidos, resultando em narrativas, poemas longos, ou outros épicos de igual ou até maior difusão. Essas reescritas não são um fenômeno contemporâneo, pois têm início quando, explica Panikker, o sânscrito evoluiu nas diferentes línguas vernáculas que se formaram a partir das múltiplas tradições culturais que marcaram e marcam a complexidade da cultura da Índia. O pesquisador indiano complementa, ainda, que “Essa permanente reformulação das narrativas clássicas indianas revela que elas pertencem às diferentes comunidades e que cada uma delas tem o direito de adaptá-la ao seu contexto” (PANIKKER apud FESTINO, 2012, p. 4).

O presente estudo traz a conhecer uma dessas reformulações que se tornou grande referência épica na Índia, porém pouco conhecida no Brasil, justamente pela ausência de tradução do texto completo para o português: *Savitri: uma lenda e um símbolo*, de Sri Aurobindo. Pretendo, portanto, dar maior visibilidade ao texto, em si, daí ter optado por transcrições mais longas de modo a que os leitores tenham acesso mais consistente à obra. Para que se perceba o tratamento que Sri Aurobindo deu ao épico original, apresento um resumo da lenda como ela está presente no *Mahabharata* para, então, apresentar como Sri Aurobindo a reformulou. Como a tradução completa dessa obra de Sri Aurobindo para o português está em processo, farei uso de uma tradução lançada pela Casa Sri Aurobindo, em 1980, que é, na verdade, uma compilação de versos realizada por um discípulo, Rolf Gelewski. Pretendo, enfim, demonstrar como a trajetória heroica da personagem Aswapati, pai de Savitri, ganha destaque na obra de Sri Aurobindo pelo fato de representar a metodologia espiritual orientada pelo Yoga Integral (Purna Yoga), linha de yoga por ele sistematizada, transferindo a jornada heroica de reinos materiais para os mundos internos. Para tanto, concentro o estudo no Livro 2, intitulado “*The Traveller of Worlds*” (“O viajante dos mundos”), porém cito trechos do Livro 1 – “*Book of the Beginnings*” (“Livro dos Inícios”) e do Livro 3 – “*The Book of the Divine Mother*” (“O livro da Mãe Divina”).

Aurobindo Ghose nasceu em Calcutá em 15 de agosto de 1872. Aos sete anos foi, com dois irmãos mais velhos, estudar na Inglaterra, onde ficou por 14 anos. Estudou na St Paul’s School (1884) quando menino e foi como bolsista para o King’s College (1890), em Cambridge, onde

estudou por dois anos. Nesses 14 anos na Inglaterra, ele teria sido mantido afastado da cultura indiana. Em 1893 ele retorna para a Índia e durante 13 anos atua no serviço público no estado de Baroda; no início em funções burocráticas, mas depois atua como professor de inglês e chega a ser vice-diretor do Baroda College. Nesse período, Aurobindo dedicou-se à produção literária, especialmente obras líricas que seriam publicadas mais tarde. Também focou no reencontro com a cultura indiana, aprendendo sânscrito e línguas vernáculas, entre outros estudos afins. A divisão de Bengala, em 1905, foi o evento decisivo para que ele deixasse o serviço público em Baroda e se transferisse para Calcutá, assumindo a direção do recém criado Bengal National College. Foi o momento em que Aurobindo se posicionou mais claramente em relação ao seu envolvimento com movimentos políticos pró Independência da Índia. Essa atuação política teria durado cerca de oito anos, de 1902 a 1910, período em ingressou em partidos políticos nacionalistas, participando de eventos e decisões importantes no agitado cenário político daquele momento. Destacou-se como o editor (1907) de uma publicação política diária, o *Bande Mataram*, jornal que foi fechado em 1908 quando Aurobindo estava preso. Ficou preso por um ano e ao ser libertado encontrou um cenário político desfavorável. Ainda assim, buscou se manter na liderança política, atuando local e nacionalmente. Seguiu escrevendo textos políticos em dois jornais o *Karmayogin*, em inglês, e o *Dharma*, em bengalês. Segundo registrou em sua autobiografia, neste ponto de sua trajetória teria percebido que a Índia necessitava de outro tipo de liderança que não a dele, Mahatma Gandhi já iniciara seu movimento. Então, em 1910, Aurobindo decide se mudar para Pondicherry, na Índia francesa. Lá, após quatro anos de silêncio, fundou o jornal mensal *Arya*, onde publicava textos com suas leituras de textos clássicos, além dos relatos de suas experiências com o *yoga*, prática que teria começado em 1905 e que, segundo sua autobiografia, teria sido o foco de sua vida naquele um ano em que esteve preso. Nessa mesma cidade o Sri Aurobindo Ashram é fundado pouco tempo depois, atraindo discípulos de diversas partes do mundo que buscam se aprofundar no *Yoga Integral (Purna Yoga)*, sistematizado por Sri Aurobindo. Além de extensa obra poética, seus escritos filosóficos são respeitados e reconhecidos. Foi indicado para o Nobel de Literatura, em 1943, e para o Nobel da Paz, em 1950, ano de seu falecimento. Toda a sua obra está disponível na internet.

Savitri: uma lenda e um símbolo é considerado a obra prima de Sri Aurobindo. Os primeiros manuscritos datam de 1916. Inicialmente concebido como poema narrativo, por volta de 1930 passou a ser transformado em poema épico. O autor trabalhou no texto ao longo de sua maturidade e já praticamente cego, recebeu ajuda de um escriba para finalizar o texto - em torno de 1940. Na ilustração abaixo, é possível observar um fragmento do manuscrito da obra.



(1916 version of a passage in Book Nine, Canto One. In. AUROBINDO: 1997)

Em 1946, surgem as primeiras divisões em Cantos. A obra está dividida em 12 Livros e 49 Cantos. A edição que serve de base para o presente estudo é a quarta, publicada em 1993.

O enredo básico de *Savitri* praticamente não se diferencia daquele presente no Terceiro e mais longo Livro do: o “Livro da Floresta” (*Vanaparva*). Neste livro, os irmãos pandava encontram-se exilados na floresta e *Mahabharata* recebem ensinamentos sobre ética, moral e espiritualidade através de mitos e lendas. A lenda de Savitri e Satyavan está nos Cantos 291-97 do *Mahabharata* e é muito conhecida por ser uma referência ao amor e casamento perfeitos. Apresento um breve resumo que entendo útil para efeito comparativo em relação à obra de Aurobindo. Conta-se que Aswapati, rei de Madra, não conseguia ter filhos e, por isso decide praticar uma série de austeridades dedicadas à deusa Savitri para que fosse abençoado com a

graça da concepção. Por ser um devoto dedicado ao extremo, foi-lhe concedida a graça de uma filha que recebe, então, o mesmo nome da deusa. É uma criança esplendorosa, cujo poder é tão superior que nenhum jovem tem coragem de propor casamento a ela quando esta se encontra na idade apropriada ao casamento. Diante disso, Aswapati concede à filha o direito de escolher um marido. Ela viaja por dois anos e escolhe Satyavan, filho de Dyumatsena, rei de Shalwa que, destronado e cego, vivia na simplicidade da floresta na companhia do filho. Quando ela retorna ao reino do pai e anuncia sua escolha, um sábio alerta que o rapaz está destinado a morrer no prazo de um ano. Ignorando essa advertência, Savitri decide manter sua escolha, casa-se e passa a viver de forma muito simples, devotada ao marido e aos seus parentes já que com eles passa a viver na floresta. Pouco tempo depois, o Deus da Morte vem colher a alma de Satyavan enquanto ele e Savitri estavam juntos colhendo lenha. Savitri, então, segue o Deus da Morte e, com engenhosidade insiste na reivindicação pela vida do amado. O Deus da Morte tenta dela se desvencilhar, oferecendo-lhe bênçãos, à exceção da vida de Satyavan. Assim, ela consegue que o sogro recupere a visão e o reino, consegue que seu pai, Aswapati, tenha muitos filhos e, ao conseguir a benção de muitos filhos com Satyavan, engana o Deus que se vê obrigado a devolver a alma de Satyavan à vida. Assim, Savitri e seu esposo retornam juntos ao reino de Dyumatsena, vivem felizes, prósperos e têm muitos filhos.



(Savitri e Satyavan. Direitos autorais: Copyrighted work available under Creative Commons by-nc 2.0 UK, see <http://images.wellcome.ac.uk/indexplus/page/Prices.html>)

Aurobindo desenvolve a releitura desse episódio, que tem 700 versos no *Mahabharata*, num poema épico de 24.000 versos brancos, escritos em inglês, atribuindo-lhe um subtítulo: “uma lenda e um símbolo”. Retomo aqui a fala do próprio Aurobindo, extraída do prefácio de Savitri, em que ele apresenta sua proposta de releitura:

The tale of Satyavan and Savitri is recited in the Mahabharata as a story of conjugal love conquering death. But this legend is, as shown by many features of the human tale, one of the many symbolic myths of the Vedic cycle. Satyavan is the soul carrying the divine truth of being within itself but descended into the grip of death and ignorance; Savitri is the Divine Word, daughter of the Sun, goddess of the supreme Truth who comes down and is born to save; Aswapati, the Lord of the Horse, her human father, is the Lord of Tapasya, the concentrated energy of spiritual endeavour that helps us to rise from the mortal to the immortal planes; Dyumatsena, Lord of the Shining Hosts, father of Satyavan, is the Divine Mind here fallen blind, losing its celestial kingdom of vision, and through that loss its kingdom of glory. Still this is not a mere allegory, the characters are not personified qualities, but incarnations or emanations of living and conscious Forces with whom we can enter into concrete touch and they take human bodies in order to help man and show him the way from his mortal state to a divine consciousness and immortal life (AUROBINDO, 1997).³²

Nota-se, portanto, neste posicionamento de Aurobindo que havia uma intenção maior quando ele criou a lenda; ele mesmo traduz o simbolismo védico presente na obra e, na sequência, sugere que todos os seres humanos poderiam ter esse contato real com o que ele chama de emanções de Forças que mostrariam o caminho de uma condição mortal para uma consciência divina e imortal. Justifica-se assim, a opção dele em mudar a prática do rei Aswapati de ritos devocionais para a prática de loga. Um loga que o conduz por regiões da mente e do espírito onde ocorre a transformação de consciência que lhe permite a graça concedida da concepção de um filho. A viagem épica de Aswapati se dá por regiões da cartografia humana que Aurobindo elaborou e que faz parte da psicologia do seu loga, o Purna Yoga, ou loga Integral.

³² A lenda de Satyavan e Savitri é contada no Mahabharata como uma história de amor conjugal conquistando a morte. Mas esta lenda é, como nos mostram as características das lendas humanas, um dos muitos mitos simbólicos do ciclo védico. Satyavan é a alma carregando a verdade divina de ser o que é mas decaída na densidade da morte e ignorância; Savitri é a Palavra Divina, filha do Sol, deusa da suprema Verdade que descende e nasce para salvar; Aswapati, o Senhor do Cavalo, seu pai humano, é o Senhor da Tapasya, a energia concentrada do esforço espiritual que nos ajuda a nos erguermos dos planos mortais para os imortais; Dyumatsena, o Senhor dos Anfitriões Brilhantes, pai de Satyavan, é a Mente Divina aqui tornada cega, perdendo seu reino celestial da visão, e por essa perda, perde também seu reino de glória. Ainda assim, esta não é uma mera alegoria, as personagens não são qualidades personificadas, mas encarnações ou emanções de Forças vivas e conscientes com as quais podemos manter contato real e que adquirem feições humanas para ajudar o homem, mostrando a ele o caminho de sua condição mortal para a uma consciência divina e vida imortal. (AUROBINDO, 1997.) Tradução da autora.

Sri Aurobindo concebia o homem como capaz de manifestar uma realidade dividida quando se reconectasse (significado da própria palavra *yoga*) com o sagrado que estaria em si para, então, manifestar uma Supra Consciência. O objetivo do ser humano não seria a transcendência de uma vida material por uma espiritual fora do mundo concreto, mas a realização de uma Vida Divina, ou seja, a expressão plena do Divino num corpo e numa realidade materiais. Isso pode ser ilustrado no seguinte trecho de *Savitri*:

A Terra inteira será a morada manifestada do Espírito,
Não mais oculto pelo corpo e pela vida,
Não mais oculto pela ignorância da mente; [...] Os olhos do Espírito olharão através dos olhos da Natureza,
Este mundo será o jardim visível de Deus [...] Todas as coisas manifestarão o Deus encoberto,
Todas elas revelarão a luz e o poder do Espírito
E se moverão rumo ao seu destino de felicidade. [...] A Natureza viverá para manifestar o Deus secreto,
O Espírito assumirá o jogo humano,
Esta vida terrena se tornará a vida divina
(AUROBINDO, 1980, p. 18-19).

Esse Espírito que assume o jogo humano é o elemento de interface entre a jornada heroica tradicional e a descrita por Aurobindo: herói seria aquele que desperta o poder do Espírito – ora oculto pela sua natureza emocional, mental e física – e faz com que esse Espírito assuma o jogo humano. Seria, então, o início da jornada que se concluiria com a manifestação da vida divina. Mas como seria essa jornada interior? O que esse herói enfrentaria? É isso que Aurobindo desenvolve quando registra a jornada de Aswapati, já reconhecido no fragmento que se segue como “Alguém que vê”, “um Hóspede brilhante do Tempo” e caracterizado como protagonista da busca que seria, na verdade, a busca realizada por todos os seres humanos.

Sozinho à frente da busca imemorial,
Protagonista do jogo misterioso
Em que o Desconhecido persegue a si mesmo através das formas
E imita sua eternidade pelas horas
E o Vazio cego luta para viver e ver,
Nasceu Alguém que vê, um Hóspede brilhante do Tempo.
Crescendo até seu Si mais amplo,
A humanidade cada vez menos limitou seus movimentos,
Um ser maior viu um mundo maior.
Uma corajosa vontade de conhecimento ousou apagar
As linhas de segurança traçadas pela razão e que barram

O voo da mente, o mergulho da alma no Infinito.
Com mãos sustentadas por um Poder transfigurador,
Ele ergueu agilmente, como se fossem um arco de gigante
Adormecido numa caverna lacrada e secreta,
Os poderes que, sem uso, dormem dentro do homem
(AUROBINDO, 1980, p. 20-21).

No trecho acima, verifica-se a referência ao Espírito esse poder real que é alcançado após as limitações da mente racional serem rompidas, libertando as outras mentes, assim como a alma que estaria livre para, então, mergulhar no Infinito. Esse mergulho é uma das constantes referências a movimento, deslocamentos. No trecho citado a seguir – continuação do anterior – segue a construção do campo semântico que se articula à descrição da trajetória heroica de Aswapati.

Levantando a pesada cortina de carne
Ele se achou num limiar vigiado por serpentes
E perscrutou luminosos corredores infindáveis,
Silencioso e à escuta, no coração silencioso,
A chegada do novo e do desconhecido.
Seus pensamentos cotidianos procuraram o Verdadeiro e o Um,
Suas ações mais comuns jorraram de uma luz interior.
Um e harmonioso pela habilidade do Criador,
O humano nele andou lado a lado com o divino.
Seus atos não traíram a chama interior.
Isso forjou a grandeza de seu avanço em relação à terra.
Nas células de seu corpo intensificou-se um gênio
Que sabia o sentido de seus trabalhos confinados pelo destino,
Irmanado ao movimento de Poderes não efetuados,
Além do arco da vida, nas imensidões do espírito.
À parte ele viveu na solidão de sua mente,
Um semideus moldando as vidas dos homens.
A ambição de uma só alma ergueu a espécie;
Um Poder trabalhou, mas ninguém soube de onde veio.
Ligadas à sua estavam as forças universais;
Enchendo a pequenez da terra com suas ilimitadas extensões,
Ele atraiu as energias que transmutam uma era.
Imensurável pelo olhar comum,
Ele fez de grandes sonhos um molde para coisas vindouras
E modelou seus feitos como bronze para enfrentarem os anos.
Sua marcha através do Tempo deixou atrás o caminhar humano.
Solitários os seus dias e esplêndidos como os do sol.
(AUROBINDO, 1980, p.19-22)

Vê-se no fragmento acima a referência a uma condição super humana, propiciada quando este ser desperto, conectado ao Espírito, também se conectaria a forças universais, que passariam a se manifestar através dele. Este é um dos conceitos mais importantes de Aurobindo, que assim explica: *“a Consciência-Verdade, ao encontrar a Natureza evolutiva pronta, deverá descer nela e permitir-lhe liberar o princípio supramental que ela encerra; assim será criado o ser supramental e espiritual, primeira manifestação sem véus da verdade do Self e do Espírito no universo material”* (AUROBINDO, 2018, p. 818).

Na continuação do poema, abaixo, encontra-se o termo “super-humano”, merecedor de inúmeros estudos comparativos com outras visões futuras do ser humano, elaboradas por outros filósofos ocidentais. No entanto, essa realização de uma super-humanidade não se constituiria um fim em si mesma, mas uma etapa até a materialização dessa vida divina no planeta. O que fica expresso no verso *“Aspirando trazer para baixo um mundo maior”*. E sequencialmente ele descreve esse movimento de descida para a manifestação de uma supraconsciência na natureza material humana.

Este conhecimento ele obteve primeiro de homens nascidos do tempo.
Ele encontrou a caverna oculta, a porta mística
Perto da fonte de visão na alma,
E entrou onde as Asas da Glória pairam
No espaço ensolarado onde tudo é para sempre conhecido.
O enigma se tornou claro e perdeu seu liame obscuro,
Uma amplidão consciente encheu o velho e mudo Espaço.
No Vazio ele viu entronizada a Onisciência suprema.
Uma Vontade, uma esperança imensa se apoderou então de seu coração,
E para discernir a forma do super-humano
Ele ergueu os olhos para alturas espirituais ainda não vistas,
Aspirando trazer para baixo um mundo maior.
A glória que ele vislumbrou tinha que ser sua morada.
Sua alma se retirou de tudo o que ele tinha feito.
Silenciado foi o fútil barulho da labuta humana,
Esquecido girou o círculo dos dias;
Longe afundou a marcha atravancada da vida.
O silêncio foi o único companheiro que lhe restou.
Um chamado vindo de intangíveis alturas estava nele;
Indiferente à pequena Mente sentinela,
Ele habitou na amplidão do reino do Eterno.
Seu ser agora excedia o Espaço Pensável,
Seu pensamento sem fronteira era vizinho da visão cósmica:
Uma luz universal estava em seus olhos,

Um influxo dourado fluía pelo coração e cérebro;
Uma força desceu para seus membros mortais,
Uma corrente vinda de mares eternos de Beatitude;
Ele sentiu a invasão e a inominável alegria.
Num divino retirar-se do pensamento mortal,
Num gesto prodigioso de visão-alma,
Seu ser elevou-se a alturas inexploradas,
Despido de sua veste de humanidade.
Assim como subiu, para encontrá-lo nu e puro,
Uma forte Descida lançou-se para baixo. Um Poder, uma Flama,
Uma Beleza semivisível, com olhos imorredouros,
Um Êxtase violento, uma terrível Doçura
Envolveram-no com seus membros estupendos
E penetraram nervos e coração e cérebro,
Que fremiram e fraquejaram com a divina manifestação:
Sua natureza estremeceu à posse do Desconhecido.
(AUROBINDO, 1980, p.19-22)

A trajetória heroica de Aswapati, embora bem-sucedida, foi marcada pelos desafios que caracterizam a jornada do herói presente em diferentes culturas. No entanto, em lugar de enigmas ou monstros, seus demônios estavam no Inconsciente: abismos sem mente onde residem os instintos. O excerto a seguir descreve parte do confronto intensificando o movimento descensional na direção do mais profundo do inconsciente, aqui tomado como inconsciente coletivo da humanidade, ressaltando que a jornada do herói é a jornada de cada um e de todos. Para trazer uma nova ordem, o herói deve ousar ir ao inferno e a ele sobreviver.

Uma escura Presença ambígua colocou tudo em questão.
Ao longo de rápidos caminhos de queda, através de portões perigosos,
Ele se arriscou numa obscuridade cinzenta
Repleta de instintos dos abismos sem mente.
Aventurando-se mais uma vez na névoa de origem,
Atravessando o nevoeiro perigoso, a enervescência criativa,
Ele abriu um caminho pelo caos astral.
Como alguém que caminha sem guia através de regiões estranhas,
Dirigindo-se não se sabe para onde, nem com que esperança,
Ele pisou um solo que se desfez debaixo de seus pés
E com força de pedra viajou para um fim fugidio
Em volta dele um extinto brilho fantasma
Povoou com formas sombrias e enganosas
A caverna escura e incomensurável do vago Inconsciente.
Sua única luz de sol era a chama de seu espírito.
Um descobridor solitário nestes reinos ameaçadores,
Passando de um escuro a outro mais fundo e perigoso,

Ele lutou com os poderes que arrebatavam à mente sua luz,
 E sacudiu de si suas influências pegajosas.
 Em volta dele cresceu um desolado branco espiritual,
 Um deserto ameaçador, uma sinistra solidão.
 Ele se defrontou com um sentido de morte e de Vazio consciente
 Impulsionado cada vez mais para baixo por uma estranha vontade,
 O céu acima um comunicado da Lei fatal,
 Ele lutava para proteger seu espírito do desespero,
 Mas sentia o horror da Noite crescente
 E o abismo se erguendo para reclamar sua alma.
 Nada foi deixado, nem mesmo uma face maligna.
 Ele estava só com a serpente cinzenta, Noite.
 Atraído para uma boca negra gigante
 E uma garganta engolidora e um enorme ventre de perdição,
 Seu ser desaparecia de sua própria visão,
 Puxado para profundezas que ansiavam por sua queda.
 Um vazio sem forma sufocou seu cérebro em luta,
 Uma escuridão feroz e fria oprimiu sua carne, [...]

Em oposição à espada de Flama, ao Olho luminoso,
 Eles vivem emparedados em poderosas fortalezas de escuridão,
 Calmos e seguros na reclusão sem sol:
 Como num estúdio de Morte criativa
 Os gigantes filhos da Escuridão estão sentados e planejam
 O drama da terra, seu trágico palco.
 Todos os que poderiam erguer o mundo caído têm que passar
 Sob os arcos perigosos de seu poder;
 Ninguém pode alcançar o céu sem que tenha passado pelo inferno.
 Também isso o viajante dos mundos deve ousar.
 (AUROBINDO, 1980, p. 28-33)

Após acompanhar essa façanha de Aswapati, assim como sua austeridade de iogue, - ainda que não seja objeto do presente estudo - é importante localizar a personagem Savitri, finalidade de tudo o que foi realizado pelo rei em sua jornada interior. Como Sri Aurobindo tratou a personagem? Originalmente uma alegoria do amor conjugal perfeito junto ao seu consorte Satyavan, ela é ressignificada e inserida no contexto do Purna Ioga. Para Aurobindo, através da Graça Divina a Supramente poderia se manifestar no plano material. Esse poder feminino seria responsável pela realização do plano, da visão de Sri Aurobindo para a humanidade e o planeta. Isso fica ilustrado no fragmento abaixo, já citado anteriormente:

Um Poder, uma Flama,
 Uma Beleza sem divisível, com olhos imorredouros,
 Um Êxtase violento, uma terrível Doçura
 Envolveram-no com seus membros estupendos

E penetraram nervos e coração e cérebro,
Que fremiram e fraquejaram com a divina manifestação:
Sua natureza estremeceu à posse do Desconhecido.
(AUROBINDO, 1980, p. 22)

A Divina Graça se manifestará, através dele, Aswapati, como Savitri, que – conforme caracterizou Aurobindo no prefácio do livro – teria nascido para salvar a humanidade da inconsciência.

Como foi mostrado ao longo do estudo, a reformulação elaborada por Sri Aurobindo refletiu um objetivo para além do literário, sem qualquer dano ao literário presente em *Savitri*. As descrições dos mundos internos apresentadas revelavam o despertar de uma consciência espiritual num sujeito que ativamente a buscava com o objetivo realizá-la no mundo material através de um movimento de precipitação que será recorrente em toda obra, não apenas nos fragmentos citados. A sequência dos trechos citados revela, por fim, o quanto Aurobindo soube aproveitar a força do mito presente no *Mahabharata* para empoderar sua criação e atribuir profundo sentido à jornada interior implementada pelo viajante dos mundos.

Referências bibliográficas

AUROBINDO, Sri. **Savitri**: certeza de um dia espiritual. Seleção e compilação: Rolf Gelewiski. – Revista Ananda, caderno especial VIII – jul. 1980. São Paulo: Casa Sri Aurobindo, 1980.

_____. **Savitri: a Legend and a Symbol**. The Complete Works of Sri Aurobindo – vol. 33 and 34. Sri Aurobindo Ashram Publication Department: Pondicherry, India, 1997.

_____. **A vida divina**. São Paulo: Pensamento, 2018.

PANIKER, A. **Indian Narratology**. New Delhi : Indira Gandhi National Centre for the Arts : Sterling Publishers, 2003.

FESTINO, Cielo G. O gênero conto na Índia. O *katha* no *short story* e vice-versa. In: **Guavira Letras**. Três Lagoas. N.18. 730 p. jan/jul, 2014/2 (p. 405-436)

GOHN, Carlos. A reescrita de uma História da Índia (Savitri) e sua transformação em um texto sagrado. In. **Numen: revista de estudos e pesquisa da religião**, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 131-144. Disponível em file:///C:/Users/Anna%20Beatriz/Downloads/21801-Texto%20do%20artigo-86061-1-10-20121123.pdf . (Último acesso em 01.03.2020)

SATPREM. **Sri Aurobindo ou A aventura da consciência**. Rad.: Sandra Mafra Amora. São Paulo: Perspectiva, 2011.



LE BLANC, Claudine. O que está em jogo na fala das mulheres? Questões em diálogo na versão recente de uma epopeia oral do sul da Índia. Trad. Antonio Marcos Trindade e Tatianne Santos Dantas . In: **Revista Épicas**. Ano 3, N. 5, Jun 2019, p. 57-70. ISSN 2527-080-X.

O QUE ESTÁ EM JOGO NA FALA DAS MULHERES? QUESTÕES EM DIÁLOGO NA VERSÃO RECENTE DE UMA EPOPEIA ORAL DO SUL DA ÍNDIA³³

WHAT IS AT STAKE IN WOMEN'S SPEECH? THE MEANING OF TWO DIALOGUES IN A RECENT VERSION OF A SOUTH INDIAN ORAL EPIC

Claudine Le Blanc³⁴
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3/CERC

³³ Tradução para o português do artigo: LE BLANC, Claudine. Que pense la parole des femmes ? Les enjeux du dialogue dans la version récente d'une tradition épique de l'Inde méridionale. In : **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines. L'épopée : un outil pour penser les transformations de la société** [On-line], 45 | 2014, sob a direção de Florence Goyet e Jean-Luc Lambert, publicada em 30 de junho de 2014. (<http://emscat.revues.org/2405>)

³⁴ Tradução das informações sobre a autora apresentadas no final do artigo original: Claudine Le Blanc é professora de Literatura Comparada na Universidade de Paris Nova Sorbonne - Paris 3, membro do Centro de Estudos e Pesquisas Comparativos (CERC). Seu trabalho centra-se nas literaturas da Índia clássica e moderna, as formas de oralidade literária, épica e indiana em particular, bem como na recepção de literaturas indígenas na Europa. Ela é autora de *Uma literatura no arquipélago*, de *A tradição oral da batalha de Piriya-pattana em Karnataka, sul da Índia* (Champion, 2005), de *Uma história da literatura da Índia moderna. O romance dos séculos XIX-XX* (Ellipses, 2006), e de *O que é uma literatura estrangeira? Nascimento da literatura indiana na França no século XIX* (no prelo).

RESUMO: Uma versão recente da tradição épica de *La Bataille de Piriya-pattana*, recitada em Karnataka (sul da Índia), traz uma notável inovação: sua abertura é um diálogo muito longo entre o rei Kodagu e sua esposa. Enquanto o rei se vê oprimido por um destino que lhe é oposto e não sente mais a motivação necessária para desafiar o cunhado, a rainha se apropria de um discurso de reivindicação relativo a seu irmão e exorta seu marido à batalha. Como entender tal confronto, que substitui o espírito guerreiro ao longo da primeira parte da narrativa? E até que ponto podemos ver nessa ambivalência a evolução do *status* das mulheres, pensando de acordo com o modelo proposto por Florence Goyet? O objetivo deste artigo é questionar até que ponto o diálogo dos cônjuges implementa uma verdadeira polifonia e permite o surgimento de uma nova voz.

Palavras-chave: Índia, Karnataka, epopeia, polifonia, diálogo, trabalho épico, mulher, subversão, inovação.

ABSTRACT: In a recent version of the kannada oral epic *PiriyâpattanAda kâlaga* (*The Battle of Piriya-pattana*), there is the remarkable addition: a very long dialogue between the King of Kodagu and his wife Ningarâjamma. In this exchange, the queen develops a claim on her brother's property, and urges her husband to war against him; however, the king appears overcome by his fate and doesn't even think of challenging his brother-in law. How can we understand such a conflict, which comes in lieu of the martial *agôn* in the first part of the epic? Is it possible to analyse this image of the changes in women's status using F. Goyet's model of "epic work"? The aim of the paper is to measure to what extent the new dialogue implies a true polyphony allowing the voicing of novelty.

Keywords: India, epic, polyphony, epic work, woman.

Em um simpósio recente em que foi considerada a relevância para a Índia da teoria de Bakhtin (*Bakhtin na Índia: Explorando o Potencial Dialógico em Self, Cultura e História*, Gandhinagar, Gujarat, agosto de 2013), muitos participantes contestaram a dimensão dialógica da cultura indiana, destacada em 2005 por Amartya Sen, ganhador do Prêmio Nobel em 1998, em seu ensaio *A Argumentação indiana. Escritos sobre Cultura Indiana, História e Identidade*. Contestando ainda mais a concepção bakhtiniana da epopeia, várias comunicações abordaram as tradições épicas da Índia, identificando, na pluralidade de versões, uma configuração dialógica na qual tradições vernaculares discutem e desafiam a tradição acadêmica do sânscrito³⁵.

Se esta dimensão plural da tradição épica na Índia é fundamental, para estabelecer uma polifonia parece necessário dar um passo à frente. Ou seja, considerar que não se trata apenas da pluralidade de vozes – como no teatro, onde existe a "*hétérophonie rhétorique*" [heterofonia retórica] de Bakhtin] –, mas da presença de uma multiplicidade de vozes entrando em diálogo e, sobretudo, em contradição em uma história, sem que haja a necessidade de unificá-las usando, na narrativa, o modelo dostoievskiano aplicado à matéria do romance. Para este propósito, seria apropriado examinar, seguindo a teoria do trabalho épico desenvolvida por Florence Goyet, o que em um único texto, isto é, para a tradição oral, é uma única atualização, a partir de um *corpus*

³⁵ Veja o relatório de um dos organizadores. <http://www.svabhinava.org/abhinava/BakhtinInIndia/BakhtinInIndiaAbstracts--frame.php>

épico de epopeias escritas canônicas, em que a epopeia é concebida como o lugar de visões de mundo radicalmente diferentes e conflitantes, presentes no confronto entre os personagens, mas também através da sua deliberação e do paralelismo entre narrativas anexas que é colocado em cena – processos que permitem se fazer ouvir uma nova voz.

A narrativa épica que tive a oportunidade de gravar em 1996 em Karnataka, no sudoeste da Índia, prestou-se bem a essa tentativa, não só porque constitui a versão recente de uma tradição vernacular que tem sido conhecida por muitos séculos, mas também porque esta versão recente apresenta uma notável inovação sob a forma de um longo diálogo inicial entre consortes reais, ecoado por um segundo diálogo, desta vez entre a esposa e seu irmão. O desafio desta reflexão será entender o significado e a função da introdução desses diálogos: podemos falar sobre o nascimento (ou acentuação) da polifonia? Isso oferece um espaço para uma nova voz?

Inovação na forma de diálogo: A batalha de PiriyaPattana de Tambûri Mahadêva³⁶

PiriyaPaTTaNada kâlaga/La Bataille de PiriyaPattana³⁷ é uma das histórias cantadas (o que nós chamamos em kannada um *kathe*) com tema mitológico ou heróico-histórico da região de Karnataka, no sudoeste da Índia, da qual há também registro na literatura escrita desde o século IX. É cantada por recitadores profissionais pertencentes às muitas castas baixas, os quais são convidados por ocasião de festivais religiosos ou cerimônias familiares (nascimento, corte do cordão umbilical de meninos das castas altas, puberdade para meninas, casamento, morte, ritos pós-funerais). Relativamente popular na região onde é recitada, confundindo-se com a história do lugar, esse *kathe* conta a história do rei de PiriyaPattana, um homem excessivamente orgulhoso, que é derrotado pelos jovens generais da cidade rival, Mysore, assistidos por sua deusa tutelar, CâmuNDi. A narrativa tem origem em eventos históricos do século XVII, os quais marcaram a ascensão ao poder da dinastia Odeyar Mysore, da cidade principesca e universitária que permanece hoje uma das grandes cidades do estado de Karnataka, cuja capital atual é Bangalore. De acordo com as versões, várias causas são invocadas para justificar o conflito:

³⁶ Para a transcrição de termos emprestados das línguas indianas, as seguintes convenções foram seguidas (exceto pelos nomes de lugares ou deuses dados em sua forma usual em francês): o acento circunflexo observa uma vogal longa, a letra maiúscula um som retroflexo, “sh” finalmente representa os palatinos.

³⁷ Para mais detalhes, ver Le Blanc (2005).

* a versão do bardo religioso Nîlagâra, recolhida em 1965 (*Paramashivaiah*, 1973a), apresenta um motivo conhecido em muitos contos da Europa e da Ásia. Uma menina nasce para o rei Vîrâja de PiriypaTTaNa sob maus presságios, ele ordena então abandoná-la, mas a rainha a mantém em segredo; quando a criança faz doze anos, sua mãe a leva ao palácio, na ausência de seu pai, mas este, ao voltar, vê um corpete esquecido pela menina e é tomado por um desejo violento por ela. Um dos homens do rei lembra-lhe a proibição do incesto, a rainha em desespero envia a criança para seu irmão, Dalavâyî (general-em-chefe) de Mysore. O rei furioso dirige a DaLavâyî uma carta de desafio, e a partir daí a história revela os preparativos e os diferentes episódios da guerra, até a queda de PiriyaâpaTThaNa.

* uma canção de trabalho feminina coletada em 1973 (*Lingayya*, 1979) começa com a carta de desafio que Vîrâja, o qual nunca lutou, envia para DaLavâyî de Mysore; este último, por sua vez, aceita e rebate o desafio; a narrativa é assim, em todas as suas etapas, dedicada aos confrontos da guerra.

* um canto narrativo breve cantado por intocáveis (*Karâkr*, 1959) também evoca a carta, mas não apresenta o “tempo de decadência” que atingiu o rei Vîrâja e o privou da inteligência. Nesse canto, a história se concentra na luta final de Vîrâja e na mudança do comandante que aguarda na cidade de PiriypaTTaNa.

Na versão longa, de mais de cinco horas, cantada em setembro de 1996 por um recitador chamado Tambûri Mahadêva, homem de quarenta e cinco anos, analfabeto, acompanhado por seu alaúde e dois percussionistas, as causas da guerra são visivelmente diferentes. Esta diferença também se reflete em uma mudança profunda de material e forma narrativa, já que a guerra só vem depois de um longo primeiro diálogo, onde o *agôn* é de natureza doméstica, conjugal e familiar.

Vîrâja, que se caracteriza em versões mais antigas por apresentar a agressividade ímpar como sua característica principal – é comparado a um touro etc. – e encarna o heroísmo guerreiro no mais alto grau, aparece em Tambûri Mahadêva como um homem caído: ele se esqueceu de honrar o deus Shani (Saturno) e, como consequência de sua negligência, é esmagado pelo deus do destino, negligência que parece tanto a causa como a manifestação da sua decadência. O esquecimento do pûjâ de um deus é frequente em tradições épicas, inclusive em *PiriypaTTaNada kâLaga*; mas não o fazer gera consequências ou leva a uma nova transgressão do caráter heróico (MâgaDi KempêgauDa, por exemplo), e à exacerbação da provocação guerreira: isto é assim na versão do canto de trabalho dos intocáveis. Aqui, o motivo é a origem

da ação, que toma rapidamente a forma de um diálogo apresentando duas reações opostas a esse destino infeliz: uma, a do rei, e outra, a de sua esposa. Vírâja, ao voltar ao palácio, é despertado de um sono inquieto pelo deus Shani e vê em sonho a ruína do reino, ele acorda e lamenta, mas Niṅgarâjamma, sua esposa, responde-lhe não ser ela a responsável por esse sonho. Vírâja tenta desviar o destino que o espera através de novo puja, mas acaba esquecendo de novo Shani, e este o amaldiçoa novamente. Ao voltar com Niṅgarâjamma, ele se entrega a lamentações. Sua esposa responde-lhe que, se o reino está perdido, e ela irá pedir ajuda a seu irmão mais velho, o DaLavâyî de Mysore. Vírâja a dissuade a fazê-lo: não sobrou ninguém, diz ele, em quem se apoiar, você se tornaria uma serva na casa de seu irmão. Ela sustenta que irá, o rei continua a sua descrição do que vai acontecer. Niṅgarâjamma rebate: seu irmão é um rei que vive de acordo com o *dharma*, ele lhe dará o que ela pede, e, se for necessário, ela o apoiará evocando o pequeno Vîranna, seu filho. Ao ouvir o nome de Vîranna, o rei exclama que quer matar a criança prometida, mas Niṅgarâjamma responde que ele morreria primeiro. Porém, como o rei, que nunca exerceu qualquer violência contra ela, poderia fazê-lo? Niṅgarâjamma insiste: ela exigirá de seu irmão um feudo. O rei, no entanto, é tomado novamente pelo sono e sua esposa, ignorando os protestos de seu filho e dos vários presságios, vai para a casa do irmão.

Mysore envolve um segundo diálogo que ecoa o primeiro porque Niṅgarâjamma, conforme havia anunciado, pede a seu irmão um feudo, e seu irmão acaba reagindo de acordo com a previsão de Vírâja. Dalavayi se compadece de sua irmã, todavia reprova sua atitude de ter saído da casa do esposo, ele lhe recomenda que ela escreva ao marido, dizendo que ele se mostrará pronto a dar dinheiro para ajudá-la. Ela responde que não veio por dinheiro, mas para obter uma terra em Mysore, e diz que quer estar em pé de igualdade com o rei. Dalavayi se enfurece, mas ela insiste, ele responde que ela é uma menina, que não tem nada para receber; em vez disso, ela deve ser dada, como de fato o foi, quando foi entregue a Vírâja como esposa. Ela deve sair. Niṅgarâjamma o amaldiçoa, ele faz com que a retirem do palácio, mantendo consigo a criança como refém. Vírâja a espera em Piriyaṭtana, ela finge ter sido atacada pelo irmão e o acusa de tê-la estuprado. Vírâja não parece reagir, ela repete sua acusação; em uma explosão de raiva, ele anuncia então que vai se vingar. É nesse momento que começa a história da provocação

e da guerra, o que é narrado nas outras versões, contudo aqui ocupa apenas a segunda parte do poema.

