

revista

# Frontante

ANO III - Nº 12 - 18 DE AGOSTO DE 2014

ISSN 2238-1414

**Poesia épica e  
expressões afins**



# Apresentação

Caros leitores, esta edição de nossa Revista Barbante convida você a refletir sobre a poesia épica e temáticas afins, redimensionando, através de estudos inovadores, a visão de que o épico ficou restrito ao passado. Reunindo artigos de importantes pesquisadores de diversas universidades brasileiras e de jovens pesquisadores da Universidade Federal de Sergipe, e também lhe oferecendo textos em francês, provenientes da l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Senegal) e da Université d'Artois – Nord de France (França), desejamos que sua experiência com o épico e temáticas relacionadas seja instigante e diversificada.

Queremos registrar nossos efusivos agradecimentos aos professores-doutores Abdoulaye Keïta, Amade Faye, Amós Coelho da Silva, Anazildo Vasconcelos da Silva, Cheick Sakho, Márcia Regina Curado Pereira Mariano, Jean-Pierre Martin e Murilo da Costa Ferreira, por sua generosa disposição em enriquecer esta edição com suas reflexões sobre temas tão diversos como os contos populares e as canções de gesta francesas, a tradição épica brasileira, a importância e a simbologia dos radicais e elementos etimológicos latinos e gregos, As Quirybyrcas e a epopeia pós-moderna portuguesa, a morte do herói épico, a épica africana, o cordel épico, entre outros. O passeio pelos artigos desses pesquisadores permitirá que você confira como os estudos épicos possuem campos de atuação diversificados e igualmente relevantes para o reconhecimento do valor cultural desse tipo de manifestação literária.

Registramos também nossa alegria ao publicar aqui artigos de jovens pesquisadores, em fase de Mestrado ou de Iniciação Científica, cujo envolvimento com o CIMEEP/UFS (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da UFS) atesta a seriedade de suas investigações e seu entusiasmo pelas questões épicas. Que esse investimento resulte em carreiras acadêmicas brilhantes.

Completando a edição, abrimos o espaço permanente às criações literárias e apresentamos poemas, crônicas e contos de Ellen Oliveira, Rosângela Trajano, Glenda Maier, Márcia Leite, Tatiana Alves, Rosa Ramos Regis, Andrade Jorge, Filipe Couto, Jorge Ventura, José de Castro, Leonardo Bezerra, Luciana Almeida Santos, Mozart de Carvalho, Luiz Otávio Oliani, Sérgio Gerônimo, Teresa Drummond e Tanussi Cardoso. Muito obrigada a todos pelas lindas contribuições !

Finalmente, esclarecemos que as ilustrações da revista prestamos homenagem a uma das maiores escritoras da épica brasileira, Stella Leonardos, que acaba de completar 90 anos de idade. Autora do « Projeto Brasil », Leonardos reúne, em sua obra, duas centenas de publicações, entre as quais, muitos romances de feição épica, tais como as capas dos livros já sugerem. Parabéns, Stella, por sua dedicação à literatura e a nosso país !

Boa leitura!

**Christina Ramalho**

Co-editora e organizadora desta edição

Stella Leonardos

VOZ CEARÁ  
(Rapsódia)

---

**UFC**

---

CASA DE JOSÉ DE ALENCAR  
PROGRAMA EDITORIAL

# ÍNDICE

## ARTIGOS

### **LE *DONSOMAANA*, UN EXEMPLE D'ÉPOPÉE MYSTIQUE EN AFRIQUE DE L'OUEST**

Abdoulaye KEÏTA 08

### **LA MORT DU HÉROS DANS LES RÉCITS ÉPIQUES : DE LA DOULEUR PARTAGÉE DU DEUIL AU JUGEMENT DES SIÈCLES**

Amade FAYE 20

### **O DICIONÁRIO NAS ENTRELINHAS DE PESQUISAS**

Amós Coelho da SILVA 30

### **ASPECTOS GERAIS E ÉPICOS DE *ROMANCEIRO DO BEQUIMÃO* (1979)**

Ana Carla Tavares PASSOS 40

### **A TRADIÇÃO ÉPICA NO BRASIL: PRIMERO MOMENTO**

Anazildo Vasconcelos da SILVA 54

**A ESTRUTURA ÉPICA E AS REPRESENTAÇÕES CULTURAIS DO NORDESTE EM NORDESTINADOS, DE MARCUS ACCIOLY**

Ariene Braz PALMEIRA 61

**L'HEROÏ-COMIQUE DANS *L'EPOPEE DE SAMBA GUELADIO DIEGUI* ET DANS *LA CHANSON DE GUILLAUME***

Cheick SAKHO 70

**AS IMAGENS MÍTICAS CABO-VERDIANAS EM *A CABEÇA CALVA DE DEUS*, DE CORSINO FORTES**

Christina RAMALHO 79

**SERGIPE ATRAVÉS DE *RAPSÓDIA SERGIPANA***

Elidaise Silva ALMEIDA 98

**MEDITAÇÕES METALINGUÍSTICAS SOBRE A ÉPICA DE W. J. SOLHA**

Éverton de Jesus SANTOS 108

**LAMPIÃO: HERÓI OU BANDIDO? UMA ANÁLISE ARGUMENTATIVA**

Flávio Passos SANTANA 113

Márcia Regina Curado Pereira MARIANO

**QUELQUES REMARQUES SUR L'INTÉGRATION DES CONTES POPULAIRES AUX CHANSONS DE GESTE FRANÇAISES**

Jean-Pierre MARTIN 119

**TRÊS ASPECTOS ÉPICOS DE *VOZ CEARÁ*, DE STELLA LEONARDOS**

Jeane de Jesus SANTOS 138

## ***A CHEGADA DE LAMPIÃO NO INFERNO: UM CORDEL ÉPICO***

Lucileide Costa SILVA

147

## **A EPOPEIA PÓS-MODERNA PORTUGUESA: DISSIMULAÇÃO E SIMULAÇÃO EM AS QUYBYRYCAS (AUTORIA DISSIMULADA: LUÍS DE CAMÕES)**

Murilo da Costa FERREIRA

157

## ***A LÁGRIMA DE UM CAETÉ (1849) E A PROPOSIÇÃO ÉPICA***

Waldemar Valença PEREIRA

166

# **CONTO**

## **O PAI**

Ellen Oliveira

180

## **O GIGANTE DONDINHO**

Rosângela Trajano

183

# **CRÔNICA**

## **NA SOBREMESA DA VIDA**

Glenda Maier

186

## **CRIME PASSIONAL**

Márcia Leite

188

## **PRESENTE DE GREGO**

Tatiana Alves

189

## **CORDEL**

### **O JERIMUM**

Rosa Regis 193

### **POEMAS**

#### **TEORIA... POESIA**

Andrade Jorge 198

#### **DEPOIS DE TANTOS ANOS CONFIANDO EM DEUS**

Filipe Couto 199

#### **A SEMELHANÇA**

Jorge Ventura 200

#### **ENCANTOS DE SEREIA**

José de Castro 201

#### **POEMA DOS RETRATOS I**

Leonardo Bezerra 202

#### **COLOSSAL**

Luciana Almeida Santos 203

#### **PORTAS**

Mozart de Carvalho 204



**ENCANTAMENTO**

Luiz Otávio Oliani 206

**BARBANTE**

Sérgio Gerônimo 207

**APOCALIPSE**

Teresa Drummond 208

**REVERBERAÇÕES**

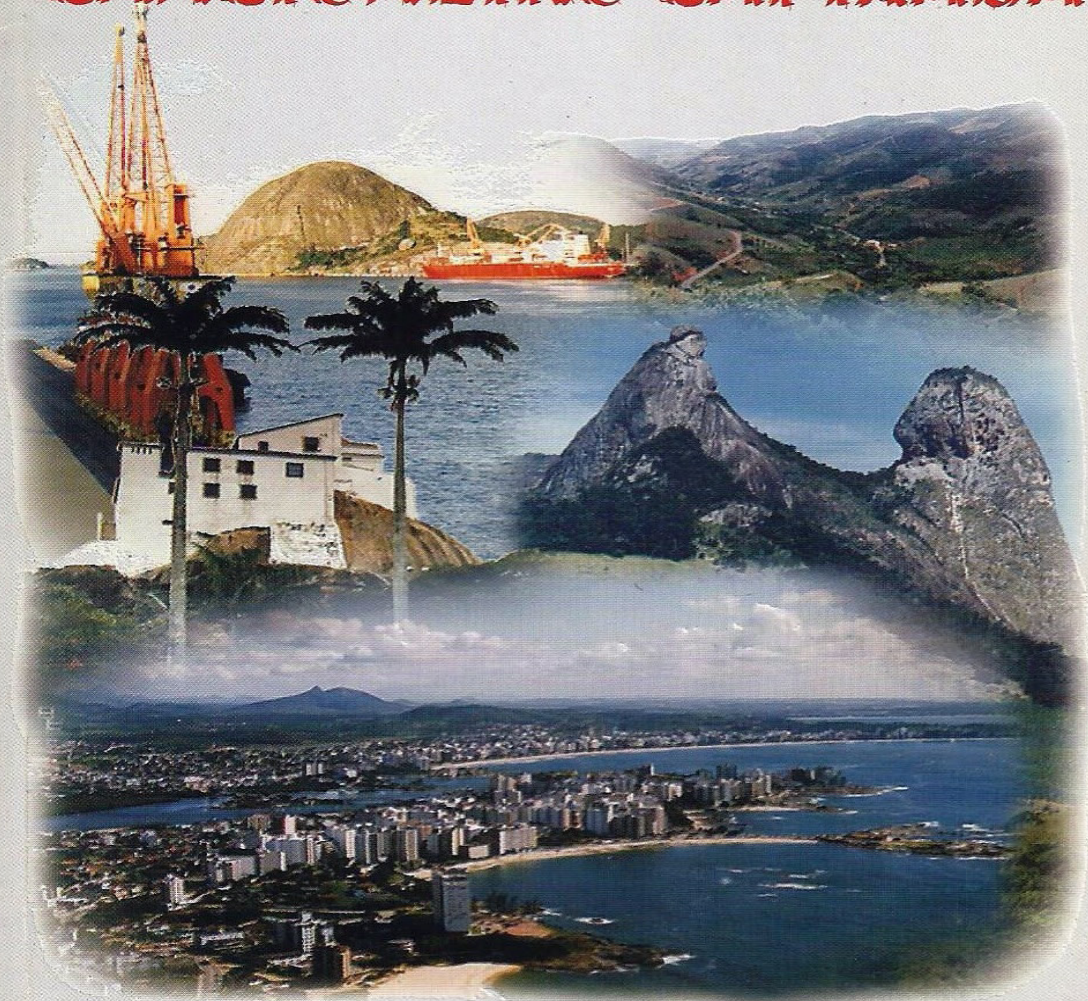
Tanussi Cardoso 209

**EXPEDIENTE**

212

Stella Leonardos

# CANCIONEIRO CAPIXABA



CADERNOS DE HISTÓRIA Nº 37

**EIH**  
EDITORA DO INSTITUTO HISTÓRICO

# Artigos

# LE *DONSOMAANA*, UN EXEMPLE D'ÉPOPÉE MYSTIQUE EN AFRIQUE DE L'OUEST

Abdoulaye Keïta<sup>1\*</sup>

Dans l'aire ouest africaine, principalement dans l'espace mandé, un récit épique, le *donsomaana*, s'est épanoui avec beaucoup de bonheur, un récit des hauts faits des chasseurs mandingues. Cette corporation a transcendé le cadre associatif, se muant en une confrérie, avec tout l'environnement mystique et initiatique qui accompagne les sociétés secrètes ou semi-secrètes. C'est que cette épopée est un récit à la croisée des chemins, situé entre le conte merveilleux et la légende, entre récit initiatique et conte fabuleux, avec cependant une constante, l'omniprésence de la magie et de la sorcellerie.

Le *donsomaana* célèbre des exploits qui ont pour cadre géographique un territoire couvrant le Mali, la Guinée, la Côte d'Ivoire, voire la Sierra Léone bien que l'aire culturelle mandingue aille au-delà de ces pays<sup>2</sup>. Dans cet espace sociopolitique, les chasseurs ont eu dans le dernier quart du 20<sup>e</sup> siècle, à jouer un rôle politique important. Il s'agit, plus récemment, de leur intervention dans la guerre civile qui a sévi au Libéria et en Sierra Léone et, plus récemment encore, dans la guerre civile qui a sévi en Côte d'Ivoire ; les fameux *dozos* dont a parlé la presse internationale n'étant autre que les *donso*. Dans ce dernier pays, les chasseurs *Kamajor* (nom de l'association des chasseurs traditionnels et professionnels) ont parfois aidé à rétablir l'équilibre ou à faire pencher la balance du côté de celui qui en fait ses alliés. Ce fut notamment le recours du président Ahmad Tejan Kabbah<sup>3</sup>, démocratiquement élu, mais à qui l'armée faisait de l'ombre comme habituellement dans ces pays où les coups d'état sont une tradition.

L'implication des chasseurs dans la vie politique n'est pourtant pas récente. Dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*,<sup>4</sup> le héros a fait ses armes comme chasseur et le griot insiste sur le fait que c'est tout jeune qu'il acquit le titre de *Simbon*, c'est-à-dire de maître-chasseur. C'est aussi par la voix d'un maître-chasseur que son destin extraordinaire aura été révélé à son futur père.

Cet article s'intéressera à l'objectif de ce genre épique particulier qui est de montrer l'interdépendance entre magique et épique. Parce que geste non politique à l'origine, le *donsomaana* a montré qu'il ne fallait pas tomber dans le piège du rétrécissement de sens induit par la synonymie *donso* « chasseur », qu'il faut plutôt avoir une autre lecture de cette association à la lumière de la géopolitique encore très récente de l'Afrique noire. Le travail s'appuie sur un corpus constitué par les deux recueils collectés au Mali et édités en 1995 et 1999 par Annik Thoyer<sup>5</sup>.

## **Aspect des textes**

1 \* IFAN-Cheikh Anta Diop, Dakar

2 Il faudrait cependant pousser la recherche pour savoir si on n'en trouve pas dans la partie mandingue du Sénégal et chez les *Mandinka* de Gambie.

3 Voir Kourouma, Ahmadou, 2000, *Allah n'est pas obligé*, roman, Paris, Seuil, pp. 189-1990 et, plus récemment, -Kedzierska-Manzon, Agnieszka, 2014, *Chasseurs mandingues: Violence, pouvoir et religion en Afrique de l'Ouest*. KARTHALA Editions, p. 75.

4 Niane, Djibril Tamsir, 1960, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine.

5 -Thoyer, Annik, 1995, *Récits épiques des chasseurs bamanan du Mali*, Paris, L'Harmattan

-Thoyer, Annik, 1999, *Maghan Jan et autres récits des chasseurs du Mali*, Paris, L'Harmattan

Les textes sont de longs récits dont la plupart commencent par une sorte d'oraison funèbre. Avant de raconter la geste du personnage, le narrateur insiste sur sa mort. Il y a une longue répétition qui peut ouvrir le récit ou le ponctuer : les premières pages de *Sirankómi* (Thoyer 1995 : 29), *Manden Mori* (Thoyer 1995 :133), *Kanbili* (Thoyer 1995 : 179) *Misiba* (Thoyer 1999 :73) s'ouvrent sur une sorte de déploration. Il y a, en effet, l'énumération des qualités et caractéristiques du disparu et d'une partie de son tableau de chasse.

Après cette annonce, la suite du récit peut fonctionner comme une évocation destinée au repos de l'âme du disparu. Cependant une interprétation plus logique verrait dans cette mise en relief liminaire de la mort l'annonce d'une série d'exploits, le narrateur évoquant les multiples stratégies de survie utilisées par les chasseurs. Certes, dans cette confrérie, on s'élève dans la hiérarchie en fonction de la qualité du gibier tué. Mais cela est plus pertinent quand on compare dans les textes d'A. Thoyer, le nombre de pièges diaboliques tendus par les animaux et génies et la sorte de baraka qui amène très souvent le chasseur à se tirer d'affaire. La stratégie de survie est un lieu de démonstration de la gamme de tours de magie en possession de l'« enfant de *Kòntòròn* et *Saanè*<sup>6</sup> ».

Ce qui sera alors remarquable dans ces récits c'est cette façon singulière d'éviter la mort, qui n'empêche certes pas la mort, mais qui permet cependant d'entrer dans l'immortalité. Les hauts faits chantés sont essentiellement magiques et la stratégie de survie la plus usitée est celle de la métamorphose. Ainsi *Sirankómi* ne se transforme-t-il pas successivement en termitière, en arbre, en feuille d'arbre et en oiseau ? *Bilisi Ngóni* ne parle-t-il pas, avant sa naissance, dans le ventre de sa mère ? *Kanbili*, dans sa quête de la victoire contre l'homme-panthère de *Jimini*, a dû se métamorphoser en rapace (p.225) pour arriver sans encombre à l'endroit où il devait guetter son ennemi.

### **Actions décrites : guerre mystique contre les *nyama***

Les textes que nous étudions, bien que traitant d'un genre corporatiste<sup>7</sup>, relèvent plus du mythico-religieux. Le plus grand écueil auquel est confronté le héros dans ces textes, c'est le caractère redoutable de l'esprit des animaux qu'il a abattus : c'est le *nyama*. Il y a beaucoup à dire sur ce phénomène mais le chasseur, en sa qualité de « tueur de vies », ainsi que le désignent de nombreuses périphrases dans les textes, y est exposé en permanence. Cela, compte non tenu des pactes qui le lient aux génies dont les exigences sont souvent problématiques. La caractéristique principale du personnage est la possession de pouvoirs surnaturels qui fait dire à *Kanbili* (1995 :221) :

*Si tu entends un jour parler d'un chasseur dangereux,*

*C'est qu'il s'agit d'un sorcier ! ».*

L'autre caractéristique est qu'il vit presque en permanence dans la brousse où il côtoie quotidiennement la mort violente. Son atout principal c'est de pouvoir garder des secrets que beaucoup d'ennemis (animaux métamorphosés en personnes notamment) cherchent à lui ravir. Et

<sup>6</sup> Périphrase désignant les chasseurs appartenant à la confrérie, en référence au mythe des deux frères auquel remonte leur origine et à qui ils ont fait allégeance. Voir à ce propos, Y. T. Cissé : « Notes sur les sociétés de chasseurs malinké. » In: *Journal de la Société des Africanistes*, 1964, tome 34, fascicule 2, pp. 175-226.

<sup>7</sup> Les épopées corporatives sont le patrimoine de certaines professions (pêcheurs, chasseurs, pasteurs) genre identifié par L. Kesteloot et B. Dieng, 1998, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, p. 44.

les textes sont comme unanimes à affirmer :

*A certains la brousse réussit, mais le village ne leur réussit pas !* ou encore

*Il y a chasseur et chasseur !*

Cette odysée mystique ne remet pas en question les qualités qui font du personnage un héros épique. C'est ainsi que les résumés François Suard :

*Le personnage épique, dont les origines mythiques fondent l'étrangeté au sein d'une communauté (...) dont il est l'émanation en même temps que le souci et qui, de toute manière, au-delà de lui-même, ne renvoie qu'à la grandeur, à une démesure que lui seul peut illustrer et qui est nécessaire à la survie de sa communauté. De sorte qu'il peut être grand dans la générosité, la vaillance et toutes les vertus, mais aussi dans la violence, le meurtre et d'autres propriétés négatives. Le héros épique est toujours problématique : sa vaillance le condamne d'avance à la défaite et à la mort, parce que la jalousie s'attaquera à lui ou parce qu'il affrontera des forces supérieures, ou bien la valeur de ses actes peut être discutée<sup>8</sup>.*

C'est peut-être ce qui explique qu'ils ne meurent jamais de mort naturelle. Ils sont en effet habitués à relever des défis et, malgré les nombreux avertissements, ils considéreront comme leur prérogative de parcourir la brousse à la recherche du gibier le plus coriace. Dans le texte de D. T. Niane, *Soundjata*, par exemple, les deux chasseurs Oulani et Oulamba n'ont pas hésité à aller affronter le buffle de Dô, malgré le nombre impressionnant de chasseurs tués par la bête.

### **Visée de ces textes**

Nous avons affaire à de longs récits dits par un professionnel. Il y est question de la vie d'un chasseur illustre qui a eu à accomplir de grandes choses. Il peut avoir débarrassé le village d'une bête malfaisante qui terrorisait et décimait les populations (Kanbili). Il peut s'agir aussi d'un chasseur qui réussit à dompter les génies terreurs des humains et à en faire ses serviteurs (Bilisi Ngóni). Cela peut être également d'un couple dont le mari est chasseur, et qui reste longtemps sans enfant puis, grâce à un miracle ou à une magie, met au monde un enfant extraordinaire ; Bolinyana par exemple, est né après une grossesse d'un an. Maghan Jan a épousé une bête métamorphosée en femme, venue venger les animaux tués par le chasseur. Les animaux ont eu à piéger un autre chasseur redouté en lui envoyant un des leurs métamorphosé en femme (Sirankómi). La constante dans tous les récits sans exception, c'est le voisinage du monde merveilleux avec celui magique. Il s'agit de sorcellerie à l'état pur. Et le *ngoninfolá* (le *sora*, l'interprète des récits de chasseurs qu'on appelle aussi ailleurs *sèrèwa*, n'est pas un *jèli*, c'est-à-dire qu'il n'appartient pas à la caste des griots, comme pourrait le laisser croire son activité) nous dit dans kanbili :

*Si tu entends un jour parler d'un chasseur dangereux,*

*C'est qu'il s'agit d'un sorcier !*

*Un homme ne devient pas chasseur sans pouvoir de sorcellerie !<sup>9</sup> «*

À cette particularité, il faut ajouter le motif de la quête qui, toujours, dans un sens ou dans

---

<sup>8</sup> Suard, François, 2013, « Etude des rapports entre hagiographie et épopée » in Keita, Abdoulaye (Dir.), *Au carrefour des littératures. Hommage à Lilyan Kesteloot*, Paris, Karthala, pp 102-103.

<sup>9</sup> -Thoyer, Annik, 1995, *Récits épiques des chasseurs bamanan du Mali*, Paris, L'Harmattan ; p. 215

un autre, vise à satisfaire un manque ou à combler une crise. C'est après réussite de la mission initiale et la mort du héros qu'intervient cette récitation des hauts faits dont un des buts, et non des moindres, est de rappeler que sur terre rien n'est définitif. Car, dit le récit : « A chacun sa destinée à chacun son tour de mourir !<sup>10</sup> » Ou encore « La mort n'épargne pas un homme parce qu'il est puissant<sup>11</sup> »

Le récit épique des chasseurs *bamanan* donne l'impression d'une oraison funèbre. Le texte semble improvisé à la mort du héros. Faut-il parler de récit expiatoire ? Le chasseur passe sa vie à ôter des vies ! Le *ngoninfola*, le diseur de l'épopée, ne dit-il pas plusieurs fois au défunt tueur d'animaux :

*Ô vous qui pourfendez le crâne et crevez les yeux des bêtes féroces !<sup>12</sup>*

*Toi qui mets fin aux bons mariages ! Toi qui mets fin aux bonnes amours et aux bons mariages !*

Le propos sonne comme un reproche et explique donc le combat que le chasseur mène contre le *nyama* (l'esprit vengeur de l'animal qu'il abat). Le motif de la performance est donc une interpellation. C'est la mémoire du chasseur qui est évoquée pour faire une sorte d'exorcisme. Ahmadou Kourouma donne une explication plus ou moins profane à ce genre : « *Je dirai le récit purificateur de votre vie de maître-chasseur et de dictateur. Le récit purificateur est appelé en malinké un donsomana. C'est une geste. Il est dit par un sora accompagné par un répondeur cordoua. Un cordoua est un initié en phase purificateur, en phase cathartique<sup>13</sup>.* »

La geste devient une sorte de prière pour le repos de l'âme du disparu lequel, dans ses activités antérieures, coupait la queue du gibier abattu pour se prémunir des contrecoups de l'action de l'esprit de l'animal abattu.

Le but premier poursuivi dans la composition de ces textes épiques est de montrer le poids mystique de la société des chasseurs qui a eu à jouer un rôle d'agent d'équilibre entre le monde des humains et celui des animaux. Ce qui est constant dans ce type de récit c'est le personnage du chasseur avec des dons exceptionnels de sorcellerie. C'est une épopée essentiellement mystique. Pour célébrer ce personnage spécial, on recourt constamment à une esthétique de la démesure, le but étant d'attirer l'attention sur les pouvoirs hors normes du *dônso*.

## **Moyens mis en œuvre**

Pour chanter la geste d'un chasseur disparu, le *sora* a recours à un certain nombre de procédés spécifiques, de maximes et de proverbes ainsi présentés par un des personnages d'Ahmadou Kourouma :

---

10 Thoyer A., 1999, *op. cit.* P. 21

11 Il convient de préciser que cet aphorisme courant au Manding n'est pas propre au *donsomaana* et qu'on le retrouve dans une multitude d'autres genres.

12 - Thoyer, Annik, 1999, *Maghan Jan et autres récits des chasseurs du Mali*, Paris, L'Harmattan, p.21

13 Kourouma Ahmadou, 1998, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, p.10. (il s'agit cependant d'un roman et la fonction prêtée ici au *donsomaama* prend des libertés avec la fonction réelle du genre au Manding)

*Tiécoura ! Le proverbe est le cheval de la parole ; quand la parole se perd, c'est grâce au proverbe qu'on le retrouve. Il faut se réveiller de bonne heure quand on doit dans sa journée marcher une longue piste<sup>14</sup>.*

## Le lyrisme

Le *sora* déplore la disparition d'un grand personnage. Cela peut être aussi le prétexte à une longue énumération de chasseurs disparus où les « nommés » sont caractérisés par un qualificateur subjectif. Ainsi dans *Misiba* (A.Thoyer 1999 :73-75) pas moins de quatorze chasseurs disparus sont cités, le récitant insistant particulièrement sur l'appartenance du mort au clan des initiés. Un cas de polysémie qu'il faudra aussi remarquer, la liste étant dressée à l'intention d'un marabout, il faut entendre par là un maître-initiateur et non un lettré musulman. C'est ainsi qu'il est dit dans *Sirankomi* (A.T.1995 :73) :

*Un chasseur qui serait marabout !*

*Un chasseur ne sera jamais marabout jusqu'à la fin du monde !*

C'est peut-être le nécessaire rappel du caractère périssable de tout ce qui vit sur terre qui fait dire dans *Maghan Jan* (A.T. 1999 : 21) :

*A chacun sa destinée à chacun son tour de mourir !*

L'on n'ignore pas que la puissance ou la réussite sociale, à un moment donné peut pousser l'individu à s'oublier au point de ne plus penser que chaque médaille a son revers, comme la vie. Aussi, ne peut-on pas comprendre à travers ces propos qui ponctuent à intervalles assez réguliers les textes, un avertissement, un appel à la vigilance ?

*La mort n'épargne pas un homme parce qu'il est puissant.*

*Quelle que soit la force du brave, un jour il ne sera plus qu'un tas de poussière! ( A.T. 1995 : 215 et sq.)*

C'est que le personnage épique peut, à un moment donné, considérer tout signe de prudence comme une faiblesse et, par conséquent, le début du déclin. Dans sa logique, sa vie est faite de défis et le chasseur, pour progresser dans la hiérarchie de la *ton*, « l'association, la confrérie », doit s'attaquer à des gibiers de plus en plus difficiles comme en témoigne cette énumération à gradation ascendante qui dit ce que le chasseur a à son tableau : « *antilopes waterbuck, antilopes-cheval, mauvais génies, éléphants, petites génies de la brousse, hippopotames, lions, Kanbili* (p.229).

Par ailleurs, quand les disciples demandent à *Maghan Jan* de les accepter comme élèves (1999 : 31), ils lui déroulent indirectement son palmarès : « *animaux qui mangent des feuilles, animaux qui mangent des termites, animaux carnivores, antilopes cobes, cibilen (type d'antilope), animaux à crinière, panthères, biches-cochons, antilopes ourébi, antilopes-cheval* »

C'est à la fois l'expression de leur admiration mais aussi l'occasion de l'émouvoir et, en quelque sorte, de le désarmer, au cas où il serait tenté de refuser de les accepter. Le *sora*, fidèle son rôle d'enseignant, recourt aussi beaucoup aux procédés d'insistance.

<sup>14</sup> Kourouma Ahmadou, 1998, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, p. 42.

## L'anaphore et le refrain

La répétition, dit-on, est pédagogique. Faut-il voir dans ces textes une sorte de prélude à l'initiation des futurs chasseurs. Les propos liminaires du récit étant souvent l'évocation de la disparition du héros dont la geste va être dite, il y a comme une volonté de tempérer l'ardeur des futurs impétrants en rappelant les épreuves qui attendent l'homme qui s'aventure dans la brousse dans une quête qui nécessite endurance et persévérance, science et patience. Comment comprendre autrement ces propos qui sonnent comme une ritournelle dans plusieurs textes (*Billisi Ngóni* 117 ; *Misiba* 75, 79 ; *Maghan Jan* 21 et sq. ;)

*Ô vous qui supportez la soif et supportez la faim !*

*Heur et malheur ! Bonne chasse !*

*Il y a chasseur et chasseur !*

La répétition concerne aussi de grands segments des textes. Rappel, insistance ? Il y a comme une volonté de s'arrêter sur les moments cruciaux de l'histoire. N'est-ce pas aussi une manière d'insister sur le fait que les grands événements sur lesquels on s'attarde sont très souvent infléchis par des faits assez anodins. Dans les textes, très souvent, une femme s'intéresse au chasseur, par exemple, et aussitôt, la mère de ce dernier subodore un piège et elle a souvent raison.

## La célébration admirative : l'hyperbole

Les deux récitants, Mamadu Jara et Ndugacè Samakè célèbrent des héros dignes d'admiration. « Il y a chasseur et chasseur », ne cessent-ils de répéter. Le chasseur n'ayant pas accompli d'acte épique de sorcellerie n'est pas concerné par cette oraison qui commence ces textes. Le moyen auquel ils ont le plus recours est la célébration hyperbolique. Les exploits qui sont relatés ici se caractérisent par des tours de magie dignes des plus grands mythes. C'est l'exemple du chasseur Bolinyana qui vint au monde après avoir passé un an dans le « ventre » de sa mère et qui montra une grande précocité dans la maîtrise de la chasse. Il dut se métamorphoser plusieurs fois avant de venir à bout du buffle solitaire qui avait à son actif la mort de plus d'une centaine de chasseurs dont son père.

Malgré la grande créativité du *sora* caractérisée par une aptitude particulière à dire le mémorable, il serait naïf de ne considérer ces textes juste que pour de l'animation. Il faut voir dans ces textes une métaphore faisant du chasseur un auxiliaire de l'ordre dans la cité. Une illustration de cette possibilité peut être trouvée au Bénin<sup>15</sup> où la confrérie des chasseurs est officiellement reconnue et est sollicitée pour aider à la solution de problèmes ponctuels qui seront évoqués au point suivant.

## Epopée des chasseurs et géopolitique actuelle

---

<sup>15</sup> Voir, à ce propos, Kougniazondé, Christophe (2014) (dir.) *Sécurité publique et confrérie des chasseurs en Afrique de l'ouest. Cas du Bénin*. Edition FES, Cotonou. Il ne s'agit plus cependant de donsomaana, nous ne sommes plus chez les Manding.



Il est vrai qu'aujourd'hui, avec les états modernes, il est presque surréaliste de parler du rôle politique de la confrérie des chasseurs. Les états ont des armées modernes bien structurées. Même les deux narrateurs Mamadu Jara (textes du Wasulu) et Ndugacè Samakè (Maasina), auteurs des deux recueils sur lesquels s'est fondée cette analyse, ont occulté ce rôle. A la fin des récits, c'est comme s'il s'était agi de sauvegarder un texte pour la postérité. Pour Mamadu Jara, le texte s'achève sur des sentences ou rappels, comme cela se fait habituellement dans les contes, c'est l'exemple dans *Manden Bori*(173) :

*Si une femme endure la disgrâce jusqu'à la fin de sa vie, son enfant sera fort*

*Si une femme est méchante son enfant ne sera pas fort (...)*

L'autre *ngoninfol*, Ndugacè, dit à la fin de *Maghan Jan*(63) :

*Telles sont les paroles de Ndiri Ndugacè. Quand tu iras en France, dis aux français que Diri Ndugacè te l'a raconté (...) Sa renommée va atteindre la France.*

Le même narrateur continue dans *Misiba* (99) :

*Allez dire aux bamakois que Diri Ndugacè vous a raconté ce récit ! Ce chant est fini !*

Le texte semble avoir été dit pour qu'un membre de la communauté ayant émigré vers l'Europe puisse avoir un support à même de l'aider à combattre la nostalgie.

Il n'y a que dans *Kanbili* que deux personnages historiques ont été évoqués : Samory Touré (Alimami, Toure Mori) et le griot de ce dernier, Morifin Jan. C'est le seul texte proche de la politique et qui évoque des éléments historiques. Ces textes recueillis par Annik Thoyer ont donc l'air d'innocents récits, tirant plutôt vers le conte merveilleux si l'on s'en tient aux concepts traditionnels. Il en va autrement si l'on s'oriente vers une nouvelle lecture, quand le romancier iconoclaste ivoirien Ahmadou Kourouma a choisi ce genre comme cadre d'un de ses romans<sup>16</sup> pour dénoncer les dictatures au Togo, au Zaïre, au Maroc, en Côte d'Ivoire et en Centrafrique... Il justifie ce choix métaphorique :

*Je dirai le récit purificateur de votre vie de maître-chasseur et de dictateur. Le récit purificateur est appelé en malinké un donsomana. C'est une geste. Il est dit par un sora accompagné par un répondeur cordoua. Un cordoua est un initié en phase purificateur, en phase cathartique. (p.10)*

Mais en fait ce thème du chasseur est presque omniprésent dans tous les romans de l'auteur. Et dans *Allah n'est pas obligé*, il donne cette pittoresque définition :

*Or, depuis le dixième siècle, il se trouve en Sierra Leone, comme dans tous les pays de l'Afrique de l'ouest, une franc-maçonnerie (franc-maçonnerie signifie association ésotérique et initiatique) groupant les chasseurs, ces grands initiés, ces puissants magiciens et devins, c'est le Kamajor. (p.190)*

On peut dire que l'auteur maîtrise les mots-clés pour parler des chasseurs : « ésotérique, initiatique, magiciens, devins », c'est le champ lexical de la religion traditionnelle. Le rôle que les

---

<sup>16</sup> Kourouma, A. (1999). *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.

chasseurs ont joué dans des pays comme le Sierra Léone est connu de tous. Dans un pays comme le Bénin, cette confrérie a reçu une reconnaissance officielle, en plus de celle populaire et c'est ce qui est confirmé ci-dessous :

*Nul doute, les confréries de chasseurs sont efficaces dans la traque des braqueurs; elles aident à réduire l'intensité et la fréquence de la violence armée. (...)*

*Celle-ci révèle également que depuis des lustres les confréries de chasseurs se sont confirmées dans leur praxis comme d'excellents agents privés de la sécurité des communautés d'appartenance, d'existence ou autres et, pour tout dire, au service de la noble cause de l'existence paisible, non troublée, nullement anxieuse, de l'être humain. Elles se sont transformées aussi, sous les Soleils des Indépendances, à l'ombre des limites qu'éprouve l'État postcolonial africain face à ses obligations régaliennes, en auxiliaires privilégiés des forces publiques de régaliennes, en auxiliaires privilégiés des forces publiques<sup>17</sup>.*

A cette métaphorisation du récit, il faut associer celle préconisée par Florence Goyet<sup>18</sup> qui dit, en substance, qu'il faut se départir de la tendance à ne voir en l'épopée qu'une évocation de problèmes du passé. Il y a en fait un implicite qui inscrit le récit épique dans le domaine de la prospective, qui en fait donc un récit résolument tourné vers le futur, grâce au « travail épique ».

### **Le travail épique : solutions aux problèmes contemporains**

L'Afrique de l'ouest (berceau de cette épopée corporative) en particulier et l'Afrique noire en général a une très longue histoire en matière de religion traditionnelle ou religion du terroir. Malgré l'apport innovant des différentes invasions coloniales en matière confessionnelle et culturelle, nous voulons parler de la pénétration de l'islam et du christianisme, les peuples continuent encore à revendiquer ce fonds religieux. Cet héritage est de plus en plus agressé par un type de fondamentalisme dont les orientations assez hétérogènes, malgré la revendication de mêmes origines, se manifestent sous des formes allant jusqu'à la guerre, au nom, dans le cas de l'islam, d'un *djihad* anachronique. Non que cette religion bannisse cette forme de « combat » mais le contexte contemporain demande son adaptation. Il faut « lutter » sous d'autres formes, beaucoup plus philosophiques. Il n'y a pas lieu d'afficher un radicalisme plutôt ostentatoire voire exubérant. Il faut surtout s'adresser au bon sens, susciter l'adhésion et non l'obligation.

Pour illustration, le Mali, un des pays berceaux de cette épopée, se trouve confronté dans sa partie septentrionale, depuis 2012, à une instabilité politico-militaire. D'aucuns sans hésiter y voient la main de narcotrafiquants. Il s'agit d'une nébuleuse : une révolte-agression dont la constante est l'ethnie touareg et l'ambition, l'imposition de la loi islamique. On veut imposer dans la région une cohorte de nouvelles pratiques : flagellations publiques de contrevenants aux lois, retrait des filles de l'école, habillement spécial pour les femmes, destructions de mausolées, etc. La grosse épine au pied de la communauté internationale est que toute la sous-région, y compris le Maghreb, est menacée par cette instabilité. Quand le souci du Mali est la libération de sa partie nord, l'ONU et les autres, les grandes puissances surtout, craignent un embrasement généralisé du fait d'une possible jonction avec des forces qui transcendent le continent africain. Il faut signaler que ces **nouveaux « pirates »** ont de solides ressources financières.

<sup>17</sup> Kougniazondé, Christophe (2014) : *op. cit.* pp. 216-217.

<sup>18</sup> Florence, G. (2006). *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière:» Iliade»,» Chanson de Roland»,» Hôgen» et» Heiji monogatari»,* Paris, H. Champion.

Face à cette situation « vivante » quelles perspectives le travail épique permet-il d'entrevoir ? Dans ces textes, il faut le rappeler, notre analyse s'est justement orientée vers cette civilisation de la religion du terroir. Or les chasseurs forment une confrérie se réclamant (enfants) de *Kontron* et *Senéné* (cela est cependant valable pour les chasseurs mandingues seulement) et dont les règles sont sacrées et transcendent toute autre croyance jusqu'à l'allégeance aux deux parents. Cette corporation ne tient compte ni des castes et autres positions sociales ni du traditionnel droit d'aînesse ainsi que l'explique Y. T. Cissé parlant de l'accession de Soundjata à la tête de l'empire manding :

*En effet, pour la première fois dans l'Histoire des peuples soudanais, une organisation politico-militaire de chasseurs, dotée d'un statut excluant toute notion de tribu, de classe et de caste, et fondée sur un culte commun à tous ses membres, venait d'établir sa toute-puissance sur le pays situé entre le Haut-Sénégal et le Haut-Niger, avant de se lancer à la conquête de l'immense territoire s'étendant de l'océan Atlantique à la boucle du Niger, de la forêt guinéenne aux dunes de sable du Sahara<sup>19</sup>.*

Ces textes épiques des chasseurs, au lieu de remplir les fonctions de correction/réhabilitation comme l'explique J. Derive<sup>20</sup>, suggèrent plutôt la solution aux nombreux problèmes aujourd'hui posés par le fondamentalisme religieux. Au nom de la nécessité de fonder un état islamique, ou plutôt pour lutter contre l'hégémonisme occidental dont l'islamophobie affichée n'est pas la meilleure inspiration, beaucoup de pays d'Afrique et d'Asie n'existent presque plus, tellement le chaos y règne. Cependant le serment des chasseurs dont la qualité principale est la démocratie offre une alternative de stabilité face à une religion venue d'ailleurs et dont certains extrémistes veulent imposer les lois sans les adapter à l'état du monde actuel. Ce que J. Derive confirme ainsi dans son explication du « travail épique » :

*C'est qu'au lieu de remplir une fonction somme toute conservatrice, l'épopée serait au contraire, selon elle, un texte dont la spécificité est d'apparaître en situation sociale de crise pour tenir un discours implicite propre à la dénouer en proposant la possibilité d'une solution nouvelle<sup>21</sup>.*

Au contraire de ce qui se passe aujourd'hui, les chasseurs ne distinguent que le mérite qui, du reste n'est nullement discriminant, mais plutôt structurant. Il faut que la loi qui régit la communauté soit motif d'équilibre sans possibilité de dérive. C'est pourquoi Y. Tata Cissé insiste sur les fondements de cette communauté :

*C'est pour cela « que les enfants de Sanin et Kontron » ne sont ni Malinké, ni Bambara, Sénoufo, Bobo, Peuls, ni blancs ni noirs, qu'ils soient un peu de tout cela, et aucun d'eux ne saurait prétendre | être plus fils de Sanin et Kontron qu'un autre chasseur de Djabali, ce lointain pays situé aux confins de l'imaginaire<sup>22</sup> »*

Voilà qui a le mérite de camper le débat et de ne laisser place à aucune équivoque. La diversité

19 Cissé Youssouf, 1964, « Notes sur les sociétés de chasseurs malinké. » In: *Journal de la Société des Africanistes*. 1964, tome 34, fascicule 2, p. 176

20 Derive, Jean (dir.), 2002, *L'épopée, unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala ; voir notamment le chapitre 8 intitulé « A quoi sert l'épopée ? », pp. 171-188

21 Derive, Jean « Postface », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 45 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 13 juillet 2014. URL : <http://emscat.revues.org/2362> ; DOI : 10.4000/emscat.2362, p. 4.

22 Cissé, Y. *op. cit.* p. 178

dont on parle tant aujourd'hui est ainsi induite. Comparée aux résolutions actuelles parrainées par les nombreux mouvements qui parlent de droits humains (la mode !) cette charte (appelons ainsi ce règlement) est plutôt révolutionnaire ; qu'on en juge :

*En vertu de cette loi organique des dōso tō, un père initié après son fils devient le cadet de celui-ci; un maître qui vient en ancienneté après son esclave doit respect et obéissance à son propre bien. C'est bien là un monde à l'envers, mais un monde simple, sain, parce que épouillé de toutes les gangrènes, entre autres la fa-sia, le dyonya, le nyamakalaya, le horon ya, le fadenya \ ces maux qui sclérosent la vie des sociétés malinkés. Dans la famille des chasseurs, les contradictions, les ambiguïtés et les tensions majeures s'estompent au profit de l'ordre, de la clarté et de l'union. Il n'existe pas ici de /a, père, pour disposer du droit de vie ou de mort sur ses enfants<sup>23</sup>.*

C'est comme si, sept siècles auparavant, cette société médiévale avait pris les devants en créant cette confrérie révolutionnaire. Aucun passe-droit, aucune mystification.

## Conclusion

La caractéristique principale des deux recueils sur lesquels a porté l'analyse, c'est qu'ils sont constitués de textes sans aucun lien apparent. Ils ont la particularité d'être éponymes, le principal personnage donne son nom au récit. Une lecture plus attentive fait par contre ressortir la récurrence de proverbes proférés sous l'apparence de formules, autant de vérités générales que toute une aire culturelle a en partage. Tous les récits fonctionnent comme des viatiques destinés à de jeunes impétrants à qui souvent le récit est livré sous forme d'oraison funèbre. Il y a en fait matière à imiter et exhortation à ressembler.

Ces textes remplissent évidemment les fonctions, du point de vue des concepts traditionnels, qui veulent que l'épopée exprime la vision de la société.

Mais là où la démarche initiée par Françoise Goyet semble pertinente, c'est qu'il y a une apparente dispersion qui cache un fait qui évolue en profondeur. Tous les conflits qui sont relatés ne mettent jamais aux prises les hommes entre eux, avec les motifs égoïstes de la logique d'accaparement et du culte de la personnalité. Tous les affrontements ont pour objet de délivrer la communauté d'une menace ou d'un joug. Le chasseur est donc un stabilisateur. Aujourd'hui, on peut considérer comme dévoiement du pacte liant les membres de la confrérie, le fait que, de plus en plus, en Afrique, les hommes politiques cultivent l'entretien de forces (milices privées), à cause du peu de confiance accordé aux forces publiques. Les milices privées n'ont-elles pas, en Afrique centrale, déstabilisé durablement le Congo entre les cobras de Denis Sassou Nguesso et les ninjas Bernard Kolelas, respectivement président de la république et maire de Brazzaville, la capitale de l'état<sup>24</sup>.

Tous ces récits cependant, dits dans le respect de tout le contexte de performance de l'épopée, peuvent être considérés, à l'image des contes, comme des métaphores d'un monde

<sup>23</sup> Cissé Y. *op. cit.* p. 179.

<sup>24</sup> Il s'agit de la guerre civile du Congo de juin 1997 à décembre 1999. Le président élu Pascal Lissouba perd le pouvoir, son premier ministre Bernard Kolelas s'enfuit, Sassou Nguesso en profite pour reprendre le pouvoir. Il y a eu participation des milices *Ninja* et *Cobra*.

ancien qui suggère implicitement au monde contemporain beaucoup de solutions. Ces solutions à même de réduire les conflits armés qui minent une grande partie de l'Afrique.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Cissé, Youssouf, 1964 « Notes sur les sociétés de chasseurs malinké. » In: *Journal de la Société des Africanistes*, tome 34, fascicule 2, pp. 175-226.
- Diagne, Mamoussé, 2005, *Critique de la raison orale*, Paris, Karthala-Ifan.
- Derive, Jean, et Gérard Dumestre, 1999, *Des hommes et des bêtes. Chants de chasseurs mandingues*, Paris, Classiques africains 40-41.
- Derive, Jean (dir.), 2002, *L'épopée, unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala
- Derive, Jean, 2014, « Postface », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 45 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 13 juillet 2014. URL : <http://emscat.revues.org/2362> ; DOI : 10.4000/emscat.2362
- Diakité, Mamadou, 2009, Traduction et positionnement sociopolitique. *Signes, Discours et Sociétés* [en ligne], 4. Visions du monde et spécificité des discours, 30 décembre 2009. Disponible sur Internet : <http://www.revue-signes.info/document.php?id=1342>. ISSN 1308-8378.
- Goyet, Florence et Lambert, Jean-Luc, 2014,« Introduction », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 45 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 30 juin 2014. URL : <http://emscat.revues.org/2268> ; DOI : 10.4000/emscat.2268
- Kesteloot Lilyan et Dieng Bassirou, 1998, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala.
- Kedzierska-Manzon, Agnieszka, 2014, *Chasseurs mandingues: Violence, pouvoir et religion en Afrique de l'Ouest*. KARTHALA Editions.
- Kourouma, Ahmadou, 1998, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.
- Kourouma, Ahmadou, 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
- Kougniazondé, Christophe (2014) (dir.) *Sécurité publique et confrérie des chasseurs en Afrique de l'ouest. Cas du Bénin*. Edition FES, Cotonou.
- MALI. MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2001, « La Chasse Traditionnelle en Afrique de L'Ouest, D'hier a Aujourd'hui » *Actes Du Colloque International de Bamako: 26, 27, 28 Janvier 2001*, Palais Des Congrès. Ministère de la culture du Mali.
- Thoyer, Annik, 1995, *Récits épiques des chasseurs bamanan du Mali*, Paris, L'Harmattan.
- Thoyer, Annik, 1999, *Maghan Jan et autres récits des chasseurs du Mali*, Paris, L'Harmattan.

## BIBLIOGRAPHIE COMPLEMENTAIRE

### (Sur les chasseurs)

- Cissé, Youssouf, 1994, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara: mythes, rites et récits initiatiques*, Paris, Nouvelles du Sud,
- Cissé, Youssouf, 1987 «Les nains et l'origine des boli de chasse chez les Malinké.» *Systèmes de pensée en Afrique noire* 8, pp. 13-24.
- Coulibaly, Dosseh Joseph, ed. 1985 *Recit des chasseurs du Mali: Dingo Kanbili: une épopée des chasseurs malinké de Bala Jinba Jakite*. Conseil International de la Lange Française,.

Hagberg, Sten. «10. La chasse aux voleurs. Une association de chasseurs et l'administration de l'État dans l'ouest du Burkina Faso.» *Recherches/MAUSS* (2004): 199-220.

-Ferme, Mariane. 2001«La figure du chasseur et les chasseurs-miliciens dans le conflit sierra-léonais.» *Politique africaine* 2 : 119-132.

-Kedzierska-Manzon, Agnieszka, 2009, «L'amour de la brousse : le rôle de l'espace dans la construction de l'identité du chasseur malinké», *Journal des Africanistes*, 79-2, 2009, p. 275-292.

-Kedzierska-Manzon, Agnieszka ,2004, «L'envol du vautour : parole, action et objet dans les rituels funéraires des chasseurs malinké», dans U. Baumgardt et F. Ugochukwu, *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris, Karthala.

# LA MORT DU HÉROS DANS LES RÉCITS ÉPIQUES : DE LA DOULEUR PARTAGÉE DU DEUIL AU JUGEMENT DES SIÈCLES

Amade FAYE\*

Qu'elle soit vécue dans le lieu du drame, donc « nommée et pleurée pour elle-même » (CHATOUÉ, 2009 : 31), ou gravement racontée, voire contée dans la narration, la mort du héros bénéficie toujours d'une parole qui n'est pas en déficit de dire l'histoire. Car fait partie de la rhétorique épique la parole qui livre sa part la plus douloureuse ou qui, puisant dans l'émotion du souvenir son plus puissant langage, authentifie et déplore « ce qui a eu lieu ». Dans le premier cas de figure, elle surgit d'une conscience ébranlée par l'événement de la mort. Elle signifie en cela l'écrasante connotation de la douleur du deuil ; elle inspire même sa représentation paroxystique. Dans le second cas, elle apparaît comme le lieu où l'angoisse s'abîme ou se mue en un trajet qui transforme l'épreuve de la mort en un accomplissement. Dans cet ordre de représentation où le discours épique s'annonce, l'imagination témoigne de la grandeur d'être qui place la figure historique au cœur du dit du récit. Un tel changement de seuil inscrit la narration dans une logique de surenchère qui élargit le spectre de l'histoire et dilate les reliefs de la mémoire historique. C'est la tension entre ces deux modes de distanciation qui déterminera les limites de notre analyse. Nous ferons état de l'un et de l'autre en fonction de l'épaisseur de leurs objets thématiques et de la rhétorique qui les organise.

## ***Une blessure qui saigne***

Le traitement que la parole réserve à la mort du héros dans le récit épique se montre dans l'épisode du drame d'abord, précisément lorsque, se donnant libre cours, elle permet de sonder la profondeur de la douleur sur laquelle elle s'énonce. Car la parole que la mort arrache à l'entourage du héros réduit celui-ci en une conscience prostrée qui, face à cette « chose qui n'aurait pas dû arriver » (*Iliade*, chant XVIII, v. 19), se consume dans une souffrance indicible :

« Il dit, et eux gémirent en chœur, sous la direction d'Achille. Trois fois, autour du cadavre, ils poussèrent les chevaux à la belle robe, en pleurant ; et, parmi eux, Thétis excitait l'envie de se lamenter. Ils mouillaient le sable, ils mouillaient leurs armes de pleurs : si grand était l'homme qu'ils regrettaient, comme artisan de fuite ! » (*Iliade*, chant XXIII, v. 11 – v. 15).

C'est donc une parole d'abord forgée dans le style d'une lamentation -« l'honneur qui appartient aux morts »- qui fait de la mort dans le champ de bataille un événement brutal. En atteste ce témoignage poignant d'un célèbre chanteur poète sanctionné par une forte indexation de la figure du héros mort « au combat qui donne la gloire » (*Iliade*, chant VI, v. 125).

Si tu avais assisté à ce jour

Où un Grand homme a disparu à *Jaaniff* [l'au-delà]...

Ils ont soulevé et, doucement, ils ont déposé.  
Ils ont encore soulevé et, doucement, ils ont déposé,  
Autant de fois qu'on soulève la dépouille d'un homme.  
Ah, ce jour-là !  
Que tu aies engendré un fils ou non,  
Engendrer t'aurait inspiré douleur et tristesse !  
(FAYE, 2011-2012 : 314)

Dans ce rendu pathétique typique de « l'éloge savant » seereer (*a qaan*), la disparition du héros est un grand malheur, une perte synonyme de dévastation de l'identité collective. L'émotion que suscite la mort du Grand homme y est symptomatique de la situation psychologique d'une communauté soumise à la pesée de l'angoisse. Elle diffuse, selon l'expression de Heidegger, une ontologie de l'être-face-à-la-mort qui, dans sa force dramatique, porte en elle le refus de ce qui est advenu. Faite de mots d'ordinaire introuvables, elle révèle l'état traumatique d'une communauté frappée d'épreuve et plongée dans une douleur sans fond. En témoigne l'attitude tragique et pathétique de Charlemagne en larmes à Roncevaux criant sa détresse devant le corps de son neveu gisant : « Eh ! France la douce comme tu es démunie à présent ! » (*La Chanson de Roland*, l. 209, v. 2928). La parole n'étant plus possible face à l'indicible, le soupir prend le relais pour dire d'une manière qu'on ne peut répéter le supplice de son âme déchirée. Tout le long de cet épisode où se développe le thème de la mort de Roland, le traitement particulier de la douleur est mis en relief dans le portrait du roi qui respire le drame de son cœur. La souffrance y est le trait sémantique du vocabulaire qui, de touchante manière, raconte ses gestes :

Et à pleines mains il s'arrache les cheveux (l. 207 v. 2906)  
Sa barbe blanche ; il commence à l'arracher  
et à deux mains les cheveux de sa tête (l. 209 v. 2930- v. 2931)  
et de ses yeux il pleure, tire sa barbe blanche (l. 210 v. 2943)

C'est par ces expressions que le poète décrit la gestuelle stéréotypée qui laisse transparaître l'intense désespoir de Charlemagne endeuillée par la mort de Roland. Dans la *Chanson d'Antioche*, on note cette même atmosphère de deuil du même univers de la croisade saturé de cris et de moments dépressifs (Sellami 2004 : 106).

Sans doute, ici, la description de l'atmosphère du deuil procède de l'intention du poète de justifier, a priori, la logique de vengeance qui transformera en victoire les échecs de Charlemagne et la mort de Roland. La biographie épique de Charlemagne (SUARD, 1996 : 119) doit en effet beaucoup à la « correction compensatrice » (MADELÉNAT, 1986 : 73) de ces douloureux événements de Roncevaux.



Dans le même registre de la déclinaison allégorique, la mort de Patrocle soumet le camp des Achéens à l'implacable loi qui veut que, sur le champ de bataille, la mort n'oublie personne<sup>1</sup>. Les sanglots (des hommes et des dieux) qui éclatent tout au long de l'épisode participent de la transformation de l'espace du drame, pourtant lieu de tant d'agonies, en un singulier corps collectif en détresse de porter le deuil du héros (*Illiade*, chant XVIII). L'épique, comme disent les Peuls, s'élabore sur un univers de pitié. Le tragique de la situation est amplifié par l'introduction d'une plainte collective pleurant la mort du personnage d'exception, celui qui jamais ne devait mourir (*Illiade*, chant XXIII et chant XXIV). « La mort, écrit Maldiney, ne nous dérobe que ce qui nous est cher : cet être-ci. Or, le déroberement de l'étant est la révélation la plus aiguë de son être. C'est dans le retirement et la perte, dans l'éminente imminence du disparaître, que l'individu singulier se montre soudain et à jamais irremplaçable » (1975 : 137).

À cet instant où la mort du héros met en cause la personnalité psychique du groupe, ce qui advient c'est l'application de la violence. Car, ce que la mort du héros réclame, après les lamentations et les larmes ainsi que les paroles qui les accompagnent, c'est une action qui exorcise et réconcilie avec la réalité. Ce qui se lit dans le filigrane de l'*ubris* que le récit tisonne dans l'épisode de la mort du héros, c'est en effet un dessein de vengeance. La communauté, subitement réduite à un moi psychique affligé, recourt à l'affrontement impitoyable. C'est d'abord une « fascination haineuse » (GIRAD, 1970 : 266) qui déclenche cette « poétique du génocide joyeux » (PAYEN, 1979 : 226), laquelle fait la beauté des champs de bataille et le prestige du héros<sup>2</sup>. Récurrent dans l'*Illiade* (où Achille, dans sa colère de la mort de Patrocle, tue Hector) et dans *La Chanson de Roland* (où Charlemagne tue Baligant et massacre l'armée sarrazine, après la mort de Roland et des pairs), le schème de la vengeance se déploie dans *La Prise de Dionkoloni* sous la forme d'une représentation allégorique. Pour les héros des vastes et tumultueux espaces pastoraux du Macina, la vengeance offre en effet une possibilité d'existence essentielle figurée comme déjà accomplie. La riposte de Poulori, après la mort de Silamakan, procède ainsi d'une volonté d'occuper le présent de l'histoire et de se rendre maître de la mémoire. Par son ampleur, elle place l'image du héros dans une posture unique qui ouvre à son nom les portes du mémorable :

Alors Poulori posa la selle sur son étalon.

Il partit sur l'armée de Ségou.

Ils se retrouvèrent dans la poudre et le fer [...]

Poulori prit Ségou,

Ségou prit Poulori [...]

« Ils se jetèrent dans l'eau,

Poulori se jeta dans l'eau à leur suite.

Jusques aujourd'hui, quand gronde le tonnerre,

On entend les Peul ;

Et les Bambara de commenter :

---

1 L'emploi de la formule n'a aucun rapport contextuel ou épistémologique avec le récit de Didier Daeninckx rendant compte de la douloureuse expérience nazie (voir, à ce propos, *La Mort n'oublie personne*, Paris, Éd. Denoël, 1989).

2 Lire, à ce propos, l'article de F. Suard, « Charlemagne et l'épopée médiévale », dans *Le héros dans la réalité, dans la légende et dans la littérature médiévale*, Reineke-Verlag Greifswald, 1996, pp. 119-148.

« Voici que partent les cavaliers de Poulori ! »

(DUMESTRE et KESTELLOT, 1975 : 177)

C'est ce genre de représentation d'une scène épique dans le vif de l'action qui prélude à l'émergence du Grand homme, le personnage prodigieux dont l'histoire est sujet d'une passion communautaire. Ici, comme le souligne ailleurs Mamoussé Diagne, « la défaite militaire se rattrape et s'annule devant le comportement du héros qui, au plan essentiel des valeurs, le seul qui compte en définitive, égale parfaitement son vainqueur »<sup>3</sup>. Cette folle chevauchée où Poulori met en scène sa propre mort est la justification épique d'un trait de caractère intense typique du *pulaaku*, « manière d'être idéale et idéelle du Peul » (SEYDOU, 1989 : 7). L'énonciation hyperbolique de sa mort est exemplaire d'une forme de dépassement qui porte l'identité peule dans sa plus heureuse réalisation. Son geste ultime confirme son appartenance à la race de « ceux qui ne craignent pas, ne redoutent pas, ne fuient pas la mort » (BA, 2013 : 57).

En effet, en vengeant la défaite et la mort de Silamakan dans une mise en scène inédite de sa propre mort et de la mort de l'Autre (l'armée de Ségou), il propose de vivre l'histoire collective dans un futur où la narration épique trouve son aboutissement. De belle manière, sa mort dramatise une ultime conjonction qui prolonge le compagnonnage épique hors du temps du récit. La perspective de survie de l'emblématique couple épique (Silamakan et Poulori), suggérée à la fin du récit, place l'action dans une transcendance où la communauté retrouve son « naturel », « ce qu'il y a de proprement historique dans [son] histoire » (HEIDEGGER, 1973 : 113).

Cependant la violence comme justification épique du drame collectif n'épuise pas le sentiment de la perte désastreuse de la mort du héros. D'habitude, pour se relever du traumatisme subi et retrouver son ethos, le groupe s'impose, par sa maîtrise de la violence, une autre manière d'apparaître, c'est-à-dire, d'être « présent en souci de soi à travers son monde » (MALDINEY, 1975 : 21 ). La motivation de son action pour la défense du territoire donnant au héros une marque idéologique, sa mort suscite le commentaire. Ainsi, en vue de se redonner un visage, la communauté se place à une autre échelle ; elle tend vers un désir de vérité, une pratique discursive qui transforme l'histoire en mythe. C'est dans ce sens que l'épopée populaire de Lampião s'attache à perpétuer le souvenir des rebelles (*cangaceiros*) du Nordeste brésilien morts pour avoir défendu le *sertão* livré à la voracité des grands exploitants. Décrit comme « un enfant de la misère du sertão » (Wunscher 1981 : 92), Lampião est un parfait modèle du « banditisme d'honneur populaire », à l'image du héros seereer, Kaañ Fay<sup>4</sup>. Malgré la volonté des autorités du pouvoir de faire de sa mort « un état de chose », donc de réduire le héros mort à « une chose », sa légende finit par triompher. Et, afin que sa « mort soit une œuvre et donc fasse acception de celui qu'elle supprime » (MALDINEY, 1975 : 137), ses exploits sont contés et colportés, de foire en foire, dans des récits chaque fois conclus par cette douloureuse lamentation :

---

<sup>3</sup> Lire, à ce propos, « Ronceveaux ou les sanglots de la mémoire », in *Critique de la raison orale. Pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Éd. Karthala, 2005, pp. 424-429. Voir aussi « La gloire de Roland » de Jean Subrenat, dans *Le héros dans la réalité, dans la légende et dans la littérature médiévale*, Reineke-Verlag, Greifswald, 1996, pp. 149-158.

<sup>4</sup> A propos de Kaañ Fay, lire l'article d'O. Faye, « Mythe et histoire dans la vie de Kaañ Fay du Cangin (Sénégal) », in *Cahiers d'Etudes africaines*, n° 136, 1994, pp. 613-637.

La guitare pleure,  
Elle a raison de pleurer ;  
Elle sanglote de tristesse,  
Elle gémit de douleur ;  
On décapita Virgulino,  
Lampião n'est plus  
(in *Histoire Magazine* 1981 : 94).

Ainsi, après avoir pleuré sur la mort du héros, le groupe concède le deuil à la mémoire qui, elle, « ne sanglote jamais longtemps » (DIAGNE, 2005 : 426). Elle chante plutôt le retour du héros dans une jubilation de l'histoire qui fait du texte, le récit de sa vie, un « lieu de partage ». C'est ainsi que *Ceddo*, « l'hymne guerrier du Gabou [...], chant à la gloire du Gabou pillant les *Foulacounda* », reste une alternance heureuse de la « Guerre d'extermination » (*Tourouban kéloo*) qui mit fin à la domination du Fouta Djallon par « le vieil empire mandingue de l'Ouest » (NIANE, 1989 : 189). « Dianké Wali [le roi], écrit D. T. Niane (o. c. : 194), avait mis le feu aux poudres [...]. Ce fut l'extermination des Mandingues, comme si Dianké Wali avait voulu éteindre sa race pour ne pas survivre à la victoire du Peul si longtemps asservi au Gabou ». Chanté au cours de la mêlée fatale par les guerriers mandingues assiégés et submergés par l'assaut des Peuls, il fut le dernier geste d'orgueil et de refus dont l'éclat illumine encore la chute de Kansala (la capitale). Pour les vaincus comme pour les vainqueurs, qui « l'ont adopté », il devient la répétition d'un moment historique inoubliable<sup>5</sup>. La manière dont l'atmosphère des lieux où le héros trouve la mort hante la parole qui dit l'histoire répond, dès lors, à un horizon commun d'attente et d'identification.

### ***Une parole unanime qui immortalise***

Pour résister à la douleur qui l'étouffe, la communauté trouve aussi dans la beauté de la narration une raison de s'apaiser. Elle demande alors à l'imagination créatrice de quoi passer de l'histoire que l'on subit à l'histoire que l'on stylise pour la gouverner. Ce transfert de la dynamique conflictuelle dans le discours -- « l'objet du désir » -- [offre] une possibilité de parler (FOUCAULT, 1971) qui soumet l'histoire au partage. En tant que symbole où s'accomplit le rêve de survie de l'identité collective, le héros mort est honoré par une parole qui restitue les valeurs de grandeur et de noblesse de la culture. Sa geste adoucit « la blessure narcissique » et concède la réconciliation du groupe avec son histoire. L'histoire préméditée et pourvue d'une diégèse particulière est l'objet d'une adhésion profonde. Elle replace le héros dans une individualité qui donne à la communauté la force de se tenir debout et de se situer. Sa vocation est identique à la mission que « Malraux confie à l'art : rassembler les hommes, les relier à l'éternel, les assurer contre la mort » (SIMON, 1967 : 179).