Uma nova voz?

A questão é como apreciar esta nova primeira parte do diálogo. Durante meu trabalho de campo, notei que *PiriyâpaTTaNada kâlaga* era uma história cantada particularmente apreciada pelas mulheres, as quais, entusiasmadas, a pediam, no final da invocação, quando o recitador perguntava o que deveria cantar; mas por quê?

Para começar, chama a atenção a originalidade que se manifesta na voz da personagem feminina, a qual anteriormente parecia entregue à morte, comportando-se resignadamente. As versões mais antigas da história, a do bardo religioso em particular, deram às mulheres de Vîrâja o chão apenas quando a cidade estava à beira de cair, eles exortaram o marido a matá-las. Só então, no limiar da morte de sua verdadeira esposa, elas receberam um nome e foram distinguidas no desdobramento da cena da morte e nas palavras que proferiram, mesmo havendo tantas variações na recusa em sobreviver, retornando à casa de seu pai, assim no canto feminino:

“Se, caídas, chegamos à nossa cidade,
Ó rei, nos escute,
‘Jogue fora o lixo da casa!’ nos dirão.
Seremos convidadas a jogar o lixo da casa,
Na cidade do nosso pai!
Venha [sim] bater em nossas cabeças!
Se, grandemente caídas, formos para a porta [dos nossos pais],
Ó rei, nos escute,
‘Varre a poeira na porta!’ nos dirão.
Nós seremos solicitadas a varrer a poeira na porta,
Ó rei, nos escute,
Venha bater em nossas cabeças! [655]
Você vem bater em nossas cabeças”,
Tendo assim falado,
elas vêm por si mesmas para ficar [na frente dele], com o cabelo amarrado³⁸

No Tambûri Mahadêva, ao contrário, a mulher não só aparece assim firme e individualizada no diálogo como um interlocutor único do rei – a segunda esposa é mencionada

³⁸ Salvo indicação em contrário, as traduções são da autora.

apenas quando a questão da morte surge – mas ela detém um discurso triplo subversivo: em primeiro lugar porque ela fala, simplesmente, defendendo seu marido e transgredindo sua proibição; depois, porque ela se recusa a se submeter ao destino e toma a iniciativa; finalmente porque as soluções que ela propõe (reivindicar sua parte da herança, dinheiro, porém especialmente uma terra, o que significa também voltar a morar em Mysore) são socialmente inaceitáveis e não são acatadas pelo marido ou pelo irmão.

Uma nova voz que, graças a um desenvolvimento dialógico da epopeia, traz à tona duas importantes questões: a primeira é uma reivindicação baseada na lei e a segunda é a expressão da violência social vivida pelas mulheres. As duas coisas, no entanto, não são exatamente da mesma ordem. A primeira é uma consequência direta da reforma da propriedade depois de Independência, em particular a lei de 1956, que faz das meninas as herdeiras de seus pais em partes iguais com seus irmãos. O discurso para seu irmão que Niṅgarāmma antecipa ao marido é, a este respeito, inequívoco:

“Ah, com meu filho eu vou
ao meu irmão mais velho
perguntar-lhe sobre a terra que deve voltar para mim.” [139]
“Ah, nós vamos viver em pé de igualdade com você,
Ó meu irmão
Dê-me uma parte do teu reino!
Eh, você, irmão mais velho, viva feliz!
Ó meu irmão
[E] como uma irmã mais nova, vou viver feliz!” [272]

Ao reivindicar, além da sua parcela da herança, sua parcela de felicidade, Niṅgarāmma se rebela contra uma ordem social que faz das mulheres objetos de troca, como lhe lembraram seu marido e irmão. Enquanto o marido diz que agora ela não é nada na casa de seus pais, o irmão lhe responde francamente que, se ela tivesse nascido menino, ele lhe teria dado metade do reino, mas como ela nasceu menina, ela é que deveria ser dada – a réplica joga com a oposição entre o verbo conjugado e o particípio:

Se, como criança do sexo masculino em meu reino,
Você nascesse, pequena Niṅgarāji,
Eu teria dado a você metade do reino, metade do país.
[Mas] como você nasceu uma criança do sexo feminino,
Foi você que eu dei na cerimônia de casamento, não foi isso, pequena
Niṅgarāji?

Você é uma garota casada, não é?
Niṅgarâjamma,
Você é como um corpo destinado ao campo de cremação!
Mãe, uma mulher que foi dada, o que ela é para o seu clã?
Minha jovem irmã,
Uma mulher que foi casada, o que é ela para a casa dela? [290]
Sim, pequena Niṅgarâji, a mulher dada não é nada para seu clã,
A mulher casada está perdida para sua casa, a pequena Niṅgarâji.
Não fale comigo sobre terra ou 'lugar para mim',
você é uma garota casada, um corpo destinado ao campo de cremação.
Você e o seu marido são um só, pequena Niṅgarâji”.

Notamos o desenvolvimento dessa nova voz protagonizada pela personagem feminina, tanto como esposa quanto como irmã, na relação de aliança que se estabelece entre os futuros beligerantes da narrativa. Entretanto, essa relação inicialmente tinha uma razão para ser muito diferente: quando a esposa de Vîrâja compromete-se a retirar sua filha da mira do desejo incestuoso do rei, ela a envia para seu irmão mais velho, o qual será o marido predestinado da menina, de acordo com o esquema tradicional de aliança no mundo dravidiano. A versão de Tambûri Mahadêva remove a personagem da menina e do pai incestuoso, para privilegiar, horizontalmente, os irmãos e as irmãs e, ao mesmo tempo, o diálogo. Nota-se a renovação e a invenção da tradição épica em face de um mundo em mudança. Provavelmente não é uma coincidência o fato de, diante da palavra de Niṅgarâjamma, os dois homens usarem provérbios e fórmulas que nos recordam as regras e os ritos da coesão social, exemplo, na réplica de Dalavayi citada acima, *koTTa heNNu kulake horagu*, “a mulher que foi dada [torna-se] estrangeira para o clã”. A esse respeito, o número relativamente grande de declarações proverbiais no Mahadêva em comparação com versões anteriores é notável, como se isso acontecesse para contrabalançar os choques abafados que ocorrem entre os esquemas coletivos tradicionais e a Índia contemporânea, fortalecendo, desse modo, a função normativa da literatura popular, ancorada em um estereótipo imaginário, automatismos da linguagem e do pensamento e em evidências compartilhadas.

No entanto, esse enquadramento da nova palavra talvez não signifique apenas uma questão de reparação. Não é comprovado que os pronunciamentos gnômicos e a fala de Niṅgarâjamma não participem de uma mesma voz, ou seja, não é comprovado que haja polifonia.

A questão da violência nos convida a perceber as nuances do efeito e a função da enunciação feminina no canto de Mahadêva. Não é simplesmente porque a atitude de Niṅgarâjamma conduz à catástrofe e porque ela constitui, do seu ponto de vista, um contraexemplo, que podemos avançar nesse ponto, mas porque ela parece, de fato, instituir o declínio anunciado, juntando os pontos de vista da concepção tradicional com a ideia das mulheres como fabricantes de guerra.

O motivo do incesto, que desapareceu em relação ao pai, ressurgiu, na versão mais recente, no irmão ou, mais especificamente, na calúnia de sua irmã. Tem lugar em um quadro da violência vivenciada pelas mulheres, violência cuja dimensão sexual não é esquecida. É para escapar do estupro durante o saque da cidade que as esposas de Vîrâja pedem para ser mortas, não pela recusa em viver escravizadas como acontece na versão do narrador religioso:

“Ah, se você parte para a guerra e nos deixa
Os homens de Mysore
Vão colocar as mãos em nossos corpos e nos desonrarão (624)
Sim, os homens do país Mysore
Se você parte para a guerra e nos deixa, senhor
Eles vão colocar as mãos em nossos corpos e seremos ultrajadas, senhor!
Por isso, mate-nos antes de lutar!”, elas disseram.

A violência contra as mulheres é, acima de tudo, a violência conjugal, que Vîrâja menciona quando lembra à sua obstinada esposa que nunca levantou a mão para agredi-la: isso significa que a fala do homem também contribui para essa nova voz, que facilita sem sombra de dúvida, mas não sem causar uma certa confusão do propósito. As fórmulas usadas por Vîrâja são exatamente as mesmas pelas quais, no canto das mulheres, ele rejeita como impossíveis os assassinatos das esposas. Em Tambûri Mahadêva, ele exclama:

“Desde o tempo em que nos casamos,
Minha esposa,
Nem uma vez abri a boca para gritar-lhe insultos.
Desde a nossa noite de núpcias,
Minha esposa,
Nem uma vez levantei a mão para machucá-la.
Se digo: Vou machucá-la, minha mão não me obedece,
Minha esposa,
Se digo: Vou insultá-la, minha boca não me obedece.
Se digo: Vou machucá-la, minha mão não me obedece.

Se digo: Vou insultá-la, minha boca não me obedece, Niṅgarâjamma.
De que maneira posso machucá-la até a morte?
De que maneira posso abrir a boca para insultá-la, minha esposa?”, ele disse.
No canto das mulheres, Vîrâja diz a suas esposas:
“Mulheres, se vocês me disserem para machucá-las, minha mão não vai obedecer!
Oh! minhas esposas,
Se vocês me disserem para gritar, minha boca não vai obedecer”.

Mas, em face de um marido que se tornou tão gentil e pacífico, são as mulheres que parecem atender à necessidade de violência, e Niṅgarâjamma, desse ponto de vista, é a responsável pelo surgimento da guerra, é ela quem força seu marido a recuperar a masculinidade e lutar; enfim, é ela quem assume a atitude do guerreiro épico, de modo a também se ver levada a questionar a novidade e a própria natureza da “nova voz” do que enuncia.

Assim, é num esquema antigo que suas palavras são reinvestidas, proporcionando novas lutas. A narração de Mahadêva ecoa: “Ei, soldados! Por qual mulher vocês partiram?”, pergunta a deusa Câmundamma, disfarçada de soldado, ao exército de Dalavâyî [520-512]. As mulheres do épico arcaico indiano têm personalidades fortes, evidentes na maneira como falam e agem: a figura estereotipada de mulher e mãe permanece enraizada em um substrato mítico em que a mulher é uma figura perfeitamente ambivalente na Terra. Oprimidas pela guerra, elas são também aliviadas do peso dos homens, os quais se localizam na origem de seus sofrimentos, ou pelo menos elas parecem desejar esse alívio, como diz Drapaudî, Sîtâ (ou Hèléne)³⁹. Gândhârî, lembra Vyâsa, quis a vitória do *dharma*, ou seja, a vitória sobre os inimigos Pândavas de seu próprio filho:

Por dezoito dias, seu filho desejoso da vitória, pediu-lhe para abençoá-lo enquanto lutava contra seus inimigos. Regularmente, ele lhe solicitava isso para conquistar, e você respondia: “Lá, onde está o *dharma*, está a vitória⁴⁰”.

Romila Thapar lembra o quanto a Shakuntalâ do *Mahâbhârata*, ao contrário da sucessora Shakuntalâ dramática, é uma mulher que reivindica o reconhecimento pelo marido, que a esqueceu, e argumenta, através de uma lição moral e política, antes de deixá-lo em sua fraqueza e distração [Thapar 2011 (1999), p.38-41], diz Ningarâjamma.

³⁹ Nesta desordem que ocorre com as mulheres, ver Shulman (1979, p. 1-26), bem como Hawley & Wulff (1996).

⁴⁰ *Mahâbhârata*, XI, 13, 9-10 (1986, pp. 313-314).

A ambivalência que caracteriza o discurso e a ação femininas na epopeia é reforçada pela ambivalência geral que acompanha a expressão de queixa ou subversão em uma sociedade de tradição oral, onde as palavras de protesto tendem a ser desvalorizadas em favor de discursos que afirmam valores como verdades⁴¹. Porém, nessa perspectiva, é a especificidade de um trabalho épico que se vê colocada em perigo: podemos estabelecer uma continuidade entre a versão de Mahadêva e a canção popular kannada que evoca o incesto entre dois irmãos: “ANNa tangi / o irmão mais velho e a irmã mais nova”. Ainda mais notável é uma pequena narrativa cantada na qual encontramos quase palavra por palavra os diálogos Piriypattanada kâlaga na versão de Mahadêva; intitulada *Liṅgarâjamma*, ou *Kodagina Liṅgarâjamma*, essa versão foi publicada por JS Paramashivaiah em 1973 (posterior a uma versão de um bardo religioso feita em 1965), e coloca em cena um rei anônimo de Piriypattana e sua esposa, Liṅgarâjamma. No entanto, em relação a essa versão, duas diferenças são relevantes: antes relutante, o rei aqui é convencido pelo desejo de sua esposa a reivindicar ao seu irmão, o rico rei de Mysore, a parte de sua riqueza, a qual diz respeito às terras e ao anel real. O restante assemelha-se à narração de Tambûri, mas o rei de Mysore adivinha a conspiração da sua irmã e parte para a luta. Contudo, o rei de Kodagu é feito prisioneiro antes mesmo do início do combate. O irmão faz a irmã parar, a coloca em exposição e corta seu corpo em pedaços, prendendo as partes sobre a porta; ele declara ao cunhado que não fará o mesmo a ele e seu filho de doze anos, mantendo-os em cativo.

Não se trata da sombra de um combate, de um cerco ou de DaLavâyî; temos um fim muito diferente, no qual entra em cena a vingança de um homem manipulado e não o destino de um homem dominado pela história ou pelos deuses: *Liṅgarâjamma* é, antes de tudo, uma história de família, que pode ser chamada de “narrativa social”, como é categorizada na terminologia anglo-saxônica, cujo tema principal é a miséria doméstica e conjugal. Trata-se, portanto, de uma história de dinheiro e rivalidade familiar, que pode ser chamada de kannaDa lâvaNi, gênero que pode ser considerado um pouco escandaloso⁴² para observadores ocidentais ou nativos em busca de respeitabilidade. Sem entrar aqui na análise do significado e da função dessa convergência, que

⁴¹ Veja Derive (1989).

⁴² F. Kittel (1894), em seu dicionário de referência, dá a seguinte definição de “Lâvani”: “Um tipo de balada sombria e sua melodia rústica”.

provavelmente mostra estratégias dos narradores e de sua comunidade, devemos notar que a história nos convida a relativizar a especificidade do “trabalho épico”: toda literatura oral, em suas transformações e suas passagens genéricas, não está implicada com o pensamento do presente⁴³? Voltemos à polifonia no sentido amplo evocado no início: Liṅgarâjamma também fez ouvir uma nova voz, a da pobreza sem reservas, mesmo essa voz sendo sufocada por um castigo mais terrível ou uma sanção mais explícita.

Além disso, na busca da análise dos diálogos conjugais de *PiriyâpaTTaNada kâlaga*, é possível pensar que a afirmação de Ningarâjamma tem uma dimensão fantasmagórica significativa. Como no caso da esposa de Putifar, ou de Phèdre, a acusação do incesto não vela o desejo? Mais precisamente, não é a reivindicação legal de sua parte da herança, a nova formulação de uma aspiração que atravessa a literatura oral kannada, no que faz ressoar a palavra tavaru, designando assim a casa onde os pais de uma mulher casada residem, transmitindo toda a nostalgia de um refúgio passado, muitas vezes idealizado por mulheres separadas muito jovens de sua família⁴⁴?

À guisa de conclusão. O trabalho épico: pensar uma metamorfose necessária em andamento / refletir uma complexidade / mover-se pela tensão

Portanto, continuo a subscrever o que disse em 2005 na obra que dediquei à tradicional *La Bataille de Piriyapattana*: “Mesmo que *Piriyâpattanada kâlaga* inegavelmente faça eco à contradição que o casamento impõe às jovens, as quais são, na Índia ainda mais em que em outros lugares, aquelas que partem, embora todas as atividades sociais as prendam ao lar, a declaração de Ningarâjamma é muito universal e concreta para não ser ouvida da nova forma enunciada e em seu próprio sotaque” (Le Blanc, 2005, p.93).

Há, portanto, duas nuances a destacar, isto é, duas linhas de pensamento a desenvolver, na aplicação das teorias do trabalho épico às tradições orais: a primeira seria considerar a epopeia

⁴³ Analisei primeiramente a mudança nos dois longos diálogos como um desenvolvimento não épico (Le Blanc, 2005); se escolhermos, pelo contrário, ver precisamente um exemplo de trabalho épico, este não parece o exemplo mais adequado.

⁴⁴ “A conhecida palavra kannada de três sons, ‘ta-va-ru’, significa a união em uma família feliz, na qual o nascimento de um membro é recebido com felicidade e continua a ser amado, onde quer que ele venha a estar, é tão traduzível quanto inefável!” (Ranganna, 1955, p. 147).

em sua interação com outros tipos de oralidade (assim como em conjunto com a escrita), e considerar essa interação como um espaço de trabalho (pode-se também perguntar se o chamado trabalho épico não tem a ver com o que é próprio de toda produção literária que seria uma vasta “dispersão do épico”); a segunda, vinculada à primeira, seria retomar a definição do que se pode chamar de pensamento na representação épica. Se queremos que o pensamento sem conceitos não seja simplesmente o reflexo da complexidade ou de um fenômeno de adaptação, não devemos, quando se trata da tradição oral, dar lugar à emoção que Christine Seydou destaca no épico africano como a pedra de toque do épico? (Seydou, 1998, p.84-98). Formulações de fantasia ou ressurgimento do mito também devem ser entendidos como meios de expressar as emoções.

Com efeito, é deveras impressionante quando se ouve *PiriyâpaTTaNada kâLaga*, observar por quanto tempo os diálogos entre marido e mulher, entre irmão e irmã, são longos e repetitivos, assim como as cenas de combate em versões mais explicitamente bélicas: da mesma forma que a ideologia do combate não pode ser entendida desconectada da emoção que ela pretende despertar através dos efeitos patéticos da luta, as novas vozes das epopeias orais podem ser máquinas de emoções-moventes e, eventualmente, máquinas de pensamento. Qual seja o discurso, o que o épico pensa da emancipação das mulheres continua problemático⁴⁵ e, além do questionamento da noção de “trabalho épico” que essa discussão permite formular, é interessante perguntar se esse ponto não seria, mais radicalmente e por excelência, o impensável do épico.

Referências bibliográficas⁴⁶

DERIVE, J. Le Jeune Menteur et le Vieux Sage. Esquisse d’une « théorie » littéraire chez les Dioula de Kong (Côte d’Ivoire). In : **Graines de parole, Puissance du verbe et traditions orales, écrits pour Geneviève Calame-Griaule**. Paris : Éditions du CNRS, 1989.

HAWLEY, J. S. & WULFF, D. M. (éd.). **Devî. Goddesses in India** (Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press), 1996.

KARÂKR. **Piriyâpattanada kâlaga, Jânapada kathanagîtegalu**. Mysore, 1959.

KITTEL, F. **A Kannada-English Dictionary**. Mangalore: Basel Mission Book & Tract Depository), 1894.

⁴⁵ Veja também as descobertas de V. Narayana Rao (Richman 1994, pp. 133-134).

⁴⁶ A formatação das referências foi adequada às normas da *Revista Épicas*.

LE BLANC, C. **Une littérature en archipel. La tradition orale de *La Bataille de Piriyaṭṭana* au Karnataka, Inde du Sud.** Paris : Champion, 2005.

LINGAYYA, D. **Piriyaṭṭanada jagala.** Bangalore, 1979.

Mahābhārata. Trad. Jean-Michel Péterfalvi. Paris : GF, 1985-1986.

PARAMASHIVAIAH, J. S. **PiriyaṭṭaTTaNaḍa kâḷaga.** Mysore, 1973a.

PARAMASHIVAIAH, J. S. *Liṅgarâjamma.* In: **Janapada vîra kâvyagaLu.** Mysore. 1973b.

Ranganna, S. V. The Folk Literature of Karnatak. In: R.R. Diwakar (ed.). **Karnataka Darshana.** Bombay, 1955.

RAO, V. N. *A Rāmāyaṇa of Their Own: Women's Oral Tradition in Telugu.* In: P. Richman (éd.), **Many Rāmāyaṇas. The Diversity of a Narrative Tradition in South Asia.** New Delhi: Oxford University Press, 1992 [1991]), pp. 114-136.

SEYDOU, C. Comment définir le genre épique? Un exemple: l'épopée africaine. In: **Journal of The Anthropological Society of Oxford** XIII(1), 1982, pp. 84-98.

SHULMAN, D. D. Sītā and Śatakaṇ harāvaṇa in a Tamil Folk Narrative. In: **Journal of Indian Folkloristics** 2(3/4), 1979, pp. 1-26.

SEN, A. **The Argumentative Indian. Writings on Indian Culture, History and Identity.** London: Penguin Books, 2005.

THAPAR, R. **Śakuntalā. Texts, Readings, Histories.** [1999]. New York: Columbia University Press, 2011.



Projet Épopée (Dir. Florence Goyet)
Artigos traduzidos
Projet Épopée (Dir. Florence Goyet)
Articles traduits



TAKU, Kuroiwa. Presença de *A Canção de Rolando* no Japão moderno: a primeira apresentação e traduções (MAEDA, BAN, SATŌ). Trad. Antonio Marcos Trindade e Christina Ramalho. In: *Revista Épicas*. Ano 3, N. 5, Jun 2019, p. 72-87. ISSN 2527-080-X.

**PRESENÇA DE A CANÇÃO DE ROLANDO NO JAPÃO MODERNO:
A PRIMEIRA APRESENTAÇÃO E TRADUÇÕES (MAEDA, BAN, SATŌ)⁴⁷**

**PRESENCE OF THE *SONG OF ROLAND* IN MODERN JAPAN:
THE FIRST PRESENTATION AND TRANSLATIONS (MAEDA, BAN, SATŌ)**

Kuroiwa Taku⁴⁸
Universidade de Tohoku

RESUMO: *A Canção de Rolando* goza no Japão de um *status* particular entre as obras medievais francesas. Apresentado ao público a partir da era Meiji (1868-1912), por tradução-adaptação de MAEDA Chota do livro de Leon

⁴⁷ Tradução de Antonio Marcos Trindade e Christina Ramalho para o português do artigo “Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l’Altaï (Sibérie méridionale)”, publicado em *Le Recueil Ouvert*, revista do *Projet Épopée*, em 2017. Citação original: Clément Jacquemoud, «Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l’Altaï (Sibérie méridionale)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 11/10/2017, URL : <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/269-esua-ucar-kaj-ak-byrkan-et-les-autres-le-renouveau-epique-en-republique-de-l-altaï-siberie-meridionale>.

⁴⁸ Formado pela universidade de Waseda em Tóquio, Kuroiwa Taku é professor da Universidade de Tohoku (Sendai, Japão). Sua pesquisa se concentra nos textos dramáticos franceses do final da primeira metade do século XV até o final desse século. Ele é autor de *La Versification des sotties. Composer, jouer et diffuser les “paroles polies”* [A Versificação das *sotties*. Composição, jogo e difusão das “letras polidas”]. As *sotties* são peças medievais dramáticas geralmente curtas, de caráter satírico e de conteúdo político. Estudioso dessas obras literárias, o professor Taku vive empenhado em transmiti-las, em publicações a cargo de H. Champion. Comprometido em descrever a constituição e a influência do imaginário japonês medieval, o professor Taku também está interessado na introdução da literatura medieval francesa no Japão.

Gautier, *A cavalaria*, ele será traduzido não menos do que cinco vezes. Este artigo, depois de dizer algumas palavras sobre a apresentação da MAEDA, está interessado nas duas primeiras traduções. A primeira data de 1941, às vésperas da Guerra do Pacífico, e seu autor é BAN Takeo. Foi publicada na *Coleção de Literatura de Guerra no Mundo*, dirigida por uma certa “Sociedade de Literatura de Guerra”, e é acompanhado por textos de propaganda. No entanto, essa tradução de BAN oferece, acreditamos, um texto fiel, com comentários e ilustrações que permitem a compreensão por parte dos leitores japoneses. Como MAEDA, BAN muitas vezes usa uma “abordagem analógica” entre os senhores feudais ocidentais e os japoneses, a fim de tornar mais compreensível a Idade Média ocidental para o público japonês. Além disso, sua decisão de traduzir esse épico em um estilo “arcaico” foi adotada pela maioria dos tradutores posteriores. O trabalho e tradução de SATŌ Teruo, realizado principalmente após a Guerra do Pacífico, pode ser considerado como um dos resultados dessa “abordagem analógica”. Ocupado por um longo tempo em comparar as epopeias medievais francesas com histórias de guerra japonesas (*gunki-monogatari*), SATŌ apresenta a segunda tradução da *Canção de Rolando*, cujo texto parece inspirar-se em clássicos japoneses, fornecendo em seu texto achados filológicos eruditos. Mais tarde, SATŌ apresentará uma síntese da comparação entre a *Canção de Rolando* e o *Conto de Heike*.

Palavras-chave: *Canção de Rolando*; Traduções japonesas; Abordagem analógica; MAEDA; BAN; SATŌ.

ABSTRACT: The *Song of Roland* takes an unusual place among the medieval French literature in Japan. Already known at the Meiji period (1868-1912), through the translation/adaptation of *The Chivalry* of Léon Gautier by MAEDA Chōta, this epic would be translated at least five times. After a few remarks about MAEDA’s presentation of the epic, this article is interested in the two first translations. The first translation, by BAN Takeo, was published just before the Pacific War. This translation was published in the *Collection of the World Literature of War*, which was directed by a certain “Society of the Literature of War”, and accompanied by propagandistic texts. Nevertheless, this translation by BAN seems accurate and supplies many useful commentaries and images for the Japanese public. As MAEDA, BAN often appeals for an “analogical method” between Occidental and Japanese forms of feudalism so as to make the Japanese public understand the Occidental Middle Ages. His choice to translate this epic through an “archaic” style has been approved by many of the later translators. The works and translation by SATŌ Teruo, generally made after the Pacific War, may be considered to be one of the achievements of this “analogical method”. Having hoped to compare the French *chansons de geste* with the Japanese war tales (*gunki-monogatari*) for a long time, SATŌ presents the second translation of the *Song of Roland*, in a style which was probably inspired by Japanese Classics and, at the same time, supplies a rich the philological apparatus. Furthermore, SATŌ will make a synthetic work of the comparison of the *Song of Roland* with the *Tale of Heike*.

Keywords: *Song of Roland*; Japanese translations; Analog approach; MAEDA; BAN; SATŌ.

A *Canção de Rolando* é uma das primeiras obras literárias da história da língua francesa, e é reconhecida como tal no Japão. Até onde sabemos, existem cinco traduções publicadas, a primeira das quais data de antes da Guerra do Pacífico, em janeiro de 1941⁴⁹. O valor dessa edição

⁴⁹ Os artigos e trabalhos dos autores japoneses que citamos são todos escritos em japonês, embora primeiro os tenhamos apresentado pela tradução de seu título em francês. Por razões técnicas, não reproduzimos fielmente certos caracteres chineses que estão fora do uso comum, encontrados nos textos originais. Finalmente, gostaríamos de agradecer à Sociedade Japonesa para a Promoção da Ciência (KAKENHI N.º. 17K02583), pelo seu apoio financeiro. Aqui está a lista das primeiras edições destas cinco traduções (a de WASHIDA Tetsuo omite o episódio de Baligant): A *Canção de Rolando. A Guerra do Islã*, traduzida por BAN Takeo, Tóquio, Ars, 1941 (1941 - 回教戦争 -) 坂文緒譯, 東京, アルス, 1941); A *Canção de Rolando*, traduzida por SATŌ Teruo em *Coleção de Obras-Primas da Literatura Mundial*, Vol. 65, Tóquio, Chikuma-shobō, 1962 (「ローラン歌」佐藤佐藤夫訳「文学学系所収, 東京, 筑摩書房, 1962); A *Canção de Rolando*, traduzida por ARINAGA Hiroto, Tókyō, Iwanami-syoten, 1965 A *Canção de Rolando. História de Carlos Magno na França*, traduzida por WASHIDA Tetsuo, Chikuma-syobō, 1990 (1990); A *Canção de Rolando*, traduzida por KAMIZAWA Eizo, na *Antologia da literatura medieval francesa*, Volume 1, Tóquio, Hakusui-sya 1990 (「ロランの歌」神沢栄三訳「フランス中世文学集1-信仰と剣と-」所収, 東京, 白水社, 1990). Devemos também mencionar a existência

da canção de gesta medieval francesa em japonês é excepcional no mundo das edições japonesas, e apenas a poesia de François Villon foi aceita com tanta receptividade nesse universo editorial.

Além dessa “popularidade”, podemos destacar esse trabalho por causa de seu *status* pioneiro nos estudos medievais franceses no Japão: de fato, algumas pequenas peças poéticas à parte, a tradução da *Canção de Rolando* em 1941 é uma das primeiras traduções japonesas diretas de obras medievais francesas. No entanto, apesar desse lugar privilegiado, ainda não temos um estudo aprofundado dessa tradução, sem dúvida por causa do contexto histórico e político em que ela surgiu: às vésperas da Guerra do Pacífico⁵⁰. Nosso propósito aqui será, portanto, apresentar brevemente essa tradução pioneira da *Canção de Rolando* por BAN Takeo, e em segundo lugar, colocá-la em paralelo com a segunda tradução do texto, publicada em 1962 por SATŌ Teruo, um dos pesquisadores mais representativos da literatura medieval francesa no Japão do pós-guerra. Pretendemos, desse modo, dar uma idéia de como o épico francês foi recebido no Japão desse contexto histórico pós-1945.

Primeiramente, porém, examinaremos brevemente a presença da *Canção de Rolando* no Japão antes dessas primeiras traduções da era Meiji (1868-1912). Teceremos, portanto, considerações sobre a tradução da *Canção de Rolando* por BAN Takeo, antes de fazer uma breve apresentação do trabalho de SATŌ Teruo.

de uma tradução-adaptação d'A *Canção de Rolando* por Isamu Inoue, contida no volume nove de sua *Coleção de histórias mitológicas e lendas* (volume dedicado a “lendas francesas e russas”), publicado em 1928: ver INOUE, Isamu e NOBORI, Syomu (ed.), *Coleção de histórias mitológicas e lendas*, volume 9, “Lendas francesas e russas”, Tóquio, Kindai-sha, 1928 (28 勇, 近代 曙 編 神話 傳説 第九卷 第九卷 佛蘭西 露露 東京 東京 近代, 近代 社, 1928). Devido à quase completa ausência de informação bibliográfica, é difícil saber se as obras medievais coletadas neste volume (Berthe com Pés Grandes, *A Canção de Rolando*, Ami e Amile, Rei Flore e a Bela Jeanne, Erec e Enide e Eliduc de Marie de France) foram traduzidos diretamente do francês antigo. O exame rápido que fizemos nos faz pensar que é mais uma adaptação do que uma tradução em sentido estrito. Portanto, vamos excluí-lo de nossa análise, mesmo que mereça ser examinado em mais detalhes. Agradecemos ao autor do site <gensounobuki.fc2web.com/frame.html>, acessado em janeiro de 2017, pelas informações sobre a existência deste trabalho de Inoue. Finalmente, há a adaptação de *A Canção de Rolando*, de James Baldwin, por YŪKI Kō, publicada durante a Guerra do Pacífico como literatura juvenil (agradecemos a SETO Naohiko pelas informações sobre esta adaptação): ver YŪKI, Kō, *O Chifre de Roland*, Tóquio, Kyōbunkan, 1943 (1943), 1943 (43 — ラウの 笛 笛 笛 由 由 康 康 東京, 43, 43 文 43).

⁵⁰ O único trabalho que encontramos foi o de HARANO Noboru (HARANO, Noboru, “Cultura Estrangeira na *Canção de Rolando*”, em *Intercâmbios Culturais na Europa Medieval*, Hiroshima, Keisui-sya, 2000, pp. 7-53 (原野昇 「『ロランの歌』に見る異文化」, 中世ヨーロッパに見る異文化接触」, 広島, 溪水社, 2000, p. 7-53) presente em Harano, Noboru, *Literatura na França na Idade Média*, Hiroshima, Hiroshima University Press, 2005, pp. 165-204). Esperamos que esse artigo seja um primeiro passo para analisar o lugar dessa tradução na introdução da literatura medieval francesa no Japão.

Presença da *Canção de Rolando* no Japão desde a era Meiji⁵¹

Após a abertura do Japão, que inaugurou a chamada era “Meiji” em 1867, todo o Japão se mobilizou para se adaptar, o mais rapidamente possível, ao imperialismo das grandes potências ocidentais, através de uma modernização político-social e rápida industrialização⁵². A introdução das ciências ocidentais andou de mãos dadas com esse movimento geral, e a tradução dos escritos ocidentais foi feita primeiramente nos campos das artes militares, das ciências e do direito, antes das artes e das letras⁵³.

A presença da *Canção de Rolando* no Japão também data desse período. Já em 1891, Shibue Tamotsu, prolífico autor e tradutor, fez uma apresentação da *Canção de Rolando* em sua *História da Literatura Alemã e Francesa*⁵⁴. Referindo-se aparentemente a fontes escritas em inglês, o autor dedica várias páginas à literatura medieval francesa, incluindo nelas a *Canção de Rolando*, da qual oferece um resumo⁵⁵.

Mais tarde, a tradução-adaptação de *A cavalaria*, de Léon Gautier, foi realizada por MAEDA Chota em 1909, sob o título de *O Caminho do Guerreiro Ocidental*⁵⁶. Nessa tradução-adaptação, na qual a figura de Rolando é mencionada várias vezes como um dos heróis-tipos do cavaleirismo medieval, MAEDA anuncia da seguinte maneira seu projeto de tradução da *Canção de Rolando* para o japonês, um projeto aliás que ele não realizará sozinho:

⁵¹ Para esta parte do artigo, contamos com duas obras mencionadas por MATSUBARA Hideichi, durante uma mesa redonda sobre a introdução da literatura medieval francesa no Japão, organizada para a revista Ryūiki: “Literatura medieval francesa e Japão”, Ryūiki, 57 (2005/2006), p. 56-57 (「フランス中世文学と日本」, 『流域』, 57 (2005/2006), p. 56-57). Alguns participantes dessa mesa redonda também mencionam vários livros didáticos ou trabalhos em inglês que serviram como intermediários para a introdução da literatura medieval francesa durante as eras Meiji (1868-1912) e Taishō (1912-1926).

⁵² Durante a redação deste trabalho, ao falarmos da história do Japão moderno, referimo-nos frequentemente a: MASAMURA, Kimihiro, *A História do Japão Moderno na História Mundial*, Tóquio, Tōyōkeizai-shinpōsha, 1996 (正村公宏『世界史のなかの日本近現代史』, 東京, 東洋経済新報社, 1996).

⁵³ Ver MARUYAMA, Masao e Katō, Shūichi, *Tradução e Modernidade Japonesa*, Tóquio, Iwanami-shoten, 1998, p. 149-150 (丸山真男, 加藤周一『翻訳と日本の近代』, 岩波書店, p. 149-150).

⁵⁴ Ver SHIBUE, Tamotsu, *História das Literaturas Alemã e Francesa*, Tóquio, Hakubun-kan, 1891 (澁江保「獨佛學文學史」, 東京, 博文館, 1891). Em SHIBUE, ver também Lozerand, Emmanuel, “Escrevendo o Passado no Início da Era Taishō: Literatura e História em Ōgai Mori Rintarō (1862-1922)”, *Boletim da Escola Francesa do Extremo Oriente*, vol. 83/1, 1996, p. 117-123.

⁵⁵ SHIBUE, *op. cit.*, p. 169-171.

⁵⁶ Ver *O Caminho do Guerreiro Ocidental*, editado e traduzido por MAEDA Chōta, dirigido por NITOBE Inazō, Tóquio, Hakubun-kan, 1909 (前田長太纂譯『西洋武士道』新渡戸稲造監修, 東京, 博文館, 1909).

[...] 且余はローランの功業を記したる西歐文壇の逸品『ローランの謠』と題するものを譯するの意あれば、詳しくは其時に譲るべし⁵⁷。

[...] E como pretendo traduzir uma das obras-primas do mundo literário ocidental, a *Canção de Rolando*, a qual descreve as gestas de Rolando, nesta oportunidade vou desenvolver os detalhes [da sua morte].

Nessa tradução-adaptação de *A cavalaria*, MAEDA acrescenta várias passagens que visam familiarizar o público japonês do início do século XX com a civilização medieval ocidental. Ele faz uso extensivo de um método de adaptação cujos traços muitas vezes podem ser observados nas traduções japonesas da *Canção de Rolando*: a comparação entre a Idade Média japonesa e a francesa e o cruzamento do vocabulário feudal e/ou pseudo-feudal dessas duas civilizações: duques e condes traduzidos por vocábulos como “奉行” *bugyō* et “知事” *chiji*⁵⁸, ressuscitados por “産土神参” *ubusunamairi*...⁵⁹. MAEDA comenta essas conexões culturais ou lexicográficas. Todos esses exemplos, aproximando os costumes da sociedade medieval francesa com os costumes ou rituais da sociedade feudal ou pós-feudal japonesa, visam fazer com que o universo cultural da sociedade medieval francesa seja compreendido pelo público japonês. A aproximação desses universos culturais constitui, assim, uma abordagem que pode ser descrita como “analogica”. O número de casos semelhantes será muito importante, se levarmos em conta todas as substituições inevitáveis do vocabulário francês por palavras japonesas feitas sem comentários⁶⁰.

MAEDA traduziu e adaptou o livro de Léon Gautier a partir da proposta de NITOBÉ Inazō, o qual não é outro senão o autor do *Bushidō* (『武士道』, isto é: *O Caminho do Guerreiro*). MAEDA apresenta o objetivo de seu trabalho da seguinte forma:

余の本書を譯したる目的は、日本武士道書を著はす者と大差なし、[...] 余の西洋武士道を譯せるも亦之と同じく、泰西固有の特質美點を紹介し、封建時代の花と歌はれし義シユワルリー騎を咲かしめ、西洋古武士の眞面目を描寫して、以て今日の人々の義俠心を奨勵し、

⁵⁷ *Ibid.*, p. 431-432.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁰ A constituição do vocabulário que designa a civilização medieval em japonês parece-nos um assunto que merece ser aprofundado.

忠君愛國の精神を涵養して、聊か物質的文明の餘弊救治の一助に供せんとする微表にして、決して東西武士道の優劣を定むるの意にはあらざるなり⁶¹。

A razão pela qual eu traduzi este livro não está tão longe das motivações daqueles que escrevem livros sobre o Caminho do Guerreiro Japonês. [...] Se eu traduzi este *Caminho do guerreiro ocidental*, é para apresentar as características e qualidades próprias do Ocidente, para fazer sentir o espírito de cavalheirismo, aquele chamado a flor da era feudal, e descrever os traços essenciais dos antigos guerreiros ocidentais. Desta forma, espero encorajar o espírito cavalheiresco de nossos contemporâneos, cultivar os valores de *chûkun-aikoku* [= fidelidade ao imperador e amor à pátria] e, finalmente, ajudar a corrigir, mesmo que modestamente, o dano gerado pela civilização materialista. Portanto, não é de forma alguma fazer o Caminho do Oriente competir com o do Ocidente.

Se o autor afirma que a sua tradução-adaptação não pretende “fazer competir o Caminho do Oriente com o do Ocidente”, o objetivo patriótico do livro é, no entanto, muito real, como se pode vislumbrar a partir da evocação do *chûkun-aikoku*, uma das noções-chave da mentalidade do Japão pré-guerra. Em 1905, o Japão, que havia entrado em sua fase de modernização há cerca de quarenta anos, fora vitorioso em sua guerra contra a Rússia, que já era uma das maiores potências européias; e essa vitória contra a Rússia, embora não fosse certa, mesmo no final dos combates, por causa da falta de capacidade para continuar a guerra, contribuiu para reforçar o nacionalismo do país, amplamente compartilhado não só pelos líderes políticos, mas também pela maioria dos adversários e pelos japoneses em geral. O *Caminho do Guerreiro* japonês pouco contribuiu para esse nacionalismo e para consolidar o novo regime Meiji: essa ideologia, que nem sempre correspondia à realidade dos antigos samurais (muitas vezes independentes de seu senhor), havia sido amplamente remodelada para justificar o sacrifício do indivíduo a serviço do chefe do clã ou do governante⁶². Nesse sentido, a passagem emblemática da tradução-adaptação seria aquela na qual MAEDA tenta comparar o cristianismo e a fidelidade “feudal”, dando-as como o pano de fundo mental desses dois caminhos:

此は是れ當時の武士信條とも見るべきものにして、天真爛漫の心、洵に愛すべからずや、蓋し神を信ずるの深き、彼等に及ぶ者なかりき、惟ふに日本の武士が君の爲に盡したる所、西洋の武士は之を神の爲に盡したるものにして、其の目的とする對象は各々相異なりと雖、其の盡したる心事に至りては彼此同一なりと云ふべし、我に在りて忠君愛國と稱するもの、彼に在りては忠神愛教會なり、忠愛の文字其當を得ずとせば、敬愛の文字を以て

⁶¹ *Ibid.*, p. 2-3 (paginação do prefácio).

⁶² Ver MASUMURA, *op. cit.*, p. 116. Para a moda *bushidô* na era Meiji, ver também Benesch, Oleg, *Inventando o Caminho do Samurai*, Oxford University Press, 2014, Capítulos 3 e 4.

之に代へ、敬神愛教會と稱すべし、而して敬神愛教會の心は信仰の一字を以て之を盡すべし⁶³.

Isso deve ser considerado o credo dos guerreiros da época. Não é a ingenuidade deles realmente admirável? De fato, ninguém acreditou tão profundamente em Deus quanto eles. E, na minha opinião, os guerreiros ocidentais serviam a Deus como os guerreiros japoneses serviam a seus senhores; embora eles servissem a realidades diferentes, suas mentes eram, por assim dizer, idênticas. Nossa *chūkun-aikoku* [= fidelidade ao imperador e amor à pátria⁶⁴] traduziria, para eles, *chūshin-aikyōkai* [= fidelidade a Deus e amor à Igreja]. Se a expressão *chūshin* [= fidelidade a Deus] não é apropriada, pode-se substituí-la por *keishin* [= veneração a Deus] e torná-la *keishin-aikyōkai* [= veneração a Deus e amor à Igreja]. E a maior parte desse espírito consiste pura e simplesmente em fé.

MAEDA termina, pois, fazendo um paralelo entre o Deus cristão e o Imperador Meiji, bem como os senhores feudais do Japão. As propagandas dos livros encontrados no final do volume também corroboram o clima patriótico que reina nesta tradução-adaptação, um clima que reflete o da sociedade japonesa após a guerra russo-japonesa⁶⁵.

A tradução de BAN Takeo: *A Canção de Rolando. A guerra do islã*

Mais de trinta anos depois, a primeira tradução japonesa da epopeia medieval francesa foi publicada pelas edições Ars, em 7 de janeiro de 1941, sob o título de *A canção de Rolando. A guerra do Islã*⁶⁶. Já em guerra com a China há vários anos, o Japão havia acabado de concluir o Pacto Tripartite com a Alemanha e a Itália (em setembro de 1940) e se veria mergulhado na

⁶³ MAEDA, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁴ No contexto atual, a expressão *chūkun* pode, é claro, ser entendida como “lealdade ao Senhor”; mas a expressão *chūkun* na era Meiji parece significar lealdade ao Imperador Meiji, especialmente na expressão composta *chūkun-aikoku*. Por outro lado, parece-nos que MAEDA realiza implicitamente uma dupla assimilação nesta passagem, primeiro entre os antigos guerreiros do Japão e os do Ocidente, e depois entre os antigos guerreiros do Japão e seus contemporâneos.

⁶⁵ Ver MAEDA, *op. cit.*, p. 2-8 (paginação de anúncios). Primeiro, há a propaganda das obras de MAEDA, como *As Mães dos Grandes Homens* (『偉人の母』), *A Formação das Virtudes Femininas* (『女徳の養成』) e *As Cataratas* (『品性論』); em seguida, os outros trabalhos como *A Coleção no bushidō* (『品性論』) (『武士道叢書』), *Coleção de leis de família bushidō* (『武士道家訓集』). *A história do bushidō japonês* (『日本武士道史』), *A Vida Nelson* (『英國水師提督ネルソン傳』) de Alfred Thayer Mahan, sobre o caráter de Napoleão (『ナポレオン性格論』) de Bansui Doi, *Discurso sobre a história* (『歴史叢話』) de MITSUKURI Genpachi, *O cerco de Port-Arthur narrado por oficiais russos* (『露軍將校旅順籠城實談』) de CHIZUKA Reisui et de NAITÔ Masaki, *Centenas de anedotas do exército Kuroki* (『黒木軍百話』) de KURUHARA Keisuke, *Discurso dos notáveis de hoje* (『現代名士の演説振』), *A verdadeira história de Ito Hirobumi* (『籐公實歴』) e *Grande coleção de discursos notáveis* (『名流談海』) de ÔHASHI Otowa, *Seis grandes mestres do Império* (『帝國六大教育家』) *Os pais notável* (『名士の父母』) e, finalmente, *História da Guerra Russo-Japonesa*. Versão corrigida (『訂正日露戦史』).

⁶⁶ Ver nota 2.

Guerra do Pacífico no final do mesmo ano. Nesse contexto, o nacionalismo japonês assumiu um caráter distintamente expansivo. Em sintonia com esse pano de fundo político-social, o trabalho foi publicado em uma coletânea intitulada *Coleção de Literatura de Guerra no Mundo*, dirigida por uma certa “Sociedade de Literatura de Guerra”, que parece querer apoiar vigorosamente a política externa do Japão desse período. Por isso, há tantos títulos propagandísticos nos anúncios no final do livro – como a “Coleção Nazista”, por exemplo⁶⁷.

Esse caráter altamente propagandístico também aparece no conteúdo: textos auxiliares ocupam cerca de um terço do volume, composto por uma coleção de artigos escritos por vários autores, agrupados sob o título de “A cultura da guerra no Islã”⁶⁸, enquanto outro artigo, apresentado separadamente, intitula-se “História da literatura da guerra na Europa”. A primeira coleção pretende apresentar a civilização islâmica, às vezes tentando demonstrar a superioridade dos muçulmanos sobre os ocidentais. A civilização muçulmana é apresentada aí como responsável pela origem do desenvolvimento do Ocidente e vista como mediadora em relação à influência da civilização do Extremo Oriente. O artigo “História da literatura da guerra na Europa”, que é uma leitura da *Canção de Rolando* por MARUYAMA Kumao, apresenta-a como uma obra que descreve a oposição entre o Ocidente e a Ásia (aqui considerada em sentido bem amplo). Para chegar a essa conclusão, o autor negligencia deliberadamente a vitória final alcançada por Carlos Magno no poema⁶⁹.

⁶⁷ Ver a *Canção de Rolando. A guerra do Islã*, trad. citado, p. 334-339. Há anúncios para os livros da seguinte forma: *Monte Fuji* (「富士山」), coleção de fotos de OKADA Kōyō, *O Caminho para o Oriente* (「東洋への道道」), coleção de fotos de Ferenc Haár, Mammonart d’Upton Sinclair, traduzido como *A História da Literatura do Novo Mundo* (「新世界文學史」), *Sobre a Literatura da Guerra* (「戦争文學論」) por MARUYAMA Kumao, *Nazi Collecton* (Naz ナチス叢書) e, finalmente, *Coleção de Literatura de Guerra no Mundo* (「世界戦争文學全集」).

⁶⁸ Aqui estão os títulos desses artigos: “O Império Islâmico e o Leste da Ásia”, “Islã”, “A História do Movimento Islâmico”, “A Economia de Guerra do Islã”, “As Ciências Árabes”, “Música árabe” e “A arte islâmica”.

⁶⁹ Ver MARUYAMA, Kumao, “História da literatura da guerra na Europa (1): A *Canção de Rolando*”, *ibid.*, P. 299-332 (一 熊雄「歐洲戦争文學史(一)ロオランの歌歌」, *ibid.*, Pp. 299-332). Maruyama conheceu BAN na década de 1930, enquanto estudava em Paris como bolsista do governo francês: ver MARUYAMA, Kumao, *Paris dos anos 30 e eu*, Tóquio, Kamakura-shobō, 1986, p. 38-39 (1986, pp 38-39). Mais tarde, ele afirmou que estava interessado em propaganda política em geral (ver *ibid.*, p. 127-129). Usamos as informações bibliográficas apresentadas no blog ODA Mitsuo sobre a relação entre Maruyama Kumao e Takeo BAN <<http://d.hatena.ne.jp/OdaMitsuo/>>, especialmente a entrada de 26 de agosto de 2011, consultado durante o segundo semestre de 2016.

Por outro lado, os comentários do tradutor, BAN Takeo⁷⁰, estão muito menos impregnados desse clima político, pelo menos segundo o exame que conseguimos realizar⁷¹. BAN fornece uma coleção de comentários sobre a história medieval, sobre o manuscrito de Oxford do Rolando e sobre os costumes da Idade Média ocidental, com imagens abundantes, as quais ajudam os leitores japoneses a alcançarem uma melhor compreensão da cultura medieval ocidental⁷².

É provavelmente movido por uma preocupação pedagógica que BAN faz significativas comparações, confiando, conscientemente ou não, no que chamamos de “abordagem analógica”, a qual tem sido a abordagem também de MAEDA. De fato, para explicar a ligação entre o texto e a música na *Canção de Rolando*, escreve BAN, citando exemplos tirados de *Jeu de Robin, Marion, Aucassin e Nicolette*:

[...] 「ロオランの歌」も、一行（或は二行）毎に、極めて簡素な一つ（或は二つ）の歌曲を繰返して、甚だ素朴に語られたのだらうといふ見當はつく。幸若舞の歌や、祭文などまで遡らずとも、現今の琵琶唄や詩吟の單調な節を知つてゐる吾々は、佛蘭西中世の軍記や物語が殆ど讀む様な睡い調子で歌はれた事も、割合樂に想像できる譯である [...] ⁷³

[...] Podemos supor que a *Canção de Rolando* provavelmente também foi recitada de uma forma extremamente simples, repetindo uma (ou duas) melodia (s) muito depurada (s) para cada linha (ou para todas). Sem ter que voltar ao canto de *kōwakamai* [= uma antiga dança de recitativo] ou ao *saïmon* [= uma espécie de oração cantada], para nós que estamos familiarizados com as melodias monótonas de *biwa-uta* [= as músicas acompanhadas pelo *biwa*, instrumento de cordas japonês] e *shigin* [= uma forma de poesia cantada] nos dias de hoje, é relativamente fácil imaginarmos que as canções de gesta francesas e os romances medievais foram cantadas/os, ou quase lidas/os, num tom convidativo ao sono [...].

⁷⁰ BAN Takeo era um helenista e foi educado em Paris como bolsista do governo francês (assim como Maruyama) na década de 1930. Depois de retornar ao Japão, ele trabalhou na seção de documentos especiais da Biblioteca da Dieta, bem como no Ateneu Francês, uma famosa escola de língua francesa em Tóquio, na qual atuou como professor de grego. Sabemos também que ele frequentou cursos de filologia francesa durante sua estada em Paris, como os de Charles Bruneau, Ferdinand Brunot, Alfred Jeanroy, Mario Roques ou Joseph Bédier. Ver *ibid.*, p. 38-39; Ban, Takeo, “A Sorbonne na década de 1930”, To, 1-6 (1949), p. 68-70 (ソ 文 緒 「三十年代 ソ ソ ソ ボ ボ ア 大学 世界 ソ 大学 大学 大学 1-, 「塔」, 1-6 (1949), pp. 68-70).

⁷¹ Nós só encontramos a palavra iteki (“夷狄”, isto é, “bárbaro”), a única que poderia denunciar esse sentido de propaganda. No entanto, um exame mais detalhado seria necessário.

⁷² Essas características também são encontradas em sua tradução quase contemporânea de Gaston Baty: *A máscara e o incensário. Introdução à estética teatral* [título da versão japonesa: *O essencial do teatro*], traduzido por BAN Takeo, Tóquio, Hakusui-sya, 1942 (42 ス ト ン バ バ バ テ の の 髓 髓 坂 坂 東京 東京 東京 東京 東京 白水 社, 1942).

⁷³ *A Canção de Rolando. A guerra do Islã*, trad. citada, p. 216. Esta comparação será repetida com pequenas modificações em um breve artigo mais tarde escrito por BAN: ver BAN, Takeo, “A música das epopeias medievais”, *Dokuso-shunzyū*, 3-9 (1952), p. 18-20 (坂 文 緒 「中 世 叙 事 の の 楽 曲 「, 「讀書 春秋」, 3-9 (1952), 18-20).

Como texto básico, BAN utilizou a moderna edição crítica de Joseph Bédier (edição crítica publicada em 1931, 92ª edição), a qual ele escolheu traduzir em prosa⁷⁴; entre os trabalhos críticos que usou, ele cita os comentários de Bédier e a edição crítica de Léon Clédât⁷⁵. O exame superficial do texto nos permite dizer que, apesar do caráter propagandístico do volume como um todo, o texto da tradução de BAN parece ser fruto de um trabalho metódico e livre de aparentes erros ou interpretações forçadas⁷⁶.

Como observamos no início, essa tradução de textos pertencentes ao repertório medieval francês é uma das primeiras em japonês. Em seu prefácio, o tradutor menciona as dificuldades que encontrou nesse esforço sem precedentes, especialmente no que diz respeito à escolha de estilo e vocabulário:

譯文が多少擬古的になり過ぎた嫌ひがあるが、それは一つには古代佛蘭西語で書かれたこの古い物語の調子に引摺られたせみであり、一つには又、語感の新し過ぎる言葉は、如何に翻譯と雖も避けたかつたので、何れの時代にも存在しなかつたやうな、かゝる奇妙な文體が出来上つた次第である。武具、馬具を始め服装や風俗を示す單語は、出来るだけそれに近い物を示す和名を用ひ、又さう云ふ物の名所⁷⁷の全く日本に存在しない物には、譯者が適當と考へた和名を發明するより外なかつた。これは何れにしても一種の符牒に過ぎないから、それ等が實際何んなものであつたかは、別項の説明と圖版によつて出来るだけ明かにして置いた積りである⁷⁸。

Certamente, optei, para esta tradução, por um estilo bastante arcaizante. E isso aconteceu, por um lado, devido à influência que recebi do tom de certa velha história escrita em francês antigo, e, em segundo lugar, porque eu não queria usar, embora seja uma tradução, palavras que soam muito novas. É por essas razões que acabei criando esse estilo estranho, que não existiu em qualquer época. Para as palavras designando armas e arreios, bem como roupas e moral, tentei usar, tanto quanto possível, palavras japonesas que designam coisas semelhantes. Quando não havia, eu tive que inventar novas palavras japonesas que pareciam apropriadas para mim⁷⁹. Em todo caso, todas essas palavras são apenas tipos de signos, e eu tentei mostrar, tanto quanto possível, o que elas realmente significavam por explicações e imagens agrupadas.

⁷⁴ Mais tarde, BAN justifica sua escolha pela ausência de uma tradição escrita de longos textos versificados em japonês: ver *ibid.* Também deve ser notado que todos os tradutores posteriores, exceto WASHIDA Tetsuo, escolherão a tradução justalinear.

⁷⁵ Ver a *A Canção de Rolando. A guerra do Islã*, trad. citada, p. 2-3.

⁷⁶ Nós comparamos a tradução de BAN com a edição de Joseph Bédier em 1931 (*A Canção de Rolando*, publicada depois do manuscrito de Oxford e traduzida por Joseph Bédier, Paris, L'Édition d'art H. Piazza, 1931 (104ª edição). Assim como o *Caminho do Guerreiro Ocidental*, nossa revisão do texto de BAN ainda é incompleta, e parece-me que o texto raramente se afasta da tradução moderna de Joseph Bédier.

⁷⁷ Esses dois personagens são lidos aqui segundo *nadokoro*.

⁷⁸ *A Canção de Rolando. A guerra do Islã*, trad. citada, p. 3.

⁷⁹ Em japonês, é possível forjar uma nova palavra a partir de vários caracteres chineses, cada um com um significado conhecido, que se combinará para receber um novo sentido global. Vimos alguns exemplos acima com a fórmula de MAEDA: “Se a expressão *cûushin* [= fidelidade a Deus] não é apropriada, pode-se substituí-la por *keishin* [= veneração a Deus] e torná-la *keishin- aikyôkai* [= veneração a Deus e amor à Igreja”].

De fato, em um comentário bastante detalhado sobre a moral da Idade Média ocidental, ele cita exemplos do feudalismo japonês e usa o vocabulário que designa os modos dos últimos para ajudar a compreensão do leitor, assim como fez MAEDA antes dele⁸⁰. Podemos, portanto, falar novamente de uma “abordagem analógica”.

A escolha de um estilo “arcaizante”, ou melhor, a remoção voluntária do estilo da linguagem falada e contemporânea, foi decisiva, porque quase todos os tradutores posteriores de *A Canção de Rolando* depois dele optarão por esse caminho⁸¹. Essa estratégia será ainda mais sistemática em sua tradução da *Máscara e o incensário. Introdução à estética do teatro*, de Gaston Baty, na qual BAN usa conscientemente um estilo que imita a linguagem do período Heian (794-1185), aproximando-se dessa maneira do latim, da língua falada da era Muromachi (1336-1573) e do francês antigo e médio⁸².

Tradução e obras de SATŌ Teruo

Após a derrota de 1945 e a ocupação pelos Aliados, o Japão reconquistou sua soberania em 1952 pelo Tratado de San Francisco (assinado em 8 de setembro de 1951), enquanto concluía uma aliança militar com os Estados Unidos. Tendo recuperado sua independência, o Japão voltou-se para uma expansão econômica e não militar (como foi o caso antes da guerra)⁸³. Apesar da rejeição do militarismo pré-guerra, a tradução de BAN certamente influenciou as gerações subsequentes. Isto é comprovado pelo fato de, muito mais tarde, tradutores do poema, como ARINAGA Hiroto e WASHIDA Tetsuo, citarem esse trabalho de BAN em suas traduções⁸⁴, e também pelo fato de que, retomada em outra coleção literária, a tradução de BAN continuou a ser usada mesmo depois de 1945⁸⁵.

⁸⁰ Ver especialmente *ibid.*, p. 221-226.

⁸¹ Apenas WASHIDA Tetsuo escolherá traduzir o épico francês em um estilo que absorve a influência da linguagem falada e contemporânea.

⁸² Ver Baty, *A máscara e o incensário*, trad. citada, p. 13-14.

⁸³ Ver MASUMURA, *op. cit.*, p. 319.

⁸⁴ Ver a *A Canção de Rolando*, traduzida por ARINAGA Hiroto, trad. citada, p. 290; *A Canção de Rolando. História de Carlos Magno na França*, traduzida por WASHIDA Tetsuo, trad. citada, p. 21.

⁸⁵ Para esta versão (aparentemente retrabalhada), ver a *Canção de Rolando*, traduzida por BAN Takeo, na World Literature Collection: Literatura Clássica, Volume 3 (“Épico Medieval”), Tóquio, Kawade-shobō, 1952 (『ロオランの歌』坂丈緒訳, 『世界文学全集古典篇 第三卷 中世叙事詩篇』所収, 東京, 河出書房, 1952). Essa

O segundo tradutor, SATŌ Teruo, também não ignora esse trabalho pioneiro: ele o menciona em sua primeira monografia publicada em 1941, *Estudo sobre literatura oral na França na Idade Média*⁸⁶. Nesse trabalho, dedicado principalmente à apresentação do livro de Joseph Bédier sobre a origem das canções de gesta, SATŌ apresenta uma perspectiva comparativa que certamente é familiar à de MAEDA e à de BAN. Ao mesmo tempo, SATŌ especifica o objeto com o qual estabelecerá a comparação: com as histórias de guerra japonesas e, em particular, com o *Conto de Heike*, que ele não cita explicitamente⁸⁷:

その結果から見ると、この文藝はなかば歴史的、なかば想像的軍記ものであり、三絃器 (Vielle) にかねて合せて語られたものであるから、所謂「語りもの」文藝の一種である。さう見るとわが國文學史上の所謂軍記物語と多くの點に於ての類似がなり立つ。勿論わたくしは國文學については一個の門外漢であるから、わが國の軍記物語の成立過程がどの點までつきとめられてゐるかは全く識らぬが、これとやや等しいフランスの「語りもの」が、凡そどのやうな成立過程を持つてゐるかの紹介は、文藝の広い意味での比較研究的見地から見て、全然意義なしとは考へない [...] ⁸⁸.

Em suma, essa literatura [= canções de gesta], recitada com acompanhamento de alaúde, conta guerras semi-históricas, meio-imaginárias. É, portanto, uma espécie de *katarimono* [= a narração épica ao estilo do *Conto de Heike*]. Se olharmos para as coisas a partir dessa perspectiva, poderíamos apontar vários pontos semelhantes com os *gunki-monogatari* japoneses [= histórias de guerra como as do *Conto de Heike*, *Hōgen*, *Heiji* ...]. Naturalmente, como não sou especialista em literatura japonesa, não sei quanto exploramos a gênese de nosso *gunki-monogatari*, mas apresentar os contornos da gênese do *katarimono* francês, que é mais ou menos semelhante ao nosso, não me parece completamente desimportante, do ponto de vista dos estudos comparativos da literatura em sentido amplo [...].

versão está, naturalmente, isenta da influência de todos esses textos de tendência propagandística que acabamos de mencionar.

⁸⁶ Ver *Estudo sobre Literatura Oral na França na Idade Média*, Tóquio, Hakusui-sya, 1941, p. 13-14 (佐藤輝夫『佛蘭西中世「語りもの」文藝の研究』, 東京, 白水社, 1941, p. 13-14).

⁸⁷ A idéia de comparar o *Conto de Heike* com épicos ocidentais aparentemente remonta a NISHI Amane, mas é um artigo de IKURA Kōji, publicado logo após a Guerra Russo-Japonesa, que essencialmente ajudou a definir o *Conto de Heike* como um “épico nacional”: ver IKURA, Kōji, “O conto de Heike como um épico nacional”, *Teikoku-bungaku*, 12, 3-5 (1906), p. 335-349, p. 463-473, p. 598-608 (生田功治「國民的叙事詩としての平家物語」, 『帝國文學』, 12, 3-5 (1906), p. 335-349, p. 463-473, p. 598-608); ŌTSU, Yuichi, *O Renascimento do conto de Heike. Criação de um épico nacional*, Tóquio, NHK shuppan, 2013, capítulo 2 (大津雄一『『平家物語』の再誕 創られた國民叙事詩』, 東京, NHK出版, 2013, 第二章).

⁸⁸ SATŌ, *Estudo sobre literatura oral na França na Idade Média*, op. cit., p. 14-15. Ver também seu outro artigo do mesmo período: SATŌ, Teruo, “Sobre a literatura oral: em torno da interpretação das canções de gesta”, *Theatre*, 1-4, 1942, p. 64-72 (佐藤輝夫「語りものについて—武勲詩の演出を主として—」, 『演劇』, 第一卷第四号, 1942 (7月号), p. 64-72.).

Mais tarde, em 1962, SATŌ também publicou uma tradução da *A Canção de Rolando* na *Coleção de Obras-Primas da Literatura Mundial*, cujo caráter puramente cultural está muito distante da estrutura propagandística da tradução de BAN⁸⁹. De fato, na década de 1960, o Japão experimentou um crescimento econômico significativo – mesmo em comparação com outros países ocidentais – e foi reconhecido como uma potência econômica em nível internacional⁹⁰.

Ao contrário de BAN, SATŌ fornece uma tradução justalinear (cada linha do texto original correspondendo aproximadamente a uma linha do texto em japonês), com comentários e variantes textuais. Por outro lado, assim como BAN, ele não traduz essa epopeia buscando aproximar-se da linguagem falada e contemporânea, e parece muito provável que tenha adotado como modelo estilístico os clássicos japoneses, incluindo as histórias de guerra⁹¹. SATŌ manteve esse interesse comparatista ao longo de sua carreira: em 1973, publicou um grande estudo comparativo, *A Canção de Rolando e Heike-monogatari* [= *A Canção de Rolando e o Conto de Heike*], uma obra vencedora do Prêmio da Academia de Ciências do Japão⁹². Assim, parece-nos que a tradução e o trabalho de SATŌ podem ser considerados como um dos resultados da “abordagem analógica” que descrevemos quando falamos sobre as gerações anteriores à guerra que estudaram a civilização medieval francesa. Além disso, a análise também mostra que, em resposta à mudança no clima político, o principal trabalho pós-guerra de SATŌ sobre a *A Canção de Rolando* não inclui os objetivos nacionalistas ou propagandísticos, que são vistos na apresentação da *A Canção de Rolando* feita pelas gerações anteriores⁹³.

⁸⁹ Ver nota 2.

⁹⁰ Ver MASAMURA, *op. cit.*, p. 290.

⁹¹ WASHIDA Tetsuo, um estudante de SATŌ e quarto tradutor de *A Canção de Rolando*, testemunha que o próprio SATŌ disse que imitava o estilo de Awa-ningyō-jōruri, tradicional teatro de fantoches de Tokushima, sua região natal (ver WASHIDA, Tetsuo, “Guerreiro” e “provincial”: memórias de nosso mestre SATŌ Teruo”, *Anais de Literatura Comparada*, Waseda University), 31, 1995, p. 136-140 (鷲田哲夫「「武人」と「地方人」—佐藤輝夫先生を偲んで—」, 『比較文学年誌』 (早稲田大学比較文学研究室) 第三十一号, 1995, p. 136-140).

⁹² Ver SATŌ, Teruo, *A Canção de Rolando e Heike-monogatari*, Tōkyō, Chūōō-sha, 1973, 2 vols. (佐藤輝夫『ローランの歌と平家物語』 (前編・後編), 東京, 中央公論社, 1973). Pretendemos apresentar, num futuro próximo, a análise desse trabalho de SATŌ em colaboração com Benoît Grévin.

⁹³ Além disso, de acordo com testemunho de WASHIDA Tetsuo, SATŌ tinha uma certa afinidade com a mentalidade militar: ele até queria ser um oficial da Marinha Imperial, uma carreira que ele havia abandonado por causa de sua miopia. Da mesma forma, alguns de seus trabalhos durante a Guerra do Pacífico sugerem sua ligação com esse espírito militar (ver WASHIDA, art, citado em 139).

Conclusão

A primeira tradução japonesa da *A Canção de Rolando*, feita por BAN Takeo quase meio século após a apresentação desse poema por SHIBUE Tamotsu e mais de trinta anos depois de *O Caminho do Guerreiro Ocidental* de MAEDA Chōta, oferece um texto suficientemente preciso, apesar de seu quadro de apresentação claramente propagandístico. Baseado em seu profundo conhecimento da civilização medieval francesa – conhecimento excepcional para um japonês da época – BAN se empenhou muito para oferecer uma imagem “autêntica” dessa civilização a seus leitores japoneses; para isso, ele recorreu à ajuda de imagens abundantes e de muitos comentários. Como MAEDA Chōta, ele freqüentemente usava a “abordagem analógica”, que era uma solução muito interessante (e ao mesmo tempo linguisticamente inevitável) para representar esse épico em japonês.

Por outro lado, a tradução e os trabalhos de SATŌ Teruo poderiam ser considerados como resultado dessa “abordagem analógica”. A diferença entre eles consiste claramente em que nem o conteúdo nem a estrutura de suas obras, publicadas principalmente após o fim da Guerra do Pacífico, comportam mais os objetivos nacionalistas ou propagandísticos explícitos, refletindo a mudança do regime japonês após 1945.

Finalmente, devemos também sublinhar a persistente recusa da influência da linguagem falada e contemporânea como linguagem mediadora para a recepção de *A Canção de Rolando* no Japão. Esse seria um recurso para definir essa epopeia como um “cânone” da literatura medieval francesa? Não poderíamos encontrar aí uma influência continuada dos clássicos japoneses, especialmente das histórias de guerra, ainda que de maneira discreta⁹⁴? Essas questões merecem mais atenção e parecem exigir que tomemos muito cuidado ao tentar respondê-las⁹⁵.

⁹⁴ Similarmente, KAMIZAWA Eizō, o último dos tradutores deste épico, diz que ele tomou as histórias de guerra como modelos para sua tradução (ver *A Canção de Rolando*, traduzido por KAMIZAWA Eizō, trad. cit. p. 530-531).

⁹⁵ Desnecessário dizer que essa recepção “japonesante” de *A Canção de Rolando* não impediu muitos acadêmicos japoneses, envolvidos nos estudos de Rolando, de dedicarem-se a trabalhos filológicos rigorosos, como OGURISU Hitoshi, para citar apenas um.

Bibliografia resumida

Traduções e textos estudados

SHIBUE, Tamotsu. **Histoire des littératures allemande et française**. Tōkyō : Hakubun-kan, 1891 (澁江保『獨佛文學史』, 東京, 博文館, 1891).

CHŌTA Maeda, dirigée par NITOE Inazō, Tōkyō : Hakubun-kan, 1909 (前田長太纂譯『西洋武士道』新渡戸稲造監修, 東京, 博文館, 1909).

La Chanson de Roland. La guerre de l'Islam. Traduite par BAN Takeo. Tōkyō : Ars, 1941 (『ロランの歌—回教戦争—』坂丈緒譯, 東京, アルス, 1941).

La Chanson de Roland. Traduite par SATŌ Teruo, in **Collection des chefs-d'œuvre de la littérature du Monde**, tome 65, Tōkyō, Chikuma-shobō, 1962, p. 3-93 et p. 471-473 (『ローランの歌』佐藤輝夫訳, 『世界文学大系65』所収, 東京, 筑摩書房, 1962, p. 3-93 et p. 471-473).

SATŌ, Teruo. **Étude sur la littérature orale en France au Moyen Âge**. Tōkyō : Hakusui-sya, 1941 (佐藤輝夫『佛蘭西中世「語りもの」文藝の研究』, 東京, 白水社, 1941).

SATŌ, Teruo. **La Chanson de Roland et Heike-monogatari**. Tōkyō : Chūōkōron-sya, 1973, 2 vol. (佐藤輝夫『ローランの歌と平家物語』(前編・後編), 東京, 中央公論社, 1973).

Estudos

Benesch, Oleg. **Inventing the Way of the Samurai**. Oxford University Press, 2014.

IKUTA, Kōji. *Le Dit des Heike* en tant qu'épopée nationale. In : **Teikoku-bungaku**, 12, 3-5 (1906), p. 335-349, p. 463-473, p. 598-608 (生田功治「國民的叙事詩としての平家物語」, 『帝國文學』, 12, 3-5 (1906), p. 335-349, p. 463-473, p. 598-608).

HARANO, Noboru. La culture étrangère dans la *Chanson de Roland*. In : **Échanges culturels dans l'Europe médiévale**. Hiroshima, Keisui-sya, 2000, p. 7-53 (原野昇「『ロランの歌』に見る異文化」, 『中世ヨーロッパに見る異文化接触』, 広島, 溪水社, 2000, p. 7-53); article repris dans HARANO, Noboru. **La littérature en France au Moyen Âge**. Hiroshima : Presses de l'Université de Hiroshima, 2005, p. 165-204 (『フランス中世の文学』, 広島, 広島大学出版会, 2005, p. 165-204).

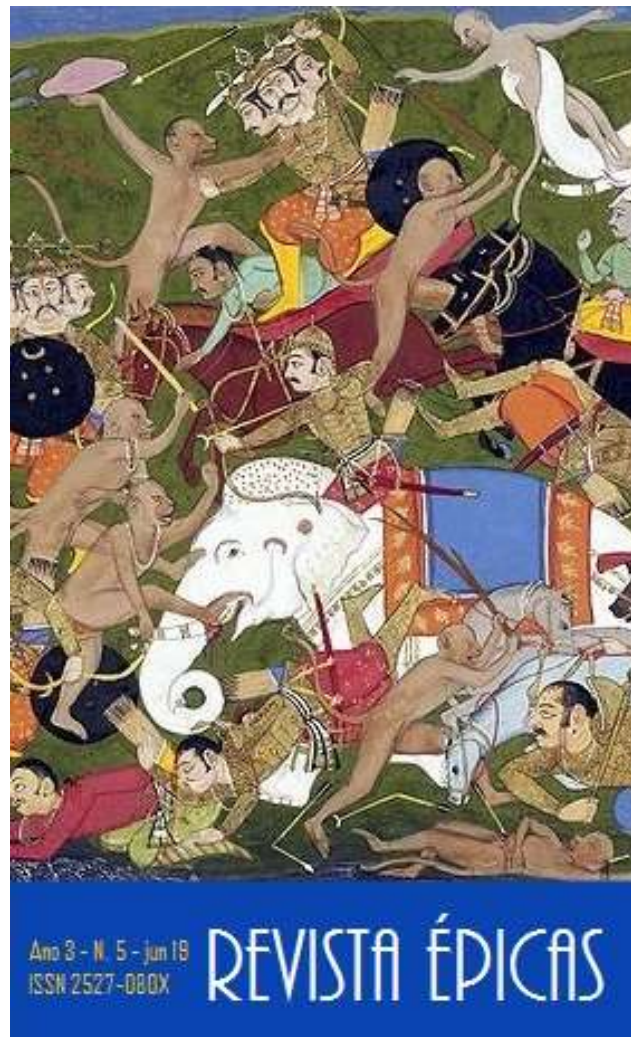
La littérature médiévale française et le Japon. In : **Ryūiki**, 57 (2005/2006), p. 56-63 (「フランス中世文学と日本」, 『流域』, 57 (2005/2006), p. 56-63).

Lozerand, Emmanuel. Écrire le passé au début de l'ère Taishō : littérature et histoire chez Ōgai Mori Rintarō (1862-1922). In : **Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient**, vol. 83 / 1, 1996, p. 117-123.

MARUYAMA, Masao et KATŌ, Shūichi. **La traduction et la modernité japonaise.** Tōkyō : Iwanami-shoten, 1998, p. 149-150 (丸山真男, 加藤周一 『翻訳と日本の近代』, 岩波書店, p. 149-150).

MASAMURA, Kimihiro. **L'histoire du Japon moderne dans l'histoire mondiale.** Tōkyō : Tōyōkeizai-shinpōsha, 1996 (正村公宏 『世界史のなかの日本近現代史』, 東京, 東洋経済新報社, 1996)

ŌTSU, Yuichi. **La Renaissance du Dit des Heiké. Création d'une épopée nationale.** Tōkyō : NHK shuppan, 2013 (大津雄一 『『平家物語』の再誕 創られた国民叙事詩』, 東京, NHK出版, 2013).



Seção livre

Séction libre



OLIVEIRA, Ellen dos Santos. O heroísmo épico-cômico: exemplos II. In: **Revista Épicas**. Ano 3, N. 5, Jun 2019, p. 89-110. ISSN 2527-080-X.

O HEROÍSMO ÉPICO-CÔMICO: EXEMPLOS II⁹⁶

THE EPIC-COMIC HEROISM: EXAMPLES II

Ellen dos Santos Oliveira⁹⁷
(UFS/CIMEEP/CAPES)

Resumo: Este artigo se trata da segunda parte de um trabalho dividido em duas partes, “O heroísmo épico - cômico: exemplos I” e “O heroísmo épico - cômico: exemplos II”. No primeiro, estudei poemas épico-cômicos publicados durante os séculos XVIII e XIX, período que Bakhtin (1998) apontou como o da morte ou fim do gênero épico, mas que críticos contemporâneos do gênero, como Silva e Ramalho, entre outros, consideram como um período da renovação. Aqui trato das classificações de poemas dessa natureza, com destaque para poemas que parodiaram epopeias clássicas, e, em seguida, proponho a análise específica da obra *O Reino da Estupidez*, de Francisco de Melo e Franco. Meu principal objetivo é contribuir para o desenvolvimento dos estudos épicos, detendo-me em uma subcategoria especial, que requer reflexões cuidadosas, visto que se trata de uma produção que desconstrói a própria tradição épica, apesar de, pela negação, reafirmá-la.

Palavras-chave: Gênero épico; poema herói-cômico; *O Reino da Estupidez*; Francisco de Melo e Franco; paródia.

Abstract: This article is the second part of a work divided into two parts, "The epic-comic heroism: examples I" and "The epic-comic heroism: examples II". In the first, I studied epic-comic poems published during the eighteenth and nineteenth centuries, a period that Bakhtin (1998) pointed to as the death or end of the epic genre, but which contemporary critics of the genre, such as Silva and Ramalho, among others, consider as a period of renewal. Here I deal with the classifications of poems of this nature, highlighting poems that parody classic epics, and then I propose the specific analysis of the work *O Reino da Estupidez* [The Kingdom of Stupidity], by Francisco de Melo and Franco.