---

<sup>5</sup> ire, à ce propos, en contrepoint, A. O. Diallo, *L'Épopée du Foûta Djallon. La chute du Gâbou (version peule de Farba Ibrâhîma Diâla)*, Paris, L'Harmattan/IFAN/OIF, 2009. Voir aussi l'évocation de cette fin de l'empire du Gâbou dans le poème de L. S. Senghor, « Que m'accompagnent koras et balafons », dans *Chants d'Ombre*, Paris, Éd. du Seuil, 1990, strophe VI, pp. 32-33. Consulter, pour l'histoire, *Éthiopiennes*, n° 38, octobre 1981, *Actes du Colloque international sur les traditions orales du Gabou*, Dakar, du 19 au 24 mai 1980 (n° spécial).

La mise en scène de l'histoire découle du rapport de médiation entre le traumatisme collectif introduit par la mort du héros et le recours salutaire à l'imagination. Lorsque la mémoire, suppléant la « présence passée » du témoin (LECLAIR, 2010 : 61), adopte et adapte les faits pour les entendre dans leur recomposition répétée, c'est cette parole mobilisée qui se met en jeu. Elle s'exhibe pour, en quelque sorte, reprendre la vie donnée au nom de la communauté et porter le prestige du héros mort à l'avant-scène de l'histoire. La mutation de l'histoire individuelle en une légende à laquelle la communauté s'accroche sublime le héros que la mort fait figurer au rang des ancêtres intouchables. Ainsi, en pays seereer, se lamente-t-on toujours, à la suite de la mort de Mbegaan Nduur, « Nul n'égalera Mbegaan ! ». Car l'itinéraire de ce héros tend, après sa mort, vers une nouvelle vie, une autre essence qui rend son nom et son histoire mémorables. Auteur d'un don de soi inédit, il est l'objet d'une cristallisation idéologique. Pour avoir accompli une prouesse inimitable, un miracle que la réalité géographique continue d'encadrer et d'entretenir, il demeure dans le présent de la communauté, en connivence avec la mémoire collective, ressort du souvenir<sup>6</sup>.

L'épopée, « invention » des vaincus (LY, 2002 : 243), élabore avec insistance le portrait du héros confondu dans la mémoire à une personnalité d'exception. Sa mort, synonyme d'une perte non réparable, est le principe du récit de l'histoire communautaire ; elle élève le héros en actant exemplaire « d'un moment historique » (FABRE, 1998 : 233). Son nom est alors cité parmi les nostalgies les plus violentes, et le récit de sa vie conté sur le mode du regret par une conscience collective encore remplie du souvenir de son martyr guerrier :

*Bajjo Ngone Latir*

Nous l'avons perdu pour devenir les soldats [du Blanc],

Nous l'avons perdu pour payer l'impôt [au Blanc] (DIENG, 1997 : 375)

La mort est vécue dans le récit épique comme un traumatisme créateur qui destine le héros à une histoire qui fonde celle du territoire. La valeur de refus du nom est ici l'expression d'un retournement imaginaire qui, de la douleur du souvenir, fait sortir l'aplomb du personnage. Le chant épique abolit la violence subie et donne au nom un avenir que la communauté appréhende comme la source de son futur<sup>7</sup>. C'est par ses notes que résonnent pour le héros ce que Mamoussé Diagne appelle « les tambours de la renommée ». Le recours à l'exaltation révèle la place que le groupe taille à l'action du héros dans la mise en scène de son histoire. L'autoposition du présent social (RICŒUR, 2000 : 477) engendre une passion de l'histoire et inspire une requalification du passé qui répond à un sentiment d'auto-glorification.

L'invocation ritualisée des circonstances de la mort de Ségoubali (SY, 1978) dans une forme

---

<sup>6</sup> Au prix de sa vie, le personnage aurait doté son royaume d'un fleuve poissonneux. D'où la précision géographique dans le récit qui fait correspondre les faits à la réalité du terrain :

Mbegaan se rendit à Sangamaar.

Il demanda à l'Esprit des lieux de lui donner le fleuve [...]

Celui-ci exigea quelque chose en échange.

Il accepta le marché et donna sa propre personne en échange.

Il traça un sillon sur le sol et prit le chemin du retour.

Le fleuve et les poissons le suivirent [...].

Voilà ce qui est à l'origine du bras de mer de Kawoon

Ce bras de mer a bifurqué et a donné celui de Latmenge (FAYE, 2011-2012 : 184).

<sup>7</sup> A propos du *temps*, de la *durée* et de l'*instant*, voir « Saint-John Perse », dans J.-P. Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éd. du Seuil, 1964, pp. 31-66.

de « rhétorique publique » annuelle, le *fiffire*, est ainsi, à titre d'exemple, un acte de représentation. Sa mise en intrigue est symbolique d'une adhésion communautaire, spirituelle, que le souvenir du héros nourrit dans le présent continu de l'affirmation sociale. « Cette façon d'honorer que l'on réserve aux héros épiques, écrit Ibrahima Sow (1982 : 237), nomme le mémorable de leurs actes, de leur gloire que les hommes et les dieux gardent de l'oubli comme ce qui est donné à protéger ». Le privilège d'être pleuré dote le héros d'une individualité irremplaçable. On peut dire, pour reprendre Francis Ponge (1952 : 90), qu'il sort « du monde muet, de la mort, de la non-remarque, pour entrer dans celui de la parole ». L'invocation hyperbolique de sa vaillance dans le récit de l'histoire - qui « peut parler du sens rendu possible de l'absence lorsqu'il n'y a plus d'autre lieu que le discours » (CERTEAU, 1973 : 170) - est un indice de sa reconnaissance unanime.

Dès lors, par les armes demandées à l'imagination, le héros triomphe de sa mort. Sa « résurrection » s'effectue dans un discours qui « se dit » et qui, au fil du temps, se répète et finit par ne plus avoir d'âge. Sa stature se dégage lorsque face à l'histoire, le griot, devenu un historien amoureux de son sujet, porte ce que Pomian (1999 : 298) appelle « la parole efficace [celle] qui tire son pouvoir de produire des effets visibles et invisibles de son ancrage dans l'au-delà ». Dans ce contexte, la mort du héros nourrit un subtil instinct de territorialité et une disponibilité à l'émotion poétique qui libèrent de la défaite. Son invocation donne à la communauté le privilège d'être plus forte que son vainqueur. C'est cette forme de « vaillant oubli », pour reprendre l'expression de Hölderlin (HEIDEGGER, 1973 : 3), qui auréole d'une belle légende le personnage du prince seereer, Teeñ Yoro Waal-Adam, qui réunit en lui-même la beauté rayonnante et le grand courage. Piégé par ses frères jaloux, il marche sur la trappe en souriant et meurt dans la fosse en riant. Dès lors, sa mort inspire un hymne qui suscite l'adhésion d'une communauté enchantée par le rythme des chronologies, la poésie des noms et la beauté des champs de bataille de son histoire. La griote, envoûtée par l'image du personnage, ce qu'il a en propre, se l'approprie et en fait l'éloge dans son plus beau langage :

Ah, Teeñ Yoro Waal-Adam,  
L'éléphant de la famille des Juuf !  
Je vais chanter le Teeñ,  
Le preux de la famille des Juuf !  
J'ai entendu son nom à Pataar !  
J'ai entendu son nom à Nqooxeen !  
Je l'ai même entendu à Mbaqaan !  
(FAYE, 2011-2012 : 556)

La rumination de la perte du héros est source d'un dire énonçant l'univers héroïque du groupe et conservant l'histoire du territoire. Mémoire construite et fortement intériorisée, le chant d'éloge transforme l'histoire communautaire en souvenir insensible au temps. Sa fixation dans l'héritage du nom, donc dans le quotidien du lignage, fait de chacune de ses remémorations une performance esthétique (FAYE, 1998 : 16), un artefact, en quelque sorte, qui préserve l'histoire de la pétrification (YOUNG, 1993 : 729). En tant que parole dédiée, l'oraison attise la douleur que

provoque la mort. Chaque fois qu'elle est produite, elle réévalue à la hausse la gloire du héros et fait entrer son histoire dans le champ de la mémoire. Comme l'écrit Chatoué (2009 : 31), « par la mort offerte, le mort reprend l'initiative, et porte encore plus haut l'étendard des raisons de vivre et de mourir. Le héros mort donne à ré-entendre sa parole... ». Dans le récit généalogique, par exemple, c'est par une « rhétorique de l'éloquence » que la mort noue le destin du héros à l'histoire communautaire. La devise ayant pour raison d'être le présent (BRULÉ, 2005 : 241), le sentiment qu'elle comble, c'est en effet celui d'une gloire qui ne s'épuisera pas. C'est ce qu'on peut lire, dans « La Geste des fils de Biram Jaaxeer » qui s'achève par le souvenir d'une scène d'affrontement meurtrier que le griot salue par une surenchère glorieuse. L'histoire y est enserrée dans un détail pittoresque qu'elle occupe pleinement de sa résonance. L'effet que produit la louange, le chant d'éloge au galop de l'héroïsme, est celui à la fois d'une distance et d'un consensus qui placent l'épisode de la mort dans « une vraie continuité mémorielle » (POMIAN, 1999 : 301) :

Ah, les Fay, habitués au lait et à la lance !

Ah, l'héroïsme éternel de Ngom et de Mbegaan !

Au moment où Ngom fut abattu,

Mbegaan Musu gisait agonisant.

Ils cherchèrent Waagaan Kumba Saanjaan

Dans la plaine de Lam Gaan.

Le jour où ils atteignirent Waagaan,

Tel homme était présent, il ne l'est plus.

Tel homme était présent, il est pleuré par sa famille utérine.

Tel homme était présent, il s'est mis à brouter de l'herbe comme une vache

(FAYE, 2011-2012 : 538).

Élaboré sur une veine épique, le projet didactique est ici centré sur la représentation diégétique d'une histoire dans laquelle tout héritier du lignage issu de Biram Jaaxeer se reconnaît. Ainsi, précise Halbwachs (1950 : 33), « Si la mémoire tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent en tant que membres du groupe » Symbolique d'une marque de différence, voire d'une assertion de suprématie, cette description d'un spectacle de fièvre combative procède d'un désir que seule la gloire des morts permet de formuler. La sublimation de la manière avec laquelle les ancêtres ont affronté la mort met l'auditoire ciblé dans une situation quasi réelle de contact avec les morts ; elle inspire la révérence et suscite l'imitation. Inscription de l'histoire dans la gloire des champs de bataille, la devise procède toujours d'une demande narcissique de citation d'un temps héroïque. Par son sujet, la mort au champ d'honneur, elle réinvente le parcours d'ancêtres de renom sous la forme d'un concert thématique, vecteur d'ivresse et d'extase. Voilà sans doute pourquoi dans *Doon de Mayence*, Baudouin dit à ses gens : « Faites bien, afin qu'il en soit parlé [...] en tous lieux » (LANORE, 1937 : 35). En s'y donnant un passé qu'il habite à chacune de ses répétitions, le groupe

retrouve, comme le proclame Glaucos dans sa réponse à Diomède, avant leur combat singulier, « le sang dont [il] se vante d'être » (*Iliade*, chant VI, v. 147 – v. 211). Il bénéficie dans l'instant de l'énonciation d'un moment de rencontre exaltante avec sa mémoire.

Lieu d'une sympathique intercommunication des morts et des vivants, le temps, dans la devise, est gouverné par un singulier tropisme d'éternité qui résiste à toute forme de déconstruction. C'est, en effet, par une parole qui se dresse comme une stèle que l'hommage inscrit le nom du héros dans la mémoire. Il est une donnée qui demeure constante dans la devise généalogique : l'« impression véridique » qui ébranle la communauté lignagère éprise d'un désir de durer, voire d'accéder à un régime d'éternité. Grâce à ce « double imaginaire », qui continue à être, le héros mort jouit d'un avantage d'immortalité. L'opération du pouvoir que l'invocation assidue de son nom a sur les siens révèle une présence qui continue de susciter exaltation et ferveur. Le héros mort, dès lors, ne quitte pas la vie puisque la vie non plus ne le quitte pas (DIAGNE, 2005 : 448). Sa mort sublimée établit une communication qui rend présent le passé.

« Nommer quelque chose, soutient Heidegger (1967 : 135), c'est : l'appeler par son nom. Dans un sens plus originel encore, c'est : l'appeler à venir à la parole. Ce qui est appelé ainsi se tient alors dans l'appel de la parole, dans sa renommée ».

## Conclusion

La transe qui parcourt la séquence de la mort du héros est, dans le récit épique, symptomatique d'une catastrophe qui accable et coince dans une impuissance tragique. La douleur qui s'exprime par des gestes et des lamentations signale un état de profonde tristesse qui ôte tout moyen de s'en sortir. Mais la mise en scène douloureuse de l'expérience de la mort dit autre chose encore. Elle hurle, pour ainsi dire, le refus d'être captif de ce qu'on ressent comme un désastre. L'émotion de l'instant de la mort est aussi l'objet d'un discours ritualisé, l'équivalent, dans le récit épique, du « geste de sépulture » (RICŒUR, 2000 : 476) qui fait du héros « un sujet d'admiration, d'entretien et de regret »<sup>8</sup> que la postérité perpétue. La douleur de perdre ce personnage d'exception, sur le champ de bataille, offre le secours d'une parole fortement fouettée qui déjoue la mort et, parfois même, l'annule. La mort ainsi dépassée en paroles participe de la promotion héroïque. Elle est, dans le récit épique, la voie par laquelle le destin se prodigue au héros.

## Bibliographie

Ba, Daha Chérif, *Cultures populaires en Sénégal. L'exemple des Fulbe (1512-1980)*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Brulé, Pierre, « Dans le nom, tout n'est-il pas dit ? Histoire et géographie », *Kernos*, n° 18, 2005, pp. 241-269.

Chatoué, Jean, « *Hosties noires* ou l'idée de la mort offerte comme suspension », *La mort dans les littératures africaines contemporaines* (dir. L. B. Amougou), Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 3 à 31.

Certeau, Michel de, *L'Absent de l'histoire*, Mame, 1973.

---

<sup>8</sup> Propos de Diderot (en 1782) cités par D. Fabre, *op. cit.*, p. 243.

- Daeninckx, Didier, *La Mort n'épargne personne*, Paris, Éd. Denoël, 1989
- Diagne Mamoussé, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Éd. Karthala, 2005.
- Diallo, Amadou Oury, *L'Épopée du Fouta Djallon. La chute du Gâbou (version peule de Farba Ibrâhîma Diâla)*, Paris, L'Harmattan/IFAN/OIF, 2009.
- Dieng, Bassirou, *L'Épopée du Kajor*, Dakar, CAEC, 1997.
- Doon de Mayence, Chanson de geste du XIII<sup>e</sup> siècle* (texte de Jean Maucière) Paris, F. Lanore Éditeur, 1937.
- Dumestre, Gérard et Kesteloot, Lilyan, *La Prise de Dionkoloni*, Paris, Classiques africains/Armand Colin, 1975.
- Fabre, Daniel, « L'atelier des héros », *La Fabrique des héros* (dir. P. Centlivres, D. Fabre, F. Zonabend), Éd. de la Maison des Sciences de l'homme, Paris, 1998, pp. 233-318.
- Faye, Amade, *La Littérature seereer. Typologie des genres et problématique d'analyse*, Thèse de doctorat d'État, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2011-2012, t. I et II.
- Faye, Amade, « Un chant sérère généalogique », *Diagonales*, n° 47, 1998, pp. 15-16.
- Faye, Ousseynou, « Mythe et histoire dans la vie de Kaañ Fay du Cangin (Sénégal) », *Cahiers d'Études africaines*, n° 136, 1994, pp. 613-637.
- Foucault, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- Girard, René, « Dionysos et la genèse violente du sacré », *Poétique*, n° 3, pp. 266-281.
- Halbwachs, Michel, *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1950.
- Heidegger, Martin, *Qu'appelle-t-on penser ?*, Paris, P.U.F., 1967 (2<sup>e</sup> édition française)
- Heidegger, Martin, *Approche de Hölderlin*, Éd. Gallimard, 1973 (traduction française).
- Homère, *L'Illiade* (traduction, introduction et notes par Eugène Lasserre), Paris, Garnier Flammarion, 1965.
- La Chanson de Roland* (Édition critique et traduction de Jan Short), Paris, Librairie Générale Française, 1990.
- Leclair, Bertrand, « La communication triomphante ou la nécessité de redéfinir l'espace critique », *Les Temps Modernes*, n° 660, 2010, pp. 61-73.
- Ly, Amadou, « La victoire des vaincus (l'épopée comme discours compensatoire d'une communauté vaincue) », *Littérales*, n° 29, Université Paris X – Nanterre, pp. 243-252.
- Madelénat, Daniel, *L'Épopée*, Paris, P.U.F, 1986.
- Maldiney, Henry, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, Éd. l'Âge d'Homme, 1975.
- Niane, Djibril Tamsir, *Histoire des Mandingues de l'Ouest*, Paris, Karthala/Arsan, 1989.
- Payen, Jean-Charles, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer » dans *La Chanson de Roland, Olifant*, 6, 1979, pp. 226-236.
- Pomian, Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1999.
- Ponge, Francis, *La Rage de l'expression*, Éd. Mermoud, 1952.
- Richard, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éd. du Seuil, 1964, (voir « Saint-John Perse », pp. 31-66).
- Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil, 2000.
- Sellami, Jouda, « La souffrance et la mort dans la *Chanson d'Antioche* », *Médiévales* 30, Amiens, Université de Picardie-Jules Verne, 2004, pp. 106-115.
- Seydou, Christiane, « Épopée et identité : exemples africains », *Journal des africanistes*, 58 (1), 1989, pp. 7-22.
- Simon, Paul-Henry, *Témoins de l'homme. La condition humaine dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Payot, 1967.
- Sow, Ibrahima, « Le monde des *Subalbe* (vallée du fleuve Sénégal) », *Bulletin de l'IFAN*, t. 44, série B, n° 3-4, 1982, pp. 237-320 (voir : « Le *pekaan*, chant épique des Subalbe », pp. 245-254).
- Suard, François, « Charlemagne et l'épopée médiévale », *Le héros dans la réalité, dans la légende et dans la littérature médiévale*, Reineke-Verlag Greifswald, 1996, pp. 119-148.
- Sy, Amadou Abel, *Seul contre tous*, Dakar-Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1978.
- Wunscher, Marguerite, « Lampião, un Robin des bois brésilien », *Histoire magazine*, n° 21, oct. 1981, pp. 92-95.
- Young, James-E., « Écrire le monument : site, mémoire, critique », *Annales*, n° 3, mai-juin 1993, pp. 729-743.



Qual seria a importância de se saber que o latim e o grego têm uma relação de parentesco indo-europeu? Uma delas seria a de identificar a importância do “pater” como centro do universo cultural, inaugurador que fora de cidades e sua respectiva legislação. Mais adiante, por exemplo, se lerá a proposição épica de Vergílio e, nela, temos *Albanique patres*, que traduzimos como *os reis albanos, e não como “o país albanos”* como o fez mais literalmente Maurice Rat na sua nova edição francesa da *Eneida*. Em seguida fez o erudito francês uma nota informando que os albanos são os ancestrais dos romanos, já que Ascânio, filho do seu principal herói da épica ocidental, Eneias, ou, com o seu outro nome, o epíteto Iulo fundou Alba Longa, hoje *Palazzuola*.

A falsa etimologia do epíteto “Iulo”, ou seja, *Iolum ou Ioulom* (outros mencionam *Iobum*) funciona como um patronímico ancestral de Júlio César, o estadista mais importante de Roma, quicá do Ocidente, como, até mesmo William Shakespeare na sua tragédia *Julius Caesar*, o indicaria. Assim, *\*Iouilos* por *\*diuulos*, relacionado, portanto, com *Iouis*, genitivo de *Iuppiter*, o deus do dia luminoso, cuja raiz indo-europeia é *\*Iou- il-*, *donde Iulo como Júlio seria o “luminoso”*. (BRANDÃO, 1993: 36 e 171) É que *Iulus* se relaciona a *Iulius*, *nomen* da *Gens Iulia*. Dentre as reformas de Júlio César, temos em nosso calendário o mês de julho, introduzido após junho. O seu herdeiro Augusto César, introduziu em seguida o seu nome, que, em português, evoluiu para “agosto”.

O indo-europeu foi um povo que se localizou, mais ou menos, na região do Cáucaso, donde emigraram, principalmente, rumo ao sul da Europa, fundando cidades da raça caucasiana. O comparativismo, firmado com fundamentos científicos a partir de estudiosos como Franz Bopp, é um marco inicial da Linguística moderna. Comparou-se, por exemplo, “pater” do latim, com: “patēr” do grego, “father” do inglês, “vater” do alemão, “pitar” do sânscrito” ou, então, “pés, pedis” do latim, com “poús, podós” do grego, “foot” do inglês, “fuss” em alemão, “pada” em sânscrito etc. Note-se uma possível constante no plano fonológico. Por exemplo, entre o latim e o grego “p” com bastante persistência, mas alternando para “f” (ou “v”) nas famílias linguísticas germânicas, na hindu, de base sânscrita, retornando a “p”. Desses cotejos, foi possível concluir uma raiz hipotética, colocando um asterisco à esquerda nas hipóteses científicas sempre com base numa das línguas da mesma família indo-europeia. Aqui, destacamos o latim, do grupo ítalo-celta e o grego, constituído dos aqueus, eólios, jônios e dórios.

Quando se lê em Tácito que Nero foi um “parricida”, termo indicado pelo historiador em relação ao ato de Nero assassinar a própria mãe, nos causa estranheza. No Direito Romano, explica-se o assassinato de Nero como um parricídio (e não como matricídio), porque ele assassinou um membro consanguíneo muito próximo na família, ou seja, ele matou um membro familiar: em latim, *parentes*.

Os estudiosos tentaram definir tal crime e surgem explicações as mais diversas. Uma delas é que quem pratica tal delito deve ser punido com um *\*parix* (termo sem documentação: saco de couro impermeabilizado com betume), como citou Anderson de Araújo Martins Esteves em sua tese de doutorado *Nero nos “Annales” de Tácito* – página 116. Mas podemos atribuir uma outra interpretação, argumentando a partir da etimologia. A importância de um “pater”, pedra angular na cultura ocidental e termo formador de cognatos importantíssimos como patronímico, formado do nome do pai, patriarcalismo, patrício, o nobre romano, patrimônio, pátria, patriarca etc. A expressão “pater familias” surgiu em Roma antiga como princípio jurídico, que conferia poder ao pai para exercer jurisdição: ele ministrava justiça sobre todos que viviam à sua volta, ou melhor, ele tinha o “dominium” (termo que originou o nosso “dono” português) de todos e de tudo. Renzo Tosi (1996: PATER FAMILIAS)<sup>1</sup> comenta sobre “mater famílias” o seu esvaziamento semântico

<sup>1</sup> Entretanto, no que se refere a “mater famílias” (documentações em *Thil.* 6/1.236.29.52), não se sabe ao certo se indicava uma

no campo jurídico. Para o termo “mater”, enfim, só se dispõe de uns poucos cognatos, matrona, maternidade, o que denota uma atividade social pobre, ou antes, menosprezada socialmente. Não o é para “pater”, por exemplo, os senadores romanos eram invocados como “patres conscripti”, como lemos múltiplas vezes na obra mais famosa do orador Cícero, *As Catilinárias*. Nos dicionários atuais, ainda notamos uma família cognata não extensa para o elemento latino *matr-* e bastante extensa para o de *patr-*, como se lê no Houaiss eletrônico.

Portanto, na esteira de Émile Benveniste, que toma a classificação semio-lexemas, *que são os signos livres* (2006: 226) e os destaca dos semio-categoremas, espécies de sub-signos (elementos gramaticais: prefixos, sufixos, etc.) Tomemos, doravante, a língua como um conjunto de signos, quando eles forem dotados de significação no interior de sua respectiva comunidade linguística, como vimos o caso de “pater” e como acentua Émile Benveniste: *o signo é a unidade da semiótica*. (2006: 224)<sup>2</sup> Como ele propõe a palavra como a unidade semântica no âmbito da comunicação e a frase como a unidade semiótica no contexto de significação, recorta a noção de signo na relação sintagmática concretizada na frase, pois a frase é uma ideia, sob a condição sintagmática.

Assim, o termo crise em grego é κρίσις, litígio, luta, mas também significa decisão, juízo, já que o Homem ao emergir da natureza precisou lutar, porque passou do âmbito pontual das necessidades instintivas, ou seja, simplesmente comer, dormir e outras necessidades vitais, que a natureza demanda, para uma segunda alteridade, ora definida pela linguagem com sua pluralidade de objetos, quer dizer, *temos agora consciência de uma liberação do naturalismo*. (CASSIRER, Capítulo X *A História*, 1977: 272) E *apud* Ernst Cassirer, na mesma passagem, ORTEGA y GASSET, *A História como Sistema: O homem não tem natureza, o que ele tem é... história*. O sentido de “história” aqui é o de linguagem. Assim, *blue*, *azul*, numa metáfora, em inglês, é “triste, melancólico”, *blues song*, *canções de tristeza...* no entanto, em português, azul significa “no auge, no entusiasmo”, como em Raimundo Correia: *No azul da adolescência as asas soltam...* Por esse caminho que seguimos, até a onomatopéia reveste o pensamento humano de novos matizes, por isso ouvimos a voz do cachorro emitindo “au, au” em português, mas *Por exemplo, o ladrar do cão é reproduzido em inglês como “bow-wow”*. *Há linguistas que defendem que o efeito onomatopaico depende da situação em que se pronuncia uma palavra*. (Onomatopeia –E-Dicionário de Termos Literários, Carlos Ceia)

Tal luta, a passagem do mundo da natureza para a história, se define como um dualismo entre o ser natural e o ser *homo sapiens*, o vir a ser ou ter uma nova identidade... Os historiadores da Renascença, conforme Ernst Cassirer (273 e sequência), atribuíram ao Homem este poder de dominação existencial sobre a terra. Debate, contudo, o fato de o homem ter “consciência histórica”, como identidade ímpar sobre o planeta, mas não se concretizarem suas esperanças futuras que ficaram mergulhadas unicamente no seu passado, sob o fluxo temporal e sob o polimorfismo da vida humana. Afirma ainda que o homem, ao notar o problema do tempo, ou melhor, quando seus desejos e necessidades imediatas começaram a não ser correspondidos adequadamente, ele foi buscar resposta na origem mítica, e não mais na origem histórica.

A filosofia investiga os arcanos do Homem como *animal ridens* ou *homo sapiens*. O Poeta colabora também com símbolos sobre o Homem. Ora, Ernst Cassirer (Capítulo II - *Uma Chave para a Natureza do Homem: o Símbolo*: 51) chama o Homem, na sua interação temporal ou espacial, de *animal symbolicum*. A tessitura poética se projeta diluída num amálgama de linguagens, verbal e não verbal, como a própria etimologia de *symbolicum*: ‘sym’, *reunião*, ‘-bol’, *lançar*, ‘icu-’, *relativo a –lança(-r/-do) ao mesmo tempo*. Compreendemos como característico da natureza humana: a referência ao futuro. Cassirer (*Antropologia Filosófica: Ensaio sobre o Homem*, 1977: 92) nos auxilia: *Vivemos muito mais de nossas dúvidas e temores, ansiedades e esperanças ligadas ao futuro, do que de nossas recordações ou de nossas experiências presentes*.

No imaginário helênico, este fato se alegorizou no mito de Pandora. Aberta a caixinha, todos os bens (numa das versões são “os males”, que povoaram a terra e a esperança ficou presa na borda da jarra) se evolveram figura com autonomia jurídica ou se era apenas uma expressão linguística.

<sup>2</sup> O linguista francês utiliza os termos semiótica e semiologia como sinônimos.

e só sobrou dentro da caixinha a esperança. Cassirer (Idem, ibidem: 86) se apoia em Kant, e sublinha: *No dizer de Kant, o espaço é a forma de nossa “experiência exterior”, o tempo é de nossa “experiência interior”*. Cassirer reforça sua argumentação com Heráclito nesta sua reflexão: *O que disse Heráclito vale para toda a vida orgânica: “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio”*. (Idem, ibidem: 87)

Em uma outra obra, *Linguagem e Mito*, Ernst Cassirer comenta como Kant definiu “realidade” no pensamento discursivo e o delimitou *mediante a consideração de que é preciso designar como “real” todo conteúdo da percepção empírica, na medida em que seja determinado por leis gerais e, destarte, ordenado na uniformidade do “contexto da experiência”* (p.75). Mas o pensamento mítico e a concepção primitiva não delineiam o “contexto da experiência”, já que esta função só poderia ocorrer na liberação, na diferenciação e na individualização.

Cassirer fundamenta o método de interpretação mitológica pela investigação linguística, em geral, e a etimológica, especificamente, *como veículos de interpretação* (2003, p. 17). No campo da mitologia, a palavra é mágica. *Quanto maior o poder de um ser, e quanto mais eficácia e “significação” mítica contém, tanto mais se estende a significação de seu nome*. (Cassirer, 203: 71) Um cristão fervoroso dirá: *em nome de Deus, em nome de Cristo, em vez de dizerem: em Deus e em Cristo*. (Idem, p.71-2) Donde a importância do epíteto.

## 1. A LEITURA DOS SENTIDOS DAS PALAVRAS

A leitura de *O Vocabulário* em Othon M. Garcia, *Comunicação em Prosa Moderna*, nos dá a dimensão da importância da linguagem na educação do gênero humano. O Autor nos menciona uma pesquisa em que um especialista (Dr. Johnson O’Connor) *submeteu a teste de vocabulário cem alunos de curso de formação de dirigentes de empresas industriais* (2002:64). Depois de cinco anos, se verificou o percentual de 10%, que revelou mais domínio de vocabulário, ocupando os cargos de direção e o percentual de 25%, que demonstraram um domínio “fraco”, sem ocupar nenhum cargo de direção. Admite ainda que para *vencer na vida* não é suficiente um bom vocabulário. Mas é inegável a importância de um domínio de vocabulário, tanto na recepção de mensagens como na formulação da expressão do pensamento de maneira clara e precisa. Sem palavras não se pensa.

Dentre as múltiplas leituras recorridas por Othon M. Garcia, encontramos o triângulo de Ogden e Richards, conforme ANEXO, no final.

Os exemplos comentados por Ogden & Richards nos permitem afirmar que, devido à fluidez do significado das palavras – ou seja – do “referente”, há múltiplas interpretações para um mesmo texto. Assim, seguindo, neste momento, os passos de Umberto Eco em *Obra Aberta*, vamos admitir “símbolo” como signo da linguagem verbal na palavra “cão” (ECO, 1971: 111). Há neste termo uma relação sem motivo e não natural com aquilo que este indica, ou melhor, *o cão propriamente dito* (Idem, 112). Em outro idioma, teríamos à esquerda do triângulo outro segmento fônico e nem por isso haveria mudança na relação com o “referente”. Se alterarmos a referência, teremos novidade, porque é a mediação entre o “símbolo” e o “referente” é dada pela “referência”. Isto é o que alguns estudiosos chamam *conceito*, outros *imagem mental* e até a *condição de uso do “símbolo”*. Há uma estreita relação entre “símbolo” e “cão”. Ao se tentar dizer “cão”, não se pode dispor de outro recurso para se exprimir que não seja o “símbolo”. Ao se ouvir “cão”, devido à referência, se pensará no “símbolo” “cão”. Mas há “símbolo” sem referente, como é o caso do *unicórnio* (Idem: 112). A semiologia é o estudo do lado esquerdo do triângulo de Ogden e Richards (Idem: 113). Aí residem *numerosos fenômenos de significação* (Idem: 113).

Quando Othon M. Garcia interpreta na leitura de Ogden & Richards que *as palavras por si mesmas nada significam, a cada novo contexto elas adquiririam significação diferente* – ainda se refere àquele fato afirmado também

por Umberto Eco sobre a mediação da referência entre o “símbolo” e o “referente”. Ora, conforme o estudioso italiano, se for usada uma estratégia simples num âmbito de comunicação, como, por exemplo, apenas apontar o objeto sem construção de texto mais elaborado, talvez se pudesse sair desse emaranhado. Será que se apontaria para uma “vaca” e também estaria resolvida qualquer dificuldade de sentido da mensagem?

Em primeiro lugar, tomemos “sentido” como diferente de “significado”. Qual é o “significado” de “vaca”? É um animal dotado dos seguintes semas: vertebrado, mamífero, quadrúpede, doméstico, fêmea etc. Porém, se a referência viesse de um hindu, e não de uma referência de um ponto qualquer do globo terrestre, ocorreria uma significação totalmente diferente a partir de um sema religioso: para eles, a “vaca” é elemento do sagrado. Ou seja, “referência” corresponde a uma outra cultura. Aí é que alcançamos o “sentido”.

A mesma coisa se pode exemplificar com a palavra “senhora”. Em Joaquim Manoel de Macedo, *A Moreninha*, “senhora” apresenta semas bem diferentes de Aluísio Azevedo em *O Cortiço*. Com diferenças evidentes de época, em *A Moreninha*, surpreendemos o fato de uma menina de quinze anos ser tratada por *senhora*, como elemento a ser interpretado, já que uma possibilidade de leitura, no vasto sistema, ou seja, no mundo, seria a de uma repressão sexual por trás dessa cerimônia social. Em Aluísio Azevedo, o termo “senhora” é enriquecido com um diminutivo e afirma o Autor de *O Cortiço*, em paralelismo com uma outra personagem, *Pombinha: Chamavam-lhe Pombinha*. Quer dizer, a comunidade do cortiço a batizou com este “símbolo”. Por iteratividade, o mesmo acontece com a filha do Jerônimo: *Crismaram-na logo com o cognome de “Senhorinha”*. (p. 131, capítulo 19) O próprio Autor nos auxilia na leitura, quando afirma que, naqueles moradores antigos - como ocorrera com a Pombinha - *havia uma necessidade moral de eleger para mimoso da sua ternura um entezinho delicado e superior, a que eles privilegiavam respeitosamente, como súditos a um príncipe*. (ibidem) A afetividade da comunidade está expressa no sufixo -inho e o elemento simbólico de contemplação / sacralização no nome pomba, que, na tradição judaico-cristã, representa o Espírito Santo, ou seja, a pureza e simplicidade, uma mensagem de paz, harmonia, esperança e felicidade. O que dizer, então, de “senhora”? É claro que se trata de Nossa Senhora, a mãe de Jesus. Tudo isso forma implícitos (repetição de diminutivos, da sacralidade do nome, isto é, “semas”, unidade mínima de significação (DUBOIS *et alii*: 1978), etc.) que devem ser orientados na leitura de um discurso literário.

Como se sabe, a semiologia em Saussure se apresenta como um ramo da psicologia social, ou seja, um quadro maior que abrange a linguística. Mas, se ancorarmos nossa leitura em Roland Barthes, seremos forçados a admitir que qualquer sistema semiológico, como código de trânsito ou de alimentação de um povo etc., se impregna de linguagem; donde, a semiologia é que seria um ramo da linguística.

Por isso, Othon M. Garcia passa daquela leitura, que ele citou, quer dizer, Ogden & Richards, que se prendem a uma análise da linguagem também não verbal, afirmando que tal mediação *tornaria praticamente impossível a própria intercomunicação*. (176) E retoma o debate, introduzindo o dicionário. Este caminho percorrido por Othon M. Garcia, é semelhante ao de Mattoso Câmara (1970: 22):

*Assim, uma língua, em face do resto da cultura, é -1) o seu resultado, ou sùmula,2) o meio para ela operar, 3) a condição para ela subsistir. E mais ainda: só existe para tanto. A sua função é englobar a cultura, comunicá-la e transmiti-la através das gerações.*

*Tudo isto opõe a língua ao resto da cultura, ou cultura ‘strcto sensu’, e torna necessária uma ciência independente para estudá-la – a LINGÜÍSTICA, distinta da ANTROPOLOGIA CULTURA ou ETNOLOGIA, que estuda todas as outras manifestações culturais.*

Para nos encontrarmos, temos de retomar Saussure com o que ele denominou “valor linguístico”, que é o “sentido” de um elemento, considerada a sua posição dentro de um sistema linguístico. A união entre o som vocal, admitindo-o como possibilidade combinatória, e um conceito, imbricado num sistema, resulta numa forma e não numa substância.

É no conjunto das “relações” em “oposição” entre as unidades linguísticas no interior do sistema que encontraremos o “valor linguístico”. Assim, (Benveniste, 1995: 23): *A noção positivista do “fato” linguístico é substituído pela de “relação” (Idem). Ao invés de considerar-se cada elemento em si e de procurar-se a sua “causa” num estado mais antigo, encara-se cada elemento como parte de um conjunto sincrónico; o “atomismo” dá lugar ao “estruturalismo”.* (Grifos do autor)

Na questão da “Polissemia e contexto”, considerando a linguagem, seja na comunicação *oral ou escrita, mímica ou semafórica*, como *um sistema de símbolos*, nascido de um pacto social e proveniente de histórica convivência que amadurecerá o valor do símbolo à medida que o grupo social aprovar e aceitar um “valor linguístico” (SAUSSURE: 157) Para um dado sentido, *La colletivité est nécessaire pour établir des valeurs dont l’unique raison d’être est dans l’usage et le consentement général: l’individu à lui seul incapable d’en fixer aucune, a coletividade é necessária para que se estabeleça os valores dos quais a única razão de ser está no uso e no consenso geral: o indivíduo, por si só, é incapaz de fixar nele qualquer valor que seja.*

Em edições antigas, liam-se mais considerações sobre os dois exemplos de Othon M. Garcia a respeito de *linha e ponto* retirados do *Dicionário de Laudelino Freire*. O Autor de *Comunicação em Prosa Moderna* afirmou naquelas edições que as palavras *linha e ponto* teria, respectivamente, 165 e 117 sentidos. A do ano 2002 se restringe a dizer *cerca de cem acepções*. Inclusive, é interessante refletirmos quais seriam aqueles sentidos?

Uma outra citação *in* Otto M. Garcia é a leitura de Karl Bühler a respeito das funções primordiais da língua. Assim, para expressar o mundo biossocial, temos na tradução do Mattoso Câmara<sup>3</sup>, a função “representativa”, sempre que usarmos a língua em sua capacidade de fazer um recorte do mundo exterior. Se a finalidade for exprimir sentimentos, exploraremos a função de “exteriorização psíquica”. Na tradução de Roman Jakobson para a língua portuguesa, se fala em função “emotiva”, que parece termo mais simples e eficaz. Ao contrário da tradução que foi feita de Roman Jakobson para o português, quanto à finalidade persuasiva de língua, ou seja, “conativa”, o termo “apelo” – com esta expressão “apelo” está em *Comunicação em prosa Moderna* - ou “atuação social” e que foram palavras indicados por Mattoso Câmara, e nos parecem mais precisas.

Propõe-se uma leitura sobre denotação e conotação e nota-se nas entrelinhas atualidade bibliográfica do Autor. Cita expressamente Umberto Eco, *A estrutura ausente*. Comenta a palavra “cão” com seus múltiplos semas: animal doméstico, mamífero, quadrúpede, canino – assertiva semântica introduzida por Greimas.

Ainda traz à luz que *toda metaforização é conotação, (... mas) nem toda conotação é metaforização.* (2002: 180)

Sobre a importância da metáfora é preciso completar que ela não é conotação quando se trata de um eixo formador de polissemia. Voltemos à palavra “linha”. A “linha de mira” é de sentido denotativo e nessas metáforas consagradas (O telefone deu “*linha*”, perder a “*linha*”, “*linha*” melódica...) ainda temos denotação e a metáfora é um recurso de formação do abstrato.

## 2 – PROBLEMAS LINGÜÍSTICOS EM TRADUÇÕES LATINAS

Publius Vergilius Maro (70-19 a.C.), Vergílio, cujo verdadeiro nome é a forma onomástica Vergilius < \*uerg (cf. gr. ‘érgon’, ação; trabalho; ‘enérgeia’, energia), mas a latinidade cristã, que admirava o seu

<sup>3</sup> Othon M. Garcia, neste passo, não cita expressamente Mattoso Câmara, mas está em sua bibliografia.

caráter dócil, associou o seu nome a uirgo (virgem); daí, em port. Virgílio, em fr. Virgile, em ingl. Virgil. Estudou também em Roma. Em 42 a.C., após a batalha de Filipos, teve as suas terras gaulesas confiscadas e distribuídas entre os veteranos de guerra de Otaviano. Foi a Roma e conseguiu recuperar os seus domínios, mas foi confiscado pela segunda vez. Mecenas, ministro de Otaviano, cujo nome se torna um substantivo comum com o significado de “protetor da arte”, dá-lhe uma boa compensação, além de uma propriedade em Nola. Vergílio escreveu em versos hexâmetros datílicos três obras: as *Bucólicas* ou *Éclogas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*. Críticos atribuem a Vergílio a autoria de outros textos da sua fase juvenil no *Appendix Vergiliano*.

ARMA virumque cano, Troiae qui primus ab oris

Italiam, fato profugus, Laviniaque venit

litora, multum ille et terris iactatus et alto

vi superum saevae memorem Iunonis ob iram;

multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,

inferretque deos Latio, genus unde Latinum,

Albanique patres, atque altae moenia Romae. (Vergílio, *Eneida*, 1, 1-7)

*Canto as guerras e o varão, que, como pioneiro, veio*

*Das praias de Tróia, afugentado pelo destino, para a Itália e*

*Litoral Lavínio, muito ele foi agitado nas terras e no alto mar*

*Pela força dos deuses superiores, pela ira lembrada da cruel Juno;*

*Também sofreu muitos trabalhos na guerra, enquanto fundasse a cidade,*

*E transferisse os seus deuses para o Lácio, donde (surgiram) a raça Latina,*

*Os reis albanos e as muralhas da poderosa Roma.*

A simples leitura da tradução não reflete complexidade das entrelinhas do discurso poético vergiliano. Por exemplo, ao épico o interesse se volta para apresentação, descrição e narrativa se sucedem propiciando inspiração à arte figurativa, ou como quadros de pintura, ou como aquela escultura em mármore, intitulada “Laocoonte e seus filhos”, no museu do Vaticano.

Daí, a evidência do guerreiro, devido à redução da expressão linguística, dada a construção da sinédoque, ou seja, a relação por contiguidade, ou melhor, a parte (*as armas*) pelo todo (*o guerreiro Eneias*) neste primeiro verso, *arma virumque*.

O Poeta canta *as armas* e o sentido ímpar do herói, que exige do leitor um pouco mais de conhecimento da língua latina: *vir* não pertence a uma lista extensa de palavras dentro do seu grupo mórfico ou declinação; as listas extensas (ou seja, com muitas palavras) da segunda declinação apresentam a seguinte pauta: o grupo *-us*, como *mundus, i, lupus, i, corvus, i*, etc. – todas estão em português: *mun*do, *lobo*, *corvo*; o grupo *-er*: *ager, agri, liber, bri, caper, pri* – todas também estão em português, mas com alguma modificação na história interna: *-b- > -v-*, *livro*; usado no diminutivo: *cabrito* e externa: *agr-*, *campo*, em agronomia, agricultura etc. Os neutros em *-um*: *templum, i, membrum, i* etc., marcam sua presença com formas semelhantes em português: *templo, membro* etc.

Mas *vir*, *vir*i compõe sozinha o tipo *-ir*, sem concorrência de outra palavra com esta terminação. Tal singularidade a torna um símbolo. E, no máximo, dela se tiram derivados, como é *triumvirato*, que passou ao português. Não poderia ser de outra forma, já que, na família indo-europeia, como em grego um ‘*ánthropos*’, que corresponde no latim ao *homo*, *hominis*, não poderia ser um herói – pertencem em ambas as línguas a listas extensas, paradigmaticamente em latim (“-o”: “*homo*, *hom(inis)*; “origo, *orig(inis)*”, etc.). Quem só pode ser herói é um ‘*áner*, *andrós*’. É que *homo*, *homem*, é da mesma raiz de *humus*, *barro*, *argila*... Há necessidade de um “*homo*” ser “*humilis*”, *humilde* – ter a cabeça voltada para o chão (“*humus*”) Donde a singularidade do *vir*, que significa as qualidades *viris* do homem. Em Cícero, *Tusculanae Disputationes*, 2, 55: *rusticanus vir, sed plane vir, um “homem” rústico, mas verdadeiramente um varão.*

Uma outra dificuldade, observa Michel Bréal (1992: *A restrição do Sentido*). Não há ajuste na significação de uma expressão: ora ela é muito ampla, ora demasiadamente restrita. É o caso do adjetivo *altus* que observamos a seguir. No texto, usou-se *terr*is, *nas terras*, em oposição a *alto*, *no mar*, com elipse da palavra *mar* em latim. Atribui-se ao adjetivo latino *altus* uma significação dupla: *alto* e *profundo*. *Altus* se prende ao verbo *alo* (cujo supino podia ser *altum* / *alitur*), *alimentar*, *nutrir*... O particípio se especializou no sentido de *alto*, *que tem crescido et n’a plus de rapport sémantique avec le verbe, e não tem mais relação semântica com o verbo*. (ERNOUT & MEILLET, 1985: *alo*) Porém, o Poeta ainda lança mão do sentido etimológico de *altus* quando determina (*atque moenia*) *altae Romae*, (*e as muralhas da poderosa Roma*).

De modo que *restrição de sentido tem, há muito tempo, causado surpresa aos etimologistas*. (p.85) Ressalta as objeções de Quintiliano a respeito de “*homo*”: ‘*cremos*’, diz ele, ‘*que “homo” vem de “humus”, porque o homem nasceu da terra, como se todos os animais tivessem a mesma origem?*’ Completa M. Bréal que “*homines*” significa “*os habitantes da Terra*”. Era uma maneira de opô-los aos habitantes do céu, “*Dii*” ou “*Superi*”.

Émile Benveniste seguirá outro atalho, mas alcançará o mesmo resultado, assim:

*A dupla significação que se atribui ao latim “altus”, como “alto” e “profundo”, se deve à ilusão que nos faz tomar as categorias da nossa língua como necessárias e universais*. (p.87) (...)

*Uma linguagem é, em primeiro lugar, uma categorização, uma criação de objetos e de relações entre esses objetos. Imaginar um estágio da linguagem, por mais “original” que se queira, mas apesar disso real e “histórico”, em que um certo objeto seria “denominado” como sendo ele próprio e ao mesmo tempo qualquer outro, e em que a relação expressa seria a relação de contradição permanente – a relação não relacionante -, em que tudo seria ele mesmo e outro que não ele – portanto nem ele mesmo nem outro – é imaginar uma pura quimera*. (p.89)

No quarto verso a hipálage, ou seja, o realce dos determinantes *cruel* (*saevae*) e *lembrada* (*memorem*), promove a possível tradução: *pela ira lembrada da cruel Juno* em lugar de *pela ira cruel da lembrada Juno*... Outras dificuldades são os dois zeugmas, ou elipses das preposições *in* – (*in Italiam*) e *ad* – (*ad litora Lavinia*); além disso, há a elipse do auxiliar de voz passiva *est* e ficou subentendido *surgiram* que seria em latim *orti sunt*.

A *Eneida* é um poema composto de doze livros, iniciado no ano 30 a.C. e não chegou a ser revisado pelo Poeta. A intenção é difundir a crença lendária de que os romanos descendiam dos troianos e que Otávio, que passou a Otaviano quando foi adotado por Julio César, e se tornou Augusto, proveniente do adjetivo *augustus*, *a, um* (derivado de *augeo*: *fazer crescer, amplificar*) passou a significar aquele que deve ser reverenciado e, no caso do Imperador Augusto, aquele que deve ser acatado como um deus, daí a origem da despotismo que se verificará em alguns futuros imperadores romanos como Calígula e Nero.

Muitas vezes, a metáfora afasta de tal forma a significação de uma palavra que nos admiramos quando consultamos o dicionário. A principal fonte de inspiração de Vergílio foram os poemas homéricos. Embora tivesse trabalhado dez anos, não conseguiu deixar o poema como queria e, por isso, pediu a Augusto que os destruísse, pedido que não foi atendido.

## Referências bibliográficas

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. e II, Tradução de Eduardo Guimarães *et alii*. Campinas - SP: Pontes, 1995 e 2006 (respectivamente).

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Mítico-etimológico da Mitologia e Religião Romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BRÉAL, Michel. *Ensaio de Semântica: Ciência das Significações*. São Paulo: Pontes, 1992.

CÂMARA JR., J. Mattoso. *Princípios de Lingüística Geral*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1970.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Tradução de J. Guinsburg e M. Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Antropologia Filosófica: Ensaio sobre o Homem. Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana*. Tradução de Vicente F. de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou: 1977.

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. Tradução coordenada por Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Grecque - Histoire des Mots*. Paris: Klincksieck, 1999.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANDT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

D'HAUTERIVE, R. Grandsaignes. *Dictionnaire des Racines des Langues Européennes (grec, latin, ancien français, français, espagnol, italien, anglais, allemand)*. Paris : Librairie Larousse, 1949.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Obra Aberta: Formas e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine – Histoire des Mots*. Paris: Klincksieck, 1985.

ESTEVES, Anderson de Arujo Martins. *Nero nos “Annales” de Tácito*. Tese (doutorado) UFRJ /FL / Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. 2010.

GAFFIOT, F. *Dictionnaire Illustré Latim Français*. Paris: Hachette, 1934.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em Prosa Moderna*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2009.

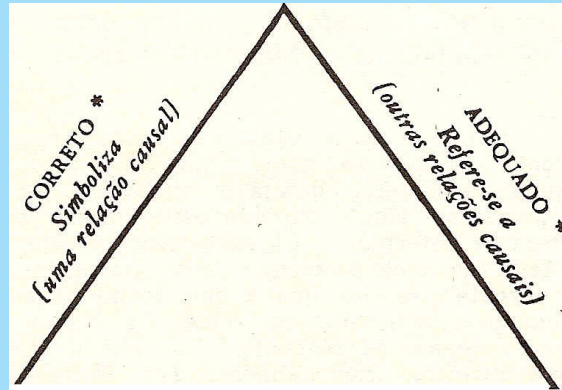
MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Confluência, 1967.



- \_\_\_\_\_. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Confluência, s/d;
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Encadernadora, 1932.
- RECTOR, Mônica. *Para ler Greimas*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de Linguistique Général*. Publié par Charles Bally et Albert Sechehaye. Paris: Payot, 1962.
- SPALDING, T.O. *Pequeno Dicionário de Literatura latina*. S.Paulo: Cultrix, s/d.
- TOSI, Renzo. *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: 1996.
- TRASK, R.L. *Dicionário de Linguagem e Linguística*. Traduzido de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

ANEXO

Pensamento ou Referência



SÍMBOLO Representa  
REFERENTE

(uma relação imputada)  
VERDADEIRO\* (1976: 32)

## ASPECTOS GERAIS E ÉPICOS DE *ROMANCEIRO DO BEQUIMÃO* (1979)

Ana Carla Tavares Passos  
Graduada em Letras pela UFS

Autora de muitas obras épicas, Stella Leonardos, poetisa carioca, dedica grande parte dessa produção à cultura do país, o que constitui um projeto que ela mesma chama de “Projeto Brasil”. Cada proposta parte do desejo de homenagear estados, cidades, personalidades e/ou eventos históricos brasileiros com uma obra poética literária com destaque para as tradições populares. *Romanceiro do Bequimão* é dedicada “Ao Maranhão - terra de meu pai, pais de meu pai, avós de meus avós” (1979, p. 5). Essa obra gira em torno da história da revolta do Bequimão, ocorrida em 1864 no Maranhão. Seu caráter épico, como se verá no decorrer deste artigo, sustenta-se pela conciliação entre história e mito e pelo reconhecimento de uma dupla instância de enunciação: lírica e narrativa, que organiza o discurso.

Datada de 1979, a obra em questão transita entre as manifestações modernas e pós-modernas da Literatura Brasileira, cujos anos 70 foram fronteiriços em relação às transformações estéticas e conceituais que levaram alguns críticos e historiadores a registrarem o fim do modernismo e o início do pós-modernismo nessa fase da Literatura Brasileira. Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-modernismo* (1991), registra 1980 como o ano “que assinalou o reconhecimento institucional do pós-modernismo na arquitetura” (1991, p. 20), ou seja, *Romanceiro do Bequimão* está, de fato, inserido em uma época fronteira.

Ainda citando Hutcheon, destaco que:

O pós-modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios. Os questionamentos pós-modernistas a respeito das certezas do humanismo vivem dentro desse tipo de contradição (1991, p. 24).

Uma vez que *Romanceiro do Bequimão* revisita um episódio histórico-mítico maranhense, uma das possibilidades interessantes de abordagem a essa obra seria observar se a obra funciona, dentro da perspectiva sugerida por Hutcheon, como um “reparo histórico”. Deixo a perspectiva como um convite a novos olhares.

No que se refere ao recorte aqui proposto, é relevante destacar a importância do enfoque épico à obra *Romanceiro do Bequimão*, no sentido de dar destaque ao *epos* inerente ao episódio da revolta do Bequimão e ao modo como foi abordado por Stella Leonardos. E, para isso, faço uso das palavras do prefaciador do *Romanceiro do Bequimão*, Manoel Caetano Bandeira de Melo:

Manuel Beckman, Bequimão, no tempo, na cidade de São Luís fundada sobre o mar, uma calim lendo a sorte, repiques de sinos, corcéis “levicavalgando o azul”, a culinária maranhense com gostosos nomes afromsoindígenas, ritmos heroicos, indígenas, gonçalvinos, “moinhos do tempo movidos a mágoa”, de repente uma “sorte malina” como aquele “caso dino”, dos “Lusíadas (episódio de Inês de Castro), o Sebastianismo, com a lenda do touro negro encantado ou a de EL Rie o Encoberto e sua corte em noturnas aparições na praia dos lençóis; as tentações do demônio, Pero Botelho [...] (1978, p. 12).

Nesse fragmento, o poeta Maranhense Manoel Caetano Bandeira de Mello mostra que a obra de Leonardos prioriza o relevo que envolve questões históricas e míticas que integram a identidade maranhense. No comentário de Bandeira de Melo, portanto, já aparecem elementos de natureza épica da obra. Entendendo o poema como épico, abordo, em seguida o foco deste artigo, a saber, os aspectos gerais e épicos da obra, que convidam a posteriores recortes críticos de fundamentação historiográfica, mitocrítica, sociológica, entre outras.

## 1. A obra *Romanceiro do Bequimão*

### 1.1 Aspectos gerais

*Romanceiro do Bequimão* (1979) é composta por 3.309 versos e 567 estrofes, distribuídos em 93 poemas, com estrofação variada. Todos os poemas são compostos por títulos apresentados em caixa alta e negrito e, em sua maioria, remetem a personagens ou acontecimentos históricos maranhenses, o que convida a uma leitura que busque penetrar no contexto da história local. Assim sendo<sup>1</sup>, Frontispício; Da cidade de São Luís segundo Heriarte; “Para que se faça ajustado conceito da verdade”; Do “santa Cruz”; Das duras leis e as pobres gentes; Da lei do estanco; Do irreverente poeta; Colóquio na praça; Dos “dolos e abusos que muito vexavam os povos”; Pasquim; Informando um recenhegado; “O clamor era geral” ; 23 de fevereiro de 1684; De um memorial ; Dos intimados jesuítas ; “Domingo de Ramos, dia aprazado para o embarque” ; Do descontentamento das mulheres, e das mamelucas em particular; Do “revés que, com ser o primeiro, não era menos decisivo”; De dois navios de estanco; Da restituição a efetuar-se de modo regular e estável, “pelos meios eficazes ao alcance do braço poderoso de sua majestade”; Da autoridade Del-rei, desacatado na pessoa dos seus governadores e oficiais; De Gomes Freire de Andrade; Saiba este povo! ; De Tomaz Bequimão, procurador, ido e vindo do reino; Do banquete seguido de recompensas; Do novo bando; “Repelido de uns, esquivado de outros”; “Uma canoa bem equipada aportava ao sítio”; Do ofício de Gomes Freire; À margem do Anil e Do Lázaro fugidio são poemas marcadamente enfocados na questão histórica. Como se percebe, portanto, os títulos dos poemas citados, assim como o próprio título da obra, identificam a Revolta de Bequimão como o principal foco histórico.

Sobre o uso de título como elemento expressivo, D’Onofrio (2007), ao abordar elementos estruturais de um poema, apresenta esta interessante definição para título como um recurso do nível gráfico:

O primeiro contato que temos com um poema escrito é óptico, pois, pela sua configuração gráfica, apresenta-se como uma feição plástica, um todo orgânico, composto de uma cabeça e vários membros. A cabeça é o título, que engloba especialmente as demais partes do poema, por estar por cima e numa posição de destaque (2007, p. 184).

Além dos títulos que sugerem o recorte histórico, há outros que trazem marcas de narrativa (A cidade de São Luís segundo Heriarte; Da lei do estanco; 23 de fevereiro de 1684; De um memorial); referências folclóricas (Batuque ; Dando as janeiras; Traçando baralho; Tambor de crioula; O titereiro) ; sinais de imagens míticas (Das lendárias cercanias de Alcântara ; Balado do toro encantado; Do encanto touro da Balada; De uma carta duvidosa com o diabo); entre outros.

1 Os títulos dos poemas aparecem entre aspas quando assim estão na obra. Quando, não serão apenas citados sem aspas.

Ainda com relação a títulos, é interessante mencionar que um grande número deles se inicia com “Da”, “De” e “Do”, sugerindo um “tratado”<sup>2</sup>; visto que a presença da preposição “de”, acompanhada ou não do artigo, sugere esse gênero textual. São eles: “Da” (Da cidade de São Luís segundo Heriarte; Da verde dama do nina-nana; Das duras leis e as pobres gentes; Das lendárias cercanias de Alcântara; Da lei do estanco; Da restituição a efetuar-se de modo regular e estável, “pelos meios eficazes ao alcance do braço poderoso de sua Majestade”; Da autoridade del-rei, destacado na pessoa dos seus governadores e oficiais); “De” ( De um comensal; De um cego e seu guia; De um memorial; “ De um povo civilizado e tolerante”; De dois navios de estanco; De Gomes Freire e Andrade; De Tomaz Bequimão, procurador, ido e vindo do reino; De uma carta duvidosa com o diabo); “Do” (Do que se acredita mas a história não conta; Do que a história não conta mas se acredita; Do irreverente poeta; Dos “dolos e abusos que muitos vexavam os povos”; Do que se acredita; Do regozijo popular, Dos intimados jesuítas; Do descontentamento das mulheres , e das mamelucas em particular; Do “reves que, com ser o primeiro, não era menos decisivo”; “ Dos meios torpes e obscuros”; Do encantado touro da balada; Do banquete seguido de recompensas; Do “grande susto em que andavam de contínuo”; Do novo bando; Do ofício de Gomes Freire; Do que a história não conta; Do Lázaro fugidio). Entende-se que esse tratamento sublinha os títulos como tópicos importantes para a abordagem do fato histórico e dos componentes míticos.

Cabe ressaltar também que alguns títulos são retomados por meio do hipérbato, tal como se vê em: “Do que se acredita mas a história não conta” (p. 28), “Do que a história não conta mas se acredita” (p. 43), “Do que a história não conta”(p. 62); “Balada do touro encantado”(p. 57), “Do encanto touro da balada” (p. 105), Esse recurso promove um dialogismo interno que leva à constante releitura do que foi abordado.

Concluindo a abordagem ao recurso semântico implicado no uso dos títulos, voltamos a D’Onofrio (1995, p. 184) que esclarece, ainda, que o “texto é constituído de uma série de coordenações e subordinações, ligadas ao conteúdo poético sugerido pelo título. A função do título é semelhante à etiqueta: serve para chamar a atenção do público, fazendo do texto uma mercadoria”.

Em relação à estrutura formal, não há, em *Romanceiro do Bequimão*, estrofação padronizada, contudo, em termos de versificação, há um predomínio da redondilha maior, e da menor, nos refrãos. Tavares (2002, p. 192), abordando o uso da redondilha maior, explica que: “a redondilha maior é o metro preferido para as quadras e trovas populares, cantigas de roda e de desafio”. Tal observação relaciona-se perfeitamente com a obra de Leonardos, que, notavelmente, faz uso de linguagem de cunho mais popular, daí nomear muitas de suas obras de cancioneiros.

Os poemas também apresentam recorrentes deslocamentos de versos, o que forma uma estrutura visual que sugere movimento e confere musicalidade à obra. Eis alguns em que esse deslocamento aparece: Descante primeiro; Repiques; Na boda; Epitalâmio; De um comensal; Da verde dama do nina-Nana; Dobres; Giro, Pelo Meari; Das duras leis que as pobres gentes; Batuque; Das lendárias Cercanias de Alcântara; Do que a história não conta mais se acredita; Da lei do estanco; Do irreverente poeta; Poeta satírico, advogado por inclinação; Dando as janeiras; Dos “Dolos e abusos que muito vexavam os povos”; Pasquim; traçando baralho; Girante; O clamor era geral; Beata; 23 de fevereiro de 1864; De um cego e seu guia; Do regozijo popular; De um povo

---

<sup>2</sup> “Obra em que se trata extensamente de uma matéria”, segundo o *Dicionário escolar da língua portuguesa*, da Academia Brasileira de Letras (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008).

civilizado e tolerante; Tambor crioula; Entre seresta e alba; Domingos de ramos, dia aprazado para o embarque; Do descontentamento das mulheres, e das mamelucas em particular; Entre balada e acalanto; Dos meios torpos e obscuros, Cartas na mesa; Giratório; Assim se pôs por obra sem detença; Embarcação na barra; Sacudindo o Torpor; De Tomaz Bequimão, procurador; Será Pedro das más artes; Do grande susto em que andavam de contínuo; Do novo bando; Repellido de uns esquivado de outros, comadres, Do engenho do Meari; No bombo; Uma canoa bem equipada aportava ao sítio; Meari abaixo; Abafando vãos queixumes; Está escrito; Giração; Do que a história não conta; Pela rua Maranhense; Prévia despedida; Entre acalanto e elegia; Omnium Fidelium de functorum; Sem a honra e sem o comando por que a vendera; Do Lázaro fugidio; Até hoje na praia entre Curupuru e Turiaçu e Descante último. A autora, portanto, fez largo uso dos deslocamentos nessa obra e tal recurso, em alguns poemas, já vem referenciado no próprio título, como em: Dobres; Giro; Batuque; Girante; Giratório; Sacudindo o Torpor; ido e vindo do reino e Giração. Cito um desses poemas para ilustrar o deslocamento:

### REPIQUES

Em São José  
sino de fé.

– Que dia alegre!  
– De boda e festa.

Lá pelo Carmo  
Eco de carne.

– Que dia claro!  
– Almas se casam.

(1979, p. 20)

Quanto à rima, não predomina uma esquematização regular. Há variações entre versos rimados e brancos.

No que concerne à questão do vocabulário, a autora, em alguns trechos, faz uso de palavras arcaicas, que remetem à época do contexto histórico. Há vocábulos e locuções indígenas e africanas. Esta última presença se justifica pelo fato de esses povos estarem inseridos no contexto histórico enfocado. Para ilustrar os dois comentários, cito, como palavras arcaicas, adonde, amânciais, cor, malina, soidão, mui, açafatos, vossas Mêrces; como indígenas, caiubi, caraf, che, Igara, panambí, pira; e como africanas, banzo malungo, cucuquina, gunga, pererengue, Enu nu-a-cuque.

Na edição de 1979, destaco também o uso da imagem na capa de Edgard Rocha, que a propósito, é a única gravura presente na obra. Trata-se da imagem de uma cela, com foco nas grades que fazem a ponte entre o espaço escuro da prisão e o espaço iluminado do exterior. Fica sugerida, em uma interpretação possível, que a obra literária, externa ao fato narrado em si, ilumina-o.

Há prefácio, mas não da própria autora. O prefaciador é um poeta nascido no Maranhão, Manoel Caetano Bandeira de Mello. No livro há, ainda, a orelha, trazendo a biografia da autora.

## 1. 1 Aspectos épicos

Aqui trato especificamente da presença dos aspectos épicos da obra de Stella Leonardos, *Romanceiro do Bequimão* (1979). A principal teoria que fundamentou nossa investigação foi *Poemas épicos: Estratégias de leitura* (2013), de autoria de Christina Ramalho, teoria que se originou da necessidade de se reafirmarem a permanência e a expressividade do gênero e de despertar o interesse de pesquisadores e professores pelo poema longo, oferecendo um suporte teórico sobre como as categorias épicas se apresentam em uma epopeia.