⁹⁶ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

⁹⁷ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe, sob a orientação da profa. Dra. Christina Ramalho (UFS/CIMEEP), com bolsa de pesquisa da CAPES.

My main goal is to contribute to the development of epic studies, dwelling on a special subcategory that requires careful reflection, since it is a production that deconstructs the epic tradition itself, even though, through denial, it reaffirms it.

Keywords: Epic genre; epic-comic poem; *O Reino da Estupidez*; Francisco de Melo e Franco; parody.

Introdução

Em “O heroísmo épico - cômico: exemplos I”⁹⁸, falei sobre a percepção de uma proliferação de gêneros paródicos no século XVIII. Mikhail Bakhtin observou que, nesse período, a literatura era inundada de paródias e *travestimentos* dos gêneros elevados⁹⁹ (BAKHTIN, 1998, p. 397-398).

De fato, desde o século XVII, com o trabalho de pesquisa de Albert Pimentel (1911/1912), que reuniu 110 poemas de caráter híbrido, vimos que começaram a serem produzidas várias paródias e poemas de difícil classificação. Em 39 casos, os autores nomearam suas obras como poemas herói-cômicos. Quatro outros foram definidos como epopeias; e cinco, como poemas épicos. Entre os restantes, aparecem diversas classificações, como “epopeia jocosa”, “poema épico burlesco”, “fragmento heroico cômico”, e mesmo “poema mixto”, “poema estrambólico” e “brincadeira minha”.

Creio que essa proliferação de paródias aconteceu porque, ao se estabelecer um paradigma para o gênero épico, ou seja, ao se pensar o épico de forma imutável e fixa, tomando como base Aristóteles, criou-se um clima favorável à manifestações paródicas do gênero épico, que visavam reafirmar as conquistas dos novos tempos, que incluíam a “superação” de “modelos antigos”. Nesse sentido, Genette (2010) afirmou que o épico, por sua estereotipia formular, é não apenas um alvo da imitação cômica e da reversão paródica, mas está constantemente em desenvolvimento, até mesmo em posição de autopastiche e autoparódia involuntárias (GENETTE, 2010, p.33).

Dentre as várias manifestações paródicas, centrei-me no gênero poema herói-cômico, que é uma forma paródica direta do gênero épico. Genette o classifica como a terceira forma paródica, sendo a primeira a “*parôdia*”, com forma de rapsódia, surgida nos séculos VIII e IV a.C.; a segunda, conhecida pelo termo francês “*parodie*”, que consiste em uma prática transtextual

⁹⁸ Ver: OLIVEIRA, Ellen dos Santos. O heroísmo épico-cômico: exemplos I. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 1-32.

⁹⁹ em particular de gênero e não de determinados escritores e determinadas correntes.

atual; e a terceira, conhecida como “paródia”, e batizada como “poema herói-cômico”. Essas três formas são completamente distintas e dificilmente redutíveis, e elas

têm em comum uma certa ridicularização da epopeia (ou eventualmente de qualquer outro gênero nobre, ou simplesmente sério, e – restrição imposta pelo esquema aristotélico – do modo de representação narrativa), obtida por uma certa dissociação entre sua letra – o texto, o estilo – e seu espírito: o conteúdo heroico (GENETTE, 2010, p.28).

A partir dessa visão, tem-se a crença de que quem parodiou o épico o fez de forma crítica ao modelo épico aristotélico, como forma padrão e imutável para pensar o épico. No que diz respeito à etimologia do termo *parôdia*, define-se que *ôdè*, significa o canto e *para*, significa “ao longo de”, “ao lado”; *parôdein*. Nesse sentido, *parôdia*, com o sentido de cantar ao lado; cantar fora do tom ou em uma outra voz, em contracanto (em contraponto); ou, ainda, cantar em um outro tom, acabou adquirindo um significado de deformar ou transpor uma melodia (GENETTE, 2010, p.26-27).

Segundo Genette, as paródias das epopeias vêm desde Aristóteles, lembrando: Hegemon de Thaso, único autor relacionado explicitamente o gênero que ele batiza de parôdia; Nicocharès, possível autor de uma *Deiliade* (de deilos, “covarde”) que seria uma “*Ilíada* da covardia” ou uma espécie de antiepopéia; e Homero, possível autor de *Margitès*, que seria “para as comédias o que a *Ilíada* e a *Odisseia* são para as tragédias”. Ao invocar a obra de Hégémon e a *Deiliade*, Aristóteles define o sujeito cômico através da representação de personagens “inferiores” à média. Tal definição, usada mecanicamente, conduziu ao surgimento de uma terceira forma de “paródia” da epopeia, batizada mais tarde de “poema heroico-cômico”, que consiste em tratar em estilo épico (nobre) um assunto baixo e risível, tal como a história de um guerreiro covarde. Nesse contexto Genette acredita que todos os textos paródicos gregos que sobreviveram ilustram essa terceira forma, quer se trate dos vários fragmentos citados por Ateneu de Náucratis, ou do texto da *Batracomiomaquia*, que foi, por muito tempo, também atribuída a Homero, e que exemplifica com perfeição o gênero heroico-cômico (GENETTE, 2010, p.27-28).

Segundo Antonio Candido (2000), o poema herói-cômico surgiu no século XVII quando a sátira radicional se mesclava ao burlesco e à epopeia. Também Candido aponta que Alessandro Tassoni reivindicou a invenção do gênero com o seu *Balde roubado* (La secchia rapita), porém

Silva Alvarenga atribuiu a origem do gênero a Homero e a Virgílio, com as obras *Batracomiamaquia* e *Cullex*, a eles atribuídas, sendo seguidos por Tassoni, Boileau, Butler, Pope, Gesset, pondo à parte Scarron e sua paródia de epopeia (CANDIDO, 2000, p. 147).

Tal como explica Candido (2006), Silva Alvarenga reconhece as manifestações do poema herói-cômico como algo moderno e positivo, remontando à sua origem na poética clássica e seus seguidores, e mostra também a rejeição ao gênero, por parte de alguns críticos. O poeta árcade – sobre o qual se formou o grupo da Sociedade Literária, e mestre em retórica e Poética (CANDIDO, 2006, p.88) – vê a mistura dos gêneros do épico com o cômico como algo positivo, e não como uma mistura autodestrutiva, em que um gênero anule o outro.

Partindo da sintetização das ideias de Alessandro Tassoni feitas por Boileau, Candido (2000) definiu o poema herói-cômico como a celebração, tom épico, de um acontecimento considerado sem nenhuma importância, que a seu ver consiste a maestria em elaborar praticamente no vácuo. De modo que a sátira passa para o segundo plano e a jogralice poética ao primeiro, assim, a aparente abdicação de espírito crítico se revela, ou se esconde, como um disfarce cômico para se dizer o impedido em regimes de opressão (2000, p.147).

Em síntese, podemos considerar que o poema herói-cômico consiste em um poema longo em que o autor atribui um tratamento épico a uma matéria cômica, ou seja, tratar em tom épico um assunto considerado banal, ridículo, configurando uma forma de disfarce para manifestar e exercer o espírito crítico e satírico do poeta.

Alberto Pimentel (1912) fez um levantamento de poemas em *Poemas Herói-Cômicos Portugueses: verbetes e apostilas*, em que ele reúne 110 poemas, com classificações variadas. Pimentel, contudo, partindo de sua leitura e sua análise, considerou alguns como poemas herói-cômicos, outros ele deu outra classificação. Nota-se que os poemas carecem de uma análise considerando as transformações do gênero o épico. Creio que a análise dos aspectos épicos é importante, mas, devem-se priorizar as características do herói, pois esse é o caráter decisivo que diferencia um poema épico do herói-cômico.

Dentre os poemas reunidos, trinta e nove foram classificados como poemas herói-cômicos; quatro, como epopeias; cinco, como poemas épicos. Nos outros, notam-se maiores dificuldades de classificação. Assim, encontram-se um “poemeto jocoserio”; uma “epopeia

jocosa”; dois “poemas jocosos”; uma “composição jocosa”; um “poema épico-burlesco”; um “poemeto herói-cômico”; um “fragmento heroico-cômico”; vinte e seis classificados apenas como poemas; um “poema heroico”; um “poema satírico”; um “poema histórico-burlesco”; um “poema heroico em verso solto”; um “poema realista”; dois “poemetos satíricos”; um “poema mixto”; um “poema estrambólico”; um “poema erótico”; onze “poemas escritos com intenções paródicas”; um poema classificado como “brincadeira minha”; além de dois que não receberam classificação, mas que o fato de estarem no livro já indica serem, ao menos, um poema longo que nem o autor e nem Pimentel (1912) souberam classificar.

Tecerei, a seguir, alguns comentários sobre os textos classificados como “poemas com intenções paródicas” de epopeias clássicas.

Poemas com intenções paródicas (paródias de gênero e de clássicos)

Além de poemas que tiveram a intenção de parodiar o gênero épico, houve aqueles cujo autores demonstraram intensão em parodiar não só o gênero, mas obras clássicas, como de Camões e Homero, por exemplo. Foi, por exemplo, uma surpresa saber, por Pimentel, que nosso poeta árcade José Basílio da Gama (1741-1795), autor do famoso *O Uruguai* (1769) e outras obras, escreveu uma paródia. Cito, na íntegra, a fala dele sobre as paródias a *Os Lusíadas* (1572): “No século XVIII, a propósito da cantora Ana Zamperini, apareceu uma paródia ao episódio do velho do Restêlo. É atribuída a José Basílio da Gama, português-brasileiro” (PIMENTEL, 1911/1912, p. 92). Ou seja, Pimentel faz alusão a uma paródia do Canto IV, denominado “Episódio do Velho Restêlo” de *Os Lusíadas*. Em nota de rodapé, Pimentel (1911/1912) informa ser de “*Zamperineida*, Lisboa, 1907”. Caso seja realmente de Basílio da Gama deve ser uma obra póstuma. José Veríssimo também comenta algo a respeito quando disse que em “*Zamparineida* impressa vem uma Parodia ao Canto 4o, estância 94 e seguintes de Camões attribuida por Costa e Silva (*Ramalhete*, p. 395, VI) a Basílio da Gama” (VERÍSSIMO, ?¹⁰⁰)

Sobre as paródias a *Os Lusíadas*, Pimentel cita, por exemplo, um grupo de estudantes que se reuniu com esse fim:

¹⁰⁰ Primeira Edição, sem data, de *Obras Poéticas de José Basílio da Gama*, por José Veríssimo, Disponível no site da Brasileira USP: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4940/1/039156_COMPLETO.pdf.

Esses quatro estudantes seriam Manuel do Vale, Manuel Luís Freire, principal colaborador, Bartolomeu Varela e Luís Mendes de Vasconcelos, que contribuiu apenas com um verso. Todos estes estudantes eram alunos de teologia e dos mais ortodoxos. Durante dois meses saiam da cidade pela porta de Machede e iam juntos esconder-se num ferrageal, onde em segredo compunham a paródia aos *Lusíadas*, que não abrangeu mais que o canto primeiro, e que foi muito festejada quando se tornou conhecida (PIMENTEL, 1911/1912, p. 90-91).

E cita um trecho do poema: “Borrachos, borrachões assinalados, / Que de Alcochete junto a Villa Franca, / Por mares nunca d'antes navegados / Passaram inda alem de Peramanca : / Em pagodes e ceias esforçados, / Mais do que permite a gente branca. / Em Évora cidade se alojaram. / Onde pipas e quartos despejaram” (PIMENTEL, 1911/1912, p. 91).

Dentre as várias obras referenciadas, feitas com intenções paródicas, destaco: *A bolha* (sem autoria, data ou local), paródia ao primeiro canto de *Os Lusíadas*; *A Cabulogia*, de António Maria do Couto Monteiro (1844, Coimbra), paródia ao *Canto de Camões* de Almeida Garret; *A jantadeira*, de Eduardo Maia (1893, Porto); *O mal da Delfina*, de Guilherme Braga (1869, Porto), paródia à Delfina do mal, por um homem de bem; *A musicografia*, de Tomás Ribeiro (1880, Porto), composição herói-cômica, paródia à *Judia*, de Tomás Ribeiro; *Paródia do poema de M. Pinheiro Chagas*, 1865-1866; *Polifemo e Galatea*, Jacinto Freire de Andrade, intenção paródica a *Polifemos*, de Góngora; *Portugal, Pedro, Pedreira, (Lusíadas ao avesso)*, de 1840, um poema herói-cômico; *Roberto ou a dominação dos agiotas*, Tomás Ribeiro (1862, Lisboa), poema herói-cômico, paródia ao poema *D. Jayme ou a dominação de Castella*; *A visão do herói da Ilha das Gallinhas*, de Antonia Gertrudes Push (1872), que “É uma paródia ao episódio de Adamastor” (p. 165); *O Zelo (poema oferecido aos adoradores da Estupidez)*, de Patrício Prudente Calado, em sete cantos, sextilhas, que, segundo Pimentel, “lançou outro poema do mesmo gênero, *O Reino da Estupidez*”? (p. 167), que dialoga com D. Quixote (PIMENTEL, 1912).

Como se pode notar acima, Pimentel cita *O Reino da Estupidez* (1818) como obra de autoria de Patrício Prudente Calado, autor de *Zelo*. Porém, desde a primeira edição do poema, consta como autor Francisco de Melo e Franco. Cabe investigar a hipótese de que, talvez, *O Zelo* também seja de Melo e Franco, dado o que se observa quando o Fanatismo termina de falar na presidência:

— "A vossa exposição" — assim começa — / — "Com prazer escutei; tudo promete / Um êxito feliz à nossa empresa. / Aquele furioso e ardente zelo / Que em Paris fez correr rios de sangue / Na celebrada noite dos franceses; / Aquele matador e fero gênio / Que os duros castelhanos animava / A regar d'indiano sangue um dia / México e Peru, entre este povo / Agora mesmo eu incitar podia. / Um inglês, um gentio, um maometano, / Se as leis civis o não vedassem tanto, / Com a mesma presteza assassinados / Aqui seriam como a um cão se mata, / Pois por alma de cão qualquer é tido / Que a santa fé de Roma não professa (Canto II, v.348-364).

O trecho lembra quando ele e outros poetas árcades do Círculo Pombalino foram perseguidos pela inquisição. Mais adiante diz:

Se o mesmo que então eras, hoje fosses, / Quisera, oh pai da pátria, que tivessem / Com a tua presença validade / As minhas vozes, o meu zelo ardente. / Ainda reinará, com mágoa o digo, / Na nossa Academia essa tirana, / Essa vã divindade. Mas protesto / Que nem hoje o aprovo, e que inimigo / Há de em mim encontrar, enquanto o sangue / Seu círculo fizer, neste meu corpo (Canto III, v.193-202).

Percebe-se, através de um trecho de *O zelo* – atribuído a um Patrício Prudente Calado, nome com aparência fictícia – citado por Pimentel, que o poema, assim como *O Reino da Estupidez*, dialoga, de forma mais restrita, com a obra D. Quixote, de Miguel Cervantes, e, de forma mais ampla, com a tradição grega, fazendo alusão a Minerva e a Atenas. Cito um trecho:

Canto o zelo do Gênio, a quem Minerva / Deu a guarda da Athenas Lusitana. / Musa minha, tu desce, tu conserva / Em minha alma essa fúria soberana, / Que ateaste na mente de Cervantes, Que tanto pede a raça dos pedantes. / Fervia a papelada, que inspirava / O Rancor, e Inveja a vates pobres, / E sem reboço impávida atacava Illustres almas, e talentos nobres, / Das batinas, das becas, do Prelado / Querendo ver o crédito offuscado (apud. PIMENTEL, 1912, p.167).

Passo, a seguir, à análise dos aspectos épicos em *O Reino da Estupidez*.

Os aspectos épicos em *O Reino da Estupidez*

A análise dos aspectos épicos presente na obra *O Reino da Estupidez* (1818), de Francisco de Melo Franco, seguirá a divisão de modo a observar como se configura: o plano literário, a proposição, a invocação, o plano histórico, o plano maravilhoso e o heroísmo épico.

a) Plano literário

O Reino da Estupidez (1818), de Francisco de Melo Franco é um poema longo narrativo. Assumidamente um poema herói-cômico, daí já denota a intenção de ridicularizar a protagonista em tom épico. Segundo Alberto Pimentel (1911/1912), parece que o poema contou com a coautoria de José Bonifácio de Andrade da Silva (1763-1838), nem ele e nem o Francisco de Melo Franco assumiram sua autoria na época. Vejamos na íntegra o comentário de Pimentel:

Atribui-se geralmente este poema ao português -brasileiro Francisco de Melo Franco, natural de Peracatu, bispado de Pernambuco, onde nasceu em 1757. Diz-se também que tivera por colaborador o seu patrício e amigo José Bonifácio de Andrade e Silva. É esta a opinião de Teófilo Braga (Hist. da Univ.) que repele a hipótese da colaboração de Francisco José de Almeida, admitida aliás por José Agostinho de Macedo nos Burros. Melo Franco veio à metrópole para cursar a faculdade de medicina em Coimbra e, quando estudante, foi denunciado à Inquisição como hereje: por este motivo saiu no auto de fé que se realizou naquela cidade a 26 de agosto de 1781 e depois sofreu a pena de reclusão no convento de Rilhafoles, em Lisboa. Conseguindo readquirir a liberdade, voltou a concluir o seu curso em Coimbra. Mas não ia alquebrado de ânimo; pelo contrário, procurou vingar-se dos seus perseguidores conimbricenses divulgando contra eles; por cópias manuscritas, um poema herói-cômico, em tão cauteloso mistério composto e espalhado que a muitos foi atribuído, menos ao verdadeiro autor. Os lentes e outras pessoas que *O Reino da Estupidez* atingia, quiseram por sua parte desafrontar-se: e daqui nasceram várias réplicas satíricas, as quais felizmente erraram o sobrescrito, pois ninguém suspeitava de Melo Franco nem de José Bonifácio (sic. PIMENTEL, 1911/1912, p.149).

Pimentel (1911/1912), com base em Teófilo Braga, revela ainda que há um quinto conto que se mantém inédito. Talvez fosse interessante tentar encontrá-lo, bem como suas réplicas satíricas. Segundo o pesquisador, *O Reino da Estupidez* teve seis edições, entre o período em que foi publicada a primeira versão, em 1818, até 1910, das quais ele dá ciência:

A 1.^a edição do poema viu a luz pública no ano de 1819, em Paris, onde também se estampou a 2.^a edição em 1821, assim como a 4.^a que faz parte do tom. VI (Satyricos Portuguezes) do Parnaso Lusitano (1834); a 3.^a edição é de Lisboa (1833), impressa na oficina de João Nunes Esteves; a 5.^a é de Barcelos (1868) e saiu da tipografia da Aurora do Cávado por iniciativa e a expensas do dr. Rodrigo Veloso; a 6.^a é do Rio de Janeiro, (1910), na 2.^a edição dos Satyricos Portuguezes (PIMENTEL, 1911/1912, p.150).

A versão atual consta um poema em quatro cantos, com 1.192, e versos predominantemente em decassílabos heroicos, com algumas incidências aparentemente propositais no número de sílabas poéticas para atribuir valor interpretativo ao que está sendo narrado.

Em relação ao plano literário, o poeta toma como matéria épica um assunto contemporâneo, a ascensão da Rainha D. Maria I (1734-1816) ao trono português em 1777¹⁰¹, após o falecimento de seu pai, o Rei D. José I (1714-1777), quando ela cumpriu a vingança dos jesuítas, ao destituir o Marques de Pombal (1699-1782) de seu cargo de ministro em 1777, e perseguindo os adeptos à política pombalina. Porém, o poema vai além do contexto político contemporâneo ao autor, contextualizando com a história política e cultural da fundação do reino português.

a) Proposição

O poeta se propõe a cantar a “Deusa da estupidez” que, desterrada da Europa, funda seu reino na Lusitânia. Ou seja, o poeta apresenta como matéria épica a jornada da Estupidez e seus feitos para tentar cumprir a sua missão, que consiste em fundar seu reino:

Não canto aquele herói pio e valente / Que depois de ter visto a cara Pátria / A cinzas reduzida e campo vasto, / Mil perigos contrastando, um dima busca / Aonde com os seus ditoso seja. / A mole Estupidez cantar pretendo / Que, distante da Europa desterrada, / Na Lusitânia vem fundar seu Reino. / Dita-me, oh musa, que eu não posso tanto, / Os nobres feitos, e diversos casos, / Que a esta grande empresa acompanharam (Canto I, v.1-11).

Quanto à forma e à inserção no poema, trata-se de uma proposição não nomeada integrada ao primeiro canto do poema, com múltiplos enfoques, no plano histórico e maravilhoso, centrada na figura da “mole Estupidez”, quando, conforme vimos acima, o eu-lírico / narrador se recusou a cantar Pombal, considerado pelos poetas do Circulo Pombalino como um herói, e apresentou sua intenção em cantar a Rainha D. Maria I, filha do Rei D. José I.

b) Invocação

O poema narra em tom cômico e satírico os feitos e casos da musa Estupidez, inspiradora de sua obra. Nele, percebe-se três invocações. A primeira a invocar pedindo ajuda é a Deusa, e a invocação está logo no início com seus soluços e choro. Vejamos abaixo:

¹⁰¹ A Rainha foi afastada do trono em 1792, por sofrer de problemas mentais. Seu sucessor foi o D. João que assumiu o governo até 1825, em nome de sua mãe.

A fria Estupidez acesa em ira, / Tanto jamais se viu; ao Reino escuro / Aonde mora a macilenta Inveja / Com a furiosa e vingadora Raiva, / **Quanto lhe sofre a natural / Ligeiramente marcha.** / — " **Oh fortes Deusas**", / Soluçando lhes diz, — "se tantas vezes". / Em tais empresas já me socorrestes / Não podereis deixar também agora / De dar-me a mão em tão aflito caso. / A soberba Minerva injustamente / Depois de meus domínios ter roubado, / Domínios que na Europa tanto prezo, / Por cúmulo de mal em feias selvas / "De ninguém habitada, me desterra." / O fero coração das negras Fúrias, / Por ser causa comum, enterneceram / Da mole Estupidez as brandas queixas. / — "Deixai, amiga irmã" — somente dizem - / — "Vinde também conosco, e vingaremos Essa injustiça que te faz Minerva" (Canto I, v. 30-51).

Na invocação pagã, a Deusa da estupidez invoca às "fortes Deusas" para que venham ajudá-la. O rebaixamento do verso, de decassílabos heroicos iniciados nas três primeiras estrofes para a octossílabos nas sextilhas até chegar ao clímax em tom baixo no tetrassílabo ao invocar "as fortes Deusas", que são a macilenta inveja e a vingadora raiva que habitam no Reino Escuro, que a tratam como "amiga irmã". As "Deusas" são personagens personificadas, que podem representar espíritos baixos negativos que habitam no inconsciente da "Deusa da Estupidez", cujo raciocínio místico e religioso está voltado para o desejo de vingança, movida pela raiva dos jesuítas expulso das colônias brasileiras e de seu método escolástico de ensino sendo substituído com o avanço das ciências naturais. A "Deusa" não se enquadrando no universo do racionalismo científico, vai, por vingança fundar seu Reino da Estupidez.

A segunda invocação é, também, humana e é proferida durante a Assembleia para votar sobre o destino da Estupidez, e do intelectual Tirceu, que pela fonética lembra Dirceu¹⁰², o personagem de Tomás Antônio Gonzaga. No ato invocatório, Tirceu que invoca a Pombal:

Oh, tu, sombra imortal, oh grão ministro, / Da face do teu Deus onde repousas, / (— a cabeça abanou, deu três cuadas / Ouvindo esta blasfêmia, o bom Bustoque—) / Vem um instante aparecer agora / Aqui nesta assembléia e destas bocas, / Que em teu nome entoavam tantos hinos / Ao heróico triunfo das ciências, / Blasfêmias ouvirás....Mas, ah! não venhas, / Nem permitam os céus que tanto saibas. / Que dor a tua, que aflição não fora / Ver sem fruto as vigílias, os trabalhos / Que por zelo da pátria padeceste! / Ver, sobretudo, ingratos e falsários, / Que afetando aparências de alegria, / No fundo do seu peito, idolatravam / A mole Estupidez, como uma Deusa! (Canto III, v.173-192).

Temos aí uma invocação humana a um humano morto, embora considerado imortal. Isso nos remete a uma crítica do eu-lírico / narrador a um período histórico que parece marchar para

¹⁰² De *Marília de Dirceu* (1792), de Tomaz Antônio Gonzaga.

morte, no sentido figurado, das Ciências Humanas – baseadas na idolatria, na superstição, etc. – para o triunfo das Ciências exatas e Ciências Naturais.

No final do Canto IV temos a terceira invocação, quando ele mais uma vez invoca à Musa para que ela venha ajudá-lo renovando suas forças para terminar o poema. Trata-se de uma invocação pagã. Vejamos:

Musa, renova no teu vate o fogo / Que já fizeste arder na sábia mente / Não digo de Despréaux, daquele ativo / E discreto Diniz, na Hissopaida; / Renova, enquanto acabo, que a preguiça / Da mole Estupidez já me acomete, / Já começo a sentir os seus efeitos (Canto IV, v. 184-190).

Nota-se que o eu-lírico / narrador quando invoca a Musa, Deusa da Estupidez, o faz citando autores que o influenciaram, fazendo referência ao crítico e poeta francês Nicolau Boileau – Despréaux (1636-1711), e a D. Dinis, rei e trovador, autor de diversas cantigas medievais galego-portuguesas, entre suas obras está a Hissopaida, que, inclusive, é também citada no poema heróico-cômico improvisado em hendecassílabos pitorescos, que segundo Teófilo Braga, ao ser escrito, o poema “ficou um organismo vivo” (BRAGA, 2014). Com o espírito crítico e irônico, o eu-lírico / narrador finaliza a última invocação de O Reino da Estupidez expondo sua fraqueza e cansaço em terminar o poema, e confessando se sentir influenciado pela mole estupidez.

Conforme pudemos observar, a proposição do eu-lírico e a invocação da “Deusa da estupidez” mostra esses dois lados antagônicos no poema “o lado da sábia gente e o lado do povo” (Canto I, v.70), representados por aqueles intelectuais esclarecidos influenciados pelas ideias iluministas e aqueles que ainda são contra o racionalismo de Kant e preferem apegar-se ao irracionalismo, que serve de fundo histórico para a elaboração do plano histórico, como veremos com mais ênfase mais adiante.

c) Plano histórico

No que diz respeito à elaboração do plano histórico, o poeta utiliza como matéria histórica a ascensão da Rainha D. Rainha I ao trono Português no século XVIII, como filha e sucessora legítima do Rei D. José Primeiro, logo após o declínio do Marquês de Pombal e do Pombalismo ilustrado. No poema, ela é assume o papel de protagonista e é representada como uma caricatura da Deusa da Estupidez.

Partindo desse recorte histórico, poema gira em torno da tentativa da Deusa da Estupidez e sua tropa, a nuvem negra, em fundar seu Reino. Conforma-se pode-se observar no Canto I quando o relato épico inicia com o eu-lírico / narrador relatando a tentativa frustrada da Deusa em fundar seu Reino na França, pois sua tropa, associada às nuvens negras, ou negras sombras são expulsas, dissipadas com a chegada das Luzes. Ou seja, fazendo um paralelo com a História política de Portugal quando com o período do Iluminismo foram dissipadas as trevas que eram contrárias ao pensamento racional implantado pelo cientificismo. No poema, temos uma oposição crítica entre “verdades e falsas buscas”, no caso a busca de fundar O Reino da Estupidez.

Quanto às fontes utilizadas, elas estão explicitamente referenciadas no corpo do poema. E embora o conteúdo seja especificamente histórico, temos referências culturais e geográficas que irá contribuir significativamente na elaboração do plano histórico do poema.

O poema narra o retorno da “Deusa”, que, embora seja uma personagem ambígua, pode também, estar representando uma antiga professora na Universidade que voltava a assumir seu trono do qual havia sido expulsa. Em síntese, e nesse caso, a Deusa não apenas representa a Rainha D. Maria I, mas também o antigo ensino escolástico que era ministrado pelos jesuítas, antes de serem expulsos por Pombal. Assim sendo, o seu retorno representa, também, a volta dos Jesuítas. Vejamos um momento da fala da Deusa no poema:

— Alunos meus, mas não, não disse tudo — / A falar, principia desta sorte. / — Amados filhos que da infância tenho / A meu peito nutrido, e com desvelo, / A vós, a vossos pais tenho livrado / Da vil escravidão em que os tivera / A frouxa Estupidez noutro tempo, / Sabereis que este monstro bafejado / De muitas Fúrias que tornar lhe juram / Seus antigos domínios, disfarçado, / Armando laços, entre vós passeia? (Canto I, v. 108 – 118).

Nesse fragmento, a Estupidez relembra saudosista um passado quando, disfarçada de professora, dominava a Universidade e havia livrado os pais dos alunos da Universidade da escravidão. Ao ser expulsa por Minerva, conhecida como a deusa romana das artes, do comércio e da sabedoria, invoca às “fortes deusas” – Raiva e Inveja - e convida o duro Fanatismo; a Hipocrisia; e a Superstição para formar sua tropa, para segui-la para fundar seu reino e se vingar de Minerva, que no poema representa a Deusa do Iluminismo. Vomitando mil pragas e fugindo da França, da qual foi expulsa (Canto I, v. 81-84), segue para a Espanha onde recebem novos

ataques e “voam” desta britânica gente clara iluminada (Canto I, v. 98), chegando ao frio Norte a Deusa, depois do susto que passou na França e na Espanha, convoca um congresso e fala em sua defesa, se colocando como injustiçada, e chora e o Fanatismo discursa

Aqui mais resistência não teremos; / O povo habitador deste terreno, / Apesar dos
passados contratempos / A meu mando viveu sempre sujeito. / Não chores, cara irmã;
o teu Império / Segundo creio, lá verás fundado. / Fugir, fugir desta inimiga terra." /
Todas, a uma voz prontas concordam; /Da fria região logo desertam, /E sobre as asas
dos ligeiros ventos. /As amenas Espanhas vão buscando (Canto I, v. 168-178).

No Canto II, narra a chegada da “Nuvem negra”, a tropa da Estupidez em Lisboa. O fanatismo se disfarça de “homem, mulher, moço ou velho, de casquilha, de frade ou de jarreta para pesquisar sobre o que andam dizendo. E a Raiva, Hipocrisia e a Superstição faz o mesmo para depois dar conta do que ouviram. Ou seja, atuam como personagens personificados, como espíritos, que incorporam pessoas para saber o que anda acontecendo na cidade, fazendo uma percepção do cenário político, cultural e espiritual.

A Raiva inicia o relato de sua pesquisa contando o caso do cadete que dizia ser filho de um conde, que enamorado de uma moça enfrenta o pai dela que, cai ferido enquanto ele leva a filha. O velho se queixa ao ministro, esse tenta recuperá-la para o amigo, mas ascende a ira do militar que o decompõe, e ele volta triste e imóvel sentindo-se impotente por não conseguir salvar a filha do militar. Lamenta a sua infiel sorte e lamenta a falta de Pombal (Canto II, v. 104). Em seguida a Raiva diz que viu também uma quadrilha de marujo roubar de dia e de noite (Canto II, v.116-117).

Em seguida a Superstição, após se apresentar fazendo seus rituais religiosos, inicia o seu relato e começa uma longa narrativa sobre todos os vícios e pecados que presenciou dos frades, bem como suas práticas de exorcismos em crianças que haviam sido vítimas de bruxaria e feitiçaria. Diz que Lisboa não é mais a mesma que há dez anos, e decide que seria um bom lugar para a Deusa fundar seu reino (Canto II, v.129-222).

Mais adiante a Hipocrisia faz o seu relato e, em voz submissa, descreve quatro sujeitos à moda holandesa, cujos pés gemem, e diz:

O ter de português o nome indigno / É a pena maior que me atormenta. / Nomear português a qualquer homem / É fazer-lhe a maior descompostura / Que pode proferir a aguda língua / Duma vil regateira enfurecida. / É chamar-lhe, sem dúvida, macaco, / Somente imitador dos vãos caprichos / Das estranhas nações, não das virtudes. / Sem reboço, é chamar-lhe um ignorante, / Um confirmado tolo, que não sabe / Nem artes, nem ciências, nem comércio. / Miserável nação! que fielmente / Os tesouros franqueia aos estrangeiros / Por chitas, por fivelas, por volantes, / E por outras imensas ninharias! (Canto II, v. 252-267).

A hipocrisia relata, ainda, que teve acesso aos aposentos do Bispo e presencia uma assembleia de senhoras, e não diz que ele pratica fielmente o evangelho (Canto II, v. 320-324) e o acusa de velhaco, libertino, um lobo tragador do teu rebanho (Canto II, v. 330-331), mas depois diz, justificando o Bispo, que deve ser aparências, pois ele faz caridade.

Por fim, o Fanatismo, presidente da palestra, após ouvir todos os relatos de pesquisa, percebe que a santa fé de Roma não professa mais, – pois no início do canto duvidada, daí o motivo da pesquisa – decide por fim fundar O Reino da Estupidez em Coimbra, deixando a Deusa contente (Canto II, v. 320-324).

No Canto III, o eu-lírico / narrador inicia o relato fazendo uma apresentação panorâmica de Portugal, focalizando na cidade de Coimbra, e fazendo uma descrição detalhada das ruas, do povo, de seus costumes e sua cultura. Nesse contexto, apresenta a nobre Academia Lusitana como um monstro de cem olhos que prega e se prepara para a chegada da Estupidez armada de terrível “companhia” (Canto III, v.24-35), lembrando a Companhia de Jesus que havia sido expulsa pelo Marques de Pombal, no governo do Rei D. José I.

Segundo o relato do eu-lírico / narrador, na academia não se fala em outra coisa, e o Chefe da Universidade convoca uma assembleia para votar sobre o destino da Deusa, sua permanência ou não, e o que deveriam fazer, demonstrando a impotência do Chefe da Universidade em não saber lidar com a Estupidez. O primeiro a votar foi o lente de teologia, que vota a favor da Estupidez, fazendo um discurso defendendo a brevidade da vida e a inutilidade da Ciência. Fazendo críticas aos estudos da Anatomia Humana, que antes de Pombal não eram feitos. Após seu voto, uma porção vota favorável à Estupidez. Também são favoráveis à Estupidez os lentes de capa e espada que não acessam aos colégios nem come frutos das igrejas (Canto III, v.36-140).

Depois, Tirceu, um estudioso que consome seus dias sobre os livros, discursa em memória dos sábios Ilustres, entre eles o invicto e imortal Carvalho, e aconselha a lançar longe a frouxa Estupidez e invoca a sombra imortal do grão ministro para que ele apareça e faça a Ciência triunfar heroicamente, fazendo recordar de quando o ministro esclarecido foi um grande apoiador e incentivador as Artes¹⁰³ e da Ciências durante o reinado de D. José I (Canto III, v. 176-185). Muito emotivo e patriótico, o Tirceu chora em seu discurso após falar da Glória da Pátria e de sua predisposição em lutar até a morte pelas verdades que acredita, estimulando o bem da humanidade e despertando o rancor dos fradescos (Canto III, v.213-219). Em seguida há uma cena de um grande manjar, uma cena típica da tradição épica clássica que é a dos manjares dos deuses, ou os banquetes dos heróis. Como no gênero poema – herói-cômico não há heróis e, sim, anti-heróis, nesse caso a Deusa da Estupidez, o poeta optou por oferecer um manjar.

Enquanto o povo alimenta o corpo com os variados alimentos, o reitor é alimentado pela dúvida entre apoiar a grande parte que votou a favor da Deusa da Estupidez ou os lentes que votaram nas Ciências, quando o Fanatismo toma a forma de um rapaz e o engana, aparecendo-lhe em sonho fazendo-o crê que tivera uma visão divina. Temos o sonho como um motivo épico também herdado da tradição. O Reitor por fim decide lavrar o edital favorável à Estupidez.

No Canto IV, será dedicado à chegada da Deusa da Estupidez na Universidade e a vassalagem. Esse canto inicia com a pregação do edital favorável à Estupidez na porta da Academia, causando alvoroço na cidade – “nos conventos, colégios e casas” – todos esperam a chegada da Deusa no Pátio de Sansão. Remetendo a uma leitura intertextual da narrativa bíblica de Sansão e Dalila, quando essa engana o herói, considerado o mais forte da Bíblia, que lhes revela o voto que ele tinha com Deus. Ou seja, lembremos que após Sansão trair Deus, ao contar-lhes o segredo íntimo dele com o criador, Dalila lhe corta os cabelos, fazendo-o perder toda a sua força.

Na leitura alegórica, o reitor representa Sansão que trai o ministro Marquês de Pombal ao aceitar receber a Estupidez como uma Deusa, que por sua vez, representa, por analogia, Dalila que corta as forças do reitor, o representante superior da universidade. Logo em seguida o reitor é comparado ao “grão fidalgo de La mancha”, famoso D. Quixote a render vassalagem à Dulcinéia, referência explícita ao romance *Dom Quixote de La Mancha* (1605), de Miguel Cervantes, que é

¹⁰³ Ver Mecenato Pombalino, de Ivan Teixeira, 1999.

uma paródia aos romances de cavalaria, cujo protagonista perde a razão por muitas leituras desse tipo de romance e passa a imitar seus heróis. Dulcinéia é a amada criada por Dom Quixote e pela qual luta, assim, pela comparação o poeta sugere que a Deusa era a amada criada pelo reitor e pela qual ele lutava. Ao ler esse poema, imagina-se que é possível o reitor da Universidade de Coimbra também o tivesse lido, na época em que foi publicado e, caso isso tenha ocorrido, pode ter sido realmente polêmico como disse Pimentel (1911-1912), citado acima.

No enredo estilo épico, o reitor em seu cavalo conduz os doutores – gente feiticeira e endiabrada – comparados ao furor do Rocinante, o cavalo de Dom Quixote, influenciados pelo emo de Manbrino, uma referência a um caso no romance de Cervantes, cap. XLV, capas de fazer pasmar uma universidade, semelhante ao que acontece no poema de Francisco de Melo Franco, ele faz pasmar a Universidade de Coimbra. A invocação à musa feita pelo poeta vem nessa etapa do enredo, que o poeta se diz influenciado pela Estupidez e com preguiça de terminar o poema, ou preguiça para revelar o caso, deixando um ar de mistério no final do canto que, talvez, seria revelado no Canto V, caso realmente ele foi escrito.

Mas antes de finalizar o Canto, a Deusa é recepcionada com várias manifestações: há uma animação coletiva para que permaneçam firmes na fé que devem à Deusa (Canto IV, v. 211-213); um lente do Direito, o grão Pedroso, louva-a e elogia o Direito Romano (Canto IV, v. 214-229); o reitor faz juramento de submissa obediência e lealdade à Deusa (Canto IV, 230-231); um grupo de oradores oferece oração sapientia; um bando de retóricos proferem um discurso rancorosos (Canto IV, v. 241-262); um varão lê um poema que fez, intitulado “Joaneida”, e a Deusa agradece contente e se junta a ele (Canto IV, v. 266-274), creio que a obra referenciada seja um poema épico citado por Gama (2001, p.44-45) intitulado *Joaneida ou Liberdade de Portugal* (1782)¹⁰⁴, de José Correia de Melo Brito de Alvim Pinto, publicada seis anos antes de quando começou a circular *O Reino da Estupidez*¹⁰⁵.

¹⁰⁴ *Joaneida ou Liberdade de Portugal* (1782), de José Correia de Melo Brito de Alvim Pinto, segundo Gama (2001) é uma das epopeias escritas no século XVIII, junto com *O Reino da Estupidez*, do qual têm-se várias cópias manuscritas, o que talvez evidencie o caráter urgente de sua circulação (GAMA, 2001, p. 44-45).

¹⁰⁵ Gama(2001), traz a referência da primeira edição: FRANCO, Francisco de Melo. *Reino da Estupidez*. Poema. Paris. Na officina de A. Bobée. Como consta na bibliografia do período colonial de Rubens Borba de Moraes, esta é a primeira edição da sátira que começou a circular em 1778, em manuscrita.

Em seguida há uma manifestação carinhosa de estudantes oferecem flor, bichinho, um ninho de pardal, gafanhoto... (Canto IV, v. 276-279). Feitas as manifestações e homenagens, temos uma cena romântica, que na época poderia ser considerada antiga para os iluminados modernos, quando a Deusa volta a discursar consolada pelos estudantes e promete protegê-los, e, após isso, os doutores lhes rendem vassalagem, remetendo à época dos cavaleiros medievais. A Deusa se assombra ao ver Trigoso, e o poema termina com uma geral confissão de vassalagem: “— "Em paz gozai (a Deusa assim profere) / Da minha proteção, do meu amparo; / Eu gostosa vos lanço a minha bênção. / Continuai, como sois, a ser bons filhos, / Que a mesma que hoje sou, hei de ser sempre” (Canto IV, v.315-319). Conforme pode-se observar a aderência mítica contribui para o maravilhoso mítico do poema de modo negativo, dando ênfase ao que, na perspectiva do eu-lírico / narrador, pode ser considerado cômico e ridículo. Assim sendo, difere da epopeia cuja aderência mítica realça e engrandece os feitos do herói épico.

d) Plano maravilhoso

Em relação ao plano maravilhoso, as fontes imagens míticas da tradição romana. O poeta concebe a “Deusa da estupidez” como uma imagem inversa a da Minerva, conhecida como a deusa romana das artes, do comércio e da sabedoria, que no poema é quem expulsa a Deusa da Estupidez da França com a chegada das Luzes. Ou seja, ela é a Minerva ao avesso. Temos assim um espírito crítico do autor aos deuses associados à tradição Romana. Daí, talvez a escolha do poema herói-cômico, seria não para fazer oposição crítica ao épico, mas para criticar o paganismo de Roma, considerando que Lisboa conhecida é, tradicionalmente, uma cidade de romaria.

Segundo Ramalho (2013), o poeta ao captar a dimensão da experiência humano existencial a traduz em imagens míticas, consolidando, assim, a fusão entre o histórico e o maravilhoso, entre *logos* e *mythos*, criando uma representação dessa dupla condição (RAMALHO, 2013, p.122).

Em O Reino da Estupidez, o poeta cria a personagem a “Deusa da Estupidez” como uma identidade histórica e mítica de uma nação, e agencia essa dupla condição humano existencial, o histórico e o maravilhoso, o *logos* e o *mythos*, de modo representativo ao longo do poema. Assim, o primeiro canto é híbrido, pois temos a inserção da personagem no histórico/geográfico e mítico.

No canto I - a “Deusa da Estupidez” é apresentada como o reflexo inverso de Minerva, deusa da mitologia grega, consulta as “fortes deusas”, a inveja e a raiva, que ajudará a vingar a amiga irmã. Em seguida, a Deusa forma sua tropa, também chamada de nuvens negras, composta pelo “Fanatismo”, pela “Hipocrisia” e pela “Superstição”, personagens personificadas, e todos saem marchando em busca de um lugar para fundar seu Reino. Marchando passam pela França, Inglaterra e vão para a Europa, sendo rejeitada e expulsa por onde passa, fugindo para “as amenas Espanhas”. À medida em que os seguidores da Deusa da Estupidez fazem sua jornada, vão deixando rastros intertextuais que ligam a história do poema à História política de Portugal, lembrando desde sua fundação durante a invasão francesa à Era Pombalina.

O canto II é predominantemente mítico, embora a história seja contada pela boca dos personagens personificados, que ao serem expulsos da França e da Inglaterra vão para a Espanha.

Era alta a noite, e o enregelado inverno / Já começava a sacudir as asas / Que ao sereno gotejam
frio orvalho. / Dormia tudo, e só nas ermas suas / Errantes cães ladrando se encontravam. / Foi
então que a Lisboa, rica e vasta, / Em segredo baixou o bando infame / Se à soberba Madri
primeiro iriam, / Hesitaram, enquanto o Fanatismo. / Não decidira que no Luso Reino, / Como
mais certo, começar deviam (Canto II, v. 1-11).

Temos aí o relato frio do inverno, que semanticamente lembra inferno, e é associado a um animal com asas e por isso voa, ou paira na atmosfera portuguesa. Ou ainda, o clima frio da cidade podendo ser associado não só à temperatura ambiente, mas aos espíritos. Para dar ênfase, também, ao espírito frio dos personagens. Logo, percebe-se o povo é comparado aos cães que ladram, e atacam a tropa por onde passam, essa metaforizada como bando infame que, estando no frio da Espanha, decidem fazer uma “pesquisa”, disfarçando-se e tomando a forma de outros personagens da cidade de Lisboa, para sondar o que falam sobre a “Deusa”, e apresentam as informações coletadas em um congresso presidido pelo Fanatismo, decidem ir para Coimbra, pois lá tem uma coisa chamada Academia, e já imaginam a Deusa em seu trono, que assim descrevem miticamente:

Se deve ser aqui ou em Coimbra / A nossa cara Irmã entronizada. / Nesta Corte, anos
há, se tem fundado, / Uma coisa, chamada Academia; / Mas isto, quanto a mim, sem
diferença, / É um corpo sem alma que não pode / Produzir ação própria, ou um
fantasma / Que em bem poucos minutos se dissipa. / O meu voto é que vamos
demandando / O mesmo assento donde foi lançada / A mansa Estupidez injustamente.
/ Cobrar novos esforços é preciso, / Que por fim a vitória está segura (Canto II, v. 367-
379).

O Canto III é predominantemente histórico, centrado na votação democrática, como já falamos, para decidir o que farão a respeito da Deusa, se a aceitarão ou não. Porém, podemos citar um fragmento quando há uma inserção no plano mítico:

Com mais se não cansou o Fanatismo: / Pois sair com a sua não duvida; / Nem **Minerva** sutil e poderosa / Aqui já lhe fazia a menor guerra; / **Deixou por uma vez os portugueses** / Como gente rebelde e refratária / Com a sua **ignorância** e prejuízos / **Docemente abraçados**. Nisto acorda / O devoto reitor, e ainda imagina / Que um divino clarão no quarto brilha (Canto III, v. 294-303 – grifo meu).

Temos aí a aderência mítica, no sentido negativo, os portugueses ao deixarem Minerva, que pela mitologia representa a deusa da sabedoria, caíram na ignorância.

e) Heroísmo épico

Desde o primeiro canto a “Deusa da estupidez” é apresentada, sob a ótica do eu-lírico/ narrador, como uma tirana, com características associadas ao feio e não ao belo. E, segundo ele, ela não é merecedora do nome que carrega, considerando-a uma usurpadora que roubara o trono do pai rei D. José I, um adepto fiel à administração pombalina ao contrário da filha. Vejamos abaixo, a descrição feita entre a proposição do eu-lírico e a invocação da “Deusa da estupidez”.

Viu feio monstro de cruel figura, / Desgrenhados cabelos, olhos vesgos. / Disforme ventre, circular semblante, / Da lúgubre caverna aonde jazia / Bocejando saiu, e longo tempo / Nas vizinhas montanhas reparando, / Estas vozes soltou de mágoa cheia: / — “É possível que sendo venerada”. / Em outro tempo pela Europa toda, / Hoje aqui viva sem domínio ou mando / Nestas brenhas incultas desterrada? / É possível que a Deusa que usurpara / De sábia o nome, e ser de Jose filha / Dos meus vastos domínios me expelisse / E haja sobre o meu posto o seu trono? / Esta inação quero deixar um dia. / Não há de ser assim; essa tirana / Há de ver uma vez o quanto posso" (Canto I, v.12-29).

Acima, a Estupidez fala cheia de ódio e rancor de Minerva e, ao descrevê-la, traça o seu perfil. Ou seja, ela é o reflexo de Minerva e, ao odiá-la, odeia a si mesma.

Com a aderência mítica do inverso de Minerva, o poeta acaba associando o pai da deusa ao pai da deusa romana, Júpiter, que segundo o mito, engoliu a deusa Métis (prudência) e teve sua cabeça aberta com machado, por causa de uma dor de cabeça, e de sua cabeça saiu a Minerva. Ou seja, o poeta concebe a Deusa da estupidez como aquela que foi a causa da dor de cabeça do seu pai, o Rei D. José I (1714-1777), pois foi o inverso do que D. José I, provavelmente

gostaria que ela fosse. Pois a própria filha fez oposição política e ideológica ao governo pai. Desfazendo tudo que ele havia construído.

Ela é uma personagem mítica coletiva, pois embora a sátira vingativa volte-se para a figura da rainha, no caso, trata-se de uma pessoa que representa o reinado anterior ao século das luzes, considerado o reinado da escuridão. A marcha da “Deusa” representa a marcha de um povo acostumado o que Alvarenga, em *O Desertor* (1774), chamou de ciências antigas, baseada na leitura de livros voltados ao obscurantismo, ao misticismo, ao irracionalismo.

Essas são as referências à Deusa ao longo do poema: mole Estupidez (Canto I, v.6) Fria Estupidez (Canto I, v. 30); frouxa Estupidez (Canto I, v.114); frouxa divindade (Canto I, v. 114); mansa Estupidez (Canto III, v. 376); grande Estupidez (Canto III, v.67); Régia Estupidez (Canto IV, v.98); Deusa Canto IV, v.49); Deusa Augusta (Canto IV, v. 195); Nobre Deusa (Canto IV, v.295).

A “Deusa da Estupidez” uma personagem relacional, que se aproxima do herói relacional pós-moderno, que conforme explica Anazildo da Silva (2007):

é portador de uma identidade heroica relacional que resulta da relação das diversas subjetividades superpostas na instância de enunciação eu-lírico/narrador que, por isso, pode agenciar os diversos fragmentos históricos e fundir os percursos das viagens particulares no curso espaço-temporal da nova viagem (SILVA. In. RAMALHO E SILVA, 2007, p. 153).

Ou seja, nesse tipo de herói relacional várias imagens míticas são agregadas à identidade do herói. No caso da “Deusa da Estupidez”, quando seu autor, movido por posição política ideológica, escolheu o gênero poema herói – cômico e colocou-a como personagem principal, já a concebeu condicionada a ser uma anti-heroína, resultante de outras identidades míticas elaboradas literariamente e que são incorporadas, que são personagens personificados, tais como a Raiva, a Inveja, a Hipocrisia, a Superstição, e o Fanatismo. Além desses, percebe-se outros de diversas tradições culturais: temos incorporados à identidade da Deusa à imagem de Dalila, da tradição judaico-cristão; a imagem de Dulcinéia, da tradição literária espanhola; e quando metaforizada na “Deusa tutelar de sua Antenas”, ela é Associada à Antenas, conhecida na tradição greco-romana como a Deusa da sabedoria e estratégia; Deusa Augusta, pode ser referência a uma ninfa Augusta que aparece na tradição épica clássica, em *Odisseia* de Homero; além da imagem inversa de Minerva, da tradição romana, como já citamos.

Psicologicamente, ela é concebida como uma personagem “bipolar”, pois seu estado de humor varia de um canto ao outro, ou seja, em um canto ela está com estados de ânimos tristes e noutros alegres: logo na abertura do poema, ela já é apresentada soluçando e aos choros por que havia perdido seu trono para a Minerva, motivo pelo qual se alia às “deusas fortes”, a Raiva e a Inveja”, e forma sua “nuvem negra” composta pelo Fanatismo, pela Hipocrisia, e pela Superstição para se vingar de Minerva, que representa a Era das Luzes. O fato de ter sido expulsa dos lugares que passou em sua jornada – França, Espanha, frio norte, e ligeiros ventos amenos da Espanha - para tentar fundar seu reino já a conduz a um estado de depressão que a abate e a silencia, tanto moralmente como espiritualmente e quem falará por ela são as personagens personificadas que formam a nuvem negra. Vejamos um trecho quando ela é expulsa da Espanha:

— “Será possível que um poder tão forte / Qual é o vosso e qual o meu
conheço / Em nada pare? Que nenhum efeito / Haja destas fadigas
resultado? / Ao lado chora, sem dizer palavra, / Aflita, a Estupidez; e largo espaço
/ Aguda mágoa põe na língua freio. (Chora com o discurso) (Canto I, v. 152-158).

A mágoa freia sua língua, e no canto quem fala é a Raiva, a Superstição, o Fanatismo, a Hipocrisia que fazem uma pesquisa de campo para sondar os ares de Coimbra e após apresentar em palestra, quando o Fanatismo decide por fundar o Reino em Coimbra: “Todas em uma voz nisto concordam. / Entretanto saltava de contente / A mole Estupidez, com tais risadas, / Que nos montes vizinhos retumbavam” (Canto II, v. 379-372).

Depois no canto III, ela ainda aparece contente com a sua chegada à Universidade de Coimbra, vejamos: “ Da nossa Academia ao grande pátio / Chegar contente a numerosa tropa. / Em triunfo é levada a Deusa Augusta / A um soberbo e majestoso trono; / Gemem debaixo dele aferrolhados / A Ciência, a Razão, o Desabuso” (Canto III, v. 193-198). E depois quando recebe o poema “Joaneida” de presente do varão, diz: —“Oh meu morgado, quanto sou contente/ Da tua oferta, ve-lo-ás com o tempo; / Aqui ao pé de mim quero te assentes / Para mostrar o quanto te venero” (Canto III, v. 271-274).

Essa bipolaridade do signo da “Deusa” nos remete a teoria do simbolismo elaborada por Jung, que segundo Turchi (2003) “o símbolo, pelo seu caráter dual, é um mediador que complementa ou totaliza o consciente e o inconsciente, a subjetividade e a objetividade, o passado e o futuro, baseando a bipolaridade do símbolo na sua qualidade de unificador de pares

opostos “(TURCHI, 2003, p. 25). Ou seja, no poema a “Deusa da Estupidez” simboliza a união negativa e destrutiva de toda a bagagem que a Estupidez carrega “inveja, raiva, fanatismo, hipocrisia, superstição” com a Universidade, que ignora as vozes daqueles que representam a razão. Nesse contexto, a Estupidez significa não aceitar a Era das Luzes, o cientificismo, e seguir o irracionalismo, simbolizados na inveja, na raiva, no fanatismo, na hipocrisia, na superstição.

Vale ressaltar, que as aderências míticas que ganharam destaque, principalmente no Canto IV, foi aquelas associadas às ninfas e sereias, que segundo a mitologia pagã, atraia os pescadores para afoga-los no mar, ou seja, atraia-os para a morte. Assim, o poeta concebe a Deusa da Estupidez como aquela que atrai, não só o reitor da universidade, mas todos aqueles que votaram nela para a morte intelectual e espiritual.

Considerações finais

Partindo dessas observações, nota-se que se faz necessário estudar a origem do gênero poema herói-cômico, bem como suas primeiras manifestações no séc. XVII para compreender melhor o fenômeno e a contribuição de suas práticas no século XVIII, XIX e XX para o gênero épico, ou seja, o que o épico acabou observando do gênero poema herói – cômico. Fazem-se necessárias análises das obras à luz dos pressupostos teóricos atuais referentes ao épico, a fim de compreender melhor essas manifestações paródicas e o que elas contribuíram para a renovação do gênero épico, e quais características foram incorporadas, dessas produções paródicas, ao épico. Desde já, creio que o gênero paródico contribui com a inserção da contemporaneidade no conteúdo narrado, nas construções identitária do herói.

Nota-se, também, que o diálogo com a tradição clássica e outras manifestações culturais, de certa forma, ampliou os horizontes do épico, que absorveu aspectos importantes para o seu desenvolvimento e permanência do gênero épico na contemporaneidade.

Outra hipótese, que pode ser confirmada ou refutada, é que ambos os gêneros o poema herói-cômico e o gênero épico se fundiram em um só, criando uma concepção de épico satírico que diferente da tradição clássica, buscava exaltar os feitos e as virtudes de um herói e traz uma perspectiva mais crítica e satírica. Assim, mesmo que haja um herói que transite do histórico para o maravilhoso, e realize os feitos heroicos, dignos de heroicidade, há toda uma perspectiva crítica

em torno dele, que também envolve personagens secundários e no contexto histórico e cultural da obra.

Em relação a *O Reino da Estupidez*, trata-se um poema herói-cômico feito para criticar os jesuítas e aqueles que defendiam e desejavam o seu retorno.

Para ratificar o engajamento do autor desse poema herói – cômico no círculo pombalino, finalizo a análise com uma das quinze oitavas do poema *As Nupcias de D. Maria Amalia de Carvalho e Melo*, Epitalâmio oferecido ao Marques de Pombal, de Basílio da Gama, que dialoga não só com *O Desertor* (1774), de Silva Alvarenga, mas, também, com *O Reino da Estupidez* (1818), de Francisco de Melo e Franco. Neles, percebem-se as vozes engajadas no combate à inveja, à ignorância e à hipocrisia:

Quiz erguer a ambição com surdas guerras
Fantástico edifício, aerias traves,
Porém geme debaixo d'altas serras
E tem sobre o seo peito os montes graves
Lá vão passando o mar a estranhas terras
Os negros bandos das nocturnas aves,
Com a inveja, ignorância, e hypocrisia,
Que nem se atrevem á encarar o dia.
(sic. BASÍLIO DA GAMA, *apud*. VERÍSSIMO?)

Referências

- ALBUQUERQUE, Luiz de. **O Reino da Estupidez e a reforma pombalina**. Coimbra: Atlântica, 1975.
- ALVARENGA, Manuel Ignacio da Silva. **O Desertor**. Poema herói-cômico. 1.ed. Coimbra: Na real oficina da universidade, 1774.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética Clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão, trad. Do grego e do latim por Jaime Bruna. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARRUDA, Paulo H. de M. **As Reformas Pombalinas na Univeridade de Coimbra: algumas considerações**. PUCRJ: IX Congresso Nacional de Educação- EDUCARE, III Encontro Sul brasileiro de Psicopedagogia. 26 a 29 de out. 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **Epos e romance**: sobre a metodologia do estudo do romance. In Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.
- BÍBLIA SAGRADA. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição corrigida e revisada, fiel ao texto original. Anotações de fé de Edir Macedo. Editora Horebe: São Paulo, 2017.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. volume I. Petrópolis-RJ: Editora vozes, 1986.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Laerte Ramos de. **As reformas pombalinas da instrução pública**. São Paulo: Saraiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978.

FALCON, Francisco Calazans. Pombal e o Brasil. In: TENGARRINHA, José (Org.). **História de Portugal**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000. 371p.; 23cm. -- (Coleção História)

FRANCO, Sandra Aparecida Pires. **Reformas Pombalinas e o Iluminismo em Portugal**. Fênix: Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 4, ano IV, n.4, dez. 2007. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br> acesso em maio.

GAMA, Luciana. **O uso argumentativo das “fontes” no “prefácio” e nas “notas” do Caramuru**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem. São Paulo: Campinas, 2001.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução por Tereza Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta: “O que é o Iluminismo?”**. Tradução de Artur Morão. 1784. Disponível em: <<http://www.lusosonia.net>>. Acesso em:

NEJAR, Carlos. Arcádia e os poetas mineiros no século XVIII – Manuel Inácio da Silva Alvarenga, In. **História da Literatura Brasileira: da carta de Caminha aos Contemporâneos**. São Paulo: Leya, 2011, p. 77-78.

NUNES, Cristiane Tavares da Fonseca de Moraes. **A Universidade de Coimbra e a Reforma Pombalina de 1772**. São Cristóvão: Editora UFS, 2013.

NUNES, Rossana Agostinho. **Nas sombras da Libertinagem: Francisco de Melo Franco (1757-1822) Entre Luzes e censura no mundo Luso-Brasileiro**. Niteroi, Dissertação de Mestrado em História da UFF, 2011.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo. **O Mito da Inglaterra em Portugal**. Palestra proferida no II SEFELI, na Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão - SE, 19 jun. 2013.

PIMENTEL, Alberto. **Poemas Herói-Cômicos portugueses: verbêtes e apostilas**. 1.ed. Porto: Renascença Portuguesa/ Rio de Janeiro: Anuário do Brasil.1911/1912.

QUINTELA, Vilma Mota; OLIVEIRA, Ellen dos Santos. *O Desertor: Epos ou romance?* In: **Revista Contexto**, n.25, Vitória. . Disponível em: file:///C:/Users/usu%C3%A1rio/Downloads/8689-21251-1-SM%20(4).pdf

RAMALHO, Christina. A Herança clássica nas epopeias brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII. In: COELHO, Amós (Org). **As fronteiras da antiguidade clássica e cultura oriental: imanências**. Rio de Janeiro: Metáfora, 2017, p. 350-371.

RAMALHO, Christina. **Poemas Épicos: estratégias de leitura**. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. **Obras Poéticas de Manoel Ignacio da Silva Alvarenga (Alcindo Palmireno) colegiadas, anotadas e precedidas de juízo crítico dos escritores nacionais e estrangeiros e de uma notícia sobre o autor e suas obras e acompanhadas de documentos históricos por Joaquim Norberto de Souza Silva.** 1 tomo Rio de Janeiro: Livraria B.L.Garnier, 1864.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopeia Brasileira:** teoria, crítica e percurso. Vol-1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopeia Brasileira:** da origem ao século XVIII. Vol-2. Aracaju: Artner, 2015.

TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica:** Basílio da Gama e a Poética do encômio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

TENGARRINHA, José (org). **História de Portugal.** Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000.

TUFANO, Douglas. Século XVII - Arcadismo. In: **Estudos da Literatura Brasileira.** 3ed. São Paulo: Ed. Moderna, 1983.

VERNEY, Luís Antonio. **Iluminismo.** (São Paulo): Editora Ática.



GOYET, Florence. A vitória do vencido. In: RUMEAU, Delphine (Org.). Trad. Antonio Marcos dos Santos Trindade e Christina Ramalho. In: **Revista Épicas**. Ano 3, N. 5, Jun 2019, p. 114-120. ISSN 2527-080-X.

A VITÓRIA DO VENCIDO¹⁰⁶

LE VICTOIRE DU VAINCU

Florence Goyet
Université Grenoble Alpes, UMR 5316 Litt&Arts

Nós podemos, para concluir¹⁰⁷, voltar à palavra “permanência”¹⁰⁸ e, portanto, à questão do gênero: entre a “poesia épica do século XX” e a epopeia antiga há ruptura ou continuidade? Até recentemente, a visão que se tinha da epopeia antiga levava à insistência acerca de suas diferenças: na esteira de Hegel e Lukács, epopeias antigas eram consideradas textos sem

¹⁰⁶ Versão em português do posfácio do livro *Permanence de la poésie épique au XXe siècle*. Referência completa: GOYET, Florence. La victoire du vaincu. In: RUMEAU, Delphine (Org.). **Permanence de la poésie épique au XXe siècle (Akhmatava, Hiknet, E. Neruda, Césaire)**. Paris: PUF, 2009, p. 187-193. Esta tradução integrará o livro *Goyet e Le Blanc: teoria e crítica francesas sobre o gênero épico*, de Christina Ramalho, a ser publicado em 2020. Sobre o tradutor Antonio Marcos dos Santos Trindade: Professor de Educação Básica da SEED-SE. Mestre em Estudos Literários pelo PPGL/UFS (TRINDADE, 2015a) e doutorando na mesma instituição. Publicou também em 2015, pela NEA (Novas Edições Acadêmicas), o livro **Agonia Severina: dominação masculina no Romanceiro Sergipano** (TRINDADE, 2015b).

¹⁰⁷ Uma vez que se trata de texto originalmente publicado como posfácio do livro acima citado, os tradutores optaram por manter a estrutura original, daí a presença de trechos em que aparecem as alusões aos capítulos anteriores. Suprimimos apenas a palavra “Conclusão” [*Conclusion*] do título.

¹⁰⁸ A palavra “permanência”, como se vê acima, integra o título do livro.

sombras, a emanção das sociedades em sua infância, cantando os valores estabelecidos. Mas uma série de estudos retornou a essas afirmações¹⁰⁹. Pôde-se comprovar, por meio da análise precisa de textos, que a epopeia é antes o lugar do conflito e da ambiguidade, que ela é entrecortada de verdades contraditórias e que inventa a novidade política. Em resumo, os traços apontados nos capítulos anteriores já estavam presentes na epopeia antiga. Tentaremos mostrar isso de forma mais global: nossos textos modernos retomam o gesto fundamental da epopeia antiga porque fazem emergir uma voz verdadeiramente desconhecida e permitem ao público descobrir uma novidade radical. Eles fazem isso com seus próprios meios e interesses, mas o mundo que eles abrem para nós exige o mesmo “trabalho épico” das epopeias antigas.

Uma voz inaugural

O horizonte dos textos que aqui se contemplam, e que os torna “épicas” de maneira mais profunda, nos traz uma voz que nós – no sentido apropriado – nunca ouvimos. Vimos isso ao longo dos estudos precedentes: esses textos colocam diante de nós os esquecidos da História e, além disso, trazem à nossa compreensão um ponto de vista que nunca poderia ter sido expresso, que era literalmente impossível perceber. O choque sentido pelo leitor de Césaire, Hikmet, Neruda ou Akhmatova é a descoberta de um mundo totalmente desconhecido por ele, um mundo que seu pertencimento geográfico e histórico e sua classe social tornam insuspeito. Nada nos prepara para sentir como nosso o sofrimento das mães que esperam diante da prisão, as ansiedades de Djemelli. “E isso, você pode descrevê-lo?”¹¹⁰ — É exatamente assim: você pode dar uma voz a quem nunca teve uma? Você pode fazer com que os esquecidos, aqueles que não são nem vistos nem ouvidos, existam?

Essa é a característica essencial de epopeias canônicas como a *Ilíada*, *A canção de Rolando* ou as epopeias japonesas *Dits de Hôgen* e *de Heiji*¹¹¹. O “resultado” da constante recitação de

¹⁰⁹ Já em 1991, Marilyn Katz mostrou que a *Odisseia* era um texto problemático, e o caráter de Penélope, profundamente ambíguo (*Penelope's Renown: Meaning and Indeterminacy in the "Odyssey"*, Princeton, Princeton University Press, 1991). Madeleine Biardeau chega às mesmas conclusões a respeito do Mahābhārata, desenvolvendo a tese de que o épico responde a uma grande crise na Índia (ver sua *Introduction*, em **Le Mahābhārata**, Paris, Éd. du Seuil, 2002). De minha parte, mostrei que o fenômeno é mais geral: o épico é o lugar onde se pode inventar o novo político (**Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière**, Paris, champion, 2006).

¹¹⁰ Citação original : “*Et cela, vous pouvez le décrire?*”. Nota do texto original: *Requiem*, Akh., p. 190.

¹¹¹ Referência a textos de que pude fazer uma análise global e completa (*Penser sans concepts...* op. cit.).

uma epopeia – o que podemos chamar de sua função – é dar origem a novos valores. Esse longo e difícil processo envolve o surgimento de uma voz que nunca ouvimos antes. Assim, a do rei Heitor na *Ilíada*, para quem a realeza não é mais um poder patriarcal. Heitor “inventa” diante de nós a ideia de um rei responsável por suas ações diante de seu povo. É que a narrativa épica descreve uma guerra sem saída e explora todas as soluções possíveis em face do desastre. Um inimigo cuja inferioridade é proclamada desde o início fará existir diante de nós essa opção que nunca tinha sido imaginada, e a grandeza da epopeia será colocá-lo em seu lugar, explorar isso ao máximo e mostrar sua validade. Da mesma forma, em *A canção de Rolando*, Olivier é a voz que nunca ouvimos. Em um período em que os signatários são reis no território que eles esculpiram, Olivier é quem proclama a necessidade de se apagar para servir; de fazer passar sua própria glória após a de Carlos Magno. O importante para nós é que, em ambos os casos, há um discurso que ninguém jamais quis ou poderia ter, e que a própria dinâmica da epopeia e a do “trabalho épico” incansavelmente perseguido trarão à luz.

Isso é essencial para a epopeia, além de qualquer glorificação dos heróis. Não há contradição, portanto, entre o fato de que nossos autores reivindicam a epopeia explicitamente, ao menos uma vez, e o de que eles recusam firmemente o que se associa mais imediatamente com a epopeia: sua grandiosa glorificação de heróis sobrehumanos, etc. O essencial é fazer emergir a voz ignorada, em sua nova verdade. Isso implica, por definição, não trair esses heróis inabituais. Não é uma questão de reduzir essas epopeias às palavras do “outro”, colonizador ou opressor. O vocabulário cotidiano, mesmo trivial (Akhmatova, Neruda), a descrição meticulosa do miserável banal (Hikmete), a reivindicação do humilhado (Césaire) são indispensáveis para a epopeia moderna. Não é uma questão de apresentar um país dos contos de fadas, onde esses heróis seriam transfigurados, vestidos com os atributos dos poderosos. É como povo colonizado, oprimido e aparentemente desprezível que eles devem ser celebrados; e eles devem “ser” à sua própria maneira¹¹².

¹¹² A reivindicação do opróbrio em Césaire é particularmente clara: olhar novamente para o país natal impõe assumir os vícios que o olhar esmagador do Branco condena, e denunciar, por outro lado, o “bom Negro”, cúmplice de sua opressão.

Isso é integrar-se à epopeia antiga em sua dinâmica profunda. Em ambos os casos, é necessário afastar-se de uma situação de intensa crise histórica, fazendo existir outra coisa, trazendo à luz o novo de que sociedade bloqueada necessita. A crise é política no caso da epopeia antiga, e mais amplamente ideológica ou existencial na poesia épica do século XX. As duas pedem uma visão alternativa do mundo, que só pode existir escapando-se de todas as maneiras de pensar como se havia pensado até então. Esse é o momento em que a literatura entra em cena, porque somente ela é capaz de “pensar sem conceitos” e escapar das celas onde os conceitos usuais nos mantêm¹¹³. Empreender uma narração é, com efeito, permitir-se raciocinar sobre o que Pascal, nos *As provinciais*, chamou de “definições reais” e não mais de “definições nominais”: sobre a carne do mundo e não sobre a representação que dele se tinha¹¹⁴. É, portanto, criar os meios para considerar o mundo *a novo*, ou com um novo olhar.

A história alternativa da América do Sul, que preenche *Canto geral*, mas também a nova Gênese que Neruda primeiro apresenta, é, portanto, o meio de lavar nossos olhos e estabelecer diante de nós uma “outra” América. Um novo Gênese, para um mundo que estaria fora das categorias ocidentais: Neruda tece o tema do “Antes”, procura construir um mundo independente do Ocidente¹¹⁵. A dificuldade é muito clara aqui: para (re)nomeá-la, só se pode referir a uma negação – negar o que sempre foi dito sobre ela (“sem este nome da América”¹¹⁶). Este é o problema épico por excelência: é necessário inventar algo novo, enquanto só se dispõe de palavras antigas. A necessidade é tão clara quanto a dificuldade: as antigas sociedades recorreram à epopeia quando a crise era sem saída, e nenhuma das soluções disponíveis ou imagináveis racionalmente poderia permitir uma solução¹¹⁷.

¹¹³ Sobre a impossibilidade de pensar conceitualmente o radicalmente novo, veja, por exemplo, J. Schlanger, *L’Invention intellectuelle*. Paris: Fayard, 1983.

¹¹⁴ Em *As provinciais*, a maneira de contar a casuística é exigir que não mais raciocinemos sobre as “definições nominais” (os nomes, os conceitos), mas sobre as “definições reais”: a definição articulada e explícita. “posta” e não “pressuposta”.

¹¹⁵ Assim, o *homme-limon* renuncia ao seu status de agente em benefício da Natureza, e o primeiro sujeito gramatical é o “perfume”, referindo-se a um sentido desprezado no Ocidente.

¹¹⁶ Tradução da citação “*sans ce nom d’Amérique*”, CG, p. 16).

¹¹⁷ A epopeia nem sempre é a Literatura da origem, isso tem sido amplamente enfatizado desde o artigo de Etiemble (artigo “*Épopée*”, in *Encyclopedia Universalis* [em suas duas primeiras edições, 1984 e 1992], e retomado em *Essais pour une littérature [vraiment] générale*, sob o título “*L’épopée de l’épopée*”, Paris, Gallimard, 1974). No Japão, por exemplo, ela ocorre bem depois do começo do período histórico e inclusive depois do monumento da literatura escrita que é o *Genji monogatari*.

A comunidade pela literatura

Como seria de esperar, os meios para criar este tipo de novidade radical são diferentes na poesia épica moderna e na antiga. Civilização da recitação pública em cada esquina bem como no palácio contra a civilização da escrita e da clandestinidade; evolução do texto sobre as gerações, que leva em conta as reações do público contra a brevidade da composição e a solidão do autor ... pode-se muito bem compreender que os meios e até as apostas imediatas não são os mesmos no século XX e no mundo antigo. Não é uma questão de aqui apresentarmos em um panorama dessas diferenças. Podemos, em lugar disso, centrarmo-nos no principal: o deslocamento do conflito, do “interior” para o “exterior”, porque isso talvez ilumine o status profundamente diferente desses textos. A epopeia antiga integrou o conflito e “trabalhou” com ele, e nossos textos são eles próprios textos de combate, que trazem o conflito contra a *doxa*, mas fazendo pouco uso disso na narração.

O que caracteriza a epopeia antiga, com efeito, é o “trabalho épico”. Ela está repleta de conflitos¹¹⁸, mas esses conflitos são meios, meios de pensar e desenvolver o novo. Eles são o lugar onde ela [a epopeia antiga] irá confrontar as diferentes posições políticas possíveis, para fazê-las “jogar” diante do público ouvinte: confrontar as respostas possíveis mostrando as últimas conseqüências dos atos de cada um. O “trabalho” passa por confrontos constantes entre Aquiles e Agamenôn, Aquiles e Heitor, Hera e Zeus, e entre “casais” Olivier-Rolando e Rolando-Ganelon. Eles permitem visualizar e distinguir as várias opções que são oferecidas ao mundo bloqueado.

Esse tipo de “trabalho” não é encontrado na poesia épica do século XX. O que ela descreve raramente é o confronto de dois campos ou mesmo duas personalidades, e nossos textos não procuram elaborar algo novo a partir do confronto de posições opostas. O conflito, no entanto, desempenha um papel importante, mas é muito diferente: é o objetivo e não os meios. A poesia épica do século XX se coloca evidentemente em conflito com o mundo ao seu redor. Ela é o grito, o testemunho ardente que se opõe ao estado inaceitável das coisas. Podemos dizer que o conflito

¹¹⁸ Jean-Marcel Paquette até caracterizou o épico pela presença de três conflitos: guerra externa, rivalidade entre líderes dentro de cada campo, conflito interno entre os personagens (ver “*Définition du genre*”, in **Typologie des sources du Moyen Âge occidental**, fascículo **L'Épopée**, Turnhout, Brepols, 1988).

é “exterior”, entre o poema e o mundo tal como é. A grandeza dessa poesia é fazer, com toda força, um caminho para o inédito. É um texto de luta, e o opressor não quer ouvir falar disso¹¹⁹.

Surge disso um modo diferente de ser. Simone Weil admirava a *Ilíada* como um texto não partidário¹²⁰. A epopeia recusa-se a ser um texto de combate e sua grandeza é se desembaraçar pouco a pouco dos preconceitos da sociedade em que nasceu. Em face disso, a épica moderna reivindica seu aspecto partidário. Seu papel é justamente tomar lado nesse novo mundo, dessa voz jamais ouvida. Trata-se de criar um mundo, mesmo um partido literalmente, não (ainda não?) de permitir que toda a sociedade a leve em conta para romper o impasse. Em suma: a poesia épica moderna é dialógica, mas não polifônica. Todos os nossos textos são “trabalhados pela palavra do outro” (Bakhtin), forçados a se situarem em relação ao opressor, para levar em conta seus julgamentos – como são os heróis do submundo de Dostoiévski. Mas está obviamente fora de questão para esses poemas dar a essa voz do outro a “validade” que reivindicam para si – como faz a polifonia. No extremo oposto, a assinatura da epopeia antiga é polifônica, porque o horizonte ali confrontar, com igualdade, todas as posições para, então, trazer o porvir.

Podemos dizer de forma diferente. Os poemas épicos modernos em sua publicação estão à espera do grande texto que os incluiria. Eles são, lançados no mundo hostil da sociedade que os viu nascer, o novo clamor que finalmente será levado em conta. Poderíamos, ludicamente, propor um paralelo: críticos do século XIX sempre falaram desses cantos, breves e parciais, que teriam “*couru la campagne*”¹²¹ antes de serem reunidas em uma grande epopeia. Os poemas épicos do século XX têm características atribuídas a essas “cantilenas”. Melhor ainda: algumas décadas depois, sabemos que esses textos encontraram seu público e o reuniu em torno deles. Se não é sobre a imagem épica de Epinal, com seu bardo cego e suas recitações no final dos banquetes, é de fato um trabalho épico na sociedade de uma época um pouco posterior. A comunidade que a civilização da oralidade criou inicialmente foi fundada, mais tarde, mais ampla

¹¹⁹ Bem depois da reabilitação de Akhmatova, enquanto ela era presidente da União dos Escritores Soviéticos, *Requiem* ainda não fora publicado na URSS. Nota nossa: Anna Akhmatova (1889/1996) foi uma importante poeta russa. No Brasil, encontramos a edição **Anna Akhmátova: antologia poética** [seleção, tradução, apresentação e notas Lauro Machado Coelho]. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

¹²⁰ No famoso artigo de Simone Weil: “*L’Iliade ou le poème de la force*” [*A Ilíada ou o poema da força*] (1940-1941), *Œuvre*. Paris: Gallimard, “Quarto”, 1999, p. 527-552.