A poesia épica por tradição apresenta algumas partes que facilitam o reconhecimento do seu caráter épico. Segundo Ramalho, são:

Proposição, invocação, e divisão em cantos, muitas vezes é a partir dessas partes que se estabelece um olhar já direcionado para o épico. Às vezes, contudo, essas partes podem não estar presentes ou, ao menos, explícitas, constituindo-se a obra, à primeira vista, de um poema longo, que se estrutura sequencialmente, pedindo uma leitura ordenada. Parte-se então, nesses casos, para o reconhecimento dos planos históricos e maravilhoso, para a identificação da matéria épica (2013, p. 29).

De acordo com o exposto acima, tanto podem ser considerados como poemas épicos os que nomeiam proposição, invocação, divisão em cantos, como aqueles em que só se identifica o épico pela presença dos planos histórico e maravilhoso.

Tomando, portanto, como parâmetro as categorias épicas do discurso (Ramalho, 2013) – proposição, invocação, divisão em cantos, plano histórico, plano maravilhoso, plano literário e heroísmo épico –, reconhecemos em *Romanceiro do Bequimão* a presença de alguns recursos que aproximam a obra do gênero épico. Por exemplo, na abertura da obra em questão, que aqui entendemos como uma espécie de “proposição”, a autora destaca que a mesma se trata de: “Longopoema desentranhado da história e do populário. Daí o tom rapsódico e a predominância propositada das redondilhas, ritmos e rimas de cunho popular” (1979, p. 13).

A proposição é o primeiro elemento épico investigado na obra *Poemas épicos: estratégias de leitura*. E sobre essa categoria, Ramalho nos explica:

Entende-se por “proposição épica” uma parte da epopeia, nomeada ou não, em destaque ou integrada ao corpo do texto, através da qual o eu lírico/ narrador explicita o teor da matéria épica de que tratará epopeia. Também se pode entender como “proposição” um texto em prosa, assinado pelo/a autor/a do poema, que, sob a forma de um metatexto, explica sua intenção ao criar o poema que se seguirá (2013, p. 32).

A partir desse conceito, verifica-se que proposição é a parte da epopeia que o eu lírico/ narrador declara aquilo que se propõe fazer. Vejamos a proposição do *Romanceiro do Bequimão*:

MISTÉRIO BRAVO NA INFÂNCIA, CLARO HERÓI CRESCIDO NO TEMPO, UM DIA SE FEZ POEMA. PORQUE FALTAVA NO BRASIL O ROMANCEIRO DO BEQUIMÃO – LONGOPOEMA DESENTRANHADO DA HISTÓRIA E DO POPULÁRIO. DAÍ O TOM RAPSÓDIO E A PREDOMINÂNCIA PROPOSITADA DAS REDONDILHAS, RITMOS E RIMAS DE CUNHO POPULAR (1979, p. 13).

No que tange à proposição épica quanto à forma, a obra apresenta uma proposição em forma de prosa, assinada pela autora. São mais raras as epopeias que apresentam proposições em forma de prosa. É mais comum encontrar essa categoria inserida no próprio poema. Esse tipo

de proposição, a partir da teoria utilizada, poderia, portanto, ser classificado como uma proposição não nomeada, em prosa e não integrada ao corpo do poema de abertura.

Quanto ao centramento temático, “Mistério bravo na infância, claro herói crescido no tempo”, anuncia o plano mítico, centrado na ação heroica. Na citação: “Longopoema desentranhado da história e do popular”, o enfoque está no plano histórico, pois o eu lírico/narrador afirma que a obra foi concebida a partir da história. O final: “Daí o tom rapsódico e a predominância propositada das redondilhas, ritmos e rimas de cunho popular” remete à tradição oral da epopeia e também atesta o caráter igualmente metalinguístico dessa proposição.

Seu conteúdo sugere o vínculo da obra com o épico, tradicionalmente conhecido pela dimensão das obras, o que lhe confere caráter metalinguístico. De outro lado, há informações, também metalinguísticas, sobre a forma e o conteúdo, já que o termo “rapsódico” sugere um tipo de abordagem ao tema. Lembro que rapsódia é:

Rapsódia designava na Grécia antiga, a citação de fragmentos de poemas épicos notadamente homéricos pelos rapsodos, poetas ou declamadores ambulantes, que saíam de cidade em cidade, propagando a *Ilíada* e a *Odisseia*. Surgidos provavelmente no século VII AC (...). Adotado por alguns compositores do século XIX, para assinalar toda peça musical permeada de emoção e melodia, ou a utilização livre de temas populares para piano e orquestra, nos domínios literários o vocábulo “ rapsódia” equivale para compilação, numa mesma obra, de temas ou assuntos heterogêneos e de várias origens. Macunaíma, de Mario de Andrade, constitui a rapsódia das principais lendas afro-indígenas que compõem o substrato folclórico nacional (MOISÉS, 1974, p. 460-61).

Assim, em relação ao conteúdo, essa proposição é, ao mesmo tempo referencial e metalinguística. Referencial, pois destaca o episódio histórico da Revolta do Bequimão. E metalinguística, pois a autora fala como está estruturado e de que trata o seu poema.

Analisando a proposição, podemos concluir que Stella, por meio dela, tece explicações sobre o tema e a concepção da estrutura dos poemas, o que torna sua proposição de múltiplos enfoques.

O próximo passo é localizar na obra outra categoria, a invocação. E sobre a invocação épica, afirma Ramalho:

Na epopeia, a invocação constitui, tradicionalmente, um recurso de efeito retórico relacionado a uma pretensa disparidade entre a dimensão do texto que vai ser escrito e o fôlego do/a poeta/isa para realiza-lo. Assim, invocando a musa, registra o/a poeta/isa seu pedido de inspiração, amparo, energia e clareza, para que o resultado seja adequado à matéria épica enfocada (2013, p. 62).

Ou seja, a invocação constitui o momento em que o eu lírico/narrador pede ajuda ou inspiração às musas ou a outras divindades para que o auxiliem em sua atividade criadora. É importante ressaltar que as musas gregas sempre estiveram relacionadas à capacidade de inspirar a criação artística. Em *Romanceiro do Bequimão*, a invocação não está localizada na abertura do poema, como geralmente é posicionada, a fim de preparar o fôlego para dar continuidade a uma criação que exige iluminação e perseverança, mas no último poema da obra, intitulado “Descante último”. Vejamos:



Se passardes por acaso  
por São Luís do Maranhão,  
amigos, sustai o passo:  
Sob o solo há um coração.  
(1979, p. 162).

Essa invocação no final contribui para dar circularidade ao poema, pois sugere, implicitamente, uma releitura da própria obra. Em relação ao destinatário, temos um caso de invocação humana. Sendo o “amigo” (leitor) o receptor do chamamento. O eu lírico (narrador) pede ao leitor que suste o passo, ou seja, que suspenda o caminhar para que possa ouvir o Bequimão.

Ramalho (2013, p. 64) classifica este tipo de invocação de humana, quando o destinatário da invocação é um ser humano tomando como referência, uma personagem histórica, o ser amado, um povo ou uma coletividade social.

Em relação ao posicionamento, como já se disse, a invocação inverte o posicionamento inicial clássico, apresentando-se no final.

E por fim, a invocação apresenta conteúdo convocatório, o eu-lírico/narrador evoca o(s) leitor(es) para, aprenderem os sentidos da terra maranhense a partir do que ouvem. O eu lírico/narrador, assim, convoca os leitores a ouvirem a voz do Bequimão.

Ainda no que concerne à estrutura formal de uma epopeia, observando a obra, constata-se em *Romanceiro do Bequimão*, não há uma divisão em cantos. O que há é uma nomeação do primeiro e último poema de forma criativa. O primeiro intitulado: “Descante primeiro” e o último: “Descante último”, sugerem uma divisão em “cantos”, uma sequência, pois, de leitura. O dicionário Michaelis traz as seguintes definições para a palavra “Descante”: “Ação de descantar; qualquer espécie de canto acompanhado de instrumentos; cantiga popular; viola pequena; uma das primitivas formas de música harmônica a duas vozes”. Essa referência ratifica o cunho popular da obra de Leonardos. Em “Descante Primeiro”, poema de abertura, o eu lírico/narrador tenta ouvir pedaços da história do Bequimão através dos antigos sobrados, da fonte do Ribeirão - situado no centro histórico de São Luís e é considerada um dos pontos turísticos mais importantes da cidade.-, das ruas antepassadas e das praias do Maranhão. E diz que essas paisagens contam muito mais sobre o Bequimão que os livros, pois o cenário remete ao passado, fazendo reviver os sonhos. Uma mistura de saudade e clamor visionário compõe o poema. Para ilustrar o que foi dito, segue o poema na íntegra:

#### Descante Primeiro

Lá dos antigos sobrados  
de azulejo feito a mão  
uma saudade em pedaços  
me conta do Maranhão.

Quem mais que sobrados contam  
sem remissão?

Junto às carrancas crispadas  
da Fonte do Ribeirão  
tento ouvir fluidos pedaços  
da história do Bequimão.

Quantos dos livros mal contam  
por omissão?

Nas ruas antepassadas  
de São Luís do Maranhão  
espraiaram-se pedaços  
da história de heróis de então.

Mas mesmo o não dito conta  
do Bequimão.

E nos verdes-e-azuis mares  
das praias do Maranhão  
rola e canta a liberdade,  
vagam vaga e vagalhão

contando sonhos sem conta  
do Bequimão.

(1979, p. 15).

Em “Descante último”, o eu-lírico/narrador continua afirmando que, em cada pedaço do Maranhão, há pedaços do Bequimão, basta parar para perceber e sentir essa presença. O trecho a seguir exemplifica bem essa presença do Bequimão:

Descante último

...

Está vivo, pulsa e conta  
do Bequimão.

Nem será por mero acaso  
que por todo o Maranhão  
haveis de viver pedaços  
de sonho do Bequimão.

(1979, p. 162);

Em relação à categoria “plano histórico”, uma vez que o foco nessa obra é justamente um fato histórico, podemos analisar, no conjunto de poemas, os conteúdos que consolidam um plano macro, em que a histórica enfocada é representada. Cabe ainda observar que, para complementar as informações históricas fornecidas pelos poemas, foram usadas várias citações, 73 no total. Os autores das citações são, em geral, historiadores, a saber: Varnhagen, João Francisco Lisboa, Theodoro Theodoro Sampaio, Mauricio de Heriarte, Viriato Corrêa e Luís da Câmara Cascudo. No segundo capítulo deste estudo, abordaremos, com mais detalhes, a relação entre os poemas e as respectivas citações. No entanto, como nos diz Christina Ramalho, em *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013):

Ao dialogarem com a história, um poeta e uma poetisa épicos/as definem linhas de empatia com historiadores e versões dos fatos históricos. Ao se analisar uma epopeia, não se está entrando, pois, em contato com a história de forma abstrata, mas com versões nas quais se basearam as linhas mestras do plano histórico no poema (2013, p. 112).

Esse recurso, assim, dá mais clareza e veracidade aos fatos narrados. Sinteticamente, podemos dizer que *Romanceiro do Bequimão* promove um diálogo entre a poesia e a história oficial. Temos, portanto, nessa obra, pelo teor histórico, um registro importante da identidade cultural maranhense.

Outro aspecto de grande relevância para um poema épico é o plano maravilhoso. Ramalho relembra o papel cumprido pelas epopeias no sentido de: “serem manifestações discursivas diretamente vinculadas à capacidade humana de traduzir ‘o que não sabe bem’ em imagens, símbolos, histórias, lendas, crenças, rituais, profecias, etc.” (2013, p. 121). Assim, em *Romanceiro do Bequimão*, os próprios títulos de alguns poemas já nos revelam um plano mitológico: Do que se acredita mas a história não conta; Das lendárias cercanias de Alcântara, Do que a história não conta mas se acredita, Balada do touro encantado, Do encanto touro da balada, Do que a história não conta e De uma carta duvidosa com o diabo. Observemos alguns desses poemas:

Das lendárias cercanias de Alcântara

...

Das noites avulta um corpo  
de cavaleiro centauro?  
Ou dei- rei, o morto-vivo  
À busca do eterno porto,  
Alma do alcácer- Quibir  
Da inconsolável batalha?  
Vem o mítico e se instaura.  
Nas cercanias de Alcântara  
– cerco de medo e de assombro –  
Há lenda cercando a praia.

Águas de bruxo acalanto?  
Lençóis de duendes insones?  
Das águas se eleva à noite  
O coro que o mar esconde.  
– Canta a cidade submersa,  
Surdina contando às ondas  
Ondes de um reino encantado.  
Pelas dunas jaz a corte  
Toda de branco. Desperta,  
Aduna sonhos fantásticos.

Eis de pronto invade a noite  
Um galope nebuloso  
e inquieta a praia assombrada.  
Vagueia o touro fantasma?  
Negritáureo. Passietéreo.  
Das lusíadas arenas  
Tocadas de mal assombro  
Surge assombreando as areias.  
Tocado na testa negra  
De um estrelado mistério.  
(1979, p. 41-2).

A cidade de Alcântara desempenha o papel de lugar mítico onde o rei Sebastião vagueia como um touro negro assombrado. O fantasma do rei, fugido da batalha de Alcácer Quibir, procura um porto, Alcântara. O poema é acompanhado da seguinte citação de Câmara Cascudo: “a ideia

sebastianista deve ter emigrado logo, com os homens da Estremadura, Alentejo, o norte de Portugal, fontes da colonização” (2002, p. 41). Isso mostra a intencionalidade da autora ao ligar as duas figuras históricas, apresentando Bequimão como o novo Sebastião.

Em “Do que a história não conta mas se acredita”, o título em si já interpreta a outra face da moeda na história, aquilo que as fontes orais dão conta de divulgar o que a História omitiu. Após uma conversa de Bequimão com seu afilhado Lázaro de Melo, o futuro traidor, a imagem do diabo aparece. É Lázaro quem fala da lenda do rei encantado:

...  
– Senhor Bequimão,  
Ouviste falar  
Do touro encantado  
Do passo fantasma  
E estrela na testa,  
mais negro que as trevas  
da mor negridão?  
Pervaga na praia  
Das noites que espantam  
E é Dom Sebastião.  
(1979, p. 44).

Em outra estrofe, nesse mesmo poema, o diabo tem um confronto com o Bequimão de Stella. Vejamos:

– Um pacto? Bofé!  
Sou homem de fé,  
Convicto cristão.  
– Não é o que mussitam  
Alguns dos jesuítas.  
– Têm outra política.  
– Será? Não sei não.  
Não é o que mumuram  
Alguns mamelucos  
– Têm outra ambição.  
– Não e o que acreditam  
os outros colonos.  
– Lhes falta visão.  
Agora me deixa!  
Prefiro vencer-te,  
a ti, e a teus dechos,  
pactuar com demônios!  
Não eu, Bequimão.  
(1979, p.49-50 ).

Mais adiante, com o título: “Do que a história não conta”, o diabo faz outra tentativa de pacto:

Façamos o pacto  
Por baixo do sim  
Por baixo do não.  
Pensai com cuidado:  
Apenas vos resta  
A morte inflamada

E um nome nas trevas,  
Senhor, Bequimão.  
(1979, p. 139).

Stella faz uso de outra citação de Câmara Cascudo. A própria epígrafe já antecipa o que vai acontecer: "Na literatura oral o diabo é personagem inevitavelmente derrotado". (p.138). Para exemplificar essa afirmativa, destacamos a passagem do poema "DO QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA":

Estrondo. No estouro  
Um cheiro de enxofre.  
É Pero Botelho  
Que explode, a botelha  
Também de explosão.  
Depois, o gemido  
Cativo do vento  
De açoite na mão.  
(1979, p. 141).

Para explicar a presença de personagens mitológicos do folclore presente na obra, vejamos os fragmentos do poema "Pela rua maranhense"

Lá vem touro! Lá vem touro  
Corpo feito de canastra,  
Coberta de pano azul,  
e um brincante vem por baixo,  
e move a armação taful.  
(1979, p.143)

.....

Ei boi! Ei meu boi- bumbá!  
E a voz do povo retumba:  
– Ei boi! Ei meu boi- bumbá!  
(1979, p.144).

O historiador Câmara Cascudo, referindo-se a essa dança do folclore popular, ratificou:

O BUMBA-MEU-BOI, BOI KALEMBA BOI-BUMBÁ, ou simplesmente BOI, é um auto popular formado no nordeste do Brasil, de Bahia para cima pela reunião de vários reisados tradicionais, ao redor da dança do Boi, possível reminiscência das Tourinhas de Portugal (2006, p. 464).

A figura do Bumba-meu-boi constitui uma imagem mítica que permanece através das manifestações folclóricas. No poema, o eu lírico/ narrador se refere ao fato de que o Boi-bumbá, espalhando-se pelo país, foi adquirindo nomes, BOI-BUMBÁ, por exemplo, é o nome para os estados do Norte, Maranhão, Pará, Amazonas (CASCUDO, 2006, p. 464).

As imagens míticas que aparecem no decorrer da obra nos permitem observar que o plano maravilhoso, quanto à fonte das imagens míticas tomadas, é híbrido, visto que: "tanto apresenta imagens míticas extraídas do repertório cultural enfocado, como desenvolve a fusão dos planos histórico e maravilhoso por meio de elaborações literárias que captam o valor simbólico

de determinadas estruturas de representação” (RAMALHO, 2013, p. 138). Elaboradas pela poetisa, imagens como: ilha, antigos sobrados, fonte do Ribeirão, ruas antepassadas, praias, rio Meari, pedras e touro encantado somam-se às imagens próprias da cultura maranhense; já a imagem mítica do Sebastianismo é extraída do imaginário cultural português.

Quanto ao “plano literário”, o termo se refere ao modo como o autor ou a autora de uma epopeia organizou as demais categorias. Sendo assim, todos os aspectos anteriormente elencados demonstram como se deu a realização do plano literário da obra em questão. Sobre o plano literário da epopeia, em relação ao reconhecimento do lugar da fala autoral, nota-se que *Romanceiro do Bequimão* apresenta uma voz parcialmente engajada: “Por voz parcialmente engajada entende-se aquela em que, por um viés, o(a) poeta(isa) demonstra uma visão crítica em relação a aspectos do plano histórico, e, por outro, uma visão alienada em relação a outros.” (RAMALHO, 2013, p. 106).

A partir dessa percepção, vemos que, de um lado, o eu lírico/narrador conta-nos, criticamente, fatos realmente condizentes com a história: “– incêndio de vintes casas, / anos de esterilidade, / muita fome. O mal se agrava” (1979, p. 68) ou “ouvi dizer que é muito rico / foi dos mais ricos aqui./ Que enriqueceu sozinho e cedo. / Varão mais capaz não vi. / É certo que esteve preso? / “Dois anos no Gurupá” (p. 29). Por outro, também se percebem marcas da voz alienada no que se refere às Cercanias de Alcântara: “canta a cidade submersa, / surdina contando às ondas / ondas de um reino encantado./ Pelas dunas jaz a corte / toda de branco. Desperta, / aduna sonhos fantásticos” (*Ibidem*, p. 42), que apresenta uma imagem que diminui o impacto do que aconteceu relacionando-o ao maravilhoso. Todavia, vale mencionar o uso da expressão “mas a história não conta” como uma expressão da intencionalidade de autora de ir além dos registros oficiais e incorporar ao relato o imaginário coletivo maranhense.

Sobre o uso da linguagem na obra, encontramos uma linguagem predominantemente narrativa com traços de oralidade. Essa oralidade é derivada do uso de diálogos, em que a palavras arcaicas, vocábulos e locuções indígenas e africanas estão inseridas nos poemas. Para exemplificar que remete a cultura africana, destacamos a passagem marcas de oralidade da cultura Africana: “Toque de lua no solo:/ dói, banzo de prata fina?/Toca, malungo de Angola/ Teu toque de cucuquina!” (1979, p. 40). Para destacar uma influência de Portugal: “janeiro vai,/ Janeiro vem./ Feliz daquele / Que Deus quer bem!” (p. 59). E a Influência indígena: “-Mbir-y, mbiar-y/ Quanta mão presa tupi / vê teu rio, che Meari / da minha taba sem gente?” (p. 33).

No que se refere ao heroísmo, Ramalho (2013, p. 145), esclarece que, “A construção do heroísmo na epopeia dependerá, de um lado, de algumas circunstâncias históricas e míticas e, de outro, de opções feitas pelo poeta ou poetisa no que se refere à concepção do plano literário de seu poema.” É possível observar que na obra intitulada há um heroísmo histórico individual, centrado em Bequimão. No entanto, em uma das estrofes do primeiro poema, o eu lírico / narrador afirma que: “Nas ruas antepassadas/ de São Luís do Maranhão / espriaram-se pedaços da história de heróis de então” (1979, p. 15). Aqui, o eu lírico/narrador menciona que não foi um único herói o responsável pelos acontecimentos, e sim, heróis, no coletivo. Entretanto, já no segundo e em outros poemas, o poema volta a centralizar esse herói na figura de Manuel Beckman, o Bequimão. O título da obra em si, já traz essa pista de atribuição ao herói. Observemos dois trechos que salientam esse heroísmo individual:

Foi há muito, muito tempo,  
Tempo de intriga e cobiça  
Tramando graves maranhas  
Nas terras do Maranhão.  
Foi num Brasil dos antanho  
De rudes brasis da História  
E esbraseados contratempos.  
Inflamando nos Seiscentos,  
A vida, a paixão e a sorte  
De alguém que ficou no tempo  
Como sendo o Bequimão.  
(1979, p. 16).

Já se passou muito tempo  
Sobre o de intriga e cobiça  
Que gravou graves maranhas  
Nas terras do Maranhão.  
Mas correrão rios de anos  
pelas páginas da história  
até que se erga no tempo  
alguém do talhe e da têmpera  
– na vida, paixão e morte –  
Alguém maior que seu tempo  
Como foi o Bequimão.  
(1979, p. 161).

O “alguém” é uma referência a Bequimão. No decorrer da obra, percebe-se, a partir da subjetiva expressa pelo eu lírico/narrador, o fascínio da própria autora pelo herói. Citamos alguns fragmentos que comprovam essa contemplação: “– Pois é o senhor Manuel Beckman,/ o mais senhor por aqui” (1979, p. 28); “Manuel do verbo alumbrado. / Bequimão íntegro e único” (p. 94).

Quanto ao percurso heroico, o mesmo parte do maravilhoso para o histórico, já que, parte do “não dito” que fala do Bequimão. A narrativa do episódio começa por: Do que se acredita mas a história não conta” e logo após, “Para que se faça ajustado conceito da verdade”, o que comprova que a abordagem parte do maravilhoso para o histórico. No que concerne à ação heroica, observamos que se trata de feitos bélicos centrada nas façanhas da revolta.

Por tudo isso, fica constatado que o traço épico é bastante evidente em *Romanceiro do Bequimão*, já que identificamos na obra a presença de alguns recursos que remetem ao gênero épico, de que são exemplo as análises dos poemas que mesclam o histórico e o mitológico remetendo à Revolta do Bequimão. Tendo, assim, nessa obra, pelo teor histórico, um registro importante da identidade cultural maranhense. Daí podermos destacar que *Romanceiro do Bequimão* (1979), quanto ao plano histórico, apresenta perspectiva linear, uma vez que o caráter narrativo dos eventos históricos prevalece.

Com esta breve abordagem, espero ter contribuído para destacar a importância cultural da obra *Romanceiro do Bequimão* como registro do *epos* maranhense envolvido na matéria épica do poema.

## Referências Bibliográficas

- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. 2. ed.- São Paulo: Global, 2002.  
CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.

- COUTINHO, Milson. **A revolta do Bequimão**. São Luís: Instituto Geia, 2004. (Coleção Geia de Temas Maranhenses, v. 4)
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.
- LEONARDOS, Stella. **Romanceiro do Bequimão**. São Luís: SIOGE, 1979.
- LEONARDOS, Stella. **Memorial de Luzia (do Bequimão)**. São Luís: Editora Legenda, 2013.
- MICHAELIS. **Moderno dicionário de língua portuguesa**. São Paulo: Companhia de Melhoramentos, 1998. (Dicionários Michaelis)
- MELLO, Manoel Caetano Bandeira de. Apresentação. In: LEONARDOS, Stella. **Romanceiro do Bequimão**, São Luís: SIOGE, 1979, p. 11-12.
- PASSOS, Ana Carla Tavares. **Estudo da representação dos aspectos históricos na obra *Romanceiro do Bequimão* de Stella Leonardos**. Itabaiana: DLI/UFS, 2014. Trabalho de Conclusão de Curso.
- RAMALHO, Christina. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. 1. ed. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.



## A TRADIÇÃO ÉPICA NO BRASIL: PRIMERO MOMENTO

Anazildo Vasconcelos da Silva (UFRJ/CIMEEP)

A Literatura Brasileira se inicia, simultaneamente, com a poesia lírica e épica de José de Anchieta no século XVI, seguidas pela épica de Bento Teixeira e a lírica barroca no século seguinte. Essa penetração do épico em solo brasileiro com Anchieta e Bento Teixeira, primeiro legado da tradição europeia, logo sedimentaria uma curiosa permanência do gênero na Literatura Brasileira que configura epopeias em todos os períodos de sua história literária. Isso significa que, desde seu início, a Literatura Brasileira fez da epopeia uma expressão legítima de sua formação literária, incorporando epicamente, em todas as fases de sua evolução, a expressão artística do momento literário e a expressão nacional do momento histórico. É que a epopeia, como realização literária de uma matéria épica, possibilita a elaboração literária do real histórico através da transfiguração mítica, contrapondo naturalmente, no nível do próprio relato, a ótica cultural do colonizado à do colonizador. A partir dessa contraposição desenvolve-se, natural e gradativamente, uma consciência nacional mediadora do processo histórico que orienta a formação literária da nacionalidade.

A integração da tradição épica na Literatura Brasileira do século XVIII foi sobredeterminada pelas condições socioculturais da realidade colonial que motivava a classe intelectual a construir uma expressão literária nativa que fosse reconhecida pela metrópole. Em função disso, para a criação de uma expressão literária colonial era necessária a construção de uma narrativa literária de sua fundação histórica, dotando a tradição cultural americana de uma identidade heroica nativa. Não é, assim, por acaso que se dá o resgate da tradição épica, já que a epopeia, preservando a memória ancestral das narrativas míticas da tradição oral, se apresenta, no curso da literatura ocidental, como a forma poética adequada para celebrar e perpetuar a identidade heroica de um povo através das conquistas de seus heróis. As epopeias brasileiras do século XVIII, realizando literariamente matérias épicas em que se fundem referenciais simbólicos da aderência mítica nativa com os eventos históricos do período colonial, constroem a narrativa literária da colonização no curso da Literatura Brasileira, fundindo o processo de construção épica da identidade heroica nativa com o da formação histórica do Brasil.

A identidade heroica da narrativa épica da colonização, emulada pelos épicos românticos, refundida nos novos referenciais históricos e simbólicos das representações socioculturais da sociedade brasileira do século XIX, integra a nova narrativa épica romântica de construção da identidade heroica de povo e nação. O indianismo e o nativismo, revalidados na construção da expressão diferenciadora da brasilidade, tornam-se, sob o influxo criativo da épica romântica, o princípio fundador da nova tradição cultural brasileira.

De outro lado, a narrativa de ficção surge exatamente no contexto literário da épica romântica, compartilhando com ela a integração do mesmo legado heroico da narrativa épica do século XVIII na construção do romance e da epopeia, a mesma concepção literária, os mesmos propósitos e recursos criativos que compõem o ideário romântico do romance de fundação de Teixeira e Sousa e José de Alencar e da épica romântica do mesmo Teixeira e Sousa, de Gonçalves de Magalhães e Araújo de Porto Alegre, por exemplo. A epopeia romântica, emulando a tradição heroica da épica arcádica, configura uma nova etapa da épica no percurso literário brasileiro, enquanto o romance, integrando o mesmo legado de fundação, configura a etapa inicial da narrativa de ficção no curso da Literatura Brasileira.

Entendemos que, a partir daí, a construção da nossa identidade literária de povo e nação se dá, simultaneamente, no curso da narrativa épica e da narrativa de ficção. Não há interrupção do percurso épico na Literatura Brasileira, que prossegue discretamente com a epopeia parnasiano-realista e simbolista-decadentista, até a esplendorosa etapa da épica modernista, com dezenas de epopeias de elevada qualidade literária e artística, assinadas pelos nossos mais importantes e consagrados poetas modernos e contemporâneos.

A épica e a narrativa de ficção descrevem percursos independentes no curso da Literatura Brasileira, que em nenhum momento se confundem um com o outro ou se substituem um pelo outro em termos de ruptura ou continuidade. A distorção historiográfica que impede o reconhecimento da contribuição da épica no processo de formação do nosso percurso literário, reproduzida na depreciação da expressão épica manifesta em nossas histórias literárias, decorre do juízo equivocado da crítica sobre o esgotamento da epopeia, que ora se corrige. A Literatura Brasileira é épica em sua fundação, formação e desenvolvimento, e é no curso da epopeia que se configura o percurso literário brasileiro nos três primeiros séculos de colonização, pois, só a partir do século XIX, com a projeção da narrativa de ficção no curso de formação da literatura nacional, o romance vai compartilhar com a epopeia a construção da identidade literária brasileira. A descrição historiográfica da formação e desenvolvimento do percurso literário brasileiro, das origens até o presente, elaborada em nossas histórias literárias, está incompleta exatamente por, não reconhecendo a permanência da epopeia, excluir a contribuição da épica no curso de formação da Literatura Brasileira.

A literatura é uma criação humana e, como toda criação humana, inscreve em seu curso a trajetória do próprio homem. Embora, como toda expressão artística, esse tipo de criação aspire à universalidade, rompendo com as coordenadas espaciais e temporais de sua formação, será sempre, e antes de tudo, expressão da cultura e da nacionalidade de um povo. A literatura, assim, nasce no seio de uma cultura e é moldada por ela, desenvolvendo-se, portanto, segundo um projeto nacionalista que, ao mesmo tempo em que orienta sua formação, a ela se integra. Por isso, descrever a formação e a evolução de uma literatura será sempre acompanhar o curso instaurador do projeto nacionalista que a realiza e nela se configura. Assim posto, entende-se que a Literatura Brasileira, como expressão da cultura de um povo, configura, em sua formação e em seu desenvolvimento, o projeto nacionalista que a realiza. E, para descrevê-la, sempre será necessário evidenciar o projeto nacionalista que a sustenta, identificado normalmente com o sentimento nativista da brasilidade que inscreve o homem brasileiro no contexto das representações socioculturais de sua cosmologia. Incipiente ou em pleno vigor, esse sentimento insufla, paulatinamente, na produção épica, um caráter identitário que amalgama elementos nativos e importados, corroborando para a ideia de nação multicultural que permeia a formação cultural do Brasil.

Como se sabe, a Literatura Brasileira, como as demais literaturas nacionais americanas, não nasceu do desenvolvimento natural de uma cultura nativa, nem foi inicialmente moldada por ela, mas resultou de uma base literária luso-europeia transplantada, que orientou seus primeiros passos. É preciso reconhecer, portanto, que a Literatura Brasileira, desde seu início, contrapõe, no processo de construção da sua identidade, essas duas tradições culturais: a luso-europeia do colonizador, já desenvolvida e sedimentada; e a nativa americana, em formação. Essa luta, configurada internamente no duplo processo de ruptura com a base literária importada e de integração da base cultural nativa, é a geratriz do princípio fundador da brasilidade. Confunde-se, assim, a descrição das etapas da luta entre os modelos herdados

e a evolução da autodescoberta com a formulação das etapas do projeto nacionalista que preside a evolução literária brasileira.

A conquista de uma identidade literária própria, descrita normalmente em três etapas do processo de conscientização do vínculo entre indivíduo e nação – o nativismo, o nacionalismo e a brasilidade – e o reconhecimento do legado europeu e americano contrapostos no início, mas assimilados no processo de formação da Literatura Brasileira, são questões centrais da abordagem historiográfica. Essas duas questões inerentes às manifestações literárias podem ser descritas, satisfatoriamente, a partir de qualquer um dos gêneros literários, inclusive do gênero épico, o qual oferece, pela natureza da matéria épica, uma descrição bastante objetiva da contraposição das óticas culturais do colonizador e do colonizado, e da assimilação delas na integração literária da brasilidade. Mas a historiografia literária, para oferecer uma descrição completa da formação da identidade literária no curso da Literatura Brasileira, terá de integrar o percurso independente dos diferentes gêneros na historiografia brasileira, uma vez que os modos de apropriação dos referentes nativo e luso-europeu se processarão de forma peculiar em cada um dos gêneros, resultando em matérias épicas, matérias romanescas, matérias líricas, matérias dramáticas e matérias ensaísticas com características próprias, sem contar com as imbricações relacionadas às manifestações literárias híbridas, em termos de identidade de gênero.

Também para fundamentar reflexões crítico-literárias de ordem historiográfica, é preciso repensar o conceito de “brasilidade”. Brasilidade<sup>1</sup> é um termo de livre trâmite nas diversas esferas do pensamento crítico brasileiro, de modo que, para uma aplicação clara do termo, faz-se necessária uma definição adequada ao campo de interesse em estudo. A brasilidade, conforme a entendemos, deve ser caracterizada em sua dupla condição de elemento diferenciador, gerado pelo processo de ruptura, e de elemento transformador, gerado pelo processo de integração. Assim é possível corrigir um erro de perspectiva muito comum quando se trata de descrever a brasilidade, que consiste, basicamente, em pensar que a Literatura Brasileira pode prescindir da tradição inicial transplantada. A verdade é que não existia uma literatura nativa quando do descobrimento, e não havia porque a cultura indígena, no estágio incipiente em que se encontrava, era ainda insuficiente para produzi-la.

Não fosse, portanto, a tradição literária transplantada, não teria havido Literatura Brasileira nesses séculos todos. Não faz sentido, portanto, destacar os períodos literários do Barroco, do Romantismo e do Modernismo, como fundadores da brasilidade, porque centrados na tradição nativa americana e, por isso, considerá-los “mais” brasileiros, em detrimento do Arcadismo/Neoclassicismo, do Realismo/Parnasianismo e do Simbolismo/Decadentismo, por sua vez considerados universalistas, porque centrados na tradição luso-europeia e, por isso, “menos” brasileira. A tradição nativa, apartada da tradição importada, não seria suficiente para sustentar a Literatura Brasileira, assim como a tradição importada, apartada da tradição nativa, igualmente não sustentaria uma literatura nacional. Por isso, a brasilidade não pode ser defendida como elemento excludente, mas sim como elemento diferenciador que, incorporado ao processo criativo, acaba por confundir a tradição luso-europeia importada com a tradição nativa americana na criação de uma matriz única, a matriz literária brasileira. Para descrever as etapas crítico-evolutivas da épica brasileira, é necessário configurar nelas, através dos recursos épicos de construção da identidade heroica, o processo de ruptura/integração do projeto nacionalista que as inscreve no curso de formação de nossa literatura.

---

<sup>1</sup> A Literatura Brasileira, em seu nascedouro, tem suas raízes fincadas na tradição literária luso-  
1 SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica brasileira no século XX*. 2 ed. Rio de Janeiro: Opus, 2002.

européia, forjada nos longos séculos da civilização ocidental e naturalmente transplantada para o Brasil nos séculos XVI e XVII, quando segmentos mais cultos da sociedade brasileira começaram a produzir literatura. Essa tradição cunhava as formas artísticas, definia a condição humano-existencial de ser e estar no mundo civilizado, determinava a concepção literária renascentista e barroca, e induzia ao questionamento da relação do homem com o mundo a partir da experiência vivencial herdada da Idade Média e do Renascimento, segmentos naturais das culturas europeias. No Brasil do século XVII, em que a historiografia literária assinala o início da Literatura Brasileira propriamente dita, contávamos apenas, em termos de tradição literária, com a memória cultural da Literatura de Informação e, em termos de realidade histórica, com a emergência social dos núcleos comunitários e o apelo sedutor da natureza tropical. De modo que o brasileiro culto da época, educado na Europa, construía sua identidade intelectual de acordo com a mentalidade transplantada, mas, vivendo no Brasil, não podia abstrair-se totalmente, na criação de sua obra, da realidade imediata do segmento espaciotemporal em que estava inserido.

A lírica, conforme a entendemos, resulta de uma reação do poeta diante da proposição de realidade histórica de sua experiência existencial, que o leva a criar uma expressão subjetiva do eu-lírico, mas que integra a proposição de realidade que motivou sua reação. Ou seja, a experiência lírica realiza-se no âmbito da imagem histórica de mundo, a mesma em que os seres humanos realizam sua experiência existencial, que, pressuposta na elaboração poética, integra, através da referencialidade sógnica, a expressão subjetiva do eu-lírico. Realizando-se no âmbito histórico da proposição de realidade colonial do século XVII, em que as duas tradições culturais contrapostas se mesclavam naturalmente, a experiência lírica integra os componentes históricos e ideológicos dessas duas tradições na expressão subjetiva do eu-lírico. Assim, ao mesmo tempo em que o poeta referencia a matriz importada na expressão subjetiva do eu-lírico, no que diz respeito à sua cosmovisão, às suas concepções filosóficas, aos seus condicionamentos culturais e ao olhar civilizado do homem culto, contextualiza também a matriz nativa da sua realidade imediata, ainda que de forma crítica, ou, até mesmo, preconceituosa. Pode-se dizer que são duas as proposições de realidade pressupostas que integram a experiência lírica dos poetas do século XVII: a luso-europeia do colonizador, acessada através da experiência intelectual; e a americana do segmento histórico nativo, acessada através da experiência existencial do colonizado. Simultaneamente contextualizadas no poema, essas proposições integram os referenciais históricos e simbólicos das duas matrizes culturais, a transplantada e a nativa, na expressão subjetiva do eu-lírico. A contraposição da proposição de realidade nativa à proposição de realidade importada gera, através do processo de ruptura, o diferencial lírico da brasilidade que, inserido na matriz importada através do processo de integração, distingue uma nova expressão poética que vai sendo percebida, cada vez mais, como uma expressão literária brasileira, simultaneamente nacional e universal.

Desse modo, a evolução literária brasileira assinala, através das etapas de ruptura e de integração do projeto nacionalista, o processo de fusão da tradição nativa com a tradição importada na construção da matriz literária brasileira. Assim, ao traçarmos a trajetória da epopeia no curso da Literatura Brasileira, identificaremos também a expressão literária da brasilidade implícita na intenção de ruptura/integração explícita nas obras analisadas, ressaltando a contribuição da épica para a formação do próprio percurso literário brasileiro. O discurso épico, por ter uma dupla instância de enunciação, a lírica e a narrativa, integradas na instância de enunciação épica do eu-lírico/narrador, projeta a expressão literária da brasilidade tanto na expressão subjetiva do eu-lírico quanto no relato narrativo, o que nos permite demonstrar, através da concepção épica das obras analisadas, que, desde o momento inaugural da épica no século XVI, o processo de construção da identidade heroica se confunde, naturalmente, com o de formação e conquista futura da identidade literária nacional.

## A Literatura de Informação: momento inicial da épica brasileira

Já dissemos que a Literatura Brasileira se inicia, simultaneamente, com a poesia lírica e épica de José de Anchieta no século XVI, seguidas pela épica de Bento Teixeira e a lírica barroca no século seguinte. Mas a obra anchietense, produzida nos primórdios da colonização, foi naturalmente inserida no contexto da chamada Literatura de Informação que, delimitada sob a perspectiva historiográfica tradicional, constitui uma fase pré-literária que reúne, indistintamente, os textos considerados como marco inicial da produção escrita em solo brasileiro, mas que, em termos estéticos, não são recebidos como literários. Carecendo do reconhecimento literário, a obra de Anchieta, condenada no todo pela parte intencionalmente catequética, não foi resgatada criticamente até hoje, permanecendo no âmbito da Literatura de Informação. Com a falta do reconhecimento crítico da intenção literária no contexto geral da Literatura de Informação, transferiu-se o início da Literatura Brasileira para o século XVII, com o Barroco, tendo a *Prosopopeia* (1601) como marco inaugural, e Bento Teixeira como legítimo iniciador da nossa tradição literária.

Apesar do interesse que tem despertado e até mesmo do reconhecimento de sua importância na formação da Literatura Brasileira, a obra de Anchieta permanece no limbo da chamada Literatura de Informação, como que proibida de ingressar na Literatura Brasileira propriamente dita. Percebe-se, com uma simples leitura, que a obra anchietense não pode ser vista apenas como instauração da tradição luso-europeia, uma vez que, em grande parte, ela se constrói como uma manifestação brasileira dessa tradição literária implantada, o que tem motivado um novo olhar crítico de resgate, presente em numerosos ensaios e também nos registros de nossas histórias literárias mais recentes, que ressaltam não apenas sua importância historiográfica para questões fundamentais da origem e da formação da Literatura Brasileira, mas também o seu valor literário intrínseco. Essa postura revisionista da obra anchietense e da própria Literatura de Informação implicaria naturalmente, com o reconhecimento literário da obra de Anchieta, o deslocamento do início da Literatura Brasileira para o século XVI.

Acreditamos que, por sua natureza, uma história da epopeia brasileira<sup>2</sup> teria que iniciar com uma reflexão sobre a questão historiográfica de introdução da tradição épica na Literatura Brasileira, fosse para ratificar ou retificar a perspectiva tradicional, confrontando o suporte histórico das formulações anteriores com novos dados e descobertas recentes que possam sustentar novas considerações sobre essa e outras questões afins. É o caso da epopeia *De gestis Mendi de Saa*, de José de Anchieta, que, desde que foi disponibilizada para leitura na edição de 1958 do Arquivo Nacional, com introdução, notas e tradução vernácula do Padre Armando Cardoso<sup>3</sup>, vem despertando interesse crescente da crítica, chamando a atenção dos historiadores e dos estudiosos da literatura do período colonial, inserindo-se inclusive no âmbito acadêmico de nossos cursos de pós-graduação, servindo de tema para tese<sup>4</sup> e dissertações<sup>5</sup> que ressaltam, além da importância literária do poema, sua contribuição para o estudo da temática religiosa e indianista no curso da Literatura Brasileira, entre outras.

2 Essa questão integra o segundo volume de *História da epopeia brasileira* (SILVA & RAMALHO), cujos originais estão em fase de revisão final.

3 ANCHIETA, Joseph de. *De gestis Mendi Saa*. Original acompanhado da tradução vernácula pelo Pe. Armando Cardoso, SJ. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1958.

4 TAVARES, Josefa Nunes. O discurso épico do cristianismo em *De Gestis Mendi de Saa*. Tese de Doutorado, UFRJ, 2001. Orientador: Prof. Dr. Anazildo Vasconcelos da Silva.

5 RIBEIRO, Maria Beatriz. O discurso religioso em “*De gestis Mendi de Saa*”, de José de Anchieta, e Caramuru, de Santa Rita Durão, e suas representações do índio brasileiro. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2007. Orientador: Prof. Dr. Eduardo de Almeida Navarro.

MIRANDA, Douglas Soares de. A guerra em nome de Deus: uma análise crítica do *De gestis Mendi de Saa*, de José de Anchieta. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2007. Orientador: Prof. Dr. Eduardo de Almeida Navarro.

A história de resgate do poema épico de Anchieta, que esteve perdido durante mais de um século até a descoberta do manuscrito de Algorta em 1928, é bastante curiosa. O manuscrito de Algorta de 1928 serviu de base para a edição de 1958 do Pe. Armando Cardoso, que foi considerada então a primeira do poema, até o conhecimento da existência, na Biblioteca Pública de Évora, de um exemplar de uma edição de 1563 impressa em Coimbra. O texto da edição de 1563, cotejado com o do manuscrito de Algorta, serviu então de base para a nova e preciosa edição de 1986 do Padre Armando Cardoso, que inclui o resgate historiográfico do poema e compõe o 1º volume das obras completas de José de Anchieta<sup>6</sup>.

A integração da epopeia *De gestis Mendi de Saa* (1563), de José de Anchieta, ao nosso patrimônio literário, impõe uma revisão de questões básicas da historiografia literária, a começar pelo fato de o poema estar escrito em latim e, como se sabe, do período colonial, somente as obras escritas em vernáculo ganharam o reconhecimento da nacionalidade literária brasileira, as demais foram sumariamente excluídas de nosso acervo literário. Até hoje não houve motivo para questionar esse princípio, ou porque fosse justo, ou porque as obras excluídas fossem desprovidas de qualidade artística e cultural, a ponto de serem dispensadas. A revisão historiográfica dessa questão é da competência dos nossos historiadores, mas nós não consideramos que a escolha do latim, opção válida de língua culta da época, constitua um empecilho para a recepção crítica de uma obra que é totalmente brasileira na concepção e realização literária de uma matéria épica nativa que tem como dimensão real fatos marcantes de nossa formação histórica, descrições geográficas, a exuberante natureza tropical, o mundo animal, a cor local enfim, e, sobretudo, a caracterização do indígena em todos os aspectos de sua condição de vida (as aldeias, ocupações, os costumes tribais, preparativos de guerra, as armas, a concepção bélica, a valentia, etc.) e como dimensão mítica, além do componente exótico do novo mundo, o maravilhoso indígena e, sobretudo, o cristão. Aliás, a título de exemplo, não consta que o poema épico *África*, de Petrarca, também escrito em latim, ou os poemas em língua estrangeira de Pessoa e de Borges tenham sido expurgados de seus respectivos contextos literários, e condenados ao exílio literário em outra literatura qualquer.

Entendemos que nossa historiografia épica, com o reconhecimento do *De Gestis Mendi de Saa* (1563), de José de Anchieta, como uma epopeia legítima, faz recuar a implantação da tradição épica na Literatura Brasileira para o século XVI, e atribuir a Anchieta o papel de iniciador da épica nacional. O fato de o poema estar escrito em latim e também o de sua recepção tardia não constituem empecilho historiográfico para sua integração na trajetória da epopeia brasileira. Assim, o marco inaugural de nossa literatura se desloca do contexto literário Barroco da *Prosopopeia* (1601) de Bento Teixeira para o Renascentista do *De Gestis Mendi de Saa* (1563), de José de Anchieta, impondo a revisão historiográfica da Literatura de Informação no curso de formação da Literatura Brasileira.

A epopeia de Anchieta deve ser inserida também no curso da épica ocidental, alinhada às demais obras<sup>7</sup> renascentistas do século XVI que fazem, igualmente, o resgate cultural da antiguidade greco-romana, com as quais compartilha a concepção literária renascentista e os mesmos recursos épicos, prova incontestável não só da capacidade intelectual incomum de Anchieta, mas também da sintonia do autor com o novo ideário poético do Renascimento. Além de que, sendo o *De Gestis Mendi de Saa* (1563) de Anchieta anterior às consagradas epopeias do século XVI, impõe-se também a reavaliação de questões históricas, como em relação aos atributos de *Os Lusíadas* (1572), de Camões, e de *Araucana* (1569-1590) de Alonso Ercilla, por exemplo, dos quais arrebatam os respectivos títulos de primeiro poema épico da expansão ultramarina portuguesa e de primeira epopeia escrita na América, que honrosamente ostentavam.

6 ANCHIETA, Pe. José de. *De gestis Mendi Saa*. Poema Épico. Introdução, versão e notas do Pe. Armando Cardoso, S.J. Obras Completa s – 1º volume. São Paulo, Edições Loyola, 1986.

7 Todas essas obras estão comentadas na formulação do Modelo Épico Renascentista no volume 1.

Nossa proposta fundamenta-se no fato de que, sendo a obra de Anchieta um legado literário e cultural brasileiro, sua epopeia teria de ser resgatada obrigatoriamente pela historiografia literária brasileira, para que possa projetar-se no curso da épica ocidental e ser, a partir daí, recepcionada pela crítica e pelos estudiosos da epopeia. Acreditamos que a referida edição do Padre Armando Cardoso, com o texto original e a tradução portuguesa, é a mais importante contribuição brasileira para a divulgação e projeção do *De gestis Mendi Saa* no âmbito acadêmico dos estudos literários e crítico do pensamento crítico ocidental. Quanto a nós<sup>8</sup>, entendemos que uma História da Epopeia Brasileira não poderia deixar de resgatar a epopeia de Anchieta e inseri-la no percurso da épica nacional. Já em relação ao reconhecimento e integração da obra na Literatura Brasileira, entendemos que é da competência exclusiva da historiógrafa literária brasileira, cabendo, portanto, aos historiadores da nossa literatura, o encaminhamento adequado da questão.

---

8 Sugerimos outras referências sobre as questões épicas: RAMALHO, Christina. *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Tese de doutorado; RAMALHO, Christina. *Elas escrevem o épico*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC; Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005; RAMALHO, Christina. *Poemas épicos: estratégias de leitura*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013; SILVA, Anazildo Vasconcelos da & RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira*. Volume 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007; SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Elo, 1987.

## A ESTRUTURA ÉPICA E AS REPRESENTAÇÕES CULTURAIS DO NORDESTE EM *NORDESTINADOS*, DE MARCUS ACCIOLY

Ariene Braz Palmeira (Graduanda- UFS/PIBIC/CIMEEP)

O gênero épico sofreu algumas críticas que o propagaram como um gênero esgotado no século XVIII. Porém, diversos teóricos comprovam através dos seus estudos que esse gênero sobrevive, prova disso é a existência de inúmeras obras épicas continuamente publicadas em todo o mundo. Uma delas será estudada aqui, o que permitirá que o estudo sobre o gênero épico seja aprofundado e ganhe materialidade através do exercício da análise literária.

Nesse trabalho, pretendemos realizar uma síntese da teoria épica a partir de orientação teórica centrada na “Semiotização épica do discurso”, de Anazildo Vasconcelos da Silva, *Avatares da epopeia* (2009), de Saulo Neiva, e das categorias épicas desenvolvidas por Silva e Ramalho (2007). Analisaremos os aspectos formais da respectiva obra, buscando dimensionar os aspectos épicos nela presentes (ou não), a saber; proposição, invocação, divisão em cantos, plano literário, plano histórico, heroísmo épico e plano maravilhoso, segundo Ramalho (2013). Discutiremos também sobre as representações culturais do nordeste em *Nordestinados*, além de analisarmos o modo como o autor compôs o quadro cultural do Nordeste, destacando que figuras, eventos, aspectos geográficos e folclóricos ele inseriu.

Para realizar as alusões sobre a importância do gênero épico como expressão cultural, levamos em consideração abordagens à cultura. Quanto à cultura nordestina, no que tange a seus mitos e tradições folclóricas, pretendemos compará-las às colocações de Câmara Cascudo, em *Geografia dos mitos brasileiros* (2002), mas, também, identificar outros mitos e tradições folclóricas presentes na obra de Accioly. A poesia épica pode ser vista como transmissora e divulgadora de registros culturais, e se compromete com “determinada leitura do registro histórico e com a veiculação de imagens míticas igualmente marcadas por um recorte simbólico específico” (RAMALHO & SILVA, 2007, p. 178).

O gênero épico foi considerado esgotado no século XVIII, mas, apesar das críticas que sofreu, tal gênero sobrevive até hoje. Assim como todo gênero literário, este sofreu modificações ao longo do tempo, obtendo hoje novas formas, formas estas que revelam como o épico ganhou força na modernidade e na pós-modernidade a partir de questões como a globalização e a decorrente fragilização das identidades culturais. Assim, se a “epopeia teria perdido sua importância, conhecendo um processo de marginalização dentro do cânone literário depois de ter desempenhado um papel central” (NEIVA, 2009, p. 20), a partir da modernidade esse processo se reverteu, já que a epopeia passou a assumir um papel interessante no que se refere à veiculação de registros culturais oprimidos pela realidade globalizada.

Tendo o Nordeste como tema, Marcus Accioly desenvolveu essa obra compondo poemas para uma epopeia dividida em quatro cantos, respectivamente intitulados e com seus eixos temáticos



definidos: “Pedra lavrada”, em que se encontra uma descrição dos elementos geográficos e culturais do sertão; “Sertão-sertões”, com poemas inspirados nos fatos históricos ocorridos em solo sertanejo; “Feira de pássaros”, no qual os poemas retratam os encantos do sertão; e “Poética dos violeiros”, em que as características dos diversos tipos de versos utilizados por violeiros em suas disputas são usados para compor o poema.

Marcus Accioly é um nordestino e, através dessa obra, fez alusões aos possíveis recortes de sua cultura. Esse autor se destaca pelos grandes desafios formais, dentro de um estilo literário raramente ousado no seu tempo brasileiro: o épico. A importância do trabalho dele para a literatura brasileira tornou-se, então, indiscutível e incomparável. Com mais de 10 obras publicadas, Marcus Accioly fala sobre o Nordeste e outras temáticas nacionais, continentais e universais, tal como se vê em *Narciso*, *Sísifo* e *Latinomérica*.

Como o foco deste estudo também se volta para a investigação dos referentes míticos presentes na obra selecionada, bem como para o dimensionamento do modo como a cultura nordestina é apresentada, verificaremos a seleção de eventos, tradições, mitos, folclore e personagens históricos ou míticos que Marcus Accioly selecionou com representativos do universo cultural nordestino. Dessa forma, tal como apontou Neiva sobre a produção épica moderna, “a dimensão mítica da representação do passado encenada nesses poemas épicos é contrabalançada por uma dimensão autobiográfica de natureza forçosamente subjetiva” (NEIVA, 2009, p. 132). Na epopeia de Accioly pode-se destacar que os mitos recuperam a vida. De outro lado, Accioly não nos dá apenas um puronexo de continuidade ao épico, ele renova certas estruturas do estilo.

Portanto, é válido destacar que o contato com essa nova épica e as atualizações teóricas levam à compreensão da evolução do gênero e permitem que o gênero épico seja aprofundado e ganhe materialidade através do exercício da análise literária. Cabe destacar que, meu envolvimento com os estudos épicos surgiu a partir do meu contato com o CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos), no qual pude me inserir como membro temporário a partir da pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida, com bolsa CNPq na Universidade Federal de Sergipe.

### **Aspectos épicos e culturais em *Nordestinados***

Como identificamos que o poema em destaque apresenta algumas categorias que nos permitem um reconhecimento do seu caráter épico, partimos para a identificação dos principais aspectos que podem ser relacionados ao gênero épico presentes em *Nordestinados*.

Em primeiro lugar, damos destaque à matéria épica, esta que “é uma unidade articuladora que se constitui a partir da fusão de um feito histórico com uma aderência mítica, a qual exerce sobre o mesmo uma ação desrealizadora” (SILVA e RAMALHO, 2007, p. 54) e que, no poema em questão, se configura na capacidade nordestina de resistência diante dos desafios que a vida lhes impõe. Dada a intensidade desses desafios e ao proporcional agigantamento dessa capacidade de resistência, a história dos nordestinos penetra no maravilhoso, ganhando a aderência mítica, o que justifica o tratamento ao tema como matéria épica.

No que tange à proposição épica, que é a “parte da epopeia através da qual o eu lírico/ narrador explicita o teor da matéria épica de que tratará a epopeia” (Ramalho, 2013, p. 32), quanto à forma e à inserção na epopeia é nomeada em destaque e em forma de poema; já quanto ao centramento temático, possui enfoque no feito heroico e é simbólica quanto ao conteúdo. A proposição simbólica da epopeia se configura no poema “A pedra lavrada” que, composto por vinte estrofes, reúne signos carregados de valores simbólicos que sintetizam a trajetória do heroísmo coletivo, tais signos são: “pedra”, “mão”, “grão”, “ventre”, “terra”, “ave” e “sol”, que por sua vez, corroboram com a temática do eu lírico/ narrador sobre o feito heroico principal que se configura no “lavar a pedra”. Cito aqui apenas quatro das vinte estrofes que compõem a proposição:

A mão que lavra a pedra

A pedra a mão esgota,

No chão de pedra o grão

De pedra em pedra brota.

A mão sacode o grão

No chão de pedra morta,

De pedra em pedra o grão

Da própria pedra brota.

A mão fecunda a pedra

Nos ossos do seu ventre,

O grão nasce do chão

Da pedra em seu deventre.

A mão conhece o chão

Onde nasceu por entre

O grão que vem da pedra

Aberta, do seu ventre.

Se a chuva molha não

O grão na pedra, ovo

No ninho, pedra aberta

Que se fecha de novo.

A mão que sabe o grão

Que falta à mão do povo,

Espera o sol, a ave,

Que se choca o grão, o ovo.

O sol, ave-de-fogo,  
Não queima o grão que choca,  
Porém nascido ao sol  
O grão já nasce soca.  
Mas, sim ou não, o grão  
Da pedra se desloca  
Chocado pelo chão  
Depois que a mão o choca (1978: 18).

Nessas estrofes, é possível sentir o teor de que o poema tratará, isto é, a valorização da resistência daqueles que vivem no sertão e que, embora não tenham escolhido seu destino, não se cansam de lutar “O lavrador não morre/ Suando a pedra bruta?/ Pois, digo, a vida é tempo, / Só morte é fim de luta” (ACCIOLY, 1978, p, 93). Essa resistência representa a matéria épica

... que se constitui a partir da fusão de um efeito histórico com uma aderência mítica, a qual exerce sobre o mesmo uma ação desrealizadora. Quanto mais profunda for a desrealização imposta ao fato histórico, mais abrangente será a integração da aderência mítica e mais impressionante o efeito do maravilhoso que monumentalizava o relato épico (SILVA e RAMALHO, 2007, p 54).

O eu lírico/narrador também faz constantes referências à terra, à mata, aos bichos, às aves, aos sertões, à caatinga, aos rios, dentre outros aspectos da natureza da região Nordeste, “porque em toda criação material humana existe a natureza como elemento ou criação” (ACCIOLY, 1977, p. 13).

Descrever o Nordeste em forma de poesia parece um ofício simples para Marcus Accioly, mas é importante que toda essa valorização seja também vista como um clamor de revolta por parte daqueles que lutam pela sobrevivência e vivem num constante corpo a corpo do Homem com o Espaço a que pertence: “A mão que lavra sente/ A pedra que se alarga/ Quando o suor escorre/ Da larga frente amarga./ A pedra, mais estéril/ Que o chão de argila ou marga,/ Transforma a vida dura/ Na vida mais amarga” (ACCIOLY, 1978, p. 19).

Sobre a invocação épica, que é um “recurso de efeito retórico relacionado a uma pretensa disparidade entre a dimensão do texto que vai ser escrito e o fôlego do (da) poeta (isa) para realizá-lo” (RAMALHO, 2013, p. 62), no poema de Accioly, a invocação, quanto ao destinatário, é simbólica, uma vez que não reconhecemos claramente a natureza do destinatário, apesar de percebermos que esse destinatário existe, quanto ao posicionamento é multipresente, pois identificamos que se espalha pelo poema. No que tange ao conteúdo é implicitamente convocatória, uma vez que pressupõe uma reação do povo nordestino aos conteúdos veiculados pelo poema:

É por isso que canto no repente

Tudo aquilo que dói dentro da gente,  
Seja mágoa, saudade ou solidão.  
E nada temo que o povo se amedronte  
Quando eu digo a verdade, embora afronte  
Cabeleira, Silvino e Lampião (1978, p. 182).

No trecho citado também é possível perceber a referência que o eu lírico/ narrador faz a personagens míticas e históricas do Nordeste. Segundo Cascudo,

... os nossos são mitos de movimentos, de ambulação, porque recordam os velhos períodos dos caminhos, dos rios, das bandeiras, de todos os processos humanos de penetração e vitória sobre a distância. Quase sempre são mitos cuja atividade é apavorar “quando passam” ou “correm”. (2002, p. 53).

O eu lírico/ narrador cita muitos mitos do sertão, um deles se refere a Lampião: “Não sei se é lenda ou verdade,/ Seu moço falo por mim,/ A lenda sempre começa/ Quando uma história tem fim./ Pois se a história nos conta/ Que Virgulino nasceu,/ A lenda logo acrescenta que Lampião não morreu” (1978, p. 119), que, como se vê, já é tomado em sua dupla condição existencial: a de personagem histórica, Virgulino, e a de mito, Lampião.

Outra personagem mítica que aparece no poema é o cego Quintão que, por sua sabedoria, é tido como o “cego que se fez guia” da própria cegueira daqueles que tem nunca veem nada além e que, apesar de enxergarem tudo, nada veem, ou seja, tem uma “visão limitada”.

Outros mitos também são bastante exaltados nesse poema. Aqui destacamos o mito do “Minhocão” que se configura pelo

... ciclo da cobra Grande, da Boíuna amazônica, é o monstro que povoa de mistérios as águas do rio São Francisco. Não o desenham exatamente como uma cobra, mas um minhocão, molenga feroz, sem fazer favores como a Mãe-d'Água e o Cabloco do rio (CASCUDO, 2002, p. 324).

Observemos como essa presença se dá no poema:

Serpente de planalto  
É, desde Pirapora,  
Caminho navegável  
Por velas e gaiolas.

E se estreita e se alarga  
Entre currais, cidades,  
Cantando e borbulhando  
Na voz de Castro Alves:

Onde o corpo da cobra

Se lança do barranco

Sobre o touro de pedra

Que urra em Paulo Afonso (1978: 58).

Sobre a divisão em cantos, quanto à função na epopeia, o poema *Nordestinados* tem função temática, uma vez que, em cada canto, há uma valorização dos temas voltados para a matéria épica do poema. Quanto à nomeação, a divisão é tradicional. “A Pedra Lavrada” configura o canto I, neste, o eu lírico/ narrador faz referência à cultura de cada parte da região Nordeste. O uso da nomeação tradicional parece ratificar o interesse de Accioly pelo gênero épico, expresso em seu manifesto, e consolidado pelas produções em que o poeta manteve algumas das estruturas épicas tradicionais.

Sobre o plano literário da epopeia, quanto ao reconhecimento do lugar da fala autoral, a voz é engajada. No trecho seguinte, podemos observar a crítica que o eu lírico/narrador faz à condição que resta ao lavrador: aceitar o seu destino:

A gente tem escolha?

Tem não, pois bem, eu tive?

Quis praticar justiça

Mas dessa ninguém vive,

Justiça é contra-mira,

Varia em cada nível.

Sei não, conversa é tempo,

Melhor agir, sou feito

Em rifle bom, punhal

De quina, para efeito

De promover *macaco*

Com pássaros no peito (1978, p.94).

Interessante observar que a palavra “macaco” está grafada de forma diferente das demais, indicando que o eu lírico/narrador não está se referindo ao animal, e sim aos policiais que eram chamados de “macacos” pelo bando de Lampião, hipótese que se comprova em seguida quando o poema nos apresenta Antônio Silvino que, por discordar das injustiças cometidas pela polícia,

junta-se ao bando de Lampião: “Encheu seu rifle de balas/ E se tornou cangaceiro” (1978, p. 121). Lampião, por sua vez, é citado várias vezes no poema: “Dessas estórias, lhe digo,/ Me causa admiração/ A vida do Padre Cícero/ E a lenda de Lampião/ Que tinha o corpo fechado/ E um olho cego que via,/ Por isso fechava o outro/ Para fazer pontaria” (Ibidem, p. 119).

O eu lírico/ narrador também cita fatos históricos da região Nordeste como a Guerrilha nas Caatingas que vigorou por muito tempo com lutas entre jagunços e cangaceiros: “A tropa rola exausta/ De fome e de cansaço,/ Fitando o sol que brilha/ No centro azul do espaço./ O cerco dos jagunços igual ao do cangaço,/ Se fecha, como a flora,/ Sem sombra de cansaço” (1978, p. 89).

Quanto ao uso da linguagem, o mesmo é predominante lírico com traços de oralidade (RAMALHO, 2013), uma vez que esta obra tem caráter predominantemente cultural com foco voltado para o regionalismo. Para a crítica Nelly Novaes Coelho, esse poema representa “a fusão entre o primitivo e o culto que presidem ao processo evolutivo de nossa cultura brasileira” (COELHO, 1978, p. 219).

Sobre o plano maravilhoso, quanto à fonte das imagens míticas tomadas (RAMALHO, 2013), o poema em análise possui fonte mítica tradicional, uma vez que as imagens e as personagens míticas são predominantemente retiradas da tradição cultural. Além das que já foram citadas, destacamos outras personagens históricas e míticas citadas no poema, como: Padre Cícero, Antônio Conselheiro, “Otávio: o Bem- Curado;/ Eulálio: o Peia-Onça;/ Torquato: o Reza-Olhado; E João de Sete-Têmperas/ O de corpo fechado” (ACCIOLY, 1978, p. 105).

Quanto ao heroísmo épico, é importante destacar que “a constituição da identidade do herói sofre alterações consideráveis, o que, no entanto, não descaracteriza seu perfil épico, uma vez que a dupla condição heroica, que permite atuar nos planos histórico e maravilhoso, se mantém inalterada” (SILVA e RAMALHO, 2007, p. 61).