¹²¹ Por se tratar de uma expressão idiomática, mantivemos a forma original. Podemos entendê-la como a expressão popular aqui no Brasil “Ainda é preciso comer muita farinha”.

do que os autores poderiam esperar. Não somente os poemas épicos modernos foram os estandartes de uma luta partidária – este é o primeiro estágio de sucesso para esses textos de combate – mas criaram uma nova maneira de perceber o “outro” – o outro muito concreto de uma América ou Caribe livres do olhar secular. O que foi chamado de Leitor Internacional¹²² substituiu a pequena comunidade nacional, onde ambos os lados entraram em confronto. Os dois campos são colocados em perspectiva.

É a vitória dos vencidos que está em todos eles, que todos eles descreveram. E eles se juntam novamente à epopeia antiga. A novidade é Heitor, o vencido na *Ilíada*, como é *Genda-le-Mauvais* no Japão, ou ainda Olivier, de quem Rolando parece sufocar a voz. Poderíamos, por muito tempo, minimizar a importância deles, e não ver a novidade que eles trazem¹²³. No entanto, a vitória dos vencidos é real e profunda. Pouco a pouco, todos na *Ilíada* se converterão a essa realidade do porvir e aos valores que ela traz. O invencível escudo¹²⁴ que se cria na ausência de Aquiles é o sinal dessa transformação: o mundo da cidade e seus cidadãos armados está prestes a suceder o mundo dos heróis individuais. Da mesma forma, Neruda, Hikmet, Césaire e Akhmatova deram ao mundo uma dimensão suplementar àquela que a história contará. Eles mudaram o mundo trazendo-lhe um novo olhar.

¹²² Sobre a publicação de *Dubliners* de Joyce, graças a Ezra Pound, por exemplo.

¹²³ Novamente, isso se deve provavelmente às condições de possibilidade de novidade radical. A grandeza da epopeia é fazer emergir a novidade política, mas não ela pode necessariamente impô-la diretamente (exceto talvez *A canção de Rolando*, recorrendo à *mise-en-scène* de ações judiciais).

¹²⁴ No original “*mur des poitrines*”, alusão a *Ilíada*.



SÁNCHEZ ROBLES, María Guadalupe. La propuesta narrativa de Refugio Barragán de Toscano. In: **Revista Épicas**. Año 3, N. 5, Jun 2019, p. 121-135. ISSN 2527-080-X.

LA PROPUESTA NARRATIVA DE REFUGIO BARRAGÁN DE TOSCANO, NOVELISTA PIONERA

A PROPOSTA NARRATIVA DE REFUGIO BARRAGÁN DE TOSCANO, ROMANICISTA PIONEIRA

María Guadalupe Sánchez Robles¹²⁵
Universidad de Guadalajara

Resumen:

Una de las escritoras más destacadas del siglo XIX es Refugio Barragán de Toscano, quien se convirtió en la primera novelista del occidente de México cuando publicó, en 1884, *Premio del bien y castigo del mal*. Tres años más tarde apareció *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado*, su obra más famosa. Un acercamiento analítico desde el siglo XXI a las dos novelas de esta autora servirá para comprender su propuesta narrativa, estrechamente ligada a la búsqueda de definición identitaria, desde la consciencia de un yo femenino. Por ella pasan las relaciones entre historia y literatura, la confirmación de los valores de época y la amalgama de códigos estéticos decimonónicos. Algunos de ellos, no muy ajenos al lector actual.

Palabras-clave: Identidad; Narrativa; Escritura femenina; Romanticismo; Vanguardia.

Resumo:

Uma das escritoras mais importantes do século XIX é Refugio Barragán de Toscano, que se tornou a primeira romancista no oeste do México quando publicou, em 1884, o *Premio del bien y castigo del mal*. Três anos depois, apareceu *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado*, sua obra mais famosa. Uma abordagem analítica a partir do século XXI aos dois romances dessa autora servirá para entender sua proposta narrativa, intimamente ligada à

¹²⁵ Profesora del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara.

busca pela definição de identidade, a partir da consciência de um eu feminino. Através da obra, se fazem presentes as relações entre história e literatura, a confirmação dos valores de época e o amálgama dos códigos estéticos do século XIX. Alguns deles, não muito estranhos ao leitor atual.

Palavras-chave: Identidade; Narrativa; Escritura feminina; Romantismo; Vanguarda.

La narrativa femenina jalisciense encuentra sus raíces en la obra de la profesora Refugio Barragán de Toscano, primera novelista del occidente de México, quien en 1884 publicó *Premio del bien y castigo del mal* y tres años después, en 1887, *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado*. Tanto en ellas como en otras obras, la escritora (Tonila, Jalisco, 1843) avecindada varios años en Guadalajara y fallecida en la ciudad de México en 1916, pone de manifiesto las problemáticas propias de la implantación de una práctica escritural en el orden de lo genérico.

En este acercamiento a ambas novelas y al ensayo “La mujer mexicana” de la ilustre autora decimonónica aparecido en España en 1882, se pretende resaltar la reflexión de Refugio Barragán de Toscano sobre su función como narradora y dar lugar a una construcción de la representación de la mujer en la época de la escritura.

Lo femenino desde las novelas

Refugio Barragán de Toscano fue la primera escritora mexicana en incursionar en este género literario. Con plena consciencia del hecho, aprovecha las múltiples digresiones de sus novelas para tomar postura, la mayoría de las veces en un supuesto diálogo con el lector. A este respecto, en *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado* abundan los ejemplos. Como muestra, conviene entonces destacar de dicha obra los siguientes registros sobre el oficio de la buena pluma:

El que oye a otro tiene derecho a exigir, y el que narra tiene obligación de complacer. Así, pues, lectores, adelantándome a vuestra justa exigencia, si la tenéis, voy a ser complaciente (2017a, p. 263).

Entre paréntesis, perdonadme la distracción de haber principiado esta escena en presente para conducirla tan bruscamente al pasado. Todo puede perdonarse al novelista con tal que mienta con gracia, aunque en lo último me quede a oscuras respecto de mí (2017a, p. 265).

Los colores pueden combinarse, las formas reducirse a una sola y los hilos adherirse de tal manera que ni juntura quede. De la misma manera el novelista cambia a menudo de decoraciones de su fantasía, nada más justo; tiene tantas cuantos son sus caprichos (2017a, p. 289).

Ejercicio de la libertad, originalidad y compromiso social, entre otros postulados. En *Premio del bien y castigo del mal* se hace notar el conflicto entre realidad y ficción, otro tópico de la creación artística:

Como la pluma tiene el misterioso poder de conducirnos momentáneamente a donde deseamos, semejantes a esas varitas mágicas de Las mil y una noches que tanto abundan en los cuentos de las ayas y las nodrizas, vamos a anticiparnos a los sucesos ya referidos, tratando de introducirnos unas cuantas horas antes en la miserable casquilla de la pobre mujer, a quien vulgarmente se conocía con el epíteto de “la hechicera” (2017b, p. 35).

Por una debilidad de nuestro espíritu nos hallamos siempre propensos a ver las cosas por su lado malo; a desarrollar los sentimientos más puros bajo el prisma de la duda y la aseveración fatídica del doloroso convencimiento con que la imaginación engañada, torrente de ideas sin fondo, nos hace víctimas de apariencias quiméricas nacidas y nutridas en nuestro volcánico cerebro (2017, p. 79).

Como dije en otra parte, hay escenas que no pueden describirse, y que la pluma más bien cortada relega a la imaginación de sus lectores, porque no hallaría conceptos dignos de ellas y todas las imágenes que forjara parecerían pálidas (2017, p. 107).

La escritura de Refugio Barragán de Toscano no surge del vacío. Por el contrario, es producto de un contexto específico y por tanto de un grupo social, en una época en que proliferaron libros, revistas y asociaciones literarias y artísticas que contaban con la presencia femenina. Entre 1867 y 1889, a raíz del triunfo de la república liberal y bajo el impuso del escritor Ignacio Manuel Altamirano, se manifestó en México un resurgimiento intelectual que así explica José Luis Martínez:

No hay una sustitución violenta de ideas y normas culturales, sino la maduración y el fortalecimiento de un antiguo impulso, que Altamirano organiza como un programa coherente y sostenible. Gracias a este programa, que llega a ser empresa nacional de integración cultural, la literatura, el arte, la ciencia y la historia se cultivan con laboriosidad y entusiasmo singulares por liberales y conservadores, reunidos al menos por unos años gracias a la concordia (2000, p. 712).

Las novelas de Refugio Barragán de Toscano no sólo convocan a la reflexión de las disciplinas literaria e histórica y a la relación que éstas guardan con las búsquedas de definición identitaria nacional, sino al papel de las mujeres en el nuevo orden social. Nuestra autora deja ver su postura:

Muchos hombres han gastado su tiempo en satirizar en la mujer la mentira y el fingimiento. Y explicando la causa que le impele a no ser franca; pero explicándola a su satisfacción, y hallándola por este motivo un tanto obscura, concluyen por exclamar que la mujer es un enigma difícil de explicar.

¡Qué bien se ve el poco estudio que tales hombres han hecho de la mujer!

Para alcanzar a conocerlas, deberían los hombres hacer un estudio minucioso de sí mismos. Porque la mujer ha sido, y será siempre, lo que el hombre quiere que sea. Más claro aún, si ella engaña, si ella finge es porque aquél nunca le habló verdad (2017a, p. 64).

Refugio Barragán de Toscano había nacido en Tonila, Jalisco, en 1843. A los catorce años de edad se trasladó a Colima con su familia, donde escribió sus primeros poemas, que se publicaron en el periódico “La Aurora del Progreso”. Recibió el título de maestra en 1865 y al año siguiente estrenó *La hija del capitán*. Otras exitosas obras dramáticas fueron: *La diadema de perlas o Los bastardos de Alfonso XI* (1873) y *Libertinaje y virtud o El verdugo del hogar*, tragedia costumbrista. Refugio Barragán residió de 1887 a 1889 en Guadalajara, donde fundó el periódico “La Palmera del Valle”. En 1890, viuda del profesor Esteban Toscano Arreola, se trasladó a la ciudad de México, para laborar intensamente en la docencia. Ahí falleció en 1916. De su producción lírica hay que mencionar *La hija de Nazareth*, poema religioso en 18 cantos, *Celajes de Occidente*, *Cánticos y Armonías sobre la Pasión y Luciérnagas*. *Lecturas amenas para los niños*.

Los temas de su obra, en general, conducen a la confirmación de los valores sociales, culturales, políticos y económicos, imperantes en su medio. La fe, la moralidad, un cierto orden determinado para todos y, de manera primordial, la develación de prácticas y rituales de las clases sociales privilegiadas son las preocupaciones que caracterizan su escritura.

Uno es el tiempo de la narración y otro el tiempo histórico en el que se conciben *Premio del bien y castigo del mal* y *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado*, escritas cuando el romanticismo ya había pasado de moda. La enunciación de los roles sociales que desempeñan los

personajes se inserta en un período en torno a la Independencia de México y la escrituración se ejerce desde el ambiente de la *pax porfiriana*. Los hechos históricos aludidos en la primera novela son: una espléndida descripción de la entrada de Agustín de Iturbide a México el 23 de septiembre de 1821 al consumarse la Independencia, la crónica de un concierto en su honor y la narración de los desastres del motín del cuatro de diciembre de 1828. En *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado* el ambiente es todavía colonial y aunque se proclaman las ideas libertarias en boca de una de las protagonistas, un personaje se enlista en la lucha y el bandido finge ante su hija que sus secretas actividades pertenecen a la conspiración independentista, no se precisan hechos históricos tan concretos.

En cuanto a la estructura, Magdalena González Casillas explica que:

La novelista supo manejar el suspenso y ofrecerlo en dos o tres planos narrativos, hábilmente entretejidos y relacionados, y esclarecidos en el desenlace. El misterio – una bruja, un salteador de caminos-, el amor casto y tierno germinando en el corazón de jóvenes protagonistas y las biografías completas de los personajes, ofrecidas a pausas, fueron los ingredientes empleados en las dos novelas (2015, p. 333).

Refugio Barragán elige momentos de tensión en la diégesis para intervenir. También lo hace cuando cree conveniente presentar una introducción a atmósferas nuevas, ciudades o paisajes y así opinar sobre cuestiones de orden costumbrista. Su tono es confesional e intimista. Busca en todo momento crear un lazo afectivo con sus lectores, pero en especial con sus "lindas lectoras", en quienes busca cierta complicidad, sobre todo cuando se habla de cuestiones conyugales.

La autora-narradora pretende validar sus comentarios con citas y refranes provenientes de la colectividad y el pasado. Sin embargo, es un hecho que inserta sentimientos propios y – como hemos observado – hasta experiencias concernientes a las bondades de la escritura. Mezcla lo que aparentemente es historia con ideas que surgen de su imaginario o percepciones que parcializan los acontecimientos.

Su postura ante la realidad social es clara: valora las acciones de sus personajes desde la óptica religiosa, el respeto a la autoridad y su fascinación por los paisajes que "impregnan el alma". Por otro lado, su misión como narradora no es sólo la de manifestar sus ideas, sino exhortar continuamente a los lectores a perseverar en lo correcto.

Premio del bien y Castigo del mal, publicada en Ciudad Guzmán en 1884, es una novela corta, armoniosa, equilibrada, con excelentes descripciones del paisaje y trama sencilla. La protagonista es Concha, cuya bondad es premiada con un destino dichoso al casarse con Gaspar. No se sabe hasta el final que es hijo de Valentina, temida y supuesta bruja que vive sola en medio de un bosque, a quien la joven de 18 años salva de la muerte con intensos cuidados. A su vez, Valentina, la peor enemiga de infancia y juventud de María, fallecida madre de Concha, había sufrido durante veinte años con enfermedades y pobreza el castigo de la pérdida de su hijo, por haber despreciado a todos los que la quisieron, con su arrogancia y envidia, hija ésta última, del orgullo y la vanidad.

Más exitosa resultó *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado*, publicada en Guadalajara en 1887. Basada en una leyenda regional sobre supuestos tesoros escondidos en las cuevas de las faldas del volcán de Colima, narra la vida del bandido Vicente Colombo y de su hija María, quien establece un vigoroso recorrido entre los grupos sociales a que tiene acceso: el de los criminales y el de las familias adineradas de la región. Huérfana de madre, es educada por su padre y su aya. Vive en una cueva del volcán, respetada por los bandoleros, como un “santuario de recato”. Aunque no le faltan pretendientes y está enamorada de Rafael, María buscará la felicidad en un convento, o en todo caso en la otra vida, para expiar las culpas de su padre.

Las dos obras son ricas en elementos duales y contradictorios, que al multiplicarse, encuentran difíciles soluciones.

La caracterización de los personajes femeninos corresponde plenamente al romanticismo. Tomaremos algunos rasgos de Concha y María, las protagonistas de las dos novelas de Refugio Barragán de Toscano, para adentrarnos en sus mundos. Concha era hermosa, “como el sueño de un poeta”:

Sus ojos azules, lánguidos o arrebatadores, despedían de su brillante pupila, esa luz magnética que conmueve las fibras más secretas del alma: su boca pequeña y nacarada, botón de rosa humedecido sobre el copo alabastrino de su redonda barba, sonreía casi siempre: su garganta sombreada por dos trenzas de oro, había podido servir de modelo a las vírgenes de Rafael o de Miguel Ángel. Pero lo que más la embellecía, era la aureola de bondad que asomaba a su frente, reflejo purísimo de su alma (2017b, p. 21-22).

A su vez, María, con sus “ojos grandes y negros como la noche”, destacaba también por su delicadeza, pudor, bondad, pureza, paciencia y buen carácter. Ambas poseen una voz melodiosa con la que enternecen a sus padres, que las llenan de mimos. Ambas tienen una amiga íntima, otra joven a quien hacen confidencias, aunque no todas, pues sus mayores secretos se mantienen guardados. Ambas quedaron huérfanas de madre a muy tierna edad.

La importancia de la madre en la novela romántica dibuja un origen de bondad. El seno materno como refugio de los males. En las dos narraciones encontramos la orfandad como un tema recurrente en la vida de la mayoría de los personajes. Laura Ibarra, estudiosa del romanticismo explica:

Los románticos se inclinaron por subrayar la importancia de la madre precisamente señalando los efectos de su ausencia. Las madres fallecidas se prestan especialmente para expresar la nostalgia por el pasado, el hogar, así como para expresar el futuro, la reunificación con el origen de la vida en la muerte (2004, p. 107).

Nuestras dos novelas, en efecto, tienen un afán circular: la génesis y el final. También Gaspar y Rafael, los galanes de las heroínas son huérfanos. Valentina, la mujer que purga su vanidad y su orgullo en *Premio del bien y Castigo del mal*, debe sus faltas a una mala crianza por parte de una tía consentidora al morir su madre. Por eso son tan importantes las madres sustitutas. Un gran número de buenas mujeres se preocupan por el bienestar de las jóvenes y muy especialmente de su educación.

Si bien es cierto que las mujeres del siglo XIX no tenían el mismo acceso que los hombres a la educación formal, nuestras heroínas se habían preocupado por su propia formación. Concha “había cuidado de llenar su alma con el rico tesoro de la virtud y los conocimientos necesarios de una sólida instrucción.” Por su parte, María dedicaba sus tiempos libres a la lectura.

Mujer y naturaleza forman un binomio remarcado en las obras. Las descripciones paisajísticas abundan y se equipara con frecuencia la belleza del medio ambiente con la belleza física o interior de las damas jóvenes encarnadas en la novela. Concha es “graciosa y rubia como la cuajada espiga y su voz es melodiosa y argentina, como los susurros de la tarde.” María en forma particular es frecuentemente comparada con una flor por su belleza. Lo natural como expresión de lo sagrado, nuevamente, ayuda a construir una idea de divinización de lo femenino. Montserrat Galí, explica:

El Romanticismo instauro otro tipo de religiosidad, una religiosidad que no se da en la trascendencia de Dios y la fe religiosa, sino en el carácter sagrado que se descubre en las cosas terrenas, y de manera muy especial en la naturaleza y en el amor. El camino para llegar a Dios será, a partir de la religiosidad romántica, el amor –entendido como fusión espiritual con otro- y la contemplación de la naturaleza, entendida como manifestación de Dios (2002, p. 427).

De igual manera, el clima y la situación concreta del paisaje están asimilados a los estados de ánimo por los que transitan los personajes.

La esencia del romanticismo radica, según Laura Ibarra, en el afán totalizador. Debe dar cabida a la naturaleza dentro de sí mismo. El humano, que se deja llevar más por los impulsos del sentimiento que por la razón. Esta idea concuerda con el ideal de Nación manifiesto por medio de la instancia narrativa. Una constitución de valores que clausuren las polaridades. Es decir, no más dicotomías en el orden social e ideológico, sino tener acceso a un bienestar común instaurado por el sistema y los aparatos de estado.

Con la descripción de los sentimientos femeninos, Refugio Barragán de Toscano busca un acercamiento con la novela psicológica europea del siglo XIX. Odio, amor, envidia, compasión, miedo, valentía, desprecio, perdón, definirán poco a poco el carácter y la personalidad de nuestras heroínas. El juego de las pasiones quedará registrado en el quehacer epistolar. Dice Celina Vázquez Parada:

Durante el siglo XIX la correspondencia no fue solamente el medio más utilizado para transmitir información sino, en muchas ocasiones, el único. Las cartas son un ejemplo de los documentos personales -diarios, memorias, autobiografías- que nos muestran la historia vivida en su dimensión más humana. Por su carácter íntimo, no tienen el afán de convencer a terceras personas ni de llevar a la posteridad a sus autores (2001, §2).

Las cartas establecen situaciones definitorias. En *Premio del bien y Castigo del mal*, Valentina sabe que queda en la ruina, mediante una carta póstuma de su marido, donde además de informarle que ha perdido sus bienes, le recrimina su vanidad y su orgullo.

De la misma forma, en *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado*, María recibe el día que cumple quince años, una carta póstuma de su madre. Paula le revela su terrible secreto: había sido arrancada de los brazos de su padre por Colombo, el jefe de una gavilla de bandidos y

obligada a vivir con él en las cuevas del Nevado. Le deja un último encargo: buscar a su anciano abuelo.

Sin embargo, María logra sobreponerse para cumplir su misión. Tanto ella como Concha, son decididas y valientes. Nada les impide lograr sus fines, sin importar si se trata de caprichos o de grandes empresas.

Todo esto se explica porque hay una sistemática de la esperanza que corona las dos novelas. La instancia narrativa puede disculpar muchas cosas, excepto la pérdida de sentido del futuro. La caída en lo moral. Igual ocurre con María, quien pese a su melancolía no pierde la fe en la divinidad en ningún momento, aun cuando todo parezca perdido y aun cuando guarde luto en el interior de su alma. La autora-narradora detalla:

La esperanza, esa hada preciosa que se cierne sobre la frente del infortunado, y que parece decirle: "Estoy junto a ti, no te acobardes", ese sueño dorado, que hace al artista avanzar por el camino de la gloria; esa flor abierta, cuyo aroma perfuma el camino que sigue la juventud; ese fuego sagrado a cuya bendita flama, se agrupan todos los seres para leer en el libro del porvenir una dorada página, que quizá ni existe; pero que buscan anhelantes; la esperanza, repito, brilló entonces para la joven, no ya dudosa, sino clara y alegre como la lámpara suspendida al techo de un salón de baile (2017a, p. 214).

La esperanza como renovación y antítesis del fracaso ante la vida. Pese al "que quizá ni existe". No importa el autoengaño con tal de seguirse moviendo, con tal de no claudicar.

Esa esperanza, ese espíritu vivificante que invade las obras de la maestra Refugio Barragán de Toscano no es sino una proyección del afán unificador encabezado por Altamirano, en busca de una literatura nacional que diera cuenta de la identidad mexicana, en permanente autoconstrucción a partir del programa educativo. Un esfuerzo, por cierto, que vencido en unas épocas y sostenido en otras, cumplirá pronto doscientos años.

Lo femenino desde el ensayo

"La mujer mexicana" fue el título de un artículo con el que Refugio Barragán de Toscano colaboró en el libro *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, editado por Juan Pons en Barcelona, en 1982. Este ensayo es estudiado por Virginia Seguí Collar

en un trabajo intitulado “Perspectivas de mujer. Refugio Barragán de Toscano”, publicado en el volumen *Ensayos críticos sobre autoras y temas*, coordinado por Leticia Romero Chumacero y publicado por la Universidad Autónoma de la ciudad de México, en 2017. Con base en el estudio de Virginia Seguí, me permito hacer las siguientes consideraciones.

El factor biológico es uno de los que organizan la generación de sentido en la escritura de Refugio Barragán. La naturaleza se manifiesta en sus textos como marca de identidad, como razón de ser y como ámbito fundacional. Elementos como el clima y la geografía definen el trazo verbal de las mujeres mexicanas y repercuten en lo femenino como una causa y como un espejo: la mexicana posee “desde muy pequeña esa vivacidad, esa ternura, esa coquetería en fin, que tanto gusta admirar y ser admirada” (ctd. en SEGUÍ Collar¹²⁶, 2017, p. 192), escribe Barragán de Toscano en su referido ensayo “La mujer mejicana”.

Lejos de una idealización y más cerca del realismo que de cualquier otra escuela, la naturaleza mexicana puede llegar a producir “las rosas del bien y las espinas del mal” (Ibidem, 192) y tiene que ver, de manera muy estrecha, con las caracterizaciones de las clases sociales a las cuales pertenecen las mujeres. Así, la mujer de clase baja, la india, es trazada verbalmente de la siguiente manera:

...de regular estatura, gruesa de formas, pecho abultado. Color bronceado, ojos negros, frente deprimida, pelo negro, áspero y lacio, boca un tanto grande, labios gruesos, nariz achatada, rostro un tanto redondo, manos y pies pequeños (p. 194-195).

Un factor que la autora asocia con la fisonomía de la mujer mexicana representada, es la fuerza y una actitud sobresaliente de lucha; señala que a ella “no le arredra nada” (Ibidem, p. 195), puesto que la naturaleza es su origen y su ámbito propio: “el sol es su elemento, el viento no la incomoda y la tempestad no la sobrecoge” (Idem, Ibidem). Su valentía “es igual a la del indio, no le falta” (Idem, ibidem).

Pero en realidad, para Refugio Barragán la mexicana auténtica es la criolla o la mestiza. Menciona la autora que los extranjeros ponen de relieve como signo particular de las mexicanas sus manos y sus pies, pero que ella prefiere pensar que los signos sobresalientes de la identidad

¹²⁶ Todas las citas de Refugio Barragán de Toscano referentes a “La mujer mejicana” serán tomadas del artículo de Virginia Seguí Collar y sólo se indicará el número de página.

femenina son sus ojos, “negros como la noche o azules como el firmamento en una tarde serena, están impregnados de una vivacidad y una dulzura que cautiva a quien descuidado se deja abrasar por los rayos de sus ardientes pupilas” (p. 195).

La pertenencia femenina a una clase social está regida por un conjunto de signos que apuntan a una especie de determinismo según sus características raciales, por lo que la escritora considera a la mexicana de dos maneras: “como india, y como criolla o mixta de la raza anterior y de la española” (p. 194). En algún momento, la enunciación considera a la india como heredera no muy digna de su glorioso pasado, momento de mayor calidad, tanto biológica, como social.

El ensayo “La mujer mejicana” muestra tres niveles sociales: la aristocracia, la clase media y el pueblo. Representa a la aristócrata como una entidad pasiva y echada a perder, puesto que su misma posición social la salvaguardará toda la vida, con una discapacidad absoluta para la vida real; a las mujeres de clase media las considera y lo dice literalmente, como unas “mártires”, aunque sin demasiada gloria ni reconocimiento, ya que, aunque cuentan con virtud, honradez y trabajo, deben sacrificarse disfrazando y disimulando sus carencias económicas en el trato con personas de clase alta. La mujer del pueblo, considera la escritura de Barragán de Toscano, es la más afectada en el ámbito socioeconómico, porque sólo cuenta con su fuerza de trabajo, con el nivel más biológico de las caracterizaciones; al verse separada de un status económico viable, no tendrá acceso a la educación y por lo tanto también su moralidad estará en riesgo. La mujer del pueblo, aquí, sólo ambiciona alimentarse y alimentar a los suyos y descansar de las fatigas de su vida: “el sol la encuentra en el trabajo; la noche le sorprende en él, para ofrecerle descanso” (p. 198). Señala también nuestra autora que las clases bajas y sobre todo las mujeres pertenecientes a ellas padecen una verdadera vida infeliz, que linda con la degradación física y moral: mendicidad, vejez prematura, crimen, violencia y prostitución. El sistema social aludido resulta rígido e inamovible.

Este determinismo parece basarse en un conjunto de signos relacionados con lo tradicional y con la moral de la época. Las costumbres a las que hace referencia Barragán de Toscano van desde comportamientos cotidianos como el cumplimiento laboral, hasta cuestiones culturales y religiosas, pasando por una construcción particular de lo individual mediante las emociones. El amor será, a fin de cuentas, el instrumento más importante para la fundación de

una idea concreta de lo femenino y como arma ante los embates de lo masculino y sus falsedades. Señala Refugio Barragán que el carácter dulce y sufrido, y a la vez ardiente y apasionado de la mexicana es capaz de la abnegación pero también del odio; las madres son católicas por esencia, pero la formación sólo por costumbres y no por una verdadera educación, les imposibilita lograr verdaderos y notables frutos como mujeres. Todas las mujeres de todas las clases sociales pueden padecer de esta incapacidad; pueden caer en la inoperancia, en lo pretencioso, en la corrupción y hasta en el crimen y la violencia. En la inmoralidad y el desorden, en dos palabras. Para nuestra autora, la moral y la tradición son dos fuerzas muy importantes que caracterizan y constriñen a la mujer mexicana, pero que mientras le dan forma a la misma mujer, le impiden realizarse si no cuenta con educación.

Así pues, otro factor importante en la conformación de la representación de la mujer mexicana de finales del siglo XIX es la educación. De manera insistente los textos señalan esta presencia. La educación como un elemento del cual se carece, o como un factor preciso para la generación concreta y real de lo femenino. Barragán de Toscano explica claramente la diferencia entre la educación y la instrucción; la primera consiste en una continuidad vital y social, mientras que la segunda se presenta en términos más de una mecanicidad y una repetición. La educación es una forja social más que académica y por lo tanto dependerá de las fuerzas hegemónicas que constituyen la sociedad. Entre ellas, explica, las tradiciones y la presencia y poder de lo masculino; la autora comprende y señala que la mujer mexicana de la época depende de las ideas de los hombres y que debe adaptarse a ellos para sobrevivir, lo cual deplora absolutamente. Reconoce que la educación tradicional en la familia no siempre será la mejor que se pudiera obtener, y que dependerá en mucho de su propio esfuerzo, modificar esa situación.

La mujer mexicana es responsable de sí misma y de su propia idea. Barragán de Toscano vislumbra un nuevo horizonte para ella:

...las puertas de la Ilustración están francas; planteles gratuitos de enseñanza primaria y secundaria han cobijado bajo sus aulas corazones femeniles ávidos de entusiasmo por las ciencias...hasta donde su inteligencia se lo permite, [la mujer] disfruta de cierta libertad social, se le ve en los teatros, bailes, tertulias y paseos, siempre atendida y considerada... Mientras la mujer digna y sensible ciñe a su frente la imperecedera corona del saber, el hombre se complace de calificarla con los epítetos de frívola, vana y ligera (p. 199).

La mujer representada por Refugio Barragán de Toscano espera una situación óptima y un momento mejor para elevar el nivel de su educación. De este modo, la enunciación se construye como una entidad política, puesto que procura obtener y mantener una característica que le procure un poder concreto y real: el de su propia formación.

Gracias a su preparación magisterial, nuestra autora, de clase media instruida, puede avizorar la situación de la mujer mexicana de la época. El gozar de esta especie de privilegio educativo, más que económico, le permite expresarse en su escritura, ya de ficción ya ensayística. Pero es por medio de la escritura misma, como intenta articular y modificar la situación. La escritura se convierte en una herramienta de transformación y de enunciación.

Refugio Barragán de Toscano considera la escritura como un útil capaz de construir identidad y realidad, tanto hacia el interior del texto, como hacia el exterior (da lugar a personajes femeninos, pero también se construye a sí misma como una mujer activa y responsable, como agente responsable de sus propios libros y de las publicaciones de otras mujeres). “No sé escribir, y sin embargo, la pluma es para mi alma una necesidad” (p. 202), explica. Nuestra autora convierte la escritura en causa y consecuencia de lo femenino al mismo tiempo.

La escritura es, pues, para Barragán de Toscano, un instrumento de conocimiento. En *La hija del Bandido*, la instancia narrativa, la representación de la voz autoral resulta perfectamente consciente de su actividad como narradora de una serie de hechos que se confunden entre lo real y lo ficticio: “Lo que escribo no es más que una novela desarrollada, como dije antes, al influjo de tradiciones puramente vulgares...embellecidas con el lenguaje de la ficción y de la poesía” (2017a, p. 27). La escritura, para Refugio Barragán de Toscano, se resuelve como una herramienta del saber, como una vía de autoconstrucción y de representación. De manera eficaz nuestra autora consigna las características que ordenan las representaciones literarias de la época. Su escritura es un espejo y un motor.

Para concluir este acercamiento a la escritura de una mujer sobre otras mujeres diremos lo siguiente: como una buena reflexión especular, la escritura de Refugio Barragán se ocupa de lo femenino, pero también de lo masculino, colocándolo como un factor a veces a favor, a veces muy en contra, y le otorga responsabilidades sociopolíticas muy concretas hacia las mujeres de la época, como la educación o el abuso de poder, autoridad y uso de calificativos peyorativos; la

escritura de Barragán es lo suficientemente crítica con la presencia masculina como para alejarla de un simple sometimiento tradicional. Baste mencionar que al principio del ensayo “La mujer mejicana”, comenta algunos efectos de la mirada masculina “antes de que mi trémula mano bosqueje a la mujer, mujer tantas veces calumniada, denigrada y aplaudida por su enemigo apasionado EL HOMBRE¹²⁷” (ctd. en SEGUÍ Collar, 2017, p. 192).

La enunciación se considera a sí misma y a sus representaciones femeninas como una suerte de heroínas, de presencias enfrentadas al sistema total, masculino y tradicionalista; son emisarias de una nueva actitud, muy moderna por cierto para el siglo XIX mexicano. Por medio de la escritura y el trabajo, las mujeres se colocan en una posición de vanguardia con respecto a sus historias socioculturales de época. La mujer que enuncia y las mujeres representadas se encuentran a caballo entre dos épocas, dos momentos, no sólo entre los siglos XIX y XX, sino entre la tradición y la modernidad, entre un costumbrismo y un realismo pragmático en literatura. Las mujeres de Barragán quieren ser (ella misma lo es) representantes operativas de sus propios intereses, tanto literarios como laborales.

Es de llamar la atención que los factores comentados, en conjunto, se asemejen a una suerte de ideario positivista (la naturaleza, la tradición, el orden social, el progreso cultural, la educación, la férrea división en clases sociales, etc.). Refugio Barragán da cuenta de ellos en su escritura, consciente o inconscientemente, pero va un paso más allá, pues no sólo lo presenta como parte de su concepción de la mujer mexicana, sino que también propone opciones para avanzar. Es una escritora que reconoce y traza lo femenino con sus puntos a favor y en contra. Lo que debe permanecer y lo que necesita transformarse.

Referencias

BARRAGÁN de Toscano, Refugio. **La hija del bandido o los subterráneos del Nevado**. Primera. Guadalajara: Arlequín, 2017.

BARRAGÁN de Toscano, Refugio. **Premio del bien y castigo del mal**. Primera. Guadalajara: Arlequín, 2017.

GALÍ Boadella, Montserrat. **Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México**. Primera. D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

¹²⁷ Mayúsculas del original.

GONZÁLEZ Casillas, Magdalena. **Historia de la literatura jalisciense en el siglo XIX**. Primera. Guadalajara: Pollo Blanco Editorial, 2015.

IBARRA García, Laura. **Sociología del romanticismo mexicano**. Primera. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004.

MARTÍNEZ, José Luis. México en busca de su expresión. In: **Historia general de México**. D.F.: El Colegio de México, 2000. 707-755.

SEGUÍ Collar, Virginia. Perspectivas de mujer. In: **Ensayos críticos sobre autoras y temas**. Ed. Leticia Romero Chumacero. Primera. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2017. 189-213.

VÁZQUEZ Parada, Lourdes Celina. **La vida privada en el Occidente de México en el siglo XIX**. Correspondencia de mujeres. In: **Argos** 19, 2001.



Relatos de pesquisa
Comptes rendus de recherche



SANTANA, Luana. *Memorial de Rondon* (1995), de Stella Leonardos: um estudo. In: **Revista Épicas**. Ano 3, N. 5, Jun 2019, p. 137-155. ISSN 2527-080-X.

MEMORIAL DE RONDON (1995), DE STELLA LEONARDOS: UM ESTUDO

MEMORIAL OF RONDON (1995) DE STELLA LEONARDOS: UNE ÉTUDE

Luana Santana¹
(UFS/CIMEEP/CNPq)

RESUMO: Estudo da obra *Memorial de Rondon* (1995), de Stella Leonardos, com foco nos aspectos épicos, que permitem inseri-la no percurso épico da Literatura Brasileira. Além de aspectos estruturais da obra, também serão comentados os referentes históricos necessários à compreensão do modo como a poeta desenvolve a matéria épica do poema. Por fim, será dado realce à presença da invocação épica, objeto de nossa pesquisa de Iniciação Científica.

Palavras-chave: *Memorial de Rondon*; Epopeia brasileira; Stella Leonardos.

RÉSUMÉ: Une étude de l'œuvre *Memorial de Rondon* (1995), (1995), mettant l'accent sur les aspects épiques, qui permettent de l'insérer dans l'itinéraire épique de la littérature brésilienne. En plus de les aspects structurels de l'œuvre, les références historiques nécessaires pour comprendre comment la poète développe le sujet épique du poème seront également abordées. Enfin, la présence de l'invocation épique, objet de notre recherche d'initiation scientifique, sera mise en évidence.

Mots-clés: *Memorial de Rondon*; Épopée brésilienne; Stella Leonardos.

Introdução

Poeta, tradutora, professora, romancista, ensaísta literária e autora de inúmeras peças teatrais, Stella Leonardos da Silva Lima Cabeça nasceu no Rio de Janeiro no dia 1º de agosto de 1923. Formada em Letras Neolatinas, publicou, em 1941, seu primeiro livro de poesia, *Passos na*

¹ Pesquisadora PIBIC/CNPq da Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana.

Areia, que inaugurou uma extensa e premiada obra literária que oscila entre textos poéticos, traduções de obras, produção de literatura infantil e crítica literária. Dentre a variedade de gêneros cultivados pela autora, merecem destaque os poemas longos, como os romanceiros, as rapsódias e os cancioneros, que apresentam duas facetas muito interessantes que caracterizam o estilo da autora: a épica e a neotrovadoresca.

Nesta análise, centraremos nossas atenções na vertente épica, considerando que a autora contribuiu largamente para a permanência do gênero épico na contemporaneidade, tal como pontua Ramalho: “poetisa que, entre escritores e escritoras da Literatura Brasileira, foi a que maior quantidade de epopeias produziu, alcançando cerca de quatro dezenas de textos passíveis de serem estudados como epopeias” (2015, p.74).

Dentre essas várias obras épicas que a autora escreveu, analisaremos *Memorial de Rondon* (1995), investigando os aspectos épicos apresentados no texto, com destaque para a invocação épica², de modo a identificar como a inventividade se faz presente na estética da autora.

Esperamos, com este estudo, contribuir para a divulgação e a valorização da produção literária de Stella Leonardos, assim como sublinhar como, por meio de *Memorial de Rondon* (1995), a autora trouxe ao público a figura de Cândido Mariano da Silva Rondon, realizando um percurso histórico-mítico sobre sua vida e seus feitos, que se inicia com seu nascimento e chega até o auge de sua carreira humanista na Comissão das Construções de Linhas Telegráficas no interior do Brasil, especificamente no Mato Grosso. Cândido Rondon foi um grande líder de expedições desbravadoras no oeste do Brasil e fundador do Serviço de Proteção ao Índio, além de ter sido o idealizador do Parque Nacional do Xingu.