Na epopeia em análise, sobre o heroísmo épico no que tange à forma como o heroísmo é inicialmente caracterizado na epopeia, vemos que o heroísmo é histórico coletivo, O próprio título da epopeia denuncia que os heróis são os próprios “Nordestinados”, quanto ao percurso heroico o heroísmo coletivo transita do histórico para o maravilhoso, e quanto à ação heroica está voltado para seus feitos cotidianos:

O sertanejo é o tipo

Comum da região,

Nativo como as plantas

E os bichos do Sertão.

Possui aquele traço

Tão característico

Do cansaço da terra,

Dos homens e dos bichos.

Se para, olhando o tempo,  
Por muito não se arreda,  
Pois sofre uma preguiça  
Imóvel como as pedras.

Mas frente ao imprevisto  
Rapidamente troca  
O aspecto de quem  
Só sabe estar de cócoras;

E a compleição das formas  
Que vestem o conteúdo  
Do homem, para Euclides,  
Um forte, antes de tudo. (1978, p. 29).

O poema também recorre constantemente à religiosidade, fazendo reverência às crenças que vigoram até hoje em grande parte do Nordeste; “As paramentas e rezar a missa”, (p. 72), “excelências, ladainhas, credos,/ E as velhas rezadeiras amarrando/ Os pássaros das almas nos cabelos” (1978, p. 76). Em outras passagens também contatamos essa reverência: “Para ouvir minha peleja/ O padre sai da igreja/ E o povo faz romaria” (Ibidem, p. 193).

De forma sintética, a obra *Nordestinados*, apresenta o Nordeste brasileiro a partir de suas personagens e cenários, compondo, epicamente, um repertório cultural e simbólico, que não só ratifica a presença do épico, como o renova através de recursos criativos, como a dimensão simbólica e temática da divisão em cantos, o uso da linguagem, cuja intencionalidade de valorização dos aspectos regionais é visível. O elenco de referências históricas e míticas é vasto, e convida a uma análise mais abrangente e aprofundada. Contudo, neste breve recorte, esperamos ter despertado o interesse pela obra.

Para Saulo Neiva

a permanência da epopeia só é possível na medida em que o poeta abandona a ilusão de poder transpor fielmente à sua época o modelo épico clássico, para se contentar em tomar emprestado a essa tradição genérica os elementos precisos que a definem – atribuindo-lhe novas funções a fim de responder, ao mesmo tempo, aos “desejos antigos” e às aspirações características de sua época (2009, p. 210).

Nesse sentido, o poeta nordestino Marcus Accioly realizou, com *Nordestinados* um percurso épico, mais adiante alargado com outras produções, que partiu de sua própria realidade cultural, o que o tornou um “rapsodo” pós-moderno, um cantador da realidade e dos mitos nordestinos.

## Conclusão

É de suma importância estudar o nordeste e ver a poesia épica como transmissora e divulgadora de registros culturais. A produção desse trabalho teve como foco observar o registro das representações culturais do Nordeste presentes no poema, e, sobretudo, ressaltar a renovação do gênero épico, principalmente na época moderna e pós-moderna, na qual a obra *Nordestinados* (1978) se insere.

O gênero épico foi considerado esgotado no século XVIII, mas, apesar das críticas que sofreu, tal gênero sobrevive até hoje. Assim como todo gênero literário, este sofreu modificações ao longo do tempo, obtendo hoje novas formas, formas estas que revelam como o épico ganhou força na modernidade e na pós-modernidade a partir de questões como a globalização e a decorrente fragilização das identidades culturais. A partir dessas discussões, sentimo-nos estimulados a verificar o modo como Accioly promoveu, em termos épicos, a fusão de referentes míticos e históricos que compõem a cultura da região Nordeste.

Portanto, é válido destacar que o contato com essa nova épica e as atualizações teóricas permitem compreender a evolução do gênero, além de proporcionarem um campo novo de conhecimento teórico para a realização de projetos como o desenvolvido em nível de Iniciação Científica.

## Referências

ACCIOLY, Marcus. **Nordestinados**. Rio de Janeiro: Brasília: INL, 1978.

ACCIOLY, Marcus. **Poética Pré-manifesto ou Anteprojeto do Realismo Épico** (Época- Épica). Recife: Editora Universitária, 1977.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. 2. ed. São Paulo: Global, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. Prefácio. In: ACCIOLY, Marcus. **Nordestinados**.

NEIVA, Saulo. **Avatares da Epopeia na Poesia Brasileira do Final do Século XX**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2009.

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

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.



Les récits sur l'histoire de Samba Guéladio, le prince peul du Fouta sénégalais et celle de Guillaume, héros de plusieurs chansons de geste, se ressemblent à plus d'un titre. Samba Guéladio Diégui est un personnage historique important de l'histoire ouest-africaine en général et celle du Fouta Toro en particulier. Traduite en plusieurs langues, sa geste est avec celle de Soundjata Keïta, le fondateur de l'empire Mandingue, l'une des gestes africaines les plus connues. La geste de Guillaume d'Orange est, pour sa part, l'une des plus importantes de la littérature médiévale française.

Toutefois, dans cette étude, c'est moins la vie historique réelle ou éventuelle de ces deux personnages qui nous intéresse que les traitements littéraires qui en ont été faits par les griots et les trouvères. Il s'agira plutôt d'analyser, ici, les différents points communs dans ces deux épopées ; de voir comment les producteurs des récits envisagent, dans les deux univers culturels, les thèmes qu'ils abordent.

En effet, en dépit d'importantes divergences, il existe tout de même plusieurs points communs entre l'épopée de Samba Guéladio et celle de Guillaume, deux récits qui sont aussi éloignés sur le plan spatio-temporel. Nous essayerons de montrer, dans ce travail, les principaux points de convergences entre les deux textes en nous appuyant sur les deux versions de l'épopée de Samba Guéladio Diégui présentées par Amadou Ly et Issagha Corréra et sur l'édition de Claude Régnier de la *Prise d'Orange* traduite et annotée par Claude Lachet et Jean-Pierre Tusseau, sur l'édition de Claude Régnier d'*Aliscans* traduite en français moderne par Bernard Guidot et Jean Subrenat, sur l'édition de Claude Lachet du *Charroi de Nîmes* et sur l'édition de François Suard de la *Chanson de Guillaume*.

Nous verrons d'abord que les deux héros sont exclus lors du partage de la terre effectué par les souverains. Nous essayerons de voir ensuite comment dans les deux espaces culturels les créateurs de récits mettent l'accent sur le déguisement et ce qui pousse le héros à se déguiser. Nous verrons également comment le griot ou le trouvère fait appel au comique dans les deux épopées et enfin nous tenterons de voir l'intérêt de ces thèmes dans les deux univers culturels.

## 1. DES HEROS OUBLIES DANS LE PARTAGE DES TERRES

Aussi bien dans l'épopée africaine que dans la chanson de geste, les héros sont écartés lors du partage des terres. En effet, les jongleurs occidentaux et les griots africains semblent insister sur cet aspect qui aura pour conséquence d'amener le héros à envisager la conquête du pouvoir pour Samba Guéladio Diégui ou la conquête de fiefs pour Guillaume.

### **Konko déshérite Samba**

Inquiet du courage précoce de son neveu Samba, des prédictions faites par les marabouts sur son destin royal et de l'incapacité de ses propres enfants à s'opposer à lui, le roi Konko Boubou Moussa décide, sur les recommandations de ses conseillers, de déshériter le jeune héros.

Alors, ceux qui conseillent Konko Boubou Moussa lui dirent :

«Maintenant,

Trouve le moyen de partager tes richesses,

Si tu ne le fais pas...

Il va prendre le pouvoir parce qu'on le lui a prédit ; un marabout le lui a prédit » (Ly, v.1026-1030).

Nous constatons dès lors que la décision de Konko est motivée par sa volonté de partager, de son vivant, ses richesses entre ses enfants. Car il sait qu'ils ne pourront pas s'opposer au jeune héros qui a montré très tôt

---

<sup>1</sup> Université Cheikh Anta DIOP de DAKAR.

ses prédispositions. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la décision de Konko qui est plus un acte de désespoir qu'autre chose. Il fait alors venir tous les habitants de Jowol pour le partage des berges (version de Correra) ou de débarcadères (version d'Amadou Ly).

« Konko leur dit : « Djowol, je répartis les berges de Djowol.

Mawndou Galé, je donne telle berge,

Mawndou Koumba Kagnali, telle berge,

Nima, telle berge,

Pourel Wokka Dale des Bas-Fonds et Cornes, telle berge,

Samba Maïram Molo Barogo et Yacine,

Fuybotako telle berge. »

A eux tous, il a distribué toutes les berges,

cette répartition est juste au nombre des enfants ;

Woulou Dono Guéladio, lui, est omis » (Correra, v. 1930-1939).

En donnant une berge (version d'Issagha Correra) ou un débarcadère (version d'Amadou Ly) à chacun de ses enfants, il espère ainsi les préserver du dénuement après sa mort. Le fleuve jouait et joue encore un rôle important dans la vie des habitants du pays ; il servait de moyen de communication, on y pratique aussi la pêche et l'agriculture de décrû y jouait un rôle socio-économique majeur. Sachant qu'il ne peut pas s'opposer au destin du héros, il choisit de faire de lui un roi sans réels pouvoirs. Car si l'économie est concentrée entre les mains d'autres personnes, son pouvoir sera limité.

### **L'ingratitude du roi Louis**

Cependant si, dans l'épopée africaine, le roi Konko Boubou Moussa prend les devants en partageant ses richesses entre ses enfants en excluant son neveu qui faisait montre de plus de courage que ces derniers, le roi Louis, dans le *Charroi de Nîmes* par exemple, a fait preuve d'ingratitude vis-à-vis de Guillaume qui l'a servi toute sa vie et qui est, en quelque sorte, le garant de sa couronne. Ce que le héros ne manque pas de lui rappeler.

« Louis, mon frère, dit Guillaume le vaillant,

je ne t'ai pas servi en te massant la nuit,

ni en déshéritant des veuves ou des enfants ;

mais je t'ai servi en vaillant chevalier, les armes à la main,

j'ai livré pour toi mainte terrible bataille rangée

où j'ai tué maint noble jeune homme... » (*Charroi de Nîmes*, v. 64-69).

Dans cette chanson, c'est Bertrand, le neveu de Guillaume, qui avait assisté à la réunion tenue au palais où Louis procédait à la distribution de fiefs entre ses barons, qui vient raconter au comte l'attitude ingrate du roi qui a partagé ses terres en oubliant l'homme qui l'a servi le plus et à qui il doit sa couronne. Ce même Louis refuse, dans un premier temps, dans la *Chanson de Guillaume* et dans *Aliscans*, de venir au secours du héros alors que sa ville, Orange, est cernée par les Sarrasins, avant de se résoudre, toujours après les rappels de celui-ci, à lui prêter une armée.

Toutefois le refus de Konko et de Louis d'accorder des fiefs aux héros joue un rôle narratologique important car, il permet aux récits d'exister. Dans l'épopée de Samba, l'intrigue se noue autour de la conquête du pouvoir alors que dans deux des chansons de geste que nous présentons dans ce travail, l'objectif du héros est la conquête de la terre et dans les deux autres, c'est la défense de la terre conquise qui en constitue le mobile.

L'accomplissement du héros doit passer par sa capacité à conquérir par lui-même la terre sur laquelle il doit s'établir. C'est seulement de cette manière qu'il accomplira son destin de héros.

C'est ainsi que pour permettre à son héros de commencer sa quête, l'informateur d'Amadou Ly crée cette scène dans laquelle Konko lance à Samba Guéladio Diégui un défi que ce dernier relève. Dès lors donc le héros a obtenu ce qui légitime son action. Cette scène a une importance narratologique certaine car elle permet au récit de se déployer. C'est après cette entrevue avec son oncle que Samba Guéladio Diégui démarre sa quête en allant jusqu'en Mauritanie chercher une armée avec laquelle il parvient à évincer son oncle.

Dans le *Charroi de Nîmes*, par contre, c'est Guillaume lui-même qui demande à Louis, après leur dispute, à être investi du gant et l'autorisation d'aller conquérir les terres d'Espagne, de Tortolouse, de Portpaillart-sur-mer, de Nîmes et d'Orange, qui sont entre les mains des Sarrasins. En effet, par le gant, le héros obtient la légitimation de son action et peut dès lors entamer sa quête. L'intérêt narratologique de la scène est le même que dans l'épopée africaine, car ici aussi, l'opposition entre le roi et le héros a pour conséquence le début de la quête. Pour permettre à leur héros d'accomplir leur mission, le griot et le trouvère choisissent de les travestir en dissimulant leur identité.

## 2. LE DEGUISEMENT DANS LES RECITS

Le déguisement occupe une place importante dans les deux épopées. En effet, pour soustraire leur héros à l'attention de leurs ennemis en leur permettant de se mouvoir parmi eux sans qu'ils soient reconnus, les narrateurs décident de falsifier leur identité en les déguisant.

### **Le travestissement dans l'épopée de Samba Guéladio**

Dans l'épopée africaine, le héros est déguisé dès sa naissance par sa mère et Séwi qui était le griot de son père. En effet, à la mort de Guéladio Diégui, père de Samba, son successeur Konko prend l'odieuse décision d'éventrer toutes les femmes que son prédécesseur avait laissées enceintes. Pour contrer cette décision, Séwi dissimule la grossesse de Coumba Diorngal, la mère du futur héros. Après l'accouchement de cette dernière, Séwi, avec la complicité de Rella, fait croire à tout le monde que le nouveau-né est une fille afin d'éviter qu'il soit tué par Konko si jamais celui-ci découvre qu'il est un garçon. Le roi tombe dans le piège et décide de baptiser l'enfant en lui donnant un prénom de fille.

Une semaine passa,

Konko Boubou Moussa tua des dizaines de toute espèce de bétail

Pour le baptême de Samba.

Mais au lieu de Samba, il l'appela Fatimata Guéladiégui,

Car Rella lui avait dit que c'était une fille ;

Aussi l'appela-t-il Fatimata Guéladiégui.

Guéladiégui n'ayant jamais eu d'enfant,

Et comme c'était le premier qui lui naquît, on l'appela Fatimata,

Fatimata Guéladiégui...

On lui mit des bécotés,

On lui perça les oreilles et on y mit de l'or,

On lui mit des bracelets aux poignets. (Ly, p. 44-45).

C'est la volonté de préserver Samba contre le funeste dessein de Konko qui justifie ce choix de le faire passer pour une fille durant une bonne partie de son enfance. C'est ainsi qu'il passe les premières années de sa vie

drapé dans des habits de fille, portant un nom de fille et faisant tout comme s'il était un enfant de sexe féminin. Le jeune héros n'aura d'ailleurs comme amie durant toute son enfance que la fille de Konko nommée Rella. Le héros porte des habits identiques aux siens et tout comme elle, se fait tresser les cheveux. Konko Boubou Moussa qui n'a rien perçu de cette supercherie décide même qu'il épousera son propre fils nommé Samba quand « elle » sera en âge de se marier.

### **Le travestissement dans la chanson de geste**

Dans la chanson de geste, cependant, c'est un héros confirmé qui entreprend de se déguiser. En effet, dans les textes consacrés à Guillaume, le travestissement est un choix fait par le héros lui-même. Ce qui lui permet d'entrer dans les cités qu'il souhaite conquérir ou de se déplacer parmi ses ennemis, en plein champ de bataille sans être reconnu. En effet, c'est déguisé en Sarrasin que Guillaume entre dans la ville d'Orange après qu'on lui a vanté la beauté d'Orable, la reine sarrasine. C'est de la même manière aussi que, dans la *Chanson de Guillaume* et dans *Aliscans*, il prend les habits d'un Sarrasin qu'il vient de tuer pour échapper à ses ennemis après que toute son armée a été décimée.

Sans perdre de temps, le comte s'empara des armes, puis laça le heaume flamboyant, orné de pierreries, ensuite il fixa à son côté l'épée couverte d'inscriptions. Joyeuse était suspendue à l'arçon décoré à l'émail noir. Après avoir accroché à son cou le solide bouclier bombé, le comte, en toute hâte, remonta en selle. Plus que quiconque au monde, il ressemblait maintenant à un Turc. (*Aliscans*, p. 67).

Pour entrer dans la ville d'Orange également, Guillaume, son neveu Guielin et Gillebert se déguisent en Sarrasins et se font passer pour des messagers du roi Tibaut l'Escler qui était absent de la ville depuis longtemps.

« Il fit broyer dans un mortier une encre

Et des herbes que connaissait bien le vaillant chevalier,

Avec l'aide de Guillebert, qui n'ose refuser ;

Ils s'enduisent le corps devant et derrière,

Le visage, la poitrine et les pieds ;

Ils ressemblaient parfaitement à un diable et à démon.

Guillebert dit : « Par saint Richier,

C'est étonnant comme vous êtes tous deux changés ;

Maintenant vous pouvez bien parcourir en tout sens le monde,

Jamais on ne vous reconnaîtra. » (*La Prise d'Orange*, p. 31).

Cependant, le texte qui exploite le plus le déguisement reste *Le Charroi de Nîmes*. Dans ce récit, après avoir reçu l'autorisation d'aller conquérir les terres sarrasines, Guillaume et son armée entrent dans la ville. Pour parvenir à s'emparer de la cité, le comte Guillaume et ses hommes se travestissent en marchands et en charretiers. Par exemple, le héros troque son équipement de chevalier contre des habits de paysan, son heaume contre un chapeau, de plus, il adopte les propos de celui dont il a pris la fonction pour parvenir à mieux berner son ennemi.

Le comte Guillaume a revêtu une tunique

De bure à la mode du pays ; il a mis sur ses jambes de grandes chausses violâtres,

Et des souliers en cuir de bœuf qui lui serrent les chausses ;

Il ceint le baudrier d'un bourgeois du pays,

*Y suspend un couteau et une magnifique gaie,*

*Il monte une jument très faible ;*

Deux vieux étriers pendent à sa selle ;

Loin d'être neufs, ses éperons

Peuvent bien avoir trente ans ;

*Sur la tête, il porte un chapeau de feutre » (Charroi, v. 1036-1046).*

Chez Guillaume, le travestissement est facilité par sa maîtrise de plusieurs langues et aussi par le fait qu'il n'hésite pas, pour mieux duper ses ennemis, à jurer sur leurs dieux ou en adressant à ceux-ci des prières.

Il modifia sa façon de s'exprimer, changea de langage. Il parlait grec, car il l'avait appris et savait également, d'une manière très correcte, le sarrasin. Il faisait preuve d'une remarquable compétence dans toutes les langues (*Aliscans*, p. 67).

Le polyglottisme du héros est donc un autre aspect du déguisement. Le travestissement ce n'est pas seulement un changement de costume, c'est aussi un changement de langage. Chez ce personnage, le travestissement intervient presque à tous les niveaux. Au-delà des déguisements vestimentaires et du polyglottisme du héros il y a également son comportement sur le champ de bataille. Poursuivi par les Sarrasins jusqu'aux portes d'Orange, dans *La Chanson de Guillaume* et dans *Aliscans*, le héros n'a vu les portes de la ville s'ouvrir pour le laisser entrer qu'après qu'il a répondu à la demande de Guibourc de prouver qu'il est vraiment celui qu'il prétend être en se comportant dignement en faisant face aux Sarrasins qui le poursuivent.

Ce choix des griots et des trouvères de falsifier l'identité de leur personnage à travers le déguisement met ces derniers dans des situations souvent grotesques. Pour narrer ces scènes, les poètes font intervenir l'humour dans leurs récits. Ces situations comiques, comme on peut l'imaginer, font fuser des éclats de rire parmi l'auditoire.

### 3. LE COMIQUE DANS LE TEXTE

Le griot africain tout comme le trouvère français joue sur le tableau de la comédie. En effet, dans l'une comme dans l'autre épopée, nous rencontrons des situations très comiques qui ne manquent pas de faire réagir les auditeurs de ces textes.

#### **Le comique dans l'épopée de Samba Guéladio**

Les griots africains, auteurs de ces deux versions, intègrent dans leurs récits des scènes très humoristiques qui suscitent le rire chez leurs auditeurs. On peut imaginer facilement l'hilarité que ces scènes ont dû provoquer lors de la déclamation de ces œuvres.

Dans la version présentée par Amadou Ly, par exemple, suite à la provocation de Konko qui, non content de refuser de lui donner sa part d'héritage lancera avec mépris au héros, venu la lui réclamer, qu'il lui attribue la « barque du sommeil ». Samba Guéladio Diégui le prend alors au mot et décide d'entrer en pleine possession de son héritage. C'est ainsi qu'il décide de punir tous ceux qui ont eu l'audace de dormir sans lui avoir demandé, auparavant, l'autorisation.

Après huit heures et demie, à toute personne qu'il trouvait couchée,

Il enlevait sa couverture pour lui découvrir la tête,

Et, dressé sur ses jambes, lui donnait des coups de bâton.

Doungourou et lui firent ainsi dans toute la ville,

Ils se levaient et sortaient.

Ils disaient : « Quoi ? Que signifie ? » ; il leur répondit :

*« Mon père m'a offert le sommeil ;*

Je suis donc le maître du sommeil.

Nul ne dormira sauf si cela me plaît » (Ly, v. 1051-1059).

Ce don de Konko sera suivi d'un autre qui, en marquant une nouvelle étape dans la rivalité entre lui et son neveu, annonce inéluctablement la rupture définitive entre les deux personnages. En effet, quand il a compris l'usage que Samba Guéladio comptait faire de ce qu'il lui avait attribué, il décide de le lui reprendre avant de lui proposer en contrepartie un autre don qui donnera lieu à un différend plus sérieux.

Konko dit : « Je te le reprends.

Mais en revanche, tout ce qui est beau dans la ville, je te l'offre ».

Samba dit : « Très bien ; dans ce cas, je commence par ta femme que voici.

Ta nouvelle épousee ; elle est belle,

Je l'emmène chez moi.

Il prit la nouvelle épousee de son père et l'emmena chez lui.

Le père dit : « Je te la reprends ».

Il dit : « Alors, que m'offres-tu ? il faudra que tu me dises ce que tu m'offres ! » (Ly, v. 1064-1071).

Cette séquence du récit est marquée par la première opposition ouverte entre l'oncle et le neveu. En effet, malgré toutes les intrigues de Konko qui ont commencé avant même la naissance du héros, c'est bien ce passage qui marque à la fois la première opposition ouverte et le paroxysme du conflit latent avec le héros. Le fait que celui-ci n'a pas rechigné à transposer le différend sur la femme de son oncle montre sa volonté de rompre les liens filiaux qui l'unissent à ce dernier. Quand on sait que l'oncle a presque le même statut que le père biologique, dans la société peule, cet acte du héros peut être considéré comme un inceste. On peut considérer dès lors que les limites de la bienséance sont très vite franchies et que l'escalade entre l'oncle et le neveu est arrivée à son point culminant. Le différend entre les deux personnages prend, à partir de ce moment, une tournure plus violente qui s'achèvera avec l'éviction de l'oncle par le neveu. C'est d'ailleurs à la suite de cette scène que Samba Guéladio Diégui reçoit ce que nous avons considéré plus haut comme la légitimation de son action car il est invité par le roi Konko à aller chercher le pouvoir par les armes comme l'ont fait ses aïeux.

Une scène comique reste également celle où Samba fils de Konko, croyant toujours que Samba Guéladio était une fille et qu'« elle » était sa fiancée, va avec ses compagnons chez la cordonnière retrouver ce dernier qui s'y était rendue en compagnie de Rella pour se faire tresser.

Eh bien, dirent les courtisans de Samba fils de Konko, mais notre ami,

Ta fiancée est en train de se faire tresser chez les cordonniers ;

*Allons-y donc causer ! ».*

Et les autres de dire : « Allons-y ! »

.....  
A leur arrivée, ils trouvèrent que Rella avait fini de se faire tresser, et que justement lui, Samba, *était couché.*

Ils dirent : « Nous sommes venus causer avec notre fiancée. »

Notre fiancée ? Mais puisque Rella était une jeune fille,

Samba pensa qu'ils parlaient peut-être de Rella. (Ly, vv. 583-585 et 604-607).

L'auditeur ou le lecteur qui était préalablement informé de la dissimulation de l'identité du héros ne manque pas d'éclater de rire devant la situation dans laquelle sont placés Samba (le fils de Konko) et ses amis. Une certaine ironie se dégage de la posture de ces personnages qui sont tournés en dérision et de celle de ce fiancé prétentieux, rendu ridicule par le griot. D'ailleurs, c'est durant cette même scène que le héros va se découvrir en dévoilant son identité. Chez Guillaume, les situations comiques sont légion. Dans le *Charroi de Nîmes* tout d'abord, le trouvère fait preuve d'une grande imagination dans la création des noms des personnages. Chaque nom permet d'illustrer avec humour une situation ou de désigner de manière péjorative le Sarrasin qui le porte. L'onomastique est donc mise à contribution pour dénigrer les Sarrasins tout en donnant au public une envie de se moquer d'eux.

L'exemple le plus illustratif est la création du nom « Barré » qui n'est qu'une simple illustration de la situation de ce personnage qui, voulant se rendre au palais du roi Otrant, se retrouve bloqué devant la porte encombrée par les charriots des envahisseurs.

Au-delà de l'onomastique nous remarquons dans cette même œuvre que le déguisement, qui est comique en lui-même, permet au héros qui a changé son identité de tenir un discours à double sens. En effet, à son arrivée à Nîmes, le « marchand » répondra au chef des Sarrasins qui lui demandait de lui faire des présents :

« La ville est agréable, je veux y rester.

Avant que vous voyiez passer demain midi,

Sonner les vêpres et se coucher le soleil,

Je vous donnerai tant de mes biens

Que même le plus fort d'entre vous en aura sa charge » (*Charroi de Nîmes*, v. 1164-1168).

De ces propos de Guillaume, le roi des Sarrasins ne perçoit que de vagues promesses du « marchand » et sa bonne foi. Cependant, l'auditeur, qui a plus d'informations que lui sur la situation qui se prépare et les intentions du héros travesti, décèle aisément ce qui va se produire ; il devine l'attaque des Français qui va suivre et l'issue de la bataille c'est-à-dire la prise de la ville de Nîmes.

La *Prise d'Orange* présente aussi des scènes burlesques qui suscitent l'hilarité de l'auditoire. Dans ce récit, le vaillant Guillaume est présenté dans une posture plutôt indigne d'un chevalier de sa trempe. Le trouvère fait jouer au héros un rôle peu glorieux en faisant de lui un personnage gagné par l'amour de la dame qu'il convoite. En ne combattant pas avec ses armes habituelles et en se montrant indigne de son statut de chevalier de valeur, il se comporte comme un bouffon. Dans cette scène marquée par le burlesque, Guielin, son neveu qu'il avait entraîné dans sa périlleuse expédition, est chargé, en usant de discours forts ironiques et pleins de railleries, de le ramener à la raison et de le pousser à se comporter en chevalier digne de ce nom.

Les païens les attaquent en force,

Ils leur jettent des lances et des javelots d'acier tranchant.

À cette vue, Guillaume manque de perdre la raison.

« Guielin, mon neveu, qu'attendons-nous ?

Nous ne reviendrons jamais en France ;

Nous ne verrons ni cousin ni parent ».

Guielin à l'élégante personne dit :

« Oncle Guillaume, vos paroles sont vaines.

C'est par amour que vous êtes entré ici ;

Voilà Orable, la dame d'Afrique,

Il n'existe pas de femme aussi belle vivant à notre époque ; allez

Vous asseoir près d'elle sur ce banc, enlacez-là de vos deux bras

Et ne tardez pas à la couvrir de baisers. (*Prise d'Orange*, v.902-916).

Une autre situation comique est celle que l'on retrouve aussi bien dans la *Prise d'Orange* que dans le *Charroi de Nîmes*. En effet, dans cette scène reprise dans les deux œuvres, on retrouve les rois sarrasins de Nîmes et d'Orange se plaignant de Guillaume allant même jusqu'à révéler le sort qu'ils lui réservent si jamais ils le tenaient entre leurs mains alors que celui-ci est en face d'eux.

« Plût à Mahomet qui est mon protecteur,

À Tervagan et à ses saintes vertus,

Que je le tienne enfermé à l'intérieur de la cité,

Comme vous-même que je vois debout devant moi :

Par Mahomet, il sera bientôt mis à mal,

Pendu au gibet et balancé au gré du vent,

Brûlé sur un bûcher ou exécuté honteusement » (Charroi, vv.1223-1929).

C'est ainsi que, drapé dans des costumes de Sarrasin ou de marchand, Guillaume nargue presque dans toutes les chansons ses adversaires avant de les combattre et les vaincre.

### **Un thème récurrent dans les deux univers culturels**

Le déguisement et le résultat qu'il produit sont presque les mêmes que l'on se trouve dans l'aire culturelle africaine ou occidentale et permettent au griot et au trouvère d'égayer leur public. Le griot africain et le trouvère français trouvent dans le déguisement un moyen adéquat pour dissimuler l'identité de leur héros.

L'épopée de Samba Guéladio Diégui et celle de Guillaume, en faisant appel aux mêmes thèmes pour tirer leur héros des difficultés dans lesquelles ils se retrouvent embourbés, légitiment notre rapprochement. Dans les deux aires culturelles, le déguisement reste un moyen de dissimulation de l'identité du héros pour lui permettre d'évoluer sous le nez et la barbe de l'ennemi sans être découvert. La supercherie marche à chaque fois. Et souvent, à bien y réfléchir, au-delà de la situation parfois burlesque que cela peut produire, nous remarquons surtout dans la chanson de geste, celle de la *Prise d'Orange* en particulier, que ce choix de Guillaume d'entrer avec deux hommes seulement dans une ville qui lui est très hostile s'apparente à de la témérité.

Même si Samba Guéladio n'a pas fait le choix de se déguiser, on rencontre cependant dans les épopées peules des récits dans lesquels le héros opte pour le travestissement. Nous donnerons l'exemple d'Amadou Sampolel dont le troupeau est razzé par les *jengelbe* [2] pendant son absence. Parti à la poursuite des ravisseurs, Amadou Sampolel les retrouvera près d'une mare. Le héros se fait passer pour une personne qui a perdu son chemin. Il reçoit l'hospitalité des brigands qui organisent, par la suite, une veillée au cours de laquelle certains lui demandent de transmettre à Amadou Sampolel, s'il le rencontre, des messages pleins d'insultes et de vantardises sans savoir que c'est à ce dernier qu'ils s'adressent. On retrouve la situation dans laquelle se trouvait Guillaume dans la *Prise d'Orange* et dans le *Charroi de Nîmes*. Le *Roman de Renart* qui est une parodie de la chanson de geste reprend aussi cette situation dans la scène où Ysengrin se plaint de Renart qu'il a en face de lui mais qui est déguisé en musicien anglais.

Mais dans un cas comme dans l'autre le déguisement reste un moyen efficace de dissimulation de l'identité du héros et une occasion pour le récitant de provoquer la réaction du public en narrant ces scènes burlesques qui suscitent des éclats de rires. Claude Lachet, l'éditeur du *Charroi de Nîmes* écrit : « Tout au long de la chanson, les rires et les plaisanteries fusent. C'est la preuve qu'il règne dans le *Charroi de Nîmes* une franche gaieté (*Charroi de Nîmes*, p. 34). » Cette remarque est aussi valable pour l'épopée de Samba Guéladio Diégui.

Que le déguisement soit le choix du héros confirmé comme dans le cas Guillaume ou qu'il lui soit imposé par des personnages qui craignent pour sa sécurité, il faut dire que le but recherché reste le même. Il permet à des héros qui se trouvaient dans une mauvaise posture de pouvoir se tirer d'embarras afin de continuer leur mission. En outre, le travestissement a aussi toujours le même effet sur le public. En mettant le héros dans une situation inhabituelle, le trouvère français et le griot africain ont permis à leur talent d'humoriste d'éclorre en créant des situations plutôt burlesques. Il arrive ainsi que le héros, figure centrale du récit à laquelle s'identifie le lecteur ou l'auditeur, se conduise de manière grotesque. Cependant, c'est son vis-à-vis ridiculisé par les poètes, (visée idéologique oblige) qui fait l'objet de la risée du public eu égard à son comportement marqué le plus souvent par la stupidité. Ces scènes sont des moments d'explosion d'éclats de rire et marquent la participation du public à la déclamation, un élément important de la transmission des textes oraux.



## CONCLUSION

En définitive, il semble intéressant de voir que le griot africain et le jongleur européen bien qu'appartenant à des époques et à des aires géographiques aussi éloignées, se rejoignent sur plusieurs points. En effet, ils semblent accorder une place considérable dans leur texte aux mêmes thèmes. C'est ainsi, comme nous venons de l'étudier, qu'ils intègrent dans leurs récits avec le même intérêt, des thèmes comme la mise à l'écart du héros dans la distribution des terres, ce qui le poussera à aller à la conquête, le déguisement qui permet au héros d'être en contact avec à ses ennemis sans être reconnu, et la place du comique dans leurs textes.

## BIBLIOGRAPHIE

BOUTET, Dominique, « Le rire et le mélange des registres : autour du cycle de Guillaume », in *Plaisir de l'épopée*, Presses universitaires de Vincennes, 2000, p. 41-54.

CORRERA, Issagha, *L'épopée de Samba Guéladiégui, épopée peule du Fuuta Tooro, initiations et études africaines* n°36, Université de Dakar - IFAN Cheikh Anta Diop, 2005, texte pulaar par Amadou Kamara.

FORESTIER, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

GUIDOT, Bernard et SUBRENAT, Jean-Pierre, *Aliscans*, Paris, Honoré Champion, 1993.

LACHET, Claude, *Le Charroi de Nîmes*, Paris, Gallimard, 1999.

LACHET, Claude et SUBRENAT, Jean-Pierre, *La prise d'Orange*, Paris, Librairie Klincksieck, 5e édition, texte édité par Claude Régnier, 1986.

LY, Amadou, *L'épopée de Samba Guéladiégui*, Paris, Editions du Sud, IFAN - UNESCO, texte pulaar par Pahel, 1995.

NGAÏDE, Mamadou Lamine, *Le vent de la razzia, deux épopées des Peuls pasteurs*, Dakar, IFAN/UNESCO, 1983.

PASTOUREAU, Michel, « Désigner ou dissimuler ? les rôles du cimier dans l'imaginaire médiéval », in *Masques et déguisement dans la littérature médiévale*, Presses de l'Université de Montréal, 1988.

MEYER, Gérard, « Amadou Sampolel et Goumalo », in *Récits épiques toucouleurs*, Paris, Karthala-ACCT, 1991.

SUARD, François, *La Chanson de Guillaume*, Paris, Classiques Garnier, 1999.  
- « La place du comique dans l'épique », in *Plaisir de l'épopée*, Presses universitaires de Vincennes, 2000, p.23-39.

TILLIETTE, Jean-Yves, « Tentations burlesques et héroï-comiques de l'épopée latine du Moyen Age : des exploits de Gauthier Main-Forte aux mésaventures d'Ysengrin », in *Plaisir de l'épopée*, Presses universitaires de Vincennes, 2000, p.55-65.

**AS IMAGENS MÍTICAS CABO-VERDIANAS EM  
A CABEÇA CALVA DE DEUS, DE CORSINO FORTES**

Christina Ramalho (UFS/CIMEEP)

Neste artigo, proponho-me a apresentar reflexões sobre um dos aspectos relacionados à constituição do plano maravilhoso em *A cabeça calva de Deus* (2001)<sup>1</sup>, do cabo-verdiano Corsino Fortes, obra cuja argamassa simbólica do **título** funde *Pão & Fonema*, de 1974, **Árvore & Tambor**, de 1986, e *Pedras de Sol & Substância*, de 2001, que passaram, em conjunto, a expressar o que Danny Spínola chama de “uma poética cosmovisão de Cabo Verde” (2009, p. 7).

O plano maravilhoso em *A cabeça calva de Deus* apresenta um caso de “fonte mítica híbrida” (RAMALHO, 2013), ou seja, os referentes míticos provêm de fontes diversas e integram não só parte do repertório mítico cultural do país, como também extratos simbólicos, literariamente elaborados, que, integrados, compõem um painel mítico revelador do *epos* cabo-verdiano. Fragmentado, esse plano é, assim, constituído pelo somatório de imagens míticas relacionadas ao tempo imemorial do surgimento da terra e, principalmente da palavra cabo-verdiana — aqui entendida como real possibilidade de voz e expressão — e aos signos identitários que, amalgamados, dão consistência ao projeto de Corsino Fortes de desenvolver como matéria épica a formação identitária de Cabo Verde.

Para configurar o plano maravilhoso da obra, Corsino Fortes, de um lado, recolheu da cultura cabo-verdiana imagens míticas tradicionais que integram essa formação identitária e, de outro, compôs um painel de signos que funciona como uma estrutura metafórica básica de sentido, à qual vão se articulando outras significações, tecendo uma teia ampla de referências simbólicas da qual se recolhe, ao final, a imagem do país. De outro lado, integrando o painel de signos, o semema “mulher” destaca-se, marcando uma associação simbólica bastante relevante em uma obra que se intitula *A cabeça calva de Deus*. A associação terra/mulher remonta às imagens míticas ancestrais da terra nas eras em que a concepção matriarcal provinha das inevitáveis relações entre o poder de gerar vida e a figura feminina. Assim, constituiu um caso à parte descobrir de que maneira uma terra representada pela “cabeça calva” de “Deus” referencia igualmente um mundo feminino ancestral.

Estudei, portanto, o plano maravilhoso em *A cabeça calva de Deus* a partir do foco em três aspectos distintos: as imagens míticas tradicionais da cultura cabo-verdiana; os marcos simbólicos da cultura cabo-verdiana que estruturam a construção do sentido épico do texto, com destaque para alguns desses marcos; e a Mãe-Terra e a “cabeça calva de Deus” como duas faces de uma mesma identidade. Na análise de cada um desses aspectos, considereei estar justamente na integração final entre *Pão & Fonema*, *Árvore & Tambor* e *Pedras de Sol & Substância* o ponto forte da concepção do plano maravilhoso em *A cabeça calva de Deus*. Neste artigo, contudo, deter-me-ei apenas no estudo do primeiro aspecto.

---

<sup>1</sup> A obra de Corsino Fortes foi tema de meu pós-doutoramento, realizado de 2010 a 2012, sob supervisão da prof.a. Dra. Simone Caputo Gomes, na USP, com bolsa FAPESP.

## As imagens míticas tradicionais da cultura cabo-verdiana

Embora historicamente Cabo Verde se constitua como terra habitada a partir da chegada dos portugueses, imagens míticas como a da *Rotcha Scribida* (traços rupestres que indicam uma presença ancestral nas ilhas cabo-verdianas) denunciam o desejo de transgredir o registro histórico em busca de um “si-mesmo” pautado por outra lógica que não aquela que, convencionalmente, organiza o sentido da distribuição da presença humana nas ilhas a partir do colonizador como elemento fundador. Desse modo, ao recolher da cultura cabo-verdiana imagens míticas relacionadas à criação da terra, Corsino Fortes atendeu a uma das demandas que configura a matéria épica em foco: redimensionar as origens que influem na formação identitária do país. Trato, portanto, nessa análise, de verificar como e com que intensidade certo conjunto de imagens míticas que circulam culturalmente em Cabo Verde foi captado e desenvolvido em *A cabeça calva de Deus*. E, para realizar essa investigação, não poderia deixar de fazer uso de fontes como Gabriel Mariano, João Lopes Filho, Brito-Semedo, entre outros, que aludem às imagens míticas que tradicionalmente circulam no imaginário cabo-verdiano.

Antes de me referir ao repertório de imagens míticas que constituem o referente tradicional, é importante destacar que não necessariamente esse repertório receberá destaque explícito em *A cabeça calva de Deus*. Contudo, quando isso ocorre, é possível estabelecer relações entre determinadas imagens do poema e essa tradição. Em outras passagens, a relação nasce da associação possível entre fragmentos metafóricos do poema e a tradição cultural. Muitas vezes, essas relações podem até ser fruto apenas desta leitura, que se justificaria, talvez, pela inserção inconsciente, por parte do autor — no que tange especificamente ao diálogo com a tradição mítica da cultura cabo-verdiana — de determinada imagem; contudo, dentro de uma perspectiva que se pretende clara, dou destaque à força de representação de algumas referências míticas cabo-verdianas justamente para provocar possíveis associações entre a obra e essa tradição.

Duas das imagens míticas que se integraram ao repertório cultural cabo-verdiano referem-se ao mito da Atlântida e ao das Hespérides, tomados, segundo várias fontes, pelo grupo nativista da literatura de Cabo Verde como uma espécie de âncora para sustentar o firme propósito de buscar as origens da terra. Essas duas “fontes míticas”, por assim dizer, constituiriam, na verdade, um legado mítico literariamente elaborado por uma geração de escritores cabo-verdianos voltados para uma incipiente reflexão sobre a identidade nacional que, para acontecer, precisaria, necessariamente, passar por um processo de negação do domínio português. Brito-Semedo, por exemplo, refere-se a esse processo:

O recurso à lenda de Atlântida, o continente submerso, ou das Hespérides, é uma fantasia do imaginário de alguns intelectuais cabo-verdianos, que mergulha no passado e penetra no domínio do mitológico, como “necessidade da fuga à vinculação da pátria imperial, da *pátria externa*, e a imperiosa apetência pela adesão à *pátria interna*” (Manuel Ferreira, 1985b, p. 243). Esta terminologia de contraponto, com base na noção e na consciência da “pátria”, é notável pela clareza com que é capaz de abarcar a dualidade do sentimento cabo-verdiano (BRITO-SEMEDO, 2006, p. 259).

Começo pelo mito da Atlântida, que, segundo Brito-Semedo (2006), teria chegado ao conhecimento de alunos do *Seminário-Lyceu* de São Nicolau, por meio das aulas de cultura clássica, quando, então, era referenciado um texto de Platão que aludia à existência da ilha de Atlântida e ao perfil dos atlantes. Brito-Semedo se refere também à obra *A História Etiópica*, que “fala de dez

ilhas situadas no Oceano atlântico, perto da Europa, cujos habitantes preservaram a memória de uma ilha atlântica muito maior, a Atlântida” (2006, p. 261). Essas referências somadas ao fato de os atlantes serem caracterizados como gentis e “obedientes às leis e aos deuses” (Ibidem), além de “não atraídos pela riqueza” (Ibidem), forneceram uma estrutura simbólica bastante afinada com o espírito nativista e o desejo de buscar uma identidade apartada das fontes míticas ligadas a Portugal.

Os comentários de Brito-Semedo se fundem a um verdadeiro oceano de referências ao mito de Atlântida. As vertentes são tantas e dão recortes muitas vezes tão díspares entre si, que promovem ainda maior extensão do mito, criando imagens míticas plurais, fato que, em si mesmo, é uma das maiores características do mito.

Em *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres* (2004) defini, muito sinteticamente, o que me parece ser a característica mais determinante do mito:

Semiologicamente entendo, portanto, o mito como uma potência de discurso oriunda da necessidade humano-existencial de atribuir sentidos a suas experiências existenciais particulares e coletivas que, transferida para o âmbito da manifestação discursiva - as imagens míticas -, torna-se independente de sua origem e passa a referenciar tanto o canal de expressão, que supostamente teria tomado o mito como uma estrutura passível de representação discursiva, como o canal de recepção, que, na continuidade do processo de *circularidade cultural* das imagens míticas, assumirá a função de reproduzi-lo. Isso não significa que uma manifestação discursiva gerada a partir da intenção ou intuição do mito não o integre, ao contrário, a potência mítica original pode ser reconhecida, mas não deve ser confundida com o objeto em si (2004, p. 233-4).

Não confundir, pois, as imagens míticas com o mito em si parece-me ser a melhor lição que se extrai dessa visão acerca da materialidade de um mito, ou seja, sua imagem mítica. Por isso, o modo como o mito de Atlântida se inseriu na cultura cabo-verdiana reflete uma aderência do potencial mítico inerente à Atlântida à realidade cultural de Cabo Verde, tal como o mesmo se deu em outras construções imagéticas igualmente sustentadas em Atlântida.

Só para exemplificar cito Geraldo Cantarino, que, no livro *Uma ilha chamada Brasil*, faz referência a algumas hipóteses sobre Atlântida, derivadas do interesse universal que o mito desperta:

... milhares de livros, literalmente, e forma escritos nos últimos anos, sem no entanto, trazerem à superfície provas conclusivas. Muitas hipóteses já foram levantadas, deixando qualquer curioso ainda mais intrigado. Aqui vão apenas três:

- “Os vestígios do continente Atlântida estão no fundo do mar da China meridional e nas ilhas da Indonésia. É lá que estamos começando a descobrir as origens da humanidade e da civilização” — como afirma o professor brasileiro Arydio Nunes dos Santos, que vem estudando o caso há vinte anos.
- O continente continua na superfície da Terra, só que escondido debaixo de um manto branco: a Antártica — é a conclusão dos pesquisadores canadenses, Rand e Rose Flem-Ath, depois de quase duas décadas mergulhados no assunto.
- “Todas as indicações são de que a descrição fornecida por Platão de sua ilha Atlântida se encaixa muito bem com a topografia de Cuba, a maior e mais fértil das ilhas caribenhas”. A avaliação é do escritor britânico Andrew Collins, que, assim como muitos estudiosos, pretende se concentrar na região que despertou as primeiras suspeitas da localização da Atlântida: as Antilhas (CANTARINO, 2004, p. 67).

Essa citação mostra como um mito pode gerar movimentos distintos de leitura, compreensão e decorrente produção de imagens míticas.

O que se percebe é que as imagens míticas que derivam do mito de Atlântida dão preenchimento a estruturas de representação que dialogam especialmente com alguns dos potenciais sêmicos das imagens míticas elencados em capítulo anterior: criação, fundação, superação, predestinação e punição.

Em Cabo Verde, a repercussão do mito de Atlântida teria especial influência de Pedro Cardoso, José Lopes e Jorge Barbosa, em suas obras. Simone Caputo Gomes (2008, p. 132) chega a comentar que houve indecisão entre a adoção do nome da revista *Claridade*, que, por sugestão de Jaime de Figueiredo, deveria ser *Atlântida*.

Quanto ao mito das Hespérides<sup>2</sup>, volto a citar Brito-Semedo, que, após referir-se ao fato de Camões, em *Os Lusíadas*, ter relacionado Cabo Verde às Hespérides, comenta:

Este mito lendário das Hespérides viria a ressurgir nas décadas de vinte e trinta do século passado, com as criações poéticas de Pedro Cardoso, (Fogo, 1883-1942) e José Lopes (S. Nicolau, 1872-1962), dois antigos alunos do *seminário-Lyceu*. Avivando a lenda, Pedro Carlos editou *Jardim das Hespérides* (1926) e *Hespérides (Fragmento de um poema perdido em triste e miserando naufrágio)* (1930); e José Lopes — o “vate hesperitano”, como se intitulava — *Jardim das Hespérides (Sonetos do livro Hesperitanas)* (1929), *Hesperitanas (Poesias)* (1933) e *Alma Arsinária (Poemas em aditamento do livro Hesperitanas)* (1952) (2006, p. 262).

Tal como o mito de Atlântida, com o qual muitas vezes se confunde ou se mescla, o mito das Hespérides relacionado a Cabo Verde, ainda que fruto de uma construção literária camonianiana, possui o paradoxal poder de sustentar uma atitude de certa independência cultural em relação a Portugal. Segundo Simone Caputo Gomes, essa atitude define o “recurso ao mito arsinário ou hesperitano como Origem (associada à ideia de Pátria)” (2008, p. 130-1).

Cabe, contudo, para destacar essa imagem do contexto específico do momento nativista da literatura cabo-verdiana, lembrar uma reflexão de Cantarino sobre esse mito, que comenta a origem do nome “Hespérides” e a associação entre as Hespérides e o conceito de “Jardim das Delícias”:

A descrição das ilhas afortunadas também aparece entre os grandes nomes de Roma, como o escritor e enciclopedista Plínio, o Velho (c.23-79), /.../

Plínio faz referência e essas terras dos Deuses e comenta sobre as duas Ilhas das mulheres do Oeste, as Hespérides, citadas séculos antes por Hesíodo. O nome vem da raiz grega *hesper* ou *vesper*, que significaria “sol poente”, indicando a posição em que elas deveriam estar. Na língua portuguesa, encontramos o adjetivo *vespertino*, vindo do latim *vespertinus*, que está relacionado com o final da tarde. E o próprio substantivo *vésper*, como informa o Dicionário Aurélio, significa “o Ocidente”, no sentido figurado, e “Vênus”, na astronomia. Vênus, por sua vez, é o segundo planeta a partir do Sol e o objeto mais brilhante no céu depois do astro rei e da Lua. É conhecido popularmente como “estrela Vésper”, “estrela vespertina” e “estrela da tarde”. Normalmente, é a primeira “estrela a ser vista depois do pôr do sol.

<sup>2</sup> O mito segundo Gama Kury: “Ninfas do Poente, filhas de Nix (a Noite), ou de Atlas e de Hespéris, ou de Zeus e de Têmis, ou ainda de Forcis e de Cetó. As Hespérides, geralmente, são três — Aigle, Eritéia e Hesperarêtua (respectivamente “Brilhante”, “Vermelha” e “Arêtua do Poente”); às vezes, entretanto, o nome da última é desdobrado em Hespéria e Arêtua, e elas passam a ser quatro. Moravam nos confins do Ocidente, perto das Ilhas dos Bem-Aventurados, às margens do Oceano, ou, em outra versão da lenda, no sopé do monte Atlas (ao norte da África). As hespérides eram as guardiãs do jardim dos deuses, cenário de seus cantos em coro junto às fontes de onde jorrava a ambrosia; lá cresciam os pomos de ouro, presente de Gaia (a Terra) a Hera por acasão de suas núpcias com Zeus; ajudava-as a zelar pelos pomos um dragão, filho de Forcis e de Cetó (portanto seu irmão numa das versões da lenda), ou de Tífon e de Êquidna. As Hespérides estão ligadas à lenda de Heraclés, pois um dos trabalhos impostos por Eristeu ao herói foi a busca desses frutos prodigiosos. Em outra versão da lenda as Hespérides eram sete filhas de Atlas e de Hespéris, possuidoras de enormes rebanhos de carneiros (em grego *mela* significa “pomos” e “carneiros”). Búsiris, rei do Egito, cujos domínios chegavam até as proximidades do local onde viviam as Hespérides, mandou alguns bandidos roubar os rebanhos e raptar suas guardiãs. Nessa ocasião, Heraclés libertou as Hespérides e as restituiu a Atlas. Para recompensar o herói, Atlas entregou-lhe o que ele viera buscar (não se esclarece nessa versão da lenda se os pomos ou os rebanhos”. (KURY, 2008, p. 197)

Mas Vênus é avistado também ao amanhecer e por isso recebe ainda os nomes de “estrela da manhã”, “estrela matutina” e “estrela d’alva”. Um detalhe que não aparece na raiz da palavra grega, mas que já era observado por civilizações antigas, como a egípcia e a maia.

Segundo Plínio, o Velho, as ilhas de *Hespérides* eram a residência das ninfas que davam nome àquele lugar tão especial. De acordo com a lenda, as *Hespérides* vigiavam uma árvore com galhos e folhas douradas, que dava maçãs de ouro. Essa árvore ficava no jardim das Delícias, /.../

Essa ideia do Jardim das Delícias vai aparecer mais tarde no primeiro livro do Antigo Testamento, *Gênesis*. É o famoso jardim do Éden, que em hebraico quer dizer delícias, onde Adão e Eva cometeram o pecado original (2004, p. 70).

Em *A cabeça calva de Deus*, a imagem da estrela é bastante significativa, principalmente quando o poema associa os cabo-verdianos à ideia de “estrelas da manhã”, pela relação do povo com o sol.

De outro lado, também é Cantarino que lembra que ao mito dos Campos Elísios se associou o arquipélago das ilhas Canárias. Assim, os conceitos de bem-aventurança e paraíso foram relacionados ao espaço geográfico que acabou incorporando outros arquipélagos que formariam a Macaronésia ou “Ilhas Atlântidas”, conforme explica Brito-Semedo:

Modernamente, deu-se o nome de Ilhas Atlântidas, ou Macaronésia, ao conjunto de arquipélagos que, frente à costa do Velho Mundo, se estendem de 15° a 14° de latitude norte — Açores, Madeira, selvagens, Canárias e Ilhas de Cabo Verde, no total de 15.000 km<sup>2</sup> de terras emersas, vinte e oito ilhas e dezassete ilhotas (BRITO-SEMEDO, 2006, p. 264).<sup>3</sup>

Tudo, enfim, leva ao mesmo princípio. Contudo, para enriquecer ainda mais esse repertório, volto-me a Manuel Veiga que narra outra imagem mítica, derivada desse mesmo referente, que se vincula, principalmente, à ilha de Santiago e à sementeira, justificando, segundo o autor, o caráter agrícola de Cabo Verde. Trata-se da história de Ntóni e Ntónia, Adão e Eva na linguagem do “Povo” da Macaronésia:

Conta-se que, antes de ser descoberto, Cabo Verde era de facto verde. Possuía uma vegetação espessa, cheia de árvores, frondosas e vicejantes. A água era abundante e os terrenos pantanosos, o que de facto se verificava no tempo da descoberta dos portugueses, em 1460, segundo alguns dados.

Havia então dois seres nesse confim do meio do mundo, eleitos do senhor, que os criou à semelhança e feitio. Adão e Eva se chamavam eles, únicos seres inteligentes destas paragens hesperetanas da Macaronésia. O Povo chamava-os Ntóni e Ntónia. Viviam numa grande clareira de Matu-I Engenho, actual planície da Assomada. Eram agricultores e criadores de gado. Viviam em abundância de pão, paz e tranquilidade, semeando e vivendo do fruto da sementeira, até que um dia, por um capricho da natureza, essa felicidade foi interrompida, não por uma serpente diabólica, como na Sagrada Escritura, mas por um abalo sísmico seguido de uma erupção vulcânica portentosa que quase dizimou toda a vegetação da ilha, tornando a paisagem idílica de então num espectro desértico e lunar. As lavas e os magmas expelidos espalharam-se pela ilha cobrindo-a de um manto de desolação.

Os dois Elfos fugiram para a maior elevação da ilha de Santiago, que hoje se chama Piku Ntónia, a fim de se resguardarem de uma possível soterração. Entretanto, quando se encontravam num vale, entre uma serra e outra mais elevada, foram inexploravelmente surpreendidos por uma lava mais caprichosa que os petrificou, tornando-os duas estátuas, postadas lado a lado, que a população de Santa Catarina chama de Adon y Éva. (VEIGA, 1998, p. 48)

Ratificando o que já se havia comentado a partir da colocação de Cantarino, Ntóni e Ntónia confirmam as aproximações feitas entre os mitos da Atlântida, das Hespérides, do conceito de Jardim das Delícias e da narrativa bíblica. Todo esse processo de interrelação deriva, como igualmente se afirmou, da imanência dos potenciais sêmicos da criação, fundação, da superação e mesmo da

---

<sup>3</sup> Brito-Semedo referencia a informação, citando a fonte: Orlando Ribeiro, 1997.

punição na cultura cabo-verdiana, principalmente a partir do momento em que emerge o desejo de se conquistar autonomia identitária.

Outra imagem mítica, também nascida da capacidade de a literatura captar potenciais simbólicos ligados à experiência mítica se reconhece na inserção do mito da Pasárgada, liricamente estruturado no poema do brasileiro Manuel Bandeira, na cultura cabo-verdiana. Se a Pasárgada de Bandeira remonta a um movimento de exílio voluntário, nascido do desejo de uma realização impossível no plano da realidade, em Cabo Verde, essa relação provocaria um sentimento dual: ora de identificação com o exílio, a fuga ou a evasão, como forma de resgate de uma perspectiva idealista de vida, ora de recusa, como forma de reafirmação da necessidade de, ficando na terra, o povo cabo-verdiano poder, de fato, atuar para a superação dos estigmas dos quais ficou refém, entre eles, as secas e a dominação colonial. Simone Caputo Gomes contempla essa questão:

Temas como o martírio da terra-mãe, a aridez, a seca, a fome são constantes do olhar cabo-verdiano para dentro, assim como os temas da insularidade como drama geográfico e da emigração ou evasão como saídas possíveis para essa problemática.

Manuel Bandeira, por exemplo, teve larga recepção no meio literário cabo-verdiano, sobretudo pela perseguição da felicidade cujo protótipo se cristaliza na imagem de Pasárgada. Considerado um irmão atlântico por Jorge Barbosa, que relê a sua poesia em inúmeros textos, Bandeira tem outro importante admirador, o poeta Osvaldo Alcântara (Baltasar Lopes). A imagem de Pasárgada fecunda seus textos, não mais motivada pela doença como nos poemas do brasileiro, mas pela pobreza do arquipélago.

/.../

O mito de Pasárgada, ressaltado por Bandeira, permanece na memória de vários poetas cabo-verdianos, seja para parafraseá-lo ou recusá-lo ideologicamente como é o caso de Ovídio Martins no poema citado, “anti-evasão” (2008, p. 134-5).

“Partir ou ficar?”, a dualidade que, como já se viu, marca a cultura cabo-verdiana fica bem representada pela especial inserção do mito da Pasárgada no imaginário literário do país, que, como afirmou Gomes, adaptou a Pasárgada de Bandeira às próprias demandas de Cabo Verde. De certo modo, a evasão preenche o potencial sêmico da superação, ainda que desloque o espaço de superação para outro local. Ou seja, o desejo de evasão é inerente à natureza humana, e se faz presente principalmente nos momentos em que a realidade parece não condizer com a pulsão pela busca de felicidade.

As imagens míticas até agora citadas estão diretamente vinculadas ao imaginário literário de Cabo Verde, ou seja, se concretizaram a partir da influência da literatura (e dos literatos e/ou intelectuais) na sociedade. Cabe, porém, comentar imagens míticas de feição popular, ainda que igualmente passíveis de serem retomadas na literatura cabo-verdiana e nas artes em geral.

A primeira nos é relatada por Germano Almeida:

Existe em Cabo Verde uma lenda segundo a qual Deus já tinha dado por terminada a longa semana de trabalho que tinha dedicado à criação de tudo quanto achou que deveria existir, quando reparou nas suas mãos ainda sujas da massa que se tinha entretido a espalhar um pouco por todo o lado. Sacudiu-as ao acaso no espaço num gesto indolente de que diz “o que está, já está”, mas logo perto da África viu pequena silhas brotando do grande mar. Ah, disseram a Deus seus ajudantes, você já criou por aí mais umas terras, só que já não tem mais nada com que as dotar, nem riquezas, nem águas, nem plantas. Não tem importância, terá respondido Deus encolhendo os ombros, com a quantidade de boa terra que já espalhei por aí, todas elas devidamente providas não só de viveres como de riquezas de toda espécie,

estou convencido que, por mais empenho e vigor que os humanos venham a pôr na minha ordem de crescerem e de se multiplicarem, nunca irão encher a terra ponto de se lembrarem de habitar essas rochas que infelizmente vão ficar para sempre escalavradas. Mas Deus não contava com a mania que atacou os portugueses do século XV, de descobrir novos mundos. E foi assim que lá pelos anos de 1460, tropeçaram com as ilhas a que chamaram de Cabo Verde, até hoje ninguém sabe muito bem porquê (1996, p. 10).

A imagem que resulta de tal narrativa, por seu caráter cômico, se contrapõe às anteriormente comentadas. A criação, nessa perspectiva, é fruto do acaso e mesmo de certa displicência divina. O povoamento de Cabo Verde torna-se, assim, uma espécie de contramão dos desígnios divinos, o que projeta a imagem nos potenciais sêmicos da transgressão e da superação. O desfecho da colocação de Germano Almeida ratifica, todavia, a imanência de continuar se buscando as origens, uma vez que até o nome do país não parece ter justificativa. E sobre isso, acrescenta Almeida:

Pretendem alguns que apenas por causa do promontório africano do mesmo nome que lhe fica em frente e não por vislumbre de alguma haste verde espetada ao vento, mas cabo-verdianos mais ciosos dos nossos pergaminhos defendem que a *secura* não é senão a condenação de alguma divindade mais vingativa, porque nos primeiros dias da Criação as ilhas apresentavam-se completamente cobertas de vegetação luxuriante, com árvores de fruto em abundância, e durante muitos séculos terá mesmo corrido outra lenda de que já naqueles tempos os deuses privilegiavam as ilhas como local de fêras repousantes e ótimo para libações (1996, p. 10-1).

Essa outra versão se estrutura com base no potencial sêmico da punição. Essas variações são coerentes com o caráter multissignificativo do mito e, mais uma vez, comprovam a necessidade humana de buscar no maravilhoso as respostas para questões ligadas à experiência humano-existencial.

Outra imagem mítica de caráter popular trata-se do “Guarda-Cabeça” (*guarda-kabésa*, em crioulo) ou “Noite Sete”, que envolve um ritual bastante curioso, relacionado ao nascimento e à sobrevivência dos/as pequenos/as cabo-verdianos/as, e cuja origem se explica, historicamente, pelo alto índice de mortalidade infantil<sup>4</sup> na primeira semana de vida que durante muito tempo aconteceu em Cabo Verde. João Lopes Filho explica, assim, a crença e o ritual derivados dessa realidade:

A cerimónia o ‘Guarda-Cabeça’ marca o fim do ‘isolamento’ (fase de cuidados e apreensões) da criança e da mãe, o estabelecimento das relações normais com parentes e vizinhos, bem como o regresso da mãe às suas atividades e a sua reintegração no grupo social mais vasto.

Os rituais da ‘Noite de Sete’ (como também é conhecida) têm lugar sete dias após o nascimento da criança, processando-se, mais ou menos, da mesma maneira em quase todas as ilhas. Apesar de, presentemente, ser praticamente emotivo de convívio, ainda se mantém em muitas regiões<sup>5</sup> o seu significado original. Nestes casos apresenta um certo ritualismo, patenteando uma forte ancestralidade anímica.

Nesse dia reúnem-se na casa dos pais do bebé todos os familiares, vizinhos e amigos, numa vigília com o objectivo de defendê-lo das bruxas, lobisomens, etc., que podem vir buscar os ‘anjinhos’, e

4 João Lopes filho cita a falta de higiene, de vacinas e o tétano como as causas mais evidentes dessa mortalidade de recém-nascidos. (1995)

5 Tomé Varela, a esse respeito, faz colocações divergentes: “Na noite do sexto para o sétimo dias após o nascimento de uma criança, era habitual, nomeadamente na ilha de Santiago, a prática de *guarda-kabésa* (‘guardar a cabeça’), bons anos atrás. Hoje, já não tanto. Mas, quando for praticado, já não é tomado a sério; é mais pretexto para festejar e divertir do que outra coisa” (2005, p. 419) e “...*guarda-kabésa* parece ser já uma crença falida, em Cabo Verde” (200, p. :421) . Poderia se pensar que a divergência vem das datas das colocações de Varela e de Lopes Filho. No entanto, o texto de Varela, publicado em 2005, é de 1994. Em entrevista aos alunos da Universidade do Mindelo, todos muito jovens, eu constatei ser o ritual do ‘Guarda-Cabeça’ conhecido de todos, ainda que a crença em bruxas, lobisomens, etc. não tenha o mesmo peso. Muitos confirmaram ser ainda praticado tanto em São Vicente quanto em Santo Antão. Contudo, não interessa aqui a divergência, mas o valor simbólico do ritual, tenha o apelo místico o mesmo peso ou não. Importa, isso sim, a prática da união coletiva como suporte para a sobrevivência do indivíduo.



lhes sugar o sangue, ou, ainda, para impedir a vingança de outras crianças que morreram antes dos sete anos. É por isso, que, vez em quando, um 'curioso' faz orações com o intuito de aplacar ou afastar a ira daquelas 'alminhas insatisfeitas'.

/.../

Todo aquele pessoal passa a noite comendo ou bebendo, contanto estórias e anedotas ou jogando cartas, mas procurando estar sempre atentos e fazer barulhos para afugentar as bruxas. Ao som de violões, cavaquinhos e chocalhos (feitos de grãos de milho dentro de latinhas de sumo), vocalistas improvisados cantam no cubículo térreo, /.../

À meia-noite em ponto, duas 'pessoas de coragem' saem à rua, sorrateiramente, para um de cada lado do edifício atirarem punhados de cinza da fogueira e sal sobre o casebre, enquanto murmuram orações para afugentar os espíritos maus. A partir desse momento o perigo passou, e as bruxas já não tem poder sobre a vida da criancinha (1995, p. 33-4).

Guarda-Cabeça, como se vê, se sustenta nos potenciais sêmicos da purificação e da iniciação. Purificada, pelo ritual iniciático simbolicamente vivenciado pela coletividade, a criança recém-nascida fica espiritualmente armada para o enfrentamento da vida. O interessante desse ritual é que, independentemente da permanência ou não de fatos reais, como os que levaram à morte incontáveis vidas de recém-nascidos, e de crenças sobrenaturais nomeadas em bruxas e lobisomens ou mais abstratas como espíritos maléficos, reside na união do grupo e no uso de tradições musicais como pano de fundo para a vigília um caráter que permanece no imaginário cabo-verdiano: a força da coletividade.

Outra imagem a ser tomada é a da *Rotcha Scribida*, que se refere a inscrições rupestres encontradas na Ilha de São Nicolau e que se tornaram, inclusive, uma espécie de atração turística, como explica o site da *Morabitur*:

Os escritos da *Rotcha Scribida* constituíram em tempos a principal atração turística da ilha. Situada em Ribeira da Prata, o seu acesso é um pouco demorado por estar distante e não são mais do que algumas frases esculpidas na rocha, numa linguagem iconográfica ainda desconhecida, e cada vez mais imperceptível devido à erosão.<sup>6</sup>

Extratos de notícia publicada em 18 de novembro de 2003 no periódico virtual *Notícias lusófonas*<sup>7</sup> ressaltam a influência não só da *Rotcha Scribida*, de São Nicolau, mas também da *Pedra do Letreiro*, de Santo Antão:

Em Cabo Verde, existem inscrições rupestres, nunca estudadas por especialistas, mas ao longo dos tempos têm estimulado o imaginário dos cidadãos, que procuram ver nelas uma origem anterior à chegada dos navegadores portugueses, em 1460.

Referenciadas em escritos de portugueses e estrangeiros no último século, a *Rotcha Scribida* na povoação de Ribeira de Prata, na ilha de S. Nicolau, e a *Pedra do Letreiro*, em Ribeira de Janela (ou Genela), na ilha de Santo Antão, têm suscitado até agora as mais ousadas especulações.

Se para o povo os possíveis caracteres da *Rotcha Scribida* são da autoria de piratas, para outros poderá ser uma marca da presença de jalofos africanos, ou meramente um fenómeno natural resultante da pressão de camadas rochosas.

6 Ver <http://www.morabitur.com/?q=node/21>. Consulta realizada em dezembro de 2011.

7 Ver a matéria de Francisco Fontes (Agência Lusa) "Inscrições rupestres alimentam a fantasia do povo". In: <http://www.noticiaslusofonas.com/view.php?load=arcview&article=4129&catogory=Cabo%20Verde>. Consulta realizada em dezembro de 2011.

Quanto à Pedra do Letreiro, no concelho do Paúl, Santo Antão, não há dúvidas de que as inscrições resultam de mão humana, sejam caracteres rúnicos (dos mais antigos povos germânicos e escandinavos), ou berberes, como alguém defendeu, sejam dos primeiros navegadores portugueses.

“Em qualquer dos casos, não passam de simples conjecturas sem fundamento real”, opina o antropólogo João Lopes Filho, frisando que quanto a um anterior povoamento efectivo das ilhas cabo-verdianas não foram encontradas até agora indústrias líticas, nem quaisquer elementos ou utensílios que demonstrem terem sido habitadas antes dos portugueses. /.../

Por seu turno, o professor de liceu João Morais, num artigo publicado no jornal Notícias em 1988, recorda ter ouvido na sua infância, passada nos anos 20 no concelho do Paúl, populares a atribuírem as inscrições da Pedra do Letreiro “a coisas do encantado ou do demónio”. /.../

É August Chevalier, professor do Museu de História Natural de Paris, que andou por Cabo Verde em 1934, que avança com a hipótese de as inscrições da Pedra do Letreiro serem caracteres rúnicos, embora não tenha aprofundado a tese.

Mais recentemente, o francês Pierre Sorgial, na obra “Les Iles du Cap Vert d’Hier et d’Aujourd’hui”, editada em 1995, baseando-se nas observações do engenheiro português Bacelar Bebian, no início do século XX, diz que as supostas inscrições da Rotcha Scribida de S. Nicolau serão “um fenómeno natural resultante da pressão exercida por camadas de terra sobre as camadas de tufos subjacentes”. /.../

O historiador Correia e Silva e o sociólogo Arnaldo França não põem de lado a hipótese de ter havido presença de pessoas em Cabo Verde antes da chegada dos portugueses, em 1460, mas nada até agora pode afiançar essa tese. E afirmam que estas ideias fantasiosas caem sempre no gosto das pessoas.

Arnaldo França é de opinião de que isso se insere numa ideia de as ilhas cabo-verdianas terem feito parte da antiga Hespérides, da Atlântida, cantada por Camões nos Lusíadas, e continuada por poetas de Cabo Verde como José Lopes.

A longa citação, a meu ver, justifica-se pelo destaque que dá à fusão entre um imaginário desejoso de preenchimentos imagéticos e uma circunstância carregada de possibilidades de leituras que muito bem se agrega a essa pulsão pelas imagens míticas da criação e da fundação.

Também integram o repertório mítico cultural de Cabo Verde, narrativas como as do Ti Lobo, Chibinho, Mã Pêxe Cabalo, Bulimundo, Boi Dourado, entre outras (conforme Lopes Filho, 2003, p. 273). Vera Duarte, em *A palavra e os dias*, na crônica “Blimundo ou o mito-fundador da cabo-verdianidade”, fala das reminiscências de sua infância em São Vicente, quando escutava as histórias de “Blimundo”. Vejamos um trecho:

Resumidamente a estória conta-se assim: Era uma vez Blimundo, um boi forte negro e lindo, que trabalhava para o rei, trapichando sem cessar num magnífico trapiche; Blimundo apaixonou-se pela codezinha do rei, mas resolve fugir quando vê que é sobre explorado e o seu amor não é correspondido. Sem o boi, o rei perde a sua principal fonte de riqueza e furioso manda os seus soldados capturarem Blimundo, mas em vão, pois são todos derrotados por este. Então o rei que sabe que Blimundo gosta de música e da sua codezinha manda um emissário que é um tocador de cavaquinho prometer-lhe a liberdade e a sua codezinha em casamento caso volte para o palácio.

Apaixonado e seduzido pela música o boi portentoso volta com o tocador de cavaquinho, mas é logo mandado prender pelo rei. Blimundo vê que caiu num logro e quando a codezinha vai visitá-lo no curral onde está preso ao trapiche, uma lágrima de tristeza cai-lhe dos olhos. Condoída a codezinha abraça-o e beija-o na face. O boi transforma-se então num lindo mancebo negro e forte por quem a bondosa codezinha se apaixonou. Casam-se, têm muitos filhinhos e vivem felizes para sempre.

Esta minha versão tem a seguinte leitura: em linguagem metafórica, o Blimundo é o africano trazido escravizado do continente para as ilhas onde era a principal força de trabalho; o rei simboliza o colonizador; e a codezinha do rei é a mulher branca reinol despreconceituosa que se casa ou se cruza com o homem negro dando origem à mestiçagem.

Os filhos do Blimundo e da codezinha do rei mais não são que os crioulos que somos nós, mulatos e mestiços (2013, p. 13).

Essa e outras histórias compõem o folclore cabo-verdianos e igualmente integram o painel do imaginário mítico do país.

Ainda que alusões a imagens como a de Bulimundo (ou Blimuno) apareçam na obra de Fortes, são as imagens anteriormente destacadas que mais importância têm na estruturação do plano maravilhoso de *A cabeça calva de Deus* no que se refere à presença, no poema, de imagens míticas tradicionais da cultura cabo-verdiana. Entre todas, cabe dizer, será a imagem mítica da Estrela da Manhã a que mais propriedades metafóricas terá para simbolizar o povo cabo-verdiano tal como o poema o retrata. À imagem mítica da Estrela da Manhã une-se o poder de renascimento que vem da “palavra que é aurora”, como destaca Rosidelma Fraga:

O poeta faz da palavra alimento que sacia a fome do povo cabo-verdiano. A aurora da palavra poética fortiana nasce como símbolo de esperança diante da escuridão social do país. O poeta celebra na terra um novo alvorecer em tom de aplauso e contentamento, como nos versos do poema “Quando a manhã amanhecer” (FRAGA, s/a, p. 9).

Antes, porém, de iniciar a análise da presença desses referentes, volto a uma imagem mítica universal: a de Jesus Cristo. Aqui, contudo, desejo dar maior ênfase à sua importância dentro do plano maravilhoso da obra. A associação entre Jesus e o ser humano desenvolvida em *A cabeça calva de Deus*, no caso coletivamente representado pelo povo cabo-verdiano, sustenta-se culturalmente, visto ser Cabo Verde um país predominantemente católico, como atesta Tomé Varela em (*Kon*) *Tributu*.

Jesus Cristo<sup>8</sup>, o Deus encarnado como homem e feito “cordeiro” de seu Pai, é, sem dúvida, o herói épico natural mais importante do Ocidente e, por que não dizer, do mundo. Seu “feito histórico” foi tão representativo que estabeleceu a divisão do tempo histórico em “antes” e “depois” Dele. Suas palavras, jamais registradas por Ele por escrito, vieram consolidar a Lei divina, mas, ao mesmo tempo, adaptá-la às novas exigências socioculturais. Seu nascimento virginal, sua árvore genealógica (Lucas destaca o fato de Jesus pertencer à 77ª geração de Israel), seus milagres, a pregação na Galiléia e em Jerusalém, o enfrentamento das tentações no deserto, a Santa Ceia, a onisciência acerca de seu destino, a crucificação e a ressurreição, entre outros, constituem as ações e os eventos que consolidaram a fusão do histórico com o divino. Entretanto, em termos de inscrição épica, a imagem mítico-religiosa bíblica de Jesus Cristo centra-se nas representações do messianismo e da redenção. Ou seja, em relação a Cristo, a principal influência na poesia épica será a consolidação da redenção como modo de expandir e aperfeiçoar a experiência humano-existencial. Assim, outros nomes, cuja inscrição na dimensão histórica consolidou um “feito”, realizado à custa de martírios, a partir do qual a sociedade ali inscrita pôde ascender ou se elevar (em quaisquer termos), receberam a “aura mítica” de redentores/as. É o que, em *A cabeça calva de Deus*, acontecerá com Amílcar Cabral, conforme se verá no capítulo sobre o heroísmo épico.

---

<sup>8</sup> Aqui retomo texto desenvolvido em *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres*.

Não é, contudo, essa imagem de Cristo que *A cabeça calva de Deus* explora, mas outra, a do Cristo que tem a palavra reveladora e que, por meio dela, promove a integração do povo cabo-verdiano ao universo simbólico de uma ceia santa, de uma comunhão, cujo efeito será o de consolidar a inserção da identidade cabo-verdiana no maravilhoso.

Em relação à imagem de Cristo, vale lembrar a imagem mítico-religiosa bíblica da “Santíssima Trindade” que tem dupla função: integrar Pai, Filho e Espírito Santo e, ao mesmo tempo demarcá-los com diferentes inscrições do divino. Logo, conforme aponta Reginald H. Fuller no *Dicionário da Bíblia*:

Quando chamamos Jesus de Deus, isso deve ser cuidadosamente nuançado: Jesus não é tudo que Deus é. Ele é a encarnação daquele aspecto do divino que é Deus saindo de si mesmo em atividade criadora, reveladora e salvadora. Em termos do dogma posterior, ele é a encarnação da Segunda, não da Primeira, pessoa da Trindade (In METZGER & COOGAN, 2002, p. 149).

Tal citação reforça a ideia de que está na “revelação” e na “salvação” a marca de Cristo. Deus é o Criador, Cristo é o Redentor. Essa separação, todavia, não foi simultânea ao advento da crucificação, mas uma interpretação desenvolvida com o passar dos tempos. Os elementos que incidiram para essa diferenciação entre Deus/Criador e Jesus/Redentor foram, entre outros, a celebração da Sagrada Ceia, na qual Cristo se fez vinho e pão, a ser consumido pelos homens, o fato de Cristo ser denominado “Cordeiro de Deus” e o fato de o sangue de Cristo consolidar-se como o último sacrifício de sangue, o sangue “da nova e eterna aliança”.

A partir da consolidação de fato da Igreja Cristã no Ocidente, outras visões sobre o messianismo e a redenção impregnaram os discursos religiosos. Mais modernamente, passou a se valorizar a imagem mítico-religiosa introjetada de Cristo, ou seja, Cristo está dentro de cada indivíduo. Todavia, ainda que resida em cada indivíduo, e, por isso, ser múltiplo, Cristo detém também a propriedade do Uno.

A fragmentação da imagem de Cristo, nos rituais e nas manifestações discursivas em geral, em Menino Jesus, Cristo Pregador, Cristo Crucificado e Cristo Ressuscitado fez-se recurso retórico para reflexões isoladas sobre os diferentes significados impressos em cada uma dessas imagens. Contudo, a unicidade de Cristo sustenta-se em sua personalíssima filiação a Deus.

Esse caráter de “único” inseriu nas culturas ocidentais a expectativa da redenção através do indivíduo e habilitou seres históricos a ganharem relevo mítico quando as sociedades os reconhecessem como “mártires”. Os/as redentores/as assumem, invariavelmente, imagens individualizadas e carregam consigo “missões” que, realizadas, promovem mudanças no encaminhamento histórico da experiência humano-existencial. No entanto, a dissociação entre a criação e a redenção ficou inalterada. Daí, talvez, por exemplo, a justificativa para que a imagem mítico-clássica de Prometeu tenha sido referenciada pelas artes em geral apenas (ou na grande maioria das vezes) nas versões que o descrevem como “libertador da humanidade” e não nas que também o contemplam como “criador do ser humano”.

Considerando que *A cabeça calva de Deus*, por um lado, valoriza a simbologia bíblica da Santíssima Trindade — em que Deus, Jesus e o Espírito Santo configuram uma conotação masculina para a espiritualidade —; e, de outro, dá grande expressividade à imagem mítica da

Mãe-Terra ou Terra-Mulher, vê-se na obra um equilíbrio interessante entre masculino e feminino na veiculação de imagens míticas relacionadas ao misticismo. A Santíssima Trindade, lembro bem, se lida literalmente, ou seja, se apreendida unicamente pelo viés da ótica patriarcalista, revela uma concepção mítica de caráter sexista e excludente, visto estar a figura da mulher alienada do universo divino supremo que se constitui como força geradora e mantenedora das lógicas espirituais: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. No entanto, dentro de uma perspectiva revisionista, algumas incursões no nível da linguagem podem abrir essa simbologia a universos muito mais profundos de análise e fruição. Um exemplo de “releitura” ou revisionismo pode ser extraído da reflexão que Campbell faz acerca da “Trindade pagã”:

Em algumas representações artísticas vê-se a Divindade e à sua Direita se postam as três Graças. As Musas estão vestidas porque a arte veste o mistério despido. A primeira das três Graças é Eufrosine, ou arrebatamento, enviando a energia de Apolo ao mundo; a segunda é Aglaia, esplendor, trazendo a energia de volta; e envolvendo ambas, encontramos Tália, abundância. Pode-se reconhecer que estas são as funções da *trindade* na tradição cristã de base bíblica, na qual esses mesmos poderes recebem uma forma masculina (2002, p. 51).

De modo curioso, Campbell vê a questão do dualismo sexista como uma forma equivocada de ler e compreender as imagens mítico-religiosas. Segundo ele, as forças envolvidas no mito da criação — arrebatamento, esplendor e abundância —, são transcendentais, o que extrapola toda e qualquer designação de gênero. Campbell relaciona Tália ao Pai, a abundância criadora que unifica; Eufrosine é o Filho, que se derrama em arrebatamento de amor sobre a Humanidade; Aglaia é o Espírito Santo, pois assume a função de nos levar de volta às origens divinas e espirituais. Não há, pois, nessa leitura de Campbell, qualquer necessidade de se delimitar uma identidade sexual para o arrebatamento, o esplendor e a abundância envolvidos no processo divino de criação da vida. O Pai, o Filho e o Espírito Santo ou Tália, Eufrosine e Aglaia são imagens arquetípicas que, se culturalmente veiculadas como representações humanas e/ou corpóreas sexualmente identificadas — e não como o mito da criação em si, em sua forma metafórica —, promoverão uma compreensão mutilada da estrutura complexa que representam e que só pode ser absorvida em sua complexidade se a manifestação discursiva (ou imagem arquetípica) que a reveste for transgredida durante a fruição.

Ler o que, na Santíssima Trindade, representa metaforicamente o arrebatamento, o esplendor e a abundância de que se constitui a criação negando os referentes sexistas (ou os compreendendo como injunções histórico-sociais), faz-se, portanto, prática revisionista saudável que amplia a acessibilidade do ser humano à metáfora religiosa.

A presença simbólica de Cristo em *A cabeça calva de Deus* é de grande importância, principalmente pelo relevo que o poema dá ao caráter amoroso, revelador e integrador de Jesus, que, sentando-se ao lado do Pai, leva consigo o ser humano. E, em *A cabeça calva de Deus*, leva o povo cabo-verdiano. Ainda que imagens como “Vai! Diz a São Vicente/ que a sombra do meu corpo é uma cruz” (“Recado de Umbertona”, 2001, p. 65), “Ali! as narinas do meu pai/ Sofreram o sopro/ E a forja redonda/ Do carvão de cruz & caos” (p. 154) ou “Enquanto! sóis & séculos/ Crucificavam a África/ Na tua carne de Cristo” (p. 234) relembrem a redenção e o martírio de Cristo, associando-o aos sofrimentos cabo-verdianos e africanos em geral, predomina na obra, por seu tom profético e esperançoso, como se vê em: “Mensageira! da renovada parábola/ para a Liberdade das estátuas/ Para as mãos de Cristo no Corcovado/ E para as rugas do Monte Cara” (p. 238). E, pela fusão entre

o divino e o ser humano, que a imagem mítica de Jesus Cristo representa, realiza-se no poema uma definitiva aproximação entre a religiosidade e a consciência da terra, como se verifica quase no final de *Pedras de Sol & Substância*: “No povoado! a paróquia fica/ cada vez mais povo/ cada vez mais pulso/ De amar a terra” (p. 286).

Volto-me, pois, agora a verificar em que medida todo esse repertório mítico da tradição cultural cabo-verdiana — a imagem mítica da Atlântida, das Hespérides, do Jardim das Delícias, dos Campos Elísios, da Pasárgada, de Ntóni e Ntónia como Adão e Eva, a criação aleatória de Deus, a colônia de férias castigada, o Guarda-Cabeça e a *Rotcha Scribida*, — se presentifica, direta ou indiretamente, na obra de Corsino Fortes.

Ana Mafalda Leite faz interessante consideração sobre o que seria a capacidade de *Pão & Fonema* de fundir a tradição marcada pelas imagens míticas de criação e fundação atlântidas e hesperitanas à imagem evasionista de Pasárgada:

O mito de Pasárgada dá continuação, de uma certa forma, a essa procura de espaço ideal, um espaço feliz e hedonista que o território das ilhas não consegue preencher, actualizar. Pensamos que com *Pão & Fonema* se dá finalmente a inscrição do tempo/espaço mítico no tempo/espaço real, e essa “outra terra”, de origem, de fuga, de demanda, volve ao centro das ilhas, fazendo coincidir, pela primeira vez, o espaço de frutificação e de bem-aventurança, o *locus-amoenus* com o topos da Pátria, agora reencontrada pelo mito da fundação (1995, p. 126).

Essa colocação de Leite, embora associada a *Pão & Fonema*, certamente se aplica ao conjunto representado por *A cabeça calva de Deus*. Sem abandonar a busca mítica pelo “jardim das delícias” como característica do comportamento e do desejo humano, a obra de Fortes recusa, porém, o evasionismo implícito na imagem da Pasárgada e faz de Cabo Verde uma Pasárgada possível, pela força transformadora de seu próprio povo. Essa fusão de referentes consolida a visão de Cabo Verde como uma “Terra Prometida” que não pede evasão, porque está ali, disponível aos cabo-verdianos. Recordo que:

A Terra Prometida figura, no texto bíblico, ora como uma condição espacial ou geográfica, ora como uma condição imaterial, simbólica, projetada no espaço celestial ou no Reino de Deus. As migrações constantes do povo judeu ratificam essa pulsão pelo encontro com a terra ideal, aquela na qual as comunidades humanas possam se estabelecer definitivamente, sem enfrentar problemas como precariedade de alimentos ou cataclismos (RAMALHO, 2004, p. 303).

Se pensarmos que “precariedade de alimentos” e “cataclismos” (no caso, a seca) marcam as circunstâncias físicas do arquipélago, como encontrar ali a Terra Prometida? Somente através da “reinvenção da terra”. E para que essa “reinvenção” da pátria seja possível é imprescindível que o poema assuma um valor profético, o que também é reconhecido por Ana Mafalda Leite na leitura de *Pão & Fonema*. Esse tom de profecia se recolhe da constante projeção do povo em direção à consciência da terra mediada, como já vimos, pelo valor convocatório das invocações, pelos apelos ora dirigidos à coletividade ora a indivíduos que, na concepção poemática, são ícones da busca pela identidade pátria ou “mátria”, como já se destacou neste capítulo.

Assim, a imagem mítica da Atlântida, das Hespérides, da Estrela da Manhã, do Jardim das Delícias, dos Campos Elísios, da Pasárgada, de Ntóni e Ntónia como Adão e Eva, a criação aleatória de Deus ou a colônia de férias castigada são referentes que se misturam na obra de Fortes, consolidando um repertório mítico-cultural, mas moldando-o a uma estrutura filosófica própria que se sustenta em uma fusão identitária em que espiritualidade e pragmatismo se direcionam ao mesmo propósito: o de

reafirmação de Cabo Verde como lugar de fala, de vida, de transformação, de futuro.

Relaciono alguns exemplos da presença dessas imagens míticas nos três livros, sem, todavia, pretender contabilizar todas as recorrências. O intuito é comprovar como esse repertório se funde ao fundamento filosófico principal da obra.

Em *Pão & Fonema*, os trechos mais importantes no que se refere a esse repertório mítico residem nos poemas “Recado de Umbertona” e “Emigrante”, em que, subliminarmente, se pode perceber o que já se destacou em relação ao significado de “Pasárgada”. Embora não nomeie a Pasárgada, o eu-lírico/narrador elabora uma imagem inversa à da contida no poema de Bandeira. A felicidade não está no exílio, mas no retorno. Em “Recado de Umbertona”, os já comentados versos “Porque o meu nome é sangue/ e o sangue desta saudade é/como o sol da terra longe/ Monte-Verde/ a esperança da manhã” (p. 67) reafirmam a contundência do vínculo identitário do ilhéu de São Vicente. Em “Emigrante”, a afirmativa “Aguardam-te” (p. 71) igualmente funciona como um apelo antievasionista. Contudo, em “Pilão”, nos versos “Aqui/ Ergo a minha aliança/ De pão & fonema” (p. 85), percebe-se a relação mística implícita entre a visão da terra e o pacto divino de Jesus com os homens. Já no poema “O pilão e a mó de pedra” (p. 86), temos em “Este homem E a sua fêmea/ Tal tábuas E o seu tabernáculo/ O sol na boca grávida/ O pão das artérias sobre a mesa” (Ibidem) uma imagem que sugere o par primordial, Adão e Eva, que funda o sangue da identidade cabo-verdiana.

Árvore & Tambor, por sua vez, apresenta registros mais visíveis desse imaginário mítico e místico. Desde “Ilha”, a associação entre a terra e a “cabeça calva de Deus” convida à visão do arquipélago como obra divina ou mesmo como força metonímica a encarnar o próprio Deus. Também os versos “Para que a criança E o olho dela/ Fecunde/ sobre a colina/ o umbigo vermelho da esperança” (p. 106) volta o tom de reafirmação da terra como espaço de reconquista e de esperança; enquanto “De manhã! as ilhas/ Da minha pátria nascem grávidas/ como o arco-íris/ na menina do olho” e “De manhã! as crianças de minha pátria/ Nascem/ com o oásis na palma da mão/ E plantam ilhas/ na boca do sol” (p. 112) sugerem tanto a imagem da Estrela da Manhã quanto a ideia de que as crianças, metonímia mais forte do poder de transformação do povo cabo-verdiano, podem criar na terra o Jardim das Delícias. E essa mensagem se reafirma em “Que do pão da diáspora/ Que amas/ Ao ovo da reconstrução/ Que amamos” (p. 117). Em “É a Estrela da Manhã/ No sangue/ Na alvorada/ Na árvore/ De todos nós” parece definir de vez a opção de Fortes pelo imaginário relacionado à força geradora de vida impresso na imagem da Estrela da manhã, sem, contudo, deixar de relacioná-la à própria força humana.

Há, ainda, em *Árvore & Tambor* uma negação da diminuição do poder divino em prol da valorização do poder humano de transformação e superação, sugerindo um tom menos mítico e mais realista, compatível, claro, com a tônica convocatória da obra. Esse momento se encontra em “Na ilha! A cicatriz de deus é grande/ Mas a ferida do homem é maior.../ A lírica de deus é grande/ Mas a música do homem é maior” (p. 128). Como resultado dessa música própria e potente, o poema chega a “Então! Saudamos o tambor e o versículo que chega/ No fim do dia E nomeia/ o seu povo e a sua lei/ entre o fogo de Eclesiastes/ e a parábola do Testamento de Amílcar” (p. 137), em que o discurso místico-religioso ganha a versão da palavra própria e resgatadora que a história dos homens construiu para si.

Outro referente tomado por *Árvore & Tambor* é o de Noé, também associado ao homem com força transformadora: “Como Noé/ As espécies conhecem/ a sílaba E a substância deste homem”

(p. 183). Por outro lado, em “Mulher”, o poema volta à imagem mítica da aurora ligada, agora, ao feminino, à Maria: “Mulher! é na palma/ palma a tua mão/ Que explode a Estrela da manhã” e “E diz o pilão à mó de pedra/ Ó ave de amor! mar & Maria/ Entre o mar E o arquipélago” (p. 185). Também a herança grega aparece: “A ilha da tua nudez/ Como uma gota de Troia nos meus calcanhares” (p. 196).

A capacidade de superação alia-se à reafirmação da terra como espaço para consolidação da identidade em:

Somos  
Dez rostos de terra crua  
E uma pátria de pouco pão  
E não há deserto  
não há ilha nem poço  
Que não vença  
Pelo olho vítreo da cabra,  
A lestada de lés a lés  
Que ontem devolvendo  
Devolvemos hoje  
Ao esqueleto verde da história  
A carne e a cruz  
do “flagelo”  
flagelado que fomos  
Aqui! Onde  
A seca é arma e a fome! Desafio  
A ilha é vida E a segura! vivência  
(2001, p. 201)

Recusando a imagem dos “flagelados do vento leste”, o poema recusa também o mito evasioneiro da Pasárgada para defender a força da Estrela da Manhã, porque “Éramos o ontem E hoje/ a letra viva/ do alfabeto do nosso percurso” (p. 204). E o “Golpe de Estado no Paraíso” transplanta, de vez, para Cabo Verde, o novo Jardim das Delícias, desconstruindo a imagem dos “pedaços” aleatórios de terra para sustentar um “amálgama” simbólico com força paradisíaca.

Em *Pedras de Sol & Substância*, a proposição “Oráculo” já define o tom que estará envolvido em diversas partes do poema. Há, todavia, no terceiro livro de *A cabeça calva de Deus* algumas partes que explicitam bem a influência do repertório mítico cabo-verdiano na composição da obra. E tal presença era de se esperar, uma vez que a última parte da trilogia se aprofunda no repertório cultural, incluindo aí as reverberações de uma desejada ancestralidade.



É o que se vê no poema “*Rotcha scribida*”, que alude diretamente à imagem mítica a Ilha de São Nicolau comentada mais acima. Esse poema, remontando à mais remota ancestralidade da terra, reinaugura, pois, sua fundação, atribuindo à pedra mítica e mística o papel de preservar a memória intraduzível da terra:

Ó rosto de mil lábios  
na tua crónica de milénio  
na tua letra & sílaba  
a palavra inamovível

/.../

Ó bíblia de murmúro  
na tua semântica  
De sal! Sangue & paradoxo

/.../

Pela maternidade  
Do versículo que nos une  
Na tua chama  
Na tua lava  
No seu tambor inenarrável

(2001, p. 223)

*Rotcha Scribida* aparece, ainda, em “Uma espiga de milho na boca do parlamento” (“o alfabeto de Sahel na boca de Rotcha Scribida”, p. 229), que também faz referências a “Ti Lobo”, “Ti Pedro” e “Bulimundo”, e alude à oralidade africana em: “Com/ as fábulas e ribêra riba ribêra boxe + as/ parábolas e fortuna & amém/ alumbradas/ nas 10 mil línguas d’África ouvida” (p. 230).

Outro poema também relevante para a verificação da circulação desse repertório mítico em *Pedras de Sol & Substância* é “Dragoeiro” que alia à simbologia do dragoeiro, árvore emblemática da cultura cabo-verdiana, referências que sugerem imagens míticas relacionadas à criação e à fundação: “Florescem no teu tronco/ O crânio e eus + o fogo o povo” (p. 227); “Que fecundem no teu tronco/ semanas & séculos de guarda-cabeça” (p. 228); “Entre o céu E a terra/ Como seu teu umbigo De mundo largo/ Já não fosse! o cálice/ De sol & substância/ No vulcão da Vida” (Ibidem).

Em “Na morna! Na mazurca o trompete da evasão”, aparecem alusões ao Pico d’Antónia e à Pedra Rolada, enquanto em “No ombro a minha mãe a pera a multidão”, fica sugerida a imagem da terra cabo-verdiana como fruto de um gesto ocasional de Deus: “Estas ilhas que correm/ pela cabeça calva de Deus/ À procura dos glóbulos brancos vermelhos/ o arquipélago inacabado” (p. 269), o que incita à necessidade do envolvimento do próprio povo cabo-verdiano no compromisso de finalizar a obra divina, resgatando, pela palavra cabo-verdiana, os “Sons/ que já foram deuses./ E ainda habitam os pedregulhos o coração” (p. 270), porque “O povo traz nos testículos/ Toda a primavera E todo o verão/ Da terra por semear”, p. 271). Por outro lado, os vínculos místicos da terra com Deus aparecem em “Todos os dias! as mãos de Deus/ Colocam um vulcão E um navio/ Entre os seios E as ancas/ De cada mulher” (p. 273). Ou seja, o poema reafirma todo o tempo que a construção da matéria épica é fruto tanto da atuação consciente do povo cabo-verdiano quanto da onipresença divina, protetora da terra. Nesse sentido, é importante lembrar uma colocação de Ana Mafalda Leite, para quem a obra de Fortes faz “uma importante reformulação na linha temática cabo-verdiana, não só pela insistência no antievasionismo, dando lugar à procura de Pasárgada no interior do arquipélago” (2001, p. 299).

Em “Fábula”, a referência ao repertório de narrativas populares sugere um *epos* a ser retomado através do estabelecimento do contato direto do povo com suas raízes ancestrais e a devida projeção desses referentes no momento presente. E quem dá o próprio exemplo é o eu-lírico/narrador: “E na hora, vou e descubro: na beleza litúrgica e minha/ filha! Na paixão olímpica da minha avó! A genealogia das/ virgens loucas da minha ilha” (p. 259).

Concluindo, pode-se dizer que se, em *Pão & Fonema*, o povo cabo-verdiano é convidado a adotar nova postura filosófica em relação à própria terra; se, em *Árvore & Tambor*, o convite é à recuperação a história e dos sentimentos impregnados na vivência da terra; em *Pedras de Sol & Substância*, se dá a derradeira fusão dos elementos concretos e abstratos que estão impregnados na identidade cabo-verdiana. Assim, o repertório mítico da cultura cabo-verdiana é a “água viva” que move a terra, a pedra sempre renovada dessa nação:

A partir de *Pedras de sol & substância*, a obra do poeta, reunida em único volume intitulado *A trilogia de a cabeça calva de Deus*, pode ser classificada como “duas águas”, já que o paraíso buscado nas obras anteriores parece ser encontrado com a libertação do povo cabo-verdiano e, sobretudo, na diferenciação do mineral contido nessa última obra, em que a pedra não é mais obstáculo e o sonho não é símbolo de nostalgia. O rupestre nessa obra pode representar a marca de retorno à língua, como na poesia de Manoel de Barros, e ainda um grande aprendizado dessa pedra, que não é mais letárgica e sim concreta. O ilhéu não é explorado na imagem castigada pela seca como nas obras anteriores, posto que se toma a água, que é símbolo de uma nova vida que se renova com o cabo-verdiano (FRAGA, s/a, p. 6-7).

Resta, enfim, a expressividade do último poema da obra, “Guarda-cabeça”, em que a proteção mística do guarda-cabeça, embalada pelo cavaquinho de Xisto Almeida, cria um ritual de celebração do fim da obra, ratificando o crioulo, a filosofia da conquista do Jardim das delícias e a consolidação do “Golpe de Estado” que remonta ao encontro do paraíso na terra.

O desfecho também traz para o poema o cotidiano imediato do eu-lírico/narrador, lembrando as figuras do Mindelo, mas, ao mesmo tempo, abre espaço para o expansionismo, na forma despreziosa e libertária da imagem da bicicleta surreal que parte para o mundo levando a identidade cabo-verdiana.

## Referências

- ALMEIDA, Germano. Palestra. In: *Seminário “As cidades de língua portuguesa”*, Rio de Janeiro, agosto-setembro, 1996, p.10-15.
- BRITO-SEMEDO, Manuel. *A construção da identidade nacional. Análise da imprensa entre 1877 e 1975*. Praia: INBL, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. *Isto és tu*. Redimensionando a metáfora religiosa. São Paulo: Landy, 2002.
- CANTARINO, Geraldo. *Uma ilha chamada Brasil: o paraíso irlandês no passado brasileiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- DUARTE, Vera. *A palavra e os dias*. Organização e prefácio Christina Ramalho. Belo Horizonte: Nadyala, 2013.
- FERREIRA, Manuel. *A aventura crioula ou Cabo Verde, uma síntese étnica e cultural*. Lisboa: Ulisseia, 1967.
- FORTES, Corsino. *Pão & Fonema*. Poema. Lisboa: Editorial Amadora, 1974.
- FORTES, Corsino. *Árvore & tambor*. Lisboa: Instituto Caboverdiano do Livro: Publicações Dom Quixote, 1986.
- FORTES, Corsino. *A cabeça calva de Deus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- FRAGA, Rosidelma Pereira. Corsino Fortes, uma chuva de celebração e denúncia nas ilhas cabo-verdianas. In: Revista Unioeste. s/d. Disponível em pdf e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/.../2683, s/a, p.4-18.
- GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde: Literatura em chão de cultura*. Praia-Cotia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro e Ateliê Editorial/UNEMAT, 2008.
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LEITE, Ana Mafalda. *Árvore & Tambor ou a reinvenção da terra cabo-verdiana*. In: FORTES, Corsino. *Árvore & tambor*. 1.ed. Praia-Lisboa: Instituto Caboverdiano do Livro-Dom Quixote, 1986, p.11-18.
- LEITE, Ana Mafalda. *A modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Veja, 1995.
- LOPES FILHO, João. *Cabo Verde. Retalhos do cotidiano*. Lisboa: Caminho, 1995.
- LOPES FILHO, João. *Introdução à cultura cabo-verdiana*. Praia: ISE, 2003.
- METZGER, Bruce M. & COOGAN, Michael D. *Dicionário da Bíblia*. Vol. 1: as pessoas e os lugares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- RAMALHO, Christina. *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Tese de doutorado.
- RAMALHO, Christina. Marcos simbólicos da cultura caboverdiana na obra de Corsino Fortes. In: GOMES, Carlos Magno, SANTOS, Josalba Fabiana dos; CARDOSO, Ana Leal. *ANAIS do III Seminário Nacional Literatura e Cultura*. São Cristóvão: GELIC, 2011, p. 821-38.
- RAMALHO, Christina. *A cabeça calva de Deus: uma proposição e um oráculo*. In: HÜHNE, Leda Miranda (Ed.). *Poesia viva em revista 7*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2012, p.49-69.
- RAMALHO, Christina. *Poemas épicos: estratégias de leitura*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013.
- SILVA, Tomás Varela da. *(Kon)Tributu (par libertason y dizanvolviméntu)*. Praia: Ed. do Autor, 2005.

SPÍNOLA, Danny. *A cabeça calva de Deus*. Uma poética cosmovisão de Cabo Verde. In: *Pré-textos*. Revista de Artes, Letras e Cultura, número 4, II série, **dezembro de 2009**, p.7-23.

TUTIKIAN, Jane. Caboverdianamente Orlanda. In: CARVALHAL, Tania Franco & TUTIKIAN, Jane (Orgs.). *Literatura e história*. Três vozes da expressão portuguesa. Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amarílis. Porto Alegre: EDUFERS, s/a, p. 21-31.

VEIGA, Manuel (Coord.). *Cabo Verde: insularidade e literatura*. Paris: Karthala, 1998.

VIEIRA FILHO, Felisberto. *Uma vontade de ser Cabo Verde*. Lisboa: Letras Várias, 2010.

## SERGIPE ATRAVÉS DE *RAPSÓDIA SERGIPANA*

Elidaise Silva Almeida  
Graduada em Letras pela UFS

*Rapsódia sergipana* (1995), de Stella Leonardos, é uma obra literária de feição épico-lírica que tem como peculiaridade reunir uma série de eventos e marcas do imaginário sergipano, o que, no ponto de vista deste estudo, faz dela um objeto de especial interesse para quem deseja enveredar pelo exercício da crítica literária, unindo a esse exercício uma reflexão sobre a cultura do estado de Sergipe.

A obra poética de Stella Leonardos é multiforme, rica na experimentação de várias linguagens. Em sua trajetória, a autora se dedicou e ainda vem se dedicando ao romanceiro, ao cancionero e à rapsódia, formas em que o histórico e as tradições populares dos vários recantos do Brasil se fazem presentes. Várias vezes premiada, homenageada com medalhas e outras distinções, a atividade literária e cultural de Stella começou na década de 50 e não parou mais, daí por diante desenvolveu o “Projeto Brasil”, dedicando a cada estado um cancionero ou uma rapsódia.

Quanto à nomeação da obra em foco, lembro que as rapsódias caracterizam-se por integrar fortes variações de tema, intensidade, tonalidade, sem necessidade de seguir uma estrutura pré-definida a que confere à forma mais liberdade. A estrutura diversificada da rapsódia exige, de quem parte do ponto de vista épico, a compreensão ou a percepção da existência de um fio condutor que relacione e integre as partes que a compõem.

No que se refere à *Rapsódia sergipana*, esse fio condutor se encontra na própria cultura de Sergipe, uma vez que é dali que a autora seleciona os fragmentos que darão ao seu poema uma identidade própria.

Neste artigo, eu me proponho a trazer algumas reflexões sobre a cultura sergipana e destacar, ainda que de forma breve, dada a pequena extensão deste texto, a presença dos referentes culturais do estado de Sergipe no poema de Leonardos.

### A cultura sergipana

Falando-se em cultura, devem se distinguir as suas várias formas, de acordo com os diversos grupos humanos. A cultura tanto pode ser a produção de bens materiais (ex: artesanato, culinária, vestuário, ornamentos, etc.), como produção de bens simbólicos (ex: valores morais, políticos, sociais, língua, religião, música, dança, etc.).

(*História de Sergipe*, 1991, p. 251)

A realidade cultural de cada povo, seus hábitos e costumes e suas condições materiais resultam de sua própria história; a cultura é algo global, que está presente em todos os aspectos de vida. Não existe cultura única em um país. Também se pode acrescentar que o processo cultural vive em constantes transformações. O que hoje é novidade, amanhã pode ser ultrapassado.

Pode-se falar na cultura sergipana como o resultado de um processo cumulativo de experiências vividas pelos grupos que se sucedem e interagem no espaço compreendido entre os

rios Real e São Francisco. Várias influências foram recebidas na época da colonização, gerando uma experiência cultural específica que se revela em expressões materiais como: cidades, casas, engenhos, mas, também, nas criações imateriais, ou seja, nos cantos, danças, rituais, celebrações cívicas, festas de santos, brincadeiras e brinquedos infantis, formas diversas de religiosidade, técnicas de cura, de culinária e de artesanato, literatura oral e escrita e demais formas de artes.

A formação da cultura em Sergipe resulta da implantação do projeto colonial português, que reuniu nesse território populações deslocadas da Europa e da África. Esses povos de culturas diferenciadas se espalharam sobre os territórios originalmente ocupados pelos índios, por sua vez também portadores de culturas diversas. A fusão dessas heranças e a criação de modos de viver adaptados ao novo meio e aos projetos coletivos foram, ao longo do tempo, moldando os saberes, os fazeres, as expressões artísticas e as celebrações que permeiam a vida do sergipano.

Não existe, no Brasil, terra onde a lira popular seja mais sonora, o folclore mais rico, as festas plebeias mais animadas, as modinhas mais ardentes, os lundus, mais chorados. O povo Sergipano é amorável, bondoso, hospitaleiro e tem o dom especial de aliar a um certo fundo de ingenuidade e acanhamento, a firmeza de caráter, a veia cômica e as efusões da poesia.

(ROMERO apud CARVALHO-NETO, 1923, p.05)

Sergipe está situado na região Nordeste. É o menor estado brasileiro e sua capital é Aracaju, cidade projetada, que nasceu em 1855 por necessidades econômicas. Uma assembleia elevou o povoado de Santo Antônio do Aracaju à categoria de cidade e a transformou em capital, em lugar de São Cristóvão, antiga sede da Província de Sergipe Del Rey. A cidade de Aracaju, hoje com cerca de 600 mil habitantes, surgiu de uma colônia de pescadores que pertencia juridicamente a São Cristóvão. O pequeno povoado localizado no litoral, banhado pelos rios Sergipe e Vaza-Barris, foi escolhido pelo presidente da província, Inácio Joaquim Barbosa, para ser a sede do Governo. A “Grande Aracaju”, hoje, inclui ainda os municípios de Barra dos Coqueiros, Nossa Senhora do Socorro e São Cristóvão, a quarta cidade mais antiga do Brasil e a primeira capital de Sergipe, como já foi mencionado.

Além da cidade de São Cristóvão, que é Patrimônio Histórico Nacional, temos a cidade de Laranjeiras. Localizada a 23 quilômetros ao norte de Aracaju, foi fundada em 1605, e é considerada uma cidade importante do estado de Sergipe, por ser uma das poucas em que ainda se encontra a arquitetura colonial, que está presente em toda parte, nas ruas, nos casarios e igrejas. A cidade exala história. Ela foi destruída pelos holandeses durante sua ocupação e reconstruída pelos jesuítas no século XVIII. É famosa pela preservação das manifestações folclóricas entre elas: Reisado; Taieiras; Lambe-Sujos e Caboclinhos; Cacumbi; Dança de São Gonçalo; Chegança; Samba de Coco; e quadrilhas juninas.

Outras cidades sergipanas importantes são: Itabaiana, Lagarto e Estância, todas com mais de 50 mil habitantes. Ao todo, o estado possui 75 municípios divididos em 13 microrregiões, a de Aracaju, a do Sertão do São Francisco, a de Propriá, a de Nossa Senhora das Dores, a do Agreste de Itabaiana, a do Cotinguiba, a do Agreste do Lagarto, a de Tobias Barreto, a do Boquim, a de Estância, a do Baixo do Cotinguiba, a de Japarutuba e a de Carira.

Como aqui trato especificamente da presença da cultura sergipana presente na obra de Stella Leonardos, *Rapsódia Sergipana* (1995), é importante destacar que, em cada verso, ela revela um

conhecimento acurado e, ao mesmo tempo lúdico, da nossa história, pela qual tem muito apreço, o que transparece na voz do eu lírico/narrador: “Muito embora o tempo mude/ quanta mudança vivida! / até hoje em mim não muda/ esse mapa de feitiço./ Dessa imutável ternura/ pelas coisas de Sergipe” (1995, p.19).

A obra é composta por dezessete poemas, cujos títulos são apresentados em caixa alta: “ESSE NOME DE SERGIPE”; “BREVE NOTÍCIA SOBRE BELCHIOR DIAS MOREIRA”; “MARIA PEREIRA DA SERRA DA TABANGA”; “DA XÁCARA DE JOSÉ DO VALE”; “DE FRANCISCO CAMERINO,HERÓI”; “SAVEIRO”; “POEMA DESENTRANHADO DE UMA CARTA AUTOBIOGRÁFICA”; “TANGERINO”; “NO BREJAL DO MANÉ PRETO”; “JOÃO CANÁRIO”; “DO REISADO DA BORBOLETA, DO MARACUJÁ, E DO PICA-PAU (E UM BAILADO DE BUMBA-MEU-BOI)”; “LÁ NA PEDRA DO MONJOLO”; “AQUELE PESCADOR”; “DE JOÃO GALAFUZ”, “QUARTETO DE SÃO CRISTOVÃO”; “A PAULO DE CARVALHO-NETO,PENSANDO EM SEUS LIVROS”; “DONA BRANCA”. O poema “DO REISADO DA BORBOLETA, DO MARACUJÁ E DO PICA-PAU (E UM BAILADO DE BUMBA-MEU-BOI)” apresenta quatro subdivisões, saber, “I.REISADO DA BORBOLETA”; “II. REISADO DO MARACUJÁ “; REISADO DO PICA-PAU”; “IV. VAQUEIRO, o mesmo ocorre com “QUARTETO DE SÃO CRISTOVÃO”,que está dividido em: “SOB UM SOL DESASSOMBRADO”, “NAS RUAS DE SÃO CRISTOVÃO”, “DOS NOSTÁLGICOS CONVENTOS”, “FESTA DOS PASSOS”. No total, *Rapsódia sergipana* contém 1.346 versos.

Os títulos dos poemas, em sua maioria, aludem a personagens e/ou a locais próprios da cultura sergipana, o que convida a uma leitura que igualmente busque penetrar no imaginário cultural do estado, compreendendo a significação dessas referências para a elaboração de uma imagem que represente o estado de Sergipe.

Não há, na obra, estrofação padronizada, contudo, todos os versos são heptassilábicos, configurando um uso consciente da redondilha maior. Conforme Tavares (2002, p.192), a redondilha maior “é o metro preferido para as quadras e trovas populares, cantigas de roda e de desafio”, o que é condizente com o processo criativo de Stella Leonardos, que faz o uso de linguagem popular em suas obras como se percebe em trechos como: “Boa Noite, minha amiga / Ah, comadre, há tanto tempo não nos vemos” (1995, p.69).

Os poemas também apresentam recorrentes deslocamentos de versos, o que forma uma estrutura visual que sugere movimento, como se vê, por exemplo, em:

Esqueceram João Canário?  
Pois morreu sexagenário  
além de morrer paupérrimo.  
Entretanto, toda a vida  
Percorreu Sergipe a pé.

Numa voz de cega-rega  
o pobre ia andando às cegas.  
Chegando de vila em vila  
de feira em feira partindo  
tal e qual cigarra cega.  
(1995, p.61)

Tal recurso confere musicalidade e dialogismo á obra. Quanto à rima, não predomina uma esquematização regular. Há variações entre versos rimados e versos brancos.

Em cada título de seus poemas, apresenta-se uma história a respeito da cultura de Sergipe a ser contada. No corpus desta obra, a autora resgata, através da memória, histórias da sua infância, contadas pelo seu avô, como se vê em:

Foi meu avô quem me disse  
Esse nome de Sergipe  
vem de “rio do siri”  
E um grande mestre Tupi.  
traduzindo Aracaju  
diz que é” cajueiro de arara”.  
E Sergipe em minha infância  
se faz mapa gostosura  
um mapa que se animava  
crescia quase palpável,  
virava terra de assombro  
estado de encanto raro.  
(1995, p.17)

É evidente na obra que, além das histórias contadas pelo seu avô, Stella teve outras referências como base para a realização de seu poema. Temos como exemplo o autor sergipano, Sílvio Romero, que tinha como costume sair viajando de cidade em cidade em busca de fontes para compor suas obras. Além de Romero, outros autores sergipanos serviram de inspiração para composição de *Rapsódia Sergipana*, a saber: Theophilo Braga, Octavio Pinto, Clodomir Silva, Pereira da Costa, Frei Jaboação e Paulo de Carvalho Neto, que foram de suma importância, pois, através de suas obras, Stella obteve um conhecimento maior acerca de Sergipe, em estado hospitaleiro e de muita riqueza, tal como se vê na canção “Sergipe não cabe em si”; de Igor Mangueira, abaixo citada a título de ilustração<sup>1</sup>:

Dizem que Sergipe é o país do forró.  
Mas se pensar um pouquinho é um lugar muito melhor.  
Aqui não tem só São João, tem a Lavagem de Socorro, o Lambe-sujo em  
Laranjeiras e uma feira em São Cristóvão.

Agora eu vou provar que tamanho não é documento.  
Preste atenção no que eu lhe falo, pois tem muito fundamento.  
Tem a Barra dos Coqueiros, tem Estância e Lagarto, Itabaiana e Boquim, sem  
esquecer Maruim.

Sergipe não cabe em si.  
Sergipe é grande sim.

É um estado de espírito  
Onde o mar é mais bonito  
Onde o céu é infinito  
Aqui é um paraíso  
É um ninho bem quente

---

<sup>1</sup> Disponível em <http://www.vagalume.com.br/igor-mangueira/sergipe-nao-cabe-em-si.htm>. Consulta realizada em 28/02/2014.



Aqui é o nosso lar  
É onde está a gente  
E pra onde irei voltar

Pra você que vem do Norte.  
Pra você que vem do Sul.  
Minha guia é Sergipe.  
Meu xodó, Aracaju.

Pra você da capital,  
Pra você do interior,  
Pra você que está triste,  
Feliz Natal, Feliz Ano-Novo,  
Feliz Sergipe.

*Rapsódia Sergipana* contém várias citações, todas explicitamente referenciadas e atribuídas a historiadores sergipanos, a outros autores, como Câmara Cascudo, e a dados do IBGE. Como exceção apenas uma referência, em que Leonardos não explicitou a fonte, deixando subentendido ser um comentário dela própria acerca do assunto. Como se vê, a obra apresenta citações claras, com o objetivo de esclarecer, reforçar ou ilustrar o que o eu lírico/narrador apresenta nos poemas.

De forma geral, *Rapsódia Sergipana* faz o leitor caminhar pelas histórias, lendas, mitos, enfim, episódios relacionados com a vida do povo sergipano.

No poema intitulado “ESSE NOME DE SERGIPE”, ressalta-se o tom de afeição pelo estado, revelando um Sergipe cheio de mistérios e encantamentos. O poema ressalta a origem do nome “Sergipe”, revelando que, no início, o estado era denominado pelos portugueses de “Os sertões do rio Real”. Depois passou a ser conhecido pelo nome de um dos seus principais rios, que os índios chamavam de “Siriípe”, e que, em nossa língua, significa “Rio dos Siris”. Com o passar do tempo, o estado recebeu outras denominações, como Sirigí, Sirigipe, Seregipe e finalmente Sergipe. A sua capital Aracaju que é de origem tupi, e segundo estudiosos da língua indígena, significa “cajueiro dos papagaios”: “Os famosos cajueiros de inesgotáveis cajus, docídoces, puro sumo” (LEONARDOS, 1995, p.17). Em seus devaneios de criança Stella, segundo seu próprio depoimento, acreditava que “serigipeava”. Além de relatar a história do nome de Sergipe, o poema aborda também fatos relacionados a cidades como Lagarto e São Cristóvão.

No mapa de Sergipe

Surgiu depois um lagarto,  
Um teiú de olhos ardentes.  
De alguma caverna mágica?

(1995, p.18)

A cidade do teiú dos olhos ardentes (Lagarto) é localizada na região Centro-Sul de Sergipe. Limita-se ao norte com os municípios de Pedra Mole e Macambira; ao Sul, com os municípios de Riachão do Dantas e Boquim; ao leste, com os municípios de São Domingos, Campo do Brito, Itaporanga d’Ajuda e Salgado; e a oeste, com Simão Dias. É considerada uma cidade importante por apresentar uma das melhores distribuições de terra do estado, com muitas propriedades e grande população rural. Itabaiana e Lagarto são dois dos municípios onde se concentra boa parte

da população rural de Sergipe. O município de Lagarto foi colonizado em 1596, e sua sede é uma das mais antigas povoações de Sergipe e a terceira vila criada na capitania sergipense, conforme a *Enciclopédia dos Municípios* (IBGE, 2012).

Adalberto Fonseca (2002) relata em sua pesquisa, que, por volta de 1575, habitavam as margens do rio Jacaré os índios *kiriris*, que, com a ajuda de dois missionários da equipe de Manoel Nóbrega, conhecidos como João Salônio e Gaspar Lourenço, fundaram na margem do rio Jacaré uma tapera. Não demorou muito, logo atearam fogo na aldeia e os índios foram presos.

Lagarto passa por outra fase de ocupação em 1596, com a distribuição de sesmarias a Gaspar de Menezes, Gaspar d' Almeida, Domingos Werneck Nobre e Antônio Gonçalves de Santana e outros, como se pode verificar em *Historia de Sergipe* de Felisbello Freire (1891). Através desses homens de coragem, nasceu o povoado Santo Antônio, que foi crescendo aos poucos, com o surgimento da agricultura, e, principalmente, com a criação de gado. Entretanto, em 1645, muitos habitantes do povoado morreram vítimas da “bexiga de santo Antônio”, a conhecida varíola. Conforme Fonseca (2002), mais de 200 casos foram identificados na região. Os doentes foram levados para o local onde hoje é a Praça da Piedade e assim nascia a cidade de Lagarto.

Uma nova população surgiu em um novo espaço sob a proteção de Nossa Senhora da Piedade de Pedra do Lagarto, por decreto episcopal de 11 de dezembro de 1679: “estes, aterrados pelo aparecimento da varíola, se mudaram para o local em que está a cidade...”. (FREIRE, 1902, p. 121) como se vê em *Quadro Corográfico de Sergipe*. Esse fato foi confirmado por Laudelino Freire.

O povoado foi reconhecido como cidade em 20 de abril de 1880. Entretanto, ainda constava um número pequeno de habitantes. A origem do nome da cidade de Lagarto é explicada através da teoria de que havia uma pedra em forma de um lagarto ou teiú nas mediações da cidade, por isso, a denominação “Nossa Senhora da Piedade de Pedra do Lagarto”. O autor lagartense Adalberto Fonseca ressalta em sua obra uma anotação do padre José Salomão Saraiva datado em 1821, em que consta o seguinte: “Não encontrando ninguém nessa paróquia que me desse posse, assumi as diretrizes da Matriz de Nossa Senhora da Piedade da Pedra do Lagarto”.<sup>2</sup>

Lagarto hoje é uma das maiores cidades do Estado, com aspecto de grande centro. O município tem como produtos de referência a mandioca, o fumo, a laranja, o maracujá, e a pimenta. Lagarto tem zonas propícias para a lavoura e para a pecuária, o que contribui para o enriquecimento da cidade. A sua feira livre é uma das maiores do estado de Sergipe e é vista como uma das melhores em variedades e qualidade.

Stella destacou também a cidade de São Cristóvão.

E pedia a São Cristóvão  
que atravessava meu rio  
Com seu cristinho nas costas  
que me levasse também  
a outro ponto do mapa:  
à cidade mui antiga.  
(1995,p.18)

A cidade de São Cristóvão encontra-se 25 km ao sul de Aracaju. É tida atualmente como monumento nacional. Muitas de suas construções continuam preservadas em seu aspecto original,

---

<sup>2</sup> Trecho extraído por Fonseca de MESQUITA: 1981, p. 7.

a saber, o Museu de Sergipe, localizado no antigo Palácio do Governo, contendo muitas relíquias do passado; a igreja e o monastério de São Francisco, datados de 1693, que ainda nos dias de hoje abrigam o Museu de Arte Sacra; as igrejas do Senhor dos Passos, construída entre 1739 e 1743; a igreja de Nossa Senhora da Vitória; a igreja da Misericórdia, construída em 1627 e as ruínas da igreja dos capuchinhos que foi destruída durante a invasão holandesa.

Por fim, a autora ressalta, que por mais que o tempo mude, Sergipe continuará sendo o mesmo. Um estado de imutável ternura.

É importante ressaltar que no “POEMA DESENTRANHADO DE UMA CARTA AUTOBIOGRÁFICA”, o eu lírico/narrador, representando a própria voz de Stella Leonardos, dialoga com o autor Sílvio Romero, folclorista, professor e historiador da literatura brasileira, que nasceu em Lagarto, SE, em 21 de abril de 1851, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 18 de julho de 1914. Romero foi um pesquisador sério e minucioso. Sua força estava nas ideias de âmbito geral e no profundo sentido de brasilidade que imprimia em tudo que escrevia. O diálogo literalmente construído assim se apresenta:

Posso chamá-la de amiga?

Entre honrada e surpreendida,  
Confesso: Me considero  
Sua amiga há tanto tempo,  
meu caro Sílvio Romero.  
Apenas não conhecia  
Sua carta autobiográfica,  
e agora me deu vontade  
perdoe se ideia absurda  
de que o amigo me guie  
pela Sergipe mais sua.

Essa do amor ao folclore?

Mas, tudo não está nos cantos  
e nos contos e nos versos  
e nos folguedos diversos  
que coletei nesses livros  
que a senhora vive lendo?

Diferente o que pretendo

Quem sabe se eu transmitisse  
aquelas coisas vividas  
Pela sua meninice  
Teria a impressão sensível  
De ser menina de novo?

(1995, p.43,44)

Stella e Sílvio têm algo em comum, “O AMOR AO FOLCLORE”. A autora viaja pelas obras de Romero, conhecendo seus cantos, contos, versos, e folguedos diversos. A partir dessas leituras, Stella passa a conhecer um estado de folclore diverso. Encantada por todas as histórias criadas pelo sergipano resolveu, como expressa o eu lírico/narrador, “sonhar de olhos abertos com base em Sílvio Romero”.



Foi, na verdade, pelos roteiros das boiadas  
Pelos caminhos abertos pelos tangerinos  
Que penetrou primeiro a nossa civilização.  
(1995, p.53)

Voltando a *Rapsódia sergipana*, percebemos que Stella, além de retratar histórias de Sílvio, reservou também um cantinho especial ao autor Paulo de Carvalho Neto no poema intitulado: “A PAULO DE CARVALHO NETO, PENSANDO EM SEUS LIVROS”. Romancista Sergipano, Carvalho Neto nasceu em 1923. Estudou antropologia e folclore (1945-1948) na antiga Universidade do Brasil, licenciando-se em Ciências Sociais. Doutorou-se em Letras pela Universidade de São Paulo (1917), com a tese intitulada “*La influencia del folklore en Antonio Machado*” (Editora Demófilo, 1951). A autora destaca neste poema o orgulho e a admiração por suas obras.

Lá vão eles, os teus livros  
Uns de estudos, outros pícaros,  
Obras jeito de obras-primas. (1995, p.103)

Vou chamar tio Atahualpae  
Gente de suomi e da praça  
Da tua praça ar de gente  
e *ilustres maestros*, aí.  
Que te abracem por escrito,  
contem meu contentamento.  
(Ibidem, p.104)

O Poema, “JOÃO CANÁRIO”, por sua vez, evidencia a história de um velho cantador, natural da cidade de Itabaiana. Canário era cego e tinha desgosto por não saber tocar viola. Cantava ao som de um querequexé de folhas de flandres. Ele era perfeito nas rimas, no repente e nos “desafios”. Fazia suas funções nas feiras do interior guiado por um menino ativo, apelidado por caboco liso, que era os olhos do cego:

Numa voz de cega rega  
O pobre ia andando às cegas  
Chegando de vila em vila,  
De feira em feira partindo  
Tal e qual cigarra velha.  
(1995, p.61)

O estudo sobre as marcas culturais sergipanas na obra de Leonardos poderia seguir por novos caminhos investigativos. Contudo, e a título de conclusão, pode-se perceber, apenas pelas trechos citados e comentados, que Sergipe possui uma rica tradição folclórica. Embora seja o menor dos estados brasileiros, sua cultura é rica e diversa, possuindo inúmeras manifestações culturais, espalhadas por todo o estado. Stella Leonardos, atendendo ao próprio propósito de, com suas composições poéticas, contemplar a diversidade de manifestações históricas e culturais que

integra a realidade brasileira, cumpriu com êxito, em *Rapsódia sergipana*, a tarefa de oferecer a leitores e leitoras um mapeamento bem equilibrado do estado de Sergipe.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Elidaise Silva. **Estudo da obra *Rapsódia sergipana* (1995), de Stella Leonardos, a partir do enfoque épico e das representações do folclore sergipano**. Itabaiana: DLI/UFS, 2014. Trabalho de conclusão de curso.

CARVALHO-NETO, Paulo de. **Folclore Sergipano**. 2ª edição em língua portuguesa. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe, 1994.

DINIZ, Diana M. (coord); DANTAS, Beatriz; SANTOS, Lenalda A.; GONÇALVES, Maria de A.; ALMEIDA, Mª da Glória S.; OLIVA, Terezinha Alves de. **1.HISTÓRIA DE SERGIPE**. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe/BANESE, 1991.

FONSECA, Adalberto. **História de Lagarto**. Governo de Sergipe, 2002.

FREIRE, Felisberto. **História de Sergipe**. Rio de Janeiro 1891.

FREIRE, Laudelino. **Quadro Corográfico Sergipe**. Rio de Janeiro: H. Cornier Livreiro Editor, 1902.

LEONARDOS, Stella. **Rapsódia Sergipana**; uma Rapsódia com poesias de acontecimentos e fatos de Sergipe. Aracaju: Secretaria de Estado da cultura, 1995.

MESQUITA, José Ribamar. (Org.). **Lagarto**. Fortaleza: BNB, 1981.

RAMALHO, Christina, Poemas épicos: **Estratégias de Leituras**. 1. Ed.- Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

RISÉRIO, Antônio. **Uma História de Sergipe**. Aracaju: Seplan, 2010.

ROMERO, Sílvio. **Folclore brasileiro: Cantos Populares do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

## MEDITAÇÕES METALINGUÍSTICAS SOBRE A ÉPICA DE W. J. SOLHA

Éverton de Jesus Santos (Mestrando/UFS)

O projeto épico de W. J. Solha, iniciado com o pictórico *Trigal com Corvos* (2004), ganhou uma grandiloquência babélica em 2012, com *Marco do Mundo*, e enveredou pela apreciação poética da linguagem e do humano, em 2013, com *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus*. Cada publicação, ao ser contemplada separadamente, reflete em maior ou menor grau um momento da subjetividade do autor, o que se nota na passagem do desprendimento de um eu-lírico/narrador centrado mais em si mesmo – no primeiro épico solheano – para uma instância de enunciação mais objetiva, que apenas enuncia, ao mesmo tempo em que parece ausente da crônica epopeica – no último. Observam-se também o amadurecimento estético e o refinamento do lirismo e da narração, com a evolução dos temas e a agregação de valores que perpassam o campo artístico – no *Trigal* –, o religioso – no *Marco* –, e o filosófico – no *Tractatus*.

No entanto, uma constante que perpassa as três obras é a metalinguagem como fundamento criador desses poemas longos, numa evidente demonstração de preocupação com o plano literário. Neste caso, o Poeta, criador personificado na epopeia solheana, torna-se o cantador de uma incursão pelos territórios da língua/linguagem, bem como vislumbra o ofício do poeta/profeta como atividade manual e cognitiva, apreendendo as palavras em sua fenomenalidade e substancialidade, utilizando-as como substrato material dotado de plasticidade para a composição do livro “*Fruto de Uma Grande Experiência*”, da Babel pós-moderna e, por fim, do épico sobre a humanidade e a contemporaneidade, respectivamente.

Como primeiro exemplo, citamos um trecho do *Trigal*, em que a instância de enunciação compara seu processo de criação ao do pintor, numa correlação entre as artes:

Porque eu quis leveza e beleza de balões  
com peso de bolas de canhões  
usei cada palavra como o pintor usa o encanto quase pronto da cor  
(SOLHA, 2004, p. 101).

Nesses versos, pode-se ver que o uso que Solha fez, em seu poema, de cada palavra é igual ao que o pintor faz no que diz respeito ao uso da cor: com meticulosidade e paciência, as nuances pretendidas vão sendo vivificadas a cada pincelada ou a cada floreio da linguagem (respectivamente em relação ao trabalho do pintor e do poeta). Com efeito, as artes, no que concerne ao processo criativo, parecem se imbricar: o escrever e o pintar, apesar de serem composições diferentes, demonstram, em partes, ter afinidades, ao largo que se poderia dizer que, em escrevendo, Solha compõe quadros híbridos e fragmentados, tal qual a miscelânea referencial e imagética que é uma marca dos seus poemas.