Sobre a obra *Memorial de Rondon*

Com 953 versos em redondilha maior, e algumas citações de estudiosos que acompanham o desenrolar do poema, a obra *Memorial de Rondon* constitui importante fonte histórica e cultural brasileira. Através de um memorial, ou seja, de uma narração dos feitos realizados por Rondon, Leonardos apresenta um texto de caráter antropológico, etnográfico e filológico. Além

² Tema de nossa pesquisa de Iniciação Científica junto à Universidade Federal de Sergipe.

disso, a autora enfatizou credences mato-grossenses, mitos, lendas, sonoridades, vocabulário e raízes indígenas que definem as experiências vividas por Rondon. Ao reunir, em *Memorial de Rondon*, componentes que constituem o plano histórico e maravilhoso da cultura mato-grossense, Stella Leonardos materializa uma fonte de afirmação do *epos* da nação brasileira.

Narrado em terceira pessoa por um narrador heterodiegético, ou seja, um narrador observador, característica de epopeias mais clássicas, há a predominância, na obra, da instância de enunciação narrativa em relação à instância de enunciação lírica, no entanto ambas andam juntas no poema, destacando a dupla instância de enunciação, ou seja, na obra se reconhece um discurso híbrido, característica necessária para o reconhecimento de uma epopeia. Em alguns trechos, o eu lírico/narrador se presentifica em primeira pessoa.

A obra tem como matéria épica, ou seja, temática resultante da fusão do real com o mítico, o percurso mítico-histórico de Rondon na construção das linhas telegráficas em Mato Grosso e seu convívio com tribos indígenas. O heroísmo histórico de Rondon recebe, no decorrer do poema, uma aderência mítica, que o projeta no maravilhoso. Nesse percurso, a autora descreve o convívio de Rondon com os índios silvícolas bororos, aritís e nhambiquaras, demonstrando o contato do herói com a cultura e as lendas dessas tribos indígenas. Além disso, o poema descreve os obstáculos enfrentados por Rondon e por sua comissão na construção das linhas telegráficas, atravessando o sertão desconhecido, habitado, na maior parte, por índios, enfrentando fome, doenças, mortes de seus ajudantes, entre outros. Nessa comissão, Rondon marcou seu nome na história.

Um dos aspectos que caracterizam as produções épicas é a presença da “proposição épica”, que tem como principal característica referenciar a matéria épica que será tratada no poema. É na proposição que se apresenta uma síntese do poema que se seguirá. Nela, portanto, o eu-lírico/narrador explicita o teor da matéria épica de que tratará o texto. Ao estar presente, a proposição sinaliza uma intencionalidade épica mais explícita, como veremos a seguir.

Em *Memorial de Rondon*, a proposição é inserida em forma de um texto em prosa, assinado pela autora do poema que, sob a forma de um metatexto, explicita sua intenção ao criar o poema:

Acreditamos que este memorial seja contribuição à literatura de conotação etnográfico-filológica no Brasil. Partindo da ideia de que não se pode falar do índio nem do caboclo sem conhecer seu habitat e raízes, usamos neste trabalho – além do linguajar e credences mato-grossenses – vários mitos e lendas. E muitas expressões dos diversos vocabulários indígenas do convívio de Rondon: bororo, arití e nhambiquara. Sem RONDÔNIA, de E. Roquette Pinto, este livro seria impossível, entre outros. E porque RONDON é herói optamos pela forma rapsódica (LEONARDOS, 1995, p.9).

Com intuito de explicitar uma síntese da obra para os leitores, Leonardos apresenta, quanto à forma e a inserção na epopeia, uma proposição não-nomeada, em destaque e em forma de prosa (RAMALHO, 2013). Escrita em forma de prosa, a proposição acentua a dimensão real da matéria épica. Assim, consequentemente, quanto ao centramento temático, a obra apresenta uma proposição com enfoques no plano histórico, pois, a autora partiu de um estudo antropológico, etnográfico e filológico presente no livro de Edgar Roquette Pinto, que foi resultado de observações e descrições dos índios da Serra do Norte, nos territórios atuais de Mato Grosso e Rondônia. Além disso, há o enfoque na figura do herói, uma vez que, no final da proposição, a autora traz Rondon como o herói dessa epopeia, destacando que, como militar e sertanista mato-grossense, Rondon (1865 – 1958) foi líder de expedições desbravadoras no oeste do Brasil e fundador do serviço de Proteção ao Índio.

Em relação ao heroísmo, cabe lembrar que, como a matéria épica, na maioria das vezes, é extraída de feitos grandiosos de um herói, o heroísmo tornou-se uma das características principais para o reconhecimento de uma epopeia. O herói épico, tal como dimensionam Silva (2017), caracteriza-se por uma dupla condição existencial: a humana, necessária para a realização dos feitos históricos e a mítica, fundamental para realização dos feitos maravilhosos. Vejamos:

Sendo o sujeito épico, por suposto, um ser de existência histórica, carecendo ou não de registro documental, a condição humana lhe é um atributo natural. Mas ela só não basta para lhe conferir a condição do herói épico. Como homem, ele é apenas um ser histórico, isto é, um mero mortal sujeito à consumação histórica do tempo. Para alcançar o estatuto do herói, precisa pisar o solo do maravilhoso, ou seja, passar do plano histórico para o plano maravilhoso, provando a transfiguração mítica que, resgatando-o da consumação do tempo histórico, confere-lhe a imortalidade épica (SILVA, 2017, p. 20).

Em seu percurso histórico, Rondon vai ganhando aderência mítica, transformando-se no herói do poema. Na proposição, Leonardos já havia identificado Rondon como herói “E porque RONDON é Herói optamos pela forma rapsódica” (LEONARDOS, 1995, p. 9). Ao longo do texto, esse heroísmo vai sendo confirmado, em sua dupla condição: real e mítica.

O poema nos conta que Rondon nasceu em Mimoso³, no estado de Mato Grosso. Ele era descendente de portugueses e espanhóis pelo lado paterno e de índios pelo lado materno, mas ficou órfão de pai e mãe muito cedo e foi criado pelo tio, que era capitão da Guarda Nacional. Tempos depois, formou-se em engenheiro militar e em bacharel em Ciências Físicas, Naturais e Matemáticas em Rio de Janeiro. Depois de várias expedições para trabalhos em construção de linhas telegráficas, Rondon foi nomeado para chefiar uma comissão destinada a estender linhas telegráficas de Cuiabá a Corumbá⁴, para chegar às fronteiras com a Bolívia e o Paraguai. Para isso, Rondon contou com ajuda dos índios bororós, que abriam as picadas e erguiam os postes, além do contato e convivência com várias outras tribos indígenas.

Como frutos desses percursos desbravadores, Rondon descobriu e nomeou rios, montanhas, vales e lagos, mapeando a região. Em 1906, foi encarregado pelo presidente Afonso Pena de ligar Cuiabá ao território do Acre, que tinha sido recentemente anexado ao país. Nessa expedição ele trava contato com os índios parecis e os nhambiquaras, tidos como antropófagos. No poema, o eu lírico/narrador, em primeira pessoa, destaca esse percurso heroico de Rondon, o grande desbravador, apresentando uma nova proposição, agora em forma de poema, cujo título também se refere à matéria épica. Nele se ratifica a proposta de “cantar” (“gravar”) os feitos de Rondon:

CÂNDIDO MARIANO DA SILVA RONDON

Gravo teu nome de evento.
Nos longes de Mato Grosso.
Numa palhoça em Mimoso,
que Cuiabá fica longe.
Cândido rompes da mata,
caboclinho de orfandade,
desafiando a morte em torno.

³ Data de nascimento: 5 de maio de 1865.

⁴ Ver o artigo de Cesar Machado Domingues, citado nas referências deste artigo.

Pequeno, forte, teimoso
(1995, p. 15).

[...]

Gravo teu nome de advento.
Engenharias já teu sonho
de porfiar telegrafias
e unir por fios que falam
silêncios grandes do mapa.
O engenho se fez soldado
Dado ao sol, rios e matas,
Ligando céus e silvícolas,
Mariano forte, da silva.

[...]

E gravo teu nome o vento,
Rondon do morrer talvez,
Rondon do matar jamais
(1995, p. 16).

Nessa viagem, Rondon e seus homens penetram em territórios desconhecidos, aprendem as línguas indígenas, suas lendas e culturas e os defendem dos poderosos que queriam invadir as terras dos índios daquela região. Mais tarde, Rondon e sua equipe ajudarão na demarcação das terras dessas tribos. Rondon recebeu, inclusive, o título de civilizador do sertão, e o território do Guaporé passou a se chamar Rondônia, em sua homenagem. Quanto a essa capacidade heroica de adentrar ao desconhecido, como assim Rondon fez, Ramalho ressalta que

A atuação heroica, em sua mais corrente concepção, pressupunha um deslocamento espacial, uma predisposição e uma competência para atuar fora do “lar”, projetando-se no espaço desconhecido da “floresta densa”. A atuação no espaço físico desconhecido acentuava o caráter nômade e a originalidade das façanhas heroicas (RAMALHO, 2015, p. 459).

Sendo conhecido como pacificador, o herói desse poema tinha uma tese: “Matar nunca, morrer se necessário”, que foi sustentada em sua trajetória. Essa máxima se presentifica no poema em:

“MORRER, SE PRECISO FOR: MATAR, NUNCA”

[...]

Num minimíssimo exército
de bravos que desarmaste

para rearmar de bondade.
Correndo teu próprio risco.
(1995, p. 83).

[...]

Bandeirante sem violência
da missão sem catequese,
amando os índios na terra
e a eles indo fraterno,
inaugurastes uma era
(1995, p. 84).

A partir disso, quanto à forma como o heroísmo é inicialmente caracterizado na epopeia, temos, em *Memorial de Rondon* (1995), um tipo de heroísmo histórico individual, sendo o herói individual focado a partir de sua inscrição inicial no plano histórico. Neste caso, Rondon representa esse herói individual, tendo a dupla condição existencial necessárias para o reconhecimento do heroísmo épico. Ao referenciar o caráter de “missão sem catequese”, o poema, de certo modo, assinala que o expansionismo de Rondon está distanciado da ideologia de colonização que orientou os bandeirantes, personagens épicas de poemas como *O caçador de esmeraldas* (1902), de Olavo Bilac, ou *Os bandeirantes* (1906), de Batista Cepelos.

Já em relação ao percurso heroico⁵, a obra apresenta um percurso em que a figura heroica se desloca do histórico para o maravilhoso, isto é, Rondon, a partir de sua inserção no plano histórico, como um personagem real-histórico, vai ganhando aderência mítica no decorrer do poema pelos seus feitos grandiosos. No tocante à ação heroica, a obra descreve feitos bélicos e/ou políticos com a intenção de realçá-los como feitos aventureiros. Passemos, agora, à análise da divisão em cantos da epopeia.

A divisão em cantos tem como objetivo primordial amarrar os eventos que sustentam a matéria épica, pois como as epopeias são extensas, geralmente é necessário algum recurso que faça uma divisão e destaque os episódios enfocados (RAMALHO, 2013). Mas, com a evolução do gênero épico, ocorreram algumas mudanças em relação à divisão que era feita nas epopeias clássicas. Alterações no título dado a essa divisão – tradicionalmente tratada como ‘canto’ ou

⁵ Categorias de Ramalho em *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013).

“livro” – ou até a ausência desse recurso fizeram com que novas epopeias fossem produzidas de forma criativa, sem perder, contudo, seu caráter épico.

Em *Memorial de Rondon*, não há uma divisão. No entanto, como já foi pontuado, isso não impede que se reconheça o caráter épico do poema, visto que, como ressalta Ramalho (2015, p. 159), “[...] é o reconhecimento da matéria épica somado à dupla instância de enunciação que está na base da identidade épica de um poema”. Por apresentar a fusão do plano histórico com o plano maravilhoso, a obra de Leonardos destaca sua matéria épica apresentando uma dupla instância de enunciação, narrativa e lírica. Além disso, é importante destacar que, mesmo não sendo dividido em cantos, o poema apresenta títulos que referenciam determinados acontecimentos que, mesmo de forma fragmentada, estabelecem uma sequência e uma unidade para o texto. Observemos:

RONDON E OS BORORO CACIQUES

- Benvindo, cacique Báru!
Pousai em nosso pobore.
A vossa ajuda será
de mais valia que ouro.
(LEONARDOS, 1995, p. 32).

ACALANTO BORORO

Dorme, noguaredorogo
dorme, netinha piodûdu:
já vejo os olhos da noite
se abrindo e mirando tudo.
(LEONARDOS, 1995, p. 39).

NA SERRA DOS PARECIS

Aldeia dos arití
da grande nação aruaque.
Rondon cabloco subindo
A Serra dos Parecis
o coração desarmado
imune a quaisquer ataques.
(1995, p. 65).

Outro elemento estrutural da epopeia, o plano histórico, é necessário para a elaboração da matéria épica, uma vez que materializa a dimensão real da matéria épica com a inserção dos eventos históricos no corpo da obra. Stella Leonardos fez, em *Memorial de Rondon*, uma associação direta entre a referência historiográfica e o texto literário por ela criado. Assim, Leonardos projeta um diálogo com a História Oficial do Brasil, dando ênfase à História de Mato Grosso e à criação do Estado de Rondônia, que representa uma expansão territorial histórica brasileira, a partir de descobertas em lugares antes desconhecidos.

Sendo assim, no que se refere às fontes do plano histórico, o poema apresenta um plano histórico explicitamente referenciado (RAMALHO, 2013), pois a autora destaca as referências historiográficas e literárias que ela consultou para a criação da obra. Através de citações e relatos de estudiosos e autores literários como Edgar Roquette-Pinto, Jaguaribe Gomes de Matos, Theodore Roosevelt, Edilberto Coutinho, Mário de Andrade, Manuel Cavalcanti Proença, E. Strandelli, Carlos Drummond de Andrade, João Nepomuceno de Medeiros Mallet, A. de Miranda Bastos, J. Romão da Silva, Cândido Mariano da Silva Rondon, Luís Câmara Cascudo, entre outros, Leonardos sustenta sua produção épica na história regional e nacional brasileira.

Como foi explicitado na proposição, o livro *Rondônia* (1917), de Edgar Roquette-Pinto foi de extrema importância para a autora usar como suporte histórico para sua obra. A obra de Edgar Roquette-Pinto é dedicada a Rondon, considerado, por ele, uma figura mítica do Brasil republicano. O historiador distingue, principalmente, o sentido que Rondon atribuía à questão indígena, ou seja, como uma atribuição do Estado brasileiro, traduzida na responsabilidade da nação em tutelar e proteger o índio. Além disso, ele realizou um estudo sobre a cultura dos povos indígenas que povoavam a região de Mato Grosso. Em seu livro, Roquete-Pinto pontua que

[...] O que se fez para conhecer esse pedaço do Brasil, de 1907 até agora, vai ser, em seguida, referido, como o requer a inteligência do assunto. E vale a pena recordar de que maneira Rondon e seus companheiros, rasgando matas e semeando pousos, que serão povoações, cumpriram esse destino feliz, desbravando terras e amansando homens (1917, p. 24).

É por esse e outros relatos que Rondon ganhou a fama de civilizador do sertão e protetor dos índios. É claro que a visão de Rondon como “amansador de homens”, presente no texto de

Roquette-Pinto, revela um ponto de vista ainda refém da visão colonizadora. Mas, compreendendo o local e o tempo de fala do historiador, essa visão não surpreende.

Na obra, cada poema é antecedido por uma citação explicativa da fonte e do tema que será tratado adiante, trazendo um teor histórico ao qual cada trecho do poema corresponde:

“Ele colocou no mapa um rio de 1.500 quilômetros de comprimento, cujo curso superior era ignorado por todos. O curso inferior, embora conhecido havia vários anos por alguns seringueiros, era inteiramente omitido pelos cartógrafos. Por isso o chamavam Rio da Dúvida. Sabemos agora – graças a Rondon – que é o principal afluente do Madeira, que, por sua vez, é o maior tributário do Amazonas”. Theodore Roosevelt (1995, p. 11).

“Em maio do ano seguinte, a Comissão, que na sua marcha só raramente encontrava outros civilizados, teve a alegria de receber as boas-vindas do dono da Fazenda... A Fazenda do Tobôco tivera tanto gado que os paraguaios, durante a guerra, só de uma vez tocaram mais de cinco mil cabeças”. A. de Miranda Bastos (1995, p. 52).

Essas citações, por sua vez, nos permitem inferir como os próprios pontos de vista de Leonardos sobre o tema foram sendo construídos.

Em relação à apresentação do plano histórico, temos, na obra, uma perspectiva fragmentada, pois a autora seleciona os acontecimentos mais importantes para produção de sua obra, trazendo, assim, um conteúdo especificamente histórico (RAMALHO, 2013). Nesta perspectiva, Leonardos reuniu e perpetuou múltiplas referências culturais e históricas do Brasil.

Sobre o plano maravilhoso, lembramos, com Ramalho (2015), que é no plano maravilhoso que se encontra a dimensão mítica da matéria épica, pois, segundo Ramalho (2015, p. 365) “o maravilhoso em uma epopeia nada mais é do que um reflexo da inegável presença do mito na experiência humano-existencial”. O poema épico *Memorial de Rondon* (1995), no que tange à fonte das imagens míticas tomadas, apresenta uma fonte mítica tradicional, isto é, quando as imagens míticas presentes na obra se originam da própria cultura. Na obra, o plano maravilhoso é situado nas lendas e mitos dos indígenas do Mato Grosso. Por meio do próprio percurso de Rondon, o poema dá realce ao contato do herói com tribos de índios bororos, nhambiquaras e aritís, apresentando a cultura de cada povo que ele conviveu.

Além disso, Leonardos, na obra, apresenta os relatos que serviram de sustentação para a produção do plano maravilhoso: J. Romão da Silva, Cândido Mariano da Silva Rondon, os padres

A. Colbachini e C. Albisetti, João Barbosa de Faria e Edgar Roquette Pinto, entre outros. Eis um exemplo desse repertório mítico, que flagra o encontro de Rondon com a natureza desconhecida e maravilhosa:

IMEDUROGO

Rondon abre os olhos vagos.
No brinquedo do canado
alegres imedruço
em torno de uma canoa
desenham bichos na areia
— estranhos pássaros-ô,
Adugo, curugo, juco,
Papagaios cra-cra-cra
(1995, p. 37).

Esse trecho refere-se às lendas dos *boe*, coligidas pelos padres A. Colbachini e C. Albisetti, que relatam um dos mitos dos bororos. Os adugo, curugo e junco são, respectivamente, onças, preás e macacos, personagens da lenda sobre a origem do fogo. Nesse trecho também é possível identificar o mito do menino bororo (cra-cra-cra) guloso e desobediente que comeu frutos de mangaba (batoí) diretamente do fogo e queimou a garganta, virando papagaio. Além dessas, várias outras lendas e mitos são descritos no decorrer do poema, tais como a lenda bororo da origem das estrelas, o mito bororo dos bárojeradugo (índios errantes), a lenda do Jorígui Otojino, a lenda arití da origem dos homens e a lenda da mandioca, entre outras.

Rondon, em seu percurso, ouvia e aprendia essas lendas e mitos das tribos indígenas com as quais ele manteve contato, o que contribuiu para uma vasta produção de relatos atribuídos a ele, como se vê em:

RONDON E AS “BACARÚE”

— Cáuo, Bacáuo.
Me conta bacáru.
— Imedúia, escuta bem:
se a noite se pintar toda
do jenipapo do luto,
ou o dia soltar nevoeiro,
gente bárojeradugo
pode vir, gente traidora,

roubando os nêgue-cogure,
adoidando nossa gente
(1995, p. 43).

— Cáuo, Bacáuo.
Me ensina bacáuo
[...]
— Cáuo, Bacáuo.
Aprendo bacáru.
[...]
— Cáuo Bacáuo.
Guardei a bacáru
(1995, p. 44-45).

Nesses trechos, o poema descreve um diálogo de Rondon com índios bororos em que o herói solicita que o contador de histórias (bacáuo) conte-lhe mitos, histórias, fatos e tradições indígenas (bacáru). Além disso, o eu lírico/narrador descreve danças e músicas populares do mato Grosso, o que faz com que torne o poema mais musical, já que a métrica da redondilha maior dá uma maior vantagem para esse tipo de produção.

A grandiosidade nos feitos de Rondon fez com que, ao decorrer do poema, ele fosse ganhando uma imagem mítica, contribuindo para a formação do herói épico e para a própria consolidação da matéria épica do poema. Extraíndo imagens míticas (plano maravilhoso) da realidade sociocultural de uma região (plano histórico), Leonardos produz, assim, um poema épico de alta inventividade.

Segundo Ramalho (2015), encontra-se no plano literário a intervenção criadora do/a poeta. O estudo desse plano envolve reflexões sobre a inventividade do autor/a e a maneira como, literariamente, ele/a desenvolveu alguns elementos épicos, tais como a matéria épica, a dupla instância de enunciação, entre outros. Ao observarmos a representação da obra, no seu processo criativo, compreendemos melhor como se deu o plano literário.

No que concerne ao reconhecimento do lugar da fala autoral, no plano literário, a obra apresenta uma voz alienada, visto que a autora tem como objetivo primordial apresentar o percurso heroico de Rondon e seu convívio com tribos indígenas nessa caminhada, sem entrar no âmbito de questionamento críticos. Não há intenção, portanto, de apresentar um poema engajado, ou seja, um poema que demonstra uma visão crítica em relação a aspectos socio-históricos.

Em relação ao uso da linguagem, em *Memorial de Rondon*, temos um uso predominantemente narrativo com traços de oralidade, que se fazem presentes, por exemplo, na estrutura dialógica que é encontrada em várias partes do poema. Além disso, a autora apresenta o linguajar ou a fala dos indígenas, trazendo para o poema registros dessa oralidade. Observemos:

RONDON E OS BORORO CACIQUES

[...]

— Tabaguro care xéji:

Que pedes, Pague-Megêra?

— Trabalho de irmãos bororo.

— Terás imedugue todos.

— Teremos de cortar árvores

Erguer postes altos.

— Caba jirê? Xe boêre?

— Estes postes ouvem fala:

vão levar longe a linguagem

do coração, noite e dia.

— Pra que tanto poste mágico?

— Tabaguro care xéji:

Grande mágica faremos,

pamadúia: boa mágica

(1995, p. 33-34).

Em sua saga, Rondon teve o auxílio de vários povos indígenas. Nesse diálogo, por exemplo, o poema apresenta um diálogo entre Rondon e os índios bororos, em que os índios dão boas-vindas a Rondon, disponibilizando ajuda para os trabalhos que o herói estava realizando. Assim, Rondon solicita que os bororos os ajudem – a ele e à sua Comissão – a cortarem árvores e a erguerem postes.

Para a análise do plano literário, são levados em considerações aspectos como a concepção da proposição épica; a concepção da invocação épica; a presença ou não da divisão em cantos e o modo como ela se dá; o reconhecimento do lugar da fala autoral; a inserção dos eventos históricos em uma epopeia; a concepção do plano maravilhoso; o uso da linguagem e o heroísmo épico. A partir disso, é nítido que a obra de Leonardos possui um alto nível de inventividade e originalidade.

Passaremos agora à análise da invocação épica, objetivo central de nossa pesquisa de Iniciação Científica.

A invocação épica em *Memorial de Rondon*

A invocação épica é uma das figuras de retórica que consiste na interpelação, no chamamento de uma divindade ou de um outro ser. É na invocação que o/a poeta épico/a se dirige a esse ser com o intuito de lhe solicitar a inspiração e o auxílio necessários à elaboração do poema, por se tratar de um empreendimento cuja grandiosidade supera as suas próprias capacidades, pois “invocando a musa, registra o poeta seu pedido de inspiração, amparo, energia e clareza, para que o resultado seja adequado à matéria épica enfocada” (RAMALHO, 2015, p. 127).

A obra *Memorial de Rondon* apresenta uma invocação bastante peculiar, pois a autora transforma o chamamento clássico às Musas em chamamento a seres da mitologia indígena, o que traduz a inventividade do plano literário do poema. Antes de iniciar a invocação propriamente dita, Leonardos utiliza, como fez em toda a sua obra, citações de autores que encaminham para o teor da invocação:

“A Ursa Maior é Macunaíma”.

Mário de Andrade

“Arandu transpôs a serra e desceu do lado do mar. Mas volta”.

M. Cavalcanti Proença

“Kerepiyua, Kerpiyua, Kerpi-manha – A mãe, a origem do sonho”

E. Stradelli

(1995, p. 12)

Assim, Leonardos apresenta trechos de obras como *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Manuscrito Holandês* ou *A peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*, de Manuel Cavalcanti Proença e *Vocabulário da Língua Geral*, de Ermano Stradelli, definindo, com isso, ouros referentes que integram o plano da intertextualidade da obra. A presença dessas três referências ratifica a própria intencionalidade que sustentou a criação de *Memorial de Rondon*.

Macunaíma, livro de Mário de Andrade publicado em 1928, é uma rapsódia sobre a formação do Brasil, em que vários elementos nacionais se cruzam numa narrativa indígena que conta a história de Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Sendo rapsódia, assim como Leonardos classifica sua obra, a obra de Mário de Andrade faz uma colagem das lendas,

mitos, tradições, religiões, falares, hábitos, comidas, lugares, fauna e flora do Brasil. Já a obra de Manuel Cavalcanti Proença trata das sagas de um herói índio – Mitavaí Arandu (em tupi, aproximadamente, Menino-Feio, Sábio), narradas por um papagaio jurueba que o Sr. H. Richter teve com ele por muitos anos em uma ilha deserta. Em relação à Kerpi-manha, a mãe do sonho, trata de uma lenda Tupi, descrita por Stradelli em seu livro, de uma velha que desce do céu, mandada por Tupana, e que entra no coração das pessoas, enquanto a alma sai vagando pelo mundo, e depois ela volta quando o corpo acorda. Então a alma, de volta, encontra no coração o recado de Tupana, esquecendo tudo o quanto viu durante a viagem da alma. A grande genialidade de Leonardos foi conseguir unir, na invocação, esses seres míticos em uma narrativa coesa e intertextual.

Reunindo essas citações de obras referentes à mitologia indígena, Leonardos realiza uma invocação pagã, ou seja, quando os destinatários do chamamento são figuras de mitologias não-judaicas, neste caso, figuras da mitologia indígena: Macunaíma, Mitavaí Arandú e Kerpi-manha. Assim, temos:

JÁ QUE VOU CANTAR RONDON

Macunaíma: me atende,
Tapanhuna constelado!
Te peço, Macunaíma:
de tua oca lá de cima
mostra o riso ensacizado.
Mas me empresta mão de estrelas
que dê mancheia de lendas,
acenda atalhos de cisma,
de força e vida.

— Escuta, Mitavaí,
da igarité do Irovi
do cururu flor de lima!
Mitavaí Arandú
do morro onde atrás tem morro,
meu bravo-atê de alta estima:
me traz teu lirismo açu
ar de graça, estrela e cima.
Na força viva.

— Kerpimanha, mãe-do-sonho,
mensageira de Tupana!
Desde do céu, Kerpimanha,

rondante eterna do sono.
Assoma, velha, das sombras,
embrenha em meu coração
e me faz rever Rondon
mais que num puro entressonho.
Com força e ao vivo
(1995, p. 12-13).

Através da invocação também já se sabe, portanto, de que matéria épica se tratará no poema. Pois, A Macunaíma, o eu lírico/narrador solicita auxílio para apresentar o plano maravilhoso: [...] me empresta mão de estrelas/ que dê mancheia de lendas (1995, p. 12). Já Mitavaí Arandú, é chamado para ajudar a trazer o lirismo para a narrativa: “me traz teu lirismo açu/ ar de graça, estrela e cima” (1995, p. 13). Por fim, a invocação a Kerpi-manha, a mãe do sonho, serve para pedir auxílio na elaboração do plano histórico e para apresentar a figura do herói: “Kerpimanha, mãe-do-sonho,/ mensageira de Tupana!/ embrenha em meu coração/ e me faz rever Rondon/ mais que num puro entressonho/ com força e ao vivo” (1995, p. 13). Nessa fusão entre o plano histórico e o maravilhoso, a autora apresenta a matéria épica, além de confirmar a intenção épica.

Quanto ao posicionamento, a obra apresenta uma invocação recorrente, pois o chamamento aos destinatários vai sendo repetido no decorrer do poema, “como se a voz épica necessitasse, a cada momento, beber da sua fonte de inspiração” (RAMALHO, 2015, p. 130). A partir da invocação realizada no início do poema, o eu-lírico/narrador, em outra parte do texto, faz outro chamamento para reforçar seu pedido:

ENTRE “BACÁRU”, “KÁIUINÁ” E “HAGUEDAZU”

Pudesse, Rondon dos índios
ordenar meu verbo errante
e unir índios erradios,
dos que achaste nas andanças:
— Trazei-me cantos indígenas
que o cantem num grande canto!
(1995, p. 87).

Referente ao conteúdo da invocação, temos, em *Memorial de Rondon* (1995), uma invocação metatextual, já que ocorreu um centramento no fazer poético; e convocatória, no que alude à desejada presença dos destinatários da invocação na trajetória épica que se escreve.

Assim, com a evolução do gênero épico, a invocação também evoluiu, sendo nítida essa evolução na obra de Leonardos. Apesar de ser uma invocação pagã, como era tradicional na épica clássica, Leonardos transpôs a mitologia Greco-latina para a mitologia indígena, dando destaque à cultura brasileira, fornecendo uma maior significação e representatividade para a invocação.

Ainda que o gênero épico tenha passado por várias transformações ao longo do tempo, desde a antiguidade até a Pós-Modernidade, a epopeia ocidental, independentemente da época em que foi escrita, quase sempre guarda laços com a tradição épica iniciada por Homero e renovada por clássicos como Virgílio e Camões, por exemplo. O registro dessa presença, na forma de referência e mesmo de diálogos explícitos com obras e autores clássicos, costuma ser contemplado como anacronismo, no sentido de aproximação de temporalidades distintas, que cria desvios de sentido e/ou incoerências de visões de mundo. Sobre essa questão, Ramalho salienta:

Sobre o anacronismo, é importante observar as palavras de Aravamudan, quando afirma que: “*Any analysis of anachronism, whether of event or of period, has to take into account the function of dating that makes such discernments possible*” (2001, p. 334). Essa observação do crítico é fundamental quando trabalhamos com obras antigas que dialogam com outras ainda mais remotas no tempo histórico da Literatura Ocidental. Por exemplo, como avaliar que acesso teria um Padre José de Anchieta à épica clássica? Em que fonte ou versão teria bebido suas influências? Assim, quando nos baseamos em uma versão mais ou menos atual, por exemplo, de epopeias homéricas para entendermos as heranças que se percebem em obras muito posteriores a Homero, na verdade, temos que considerar que nossa visão sobre essa herança está sustentada em um corpus comparativo que não é o mesmo do poeta épico que estamos tratando como “herdeiro” da tradição homérica (2017, p. 360).

Tendo em vista esses aspectos, quando se observam aspectos anacrônicos dentro de uma obra literária, pode-se chegar a diferentes anacronismos, tal como propõe a pesquisa desenvolvida pelo *Programme Anachronismes porteurs*, do *Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique - CELIS*⁶: o anacronismo que integra representações equivocadas do passado; o anacronismo que elide temporalidades distintas, aproximando referentes; o anacronismo como emulação criativa; e o anacronismo como um código “retro” intencional (RAMALHO, 2017). Segundo Ramalho, e partir dessas categorias, a presença do anacronismo deve ser investigada a partir do movimento de se confrontarem as temporalidades em questão:

⁶ Visitar o site <http://celis.uca.fr/spip.php?article51>.

[...] a temporalidade será atualizada quando lida a partir da relação entre o tempo daquilo que está sendo referenciado e o tempo em que a própria manifestação discursiva se insere. E da análise dessa relação é que se poderá afirmar algo sobre o tipo de anacronismo que se pode reconhecer (2017, p. 360).

Nesse sentido, Stella Leonardos traz, em suas obras, uma rica produção no registro de fontes e na citação de referências clássicas, trabalhando sempre de forma inventiva em relação às matérias épicas que elege. A partir de romanceiros, cancioneros e rapsódias, torna-se evidente, nas obras de Leonardos, alusões a modelos clássicos e medievais, além da utilização da linguagem popular, muito presente na obra aqui analisada, aproximando de epopeias homéricas. Essa aproximação, entretanto, é literariamente elaborada pela autora de modo que torne sua epopeia inventiva, conservando e modificando aspectos épicos clássicos. Assim, a autora apropria-se dessa vasta produção da tradição clássica legada pela épica ocidental, sem, contudo, abrir mão de sua inventividade, pois ela encontra em produções anteriores o instrumento necessário para dizer algo de seu tempo, com toda a evolução sofrida pelo gênero épico. É dessa análise da relação entre o tempo daquilo que está sendo referenciado e o tempo em que a própria manifestação discursiva se insere que poderemos identificar tipo de anacronismo presente em *Memorial de Rondon*.

O que se pode observar nas invocações presentes em *Memorial de Rondon* (1995) é um caso claro de anacronismo por emulação épica, pois Leonardos revela, pela própria presença da invocação, uma alusão à epopeia clássica, mas, entretanto, produziu sua obra com um alto nível de originalidade e inventividade literária, substituindo o paganismo grego pelo paganismo indígena. Temos, assim, uma invocação pagã, assemelhando-se às epopeias clássicas, que, por sua vez, essa invocação possui destinatários próprios, uma vez que o poema não invoca as musas, mas sim seres da mitologia indígena brasileira, buscando retratar uma maior brasilidade a sua obra.

A inventividade épica de Stella Leonardos, cabe dizer, se faz notar não somente pela invocação, como também pelo conjunto da obra, demonstrando intervenções criativas próprias de uma geração de poetas épicos capazes de fazerem surgir uma nova remessa de obras com alto teor de originalidade, tornando o anacronismo um recurso para se alcançar uma identidade estética própria.

Conclusão

Com expressivos traços de inventividade e de apropriação dos traços culturais indígenas brasileiros, *Memorial de Rondon*, ainda que não invista em questionamentos críticos relacionados ao tratamento dado aos indígenas brasileiros, traz à luz, de forma épica, a figura heroica de Cândido Rondon e nos faz visitar a trajetória de um dos principais nomes da História do Brasil quando se coloca em pauta o extrato indígena da cultura nacional.

Criando, por meio da inventividade que caracteriza seu plano literário, e de que é exemplo o uso da invocação épica, Stella Leonardos inscreve sua obra no percurso épico brasileiro e ratifica a importância da revisitação que a poesia épica contemporânea faz do próprio sentido de História e Mito.

Referências

DOMINGUES, Cesar Machado. A Comissão de Linhas Telegráficas do Mato Grosso ao Amazonas e a Integração do Noroeste. In: **Anais do XIV Encontro Nacional da ANPUH Rio**, 2010, p. 1-24. Disponível em: http://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2017/07/1273879829_ARQUIVO_RondonANPUHCesarMachado.pdf. Acesso em 20 de abril de 2019.

LEONARDOS, Stella. **Memorial de Rondon**. Cuiabá: Editora da UFMT, 1995.

RAMALHO, Christina. A herança clássica nas epopeias brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII. In: COELHO, Amós (Org). **As fronteiras da antiguidade clássica e cultura oriental: imanências**. Rio de Janeiro: Metáfora, 2017, p. 350-371.

RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes o cabo-verdiano: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal**. Aracaju: ArtNet comunicação, Infographics, 2015.

RAMALHO, Christina. Sobre a invocação épica. In: **Cadernos de Letras da UFF**. Dossiê: Língua em uso no 47, 2013, p. 373-391.

RAMALHO, Christina. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. *Rondônia*. Vol 1. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:roquette-pinto-1917-rondonia>. Acesso em: 13 de maio de 2019.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. 2º ed. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2017.



MILEO, Tatiana Caniceiro; PAULA, Anna Beatriz. *When dreams travel: o empoderamento feminino na escrita de Ghita Hariharan*. In: **Revista Épicas**. Ano 3, N. 5, Jun 2019, p. 156-174. ISSN 2527-080-X.

WHEN DREAMS TRAVEL: O EMPODERAMENTO FEMININO NA ESCRITA DE GITHA HARIHARAN

WHEN DREAMS TRAVEL: WOMEN EMPOWERMENT IN GITHA HARIHARAN'S WRITING

Tatiana Caniceiro Mileo (UFPR)⁷
Anna Beatriz Paula (UFPR)⁸

RESUMO: A pesquisa foi realizada acerca do empoderamento das personagens mulheres na obra *When dreams travel* (2008), da romancista indiana Ghita Hariharan. Na obra, o mito de Shahrzad, personagem de “As mil e uma noites”, é revisitado pela autora e recontado a partir de uma perspectiva feminista, a qual traz novas construções identitárias para as personagens centrais e marginalizadas. O principal conceito teórico que baseou a pesquisa foi o de metaficção historiográfica, da pensadora canadense Linda Hutcheon (1988), o qual foi usado como suporte para problematização de questões pós-modernas relacionadas a narrativas contadas por e sobre mulheres na literatura indiana contemporânea. As reflexões acerca da construção imaginária do Oriente e Ocidente foram construídas a partir do conceito de eurocentrismo, presente na obra “Orientalismo” (1978), de Edward W. Said. Buscou-se com esse estudo divulgar uma literatura que ainda é pouco estudada no Brasil por não pertencer ao cânone literário da língua inglesa e fazer justiça àquelas mulheres que estão se empoderando através da escrita na Índia.

Palavras-chave: *When dreams travel*; Ghita Hariharan; Empoderamento feminino; Metaficção historiográfica.

⁷ Especialista em Ensino de Inglês para Crianças pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) em 2019. A pesquisa apresentada nesse artigo foi realizada no Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal do Paraná (UFPR) durante a graduação de Letras – Licenciatura em Inglês. Email para contato: taticmileo@gmail.com.

⁸ Doutora em Ciências da Literatura – Semiologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2006. Email para contato: apbeatriz@gmail.com.

ABSTRACT: The research was developed about the women empowerment in Githa Hariharan's book *When dreams travel* (2008). In the book, the "One Thousand and one nights" myth is revisited and retold by the author from a feminist perspective which brings new identity issues to the main and marginalized characters. The main theoretical background the research was based was the historiographic metafiction, developed by the Canadian researcher Linda Hutcheon (1988), which was used to problematize postmodern issues related to narratives retold by and about women in contemporary Indian literature. The reflections upon the construction around the East and West were built based on the concept of eurocentrism present in Said's "Orientalism" (1978). One of the goals during the study was spread a literature which is not widely studied in Brazil due to the fact it does not belong to the English literature cannon and make justice to the women who are being empowered in India by writing.