Ademais, noutro trecho desse mesmo poema, percebe-se a inquietação do eu-lírico/narrador no tocante à relação letra-fonema (unidades mínimas da língua), e faz isso ao poetizar as diferentes sonoridades da consoante “x”, manifestando, com astúcia e espanto, a multiplicidade de manifestações cabíveis a uma única letra do alfabeto:

Que há em  
tudo um mesmo e versátil xis  
como em “frouxo”  
“fixo”  
“próximo” e  
“exato”.  
Certo  
minha vida deu em nada:  
porta pra sacada!  
(SOLHA, 2004, p. 34).

A variedade fonética do “x”, que pode ser representado, nos exemplos acima, pelo equivalente aos sons “x”, “ks”, “s” e “z”, permite que se visualize a correspondência entre grafema e fonema, representação gráfica e representação fônica, as quais muitas vezes não são necessariamente o equivalente a “uma letra, um som”, univocamente. Já em “Não lhe parece estranho ver o matuto mineiro dizendo ‘uai’/ no mesmo sentido com que o sofisticadíssimo Hamlet exclamou/ – ‘why’?” (SOLHA, 2004, p. 31), amplia-se essa reflexão sobre os elementos linguísticos, que, neste caso, vai além do alfabético e atravessa dois idiomas – o português e o inglês –, colocando em paralelo a interjeição “uai”, do caipira, e o pronome “why”, do estrangeiro, ambos com a mesma pronúncia, mas distantes morfológica, semântica, sintática, em resumo, linguisticamente.

Tomando agora o *Marco do Mundo* (2012), a antropofágica confusão de abismo e susto, de Solha, também se pode constatar a concepção da “metapoesia”, por meio de um edifício literário que se centra no heroico trabalho do Poeta:

Sente-se,  
no entanto,  
o Poeta – mais do que a fêmea – alma gêmea da Terra,  
florindo, produzindo cantos, leões,  
além de libélulas, versos, faisões  
e,  
novamente,  
trovões



que passam – em nuvens – pela estrutura dura,  
da construção  
(SOLHA, 2012, p. 27).

Ao florir e produzir, o Poeta – eu-lírico/narrador do *Marco* – é comparado à fêmea, com sua função de perpetuar a vida e gerar, tal qual a Terra. Mas, poetizar, nesse ínterim, é mais do que simplesmente parir, porque o produto do engenho poético ultrapassa o humano, o animal, atinge o natural, podendo-se, portanto, ver-se sobre todo tipo de objeto. Logo, o intento do Poeta é que sua arte alcance o infinito, que não seja temporária: “Mas sua exigência / primeira / é a de que o verso tenha igual importância e, por igual, / se eternize: / nada de corte de quilha n’água, / que na hora se cicatrize” (SOLHA, 2012, p. 24). Sendo assim, se se quer que o verso não seja efêmero, ainda que o próprio Poeta o seja, nota-se o desejo de perenidade da obra, e isso mediante a atividade de elaboração de um sólido Castelo literário.

E, contrariando a pergunta “*Por que, / milênios após Homero, / parte pra essa obra, / se o que existe no mundo, em versos, / já sobra?*” (SOLHA, 2012, p. 28), o Poeta continua no seu empreendimento, na constituição de um poema que eruditamente revisita tudo sem nem sair do lugar, criando verticalmente uma verborrágica e complexa viagem em torno da palavra. Subjuga, dessa forma, a tradição que prega o fim do épico e a impossibilidade de superar Homero na composição de versos. Por conseguinte, chega, após estrondoso esforço, ao topo da construção, após a superposição dos pisos, “dando por encerrada a obra” e “dela se arreda / e se queda, / contra todas as normas, / em absoluta adoração / da Forma!” (*Idem*, p. 101): a contemplação do Poema, do épico da “agoridade”, é o que resta depois da labuta: o livro é autossuficiente e se erige como monumento, isto é, como um legado à humanidade.

Chegando ao *Tractatus*, o terceiro livro da trilogia, a instância de enunciação fala também das palavras, dessa substância de que a poesia se serve para imaginar o mundo e redesenhá-lo, enquanto imagina e repinta a própria definição de homem:

Palavras, *Words*,

Palavras!

Pode-se encher com elas um bosque de criaturas como as do bosque de Bosch.

Tipo aves-naves,

feixes-peixes,

harpas-carpas,

ou pícaros-pássaros,

lírios-círios,

orcas-porcacas,

como se encheu a Grécia de todo tipo de cridos,  
depois descritos seres híbridos  
(SOLHA, 2013, p. 26).

Com efeito, o bosque de Bosch vai sendo povoado pelos mais variados seres, através da leitura de Solha, que nomeia e elenca os entes, transformando-os em palavras, em nomes ao mesmo tempo simples e compostos, em rimas para os versos, e isso através, principalmente, da mudança/do acréscimo de letras, o que faz mudar, por conseguinte, tanto o significante quanto o significado. Logo, ao passo que são citados, fazem com que o som e o ritmo abram caminhos para o vislumbre de representações poéticas desse lugar místico e maravilhoso, o qual pode abarcar todas as criaturas em estado de palavra, criando uma imagem de conotação paradisíaca e pandemônica, visto que, aí, tudo se harmoniza e convive.

Análogo a isso é o que, no livro, se refere ao “*the second course*” da natureza, ao dizer que ele, no processo vida/morte, cria, recria e altera tudo o que é da natureza, mas não aquilo que o homem inventou:

Fez matas, ratas e gatas, batatas, cascatas,  
baratas,  
mas nada de atas e datas, gravatas, fragatas,  
Vulgata, chibatas,  
o Mahabharata,  
inseticidas em  
latas  
(SOLHA, 2013, p. 35-6).

O supracitado “*the second course*”, retirado por Solha do *Macbeth*, de Shakespeare, relaciona a criação dos pais e das mães, mas não dos pães (SOLHA, 2013, p. 35); do riacho e da chuva, mas não de “luvas, galochas e guarda-chuvas” (*Idem*, p. 35); de tudo aquilo que voa e rasteja, mas não da “bandeja, / a Igreja e a Veja, / cerveja, / nem Pepsi, Coca, pipoca / e Colônia” (*Idem*, p. 36). Esse tal de segundo curso parece representar a evolução, a progressão natural do tempo, que influi sobre tudo aquilo que é da natureza e do humano, seja para extingui-lo ou, quiçá, para transformá-lo. Nesse sentido, não é tocado pela temporalidade aquilo que é fabricado/produzido pelas mãos humanas, posto que não é uma construção movida pelo sopro do existencial e do vital em si, mas sim pela experiência manufatureira (inseticidas), religiosa (Igreja), utilitária (luvas, galochas), expansionista (fragatas), burocrática (atas, datas), literária (Vulgata, Mahabharata) ou lúdica (Coca, Veja, cerveja).

Haja vista o exposto até aqui, pode-se dizer que a metalinguagem está diretamente relacionada à formação da matéria épica dos três poemas longos aqui apresentados (poderíamos trazer também outros exemplos), o que pode ser notado tanto na elaboração do plano estético (versos e rimas, aliterações

e assonâncias, mormente) quanto na discussão implícita ou explícita no que diz respeito à linguagem. Prontamente, nas epopeias solheanas, os grafemas e fonemas são explorados incessantemente, retratando, assim, não apenas o trabalho consciente com a sonoridade – inerente às construções poéticas –, mas também a inquietação do poeta em sua tentativa de apreender/compreender o fenômeno da linguagem.

Já em sua ocupação, o Poeta enfrenta o desafio de ser Cantador: “Cada verso fértil geralmente me custava uma travessia no deserto” (SOLHA, 2004, p. 101); é impulsionado por forças que o inspiram: “[...] o poeta, / distraído, / sente / de repente, / que Deus – invisível (mesmo quando violento) – / e o Demônio (contido nos seus neurônios) lhe dão a fala” (2012, p. 92); e, heroico, em meio à viagem poemática, encontra a transcendência no reino do verbo encarnado: “eis o que o extasia, depois de rompida a afasia: a prosa de saltos altos, ou sapatilhas, / com rimas de pavões com chavões, bilhas com pilhas, anões com canhões, filas com milhas, / unções, / armadilhas (2013, p. 8).

Feito esse percurso analítico, cuja ênfase recaiu sobre o conteúdo metalinguístico na trilogia épica de W. J. Solha, destacamos, finalmente, a recorrência do centramento temático no plano literário dessas epopeias, visto que a voz autoral, nesse contexto, mostra-se engajada na avaliação do papel e do trabalho do escritor, além de o Poeta/eu-lírico/narrador se mostrar ávido por desvendar os interstícios e meandros da palavra, que possui propriedade de comunicação, de ideologia e também, no caso do épico, de arte.

Enfim, poderíamos postular que, em Solha, a palavra é o material basilar para a matéria épica das epopeias, predominantemente metatextuais, metalinguísticas, textos que abordam o seu próprio tecer. E, assim, no tear dessa teia, dançam nos poemas, sons e letras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- RAMALHO, Christina. *Poemas épicos: estratégias de leitura*. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.
- SOLHA, W. J. *Trigal com corvos*. Viseu: Palimage; João Pessoa: Imprell, 2004.
- SOLHA, W. J. *Marco do Mundo*. João Pessoa: Ideia, 2012.
- \_\_\_\_\_, W. J. *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus*. João Pessoa: Ideia, 2013.

# LAMPIÃO: HERÓI OU BANDIDO? UMA ANÁLISE ARGUMENTATIVA

Flávio Passos Santana (UFS)<sup>1</sup>

Márcia Regina Curado Pereira Mariano (UFS)<sup>2</sup>

Pelo fato de as artes literárias se renovarem “constantemente em um diálogo permanente entre o antigo, o novo e a realidade humano-existencial”, o gênero épico foi considerado esgotado no século XVIII, mas, por este ser uma arte literária, conseguiu sobreviver e ainda continua vivo em muitas culturas, mesmo vestindo roupagens diferentes, assim como qualquer outro gênero que se baseia nas transformações que sofre a partir das “manifestações literárias e artísticas em geral” (RAMALHO, 2013, p.15). Por sua vez, a Retórica, em tempos atrás, teve seu papel reduzido à “arte de bem falar”, sendo preterida por outros estudos da linguagem. Ambos, no entanto, adaptaram-se ao mundo moderno e hoje ocupam lugares de interesse nos estudos literários e discursivos, consecutivamente.

Tendo em vista essas características em comum entre os estudos épicos e os estudos retóricos (o desprezo e o ressurgimento nas ciências humanas), propomos, neste artigo, mostrar uma breve análise do cordel *Lampião: herói ou bandido?*, do escritor itabaianense (Itabaiana-SE) João Firmino Cabral, observando: as estratégias argumentativas que o autor utiliza para construir sua imagem discursiva no texto (ethos); a construção discursiva dos personagens, bem como do tempo e do espaço da narrativa. Além disso, observaremos os rastros deixados pelo autor para persuadir o seu auditório no intuito de obter adesão ao seu discurso. Para isso, utilizaremos estudos da Argumentação e Retórica e da Análise do Discurso de linha francesa.

No cordel “Lampião, herói ou bandido?”, o orador fala, no início, que contará quem foi Lampião a partir de sua perspectiva:

O leitor vai ler agora  
Na linguagem popular  
Mais um pequeno folheto  
No qual pretendo contar  
Quem foi esse cangaceiro  
No meu modo de pensar

Sabemos que todo discurso é persuasivo, ou seja, sempre escrevemos no intuito de convencer o outro daquilo que estamos argumentando, pois, segundo Maingueneau (2005, p.73) “[...] O poder de persuasão de um discurso decorre em boa medida do fato de que leva o leitor a identificar-se com a movimentação de um corpo investido de valores historicamente específicos”.

---

1 Graduando em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), Brasil, e bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC 2012-2013 e 2013-2014) no projeto “Desvendando Itabaiana: análise das imagens discursivas da Cidade dos Caminhoneiros”, coordenado pela Profa. Dra. Márcia Regina Curado Pereira Mariano. E-mail: flavio\_cdb@hotmail.com.

2 Professora Adjunta da Universidade Federal de Sergipe (UFS), Brasil. E-mail: ma.rcpmariano@gmail.com.

Nos versos acima, o autor anuncia que não pretende persuadir o leitor, mas apenas “contar”, a partir do seu “modo de pensar”, quem foi Lampião, o que sabemos que é impossível. Nesse caso, talvez o enunciador tenha tentado mostrar ao seu auditório que é uma pessoa humilde, que não quer mudar a opinião de ninguém, mas somente expor a sua ideia, mesmo sabendo, como bom orador, qual é o seu objetivo e/ou o objetivo dos discursos em geral. Ao afirmar que o leitor lerá algo escrito “na linguagem popular”, ele cria uma aproximação com esse enunciatário, que ele presume possuir também essa linguagem e, com isso, cria uma comunhão com o auditório.

Como a história narrada gira em torno da dúvida se Lampião é (era) bandido ou herói, o autor traz à baila argumentos para que o leitor, ao final da narrativa, faça seu julgamento baseado nos argumentos explanados no texto. No entanto, Fiorin (2008, p.154), citando Cícero, diz que “o orador precisa saber o que pensam (*cogitent*), sentem (*sentiant*), opinam (*opinentur*), esperam (*expectent*) aqueles a quem se deseja persuadir”. Assim, esse enunciatário “não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciador, mas é um produtor do discurso que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações” (FIORIN, 2008, p.154). Deste modo, o julgamento que o enunciatário fará ao final da narrativa dependerá da eficácia do discurso do orador. Em outras palavras, um leitor nem sempre concorda com as ideias do autor. Ele pode tanto concordar, quanto discordar delas. Concordar em partes, questioná-las, discuti-las. Conhecer bem aqueles a quem se deseja persuadir é um grande passo para o discurso eficaz.

O início da narrativa mostra como era a família de Lampião, dando indícios de uma família calma e honesta. Argumentativamente, o autor aqui faz uso do *lugar de pessoa*, proposto por Perelman e Tyteca (2005, p.107), no *Tratado da Argumentação*, que está relacionado aos “valores derivados de pessoa, vinculados à sua dignidade, ao seu mérito, à sua autonomia”:

Filho de José Ferreira,  
Um pequeno agricultor,  
E dona Maria Lopes,  
Mulher de honra e pudor,  
Um casal muito feliz,  
Honesto e trabalhador

Porém, observando-se os versos da estrofe anterior (“Lugar onde tem cabra que pega / Cascavel e come cru”), entende-se que esses homens são perigosos e corajosos, pois só homens com essas características se sujeitam a realizar esse tipo de ato; dessa forma, há uma contradição, pois o texto nos permite pensar no seguinte silogismo: é um lugar de homens perigosos, Lampião e sua família moram nesse lugar, logo, Lampião e sua família são perigosos. Mas também podemos entender que o orador quer criar uma imagem de família honesta e trabalhadora e não de que era uma família perigosa, já que em algumas estrofes depois ele mostra o

comportamento dos componentes da família diante dos insultos de Zé Saturnino, “Um indivíduo perverso, / De pensamento ladino”:

Virgolino e seus irmãos,  
Caboclos de sangue quente,  
Não guardavam desaforo  
Nem temiam aquela gente,  
Revidavam aos insultos  
Daquele cabra insolente

Para convencer o leitor de que Lampião e sua família foram desviados de seus ideais de pessoas honestas, boas e trabalhadoras, o autor apresenta o personagem Zé Saturnino, que buscava sempre “encrenca” com a família de Lampião. Por conta disso, o pai de Lampião, Zé Ferreira, vai embora para o estado de Alagoas, mas Zé Saturnino, com a ajuda do coronel Lucena e “Uns trinta policiais”, vai atrás da família de Lampião e mata apenas o patriarca, pois na casa só estavam Zé Ferreira e seu filho João.

Já nessa cena podemos identificar o *lugar da quantidade* que, segundo Perelman e Tyteca, seria aquele em que se julga que uma coisa é melhor do que outra por motivos quantitativos. Vemos também a “preferência concedida ao provável sobre o improvável, ao fácil sobre o difícil” (PERELMAN & TYTECA, 2005, p.99). Aqui, este argumento tem um papel fundamental, já que se a família de Lampião não era perigosa e não havia cometido nenhum crime, seria um “exagero” deslocar trinta policiais, além de Zé Lucena e Zé Saturnino para matar apenas o pai de Lampião: “Já com o plano formado: / De matar seu Zé Ferreira, / Que de nada era culpado.” Porém, podemos dizer também que o autor pretendeu retratar como era a realidade da época: quem detinha poder (como os famosos “coronéis” nordestinos), conseguia o que queria, e Zé Saturnino, segundo o orador, era um homem poderoso e convenceu Zé Lucena de “Que Zé Ferreira e os filhos, / Cada um era ladrão / Foragidos da justiça / Não mereciam perdão.” e de que ladrão e foragidos da polícia não pagavam seus crimes na cadeia, mas sim com a morte.

A partir desse episódio, os filhos de Zé Ferreira decidem vingar a morte do pai, e Virgolino complementa, em discurso direto:

– Daqui pra frente só Deus  
Saberá o meu destino,  
Acabou-se a minha paz  
– Assim falou Virgolino –,  
Não importa ser chamado  
De bandido e assassino.

Assim, segundo o orador, surgiu Lampião: “Pois a justiça da terra, / Por não agir com razão, / Gerou assim o maior / Cangaceiro do sertão.”.

Foi assim com Virgolino,  
Em bandido transformado,  
Junto como os três irmãos,

Cada qual mais bem armado,  
Enfrentou vários combates –  
Em poucos foi derrotado.

Nesses versos justifica-se a transformação de Lampião pela morte do pai, mas, nos versos abaixo, sugere-se que tal mudança ocorreu também porque o cangaceiro não aceitava as desigualdades sociais de sua época, como se vê na passagem em que Virgolino assalta a Baronesa de Água Branca “Dizendo: – Com quem é rico / É assim que se faz!”. Depois do sucesso nesse assalto, tal tipo de crime passa a ser frequente: “Por ser feliz na empresa. / Daí então repetia / Cada dia uma proeza.”. O autor nos oferece, desta forma, dois argumentos para o surgimento de Lampião, e os dois apontam para uma idealização do herói injustiçado, por um lado, e justo, por outro, mesmo fora da lei.

Ao longo da narrativa, Lampião se instala no estado de Sergipe e “Depois de vários combates / Naquele pequeno Estado, / Conseguiu muitos coiteiros”. No entanto, ao falar sobre a cidade de Poço Redondo-SE, o orador também entra em contradição:

Ali se aliou  
A um coronel fazendeiro,  
Que, naquela região,  
Tinha capanga e dinheiro.  
Esse, por seus interesses,  
Veio a tornar-se coiteiro

Para compreender essa antítese, é necessário lembrar que no início da obra o orador diz que Lampião se vingava de quem era rico, por não concordar com as desigualdades sociais. Na estrofe transcrita acima, no entanto, o autor nos revela um cangaceiro interesseiro. Tal contradição dá indícios de que o autor não acredita no Lampião herói, uma espécie de *Robin Hood* brasileiro, mas em um cangaceiro que buscava dinheiro e fama a partir de sua valentia. E é a recorrência da imagem do “Lampião bandido”, que aparece em várias passagens da narrativa combatendo policiais e até saqueando cidades com população carente, que vai nos direcionar para o verdadeiro ponto de vista do autor.

Outros versos, por meio da intertextualidade, revelam essa sanção negativa do orador aos atos de Lampião: “Porém, da justiça eterna, / Ninguém pode se esconder.”. Versos em que, por meio da alusão a um discurso religioso, o autor repudia as atrocidades feitas pelo cangaceiro. Ditos populares também são utilizados para reforçar esse repúdio:

Mas ele nem se lembrava  
Do ditado popular  
Que se colhe o que se plante,  
E ninguém pode negar  
Que tudo quanto se deve  
Um dia tem que pagar

Podemos definir o uso de alusões ao discurso religioso como *argumentos de autoridade*, como nos dizem Perelman e Tyteca (2005, p.351): “[...] no limite, a autoridade divina sobrepuja todos os obstáculos que a razão poderia opor-lhes”. Mas também podemos entender que o orador está construindo argumentos diversos sobre a figura que ele acredita que era Lampião, como se vê nessa passagem de Perelman & Tyteca (2005, p.350): “[...] mais das vezes o argumento de autoridade, em vez de construir a única prova, vem completar uma rica argumentação”.

O orador termina a narrativa dizendo que não julga se Lampião foi bandido ou herói, no entanto, comprovamos, a partir de sua argumentação, que ele privilegia a imagem do Lampião bandido. Porém, tendo em vista o caráter interdisciplinar deste artigo, temos que frisar que aparece sim a figura de Lampião herói na narrativa, mas não o herói das revistas em quadrinhos, do bom moço, mas o herói da epopeia.

Para alcançar o estatuto épico do herói, precisa pisar o solo maravilhoso, ou seja, passar do plano histórico para o maravilhoso, provando a transformação mítica que, resgatando-o da consumação do tempo histórico, confere-lhe a imortalidade épica. (SILVA & RAMALHO, 2007, p.60).

Seguindo essa linha, podemos dizer que lampião também é considerado herói na narrativa, já que, a partir de seus feitos, mostrados no cordel, sua figura tornou-se um imortal na nossa história.

A partir da análise realizada, pudemos observar que, naquilo que é dito no texto, o enunciador tentou criar um ethos de imparcialidade e humildade, dizendo que o público é quem faria o julgamento de Lampião. No entanto, aquilo que é mostrado, evidenciado pela argumentação, sugere um ethos do enunciador religioso, tradicional e seguro de seu ponto de vista, que sanciona negativamente os atos do cangaceiro.

Argumentativamente, focalizando agora o personagem principal da narrativa, Lampião é mostrado como bandido, mas literariamente, considerando o cordel uma poesia épica popular, Lampião é herói, já que, a partir de seus feitos, elencados no texto, sua figura tornou-se imortal na nossa história.

## **Referências Bibliográficas**

- CABRAL, João Firmino. **Lampião, herói ou bandido?** 2º ed. Fortaleza: Tupynaquim Editora, 2010.
- FERREIRA, Vera; AMAURY, Antônio. **De Virgolino a Lampião.** 2º ed. Aracaju, 2009.
- FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido:** estudos discursivos. – São Paulo: Contexto, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: **Imagens de si no discurso:** a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005. p.69-72.



PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2002. [Original de 1958].

RAMALHO, Christina. **Poemas épicos**: estratégias de leitura. 1º ed. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da Silva; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**: teoria crítica e percurso. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

# QUELQUES REMARQUES SUR L'INTÉGRATION DES CONTES POPULAIRES AUX CHANSONS DE GESTE FRANÇAISES

Jean-Pierre Martin

Textes et Cultures, EA n° 4028  
Université d'Artois – Nord de France

Dès que les chansons de geste cessent de se concentrer sur le strict récit d'une bataille particulière et entreprennent de s'attacher aux faits et gestes d'un héros ou d'une famille de héros en particulier, il n'est pas rare qu'elles recourent à des motifs folkloriques largement attestés : déguisements, songes prémonitoires, signes de reconnaissance, etc. Mais ce sont parfois des schémas entiers de contes que l'on peut y reconnaître. Ce phénomène est aujourd'hui bien connu<sup>1</sup> et je n'ai pas la prétention de proposer des révélations à ce sujet. Mon propos est plutôt d'examiner à partir de quelques exemples bien attestés comment s'est opérée cette adaptation, qu'il s'agisse de la place occupée par le conte ainsi incorporé ou des modifications que cette incorporation lui a fait subir, et cela en relation avec l'époque à laquelle la chanson a été vraisemblablement composée.

On pourra trouver paradoxal de parler d'adaptation à des textes du Moyen Âge de contes dont, pour l'essentiel, la collecte a été réalisée au cours des deux derniers siècles, et, en effet, c'est à partir des *Kinder- und Hausmärchen* des frères Grimm que la collecte a été entreprise avec un certain souci scientifique. Mais, outre que ce qui a été recueilli depuis lors résulte de traditions orales dont les origines se perdent dans la profondeur des siècles, les différents contes dont il s'agit nous sont connus par un ensemble de versions anciennes dont les chansons ne sont jamais la tête de série, ce qui légitime les comparaisons auxquelles nous pouvons nous livrer<sup>2</sup>.

J'examinerai successivement quatre textes ou ensembles de textes, autour des sujets suivants : la chanson d'*Ami et Amile*, le conte de *Placide-Eustache*, celui de *La Fille sans mains*, et enfin la chanson de *Lion de Bourges*.

## 1. *Ami et Amile*, AT 303

Ordinairement datée des alentours de 1200, la chanson d'*Ami et Amile*<sup>3</sup> raconte l'histoire de deux compagnons, nés le même jour et dont chacun est le parfait sosie de l'autre, bien qu'ils n'aient aucun lien de parenté. Ils sont baptisés par le pape, qui leur offre deux hanaps absolument identiques. Un grand baron, Hardré, jaloux du bon accueil que leur fait Charlemagne, cherche à les faire tuer au cours d'une bataille, dont ils sortent néanmoins vainqueurs. Pour se faire pardonner, il donne sa nièce Lubias en mariage à Ami, qui part avec elle dans le fief qu'elle lui apporte en dot. Amile cependant suscite l'amour de la fille de l'empereur, Bélissent, qui une nuit se glisse dans son lit. Hardré surprend leurs ébats et les dénonce, dénonciation que le jeune homme prétend être mensongère. Un duel judiciaire est décidé pour faire éclater la vérité, et l'issue ne peut donc en être que défavorable aux amants. Amile fait alors appel au secours d'Ami. Ils échangent vêtements

1 Voir François Suard, « L'épopée française tardive (xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup>) », dans *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à J. Horrent*, éd. J.-M. d'Heur et N. Cherubini, Liège, 1980, p. 452, repris dans *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1994, p. 246 : « Sans doute peut-on constater dans les chansons anciennes la présence de données véhiculées par la tradition populaire [...]. Mais le phénomène se généralise [dans l'épopée tardive], sans doute en liaison avec l'adoption [de] schémas narratifs [...] qui se rapprochent eux-mêmes du conte populaire. » Ce trait n'est pas propre aux chansons de geste : le conte de l'ogre aveuglé (AT 1137) est largement attesté en dehors de l'épisode de Polyphème dans l'*Odyssée*, et celui du tueur de dragon (AT 300) apparaît aussi bien dans la *Chanson des Nibelungen* que dans l'épopée arménienne de *David de Sassoun* ou dans l'épopée peule de *Samba Guéladiégui*. La description des contes se fondera prioritairement sur Antti Aarne et Stith Thompson, *The Types of the Folktales*, Helsinki, FF Communications n° 184, 1961 ; et en deuxième lieu sur Paul Delarue et Marie-Loise Tenèze, *Le Conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002 (édition en un seul volume reprenant les quatre tomes publiés entre 1976 et 1985), et *Le Conte populaire français. Contes-nouvelles*, avec la collaboration de Josiane Bru, Paris, Éditions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 2000. Claude Roussel donne une liste de contes repris dans diverses chansons de geste dans « *D'armes et d'amours : l'aventure dans les dernières chansons de geste* », dans *Littérales* n° 31, 2002, *Le Romanesque dans l'épique*, Actes du colloque du Groupe de recherche sur l'Épique (22-23 mars 2002) édités par Dominique Boutet, p. 169-170.

2 Se reporter en particulier aux *Formes médiévales du conte merveilleux*, Textes traduits et présentés sous la direction de Jacques Berlioz, Claude Bremond et Catherine Velay-Vallantin, Paris, Stock/Moyen Âge, 1989.

3 *Ami et Amile*, chanson de geste publiée par Peter F. Dembowski, Paris, Champion, CFMA, 1969.

et noms. La nuit, Amile, qui a pris la place de son compagnon dans le lit conjugal, met une épée entre Lubias et lui afin de préserver la chasteté de cet échange, cependant qu'Ami, innocent de tout rapport avec Bélissent, peut sous l'apparence d'Amile vaincre et tuer le dénonciateur, mais se voit alors dans l'obligation de s'engager à épouser la demoiselle. Pour punition divine de ce faux serment, une fois que chacun a repris son identité, il devient lépreux, ce qui lui vaut d'être chassé par sa femme. Après diverses tribulation, il est recueilli par Amile et Bélissent, qui ont entretemps donné le jour à deux fils. Or le seul moyen de guérir la lèpre est de baigner le malade dans le sang des enfants : Amile les égorge, Ami est guéri, et les enfants sont ressuscités. Plus tard les deux héros meurent au retour d'un pèlerinage. Ils sont désormais honorés comme saints dans le sanctuaire de Mortara.

Cette légende nous est connue par au moins neuf versions médiévales, en latin comme en français, en vers comme en prose, sans compter les diverses traductions ou réécritures de chacune d'entre elles<sup>4</sup> et les diverses allusions qui y sont faites dans la littérature de l'époque. La plus ancienne est une épître latine antérieure d'un siècle à la chanson. Celle-ci ne lui apporte guère, en fait de traits épiques, que ceux tenant à sa versification et le large développement donné à l'épisode du duel judiciaire, mais reste dans l'ensemble très semblable à une vie de saints ; il est vrai aussi que nombre de chansons de geste tendent vers l'hagiographie. Cette faible teneur épique conduira l'auteur du remaniement en alexandrins du xv<sup>e</sup> siècle à ajouter à son modèle toute une série d'épisodes guerriers<sup>5</sup>.

Malgré les tentatives de réfutation qui ont pu être proposées, le rapprochement avec le conte type 303, *Les Jumeaux ou les frères de sang*, paraît incontestable, ce que schématisent les tableaux 1a et 1b<sup>6</sup>, qui en présentent une analyse comparative fondée sur la séquence des épreuves définies par Algirdas Julien Greimas<sup>7</sup>. Schématiquement, ce conte est structuré en deux volets, dont le premier reprend le conte AT 300, *Le Tueur de dragon* : le héros tue un dragon dont il coupe les langues et sauve ainsi la princesse qui lui était livrée en sacrifice ; un imposteur tente de se débarrasser de lui, coupe les têtes du dragon afin de se faire passer pour l'auteur de l'exploit et obtenir ainsi la main de la demoiselle, mais le héros le confond en présentant les langues, et peut donc épouser la fille du roi. Dans le second volet, il tombe au pouvoir d'une sorcière qui le change en pierre, en touffe d'herbe ou en autre objet inanimé, mais son frère jumeau est informé de sa mésaventure par un signe de vie (coupe qui se remplit de sang ou dont le contenu se met à bouillonner, couteau dont un côté de la lame rouille, rosier dont la fleur se fane, etc.) ; il part à sa recherche, arrive au palais où la princesse le prend pour son mari, de sorte qu'il se voit contraint, le soir, de partager son lit, mais il prend la précaution de placer son épée entre eux deux ; il finit par retrouver la sorcière qu'il contraint à rompre le sortilège. Parfois néanmoins, le frère ressuscité est pris de jalousie en découvrant que son sauveur l'a remplacé dans le lit conjugal et le tue<sup>8</sup>.

Légende à la fois hagiographique et de prétention historique, l'histoire d'Ami et Amile fait disparaître de ce schéma tout ce qui tient au merveilleux ordinaire des contes, ne conservant comme éléments surnaturels que ceux relevant du miraculeux<sup>9</sup>. Mais il en subsiste des traces reconnaissables. Ainsi, lors de la bataille au cours de laquelle il a pensé les faire disparaître, Hardré

Devant lui garde desoz un olivier

4 Voir la thèse de Virginie Babault-Bordier, *Étude de la tradition manuscrite et littéraire de la légende médiévale d'Ami et Amile*, Université de Savoie, 2010, p. 19-22 en particulier.

5 Voir à ce sujet Jean-Pierre Martin, « Les motifs de combat dans la version d'*Ami et Amile* en alexandrins », *R.L.R.* n° CXVII, 2, 2013, *La Guerre au Moyen Âge. Des motifs épiques aux réalités du xv<sup>e</sup> siècle* (vol. 2), p. 359-376.

6 Voir en annexes. Cf. Johannes Bolte & Georg Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig, 1913, I, p. 554 et 556 ; Gédéon Huet, « Ami et Amile, les origines de la légende », *Le Moyen Âge*, XXXI, 1919, p. 162-186 ; Alexander H. Krappe, « The Legend of Amicus and Amelius », *M.L.R.*, XVIII, 1923, p. 152-161 ; McEdward Leach, *Amis and Amiloun*, Oxford, The Early English Text Society n° 203, 1937 ; Colette Ribaucourt, « Ami et Amile », dans *Formes médiévales du conte merveilleux*, op. cit., p. 201-209. Les objections avancées par William Calin, *The Epic Quest. Studies in Four Old Chansons de geste*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1966, p. 59-68, ne tiennent pas : voir Jean-Pierre Martin, « Les Motifs épiques dans *Ami et Amile* », dans *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié*, Études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1987, p. 107-120, dont je reprends ici en partie les analyses.

7 *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 206.

8 Pour une étude plus détaillée de ce conte et de ses implications anthropologiques, voir Jean-Pierre Martin, « Tuer un dragon ou sacrifier une jeune vierge », dans *Le Merveilleux entre mythe et religion*, études réunies par Anne Besson et Évelyne Jacquelin, Arras, Artois Presses Université, 2010, p. 15-29.

9 Sur les différentes catégories de merveilleux, voir Jacques Le Goff, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », dans *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 17-39.

Et voit jesir douz barons chevaliers  
Mors et ocis as espees d'aciers.  
Celle part vint, si lor copa les chiés,  
Si les pandi a son arson derrier.  
Quant il sera arriere repairiz,  
Si se vantra au barnaige proisié...<sup>10</sup>

Et de retour à la cour, il annonce la mort des héros. On reconnaît ici le motif de l'imposteur coupant les têtes du dragon ; mais la bête a disparu, remplacée par deux chevaliers ennemis. Les deux compagnons parviennent aisément à confondre son imposture, non seulement en revenant vivants, mais aussi en livrant à Charlemagne deux comtes qu'ils ont capturés au cours du combat, rationalisation symétrique du motif des langues coupées qui atteste l'identité du vainqueur du dragon.

Un autre exemple est celui du signe de vie, qui reparaît, également rationalisé, en deux circonstances. Lorsque Amile vient de s'engager à prouver son innocence par un duel judiciaire, Ami est prévenu en songe du danger couru par son compagnon :

« Anuit sonjai une fiere avison,  
Que je estoie a Paris a Charlon,  
Si combatoit li ber a un lyon.  
Li maus lyon devenoit com uns hom,  
Ce m'iert avis, Hardré l'apelloit on.  
Je m'en venoie la rue contremont,  
M'espee traite qu'aportai de Clermont,  
Se li copai le chief soz le menton. »

Et il part aussitôt à la recherche d'Amile. Mais par la suite, alors que, frappé par la lèpre, il arrive dans la ville dont son compagnon est le seigneur et, devant le palais, vient mendier sa nourriture, le hanap offert par le pape en cadeau de baptême permet une reconnaissance que les ravages de la lèpre rendaient impossible. On voit ainsi comment la coupe qui sert de signe de vie dans un certain nombre de versions du conte est ici réutilisée (et resémantisée) comme signe de reconnaissance en même temps qu'elle contribue toujours, mais dans un nouveau contexte, à informer Amile du malheur qui frappe Ami.

La sorcière, enfin, a disparu, et le mal qui frappe Ami résulte désormais d'un châtement divin, explicitement annoncé comme tel par un ange, de même que c'est encore un ange qui lui dira comment en être guéri. À l'ensorcellement se substitue alors la lèpre, le mal sans doute le plus symbolique du monde médiéval, et le plus fortement connoté comme punition divine (ou inversement comme souffrance qui, endurée ici-bas, prélude à l'élection dans l'autre monde)<sup>11</sup>. Cette modification est caractéristique des procédés de rationalisation mis en œuvre dans la légende. Il ne s'agit pas de rendre l'histoire conforme à nos critères modernes de vraisemblance, mais d'en évacuer ou d'en adapter tout ce qui relève du merveilleux féerique ou magique. Dans le cas des hanaps, il ne reste plus aucune trace du merveilleux originel ; mais, comme le Moyen Âge voyait dans les rêves une manifestation surnaturelle parfaitement susceptible d'informer sur l'avenir, la substitution d'un songe prémonitoire au motif du signe de vie s'accorde parfaitement à la rationalité du temps. Il en va de même pour les interventions angéliques, qui, sans doute fort rares dans le vécu ordinaire du public, se rencontraient régulièrement dans les récits hagiographiques et les poèmes épiques et répondaient donc tout à fait à leur règles d'admissibilité littéraires. Quant à la guérison de la lèpre au moyen de sang humain, elle correspond aussi à une croyance très ancienne et bien répandue au Moyen Âge<sup>12</sup>.

Il y a aussi, cependant, des différences de structure entre la légende et le conte 303. Dans le volet initial, où figure avec les têtes coupées le motif de l'imposteur, les deux héros sont également impliqués, même si Ami est seul à recevoir une épouse à titre de récompense. Et la suite comporte en revanche deux volets distincts, ceux du duel judiciaire et de la lèpre. Dans l'épisode du duel judiciaire, on reconnaît le motif

<sup>10</sup> *Ami et Amile*, op. cit., v. 388-394. « Il regarde devant lui et voit étendus sous un olivier deux chevaliers sans vie, tués d'un coup d'épée d'acier. Il se dirigea vers eux, les décapita et pendit leurs têtes à l'arçon de sa selle, derrière lui. Quand il sera de retour, il se vantera auprès des barons renommés... » : *Ami et Amile*, chanson de geste traduite en français moderne par Joël Blanchard et Michel Quereuil, Paris, Champion, Trad. CFMA, 1985, p. 23.

<sup>11</sup> Voir à ce propos l'article de Geneviève Pichon, « La lèpre dans *Ami et Amile* », dans *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié*, op. cit., p. 51-66.

<sup>12</sup> Id., *ibid.*, p. 63-64.

de l'épée séparatrice, mais elle est mise dans le lit par celui des deux compagnons qui se trouve en danger et non, comme dans le conte, par son sauveur. Quant à l'épisode de la lèpre, s'il correspond, par l'atteinte que subit Ami dans la matérialité même de son corps, à celui de la sorcière, il fait appel à un autre schéma narratif, celui du conte AT 516, *Le Fidèle Jean* ou *Le Fidèle Serviteur*, dont il reprend en partie le dernier épisode : une conversation entre des oiseaux (ou des fantômes), conversation qui doit rester secrète sous peine de mort par pétrification, informe le fidèle serviteur des dangers que courent le héros, un prince, et sa fiancée, et il fait en sorte de les en protéger. Mais comme il a porté la main sur la jeune fille pendant son sommeil, il est considéré comme ayant trahi son maître et doit se justifier en brisant le secret de ce qu'il a entendu : il est donc aussitôt changé en pierre, et ne peut être ramené à la vie que par le sang d'un fils de prince. Le maître tue son propre fils pour rendre la vie à son serviteur, et l'enfant est ressuscité.

Le dédoublement du second volet du conte entre l'épisode du duel judiciaire et celui de la lèpre est lui-même intéressant à double titre. Il s'explique tout d'abord par l'orientation hagiographique de la légende, qui nous propose une illustration de la vertu de charité : chacun des deux compagnons doit porter secours à l'autre au prix de sa propre chair. Pour sauver la vie de son compagnon, Ami sacrifie son corps en acceptant la lèpre pour prix du parjure qu'il commet en prétendant accepter Bélissent pour femme ; et Amile à son tour sacrifie la chair de sa chair pour rendre la vie à son compagnon rongé par la maladie. C'est ce double sacrifice, chaque fois précédé d'une intervention angélique, annonce ou conseil, qui donne sens à la légende et explique que les deux amis deviennent saints après leur mort. Il y a ainsi une réorientation idéologique d'un conte dans lequel j'inclinerais à voir plutôt le souvenir d'un mythe tournant autour de l'eau fécondante, avec le souvenir possible de dieux protecteurs jumeaux tels qu'on les rencontre dans les mythologies de l'Inde et de l'Antiquité classique<sup>13</sup>, vers une tout autre signification, celle-là résultant clairement de la théologie chrétienne.

Mais au plan de la composition, le recours à l'épisode final du *Fidèle Serviteur* (toujours avec la correspondance entre lèpre et pétrification) montre comment les contes peuvent fournir des éléments narratifs complémentaires permettant de développer ou de réorienter une structure narrative préexistante. Un tel usage des contes populaires dans les chansons de geste n'est pas isolé.

## 2. *Placide (Eustache)*, AT 938

Si, dans la littérature médiévale française, le conte type 303 apparaît à peu près exclusivement à travers la légende d'Ami et Amile, si bien que la chanson de geste issue de celle-ci en représente la seule version épique, il n'en va pas de même de plusieurs autres contes, à commencer par AT 938, *Placide (Eustache)*. Connu notamment par la tradition hagiographique de la vie de saint Eustache, dont un grand nombre de versions ont circulé en Occident<sup>14</sup>, il a aussi donné en ancien français la matière d'un roman, *Guillaume d'Angleterre*, dont l'auteur se présente sous le nom de Chrétien, mais n'est sans doute pas Chrétien de Troyes<sup>15</sup>. D'autres romans, en anglais et en espagnol notamment, ont été composés à partir du même schéma. La légende de saint Eustache peut se résumer brièvement comme suit : Placide, vertueux païen, général de l'armée de Trajan, est converti par une vision. Il perd tous ses biens et doit s'enfuir misérablement avec sa femme et ses deux jeunes fils. Incapable de payer le passage en bateau pour l'Égypte, il doit à l'arrivée laisser sa femme en paiement au patron du bateau, qui désire la posséder, mais Dieu la protège. Alors qu'il traverse un fleuve en crue, l'un de ses fils est emporté par un lion et l'autre par un loup ; des paysans les sauvent et les élèvent. Au bout de quinze ans, il est retrouvé par l'empereur et se voit confier le commandement de son armée. Dans une auberge, après la victoire, deux jeunes soldats se racontent leur enfance et découvrent qu'ils sont frères. L'aubergiste, qui est leur mère, entend leur conversation et les reconnaît. Elle se rend auprès du général : reconnaissance mutuelle et réunion de la famille. À leur retour à Rome, Eustache ayant refusé de sacrifier aux idoles, tous quatre meurent en martyrs.

13 Voir mon art. cit., « Tuer un dragon ou sacrifier une jeune vierge ».

14 Pour une bibliographie détaillée, on se reportera à l'article de Claude Bremond, « La famille séparée », *Communications* n° 39, 1984, p. 5-45. Il convient de citer tout particulièrement la version de la *Légende dorée* : Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, édition publiée sous la direction d'Alain Boureau, Paris, Gallimard, Pléiade, 2004, p. 881-888 ; et celle des *Gesta Romanorum*, éd. H. Oesterley, Berlin, 1872, n° 110, traduite en français au XIV<sup>e</sup> siècle dans *Le Violier des histoires romaines*, éd. Geoffroy Hope, Genève, Droz, TLF, 2002, n° 97 ; Holger Petersen, « Deux vies de saint Eustache en vers français du Moyen Âge », *Mémoires de la Société néo-philologique de Helsingfors* n° 7, 1924, p. 51-241 ; et *La Vie de saint Eustache, version en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jessie Murray, Paris, Champion, CFMA, 1929.

15 Chrétien de Troyes (?), *Guillaume d'Angleterre*, publication, traduction, présentation et notes par Christine Ferlampin-Acher, Paris, Champion Classiques, 2007.

En dehors de ce qui tient strictement au caractère hagiographique de la légende (conversion initiale et conclusion par le martyr), les principales variantes concernent :

1. les conditions du départ en exil : Gratiennne, la femme de Guillaume d'Angleterre, est enceinte et elle accouche peu après de jumeaux au bord de la mer ; d'autres versions présentent de même un accouchement en pleine nature ;
2. la protection de la chasteté de l'épouse après son enlèvement, soit que, pour répondre à sa prière, Dieu lui envoie la lèpre, soit que les marins se prennent de querelle pour décider qui sera le premier à la violer et s'entretuent ;
3. la perte des enfants, dont l'un parfois est trouvé dans une barque par un paysan pendant que le père cherche à rattraper l'animal qui a enlevé l'autre ;
4. et le retour en grâce du père, qui se retrouve toujours dans une position importante, mais le plus souvent dans un nouveau pays ; dans *Guillaume d'Angleterre*, il devient majordome d'un riche marchand.

Ce conte a particulièrement servi de fil directeur à la continuation apportée autour de la fin du XII<sup>e</sup> siècle à la chanson de geste anglo-normande de *Beuve de Hamptone*<sup>16</sup>, comme on peut le voir sur le tableau n° II. Peu après que Beuve est rentré en possession de ses domaines en Angleterre, le fils du roi cherche à s'emparer de son cheval, et celui-ci le tue d'une ruade. Beuve doit alors partir en exil avec sa jeune épouse, Josiane, et Thierry, le fils du chevalier qui l'avait protégé et éduqué dans sa petite enfance. Dans une forêt, Josiane accouche de deux garçons, alors que, par convenance, les deux hommes se sont éloignés. Survient une troupe de Sarrasins, envoyée par Yvori, le premier mari auquel Beuve avait ravi Josiane consentante (et encore vierge) : la dame est enlevée, mais les deux enfants, abandonnés, vont être confiés par leur père, l'un à un forestier, l'autre à un poissonnier. Toutefois le père de Thierry, Soibaut, averti par un songe, part à la recherche de la dame, la délivre et lui fait teindre son corps au moyen d'une herbe ; elle subvient ensuite à leurs besoins, habillée en homme, en se faisant jongleur et en chantant les exploits de Beuve de Hamptone, alors que Soibaut est sept ans durant retenu au lit par une maladie. Pendant ce temps, Beuve se retrouve dans une ville gouvernée par une jeune fille qui se trouve attaquée par divers ennemis ; il prend la tête de l'armée et remporte la victoire. La demoiselle le contraint alors au mariage en le menaçant de mort, mais il obtient d'elle un délai de sept ans pour retrouver sa femme, ce qui se produit au terme de ce délai. Elle épouse alors Thierry. On envoie rechercher les enfants chez leurs pères nourriciers, et toute la famille rejoint le père de Josiane, roi d'Arménie, constamment en butte aux attaques d'Yvori, que, après divers épisodes, Beuve finit par mettre à mort, s'emparant de son royaume qu'il convertit aussitôt au christianisme. L'un des enfants succède au grand-père sur le trône d'Arménie et l'autre épouse la fille du roi d'Angleterre, lequel rend l'âme aussitôt après. Josiane, Beuve (et le cheval) peuvent alors mourir en paix.

Les traits propres à cette adaptation tiennent d'abord à ce qu'il s'agit d'une continuation<sup>17</sup> : ainsi l'enlèvement de Josiane est dû au fait que, dès qu'elle s'est enfuie avec Beuve dans la première partie, son mari sarrasin n'a eu de cesse de la retrouver. L'exil du couple s'inscrit de même dans la suite de cette première partie : le fidèle cheval de Beuve s'est toujours refusé à accepter un autre cavalier, ce qui explique sa ruade mortelle, et par contrecoup le jugement prononcé par le roi d'Angleterre. Ces modifications contribuent ainsi à bien intégrer le schéma du conte à l'histoire que racontait la première partie de la chanson. Le mariage auquel Beuve est contraint après sa victoire fait par ailleurs écho, avec changement de sexe, aux deux mariages forcés auxquels Josiane avait dû résister autrefois, le premier en usant d'une ceinture magique contre Yvori (alors Sarrasine, elle avait pu étudier les arts maléfiques), le second en étranglant purement et simplement, toujours avec une ceinture, un comte trop entreprenant ; mais le procédé qui permet à Beuve de rester fidèle est voisin de celui auquel Gratiennne a recours dans *Guillaume d'Angleterre*, l'obtention d'un délai tel que le conjoint perdu est retrouvé sans qu'aucun adultère ait été commis. Ce remariage contribue ainsi à renforcer l'unité narrative de la chanson.

Mais c'est à propos des enfants que la rationalisation joue de la façon la plus évidente. Plus d'animaux ravisseurs ici, mais un père hors d'état de s'occuper des nouveau-nés alors qu'il doit parcourir le monde à la recherche de son épouse disparue – et aussi parce qu'il ne sied pas à un héros épique de jouer les nourrices. Le choix des pères nourriciers conserve néanmoins la trace de l'épisode tel qu'il apparaissait dans le conte : le forestier évoque le loup qui enlève l'un des enfants et le poissonnier rappelle la barque où le deuxième a

16 *Beuve de Hamptone*, chanson de geste anglo-normande présentée, éditée, traduite et annotée par Jean-Pierre Martin, Paris, Champion Classique, à paraître.

17 Voir sur ce point l'article de Judith Weiss, « The Date of the Anglo-Norman *Boeve de Haumtone* », *Medium Aevum* n° 55, 1986, p. 237-241.

été trouvé dans certaines versions. Autre souvenir lié à la rationalisation, l'herbe dont Josiane teinte sa peau, lui donnant une apparence qu'on peut rapprocher de la lèpre dont la grâce divine affecte occasionnellement l'épouse pour protéger sa chasteté. Notons d'ailleurs que ce motif ne s'explique que par le souvenir de telles versions, puisqu'il intervient alors que Josiane n'est plus au pouvoir de ses ravisseurs. Les conditions de sa délivrance relèvent d'ailleurs de ce qu'on pourrait appeler une « épïcisation » du conte : c'est le vieux maître de Beuve qui la retrouve et qui la libère lors d'un combat contre la troupe de Sarrasins – les ennemis épiques par excellence – dont elle est captive. L'activité qu'elle va exercer par la suite est un autre exemple d'adaptation au registre épique : le récit par lequel s'opère dans le conte la reconnaissance entre les personnages devient ici chanson de geste interprétée par l'héroïne devenue jongleur. Dans le même ordre d'idées, le choix comme cause de l'exil d'un bannissement suite à la mort de l'héritier du trône appartient à la tradition des chansons de révolte, où puiseront aussi *Renaut de Montauban* ou *Huon de Bordeaux*.

Le même schéma reparaît dans la dernière partie de *Raoul de Cambrai*, partie qui est aussi une continuation<sup>18</sup>. Bernier et son épouse Béatrice sont partis en pèlerinage à Saint-Gilles, où la jeune femme accouche d'un fils, Julien. Survient une attaque sarrasine. Bernier participe vaillamment aux combats, mais est fait prisonnier, et le nouveau-né est enlevé. Seule Béatrice échappe à la captivité, mais c'est pour être remariée de force à Herchambaut, que le roi avait déjà tenté de lui imposer précédemment. Grâce à la racine merveilleuse qu'elle obtient d'un médecin, elle parvient néanmoins à empêcher Herchambaut de consommer le mariage. Or le roi sarrasin qui garde Bernier dans sa prison se trouve attaqué par un autre roi païen dans l'armée duquel se trouve un champion terrifiant. La seule solution pour y faire face est de lui opposer le prisonnier, qui est donc libéré pour le combattre. Bernier peut ensuite rentrer en France où il arrache bientôt Béatrice à l'usurpateur. Un second fils naît, mais les parents ont le désir de retrouver Julien. Bernier repart donc en Espagne chez son ancien geôlier dont il est désormais l'ami ; et justement celui-ci est victime d'une autre attaque. Bernier participe à la bataille, et capture le plus formidable guerrier ennemi, qui se révèle bientôt être son fils élevé dans la religion païenne. Reconnaissance et réunion de la famille.

Le schéma narratif est toujours le même, et toujours avec des procédés de rationalisation caractéristiques de la chanson de geste : ici c'est la seule hostilité entre chrétiens et Sarrasins qui explique l'éclatement de la famille, mais ce sont aussi les conflits internes au monde païen qui en permettent la réunion finale, la chanson faisant apparaître un trait qui va se développer de plus en plus dans la production épique : l'existence face aux méchants païens de Sarrasins positifs malgré leurs fâcheuses croyances, en même temps que le monde chrétien se trouve également fissuré entre héros et traîtres<sup>19</sup>. C'est dans ce contexte que l'épisode du père retrouvant une position élevée se trouve mis en forme épique grâce au motif narratif bien attesté dans les chansons de geste du « prisonnier libéré pour combattre »<sup>20</sup>. Toute trace d'un enlèvement par des animaux a disparu ; même l'enfant né au cours du pèlerinage est unique, ce qui paraît plus conforme aux convenances : « dans la mentalité médiévale, [les naissances gémellaires], entachées de superstitions, sont perçues comme des anomalies... ou des preuves de l'infidélité de l'épouse » – mais on en perçoit la trace avec la naissance ultérieure du puiné, auquel n'est cependant affectée aucune fonction narrative notable, comme si le souvenir d'un couple fraternel s'était imposé à l'auteur de la continuation. Reste le protecteur de chasteté, qui apparaît régulièrement lors des mariages forcés, et dont les pouvoirs magiques tiennent à son origine étrangère, autrement dit sarrasine elle aussi : outre son utilité pour le récit, il est aussi l'occasion de quelques scènes comiques autour de l'impuissance qui frappe l'usurpateur. Comme celui de *Beuve de Hamptone*, le continuateur de *Raoul de Cambrai* a repris dans son intégralité le schéma narratif du conte 938, ne lui faisant subir de modifications que dans le détail des événements, non dans leur économie générale : l'originalité n'est pas une qualité plus recherchée dans la littérature médiévale que dans les traditions populaires. Mais plus encore que le trouvère anglo-normand, il l'a adapté aux normes formelles, thématiques et idéologiques du genre épique.

---

18 *Raoul de Cambrai*, éd. Sarah Kay, Oxford, Clarendon Press, 1992 ; voir Emmanuèle Baumgartner, « Quelques remarques sur l'espace et le temps dans *Raoul de Cambrai* », dans *La Chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*, Saint-Père-sous-Vézelay, 1982, II, p. 1011-1019 ; et William W. Kibler, « Les fins de *Raoul de Cambrai* », *Littérales* n° 25, 1999, *Raoul de Cambrai entre l'épique et le romanesque*, Actes du colloque du Groupe de recherche sur l'Épique (20 novembre 1999) édités par Dominique Boutet, p. 13-23. Je reprends ici l'analyse donnée dans mon livre, *Orson de Beauvais et l'écriture épique à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Traditions et innovations*, Paris, Champion, 2005, p. 85-89.

19 À ce propos, voir notamment Wilfrid Besnardeau, *Représentations littéraires de l'étranger au XII<sup>e</sup> siècle. Des chansons de geste aux premières mises en roman*, Paris, Champion, 2007.

20 Jean-Pierre Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale, I)*, Villeneuve d'Ascq, Centre d'Études Médiévales et Dialectales de l'Université de Lille III, 1992, p. 161 et 338.

### 3. *La Belle Hélène de Constantinople* et *La Fille sans mains*, AT 706

Au cours du XIII<sup>e</sup> siècle, et plus encore au XIV<sup>e</sup>, la dimension des chansons de geste va s'accroître en accumulant des aventures de plus en plus extraordinaires, au point que certains spécialistes considèrent qu'elles relèvent d'un genre distinct, celui des *chansons d'aventure*<sup>21</sup>. Il n'y a pas lieu ici d'examiner la pertinence de cette notion<sup>22</sup>. L'important est de constater que, dans ces conditions, le recours aux motifs folkloriques s'y développe considérablement, et que certains contes peuvent y être intégralement repris et adaptés. C'est notamment le cas avec celui de *La Fille sans mains*, AT 706, qui sert de trame générale à la chanson de *La Belle Hélène de Constantinople* (15 538 alexandrins, milieu du XIV<sup>e</sup> siècle)<sup>23</sup>, et qui occupe en outre une part importante de celle de *Lion de Bourges*, composée vers la même époque (34 298 alexandrins)<sup>24</sup>. En voici l'analyse selon Aarne et Thompson :

- I. *Mutilation de l'héroïne*. Les mains de l'héroïne sont coupées, (a) parce qu'elle refuse d'épouser son père, ou (b) parce que son père l'a vendue au diable, ou (c) lui interdit de prier, ou (d) parce que sa belle-sœur l'a calomniée auprès de son frère.
- II. *Mariage avec le roi*. Un roi la rencontre dans la forêt (jardin, écurie, mer) et l'épouse en dépit de sa mutilation.
- III. *L'épouse calomniée*. Elle est bannie une seconde fois, avec ses enfants nouveau-nés, parce que (a) ses beaux-parents, (b) son père, (c) sa mère, (d) sa belle-sœur ou (e) le diable a/ont changé une lettre destinée au roi.
- IV. *Restitution des mains*. (a) Elle retrouve ses mains dans les bois par miracle. (b) Elle est rendue à son mari.

Ce conte a connu un nombre considérable de versions dans la littérature médiévale. Pour s'en tenir aux seuls textes latins et français, Claude Roussel en dénombre onze en plus de *La Belle Hélène* entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles, et il en signale onze autres, pour la même période, dans les différentes langues européennes<sup>25</sup>. Une fois de plus, les textes latins sont d'orientation hagiographique et les premières versions françaises relèvent du genre romanesque : il s'agit des romans de Philippe de Rémi (ou de Beaumanoir), *La Manekine*<sup>26</sup> (vers 1240), et de Jehan Maillart, *Le Roman du comte d'Anjou*<sup>27</sup> (début XIV<sup>e</sup> siècle), ce dernier offrant la particularité, présente aussi dans un certain nombre de textes latins<sup>28</sup>, de supprimer les épisodes de la mutilation et par conséquent de son corollaire miraculeux. Comme *La Manekine* cependant, *La Belle Hélène* et *Lion de Bourges* conservent bien ces deux épisodes, de même qu'ils attribuent à la reine mère ou à la mère adoptive du roi la machination au terme de laquelle l'héroïne est condamnée au bûcher et ne s'en tire que grâce à une substitution opérée par celui qui est chargé de l'exécution.

Dans la littérature française, c'est le premier des deux romans qui fait figure de tête de série. Je renvoie pour la comparaison au tableau n° III, me limitant à quelques observations de détail. Je note d'abord que, dans la presque totalité des versions médiévales, le point de départ tient au désir incestueux du père envers sa fille, motif bien connu, notamment à cause de la version que Perrault donne du conte de *Peau d'Âne*<sup>29</sup>. On peut voir là un trait lié à l'importance de l'interdit que l'Église avait jeté sur les mariages consanguins, moyen pour elle de contrôler les alliances matrimoniales entre les lignages aristocratiques<sup>30</sup>. La thématique de l'inceste est

21 William W. Kibler, « La "chanson d'aventures" », dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin*, Actes du IX<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals (Padoue-Venise, 1982), Modena, Mucchi, 1984, II, p. 509-515 ; et « Relectures de l'épopée », dans *Au Carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, Actes du X<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals (Strasbourg, 1985), Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 1987 (*Senefiance*, 20-21), p. 103-140.

22 Pour une discussion de cette notion, voir Cl. Roussel, « *D'armes et d'amours* », art. cit., p. 165-166.

23 *La Belle Hélène de Constantinople*, chanson de geste du XIV<sup>e</sup> siècle, édition critique par Claude Roussel, Genève, Droz, TLF, 1995, p. 95 pour la date.

24 *Lion de Bourges*, poème épique du XIV<sup>e</sup> siècle, édition critique par William W. Kibler, Jean-Louis G. Picherit et Thelma S. Fenster, Genève, Droz, TLF, 2 vol., 1980. Cl. Roussel, *La Belle Hélène*, éd. cit., p. 94-95, et *Conter de geste au XIV<sup>e</sup> siècle. Inspiration folklorique et écriture épique dans la Belle Hélène de Constantinople*, Genève, Droz, PRF, 1998, p. 101-106, pense que l'auteur de *Lion* a connu *La Belle Hélène*.

25 *Conter de geste*, op. cit., p. 73-126.

26 Hermann Suchier, *Œuvres poétiques de Beaumanoir*, Paris, Didot, SATF, 1884, I, p. 1-263 ; Philippe de Beaumanoir, *La Manekine*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, mis en français par Christiane Marchello-Nizia, Paris, Stock+plus/Moyen Âge, 1980.

27 Jehan Maillart, *Le Roman du comte d'Anjou*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, CFMA, 1974 [1931] ; Jean Maillart, *Le Roman du comte d'Anjou*, trad. Francine Mora-Lebrun, Paris, Gallimard, Folio classique, 1998.

28 Voir par exemple Marie-Anne Polo de Beaulieu, « La Fille du comte de Poitou », dans *Formes médiévales du conte merveilleux*, op. cit., p. 113-121.

29 Sur ce motif, voir les remarques de Cl. Roussel dans *Conter de geste*, op. cit., p. 157.

30 Voir à ce sujet Georges Duby, *Le Chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1981.



en effet récurrente dans la littérature médiévale, qu'elle se présente sous l'angle œdipien (*Roman de Thèbes*, *Richard le Beau*), celui de la relation entre frère et sœur (*Vie du pape Grégoire*, naissance de Mordret dans *La Suite du roman de Merlin*, péché de Charlemagne oublié lors de sa confession à saint Gilles dans *La Vie de saint Gilles* de Guillaume de Berneville et dans *Tristan de Nanteuil*) ou encore de l'inceste spirituel (*Orson de Beauvais*)<sup>31</sup>. Le traitement n'est toutefois pas identique. Alors que *La Manekine* et *Lion de Bourges* donnent pour motivation initiale à ce désir le serment prêté par le roi à sa femme mourante, il résulte dans *La Belle Hélène* d'une pure perversion de l'amour paternel d'Antoine pour sa fille :

Tant l'enama li rois qu'a .III. ans aconplis  
Ne vault onques souffrir que ly enfes gentis  
Fust couchiés en nul lit forques ou sien toudis.  
De plus en plus l'enaime ly fors rois postais,  
Et que plus devint grande, plus y a sen cuer mis<sup>32</sup>.

Et il fait peindre son portrait partout, jusque sur les piliers du palais pontifical lorsqu'il vient secourir le pape victime d'une attaque sarrasine. Pour ne citer qu'un seul exemple, une différence parallèle se retrouve dans la place occupée par la mutilation de l'héroïne dans l'économie narrative : dans *La Manekine* et *Lion de Bourges*, c'est elle-même qui se coupe la main afin de ne plus ressembler à sa mère et par conséquent de ne plus répondre aux critères qui l'ont fait choisir comme épouse pour son père. Dans *La Belle Hélène*, cette mutilation intervient ultérieurement, au moment de la condamnation suscitée par le complot de la méchante belle-mère, et renvoie au motif de l'« exécuteur compatissant », qui apparaît dans certaines versions populaires, comme le conte de *Mariannette*<sup>33</sup> : celui qui est chargé de mettre l'héroïne à mort doit rapporter une partie de son corps à titre de preuve qu'il s'est bien acquitté de sa mission. L'auteur de *La Belle Hélène* n'ignore sans doute pas *La Manekine*, mais il semble en effet, comme le signale l'éditeur, qu'il a pu avoir recours à des versions différentes de *La Fille sans mains*<sup>34</sup>.

Si toutefois la structure du conte y est globalement respectée, c'est dans le traitement des épisodes successifs que la chanson témoigne d'un nouveau rapport à ses sources folkloriques. Il y a d'abord l'interpolation de motifs empruntés à d'autres contes, et pour commencer à AT 938 : de nouveau bannie après les machinations de la reine mère, Hélène arrive sur une île déserte où ses enfants lui sont enlevés par un loup et un lion ; mais c'est un ermite qui les leur reprend puis se charge de leur éducation, et qui donc occupe le rôle joué dans le conte par des paysans ou des artisans. Il en résulte un éclatement de la famille qui va conduire à une multiplication des axes narratifs et plus généralement des errances et des quêtes<sup>35</sup>. Toujours comme dans ce conte, mais dès le début de la chanson, alors qu'elle vient de fuir Constantinople et les projets incestueux de son père, Hélène est menacée de viol à deux reprises, d'abord par un roi païen au pays duquel elle espérait se réfugier (v. 930-939), puis par les pirates qui se sont emparés de la nef sur laquelle elle s'est de nouveau enfuie, mais auxquels elle échappe grâce à une tempête suivie d'un naufrage (v. 954-1083).

Certains motifs du conte 706 sont ainsi redoublés. C'est notamment le cas avec le désir incestueux du père, qui reparaît à deux reprises : d'abord avec le personnage du roi païen Graibaut, qui

De sa fille espouser grant volenté avoit<sup>36</sup>,

mais qui se repent après qu'Antoine a chassé le démon de son corps, est baptisé sous le nom chrétien de Louis, se fait ermite et meurt en odeur de sainteté ; ensuite avec le sénateur romain Jozerant qui une nuit se glisse dans le lit de Plaisance, la fille secrètement chrétienne du roi païen de Jérusalem réfugiée chez lui, alors qu'il est le parrain de son fils, ce qui lui vaut de prendre aussitôt feu au sens propre, les flammes ne s'éteignant qu'après

31 Cl. Roussel, *Contes de geste, op. cit.*, p. 142-187, passe en revue nombre de récits médiévaux impliquant l'inceste sous toutes ses formes.

32 Éd. cit., v. 109-113 : « Le roi fut pris pour elle d'un amour tel que, dès que la noble enfant eut trois ans, il ne supporta plus qu'elle pût jamais coucher dans un autre lit que le sien. Il l'aime de plus en plus, le roi puissant, et plus elle grandit, plus son cœur en est épris. »

33 P. Delarue et M.-L. Tenèze, *Le Conte populaire français, op. cit.*, tome deuxième, p. 618-622.

34 Voir Cl. Roussel, *Contes de geste, op. cit.*, p. 132-140.

35 Voir Claude Roussel, « Chanson de geste et roman : remarques sur deux adaptations littéraires du conte de "La fille aux mains coupées" », dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin, op. cit.*, p. 569-570 ; et *Contes de geste, op. cit.*, p. 322-323.

36 Éd. cit., v. 4299 : « désirait vivement épouser sa fille ».

confession intégrale (v. 9692-9782), de sorte que le thème de l'inceste se trouve en quelque sorte rythmer l'ensemble de la chanson en apparaissant approximativement tous les 5000 vers<sup>37</sup>. On peut encore signaler la double mutilation identique d'Hélène et de Marie, que l'oncle de celle-ci, le comte de Clochestre, ayant lu dans les astres qu'elle devait mourir brûlée vive, substitue sur le bûcher à l'héroïne : « ces ajouts, écrit Claude Roussel, ont la particularité de constituer comme un écho diffracté de la trame centrale »<sup>38</sup>.

D'autres modifications visent aussi à la rationalisation du récit, ou du moins à en renforcer la cohérence. C'est grâce aux portraits qu'Antoine a fait peindre dans le palais du pape que le roi d'Angleterre, Henry, découvre que la femme qu'il a épousée est la fille de l'empereur de Constantinople ; c'est aussi en voyant le bras de Marie conservé par son oncle que le roi comprend que sa femme a échappé au bûcher et qu'il peut donc partir à sa recherche. Mentionnons encore la prudence de la reine mère : chaque fois qu'elle fait substituer une lettre mensongère à une lettre véridique, d'abord pour annoncer à son fils qu'Hélène a mis au monde des monstres, puis pour donner l'ordre de la faire brûler vive avec ses enfants, elle poignarde aussitôt le faussaire et fait ainsi disparaître les témoins de ses machinations (v. 2692-2709 et 3092-3095). Nouveau redoublement d'épisode, suscité cette fois par la structure même du conte.

Il y a enfin des modifications d'ordre étimologique. Appelé au secours par le pape alors que les païens attaquent Rome, Henry s'empare de leur étendard, et ainsi

A che jour conquesta, che trouvons nous lisant,  
Les armes a lupars et vinrent en avant,  
Et encore le portent en fin or reluisant  
Tout li hoir d'Engleterre en le terre devant<sup>39</sup>.

Par la suite, alors qu'il parcourt la Gaule à la recherche d'Hélène en compagnie d'Antoine, Henry conquiert Bordeaux, jusque-là propriété du roi sarrasin Robastre, et c'est pourquoi

Onques puis ne fu heure, se l'istore ne ment,  
C'on ne tenist de luy Bourdiaux entierement.  
Encor en ont ly hoir l'onneur qui y apent<sup>40</sup>.

Historiques ou fabuleux, les événements fondateurs sont ainsi intégrés à l'histoire des personnages. De passage à Amiens, le jeune Lion rencontre un pauvre qui lui demande l'aumône ; n'ayant pas d'argent, il lui donne la moitié de son manteau. Or le pauvre n'était autre que le Christ, et Lion, baptisé par l'archevêque de Tours Martin, lui succèdera sous le même nom et deviendra saint au Paradis (v. 6347-6395). La conversion de Clovis est dans les mêmes conditions intégrée au récit, avec l'origine des lys de France, substitués par un ange aux crapauds qui figuraient précédemment sur ses armes, et de la Sainte Ampoule où était contenu le baume utilisé pour l'onction des rois lors de leur sacre à Reims (v. 9517-9652).

Le traitement du modèle fourni par le conte AT 706 dans *La Belle Hélène de Constantinople* appelle deux observations. Il y a d'abord une complexification de l'intrigue par le jeu des redoublements ou des interpolations, complexification qui joue aussi sur la personnalité donnée aux protagonistes, lesquels cessent d'être de simples actants pour devenir des personnages à part entière : « Par rapport à l'organisation linéaire du conte, écrit Claude Roussel, la narration s'étoffe, se complique et s'avère propice aux multiples jeux de miroirs qui ont été mentionnés ». Mais avec les derniers exemples évoqués, c'est l'enjeu idéologique de l'exploitation du modèle narratif folklorique par la chanson de geste qui est souligné. *La Belle Hélène* vise d'une part à l'hagiographie d'une façon beaucoup plus complète qu'*Ami et Amile*, ou même simplement la légende de saint Eustache ; c'est une véritable histoire sainte moderne qu'elle nous propose, avec saint Félix, saint Louis, saint Martin, sans compter tous les autres, et finalement la conversion de Clovis – l'un des événements fondateurs de la France médiévale – et la Sainte Ampoule. Le monde de la chanson est explicitement dominé par la

37 Cl. Roussel, *Conter de geste*, op. cit., p. 187.

38 Claude Roussel, « Berthe, Florence, Hélène : trois variations épiques sur le thème de l'épouse persécutée », *Littérales* n° 22, 1998, *L'Épopée tardive*, études réunies et présentées par François Suard, p. 49 ; et *Conter de geste*, op. cit., p. 159.

39 *La Belle Hélène*, éd. cit., v. 4178-4181 : « C'est ce jour-là, comme nous le lisons dans les sources écrites, qu'il s'appropriera les léopards héraldiques, lesquels occupèrent la place principale dans ses armoiries (?) ; et aujourd'hui encore tous les souverains héréditaires d'Angleterre les arborent, brillants d'or fin, sur la terre. »

40 *Ibid.*, v. 7398-7400 : « Depuis lors, il ne se passa pas une seule heure, si ma source n'est pas trompeuse, où Bordeaux ne relevât pas de sa suzeraineté. Aujourd'hui encore, ses héritiers en exercent les droits attachés à sa possession. »

providence divine<sup>41</sup>, comme on le voit avec la permission donnée au pape d'autoriser Antoine à épouser sa fille, puisque, lui dit une voix céleste,

« Dieux te mande par moy que otroier te faura  
au riche roy Anthoine tout che qui luy plaira.  
Mais sçachés bien de ly que ja ne acomplira  
Se pure volenté, car Dieux ne ly laira. »

Mais c'est aussi un discours sur la condition féminine et la maternité, qui n'est sans doute pas sans rapport avec le développement du culte marial à la fin du Moyen Âge : à la différence de ce qui se passe dans les variations épiques issues du conte 938, c'est ici la femme qui apparaît comme le centre de la cellule familiale, avec toutes les menaces auxquelles elle peut être exposée, mais aussi grâce aux souffrances qu'elle endure, avec l'élection divine dont elle fait bénéficier tout son entourage<sup>42</sup>.

#### 4. *Lion de Bourges* et *Le Mort reconnaissant*, AT 506 et 508

Dans *Lion de Bourges*, le conte fait l'objet d'un traitement beaucoup plus proche du modèle fourni par le roman de Philippe de Rémi<sup>43</sup>, même si l'influence de *La Belle Hélène* peut se percevoir dans les détails, mais il n'intervient plus que dans le dernier quart d'une chanson dont la structure d'ensemble est due à un autre schéma, celui du *Mort reconnaissant*. Le nom même de l'héroïne, Joieuse, rappelle celui de *La Manekine*, Joïe. Comme dans le roman, la main tombe à l'eau et est avalée par un esturgeon dans le ventre duquel on la retrouvera finalement à Rome<sup>44</sup>. La plupart des modifications sont dues aux nécessités résultant de l'insertion du conte dans une trame préalable : le rôle de la méchante belle-mère y est tenu par Bietris, la mère nourricière du roi d'Espagne Olivier, puisque celui-ci a été enlevé à sa naissance ; les retrouvailles avec Herpin, le père désormais repentant de Joieuse, ont lieu à Palerme, qu'Olivier, son frère Guillaume et leur père Lion de Bourges viennent de reconquérir sur le païen Sinagon ; et c'est avec son gendre que Herpin se rend à Rome, où ils retrouvent Joieuse par hasard dans les mêmes conditions que dans *La Manekine*. Les principales modifications concernent l'épisode de la trahison. Seule fait l'objet d'une substitution la lettre par laquelle Olivier répond à l'annonce de la naissance des enfants – ici un garçon et une fille – et plutôt que de poignarder le clerc qui a rédigé la lettre mensongère, Bietris choisit d'en faire son amant et son complice en prétendant que la reine les a découverts et va les dénoncer au roi. Au lieu de livrer Joieuse aux flammes, le châtelain y jette le serviteur que la traîtresse avait envoyé s'assurer que l'exécution aurait bien lieu. Et enfin Olivier découvre la machination par une véritable enquête policière, avec interrogatoire des témoins, puis duel judiciaire entre le faussaire et le messenger que la dame avait enivré pour permettre la substitution de la lettre – duel à coups de bâton tout de même, puisque ni l'un ni l'autre n'est chevalier. À ces détails près, le trouvère suit d'assez près l'ordre et le contenu des événements tels qu'ils apparaissent notamment dans *La Manekine*. Cela tient aux conditions d'exploitation du conte : c'est désormais un épisode particulier, concernant l'un des fils du héros ; il convient de l'insérer dans un tout qui le dépasse, un peu comme la légende de Placide-Eustache à la fin de *Beuve de Hamptone*, à ceci près qu'il ne s'agit pas d'une continuation : il y a d'autres personnages dont les aventures se poursuivent parallèlement, notamment le frère jumeau d'Olivier, ce qui impose non plus une simple interpolation, mais un entrelacement avec des événements concomitants. Mais en même temps, comme il s'agit d'un épisode secondaire, il présente un moindre enjeu idéologique, ou du moins son enjeu idéologique n'est pas essentiellement différent de celui de la chanson dans son ensemble.

Il y a d'autre part l'adaptation en quelque sorte générique au genre de l'épopée : Thelma S. Fenster fait remarquer que l'épisode est trois fois plus court dans *Lion de Bourges* que dans la *Manekine*, parce que l'aspect psychologique compte infiniment moins dans la chanson de geste que dans le roman. Est notamment évacué tout ce qui peut évoquer les troubles ou les hésitations, les réflexions des personnages, ce que souligne

41 Je reprends l'exemple donné par Cl. Roussel, *Conter de geste, op. cit.*, p. 180.

42 Voir Hatem Akkari, « Mère, tu souffriras et tu erreras : la souffrance et l'errance de la mère dans *La Belle Hélène de Constantinople* et dans *Florent et Octavien* », *Bien dire et bien apprendre* n° 16, 1998, *La Mère au Moyen Âge*, textes réunis par Aimé Petit, p. 7-18.

43 Voir Th. S. Fenster, « Joïe mêlée de Tristouse », art. cit., p. 348.

44 Ce motif n'est pas isolé dans la littérature médiévale. On le rencontre notamment dans *La Vie du pape saint Grégoire. Huit versions françaises médiévales de la légende du bon pêcheur*, éd. Hendrik Bastiaan Sol, Amsterdam, Rodopi, 1977, p. 308, A<sub>1</sub> v. 2425-2429 et B<sub>1</sub> v. 1883-1888, où la clef de la serrure attachant Grégoire à son rocher se retrouve dans le ventre du poisson préparé pour le repas des envoyés qui sont venus de Rome afin de lui offrir le pontificat.

notamment la disparition des monologues. Les descriptions aussi sont réduites à leur plus simple expression, parce que c'est désormais à l'action elle-même que s'intéresse prioritairement le récit, et que celui-ci, enfin, s'attache d'abord à Lion et à ses fils : dans l'épisode de la fille sans mains, le protagoniste essentiel est Olivier et non Joieuse<sup>45</sup>.

Le point de départ de *Lion de Bourges* est en fait le conte du *Mort reconnaissant*, qui se rencontre pour l'essentiel sous deux formes, selon l'analyse d'Arne et Thompson :

506. I. *Le Mort reconnaissant*. (a) Le héros rachète un cadavre aux crédeurs qui lui refusent la sépulture. (b) Le mort reconnaissant sous l'apparence d'un vieillard, d'un domestique ou d'un renard vient ensuite en aide au héros à condition de partager tous les gains.

II. *La Princesse esclave*. (a) Le héros rachète une princesse réduite en esclavage et l'épouse. (b) Le roi a appris où elle se trouve par le moyen d'un tissu ou d'un drapeau qu'elle a cousu et envoie le héros à sa recherche ; ou (c) le héros secourt une princesse contre des voleurs et s'enfuit avec elle chez son père.

III. *Par-dessus bord*. Le héros est jeté par-dessus bord par un rival mais est sauvé par un mort et finalement conduit à la princesse.

IV. *Reconnaissance*. Il est reconnu grâce à (a) un anneau jeté dans une coupe, (b) en racontant l'histoire de sa vie au moyen d'une image (c) ou autrement.

V *Le partage par moitiés*. Le mort demande sa demi-part et exige le partage de la princesse (ou de l'enfant), mais y renonce et révèle son identité.

508. I. *Le Mort reconnaissant*. (a) Le héros rachète un cadavre aux crédeurs qui lui refusent la sépulture. (b) Le mort reconnaissant sous l'apparence d'un vieillard, d'un domestique ou d'un renard vient ensuite en aide au héros à condition de partager tous les gains.

II. *Le Tournoi*. Le héros conquiert une fiancée dans un tournoi grâce au cheval ou aux armes qu'il a reçus du mort.

III *Le partage par moitiés*. Le mort demande sa demi-part et exige le partage de la princesse (ou de l'enfant), mais y renonce et révèle son identité.

Sous l'une ou l'autre de ces formes, le conte est essentiellement connu au Moyen Âge par le roman de *Richard le Beau*<sup>46</sup>, les chansons de geste d'*Hervis de Mes*<sup>47</sup> et de *Lion de Bourges*, *L'Histoire d'Olivier de Castille* et *Artus d'Algarbe*, roman composé entre 1430 et 1460 par Philippe Camus en milieu bourguignon<sup>48</sup> ; et cinq ou six versions dans d'autres langues, dont une en latin<sup>49</sup>.

Dans le corpus épique, le type 506 est surtout représenté par *Hervis de Mes*, chanson longue de plus de 10 500 décasyllabes et composée au début du XIII<sup>e</sup> siècle : Hervis, fils du riche prévôt de Metz auquel le duc, ruiné, a dû donner sa fille en mariage, dépense sans compter au lieu de faire des affaires dans les foires où l'envoie son père. Tout l'argent qu'il en a reçu est consacré à inviter des marchands à banqueter, puis à racheter Béatrix, fille du roi de Tyr enlevée par des mercenaires en rupture d'emploi, et qu'il épouse sans attendre. Il se met alors à courir les tournois incognito, n'étant pas encore chevalier, et finit au bout de sept ans par ruiner complètement son père. Béatrix décide alors de l'envoyer à Tyr vendre une broderie d'or et de soie qu'elle a réalisée pendant ce temps. Une fois sur place, il continue à dépenser à crédit, tout en offrant à la vente l'ouvrage de sa femme – mais en faisant régulièrement monter les enchères ; le roi, qui a reconnu le travail de sa fille, finit par l'acquérir pour 32 000 marcs, ce qui permet à Hervis de payer ses dettes. On est alors autour du vers 3800, soit un peu après le tiers du poème. Dans la suite, le roi de Tyr fait enlever Béatrix pour la marier avec le roi d'Espagne, mais Hervis parvient à la récupérer : la chanson n'a plus rien à voir alors avec le conte. Comme le signale l'éditeur, « il convient toutefois de remarquer que dans *Hervis* il n'y a ni

45 Th. S. Fenster, « Joie mêlée de Tristouse », art. cit., p. 347-355.

46 *Richars li biaux*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle édité par Anthony J. Holden, Paris, Champion, CFMA, 1983 ; trad. : *Richard le Beau* roman du XIII<sup>e</sup> siècle, introduction de Gérard Jacquin, Fleur Vigneron et Julien Vinot, traduction en français moderne de Gérard Jacquin et Fleur Vigneron, Paris, Champion, TCFMA, 2004.

47 *Hervis de Mes*, chanson de geste anonyme, éd. Jean-Charles Herbin, Genève, Droz, 1992.

48 Danielle Régnier-Bohler, *Édition et étude critique de « L'histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe »*, doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne, 1994.

49 Jean-Louis Picherit, « Le merveilleux chrétien et le motif du mort reconnaissant dans la chanson de *Lion de Bourges* », *Annuaire Mediaevale* n° 16, 1974, p. 41-51 ; *Richars li biaux*, éd. cit., p. 9 ; *Hervis de Mes*, éd. cit., p. LXXVI, note 111 ; Danielle Régnier-Bohler, « La largesse du mort et l'éthique chevaleresque : le motif du mort reconnaissant dans les fictions médiévales du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle », dans *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*, textes réunis par Michel Zink et Xavier Ravier, Actes du colloque de Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Service des Publications, 1987, p. 53, note 5.

le mort, ni le motif du partage exigé par celui-ci dans les versions complètes du conte. Sur ce dernier point, *Hervis* se distingue des versions orales, mais est conforme à ce qui se produit dans les versions imprimées au XVIII<sup>e</sup> siècle ». Pour l'essentiel, en effet, le conte a ici servi de point de départ pour une chanson dont la plus grande partie consiste en récits de guerres, conformément à la tradition épique. C'est surtout dans la mesure où il s'accordait à une thématique fréquente dans les chansons de geste, celle des jeunes héros nobles élevés dans un milieu non conforme à leur nature profonde, et en particulier d'une prodigalité qui les rend inaptes aux affaires financières, que l'auteur d'*Hervis* l'a utilisé.

*Lion de Bourges* représente au contraire le type 508, puisque Lion, son héros, enfant trouvé élevé par un chevalier pauvre dont, dans un premier temps, il se croit le fils et qu'il ruine en courant les tournois, apprend un jour que le roi de Sezille va donner sa fille Florantine en mariage – et donc sa succession – au vainqueur du tournoi qu'il organise dans sa ville de Montlusant. Lion rassemble les dernières économies de son père nourricier, et se met en route ; arrivant dans une auberge, il découvre le cadavre d'un chevalier que l'aubergiste refuse de faire enterrer tant que ses dettes ne seront pas payées ; il donne alors tout l'argent qui lui reste pour lui offrir une sépulture, puis invite tous les chevaliers présents à dîner. Avant le début du tournoi, un chevalier blanc lui propose de faire équipe avec lui et de partager ensuite leurs gains ; Lion toutefois en excepte la main de Florantine que, vainqueur du tournoi, il gagne effectivement. Les deux compagnons procèdent alors au partage : puisque Lion veut garder la demoiselle, le Blanc Chevalier demande le royaume, mais, le jeune homme ayant accepté, il lui révèle qu'il est le mort enterré par sa générosité, et lui laisse par conséquent la totalité des gains. Or, la nuit même, Florantine est enlevée par le duc de Calabre. S'ensuit une longue série de guerres et d'aventures, au cours desquelles le Blanc Chevalier vient régulièrement en aide à Lion, avant que le mariage puisse être célébré. Et même par la suite, il apparaîtra à ses côtés ou aux côtés de ses fils lorsqu'ils seront en danger.

Il est vraisemblable que l'auteur de *Lion de Bourges* a pris modèle sur le roman de *Richard le Beau*, sans doute composé dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, dont le conte n'occupe toutefois que les 1200 derniers vers sur 5450. Il en suit en effet les divers éléments d'assez près. Mais, dans cet épisode comme dans celui inspiré de *La Fille sans mains*, il intercale toute une série de motifs d'origines diverses. C'est par exemple le cas pour la naissance de Lion : le duc Herpin de Bourges et son épouse Alis, enceinte, sont bannis par Charlemagne. Alors que, en Lombardie, ils traversent une forêt, la duchesse ressent les douleurs de l'enfantement ; Herpin part en quête d'une sage-femme, mais Alis accouche avant son retour. Surviennent alors des voleurs qui s'emparent d'elle et laissent l'enfant, auquel quatre fées viennent prédire un avenir glorieux (d'autant plus que, comme Richard le Beau, il est né avec une croix rouge sur l'épaule, signe d'un destin royal) ; c'est ensuite une lionne qui s'occupe de lui et le nourrit dans son repaire. À son retour, Herpin ne retrouve ni femme ni enfant ; après de vaines recherches, il se fait ermite. Quelque temps après, au cours d'une chasse, un chevalier du voisinage découvre le nourrisson et l'emporte : il le fait baptiser Lion à cause du lieu où il l'a trouvé et l'élève en le traitant comme son fils. Pendant ce temps les voleurs se sont entretués, chacun désirant être le premier à violer Alis, qui est parvenue à s'enfuir déguisée en homme. C'est une fois de plus le conte 938 qui sert ici de source à la chanson.

Mais, se trouvant plus tard sous le nom de Balian à la cour du roi sarrasin de Tolède, et alors que celui-ci est assiégé par le roi Marsile, la dame reçoit d'une voix céleste la mission d'aller combattre le champion ennemi. Au terme d'un duel au cours duquel elle a bénéficié d'une intervention divine, elle le tue, puis lui coupe la langue – heureuse inspiration, puisque un imposteur cherche à se faire passer pour le vainqueur, et qu'elle parvient ainsi à le confondre. Or son exploit lui vaut l'amour de Florie, la fille du roi, ce qui entraîne de nouvelles tribulations. Pendant de longues années, elle vit sur un fumier en chantant pour survivre ; mais quand Herpin, prisonnier dans les geôles de Tolède, est libéré pour affronter le géant Orible, nouveau champion de Marsile, et que, ayant réussi à le tuer, il se trouve contraint d'accepter la main de Florie, Alis se présente et chante son histoire en forme de chanson de geste. Le mariage est annulé, et les époux sont réunis. Après un combat inspiré du conte du *Tueur de dragon*, les retrouvailles rappellent donc celles de Beuve de Hamptone et de Josiane. À cela s'ajoutent des procédés analogues à ceux déjà observés dans *La Belle Hélène*, comme le redoublement de certains épisodes : ainsi l'enfance d'Olivier, enlevé à sa naissance, recueilli par un vacher, baptisé du nom de l'arbre sous lequel il a été découvert et vendant le troupeau de son père nourricier pour s'équiper en vue d'un tournoi, reproduit presque exactement celle de son père Lion<sup>50</sup>. De même, la récupération du domaine familial de Bourges doit s'effectuer à deux reprises contre une administration qui

50 Jean-Louis G. Picherit, « L'évolution de quelques thèmes épiques : la dépossession, l'exhérédation, et la reconquête du fief », *Olifant* n° 11, 2, 1986, p. 121.

maltraite la population, pour Lion des représentants de l'empereur qui accablent la ville d'impôts, pour son fils Guillaume des vassaux félons qui se livrent aux pires exactions ; mais le recours au motif du cor magique que seul peut faire sonner un héritier légitime fait la deuxième fois l'objet d'une variation permettant d'allonger l'épisode, un faux cor ayant été substitué au véritable, dans le même temps où, en Espagne, une fausse lettre vient condamner l'innocente reine manchote. Le récit entrelace ainsi une multiplicité d'intrigues dont les éléments se répondent d'un épisode et d'un axe narratif à l'autre, à commencer par ceux issus des contes du *Mort reconnaissant* et de *La Fille sans mains*, qui dominent l'un le début et l'autre la fin de la chanson.

Nombre d'autres motifs sont ainsi mis à contribution au cours des multiples aventures que vivent dans la chanson trois générations successives, mêlant en outre le merveilleux chrétien (intervention lors du combat remporté par Alis, missions du Blanc Chevalier auprès de Beuve et de ses fils) et le merveilleux féerique (les fées marraines autour de Lion nouveau-né, et plus tard sa rencontre avec Aubéron qui lui vaut de passer six ans au pays du roi Arthur alors qu'il pense n'y être resté que quatre jours – motif essentiel du conte type 470)<sup>51</sup>. De cette multiplicité d'aventures résulte un sentiment de confusion, que renforce la diversité des domaines dont les héros ont hérité ou qu'ils ont conquis, Bourges, Sicile, Calabre, Espagne ; et de ceux où ils ont accompli des exploits, combattant et/ou convertissant des païens : Rome, Chypre, Rhodes, Jérusalem. Mais ce sont en même temps autant de potentialités ouvertes pour relancer et complexifier le récit<sup>52</sup>.

L'unité tient aux personnages, et en particulier à la figure du Blanc Chevalier et à ses interventions répétées. C'est lui qui constitue l'élément structurant de la chanson<sup>53</sup>, tout au moins au plan de la stricte cohérence narrative. Mais le rôle qu'il joue est largement inspiré des guerriers célestes qui interviennent aux côtés des héros chrétiens depuis les chansons les plus anciennes, ainsi saint Georges, saint Domin et saint Maurice dans *Aspremont*, les deux premiers et saint Denis dans le manuscrit A de *Garin le Loheren*, et encore saint Georges dans *La Belle Hélène*<sup>54</sup> : « Saint Georges et ses compagnons éventuels (saint Maurice, saint Basile, saint Vincent, saint Denis...) sont de vieux habitués des batailles épiques, blancs chevaliers célestes qui transforment en victoires éclatantes les combats mal engagés ». Sans doute, comme le remarque Jean-Louis Picherit, n'est-il ni un ange ni un saint, plutôt une sorte de fantôme, « une création intermédiaire, aux contours et au pouvoir suffisamment imprécis pour exercer un certain mystère, une certaine fascination, mais aussi à l'attitude et au comportement assez humains pour rendre l'action de Dieu plus accessible aux auditeurs de la chanson ». Néanmoins son intervention à la tête de quatre mille guerriers aux vers 12 470-12 473 évoque irrésistiblement les légions d'anges de l'hagiographie ; mieux encore, aux vers 17 027-17 030,

Trante mil corpz saint du divin parraidis  
Estoient avuec ly, lez blanc haubert vestis  
Et arméz aussi blanc comme la flour dai lis ;  
S'avoient crois vermelle, se nous dit li escriis<sup>55</sup>.

Entré dans la chanson par le biais de l'histoire du *Mort reconnaissant*, le Blanc Chevalier a complètement pris son autonomie par rapport au conte dont il est issu pour endosser un rôle épique traditionnel, quitte à jouer en outre celui, tout aussi étranger au conte, de conseiller surnaturel<sup>56</sup>. On se trouve de nouveau devant un cas d'intégration d'un élément relevant originellement du merveilleux folklorique au monde et aux normes de l'épopée médiévale, c'est-à-dire devant une forme de rationalisation. C'est la même chose avec les souffrances que subissent les héroïnes : dans la perspective édifiante que le récit donne à leurs aventures, bénéficiaires de miracles autant que victimes des pires sévices, les tribulations qu'elles subissent s'accordent aux normes de la rationalité chrétienne propre au genre<sup>57</sup>. Si néanmoins, dans *Lion de Bourges*, la place du merveilleux s'accroît

51 Voir M. Gallois, *L'Idéal héroïque*, op. cit., p. 169, 210, 364, etc.

52 J.-L. Picherit, « L'évolution de quelques thèmes épiques », art. cit., p. 118 et 120-121 ; et M. Gallois, *L'Idéal héroïque*, op. cit., p. 106.

53 Contrairement à ce qu'écrit J.-L. Picherit, « Le merveilleux chrétien et le motif du mort reconnaissant », art. cit., p. 42 ; mais cf. id., *ibid.*, p. 48 : « les interventions du Blanc Chevalier constituent [...] le seul élément unificateur du poème ».

54 *Aspremont*, chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle, présentation, édition et traduction par François Suard, Paris, Champion Classiques, 2008, v. 8204-8205 ; *Garin le Loheren* according to ms. A (Arsenal 2983), ed. Josephine Elvira Vallerie, Ann Arbor, Michigan, 1947, v. 1910-1911 ; *La Belle Hélène*, éd. cit., v. 9090.

55 « Trente mille saints venus du divin paradis l'accompagnaient, vêtus de blancs hauberts et équipés d'armes aussi blanches que la fleur de lis ; ils arboraient une croix vermeille, nous dit la source écrite. »

56 J.-L. Picherit, « Le merveilleux chrétien et le motif du mort reconnaissant », art. cit., p. 47, rapproche son rôle de celui d'un ange gardien.

57 Voir M. Gallois, *L'Idéal héroïque*, p. 234-246.

occasionnellement à côté de celle du miraculeux, ce n'est pas le merveilleux des contes, mais, plus littéraire et préfigurant la fusion des matières qui s'opèrera chez l'Arioste et dans les romans de chevalerie, celui de la féerie arthurienne.

La composition de *Lion de Bourges* fait ainsi apparaître la prégnance de schèmes narratifs traditionnels, mais accorde ceux-ci avec une esthétique nouvelle, où le merveilleux romanesque comme le miraculeux trouvent une place nettement élargie, et c'est à cette esthétique que les éléments issus des contes sont alors adaptés. Et d'autre part, alors que le conte du *Mort reconnaissant* propose une éthique fondée sur l'échange des largesses dans une optique conforme à l'idéologie féodale traditionnelle<sup>58</sup>, ils sont mis au service d'une conception de la société aristocratique dans laquelle le lien féodal s'est distendu et parfois même perverti, et qui s'en remet, pour sa conservation, d'une part à la stricte solidarité familiale, d'autre part à la Providence divine. Mais – comme c'est d'ailleurs le cas dans des chansons plus anciennes, ainsi *Beuve de Hamptone* – chacun est seul devant le sort auquel il est destiné, et doit d'abord faire ses preuves seul<sup>59</sup>.

## Conclusion

Dès le XII<sup>e</sup> siècle, les chansons de geste ont eu recours à des traditions narratives issues de contes populaires, et déjà bien intégrées dans la littérature écrite. Sauf dans le cas particulier d'*Ami et Amile*, des romans avaient préalablement exploité ceux qu'on reconnaît le plus souvent dans l'épopée. Pour elle, écrit François Suard, « le conte est un moyen fructueux de création narrative, qui permet, tout en gardant un fil directeur, d'accumuler et de relier entre elles les péripéties les plus diverses ». Cette utilisation a nécessairement supposé diverses adaptations et modifications, parmi lesquelles bien entendu l'accent mis sur l'action et en particulier les épisodes de combat, mais aussi un mode de rationalisation qui consiste à en conformer le contenu à ce qui fait l'acceptabilité du genre, et qui a pu évoluer avec le temps ; ainsi les interventions divines ont toujours été considérées comme conformes à la réalité, mais le domaine du miraculeux s'est développé entre la période classique de la production épique, XII<sup>e</sup> siècle et début du XIII<sup>e</sup>, et celle des chansons tardives, en même temps que le merveilleux prenait une place plus importante. Il en va de même avec les enjeux idéologiques portés par les textes.

Mais il y a eu aussi évolution des conditions d'exploitation de la trame narrative elle-même. Dans les textes de la première période, elle est suivie de façon assez fidèle, mais fortement adaptée dans le détail de ses éléments successifs pour s'accorder soit au nouvel objectif idéologique qui leur est assigné (légende d'*Ami et Amile*), soit aux données factuelles de la chanson plus ancienne à laquelle il s'agit d'ajouter un nouveau développement (*Beuve de Hamptone*, *Raoul de Cambrai*). Avec les très longues chansons tardives, si les données des contes demeurent parfaitement identifiables, et pour certains détails peuvent même être conservées intactes, elles sont en revanche développées, dédoublées et entremêlées d'éléments complémentaires issus d'autres traditions ; certains contes servent ainsi de réservoir de motifs dans lesquels les trouvères viennent puiser leur matériau, et *Placide-Eustache* occupe à cet égard une place privilégiée, grâce à sa trame qui en faisait un support pratique pour raconter l'éclatement des familles et ouvrir ainsi le champ à de multiples aventures. Avec cette profusion narrative, c'est alors une nouvelle esthétique littéraire qui est en train d'éclore.

---

58 Voir l'art. cit. de D. Régnier-Bohler, « La largesse du mort et l'éthique chevaleresque ».

59 M. Gallois, *L'Idéal héroïque*, op. cit., p. 380 : « L'élargissement du champ textuel par l'apport de motifs appartenant à un substrat folklorique se trouve sans cesse limité par le rapport à la thématique centrale de l'accomplissement héroïque. Le fantastique apporte des éléments pittoresques, mais ne se propage qu'à l'intérieur d'aventures imaginées, organisées dans le récit avec un but précis. »

## Annexes

### 1a. *Les Deux Frères* (AT 303)<sup>60</sup>

Acteurs sujets	Deux frères <i>jumeaux surnaturels</i> , qui ont reçu un <i>signe magique de (re)connaissance</i> .	
Épreuve qualifiante	Variable : en général acquisition préalable d'animaux merveilleux et d'« eau-de-vie ».	
Méfait	Le dragon menace de dévorer la princesse	A changé en pierre ; <i>B averti par l'objet magique</i> .
Épreuve principale	Le frère A tue le dragon et <i>en coupe les langues : la princesse est sauvée</i> .	B se rend au palais, dort avec la princesse ( <i>épée séparatrice</i> ), mate la sorcière et <i>guérit A</i> .
Épreuve glorifiante	<i>A confond l'imposteur qui avait annoncé sa mort et exhibait les têtes du dragon ; il épouse la princesse</i> .	A jaloux le tue, mais la vérité est découverte et <i>B est ressuscité</i> .

### 1b. *Ami et Amile*

Acteurs sujets	Ami et Amile, <i>jumeaux</i> de parents différents, <i>engendrés « par sainte annunciun »</i> (v. 13) : <i>chacun se voit offrir une coupe d'or</i> .	
Épreuve qualifiante	Combat contre les Bretons : estime de Charlemagne, haine de Hardré et, pour Amile, amour de Bélissant.	
Méfait	Hardré encourage la révolte de Gombaut.	Accusation de Hardré contre Amile et Bélissant. <i>Ami averti par un songe</i> .
Épreuve principale	Ami et Amile vainqueurs de Gombaut ; ramènent des prisonniers.	Ami à la place d'Amile ( <i>épée séparatrice</i> ) tue et <i>décapite Hardré, sauvant Amile et Bélissant</i> .
Épreuve glorifiante	Hardré <i>coupe le tête de deux chevaliers, annonce la mort d'Ami et Amile mais est confondu : Ami épouse Lubias</i> .	Serment mensonger : Ami accepte la lèpre et <i>Amile épouse Bélissant</i> .
Méfait		Ami lépreux est chassé par sa femme ; <i>Amile le reconnaît grâce à la coupe</i> .
Épreuve qualifiante		Intervention de l'ange : Amile doit sacrifier ses fils pour <i>guérir Ami</i> .
Épreuve principale		Il les tue et <i>guérit Ami</i> .
Épreuve glorifiante		Les enfants d'Amile sont <i>ressuscités</i> ; Lubias est punie. Les deux héros meurent en odeur de sainteté.

<sup>60</sup> Les italiques soulignent les points de convergence entre le conte et la chanson.



II. *Placidus (Eustacius)* (AT 938)<sup>61</sup>

<i>Légende dorée</i>	<i>Guillaume d'A.</i>	<i>Beuve de H.</i>	<i>Raoul de C.</i>
Perte des biens et départ de Placide avec sa femme et leurs deux fils	Abandon des biens et départ de Guillaume et Gratienne enceinte	Abandon des fiefs et départ de Beuve et Josiane enceinte en exil	Départ de Bernier et Béatrice enceinte en pèlerinage
Épouse enlevée sur un bateau	Accouchement : jumeaux Gratienne enlevée sur un bateau	Accouchement : jumeaux Josiane enlevée par Sarrasins <i>aux ordres de son premier mari (épousé de force : ceinture magique protectrice de chasteté)</i>	Accouchement : Julien Attaque sarrasine ; Béatrice saine et sauve
Grâce à Dieu elle n'est pas violée	<i>Querelle entre les ravisseurs : Gratienne échappe au viol ; remariage avec délai d'un an</i>	mais libérée par Soibaut ; <i>frottée d'une herbe et déguisée en jongleur</i>	Retour de Béatrice en France : <i>remariage forcé, racine magique protectrice de chasteté</i>
Enfants enlevés par lion et loup, puis élevés par paysans	Un enfant enlevé par un loup, l'autre <i>trouvé dans une barque ; élevés par des paysans</i>	Enfants <i>confiés à un forestier et à un poissonnier</i>	Julien enlevé et élevé par Sarrasins ( <i>devient Corsabré, leur champion</i> )
Placide redevient chef de guerre de Trajan	Guillaume <i>major dome</i> chez un riche bourgeois	Chef de guerre à Civile, <i>Beuve remarié avec délai de 7 ans</i>	Bernier <i>prisonnier d'autres Sarrasins, puis libéré pour combattre</i>
En se racontant leur enfance, les enfants se reconnaissent	Guillaume et Gratienne se reconnaissent et se racontent leurs <i>tribulations</i>	Josiane <i>chante les exploits de Beuve</i> ; le retrouve à Civile	Bernier revient en France et retrouve Béatrice ; <i>naissance d'un deuxième fils</i>
et sont reconnus par leur mère, qui demande ensuite audience au général	Au cours d'une chasse, attaqué par deux chevaliers, ses fils : <i>reconnaissance</i>	<i>Beuve envoie chercher les enfants</i>	Retour en Espagne ; <i>combat contre le Sarrasin Corsabré = Julien ; reconnaissance</i>
La famille est réunie	La famille est réunie	La famille est réunie	La famille est réunie

<sup>61</sup> Dans ce tableau comme dans le suivant, les italiques indiquent les variantes propres à chaque version.

### III. La Fille sans mains (AT 706)

Aarne-Thompson	<i>Manekine</i>	<i>Belle Hélène de C.</i>	<i>Lion de Bourges</i>
I. Les mains de l'héroïne sont coupées [...] parce qu'elle refuse d'épouser son père [...].	Mort de la reine de Hongrie ; le roi s'est engagé auprès d'elle à ne se remarier qu'avec une <u>femme aussi belle.</u>	Mort de l'impératrice de Constantinople.	Mort de la reine de Chypre ; le roi Herpin s'est engagé auprès d'elle à ne se remarier qu'avec une femme <u>aussi belle</u>
	Sur le conseil de ses prélats il décide donc d'épouser sa fille Joïe.	L'empereur Antoine décide d'épouser sa fille Hélène, et contraint le pape à l'y autoriser, ce que permet une voix céleste (qui explique que le mariage ne se fera pas).	Sur le conseil de ses barons, et avec l'autorisation du pape, il décide donc d'épouser sa fille Joieuse.
	Pour empêcher le mariage, Joïe se coupe une main, qui <u>tombe dans la rivière.</u>		Pour empêcher le mariage, Joieuse se coupe une main, <u>qui tombe à l'eau.</u>
	Le roi son père la condamne au bûcher, mais le sénéchal l'épargne : elle est abandonnée aux flots dans une barque, et le bûcher ne brûle que des branches épineuses.	Hélène s'enfuit par mer ; Antoine la condamne au bûcher et jure de la retrouver.	Le roi son père la condamne au bûcher, mais sur l'instance de ses barons, il se contente de la bannir ; elle part à cheval puis par mer.
		<i>Capturée par des pirates, sur le point d'être violée, elle est sauvée par une tempête déclenchée par Dieu.</i>	<i>Arrivés en Lombardie son écuyer et elle sont réduits à travailler pour assurer leur subsistance.</i>
II. Un roi la rencontre dans la forêt ([...], mer) et l'épouse en dépit de sa mutilation.	Elle aborde en Écosse où elle cache son nom : le roi l'appelle Manekine.	Elle aborde à Newcastle et se fait passer pour une pauvre.	Ils abordent en Espagne ; Joieuse se prétend fille d'un pêcheur <i>mutilée par des bandits qui ont tenté de la violer</i> et se fait appeler Trestouze.
	Il l'épouse malgré l'opposition de sa mère.	Le roi Henry l'épouse malgré l'opposition de sa mère.	Le roi Olivier l'épouse malgré l'opposition de sa mère nourricière Bietris.

<p>III. Elle est bannie une seconde fois, avec ses enfants nouveau-nés, parce que [...] ses beaux-parents [...] ont changé une lettre destinée au roi.</p>	<p>Le roi part pour un tournoi, confiant sa femme enceinte au sénéchal.</p>	<p>Henry doit secourir Rome contre les païens et laisse Hélène enceinte ; le royaume est confié au comte de Clochestre.</p>	<p>Olivier doit venir au siège de Bourges secourir la femme de son frère Guillaume, lequel a été emprisonné dans la ville par des usurpateurs.</p>
	<p>Joïe accouche d'un fils.</p>	<p>Hélène accouche de deux fils.</p>	<p>Joïeuse accouche d'un fils et d'une fille.</p>
	<p>1<sup>e</sup> substitution de lettre par la reine-mère pendant le sommeil du messenger qu'elle a fait enivrer : « naissance d'un monstre ».</p>	<p>1<sup>e</sup> substitution de lettre par la reine mère, qui s'est fait faire un double du sceau (messenger enivré) : « naissance de deux monstres » (<i>elle poignarde ensuite le faussaire</i>).</p>	<p>Bietris s'est fait faire un double du sceau de son fils.</p>
	<p>2<sup>e</sup> substitution de lettre (messenger enivré) : « mère et enfant doivent être brûlés ».</p>	<p>2<sup>e</sup> substitution de lettre (messenger enivré) : « mère et enfants doivent être brûlés » (<i>la reine mère poignarde le 2<sup>e</sup> faussaire</i>).</p>	<p>Substitution de lettre (messenger enivré) : « mère et enfants doivent être brûlés ». <i>Bietris couche avec le faussaire.</i></p>
	<p>Le sénéchal fait brûler des mannequins et remet Joïe dans sa barque avec son fils.</p>	<p><i>Le comte de Clochestre coupe le bras d'Hélène et fait brûler sa nièce (dont c'était le destin écrit dans les étoiles) après lui avoir coupé le bras. Hélène et ses fils (son bras attaché à l'un d'eux) abandonnés dans une barque. Arrivée dans une île déserte. Les fils sont enlevés par un loup et un lion, puis recueillis par un ermite, qui les baptise Bras et Lion.</i></p>	<p>Le châtelain fait brûler l'envoyé de Bietris qui voulait le contraindre à exécuter la condamnation, et met Joïeuse et ses enfants dans une embarcation.</p>
	<p>Elle arrive à Rome où un sénateur l'héberge.</p>	<p><i>Hélène repart sur mer et aborde à Nantes où elle vit pauvrement.</i></p>	<p>Elle arrive à Rome où un sénateur l'héberge.</p>
	<p>À son retour, le roi découvre la machination, fait enfermer sa mère et part à la recherche de la Manekine.</p>	<p>À son retour, Henry fait exécuter sa mère sur le bûcher. Antoine, qui s'est repenti, le rejoint, et tous deux partent à la recherche d'Hélène.</p>	<p>À son retour, Olivier procède à une enquête, puis ordonne un duel judiciaire entre le messenger et le faussaire, qui est vaincu et exécuté ; Bietris est enfermée dans une tour.</p>
		<p>À 16 ans, les jumeaux partent à la recherche de leurs parents ; ils sont pris en charge par l'évêque de Tours ; Bras deviendra Brice et Lion (saint) Martin.</p> <p><i>Errances diverses des enfants, Hélène, Henry et Antoine qui se croisent sans se reconnaître. Rencontres et interventions de personnages divers, dont Plaisance, fille chrétienne du roi païen de Jérusalem, victime à Rome des avances d'un sénateur qui l'héberge.</i></p>	<p>Olivier, Guillaume et les autres héros se rendent à Palerme afin de la reprendre aux Sarrasins ; Guillaume retrouve sa couronne.</p>
		<p><i>Hélène finit par arriver incognito chez le pape.</i></p>	

IV. (a) Elle retrouve ses mains dans un bois par miracle. (b) Elle est rendue à son mari.	Au bout de 7 ans le roi arrive à Rome.	Apprenant l'arrivée à Rome d'Henry et Antoine, <i>Hélène s'enfuit et, après de nouvelles tribulations, arrive à Tours. Henry et Antoine, après diverses aventures et sur l'avis d'un ange, se rendent à Tours.</i>	Arrivée de Herpin à <i>Palerme</i> ; <i>repentir public</i> . Il se rend ensuite à Rome avec Olivier.
	Reconnaissance par l'anneau de mariage. <i>Confession publique et repentir du roi de Hongrie.</i>	Reconnaissance générale	Reconnaissance par l'anneau de mariage.
	La main est retrouvée dans un puits où un esturgeon l'a apportée.		La main est retrouvée dans un esturgeon.
	Elle est ressoudée par miracle quand le pape la remet en place.	Une voix céleste invite Martin à remettre le bras de sa mère en place : il se ressoude par miracle.	Elle est ressoudée par miracle quand le pape la remet en place.

## TRÊS ASPECTOS ÉPICOS DE VOZ CEARÁ, DE STELLA LEONARDOS

**Jeane de Jesus Santos**  
Graduada em Letras pela UFS

A literatura épica é uma das mais antigas manifestações literárias, embora considerada por muitos críticos um gênero esgotado no século XVIII. Mas, através de pesquisas de especialistas como as de Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho, constatou-se que esse gênero sobreviveu ao longo dos tempos e ainda permanece vivo neste mundo de caráter globalizado. O épico, como qualquer manifestação literária, passou por transformações, e, por isso, se críticos e teóricos observarem atentamente essas mudanças, verificarão que o épico continua vivo em muitas culturas.

Silva pretendeu identificar as transformações e formular um novo critério do gênero épico a partir da teoria “Semiotização épica do discurso” (1984), que impulsionou uma revisão desse gênero por meio de observações das manifestações épicas do classicismo greco-romano, das formulações teóricas de Aristóteles, das inovações trazidas pela obra *Os Lusíadas* e dos poemas escritos posteriormente. Entre outros, Silva percebeu, na trajetória épica no ocidente, uma mudança na formação da matéria épica e no perfil do herói. Assim, é compreensível que, segundo Silva, a proposta de Aristóteles acabasse perdendo sua legitimidade diante das novas manifestações épicas do discurso, e que suas formulações não devessem ser consideradas teóricas, mas apenas críticas.

O discurso épico é caracterizado como um gênero híbrido, pois apresenta uma dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica, e estas se mesclam no decorrer de uma obra épica, daí Ramalho (2004) ter nomeado essa dupla instância de “eu lírico/narrador”. Como na Antiguidade, a instância de enunciação narrativa predominava sobre a lírica, a epopeia na época era reconhecida apenas pela instância narrativa, ainda que a estrutura formal fosse em versos. Mas, com as mudanças geradas pelas formas artísticas no decorrer dos tempos, a instância de enunciação lírica passou a adquirir relevância e gradativamente foi se sobrepondo à instância narrativa. Compreendeu-se então, que a epopeia perdeu a predominância narrativa e a partir disso, críticos e teóricos consideraram o esgotamento do discurso épico, que havia sido incorporado ao gênero narrativo.

Contudo, como aqui já se afirmou, o gênero épico sempre esteve vivo, e além de apresentar características híbridas, manteve, em todos os tempos, algumas categorias básicas da manifestação épica do discurso, em que há a existência de uma matéria épica, composta por uma fusão das dimensões real e mítica, representadas, no poema, por um perfil heroico que transita pelos planos histórico e maravilhoso. Compreender, portanto, essas categorias é fundamental para assimilar a própria evolução do gênero.

Neste artigo serão dimensionados três épicos presentes em *Voz Ceará (rapsódia)* (1997), de Stella Leonardos: a proposição, a invocação e o plano histórico, categorias aqui reconhecidas a partir da teoria épica do discurso (SILVA e RAMALHO, 2007) e das categorias épicas discriminadas por Ramalho em *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013).

## 1. Voz do Ceará, de Stella Leonardos

A obra *Voz Ceará* é composta por 33 poemas que fazem referência ao estado cearense por meio de uma considerável visão criativa de Stella Leonardos que apresenta nesta obra considerável extensão de história, mitos, lendas e costume do Ceará. A obra faz, ainda, alusão a personagens, heróis, escritores como também as mais variadas manifestações artísticas populares da região. O eu lírico/narrador conta, através dos versos, os vários “cearás” que atravessam o tempo, harmonizando elementos singulares, mas carregados de significados míticos e/ou históricos. A leitura desses poemas nos permite conhecer e compreender a significação da cultura cearense.

*Voz Ceará* apresenta uma dedicatória a Eleazar de Carvalho (In memoriam), Artur Eduardo Benevides, Luciano Maia e Vírgilio Maia. Inicia-se com uma ilustração que faz referência ao estado do Ceará, já que é uma imagem de um cajueiro, cuja fruta que é muito cultivada na região (e, por isso, é um dos símbolos culturais do estado) e curiosamente finda com outra ilustração, caracterizando a imagem do homem do sertão – o vaqueiro. As ilustrações são apresentadas nas páginas 7, 41, 79 e 105 do ilustrador Audifax Rios e nas páginas 23, 59, 87 e 123 de Socorro Torquato.

O livro não apresenta sumário e nem orelhas. No fim da obra, a autora faz uso de um recurso chamado repertório para dispor a ordem dos poemas, como em um índice. A obra distribui-se por trinta e três poemas, cujos títulos são enumerados em algarismos romanos e são apresentados em itálico, a saber: *Voz Ceará*; *Da pressentida Cunhã*; *De Pero Coelho de Souza e os Jesuítas Sofridos*; *Martim Romanceiro*; *Ouvi, Varões de Alma Forte*; *Do Singular Bandeirismo*; *Cantando dos Povoadores*; *Do Indômito Povoamento*; *Ceará do Ciclo do Boi*; *De vaqueiros e Rapsodos*; *Ana Triste*; *Dessas Jangadas Cearenses*; *Cordel do Dragão do Mar*; *Dos Beira-Mares Ritmados*; *Solau da Jovem Jovita*; *Galvão Gavaleiro, dos Lados de Moçamba*; *Escrita no Vento*; *Quase Alba, Para José Albano*; *Ar Lenda*; *Pelos Contritos Cearás*; *Ajudai-nos, Meu Padrim!*; *Do táxi de Adriano*; *De Raquel e o “Roteiro de um Haver Encoberto”*; *De Três Autores Amigos Meus*; *Da via-Sacra Sertaneja*; *A Francisco Carvalho, Agradecendo Livros Seus*; *Ouvindo Cesar Barreto*; *Curumim: Quem é Você?*; *Lendo Luciano Maia*; *À Carolina da Quarta- Capa de “O Rouxinol”*; *De Marly: Água, Areia e Cantiga*; *Ao Príncipe dos Poetas Cearenses e Toponímia*.

O poema “*Pelos Contritos Cearás*” apresenta três subdivisões, saber: 1. “*Entre o Diabo e São Miguel*”; 2. “*Vestindo uma Negra Capa*”; 3 “*Quem Não Sabe que se instrua*”. No poema “*Da Via-Sacra Sertaneja*” também há subdivisões: 1. “*Audifax de Audire*” e “*Fax*”; 2. “*Virgílio da Via-Sacra Sertaneja*”. O mesmo ocorre com “*Lendo Luciano Maia*”, que está dividido em: 1. “*Luciano do País do Jaguaribe*” e 2. “*Do Leite da Loba*”. No total, a obra contém 1.252 versos.

Os poemas são dedicados ao estado do Ceará e fazem alusão a personagens, aos heróis, aos escritores, aos artistas, como também às variadas manifestações artísticas populares da região. A leitura desses poemas nos permite conhecer e compreender a significação da cultura cearense.

A enumeração dos poemas confere linearidade à obra, permitindo assim uma leitura sequencial, o que aponta para os traços épicos de que falei anteriormente. De outro lado, o fato de a obra contemplar o *epos* cearense, ou seja, o conjunto de narrativas, costumes e tradições que caracterizam a cultura cearense, sustenta o reconhecimento de uma matéria épica, que une todos os poemas em torno de um eixo principal. Todavia, o recurso dos poemas numerados não impede que se leiam os poemas como unidades independentes, daí o hibridismo entre o épico e o lírico, ou seja, se há aspectos que permitem uma leitura épica da obra, também a leitura isolada

dos poemas é possível. Nesta abordagem, como já foi dito, privilegiam-se os aspectos épicos. Contudo, o caráter híbrido muitas vezes fará com que a observação dos aspectos épicos tenha que considerar a independência dos poemas.

### 1.1 A proposição épica

*Voz Ceará* se inicia com um poema intitulado “Voz Ceará”, que destaca os fatos históricos relacionados ao território cearense a partir do século XVI. Descreve o povoamento e a presença de várias etnias indígenas que, naquele tempo, sobreviviam dos recursos naturais e do comércio com os europeus. Também destaca as tentativas de colonização das terras, principalmente pelo português Martin Soares Moreno, considerado fundador do Ceará. São marcantes as interrogações a respeito do nome Ceará, que possui vários significados, sendo que o mais aceitável está relacionado ao canto da jandaia. Segundo o escritor José de Alencar, o nome Ceará é falado ou cantado *cê-ará* por um papagaio ou arara e isto numa linguagem indígena, daí a origem do nome.

O poema “Voz Ceará” pode ser lido como uma proposição não nomeada (RAMALHO, 2013). Nele percebe-se um eu lírico/narrador em primeira pessoa, assumindo o papel de tecer a matéria épica, a formação da cultura cearense, que se apresenta no decorrer dos versos. Quanto ao conteúdo, essa proposição é referencial e simbólica (RAMALHO, 2013) ao mesmo tempo, com enfoque no plano literário, porque tanto ressalta o aspecto histórico apontando para a origem do nome Ceará, a importância de Martim Soares Moreno associada à colonização, a presença constante de piratas e mercadores explorando a riqueza do território, quanto o valor simbólico, já que faz, por exemplo, referência à Iracema, considerada símbolo do estado cearense. Também possui valor simbólico o encontro de duas raças: o homem branco e o índio, e o encontro da civilização com a natureza. O enfoque no plano literário se justifica pela preocupação da autora em dar início à obra, apresentando o Ceará a partir de seu próprio nome.

Vejamos um trecho, do qual se recolhem ambos os enfoques (referencial e simbólico):

#### *I – Voz Ceará*

De longe este encantamento.  
Do teu nome de mistério?  
Do nativo céu de *ará*?  
Ouço-te a voz *cê-ará*.  
E a jandaia de Iracema  
- num cantar de antanha América  
e Brasil de semprepoema-  
canta em meu eu de encantada.  
Por verdes mares bravios  
dos princípios dos seiscentos  
o sonho vai, jangadeiro.  
Sigo a jandaia voandante.  
Que vês jandaia andarilha?  
Nas alvas praias: que avisto?  
Flibusteiros holandeses  
E mercadores normandos.  
Mercando com nossos índios?  
Sugestivíssimo escambo. (...)  
(LEONARDOS, 1997, p. 9)

Pode-se, portanto, entender esse poema de abertura como uma proposição porque, ao se referir à origem do nome e aos aspectos históricos e simbólicos da cultura cearense, o poema não está fazendo outra coisa senão tocar na matéria épica que é a construção identitária da cultura cearense.

## 1.2 A invocação

A invocação épica, uma vez que *Voz Ceará* é uma obra híbrida, ou seja, que tanto pode ser compreendida como uma unidade ou como um conjunto de poemas isolados, só pode ser analisada obedecendo a essa fragmentação, ou seja, considerando a presença de invocações dentro dos poemas isoladamente. Assim, poema a poema, pode-se observar a existência ou não do recurso da invocação.

O poema *II – Da Pressentida Cunhã* apresenta uma invocação pagã de conteúdo convocatório (RAMALHO, 2013), ou seja o apelo da cunhã a Rudá, deus do amor na teogonia tupi: (...) Erguendo os braços de súplica/Na face, o rastro de chuva/ai lágrima que estremece/Inútil. Inutilmente/procuro Rudá nos céus,/guerreiro de alto silêncio/Mas ouço as perdidas preces/de todas cunhãs perdidas/de amor em solo cearense. (1997:12). A cunhã invoca Rudá, apelando para ser ouvida e atendida já que esse deus tem a função de despertar o amor das mulheres.

No poema *XXI – Ajudai-nos, meu padrim!*, nota-se também uma invocação humana de conteúdo convocatório (RAMALHO, 2013). Padre Cícero, uma personagem histórica e mítica, considerado um milagreiro, é chamado pelos fieis por meio do eu lírico/narrador, como se observa no trecho: (...) – Ajudai-nos, meu padrim!/Na multidão caminheira/nordestinada ao Juazeiro/vão se cruzando os caminhos/da cruz do Nordeste inteiro/ - Aonde vai, meu romeiro?/ - À capela do socorro. (...) (1997:81).

Ainda nesta obra, outros poemas fazem uso do recurso da invocação:

- Oh Pero Coelho de Souza!/Oh Pero de desvalia/que sonháveis tanta cousa!/ Lograstes livrar São Luís/dos franceses invasores? (1997:14).

Mas quem vem lá?/Quem vem lá?/ - Alvissaras, gente brava!/Lá vem um jovem do reino, Homem da expedição - / destemor, de pero Coelho./ É Martim Soares Moreno./ - Reparai como peleja! (...) (1997:18)

(...) Ei, ei, ei, Ceará caboclo!/Ceará dos desassombrados. (...)/ - Ei, vaqueiro!/Aboia os bois! (1997:29)

Ó Donana de Araripe/do vestido verde-bandeira/ que se desfralda!/Ó Donana de Araripe/do vestido de verde-água!/Desmaiado feito lágrima?(...) /Ah Donana de Araripe/do verde-escuro vestido,/esperança verde náufrago! (...) (1997:44, 45).

Oh galaicos cancionários!/Vosso alento, língua irmã!/Rosália: vem! Abraça,/rosa dos ventos, abraça/sofridas asas de errância! (...) (1997:109).

Tal como vimos, nesses trechos, a invocação centra-se na necessidade de ganhar ares de súplica, de chamamento, de interrogações e clamores a algo ou alguém. E estas invocações estão posicionadas através do eu lírico/narrador apossando-se de elementos necessários - eventos culturais, históricos, lendários, míticos cearenses, etc. E por meio desses recursos se cumpre a realização da matéria épica de cada poema estabelecendo as criações, além da compreensão simbólica.



### 1.3 O plano histórico

O plano histórico em *Voz Ceará* resulta de diversos fragmentos da história apresentados nos poemas, contribuindo para a consolidação e compreensão da matéria épica, que assume o papel de reafirmar a identidade histórico/cultural cearense. O subtítulo “rapsódia” também aponta para esse registro histórico fragmentado. Observemos alguns poemas, dos quais reúnem enfoques históricos:

O poema I, *Voz Ceará*, dialoga com a história do Ceará, destacando eventos históricos como a exploração da região, as primeiras expedições na tentativa de colonização, as possíveis aportagens espanholas antes mesmo do descobrimento do Brasil no litoral cearense, a presença de flibusteiros, de franceses e de ingleses, estes familiarizados com os índios mantinham um tipo de comércio que, para aquela época era denominado de escambo – troca de mercadorias manufaturadas por matéria-prima.

O trecho abaixo exemplifica esse repertório histórico:

Que vês, jandaia andarilha?  
Nas alvas praias: que avisto?  
Flibusteiros holandeses  
E mercadores normandos.  
Mercando com nossos índios?  
Sugestivíssimo escambo.  
Do âmbar das várias baleias  
adivinhas nos mares  
colho a fragrância primeira.  
E vislumbro tabajaras  
naquelas costas *siarenses*.  
No falar *abanheenga*.  
Trocando por facas, serras,  
Espelhos, corais e foices-  
tatajuba e pau-violeta.  
(LEONARDOS, 1997, P. 9, 10)

O poema III, *De Pero Coelho de Souza e os dois Jesuítas Sofridos*, também compõe o plano histórico da obra, relatando em seus versos a tentativa de conquista da terra cearense iniciada pelo açoriano Pero Coelho de Souza, bandeirista que liderou a primeira expedição, objetivando a expulsão dos franceses e a sonhada posse das terras. Mas uma seca surgiu na região e Pero Coelho deixou para trás a conquista do território. Tempos depois, dois jesuítas adentraram a região,

com o desejo de também conquistar as terras. Foi, contudo, mais uma tentativa fracassada, pois o primeiro jesuíta foi brutalmente atacado e morto, e o segundo jesuíta, posto em fuga.

Esses repertórios são afirmados nos seguintes trechos do poema:

- Oh Pero Coelho de Souza!

Oh Pero de desvalia

Que sonháveis tanta cousa!

Lograstes livrar São Luís

dos franceses invasores

- E destas terras daqui?

Foi feito o quê do fortim. (...)

Vêm dois jesuítas. – Frustrados?

- o primeiro, assassinado.

O segundo, posto em fuga.

No entanto, que o diga a História:

o que tentaram perdura

por sofridas tentativas

de erguer a Cruz a caminho

rumo à sonhada conquista

do inóspito território. (...)

(LEONARDOS, 1997, p. 14, 16)

Ainda em relação à elaboração do plano histórico vejamos outros exemplos nos trechos a seguir:

*IV – Martim Romanceiro*

Mas quem vem lá? Quem vem lá?

- Alvissaras, gente brava!

La vem um jovem do Reino,

Homem da expedição –

Destemor, de Pero Coelho.

É Martim Soares Moreno.

- Reparaí como peleja!

Toma a barra do Ceará

Erigindo outro fortim

naquele mesmo lugar

em que o primeiro de erguera!

É Martim Soares Moreno

Vicissitudes vencendo,

nomeado pela metrópole

primeiro capitão-mor. (...)

(LEONARDOS, 1997, p. 18)

Martim Soares de Souza, jovem de pouca idade, chegara ao Brasil com o objetivo de fundar definitivamente o Ceará, em honra ao seu tio Diogo de Campos Moreno. Ele chegou ao Ceará conquistando e dominando o linguajar e os hábitos dos índios. Vejamos como Martim Soares escreve em sua famosa “Relação do Siará”:

... aprendi muita parte da língua daqueles índios e travei com eles particular amizade” – escreveu na sua tão interessante Relação do Siará, escrita em 1618. (GIRÃO, 1953, p. 46).

Em meados de 1612, Martim fundou o Ceará, construindo um fortim, que se chamava de Forte de Sebastião. Logo depois foi nomeado o primeiro capitão-mor do Ceará.

*V – Ouvi, Varões de Alma Forte*

Rememoro os holandeses

na marcha ao Marajaitiba,

Buscando o Marajaik.

Rememoro os holandeses

da ocupação. Persistindo.

(Ali, bem na embocadura

do expectante Pajeú

não fincaram seu fortim?)

Rememoro os holandeses.

Caar, flamengo engenheiro.

Matias Beck fundador

do fortim nome flamengo

- em honra a um governador.

Mas a sorte vira a página.

Enfim! No fim do capítulo.

Lida a queda do recife,

*Scoonenborch* capitulado. (...)

- Ouvi, varões de alma forte:

que Fortaleza se chame,

Voltada a Nossa Senhora,

a de assumida Assunção.

Dali em torno ao bastião

do Pajeú, se formando

- a deus graças, que Ele as dá –

uma futura cidade

forcejando por firmar-se,

na luta fortalecendo-se.

A capital Fortaleza

da capital do Ceará.

(LEONARDOS, 1997, p. 20, 21,22).

Matias Beck também comandou uma expedição à região, e chegando, como não encontrou lugar melhor para se instalar, resolveu construir, próximo ao rio Pajeú, uma “Fortificação”, expressão dada por ele para representar o marco do início ou fundação de uma cidade, que seria então, Fortaleza, capital do Ceará. E partir daí, começou o processo de preparação do território para que o engenheiro Ricardo Caar pudesse traçar a planta da cidade e a obra seguir adiante. Esse poema relata ainda a construção do forte de *Schoonenborch* em homenagem ao governador de Pernambuco. Esse forte está situado no mesmo lugar que antes era a Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção. Por fim, muitos consideram Beck fundador da cidade Fortaleza, capital cearense.

Portanto, *Voz Ceará* nos reafirma sua hibridização realçada nos poemas com a presença de um eu lírico/narrador que conta os eventos históricos, formando, assim, a matéria épica da obra. E para confirmar a historicidade nos poemas, Stella Leonardos faz uso de citações no decorrer dos versos, geralmente retiradas do livro *Pequena História do Ceará*, de Raimundo Girão.

## Considerações Finais

*Voz Ceará* traz riquíssima fortuna laudatória sobre a cultura do Ceará. A matéria épica é constituída pelos elementos marcados no decorrer da obra, ou seja, pelas manifestações populares, pelos acontecimentos históricos, míticos, religiosos e culturais abrangidos no plano histórico e maravilhoso. Assim, a dimensão épica se estrutura na obra evidenciando um eu/lírico narrador numa forma de rapsódia para contar os mitos e histórias do estado cearense.