Keywords: *When dreams travel*; Ghita Hariharan; Women's empowerment; Historiographic metafiction.

Introdução

Pesquisar literatura indiana desperta novas possibilidades de analisar as narrativas a partir de uma perspectiva de gênero pois, ao considerar a sociedade patriarcal, as produções artísticas e culturais também são elaboradas refletindo as relações de poder e opressões construídas histórica e culturalmente, tanto no Ocidente quanto no Oriente. Consequentemente, o *status quo* e as hierarquias podem ser reforçadas e naturalizadas nas produções artísticas assim como podem ser e, muitas vezes, têm sido transgredidas. Nessa conjuntura, a reescrita das narrativas míticas através da metaficção historiográfica se torna um dos espaços para a transgressão.

Esse artigo apresenta como objetivo principal analisar a construção do empoderamento das personagens mulheres em *When Dreams Travel*, da escritora indiana Githa Hariharan, considerando como são retratadas as personagens na reescrita do mito de Shahrzad, presente originalmente em *As mil e uma noites*. Githa Hariharan é uma escritora indiana, nascida em 1954, e que está sediada em Nova Délhi, capital da Índia, caracterizando-se, portanto, como uma escritora local. Sua formação acadêmica ocorreu na Índia e nos Estados Unidos e suas obras são escritas originalmente em língua inglesa. Seu primeiro romance, *The Thousand Faces of Night* (1992), ganhou o Commonwealth Writers Award de 1993 pelo melhor primeiro romance. Ela escreveu ainda *Ghosts of Vasu Masters* (1994), *When Dreams Travel* (1999) – objeto do presente estudo –, *In Times of Siege* (2003), e *Fugitive Stories* (2009), nenhum deles traduzido para o português.

Para atingir o objetivo acima apresentado, foi essencial entender o local de onde eu, pesquisadora, falava em conjunto com minhas limitações do meu lugar de fala e construções sociais sobre mim mesma em relação aos outros. Busquei, portanto, desenvolver a pesquisa tendo como uma das lentes a obra de Edward Said, *Orientalismo* (1978) que foi crucial para iluminar minhas próprias construções acerca do Oriente, assim como as construções desses povos a que fui exposta ao longo da minha formação acadêmica. A partir desse posicionamento, foi intencional a busca por pensadores e pensadoras que pudessem colaborar na minha investigação e análise do complexo cenário da pesquisa, contribuindo para o entendimento da literatura indiana escrita por mulheres e em língua inglesa na Índia contemporânea. A opção pela abordagem feminista na análise da reescrita do mito deveu-se às características da obra em si e reforçou a necessidade de dar visibilidade a pensadoras indianas. Assim, foram centrais para o presente estudo o olhar de duas estudiosas da obra de Hariharan: R. Brindadevi (2017) - que traz um panorama do conteúdo da narrativa – e Shehjad Sidiquii (2013), a qual desenvolve uma análise da perspectiva feminista em que a reescrita do mito foi feita.

É importante ressaltar que evitei generalizar experiências de mulheres considerando a pluralidade do que ser mulher pode significar quando pensamos em recorte de etnia, raça, nacionalidade, idade, orientação sexual, entre outros, por isso quando usada a palavra “mulheres” de uma forma geral nesse artigo, entende-se a importância de considerar que não se trata de uma expressão totalizante.

Outro aporte teórico central para o desenvolvimento da pesquisa foi o estudo da pesquisadora canadense Linda Hutcheon (1988), a qual investiga e analisa a metaficção historiográfica como gênero literário e auxilia no entendimento do papel e contribuições desse gênero para a literatura pós-modernista e contemporânea, como será discutido a seguir.

Desenvolvimento

1.1 Fundamentação teórica

1.1.1 Hutcheon e a metaficção historiográfica

A pesquisadora Linda Hutcheon tem um papel central na bibliografia dessa pesquisa por discutir temas-chaves como pós-modernismo e metaficção historiográfica. Primeiramente, a sua

obra contribui para o entendimento da complexidade que é teorizar os termos pós-moderno e metaficção historiográfica e contextualizá-los na literatura.

Por outro lado, considerar os questionamentos de Hutcheon (1988) e transferi-los para o objeto de estudo *When dreams travel* faz com que as rupturas, conjuntura do local de produção e fala da autora e suas contribuições com os papéis da literatura atualmente sejam ampliados.

A autora, em sua obra, expõe o quanto a sua análise é um recorte e uma das possíveis interpretações sobre o que é o pós-moderno. Para Hutcheon, os diversos recortes sobre o conceito convergem quando analisa-se que palavras como “discontinuity, disruption, dislocation, decentring, indeterminacy and antitotalization” (HUTCHEON, 1988, p. 3) são frequentemente usados para caracterizar o termo pós-moderno. Termos que não simplificam o entendimento, muito pelo contrário, somente mostram que é um lugar, provavelmente, mais desconhecido e inexplorado. Resumidamente, Hutcheon expõe que, para ela: “*postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges – be it in architecture, literature, painting, sculpture, film, vídeo, dance, TV, music, philosophy, aesthetic theory, psychoanalysis, linguistics, or historiography*” (HUTCHEON, 1988, p. 3). Essa definição de pós-modernismo de Hutcheon é central para entender com mais precisão o papel central do livro *When dreams travel* de Githa Hariharan e como a sua construção, papel e impacto se localizam historicamente.

Outro questionamento de Hutcheon sobre o que é o pós-moderno e que contribui para essa pesquisa é quando menciona o que é o termo em relação ao passado: “*it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society, a recalling of a critically shared vocabulary of architectural forms*” (HUTCHEON, 1988, p. 4). Não necessariamente negar o passado, mas sim revisitá-lo de forma crítica e não nostálgica é uma das contribuições que Hutcheon (1988) traz para quando analisamos o livro *When dreams travel*, o qual revisita o mito das Mil e uma noites também de forma crítica e não nostálgica, pois a intenção não era celebrá-lo e sim subvertê-lo e, simultaneamente, reconstruir construções identitárias das personagens, repensando e refletindo sobre a sociedade e como as mulheres nela se inserem.

Segundo a pesquisadora, por metaficção historiográfica, ela explica: “*I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay*

claim to historical events and personages..." (HUTCHEON, 1988, p. 5). A característica da reflexividade nas obras de metaficção historiográfica mostra o poder de reconfiguração do entendimento dos sujeitos e de seus outros e sua relação com os eventos históricos atravessados por seus coletivos.

Em *When dreams travel*, as reflexões acontecem acerca da construção identitárias das personagens mulheres principalmente e, conseqüentemente, esse novo entendimento de quem elas são, do seu poder e das opressões que sofrem as empoderam para agir e tentar destituir esse poder masculino opressor.

Hutcheon (1988) completa que metaficção historiográfica parte de dentro das convenções com o objetivo de subvertê-las: *"I would agree and, in fact, argue that the increasing uniformization of mass culture is one of the totalizing forces that postmodernism exists to challenge. Challenge, but not deny. But it does seek to assert difference, not homogeneous identity"* (HUTCHEON, 1988, p. 6). A existência do pós-modernismo vem para desafiar, criticamente expor e subverter o que antes era celebrado e naturalizado por muitos no passado, para assim, através da arte e história, reconstruir um presente e futuro em que a base seja construída em outros pilares.

1.1.2 Mulheres e Índia a partir do Orientalismo

Para abarcar a complexidade do entendimento do que é o Oriente e como as construções culturais acerca dessa referência têm sido feitas historicamente, Said expõe como o Oriente tem sido formatado através de uma perspectiva limitada, construída, desde os primeiros contatos dos europeus com os diferentes povos orientais, a partir mesmo dos interesses políticos e econômicos da Europa Ocidental. Nas palavras do teórico, *"... Orientalism, a way of coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western experience"* (SAID, 1978, p. 2).

A construção do Oriente a partir de uma perspectiva eurocêntrica está mergulhada em interesses políticos e econômicos baseada numa interpretação sobre o Oriente: *"Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between "the Orient" and (most of the time) 'the Occident'"* (SAID, 1978, p. 3). Ainda segundo o autor, a

construção do “outro” também faria parte do processo de construção de si mesmo. Assim, construir o Oriente de forma depreciativa e totalizante fez parte do projeto Colonial de engrandecer as nações colonizadoras, tornando-se uma ferramenta de dominação e autoridade, especialmente da Europa Ocidental. Said denuncia o quanto o fenômeno estaria enraizado na literatura, nas universidades, na economia, na política, caracterizando uma forma de domínio e autoridade do Ocidente sobre o “Oriente”.

Os estudos de Said foram ampliados para outros contextos, um deles foi a Índia. Jukka Jouhki (2006) exemplifica como a relação da Índia com o Ocidente pode ser analisada tendo como base estudos sobre o Orientalismo:

The “rich cultures,” “superior civilizations” and “ancient wisdom” of the Orient have inspired many Westerners, but on the other hand, the threats of its “monstrous mysteries” and “absurd religions” hailing from its “stagnant past” have abhorred at least as many. For many, the Orient has been a dominion of hordes and despots or spiritual mystics and exotic sensuality (JOUHKI, 2006, p. 1).

O pesquisador expõe como o Oriente simbolizava a sabedoria, espiritualidade, sensualidade exótica para países da Europa Ocidental, no chamado “essencialismo Indo-Orientalista” e na construção do “o que é ser indiano”.

Esses estereótipos foram perpetuados em diversos espaços, seja na arte (literatura, música, cinema, etc), mídia, economia e entre governantes. Por outro lado, Jouhki (2006) também enfatiza que todas nações têm uma visão binária em relação a outras nações, considerando algumas superiores e outras inferiores a si mesmo, inclusive países do Oriente, e essas construções identitárias sobre o “outro”, seja ele considerado inferior ou superior, influenciam na construção de estereótipos sobre si mesmo.

Jouhki salienta que o patriarcado seria um dos pilares do Orientalismo e da construção ocidental acerca do Oriente, como expõe no seguinte excerto:

To Said, latent Orientalism seems to have also been a significantly male-oriented world-view. Orientalist gaze in general has had sexist blinders rendering Oriental women objects of a male power-fantasy. The Oriental women have been seen as unlimitedly sensual, lacking in rationality, and, most importantly, willing (JOUHKI, 2006, p. 4).

O Orientalismo e sua contribuição para analisarmos suas influências na Índia são considerações importante para essa pesquisa, porém, o recorte da manutenção do patriarcado nesses espaços, seja Ocidente ou Oriente a partir da arte, será um tema central da minha discussão, principalmente em relação a quanto obra de Githa Hariharan subverteria a lógica patriarcal a partir da revisão do mito de Shahrzad.

1.1.3 Literatura Indiana e o empoderamento de mulheres através das subversões identitárias

When dreams travel foi escolhido como objeto de estudo considerando vários critérios. Além de ser uma metaficção historiográfica, um dos principais critérios para a escolha do objeto de estudo da pesquisa era que o livro fosse de autoria de uma mulher e indiana. A escolha por um livro de metaficção historiográfica, sua relevância e contribuição foi abordado na primeira parte do referencial teórico, na segunda parte, as problematizações acerca de pesquisar o Oriente principalmente sendo uma pesquisadora do Ocidente. Nessa terceira parte do referencial teórico, será analisada a escolha pela literatura indiana, feminina e feminista, o empoderamento de mulheres através dela e a relação dos temas com o livro objeto de estudo.

Primeiramente, a Índia e sua cultura permeiam o imaginário de muitos através das construções históricas acerca do Oriente, mas, para essa pesquisa, problematizar o lugar e condição das mulheres é essencial e, segundo Paula (2007):

Ambos os aspectos apontam para duas questões que considero fundamentais ao se analisar a condição da mulher Indiana em nosso tempo, quais sejam: a) a condição marginal à que as mulheres daquele país estão ainda submetidas, e b) uma espécie de continuum signifiante que é a forte presença do feminino permeando toda a cultura da Índia (PAULA, 2007, p. 3).

Em uma cultura cheia de contradições, a literatura Indiana escrita por mulheres é um protesto por si só, um grito das mulheres Indianas, mas quando essa literatura também tem como objetivo o empoderamento de outras mulheres, o grito reverbera por outras mulheres que estão muito além da Índia.

Se num primeiro momento, a mulher Indiana assumiu o papel da submissão, aceitou o silenciamento a ela imposto por se encontrar “in-scrita” – como que oculta sob uma cicatriz –, neste momento, a mulher Indiana está pronta para escrever... marcar com sua fala que é, agora, o Verbo que materializa o novo mundo. Daí uma escrita de força, de transformação e enfrentamento(...) (PAULA, 2007, p. 8).

Analisar uma produção literária de autoria feminina, indiana e feminista tem seu papel amplificado quando consideramos a sociedade patriarcal que vivemos e como obras fora do cânone literário ainda são tão marginalizadas e pouco estudadas. Não somente nessa pesquisa, a atenção voltada para obras escritas por mulheres tem crescido, principalmente pelo seu caráter de ruptura, como coloca Paula: “A literatura de autoria feminina sempre representou transgressão, ruptura e afronta a cânones sociais. Desafiando sua condição subalterna, essas mulheres assumem voz e representação, tornando-se sujeitos de sua história pessoal e da história coletiva de suas comunidades” (PAULA, 2007, p. 1).

O caráter transgressor da escrita de mulheres tem influência na construção identitária de suas leitoras por meio de suas obras, por desafiarem o *status quo* e proporem novas possibilidades de ser e agir no mundo para as mulheres. O contato com novas possibilidades de construção identitária pode trazer transformações no modo como vemos o “outro” e a nós mesmos. Sobre essas transformações identitárias, Hall (2006) pontua:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13)

Se considerarmos que a literatura colabora com a multiplicação de sistemas de significação e representação cultural, na literatura Indiana escrita por mulheres, as representações culturais sobre as construções identitárias femininas podem ser várias e questiona diversos lugares que a sociedade patriarcal restringe às mulheres, questiona o *status quo*.

Sobre o impacto das ideias feministas nas construções identitárias, Hall discute em seu livro como o “descentramento” identitário foi sendo construído ao longo dos séculos, apontando elementos que influenciaram tal processo. Os cinco conceitos influenciadores mencionados por Hall são: pensamento Marxista, descoberta do inconsciente por Freud, o trabalho do linguista Ferdinand de Saussure, o trabalho do filósofo Michael Foucault e o impacto do feminismo. Apesar de vários desses conceitos poderem ser abordados, para essa pesquisa é relevante enfatizar o papel e impacto do feminismo nesse movimento das bases para construções de um novo paradigma de construções identitárias.

Segundo Hall, o feminismo: “questionou a clássica distinção entre o ‘dentro’ e ‘fora’, o ‘privado’ e o ‘público’” (HALL, 2006, p. 45). Outro ponto a ser considerado, de acordo com Hall, é como o movimento feminista contestou noções da vida social, como: sexualidade, trabalho doméstico e a sua divisão, família e o cuidado com as crianças, etc.

Ao considerar essas transformações identitárias na esfera do privado, ao longo do tempo a esfera literária também tem passado por transformações, principalmente com a escrita de mulheres, antes silenciadas, lutando e conquistando seus espaços no meio literário e trazendo para suas obras temas relacionados as conquistas do movimento feminista transformando o impacto da literatura escrita por mulheres na sociedade, como Paula (2007) aponta:

Embora isso não queira definir o fim dos cânones, indica que não há mais um único referencial de identidade no mundo contemporâneo, o que nos leva à percepção de que aquela subjetividade tão enfatizada pelos paradigmas modernos entra em franca derrocada pela fragmentação da subjetividade em muitas: as diferenças (PAULA, 2007, p. 1).

Esses questionamentos sobre os papéis da mulher impostos em uma sociedade patriarcal tem sido representados também por Githa Hariharan em *When dreams travel*, como aponta Sankaran (2008) discutindo como Hariharan transformou as possibilidades de representações identitárias através de sua obra:

This points the way to the possibility that previous female versions of any story could have been omitted, truncated and corrupted by misogynous interference to produce the final canonised version suitable to a ruling patriarchal structure that then gets enshrined by successive generations of readers as the authentic version. Thus, in the final analysis, Hariharan by merging myth and parody, past and present, seems to signal to us that all reality comes to us filtered through language and that language is linked to power (SANKARAN, 2008, p. 71).

Hariharan, através de *When dreams travel*, faz seu protesto por ser mulher em uma sociedade patriarcal e através de suas personagens constrói outras identidades através das quais comunica suas leitoras da importância de questionar o *status quo* agindo lado a lado com outras mulheres.

1.2 Metodologia

Foi desenvolvida uma pesquisa bibliográfica sobre a metaficção historiográfica produzida em língua inglesa por escritoras indianas e como o objeto de estudo foi usado no livro *When dreams travel*, da autora Githa Hariharan para análise do papel da mulher nas narrativas míticas.

Como aporte teórico, a pesquisa foi baseada nos estudos de Hutcheon (1988) acerca da poética do pós-modernismo. O estudo buscou observar as relações de poder denunciadas pela crítica elaborada por Githa Hariharan em sua obra *When Dreams Travel*, a qual reescreve o mito das *Mil e Uma Noites*.

Diante das questões interculturais presentes nas metaficções diaspóricas, as discussões sobre a relação entre história e culturas serão norteadas por teóricos representantes dos Estudos Culturais, como Said, tentando evitar, assim, uma perspectiva eurocêntrica.

A obra *When Dreams Travel* foi escolhida como objeto de estudo por ser uma metaficção historiográfica na qual o mito das *Mil e Uma Noites* foi reescrito a partir de uma perspectiva feminista enriquecendo o processo da pesquisa em como a arte, mais especificamente a literatura, pode se relacionar com o empoderamento de mulheres. Visando valorizar e pesquisar escritoras mulheres indianas que ainda são marginalizadas pelo cânone literário, a pesquisa tem como objetivo trazer visibilidade a Githa Hariharan e sua obra que tanto contribui para a literatura pós-colonial e feminista.

1.3 Análise

Githa Hariharan traz em *When dreams travel* a reescrita do mito de Shrahzad de uma perspectiva na qual as personagens mulheres são construídas não silenciadas ou romantizadas. A análise a seguir tem como objetivo explorar a construção das personagens ao longo da narrativa e como as mulheres foram representadas como protagonistas, tendo sua complexidade e voz consideradas na história, além da não romantização das relações entre as personagens Shrahzad e Sharyar. Para constatar as subversões feitas por Hariharan em sua reescrita, inicio a análise com um resumo da narrativa original. É importante ressaltar que, estou me referindo à versão que deu visibilidade à obra quando de sua tradução para o francês no século XVIII, pelo orientalista Antoine Galland. Pesquisadores da obra se referem a versões que foram sendo

elaboradas a partir do século IX, sendo compostas por contos de origem persa, grega e Indiana, entre outras de países árabes distintos e em épocas diferentes.

Conta-se que Rei Sharyar, ao descobrir que sua esposa o traía com outro homem, manda matar ambos. Não satisfeito com o assassinato dos amantes, Sharyar decide que, a partir daquele momento, tirará a virgindade de uma mulher por noite e ao amanhecer a enviará para ser decapitada. Um dia, Shrahzad, filha do grão-vizir decide ser a próxima noiva do rei para que pudesse colocar um plano em prática e tentar colocar um fim no genocídio que estava acontecendo na cidade. Apesar de seu pai ser contra a sua decisão, não a impede de seguir seu plano. Ao se casar com o rei, Shrahzad é levada para o quarto, mas pede para que possa contar uma história para Dunyazad, sua irmã mais nova, em sua última noite viva. Assim, Shrahzad levou sua irmã junto para o quarto e iniciou uma história prendendo a atenção não somente de Dunyazad mas também do Sultão. Ao chegar o amanhecer, Shrahzad interrompe a história em uma parte importante, Sharyar ordena que continue, mas sua esposa responde que o carrasco já prepara o momento de sua morte e não poderá continuar. Assim, Sharyar pede que continue na próxima noite, o que se repete por mil e uma noites evitando a morte de Shrahzad e outras mulheres do reino. Na milésima primeira noite, ao terminar a sua história, Shrahzad mostra os 3 filhos que teve nesse período, Sharyar encantado com a esposa e filhos desiste de matá-la. O rei ordena a realização do seu segundo casamento com Shrahzad e de Dunyazad com seu irmão, reinando juntos felizes para sempre.

Como será melhor discutido mais adiante, Githa Hariharan ao trazer uma reescrita feminista das *Mil e uma noites* desloca o centro da narrativa para personagens e discursos antes marginalizados. Através da fantasia e ficção, a autora apresenta outra possibilidade de mulheres sendo retratadas lutando para escreverem sua própria narrativa em uma sociedade patriarcal. De acordo com Sankaran (2008), ao ler *When Dreams Travel* não se lê os contos das *Mil e Uma Noites*, mas sim um comprometimento ético de Hariharan com o desvendar a misoginia da história canônica. A autora não só subverte o mito em si mas usa da fantasia como empoderamento para a sua criação, como explicitado em Sidiquii (2013, p. 3): “*In When dreams travel, Githa Hariharan uses the postmodernist technique of fantasy and magic realism along with intertextuality. Postmodern literature subverts the conventional forms of story-telling*”.

Essa citação está alinhada com Hutcheon (1988) que também pontua a literatura e sua intersecção com o pós-modernismo como um local de ruptura com o convencional trazendo uma nova ordem para a construção social do “eu” e do “outro”. Ao reescrever o mito de Shrahzad, Hariharan também coloca em debate questões identitárias, principalmente quando se trata de Dunyazad.

A narrativa inicia com a descrição dos quatro personagens principais, Sharyar, Shrahzad, Dunyazad e Shazahman, no aposento em que Shrahzad conta as histórias para salvar a sua vida e de outras mulheres da cidade. Logo após a descrição do ambiente e da cena, as mil e uma noites chegam ao fim e o narrador anuncia que a história terminou nos palcos, mas fora do palco só iniciou.

When dreams travel conta a história dos bastidores e a continuação do cânone, reconstruindo não só o que ocorrera naquelas noites, mas também o que teria acontecido após tal período. Primeiramente, temos a apresentação de que Dunyazad, irmã de Shahrzad, se casa com Shahzaman e ambos se mudam para o reino do irmão mais novo, já Sharyar concede o título de sultana para Shrahzad e permanecem no castelo vivendo como um casal. Entretanto, a convivência entre os quatro é desromantizada e revelada em suas entrelinhas por Hariharan. Desde o início da narrativa, o narrador expõe o elemento central das relações entre as quatro personagens narradas no livro: poder. *“They form two teams, children at a game of hide and seek; or seek and capture, a game of power. The team of two brothers versus the team of two sisters. But the teams exclude, dissolve, expand. Now it is a contest between siblings, now between couples”* (HARIHARAN, 2008, p. 19) Esse poder é disputado de várias formas entre os quatro durante a narrativa, seja de beleza, controle sobre o povo, inteligência, tamanho e importância do reino, fama, quantidade de súditos. Os objetos de desejo são vários e ao mesmo tempo um só: poder.

Durante os jogos de poder, conhecemos as nuances de cada personagem, seu íntimo. Quanto a Shahrzad que passamos a conhecer, a reescrita feminista de Hariharan traz uma sultana que desafia o marido, não se preocupando em agradá-lo em suas obsessões. Quanto ao sultão, desvenda-se em um homem surpreso pela inteligência de sua esposa chegando a questioná-la sobre a fonte de tanta sagacidade: *“‘Shahrzad,’ asks her sultan, Shahryar, ‘where did all those*

stories come from? Shahzaman and I have read and studied more than you have. Certainly we have travelled more, seen marvels and lands and wickedness you can only imagine" (HARIHARAN, 2008, p. 20). E Shrahzad, com sua perspicácia, responde: *"I don't have a sword, so it seems I cannot rule. I cannot rule, I cannot travel, I don't care to weep. But I can dream"* (HARIHARAN, 2008, p. 20), então, os irmãos questionam de onde vem os sonhos secretos de Shahrzad e pede para que conte a eles, novamente, de onde vêm, e mais uma vez a sultana não satisfaz as vontades e curiosidades dos irmãos: *"Only those locked up in hovels and dungeons and palaces can see and hear these dreams. Only those whose necks are naked and at risk can understand them"* (HARIHARAN, 2008, p. 20).

Em seus questionamentos e curiosidades sobre a fonte da criatividade, conhecimento e inteligência de Shahrzad ficava clara a admiração e inveja dos irmãos e desconforto em não conseguir entendê-la e se sentirem no controle não só de seu corpo, mas principalmente de sua mente.

Inicialmente, a narrativa foca em Shahrzad, até que sua morte é anunciada fazendo com que e Dunyazad decida ir até o castelo que sua irmã morava para investigar sobre as causas de seu adoecimento e morte repentinos.

A construção da personagem de Shahrzad desde o início da narrativa espelha a reescrita do mito em sua perspectiva feminista e ruptiva, como colocado por Brindadevi (2016): *"Hariharan expresses her feminist position by shifting the focus on woman, traditionally treated as the silent subject, an inferior creature, and a powerless person. In her restructured reading the woman emerges as a superior being endowed with knowledge, power, diplomacy and wisdom"* (BRINDADEVI, 2016, p. 3). O empoderamento não termina em Shahrzad. A partir desse momento, Dunyazad tem papel central na narrativa. Sua jornada de sua moradia até o castelo de sua irmã fingindo ser um homem, pois viajar sem a companhia de um homem não era algo bem visto para mulheres, posteriormente sua determinação em descobrir mais sobre a morte de sua irmã e os desafios que encontra ao longo de quase todo o livro até descobrir a verdade, reescrevem a personagem de Dunyazad no mito das *Mil e uma noites*.

Por outro lado, Shahrzad se faz presente na narrativa a todo tempo, descrita como uma guerreira invencível, é apresentado como a sultana influenciou na formação de sua irmã mais

nova, Duniyazad: *"Duniyazad takes to travelling. She carries the weight of an unwritten history, the entire apparatus that unfolds accordion-like to reveal its shifting games of well-constructed lies. But on Shahrzad's trail, she can flaunt the resourcefulness of an intrepid explorer"* (HARIHARAN, 2008, p. 23).

Em uma reescrita claramente feminista do mito das *Mil e uma noites*, Duniyazad tem voz, vontades, defeitos, qualidades, sonhos, coragem. Duniyazad não é somente a irmã de Shahrzad, deixada à margem, ela também tem sua luta, seu poder. Ao dar voz para Duniyazad, a narrativa enriquece com mais uma perspectiva sobre as relações mantidas entre os personagens e os acontecimentos

A proposta da autora não só mergulha em uma Shahrzad confiante da sua capacidade e autonomia ou dá voz e complexidade para a personagem de Duniyazad, Hariharan também traz da margem as mulheres escravas do castelo, como Dilshad e Sabiha, por exemplo. Dilshad se torna tão importante quanto Duniyazad durante a narrativa, tendo sua história contada por ela mesma e construída ao lado da irmã de Shahrzad enquanto buscam derrotar o sultão e encontrar a verdade sobre a morte de Shahrzad. Ao construir personagens que contam suas próprias histórias, Hariharan traz em sua reescrita o debate da identidade e principalmente crise de identidade para o foco da subversão que acontece, como é corroborado em Brindadevi (2016): *"Identity crisis plays a key aspect of the thematic network of the Indian English fiction. It is the most important conflict that people face in their life. The crisis of identity is the thematic design of Hariharan's When Dreams Travel"* (BRINDADEVI, 2016, p.1).

O foco da narrativa é voltado diretamente para a construção identitária das personagens mulheres ao longo da leitura, como apontado em Sidiqii (2013): *"All her women characters seem to seek new forms of liberated feminist identity, on the pattern of resistance, survival, imaginative choices and solidarity"* (SIDIQII, 2013, p. 10).

Por um lado, a reescrita de Hariharan preencheu lacunas existentes no cânone quando se trata de mergulhar na complexidade dos homens da história. Por outro lado, Brindadevi (2016) ressalta: *"In the novel, male characters can listen, but it is a woman who invents them"* (BRINDADEVI, 2016, p. 4).

Mesmo Shahryar sendo o personagem homem principal, de acordo com Sidiqii,

Hariharan trouxe uma complexidade e humanização do que há de cruel no seu desenvolvimento, como expressado no texto: *"The socio-cultural relations have been treated and tackled in a humanist perspective"* (SIDIQULI, 2013, p. 12).

Assim, Sidiqui segue afirmando que: *"The sociological approach provides some basic principles to understand the social system because literature is a mirror of society. The story once again focuses on man-woman relationship, the unfair power exercised by the male and the power of women to survive through storytelling and imagination"* (SIDIQULI, 2013, p. 6). Durante a leitura, apresenta-se parte da história do sultão e seu irmão, além de seus sentimentos em relação a sua família, esposa, filho, reino e si mesmo. Shahryar também é desenvolvido em relação à sua mistura de inveja e admiração por Shahrzad e o seu descontentamento com o filho deles, Umar.

Outro personagem antes marginalizado na versão canônica da narrativa e desenvolvido na reescrita do mito é o pai de Shahrzad, o primeiro-ministro. É dedicada parte da narrativa para mostrar sua perspectiva sobre o assassinato das mulheres a mando do sultão, mostrando suas preocupações como pai, seu papel como quem está encarregado de matar uma esposa do sultão por dia e como esses papéis o afetam.

As várias nuances da identidade de cada personagem homem sob uma perspectiva feminista de reescrita traz para debate questões sobre a relação do masculino opressor e a exploração e inferiorização das mulheres em uma sociedade patriarcal. Considerando que o feminismo é uma ideologia baseada na igualdade entre homens e mulheres, o livro aponta para a luta por uma sociedade igualitária através da sua articulação entre ficção, fantasia, feminismo, mito das *Mil e uma Noites*, possibilitada pela metaficção historiográfica.

O tratamento das mulheres como objetos sexuais e a violência do masculino opressor costura toda a reescrita do mito nas mãos de Hariharan a partir da perspectiva dos opressores e das oprimidas, a partir daqueles que têm a liberdade para reescreverem suas histórias e também daquelas que precisam lutar pelas suas vidas e pela chance de escrita da sua própria identidade.

A luta pela queda do patriarcado e libertação das mulheres é uma luta coletiva. Githa Hariharan mostra a importância da coletividade em *When dreams travel* através da união entre Dunyazad, Dilshad e Sabiha, seja para derrotar o sultão, seja para apoiar Shahrzad em sua luta

diária para sobrevivência dela e de todas. A narrativa descentraliza o poder de Shahrzad para outras mulheres antes marginalizadas no mito mostrando que apesar do papel heroico da sultana e seus méritos inquestionáveis, uma ampla e profunda mudança precisa de conscientização e atitude coletiva.

Ao empoderar personagens antes marginalizadas para continuar a luta contra o sultão, Hariharan mostra que a batalha não terminou com Shahrzad e muito precisa ser feito ainda. A queda do sultão é um dos momentos em que vemos a união entre Dunyazad e Dilshad colocada em prática, dessa vez também com a ajuda de Umar.

O plano do trio em levar o sultão para o maosolêu que estava construindo para a sultana e deixá-lo preso no local foi elaborado e executado pelas mulheres que constantemente mostram o quanto a coragem para lutar as batalhas contra o patriarcado e o masculino opressor vem de toda a atitude e trajetória de Shahrzad pois ela se tornou uma inspiração para as outras mulheres. A conexão entre Dunyazad e Dilshad é mostrada desde o momento em que se conhecem quando a irmã de Shahrzad chega no castelo, como expressado nesse trecho: *“Though they work quietly, Dilshad seems to know exactly what Dunyazad wants”* (HARIHARAN, 2008, p. 57). Durante a narrativa, ambas contam ou se recordam de momentos no castelo o que traz para o leitor um panorama do dia a dia do reino em uma perspectiva das experiências das mulheres e principalmente daquelas mais à margem na sociedade patriarcal e sectária, com escravas, amas de leite, prostitutas, o que desromantiza a vida tanto das princesas quanto dos outros membros da sociedade trazendo uma visão mais realista e dando voz e importância para os marginalizados socialmente.

Segundo Brindadevi, Githa Hariharan usa o mito para expor o terror, opressão, injustiça e machismo inerentes no mito das Mil e Uma Noites. No capítulo *Rowing a Floating Island* essa exposição é clara quando é narrado o dia em que Shahrzad precisava se preparar para dar à luz o seu primeiro filho e para entreter o sultão por mais uma noite salvando-se da morte na manhã seguinte. *“By then she must conjure a plan: how to deliver, with safety and speed, this baby that swims so purposefully in her; and how to recover in time for the night’s storytelling performance in the sultan’s ravenous bed”* (HARIHARAN, 2008, p. 121). Esse momento da trajetória da personagem foi registrado num capítulo em que tais desafios foram vencidos com a cooperação

de outras mulheres, sendo uma das mais destacadas, Sabiha, que amamentou e criou o filho de Shahrzad com o Shahryar, Umar. No capítulo *The palace thief*, a influência e papel de Sabiha na formação de Umar é relatada. Um dos laços entre o príncipe e sua ama de leite era o momento de ouvir histórias antes de dormir, trazendo a habilidade da contação de histórias para Sabiha também. Em suas histórias, Umar conhecia o mundo para além do castelo, sendo uma delas sobre um rei que foi traído por sua mulher e acreditava que todas as mulheres eram traidoras como essa e por isso casava toda a noite para, na manhã seguinte, assassinar a esposa.

Hariharan atribui, portanto, o poder das palavras para cada uma das personagens, em seus diferentes papéis e trajetórias na narrativa, seja para salvar o próprio pescoço e não ser decapitada, para escrever sua própria história ou para fazer o príncipe dormir. A arte de contar histórias pode ser arma para o combate ao patriarcado ou para sua manutenção.

As opressões sofridas pelas personagens mulheres em uma sociedade patriarcal, de acordo com Sidiqui (2013), espelham a realidade vivida por mulheres na Índia e Hariharan não exagera, mas é original no modo como denuncia a desigualdade social e cultural Indiana. Apesar da narrativa ser uma ficção, há possível identificação de leitores e principalmente leitoras com os processos e ciclos de transformação identitária ao longo da leitura da narrativa, possibilitando uma reconstrução e reflexão identitária de quem está lendo sobre si mesmo e sua trajetória, principalmente perante opressões causadas por viver em uma sociedade machista. A autora traz para a sua reescrita sentimentos vividos e partilhados entre mulheres, seja da Índia ou outras localidades, universalizando a experiência do ser mulher. Um exemplo disso está no final da primeira parte do livro, intitulada *Travellers*, em que Dilshad convida Duniyazad para contarem suas histórias, colocando-se no lugar de contadoras de histórias, lugar pertencido à Shahrzad no passado: “Come, Duniyazad,” says the girl, her words chasing Dilshad’s mischievous grin off her one-eyed monkey-face. ‘You and I have a script of our own – a story or two waiting to be told, our texts of gold to be written, every page remembering us to posterity. Duniyazad, will you travel with me?’ (HARIHARAN, 2008, p. 107).

Na parte dois do livro, intitulada *Virgins, Martyrs and others*, Duniyazad e Dilshad viajam juntas através de suas histórias por 7 dias, cada uma contando uma história por dia. Na história final de Dilshad, é revelado que Shahrzad está viva e morando escondida em um canto do castelo.

E finalmente, a última parte do último capítulo, denominada *The Morning After*, revela uma Shahrzad idosa que questiona as meninas que dela cuidam: *"I fought for myself, and yes, for you as well. And you – what will you do when your turn comes? When the drums roll, and the sword blunted with age, the rusty axe, wake up to be freshly sharpened?"* (HARIHARAN, 2008, p. 276).

O questionamento traz uma Shahrzad que não se coloca como a salvadora e detentora da solução da opressão das mulheres na cidade, ela lutou uma batalha, mas deixa claro que a guerra não terminou e as jovens precisam ser as novas guerreiras e se prepararem para as batalhas que estão por vir.

Considerações finais

A pesquisa verificou como Githa Hariharan empoderou suas personagens dando-lhes a oportunidade de reescrever suas narrativas levando da margem para o centro não somente a personagem de Shahrzad, mas também Dunyazad e Dilshad. Estas que antes eram retratadas como submissa tornam-se personagens que transgridem as construções sociais acerca de seu papel naquele contexto com a finalidade de fazer justiça a si e outras mulheres diante do poder masculino opressor.

A reescrita do mito traz também uma Shahrzad ciente da importância não só de transgredir a sociedade patriarcal naquele seu espaço – tempo, mas também de encorajar o empoderamento das novas gerações desde a tenra idade mostrando que todas as mulheres têm o seu dever e papel na luta pela construção de uma sociedade mais justa.

Consequentemente, a protagonista não é a típica heroína que se coloca como a única solução para os entraves da narrativa, mas é retratada como alguém ciente da relevância dos seus feitos e da sua força e ao mesmo tempo da importância do agir coletivo para uma real e efetiva mudança.

A reescrita do mito das *Mil e Uma Noites* sob uma perspectiva feminista pode ser considerada empoderadora ao ter reconstruído as personagens e suas relações de uma forma não romantizada, trazendo à superfície da narrativa as opressões sofridas pelas mulheres, as

quais, infelizmente, não são apenas criações fantasiosas da autora, mas também uma denúncia das diversas formas de violência enfrentadas por mulheres ao redor do mundo e ao longo da história humana.

Ao desnaturalizar a opressão sofrida por mulheres, Hariharan protesta contra a sociedade patriarcal redesenhando uma personagem submissa ao poder masculino opressor para uma mulher que protagoniza a luta de outras mulheres, mostrando a importância da organização coletiva para construir uma *sociedade* efetivamente mais justa para todas e todos.

Referências bibliográficas

BRINDADEVI, R. **The spirit of Shahrzad in Hariharan's When dreams travel**. In: Pune Research Scholar, India: University of Pune, v. 2, n. 6, p. 1-7, dez 2016.

As mil e uma noites. Versão de Antoine Galland; apresentação de Malba Tahan; tradução de Alberto Diniz. Rio de Janeiro: HarperColins, 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARIHARAN, Githa. **When dreams travel**. India: Penguin Books, 2008.

HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism**. Routledge, 1988.

JOUHKI, Jukka. **Orientalism and India**. In: J@rgonia, v.4, p.1-20. 2006.

PAULA, Anna B. **A inscrita da mulher na literatura indiana de língua inglesa contemporânea**. In: XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2007, Bahia. UESC, 2007.

SAID, Edward W. **Orientalism**. New York: Pantheon Books, 1978.

SANKARAN, Chitra. **Narrating to survive: Ethics and aesthetics in Githa's Hariharan When dreams travel**. Asiatic, v. 2, n. 2, dez 2008.

SIDIQUII, Shehjad. **A study of feminists elements in the novels of Githa Hariharan**. India, 2013. Tese (Doutorado em Filosofia). Savitribai Phule Pune University.