Outro aspecto interessante em relação ao estudo do gênero épico é que, percebemos as instâncias híbridas de enunciação, que na poesia épica essa instância é dupla – eu lírico/narrador e, por conseguinte, é apontado um hibridismo que assim permite que se recolham numa obra épica traços narrativos e líricos estabelecendo uma relação e interação dos planos histórico e maravilhoso, já que são categorias que por si só sustentam a permanência do gênero épico e a sua hibridização desde sua origem.

Por meio da observação dos recursos da proposição e da invocação, além da compreensão do modo como Leonardos concebeu o plano histórico de sua obra, pode-se verificar alguns contornos que contribuem para o caráter épico de *Voz Ceará*. Espera-se que esta abordagem promova o interesse pela obra e pelas muitas possibilidades de abordagem crítica que a mesma oferece.

## Referências Bibliográficas

- ALCOFARADO, Doralice Fernandes Xavier. A representação do ciclo do boi nos romances tradicionais. Artigo apresentado no XXII Simpósio Nacional de história – Londrina, 2005. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-2-2006/artigo%20Dorinha.pdf>> Acessado em 13/02/2014.
- Antologia da Academia Cearense de Letras. Disponível em: [http://www.ceara.pro.br/acl/revistas/index\\_revistas.html](http://www.ceara.pro.br/acl/revistas/index_revistas.html)> Acessado em 14/02/2014.
- BARRETO, Francisco M. de SÁ. *Padre Cícero*. 2ª edição, Edição Loyola, São Paulo, 2002. Fragmentos do livro disponível em: <[http://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=py03k\\_dxBk8C&oi=fnd&pg=PA7&dq=padre+c%C3%ADcero&ots=vYqccsaTM&sig=Ld2xGuHyM16Faq9XN9VotrV3IY#v=onepage&q=padre%20c%C3%ADcero&f=false](http://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=py03k_dxBk8C&oi=fnd&pg=PA7&dq=padre+c%C3%ADcero&ots=vYqccsaTM&sig=Ld2xGuHyM16Faq9XN9VotrV3IY#v=onepage&q=padre%20c%C3%ADcero&f=false)>. Acessado em 14/02/2014.
- GIRÃO, Raimundo. **Pequena História do Ceará**. 4ª ed. rev. e atual. Fortaleza, Edições Universidade Federal do Ceará, 1984.
- LEONARDOS, Stella. **Voz Ceará (Rapsódia)** – Imprensa Universitária da UFC – 1997.
- RAMALHO, Christina. **Poemas Épicos: estratégias de leitura**, Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013
- SANTOS, Jeane de Jesus. **Estudo dos traços épicos em Voz Ceará, de Stella Leonardos**. Itabaiana: DLI/UFS, 2014. Trabalho de Conclusão de Curso.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- XAVIER, Patrícia Pereira. **História, Memória e Historiografia: o Dragão do Mar na escrita de Edmar Morel (1949)**. Trabalho apresentado no XXV Simpósio Nacional de História – Fortaleza, 2009. Disponível em: < <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0389.pdf>>. Acessado em 13/02/2014.
- <http://www.ceara.gov.br/historia-do-ceara> Acessado em 11/02/2014.
- <http://www.ceara.com.br/cepg/historia.htm> Acessado em 11/02/2014.

## A CHEGADA DE LAMPIÃO NO INFERNO: UM CORDEL ÉPICO

**Lucileide Costa Silva**  
Graduada em Letras pela UFS

Segundo Luís Câmara Cascudo (2000), na obra *Dicionário do Folclore Brasileiro*, a Literatura de Cordel recebeu essa denominação devido à forma de comercialização - estendida em varal - caracteriza-se por ser um longo poema narrativo, impresso em folhetim ou panfleto, sob a forma de ABCs, sextilhas, septilhas ou décimas, de aproximadamente de 32 a 64 páginas, relatando acontecidos do cotidiano ou fatos históricos. O cordel é considerado por grande parte dos críticos e estudiosos desse gênero como uma poesia hibridamente formada pela expressão folclórica e popular. Esse caráter híbrido se dá, segundo Curran, porque, se de um lado o cordel é popular, em termos de produção disseminação e consumo, por outro, se mantém verdadeiramente folclórico, já que revela o imaginário do povo misturado aos fatos ocorridos na história brasileira. Há quem o defina como crônica de eventos ou de gente.

Nesse sentido Curran diz:

O cordel como crônica poética e história popular é a narração em versos do 'poeta do povo' no seu meio (...) expressa a cosmovisão das massas de origem nordestina e as raízes do Nordeste na linguagem do povo. É história popular porque relata os eventos que fizeram a História a partir de uma perspectiva popular. Seus poetas são do povo e o representam em seus versos (2003, p.20).

A poesia em cordel também pode ser considerada como um documento de grande valia para se conhecer a história da região nordestina e suas tradições que há séculos é transmitida sob as lentes de poetas populares.

É assim que o sertanejo tem guardado tudo quanto ocorreu no sertão, desde que ali vieram seus avos, d'além-mar... Perpetuou em versos os primeiros obstáculos vencidos e as primeiras lutas, as festas religiosas e profanas, as terríveis misérias das crises climáticas, a vida aventureira dos vaqueiros, as proezas dos novilhões barbatões ou criados na vida selvagem, e das onças devastadoras dos rebanhos. [...] Conservou crenças e tradições, rebeldias matutas, lutas dos cangaceiros (BARROSO, 1949, *apud* CURRAN, 2003, p. 21).

Feita a seleção do poema *A chegada de Lampião no inferno*, de José Pacheco, constatei a estreita relação que o cordel escolhido possui com o gênero épico. De forma geral, tal como ocorre no cordel, a literatura épica tradicional era transmitida pela oralidade e só depois as histórias orais passaram a ser divulgadas em forma de texto escrito. A história e a imagem mítica de Lampião, por exemplo, sempre tiveram circulação na oralidade, visto a figura do cangaceiro representar um imaginário de transgressão e de rebeldia afinado com as insatisfações do povo, que, por isso, em suas conversas e contações de histórias, sempre privilegia as aventuras desse *Robin Hood* do cangaço.

A apresentação de Lampião é bastante homogênea, seja por parte de testemunhas da época, seja pelos poetas. Além de roubar e matar tanto os pobres como os ricos, de saquear e queimar fazendas dos inimigos [...] é também uma figura surpreendente. Sua crueldade é, às vezes, compensada por qualidades que raramente são postas em ação [...] chega algumas vezes

a adotar uma atitude caridosa; distribui comida aos famintos, vinga uma virgem desonrada, liberta prisioneiros, dá dinheiro a um padre e não hesita em castigar seus próprios bandidos quando estes se conduzem mal (CAVIGNAC, 2006, p.158).

Apesar do título de “*Robin Hood* do cangaço”, Lampião é considerado por grandes historiadores um sanguinário, homem perverso que espalhava o terror. Diferente dos cangaceiros anteriores, Lampião, por onde passava, deixava um rastro de crueldade, penalizando de criança a idoso. É o que diz Cavignac, segundo Cascudo:

[...] desmoralizará o tipo romântico do cangaceiro. Antes, todos os valentões e chefes de bando tinham atitudes simpáticas, gestos sedutores, ações generosas. Eles poupavam as crianças, respeitavam os lares, veneravam os anciões, celebravam casamentos, obrigavam os ricos a pagar suas dívidas, destruíam os processos armados pelos chefes políticos. Lampião não segue o exemplo de Jesuíno Brilhante, de Adolfo Meia Noite ou de Antônio Silvino. Malvado, ladrão, violador, incendiário, ele espalhava uma onda de perversidade inútil e uma maldade congênita por toda parte onde passava (CAVIGNAC, 2006, p. 157 apud, CASCUDO, 1975, p. 37).

Muitos são os cordéis que apresentam a imagem de Lampião como um cangaceiro sanguinário e temido pela população. Essa imagem forte fez de Lampião uma figura simultaneamente histórica e mítica. No cordel *A chegada de Lampião no inferno*; o verso “assombro de mundo inteiro” (p. 02) ratifica e amplia a inserção de Lampião no repertório cultural:

Moleque não sou vigia  
e não sou seu pareceiro  
mas você aqui não entra  
sem dizer quem é primeiro  
moleque abra o portão  
saiba que eu sou Lampião  
assombro do mundo inteiro

Quanto aos elementos estruturais de versificação, *A chegada de Lampião no inferno* é composto por trinta e uma setilhas, totalizando 217 versos, com a seguinte disposição de rimas: **a b c b d d b**, em oito páginas, suas personagens são: o cantador (o eu lírico-narrador segundo a concepção aqui tomada), o vigia (uma espécie de capataz) do inferno, Satanás e Lampião. Ilustrado por xilogravura, o texto possui uma linguagem simples com certa dose de humor e ritmo rápido, o que facilita a memorização.

Considerado um dos mais importantes folhetos deste renomado cordelista, *A chegada de Lampião no inferno* influenciou outros autores a produzir cordéis tendo como personagem principal a figura de Lampião e o recorrente tema do cangaço.

Embora seja uma personagem real - Lampião viveu e morreu no sertão nordestino - a narrativa é fictícia e está impregnada de episódios sobrenaturais, como podemos ver tanto no próprio título como já na primeira estrofe em que o narrador diz:

Um cabra de Lampião  
Por nome Pilão deitado  
Que morreu numa trincheira  
Um certo tempo passado  
Agora pelo sertão  
Anda fazendo visão  
Fazendo mal assombrado  
(p.01)

A partir daí, o poema traça o percurso de Lampião que, pretendendo entrar no inferno, é rejeitado logo no portão, pois tanto o vigia quanto o diabo já conhecem a fama de perverso.

O vigia disse assim:  
Fique fora que eu entro  
Vou conversar com o chefe  
Por certo ele não lhe quer  
Mas conforme o que disser  
Eu levo o senhor pra dentro

Lampião é um bandido  
Ladrão de honestidade  
Só vem desmoralizar  
A nossa propriedade  
E eu não vou procurar  
Sarna pra me coçar  
Sem houver necessidade  
(p.03)

O conflito se dá quando Santanás, certo de que Lampião não podendo entrar no inferno irá fazer grande confusão, manda o vigia (espécie de capataz) se preparar com toda a munição e juntar todos os homens e mulheres presentes no inferno para afugentarem o visitante indesejado como vemos em:

Leve 100 dúzias de negros  
Entre homens e mulheres  
Vá na loja de ferragem  
Tire as armas que quiser  
É bom avisar também  
Pra vir os negros que tem  
Mas compadre Lucifer.  
(p. 04)

Daí em diante uma guerra entre Lampião e o exército do diabo é travada. Após lutar contra os aliados do diabo, Lampião vence toda a tropa, toca fogo no inferno e faz um verdadeiro escarcéu. Contudo, após a confusão, o eu lírico/narrador diz não saber para onde teria ido Lampião. O desfecho se dá, portanto, com a possibilidade de a alma de Lampião ter voltado para o sertão, ou seja, segundo o eu lírico/narrador, mesmo após sua morte, o mais famoso e temido cangaceiro estaria ainda aterrorizando a população nordestina, visto que não foi aceito no inferno.

Um aspecto interessante sobre o cordel em questão é que o eu lírico/narrador (ELN) dialoga também com o leitor em algumas estrofes. Este recurso gera uma aproximação, como se o ELN estivesse contando um caso para o leitor/ouvinte que o coloca em dois mundos: o mundo da vida além da morte, representado no poema pelo inferno, e o mundo terrestre, representado pelo sertão do Nordeste Brasileiro. No entanto, o lendário cangaceiro Lampião tem livre acesso a estes mundos. O ELN também desafia o leitor que não acreditar nos fatos narrados por ele. Para evidenciar isso, vejamos as seguintes estrofes:

Leitores vou terminar  
Tratando de Lampião  
Muito embora que não possa  
Vos dá a explicação  
No inferno não ficou  
No céu também não chegou  
Por certo está no Sertão



Quem duvidar desta história  
Pensar que não foi assim  
Quer zombar do meu eu  
Não acreditando em mim  
Vá comprar papel moderno  
Escreva para o inferno  
Mande saber de Caim.  
(p.08)

Vale ressaltar que o inferno é caracterizado, no poema, como uma cidade pequena do sertão em que há, por exemplo, loja de ferramentas, padaria, mercado, armazém de algodão, além do dinheiro que Satanás possuía. Podemos também considerá-lo como um grande comércio, em que Satanás seria o dono e os diabos e os negros, seus funcionários. Estes, por sua vez, tinham que assinar ponto. Assim, a confusão gerada por Lampião acarretou em uma grande perda para Satanás. É o que verificamos nas seguintes estrofes:

Houve grande prejuízo  
No inferno nesse dia  
Queimou-se todo o dinheiro  
Que Satanás possuía  
Queimou-se o livro de pontos  
Perdeu-se 20 mil contos  
Somente em mercadoria

Reclamava Lúcifer  
Horror maior não precisa  
Os anos ruins de safra  
Agora mais esta pisa  
Se não houver bom inferno  
Ninguém compra uma camisa.  
(p. 08)

Assim, além de destacar a figura de Lampião e fazer de sua “descida ao inferno” – trajeto que, como veremos adiante, marca muitas manifestações épica – um episódio que será à base da explicação para a permanência da alma de Lampião no Sertão, a obra também terá uma dimensão crítica em relação à estrutura político-econômica que rege a sociedade humana.

Entendemos que o cordel *A chegada de Lampião no inferno* identifica-se crítica e teoricamente com a evolução do gênero épico, uma vez que nele percebemos algumas manifestações discursivas que consideramos adequadas aos elementos constituintes da perspectiva crítico-evolutiva da epopeia. Vejamos: a obra em questão é um poema longo, possui a dupla instância de enunciação assumida pelo eu lírico/narrador, e apresenta os três planos estruturais descritos por Silva, os quais são: o plano histórico, o maravilhoso e o literário, tendo, ainda, o mais célebre cangaceiro do sertão nordestino, Virgulino Ferreira da Silva, Lampião, na figura do herói épico.

A poesia épica assim como o cordel são manifestações literárias naturalmente híbridas. Enquanto a primeira é híbrida pela sua dupla instância de enunciação, o cordel, pelo seu caráter transmissor de uma cultura estereotipada e muitas vezes marginalizada que desestabiliza as fronteiras entre o popular e o erudito e pela sua essência folclórico/cultural agregados aos símbolos que permeiam o rural/urbano constitui uma manifestação híbrida. E esse processo de hibridação permite, por exemplo, que o cordel promova a fusão entre história e mito, o que o coloca no patamar das manifestações literárias épicas. Nesse sentido Ramalho diz:

Desse processo originam-se, principalmente no seio das culturas urbanas, novos produtos híbridos, que agregam o artesanal e o industrial, o tradicional e o moderno. Essa realidade, quando o tema de interesse é a produção épica brasileira, pode explicar, por exemplo, a reavaliação do cordel a partir da teoria épica do discurso ou, ainda como exemplo, visto que só as análises e a historiografia propriamente ditas consolidarão essas possibilidades, a transmigração de determinadas matérias épicas para pólos diversos da cultura brasileira (RAMALHO, 2007, p.221).

Falar de Lampião sem descrever o percurso que traçou durante sua vida torna-se tarefa difícil, uma vez que esse célebre cangaceiro e seu bando fizeram história com a vida que levavam nas caatingas, fugindo da polícia enquanto aterrorizavam, roubando e matando, moradores das cidades e povoados do Nordeste brasileiro pelos quais passavam. Entretanto, a imagem de Lampião agrega até a atualidade um misto de bandido e justiceiro, que se fez presente no imaginário do povo nordestino daquela época e que permeia a realidade atualidade, apesar de hoje em dia essa imagem de justiceiro ser constantemente tema de debate entre os pesquisadores. No entanto, não é difícil encontrar, principalmente nas regiões menos povoadas do sertão nordestino, cidadãos que ainda contemplam a figura de Lampião como um guerreiro destemido, um bandido social que, ao tempo em que provocava terror, também tinha, segundo relatos, o espírito bondoso e justiceiro, e que não perdoava até mesmo entre seus comparsas que estes faltassem com respeito aqueles que lhes “estendiam a mão”, os chamados “coiteiros”, os quais poderiam ser desde humildes e fragilizados moradores das “brenhas” do sertão nordestino a ricos coronéis e ou líderes religiosos e políticos a exemplo de Eronildes Carvalho, capitão do exército e posteriormente nomeado governador (interventor) de Sergipe.

Natural de Serra Talhada no estado de Pernambuco, Lampião iniciou-se no cangaço no século 19. O cangaço era uma espécie de confraria sertaneja de resistência às injustiças sociais, e esse era “um dos motivos” que levavam homens a saírem de suas casas e irem morar na caatinga, enfrentando as situações adversas que essa vida de andarilhos lhes proporcionava, como fome, frio, calor intenso, desconforto de não ter onde dormir, além de terem que passar as vinte e quatro horas do dia fugindo da polícia ou da volante. Lampião era possuidor de uma inteligência fantástica, a qual é sempre ressaltada pelos pesquisadores do cangaço. Seu rastro de crueldade não nos deixa negar o título de bandido sanguinário. E entre tantas atrocidades cometidas, como os relatos contam estão o estupro coletivo, quando os cangaceiros desfiguravam o rosto de algumas mulheres, ferrando-as com ferro quente usado para marcar gado. Além do rosto, eles também ferravam essas mulheres em outras partes do corpo entre outros, na batata da perna e nas nádegas.

Oscangaceiros carregavam consigo punhais, sendo que o de Lampião media aproximadamente 70 centímetros. Segundo historiadores e pesquisadores, eles usavam os punhais tanto para matar policiais em combate como homens inocentes, pais de família ou até arrimos de família que, por acaso, não morressem com o tiro dos diversos armamentos que o bando possuía. O punhal tanto era usado como uma espécie de arma finalizadora, quanto como um instrumento que lhes trazia certo orgulho. Talvez esse fosse um dos símbolos que os fizessem sentirem parte do bando.

Sob a ótica de alguns historiadores, antropólogos e cientistas sociais contemporâneos, Lampião não passava de um bandido sanguinolento, cujos crimes eram cometidos com requinte e crueldade. Portanto, para esses pesquisadores, não cabe a Lampião o título de *Hobin Hood* da caatinga, mas sim de um bandido cruel que, aliado a grande parte da força dominadora representada pelos coronéis, políticos e até mesmo pelo poder religioso da época, conseguiu apavorar uma

população que, pelas forças naturais, como por exemplo, as grandes estiagens, já vivia em situação de miséria, além do descaso que as autoridades políticas mantinham com essa classe sofrida.

Já sob a ótica da população nordestina daquela época, Lampião, apesar dos crimes cometidos e do terror que provocava, era tido por muitos como uma espécie de bandido e justiceiro revoltado com a opressão exercida pelos grandes fazendeiros, coronéis e políticos sobre a população menos favorecida do sertão.

Em um terceiro ponto de vista, a ótica da gesta poética, Lampião é um herói justiceiro, e essa visão foi constituída no imaginário coletivo devido aos poetas populares que o colocava em seus poemas ora como vilão, ora como um guerreiro incansável que queria vingar a morte do pai e fazer justiça com as próprias mãos. É o caso do cordel *Lampião vinga a morte dos pais*, do poeta cordelista João Peron:

Essa geração mais nova  
Não conheceu Lampião  
Sempre foi trabalhador  
Nunca foi de confusão  
Com a morte do seu pai  
Mudou o seu coração  
(p.2)

Bem sentado na sala  
Quando ele avistou  
Os Nogueiras com a polícia  
No velho já atirou  
Sem pingo de piedade  
Zé Ferreira ele matou

Lampião quando chegou  
Só pode mesmo dizer  
Justiça meu velho pai  
Com certeza eu vou fazer  
Quem chegou a lhe matar  
Também vai ter que morrer.  
(p.4)

Mas os poetas não se esqueceram de contar também em seus poemas os atos perversos cometidos por Lampião. É o que podemos ver em *Lampião arrependido da vida de cangaceiro*, de Laurindo Gomes Maciel:

Lampião é uma fera  
Como todo mundo sabe.  
Seu nome no Universo  
Não terá mais quem o gabe.  
Eu temo ele não me jure  
Mas não há bem que ature  
Nem mal que nunca se acabe.

Virgulino Lampião,  
Se achar meu verso ruim  
Deus queira que o Governo  
Brevemente dê-lhe fim  
Falei somente a verdade  
Lampião, por caridade,  
Não tenha queixa de mim.  
(<http://marcohaurelio.blogspot.com/2011/08/presenca-de-lampiao-na-literatura-de.html>)

Mesmo após a morte em Angico (SE), Lampião se manteve vivo no imaginário do povo através dos poetas brasileiros. Nesse sentido, Mark Curran diz:

O capítulo do cordel sobre os cangaceiros mais famosos não se encerra com sua morte e com os eventos contemporâneos a Angicos. Os cinquenta anos de seguintes terão ainda muitas histórias novas – algumas baseadas nos velhos folhetos e, até certo ponto, na realidade histórica, outras totalmente ficcionais, ampliando o mito do cangaço. Esse fenômeno tornou-se a epopeia moderna do Nordeste, e o cangaceiro, arma política utilizada pela esquerda para disseminar sua visão política. Há também sátiras contemporâneas que fazem de Lampião o representante do Brasil e do Terceiro Mundo na ONU. (2003, pp.75-76)

A forma inteligente de como Lampião fugia da polícia imprimiu nesse personagem da vida real uma aura mítica. As pessoas se perguntavam como era que ele conseguia disfarçar e sair vivo das emboscadas tramadas pelos policiais e pelas volantes locais que o perseguiram dia e noite sem cessar. Contudo, as tantas fugas não seriam possíveis se não fosse pelo cérebro inteligente de Lampião, que conduzia o bando com estratégias que despistavam os policiais e fascinavam os moradores não só do interior do sertão como os das cidades. Ele usava como técnica principal a subdivisão do grupo, as atualmente chamada “capitanias hereditárias do cangaço”. Em cada subgrupo, havia uma espécie de coordenador e essa divisão fazia com que o bando de Lampião pudesse atacar várias cidades ao mesmo tempo, fato que confundia a polícia e a mente da população, que não entendia como Lampião poderia estar em vários lugares ao mesmo tempo. Além desse fascinante recurso, Lampião e seu bando ora caminhavam em fila indiana e o último da fila ia de costas apagando as marcas da pisada para não deixarem rastros, ora usavam os calçados ao contrário para despistar os policiais com as pegadas que ficavam na direção contrária a do caminho percorrido. Porém, não foram somente essas estratégias e técnicas, entre outras, utilizadas para despistar os inimigos que criaram o mito do sujeito invencível e intocável, mas também o caráter paradoxal de Lampião, que o transformou em um herói popular, visto que combatia a polícia ou qualquer tipo de inimigos, sobrevivendo às ciladas do dia a dia na caatinga, ao mesmo tempo em que costurava e bordava suas próprias vestimentas e indumentárias. Lampião e seu bando fascinavam as mulheres mais jovens que, ao se encantarem com o ouro, o dinheiro e a vida de aventureiros, fugiam de suas casas, para viverem em companhia do bando.

Vale ressaltar que vários fatores não menos importantes também contribuíram para a transfiguração do bandido em herói, pois o encantamento que Lampião exercia no imaginário popular era reforçado pela imprensa, que criava uma imagem positiva, causando certa identificação da população com a figura não só de Lampião, mas com a dos cangaceiros, que lhes simbolizavam justiça.

Lembramos que a transfiguração do histórico em mítico é um processo de fusão. Assim, como afirma Cavignac:

Parece muito difícil separar a realidade histórica do mito porque as descrições – eruditas ou não – são relativamente homogêneas e integram a diferentes elementos dos modelos constituídos. De outro lado, enquanto o mito se constrói na história, faz referência a modelos narrativos preestabelecidos que organizam diferentes elementos: estes é que são retidos na memória (CAVIGNAC, 2006, p. 148).

No cordel *A chegada de Lampião no inferno*, o herói épico simbolizado pela figura de Lampião, começa seu percurso inserido no plano maravilhoso. Tal como podemos ver nos primeiros versos da segunda estrofe: “E foi quem trouxe a notícia”, “que viu Lampião chegar”, “o inferno nesse dia”, “faltou pouco pra virar”. As palavras “Lampião” e “inferno” carregam em si muitas imagens míticas. Ambas estão cercadas de mistérios, que vão sendo perpetuadas sob as lentes dos mais diversos

poetas quando contam suas histórias em forma de versos, impregnando, por exemplo, as imagens míticas de Lampião no imaginário popular.

Vejamos o que diz Ramalho a transmissão das imagens míticas:

O “povo” corrobora para que a imagem mítica de Lampião se mantenha viva e misteriosa, tal como os cretenses, os fenícios e até os portugueses e seus filhos o fazem em relação ao mar. E, desse processo contínuo e encadeado de transmissão de imagens míticas, emerge uma camada ao mesmo tempo imaterial – porque é mistério – e material – porque o mistério se faz representar por imagens míticas das mais variadas formas e conteúdos – que, no conjunto, se pode traduzir pelo termo *epos*. Daí o fato de as epopéias, como veiculadoras desse *epos*, serem manifestações discursivas diferentemente vinculadas à capacidade de traduzir o “que não sabe bem” em imagens, símbolos, histórias, lendas, rituais, cultos, profecias, etc. (2013, p. 121)

Segundo Aderaldo Luciano, com Lampião na figura de herói, a Literatura de Cordel conquistou o status de poesia épica.

O capitão Virgulino Ferreira, o Lampião, mandatário do sertão nordestino, o mais famoso cangaceiro, foi absoluto enquanto viveu. Não respeitou lei, nem rei, soberano que era. Dominou a paisagem entre Ceará e norte da Bahia, e sucumbiu em Sergipe. Sua história, de vida e de morte, é repetida há aproximadamente 70 anos. Durante a vida, caiu na boca do povo, depois da morte caiu na pena dos poetas. O cordel, quando encontrou Lampião, celebrou o nascimento de seu herói e promoveu o roteiro de um mito.<sup>1</sup>

No cordel *A chegada de Lampião no inferno*, percebemos a intenção do eu lírico/narrador em explicitar para o leitor o teor da matéria épica que se manifesta nas duas primeiras estrofes. Presentifica-se a proposição épica, a qual podemos classificar na categoria de proposição não nomeada (RAMALHO, 2013) visto que, por meio dessa proposição, o eu lírico/narrador explicita o teor da matéria épica a ser tratada na epopeia. Em relação ao conteúdo, é uma proposição referencial com enfoque no plano maravilhoso (RAMALHO, 2013). Vejamos:

Um cabra de Lampião  
Por nome Pilão Deitado  
Que morreu numa trincheira  
Um certo tempo passado  
Agora pelo sertão  
Anda correndo visão  
Fazendo mal assombrado

E foi quem trouxe a notícia  
Que viu Lampião chegar  
O inferno nesse dia  
Faltou pouco pra virar  
Incendiou-se o mercado  
Morreu tanto cão queimado  
Que faz pena até contar  
(2003, p.01)

Como se vê nas estrofes citadas, a figura de Lampião já parece associada ao Inferno, lugar mítico, cujo vínculo com o maravilhoso se percebe, inclusive, no fato de o porta-voz ser um fantasma.

Podemos compreender o caráter aterrorizante que pairava na figura de Lampião, lembrando da passagem em que, depois de morto, Lampião tenta entrar no inferno e o Satanás responde:

---

<sup>1</sup> Texto disponível em: <http://aderaldo.tumblr.com/post/8657662778/a-chegada-de-lampiao-no-ceu-de-rodolfo-coelho>, pesquisado em 14.01.2014

O vigia foi e disse  
Ao Satanás no salão  
Saiba que aí chegou Lampião  
Dizendo quero entrar  
Eu vim lhe perguntar  
Se dou-lhe ingresso ou não

Não senhor Satanás disse:  
Vá dizer que vá embora  
Só me chega gente ruim  
Eu ando muito caipora  
Eu já estou com vontade  
De botar mais da metade  
Dos que tem aqui pra fora

Lampião é um bandido  
Ladrão de honestidade  
Só vem desmoralizar  
A nossa propriedade  
E eu não vou procurar  
Sarna pra me coçar  
Sem houver necessidade  
(2003, p.2)

Ao centrar o heroísmo na figura de Lampião, Pacheco nos faz rememorar um aspecto da história relacionado à era do cangaço, tempos em que o interior do Nordeste brasileiro passava por grandes dificuldades, entre outras, com a seca e com o descaso por parte dos governantes. Dentro desse contexto, em alguns casos, Lampião representava o “poder”, apesar de, na maioria das vezes, ser ele o terror daquela região.

Vamos tratar na chegada  
Quando Lampião bateu  
Um moleque ainda moço  
No portão apareceu  
Quem é você cavalheiro  
Moleque eu sou cangaceiro  
Lampião lhe respondeu

Moleque não: sou vigia  
E não sou seu pareceiro  
Mas você aqui não entra  
Sem disser quem é primeiro  
Moleque abra o portão  
Saiba que sou Lampião  
Assombro do mundo inteiro  
(2003, p.02)

No cordel aqui analisado, o personagem histórico inicia seu percurso já projetado no plano maravilhoso, pois o herói épico Lampião aparece, depois de morto, pedindo permissão para entrar no inferno, como se viu na citação estudada na abordagem à proposição.

Lampião constitui uma imagem mítica retirada da cultura popular nordestina, constituindo um exemplo de fonte mítica tradicional (RAMALHO, 2013). No caso de Lampião, fica difícil separar a História do mito, tendo em vista que tanto sua imagem mítica quanto a histórica estão impregnada no imaginário popular, daí a produção artística partir da criatividade do próprio poeta quando este extrai da realidade histórica e mítica os recursos para a elaboração de sua obra.

O cordel *A chegada de Lampião no inferno*, apresenta, quanto à forma, um heroísmo mítico

individual (RAMALHO, 2013), visto que o herói épico está focado no plano maravilhoso. Em relação ao percurso heroico, percebe-se que o mesmo está inserido no percurso cíclico (RAMALHO, 2013), por entender que, segundo o eu lírico/narrador, o espírito de Lampião não é aceito no inferno e retorna para o sertão, lugar de origem.

Em relação à ação heroica, a figura emblemática de Lampião nos remete aos feitos alegóricos (RAMALHO, 2013), porque Lampião, tal como Ulisses, Eneias e Dante chega ao inferno. Curiosamente, o herói Lampião seguirá os passos de antecessores ilustres como Ulisses, Eneias e Dante, promovendo a fusão do mundo real do cangaço nordestino com o mundo espiritual e mítico do pós-morte. Daí, mais uma vez, ser legítimo aproximar o cordel *A chegada de Lampião no inferno* à tradição épica.

Se o mar tem seus mistérios, o sertão, também. Nas lentes dos poetas, que cantam suas dores e suas cores, o sertão é mítico, pois se o sertão era conhecido pela seca, pobreza e alta taxa de analfabetismo e mortalidade infantil, as riquezas simbólicas da cultura local são exaltadas pelos poetas que veem no sertão mistérios comparados aos mistérios do mar, e ambos, por sua imensidão, aguçam o imaginário do povo e dos poetas. Nesse contexto, encontramos a figura mítica de Lampião que, depois da morte, teve sua imagem mítica fixada na memória da população brasileira, principalmente na dos nordestinos. E seus feitos grandiloquentes ganharam aderência mítica, imortalizando-o e consagrando-o como um herói épico, tal como faz *A chegada de Lampião no inferno*.

### Referências Bibliográficas

- ÂNGELO, Assis. **Uma breve história do cordel**. Revista Cultura Crítica Revista Cultural da apropucsp n6-2º semestre de 2007.
- CAVIGNAC, Julie. **A literatura de cordel no nordeste do Brasil**. Da história escrita ao relato oral. Tradução Nelson Patriota. Natal: EDUFRN, 2006.
- CURRAN, Mark. **História do Brasil em cordel**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro/ Ministério da Educação e Cultura, 1962, vol. 1.
- \_\_\_\_\_. **Literatura oral no Brasil**. Rio, Ed. José Olimpio, 2ª edição, 1978 .
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Ciclos temáticos na literatura de cordel in Literatura Popular em Verso – Estudos**. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1973.
- PACHECO, José. **A Chegada de Lampião no Inferno**. Ed. Bezerras, 2003
- RAMALHO, Christina. **Poemas épicos: estratégias de leitura**, 2013
- RAMALHO, Christina. O sujeito culturalmente híbrido: uma categoria para se repensar a identidade. In: GOMES, Carlos Magno & ENNES, Marcelo Alário. **Identidades. Teoria e prática**. São Cristóvão: Editora UFS, 2008, p. 15-25.
- RAMALHO, Christina. “O épico não morreu” (as categorias que o digam): uma fundamentação teórica. In: MOREIRA, Nadilza M. de B. & SCHNEIDER, Liane. (Orgs). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia, 2005, p. 251-276.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- SILVA, Lucileide Costa. **Traços épicos em A chegada de Lampião no inferno, de José Pacheco**. Itabaiana: DLI/UFS, 2014. Trabalho de conclusão de curso.

## A EPOPEIA PÓS-MODERNA PORTUGUESA: DISSIMULAÇÃO E SIMULAÇÃO EM AS QUYBYRYCAS (AUTORIA DISSIMULADA: LUÍS DE CAMÕES)

**Murilo da Costa Ferreira<sup>1</sup>**

Pós-Doutor em Letras/UFMG

Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia

“Nesse túmulo que encerrava, com os cadáveres do poeta e do rei, o da nação, havia dois epitáfios: um foi o sonho sebastianista; o outro foi, é o poema d’ *Os Lusíadas*.” (Oliveira Martins, 1987).

Este artigo apresenta a obra *As Quybyrycas* (1991) do escritor lusitano e moçambicano por adoção culturalmente crítica, conhecido (também por outros pseudônimos) com o nome de nascimento como Antônio Quadros (ou Antônio Augusto Melo de Lucena e Quadros). Como epopeia pós-moderna, transversal à épica pós-colonial, ela se centra nas antinomias da modernidade da cultura portuguesa e no potencial de seus debates. A reescrita da história do povo português, através de uma nova semiotização épica do discurso, não faz eco com o “nacionalista místico e sebastianista racional”, na ótica de um Fernando Pessoa. Ao contrário, representa contemporaneamente um meio de contrapor-se a toda e qualquer forma mitificante que se construiu em torno da figura de D.Sebastião (1554-1578) e seus sequazes que se envolveram na derrota de Alcácer-Quibir (1578) e, metonimicamente, na de Portugal. Em particular, esta obra enuncia uma proposição de realidade ao relatar as formas de racionalidade presentes na estrutura política, cultural e econômica de Portugal, do século XVI, que se tornaram implausíveis por seu carácter colonial, escravista e racialmente excludente. Também ao explorar a história da cumplicidade com o terror sistemático e racionalmente praticado como forma de administração política e econômica dentro de Portugal e, fora dele, nas colônias.

Ao tornar inteligível e legível o processo da guerra e seus interesses político e econômico e do terror colonial, *As Quybyrycas* intentam imaginativamente revisitar a experiência de expansão colonial portuguesa quinhentista e filtrá-la em busca de recursos com que promover as aspirações políticas contemporâneas de independência das colônias portuguesas em África, no século XX.

No entrelugar da enunciação do presente e o enunciado do passado, entre os séculos XVI e XX, surgem dois dos maiores poetas da Literatura Portuguesa, Luís de Camões e Fernando

Pessoa. A distância em termos cronológicos entre eles é obviamente imensa, mas em muito

1 E-mail: [murilodacosta@uol.com.br](mailto:murilodacosta@uol.com.br). Publicações: Publicações: FERREIRA, Murilo da Costa. *De Coração em África: a negritude poética de Francisco José Tenreiro*. Nau Literária (UFRGS), v. 07, p. 01-19, 2013.

FERREIRA, Murilo da Costa. *A epopeia pós-moderna portuguesa: dissimulação e simulação em AS QUYBYRYCAS*. Abril (Niterói- UFF), v. 4, p. 91-104, 2013.

FERREIRA, Murilo da Costa. *Letramento literário afrodescendente: ensino-aprendizagem e formação de professores*. Revista Pontos de Interrogação, v. 1, p. 25-32, 2013.



se estreita quando o assunto se refere às suas obras épicas, respectivamente, *Os Lusíadas* e *Mensagem*. Este estreitamento não abole as suas diferenças culturais e históricas, entretanto, sabemos que há uma ponte a uni-las intertextualmente. De um lado, a obra de Camões representa o projeto ideológico de expansão da Fé cristã e do apogeu do Império português. De outro, o poema *Mensagem* contém um pano de fundo que encena uma proposição messiânica a partir da consciência histórica do seu fim. Mas eis que, no “ano da Graça de 1972”, momento de celebração do 4º centenário da publicação de *Os Lusíadas*, entrevemos em outra margem, a presença de uma epopeia, intitulada *As Quybyrycas*, de Frei João Grabato.

Talvez seja a “Hora”, no sentido da expressão do poema *Mensagem*, de indagar sobre a significação da épica quibiriquiana para a moderna cultura literária portuguesa, mesmo que esta obra, até o momento da escrita do presente trabalho, não tenha sensibilizado, quem sabe por falta adequada de divulgação, o público leitor português, menos ainda o brasileiro. Daí que, em meio a uma conjuntura política, social e cultural europeia, de pouco menos de 30 anos<sup>2</sup> para o fim do século XX, se possa, então, procurar saber como situá-la no entrelugar de um fim anunciado de uma ditadura, de quase meio século, ou seja, próximo ao levante militar denominado de Revolução dos Cravos, ocorrido em 1974, e uma frente de guerra anti-colonial, novamente ocorrida em território africano como foi a batalha de Alcácer Quibir, em 1578. Enfim, que gesto simbólico se pode atribuir para *As Quybyrycas* em sua releitura desmitificante do sebastianismo?

Ao vivenciar o tempo-duplo do passado e do presente, a narrativa quibiriquiana se situa no entrelugar do antes e do depois da batalha de Alcácer Quibir, introduzindo questionamentos que são pertencentes a uma conjuntura mundial dos anos 50 e 60, do século XX. A sua discussão remete para o conceito pedagógico de nacionalismo, conforme conceituaremos no corpo do trabalho, e, de forma performática, rasura este conceito principalmente no que veio a ser desenvolvido a partir da guerra fria, pós-guerra mundial, de 1945. Nesta conjuntura, estão presentes os elementos que *As Quybyrycas* colocam em pauta na sua narrativa, especificamente os concernentes à concepção de imperialismo. Isto é feito através da metáfora Alcácer Quibir ou simplesmente “quibiricas”, conforme o título da obra quis ensejar.

Ao contrário do que seria imaginável, dada à dimensão do desastre e do mito do sebastianismo que sobre ele se estabeleceu, Alcácer Quibir não marcou o fim do império português, em termos políticos e econômicos, mas, com a perda da independência nacional, Portugal perdeu a sua

---

<sup>2</sup> Em nota à 2ª edição, João Pedro Grabato Dias, parente do autor de *As Quybyrycas*, Frei João Grabato, informa sobre a 1ª edição que foi feita em 1972, “em condições especialíssimas e sob pressão do ambiente político da sociedade lourenço-marquina [Moçambique] de então.” (1991, p.11). Ou seja, a obra foi publicada “nas barbas de alguns alguéns” (idem, p.11), ou seja, debaixo da censura do regime colonialista português de António Salazar.

nobreza, a sua burguesia empreendedora e a sua posição no concerto das nações europeias. Subjugado pela Espanha de Filipe II, Portugal se tornou alvo das potências imperiais emergentes como Holanda e Inglaterra. A restauração da independência, em 1640, feita por uma aristocracia decadente, dependente da Inglaterra e sem apoios da burguesia empreendedora, não restaurou a pátria imaginada, mas antes a realidade de um país que sobrevivia das suas colônias. A imagem de subalternidade, que a partir de então, construiu em termos econômico-sociais, políticos, militares e culturais, é reveladora da imagem projetada de Portugal até a sua entrada na Comunidade Européia, em 1985.

A forma específica de desenvolvimento da sua expansão e do seu imperialismo, Portugal definiu-se como o centro de um império colonial e como uma periferia da Europa, ou nas palavras de Boaventura de Sousa Santos, como uma “semiperiferia” (1993, p. 58-59; 2001, p. 26-29), caracterizando-se tanto pela construção de imagens de centro, naturalmente imperiais, como de imagens de periferia, ligadas a uma memorável decadência secular e a uma vivência cotidiana, de alguma imaginação. Essa dupla condição, tanto geográfica como cultural, política e imperial, determinou que grande parte da história de Portugal se passasse fora da órbita europeia e metropolitana, levando à criação da imagem de um centro distante e difuso. Essa tensão orgânica entre nação e seu império e uma outra tensão entre Portugal e a Europa, levou à coexistência, no imaginário português, segundo Luís de Sousa Rebelo, de dois tipos de discurso: um “discurso épico” e um “discurso de perdição” (REBELO, 1994, p. 22). Portugal é como “cume da cabeça [...] da Europa”, mas é também lugar de “gente surda e endurecida”, conforme a epopeia camoniana. Em Fernando Pessoa, “A Europa jaz, posta nos cotovelos/(...)/ O rosto com que fita é Portugal” mas que vive também o tempo em que “Tudo é incerto e derradeiro./Tudo é disperso, nada é inteiro.” Na epopeia de Camões, Portugal é visto ainda como uma nação imperial que ocupa o centro europeu, entretanto bem próxima da condição de declínio e de futura “colônia” da Espanha, em 1580. No poema *Mensagem*, a decadência do império já é uma realidade, no século XX, porém é neste momento que Pessoa propõe a criação de um império universal da espiritualidade. Produzidos alternadamente, estes discursos épicos são geradores de um imaginário de duplicidade, caracterizado pela produção de imagens de centro e de periferia, resultado da condição cultural portuguesa como semiperiférica, apontada por Boaventura de Sousa Santos.

Este complexo de imagens de “império como imaginação do centro” (RIBEIRO, 2006, p.6) reflete, desde a consolidação do império no século XVI, uma situação pendular de ora Portugal ser um centro precário na Europa, ora, como periferia imperial, imaginar-se como centro.

Os acontecimentos de 1961, com o início da guerra em Angola, colocaram na ordem do dia os questionamentos sobre o regime salazarista e sua tradicional mitificação da ação colonizadora portuguesa pelo discurso luso-tropicalista.

Em 1971, tem início, em Lourenço Marques, a revista *Caliban*, sob a direção de Rui Knopfli e João Pedro Grabato Dias (pseudônimo de Antônio Quadros). *Caliban* teve quatro edições, sendo a 3ª e 4ª reunidas num caderno duplo em junho de 1972, quando, por decisão administrativa colonial portuguesa, foi sumariamente proibida a sua publicação. Antônio Quadros já residia em Moçambique desde o começo dos anos 60 e nesta revista publica fragmentos de *As Quibyrycas*.

Deste modo, então, é que esta epopeia vem a ser incluída como uma forma de “writing back to the centre”, na fórmula de Salman Rushdie (Cf. BHABHA, 2001).

Muito pouco ou quase nada se escreveu, até os dias atuais, sobre a obra *As Quybyrycas*. Isso nos trouxe vantagens e desvantagens ao longo da elaboração do presente trabalho, que foi produto da tese de doutorado. Entre uma e outra situação, tivemos pela frente a oportunidade de aplicação teórica do modelo épico pós-moderno à referida obra. Deste modo, encontramos, na prática da análise textual, referentes conceituais balizadores que corroboram a utilização dos elementos que compõem a semiótica literária do discurso épico. Também fizemos recortes culturais, históricos e políticos que identificaram metonimicamente a sociedade portuguesa, tanto a do contexto da batalha de Alcácer Quibir quanto a do contexto político do salazarismo.

Epopeia pouco lida, de parca divulgação e de quase nenhuma fortuna crítica, *As Quybyrycas* oferecem, então, caminhos de crítica nunca trilhados., caminhou-se, então, por duas vias: a de observação de uma epopeia que se pensa como manifestação épica pós-moderna (ou até mesmo anti-épica) e a de uma epopeia em diálogo com a cultura.

Rente ao esgotamento do regime político, cultural e mítico do salazarismo, a publicação de *As Quybyrycas* ocorre no mesmo ano de celebração do 4º centenário da primeira edição de *Os Lusíadas*, em 1972. Ironicamente, o prefácio desta obra escrito por Jorge de Sena nos informa:

Neste ano da Graça de 1972, em que todos os patriotas – os de direito, os de facto, os honorários, os de ocasião, os sócios correspondentes, e os que pelo mundo adiante, mesmo sem saberem português nem que Camões existiu, trazem, por obra dêle, Portugal no coração (e não incluímos os que, por mercê das suas posições políticas, académicas ou outras, celebram ou promovem a celebração do 4º centenário adiante referido) – celebram, aqueles, por pensamentos, palavras e acções públicas, nas cidades, vilas e aldeias, pelos campos e praias e cidades, e usando de todos os meios da imobilidade ou de transporte individual ou colectivo, o centenário quadratíssimo de *Os Lusíadas*, os quais, como é sabido dos menos ignorantes, foi obra do eminente Luís Vaz de Camões (ou só Luís de Camões como ele terá feito que figurasse na portada do seu mimoso poema) – que mais sensacional participação nesta geral romaria que agita os corações mais doutos do universo directa ou indirectamente afecto à gloriosa lusitanidade, do que a publicação destas *Quybyrycas* atribuídas ao conhecido e estimado poeta por certo quinhentista Fr. João Grabato, ou Grabatus, ou Garabatus, como ele, na melhor tradição dos nunca assaz louvados humanistas, macarronicamente latinizou? (QUADROS/GRABATO, 1991, p.15).

Sobre o modo profano e em oposição ou repulsa a todo ideário poético-mítico do sebastianismo, como também aos “heróis de terra e mar” (LOURENÇO, 1999, p. 95) tão bem decantados pelas épicas de Camões e Pessoa, a epopeia de “autoria” de Frei João Grabato põe em questão novamente Portugal e seu destino. Com a diferença que os termos das aporias da história portuguesa, expressos em *As Quybyrycas*, serão discutidos rudemente, e porque não dizer impiedosamente, por Luís de Camões que “acertou” com aquele frei o uso de seu nome para que pudesse

escrever a continuação que a D. Sebastião, El-rei Nosso Senhor cuja alma e corpo tenha Deus em Sua Caridade e descanso, ele prometera das suas *Lusíadas* e a que, como dizia, o Rei se esquivara sumindo naquelas areias de África aonde ele só perdera um olho e o Rei perdera um reino. (QUADROS/GRABATO 1991, p. 26)

Assim, Camões/Grabato, é também o “alter-ego” do autor da referida épica, o poeta e pintor contemporâneo português, Antônio Quadros (1933-1994).

Retornando à leitura do prefácio, por estes meios fica atestado o direito “legítimo” de Luís de Camões sobre a obra, na observância de que o poema “possui o selo e o perfume de Camões – não sofre a menor dúvida: basta lê-lo e sentir que assim é.” (QUADROS/GRABATO, 1991, p. 27). Acrescente-se, ainda, a intenção de Camões de escrever num estilo que simulasse o poema como se não fosse dele e que

o frade terá, aqui e ali, posto muito de sua lavra, para melhor cumprir a promessa feita ao amigo de desvirtuar alguma camonidade excessiva e não consentânea com a intenção originária, é patente (Idem, p. 27).

Perguntar-se-ia, então, a nós leitores estupefatos, o que faz o nome de Antônio Quadros também como “autor” da obra? Os manuscritos de *As Quybyrycas* seguem um percurso cronológico labiríntico, descrito pelo posfaciador João Pedro Grabato Dias, até a sua publicação, no ano de 1972, em Moçambique. Eles pertenciam ao inventário da família Grabato Dias da Silva e Quadros, descendentes diretos do frade através de um filho gerado em Moçambique. Daí que, após sucessivas gerações, os manuscritos irão surgir nas mãos de um pintor chamado Antônio Quadros que, segundo ainda o posfaciador, “colaborou na recuperação e decifração dos manuscritos e a quem devemos acesso aos diários e demais documentação” (QUADROS/GRABATO, 1991, p. 366).

Assim, nas urdiduras de uma combinação entre Luís de Camões e o “frade tão desenvergonhado que nem de frade usava hábito” (Idem, p. 26), irá se montar a máquina quixotesca de uma narrativa épica (ou “anti-épica”, como prefere Jorge de Sena) que terá como intenção e motivação profunda narrar a trágica batalha de Alcácer Quibir e as circunstâncias que a envolveram. Deste modo, as coordenadas simbólicas e míticas do sebastianismo serão o alvo de Camões/Grabato, pois de acordo com a crítica de Jorge de Sena, “*Os Lusíadas*, com as 1102 estâncias, eram e são – como não dizê-lo? – *um prólogo* [e tudo] de quanto veio depois: Alcácer Quibir” (1991, p. 17), ou seja, *As Quybyrycas* são um epílogo, com suas 1180 estâncias em onze cantos.

Nota-se aqui, seguindo a avaliação do prefaciador, que *As Quybyrycas* representam a epopeia

em que Camões prometera ao rei D. Sebastião a continuação do poema *Os Lusíadas*<sup>3</sup>, quando o Poeta diz que se a “Dina empresa tomar de ser cantada” (X, 155), “De sorte que Alexandro em vós se veja /Sem à dita de Aquiles ter inveja.” (X, 156)<sup>4</sup>. Decorre daí, então, que tudo que gira em torno da formação histórica, política e cultural da batalha de Alcácer Quibir é a matéria épica que “se encontrava oculta, como tudo em *Os Lusíadas*, uma chave do acontecimento que, alacrememente, aceitamos prefaciá-lo.” (idem, *ibid.*, p. 19). Isto que se “oculta” na épica camoniana se revela através daquele a que chamamos de Poeta, aquele que “no refletir sobre a vida, a pátria, a condição humana e a função do aedo, qualifica-se como corifeu da tragédia” (BERADINELLI, 2000, p. 21) e acrescentemos, o aedo que anuncia e denuncia o fim do Império. Justificando-se, assim, *Os Lusíadas* como *epos* “incompleto”, o prefaciador arremata dizendo que:

Mais tarde ou mais cedo, veria a luz do dia aquela celebração de **Alcácer Quibir** [sem grifo no original], que não puderam fazer, por falta de talento e de perspectiva, os poetas então contratados para isso mesmo, em vez daquele que deixaria à posteridade a epopeia e a anti-epopeia, o prólogo e o epílogo.” (QUADROS/GRABATO, 1991, p.27)

Do Poeta do épico prólogo, então, se afirma que a sua participação se constitui por excursos de “reflexões, exortações e queixas” (BERARDINELLI, 2000, p. 33), presentes nas partes iniciais do poema (Proposição, Invocação e Dedicatória) e na exortação final a D. Sebastião. Estes excursos, fazendo a crítica ao presente decadente indiciam a derrota, previsão do fim da história imperial de Portugal, ocorrida no campo de batalha de Alcácer Quibir.

Se, através da invocação das Musas no início do poema (I, 4 e 5), ainda há um estado de euforia,

E vós, Tágides minhas, pois criado  
Tendes em mim um novo engenho ardente,  
Se sempre em verso humilde celebra.  
Foi de mim vosso rio alegremente,  
Dai-me agora um som alto e sublimado,  
Um estilo grandíloquo e corrente,  
Porque de vossas águas, Febo ordene  
Que não tenham inveja às de Hipoerene.

Dai-me uma fúria grande e sonora,  
E não de agreste avena ou frauta ruda,  
Mas de tuba canora e belicosa,  
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;  
Dai-me igual canto aos feitos da famosa  
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;  
Que se espalhe e se cante no universo,  
Se tão sublime preço cabe em verso.

<sup>3</sup> O alvará real de D. Sebastião, que permite a impressão de *Os Lusíadas*, concede uma licença especial para que possa imprimir “se o dito Luís de Camões tiver acrescentados mais alguns Cantos, também se imprimirão”. Cf. BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Cátedra Padre António Vieira, Instituto Camões, 2000, p. 16.

<sup>4</sup> As citações de *Os Lusíadas* são feitas apenas pelo n° do(s) canto(s) em algarismos romanos, seguidos do da(s) estrofe(s), em arábicos e as de *As Quibyrycas* os cantos em algarismos arábicos e as estrofes em romanos.

no decorrer da narrativa o Poeta apresenta uma linha declinante e disfórica de enunciação até atingir a total desilusão e o momento de calar-se: “Nô mais, Musa, nô mais, que a lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida” (X, 145).

Assim, ao calar-se, o Poeta abre a possibilidade de um novo canto que glorifique o rei D.Sebastião e ele incita-o a invadir a África do Norte.

E enquanto eu estes canto, e a vós não posso,  
Sublime Rei, que não me atrevo a tanto,  
Tomai as rédeas vós do Reino vosso:  
Dareis matéria a nunca ouvido canto.  
Comecem a sentir o peso grosso  
(Que pelo mundo todo faça espanto)  
De exércitos e feitos singulares,  
De África as terras, e do Oriente os mares (I,15)

O poema *As Quaybyrcas* se inicia pela Invocação, mas destituindo do poder de fonte de inspiração poética os fados que na narrativa apenas configuram um ornamento retórico: “Altos fados invoco e esconjuro/ (...) / Invoco os fados não porque me detêm/ maior poder que o meu neste meu passo / mas só porque é galante o quero e o faço” (1, I). Também o mesmo ocorrerá com a Musa, “Adonde futurar esteja vedado / a irracional profeta ou advinho / estará meu estro e minha musa ao lado / por galante me não dizer sozinho” (1, III). E o Poeta, Camões/Grabato, se aterá a narrar somente na “voz dos fatos”. Patenteia-se aí a inversão da dependência da arte em relação ao fato histórico, pois na Dedicatória a D.Sebastião de *Os Lusíadas*, o Poeta promete-lhe novos cantos, se houver novos feitos e a arte lhe trará a dimensão da eternidade. Não sendo D.Sebastião ungido de heroísmo, em *As Quaybyrcas*, o poeta se empenhará em desmitificar o feito em África:

Cantando-vos a aura e a vizinha  
empresa em que empenhais o mal havido  
empenharei cantar mais do que a minha  
consciência de já vos ter mentido.  
Destemperei outrora a lira asinha  
cantando o luso surdo e endurecido.  
Mas hoje cantarei o error do Homem.  
Que os futuros, do error a lição tomem. (1, XXV)

*As Quaybyrcas* são a epopeia do momento em que o rei concede a Camões graça requerida de “mais alguns Cantos” e ele lhe acena com a proposta de celebrar as suas glórias. Entretanto, as glórias se converteram em derrota e por este motivo, ainda nas palavras de Luís Franco Correia, “porque assim como rei não cumprira com o poeta, o poeta não cumpriria com o rei cantá-lo de seu mesmo nome” (QUADROS/GRABATO, 1991, p. 26). Podendo calar ou entoar o canto com “uma fúria grande e sonora” (I, 5), Camões/Grabato prefere fazer cessar tudo o que cantara a

Musa antiga, “navegadores e soldados de um mais longínquo passado glorioso serão esquecidos quando se ouvir o novo aedo” (BERARDINELLI, 2000, p. 16). Este novo aedo agora está na voz do Poeta de *As Quybyrycas*, e “celebra”, desta forma, a derrota portuguesa, em Alcácer Quibir, com a agravante de Luís de Camões não “cantá-las de seu mesmo nome”.

O que vai ganhando relevo na narrativa lírica de *As Quybyrycas* não é os elementos concretos do relato e da heroicização, mas os elementos abstratos simbolizados na palavra Paz que, em contraposição à Guerra, são historicamente entretecidos, transtextualmente ungidos e projetados no plano maravilhoso da epopeia.

*As Quybyrycas* são uma composição poética que apresenta uma construção da matéria épica, elaborada no plano literário, de referentes históricos do império português que vão se fundindo aos referentes simbólicos da cultura nacional portuguesa, configurados na metáfora da batalha de Alcácer Quibir e no que decorreu da mitificação do rei D. Sebastião, por meio da expressão subjetiva do eu lírico. O resultante disso é que toda esta trajetória nacional do império português adquire uma feição em que se sobrepõem uma auto-reflexividade acerca da política, da cultura e da filosofia anti-imperial, ultrapassando, deste modo, o âmbito específico do relato histórico e mítico sobre Portugal.

A epopeia de Camões/Grabato, conforme a perspectiva por nós analisada, situa-se na periferia e partir dela se encaminha de volta para o centro imperial (“writing back to the centre”). Textualmente elaborada em território africano, Moçambique, e tematicamente abordando questões acerca da identidade, história e memória portuguesas, articula ao longo de sua imensa narrativa uma larga gama de outras diferenças. Estas diferenças no corpo textual da epopeia têm um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação entre as culturas portuguesa e africana de língua portuguesa. Ao configurar metaforicamente a guerra em solo africano, Alcácer Quibir, essa epopeia torna possível, contemporaneamente, a discussão entre aquilo que é fixo, unificado e trans-histórico, ou seja, nacionalmente pedagógico e o que é performativo, móvel, transitório e histórico das identidades nacionais. Neste universo beligerante entre colonizador e colonizado, *As Quybyrycas* tomam posição política plural e diversa: a de promoção de uma *cultura da paz*. Assim, *As Quybyrycas* são uma epopeia que se centra nas antinomias do começo da *pós* da cultura portuguesa e no potencial de seus debates.

MCLXXIX  
Que Pesos e Odores, num fluido  
onde sobejará vento e perdão  
da fartíssima carne levedando  
tornem significante o entendido

da vossa dividida opinião.  
... Vejo entre temeroso e divertido  
que os versos detalhados caberão  
- pois o consentem garbo e alegria –  
adonde nem suspeita quererá.

MCLXXIX

Jornadas que encetara ainda lego-as  
geradoras a outros que as intentem  
desde que as não valorem pelas légoas.  
Se na jornada própria me acrescentem  
chega isto a meus ossos. Nunca as tréguas  
ou hoje ou amanhã os amoletem.  
Sete fadas me fadem nesta fala  
julhos do amor da Voz que a minha cala.

MCLXXX

Estas fadas invoco. E não esconjuro  
mais fados que os legítimos à rima.  
Ninguém me tome por demais seguro  
inda que me censure a munta estima  
que a mim dedico no saber-me puro.  
Aos fados por galante trouxe acima  
e agora os deixo aqui. Sem embaraço  
que meu canto em vós conta neste passo.

FINIS

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- BHABHA, Homi K *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2. Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, s/d.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PESSOA, Fernando. Mensagem. In: GALHOZ, Maria Aliete (org.). *Obra poética*. 21. Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 69-89.
- QUADROS, Antônio e GRABATO, João. *As Quibyrycas*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- REBELO, Luís de Sousa. *As Quibiricas de Grabato Dias ou o discurso da ruptura*, **Colóquio-Letras**, 99, Setembro-Outubro, 21-28.
- RIBEIRO, Ana Maria Calafate. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. **Centro de Estudos Sociais**. Disponível em: <http://www.google.com.br>. Acesso em 20 jan.2006.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Modernidade, identidade e a cultura de fronteira*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1993.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2001.



# A LÁGRIMA DE UM CAETÉ (1849) E A PROPOSIÇÃO ÉPICA

Waldemar Valença Pereira<sup>1</sup>

Mestrando do PROFLETRAS/UFS/ITABAIANA

O leitor precisa desenvolver uma consciência crítica que reconheça as fronteiras identitárias e passe a produzir o saber de um lugar atual. (GOMES, 2009, p. 02)

Quase que, exatamente, na segunda metade do século XIX, quando as mulheres brasileiras ainda não possuíam sequer a permissão legal para estudar acima do nível primário<sup>2</sup>, muito menos em universidades brasileiras, uma jovem pessoa, envolvida com o mundo das artes e das letras, nascida no Rio Grande do Norte, viúva e solteira, mãe de dois filhos adolescentes, já publicava e republicava livros literários e pedagógicos. Um dos seus mais importantes codinomes, pelo qual tornou-se conhecida, foi o de Nísia Floresta Brasileira Augusta.

Oficialmente ela se chamava Dionísia Gonçalves Pinto e, embora tenha assumido diversos pseudônimos para burlar o preconceito e a censura machista da sua época<sup>3</sup>, essa autora tornou-se mundialmente reconhecida pelo codinome de Brasileira Augusta, no exterior, e de Nísia Floresta (1810 – 1885) aqui no Brasil. Segundo Constância Lima Duarte:

Nísia, desde seus primeiros escritos – *A lágrima de um Caeté*, de 1849; *Opúsculo Humanitário*, de 1853; “Passeio ao Aqueduto Carioca”, de 1855; “Páginas de uma Vida Obscura”, de 1855 – já tocava na questão nevrálgica da escravidão. Também nos livros que se seguiram – *Scintille d’un’Anima Brasileira*, de 1859; *Lé Brésil*, de 1871; os dois volumes de *Trois Ans en Italie, suivis d’un Voyage en Grèce*, de 1864 e 1871 – Nísia Floresta faz referência ao cativo e, uma vez residindo na França, chega a enviar de lá apelo aos “homens de bem” do Brasil para que pusessem fim à nefasta instituição. (DUARTE, 1995, p. 134)

---

1 Waldemar Valença Pereira é bolsista CAPES do programa de pós-graduação, *stricto sensu*, no Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS), na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Atualmente desenvolve pesquisas sobre a orientação da Prof.a. Dr.a. Christina B. Ramalho, com foco na “Historiografia épica”, pelo CIMEEP, assim como também focaliza o “Ensino da poesia lírica à épica para o Ensino Fundamental”, no mestrado. Através do CIMEEP (Centro Internacional Multidisciplinar de Estudos Épicos), acessível em <[www.cimeep.com](http://www.cimeep.com)>, ele vem canalizando partes desses estudos, no GT 5. Seu mais recente trabalho publicado integra os Anais do V SENALIC (Seminário Nacional de Literatura e Cultura), da UFS, em 2014, e se refere ao artigo científico “A lágrima de um caeté (1849), de Nísia Floresta: estratégias de recepção à poesia épica” Este texto encontra-se disponível em: <[http://200.17.141.110/senalic/V\\_senalic/textos\\_VSENALIC/Waldemar\\_Valenca.pdf](http://200.17.141.110/senalic/V_senalic/textos_VSENALIC/Waldemar_Valenca.pdf)>. Acesso: 20/07/2014.

2 No século XIX, a educação destinava-se, legalmente, às mulheres, mas a aprendizagem de leitura, escrita, dança, música e bordado, além de administração das tarefas domésticas era, de acordo com a Lei Geral de Ensino de 15 de outubro de 1827 o único currículo escolar permitido para elas (GONDRA e SCHUELER, 2008, p. 204). “É preciso considerar a hipótese de que para as meninas e para as mulheres das camadas mais desfavorecidas, a escola primária, ao pretender promover a aprendizagem dos trabalhos de agulha pode ter representado um meio de preparo para o exercício de ofícios remunerados, o que era fundamental para a sobrevivência daquelas mulheres e suas famílias. Para muitas meninas, a escolarização também abriu as portas do magistério primário” (IBIDEM, 2008, p. 205).

3 Uma outra possibilidade também possível é que os pseudônimos ou abreviaturas que Nísia Floresta utilizava para assinar artigos e obras “era um expediente bastante comum naquela época e também utilizado por outras feministas. Assim agindo, buscavam dar a ideia de que mais mulheres dedicavam-se a escrita do tema e escondiam a verdadeira identidade, preservando-se, já que enfrentavam críticas e pressões sociais.” (BARBOSA, 2006, p. 21)

Uma de suas obras mais marcantes, foi *A lágrima de um caeté* (1849), que, da primeira à última estrofe, configura-se como uma epopeia romântico-realista (RAMALHO, 2005, p. 55).

Nesta pesquisa sobre a investigação da proposição épica, em *A lágrima de um Caeté* (1849), tornou-se imprescindível o envolvimento com a teoria inovadora contida no livro *Semiotização literária do discurso* (1984), de Anazildo Vasconcelos da Silva. Também foi fundamental a leitura de *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013), de Christina Ramalho, afinal de contas, “Complexa em alguns pontos, dadas as terminologias típicas da Semiótica, a teoria, no entanto, é bastante simples, quando define os principais aspectos que podem ser relacionados ao gênero épico de forma atemporal” (RAMALHO, 2013, p. 16).

## 1. A EPOPEIA E A CRÍTICA LITERÁRIA NO SÉCULO XIX

Muitos críticos teorizaram, no século XIX, que houve produção épica apenas até o final do século XVIII. Ao contrário, outros teóricos investigaram novas produções românticas e cogitaram o ressurgimento de revisões críticas a respeito desse gênero poético. Para se compreender melhor isso, é válido ressaltar o seguinte:

O gênero épico, considerado, por grande parte da crítica, um gênero extinto no século XVIII, recebeu e tem recebido, todavia, a atenção de pesquisadores e pesquisadoras como Emil Staiger, C. M. Bowra, Leo Pollman, Gilberto Highet, Lynn Keller, Daniel Madelénat, Saulo Neiva e Anazildo Vasconcelos da Silva. (RAMALHO, 2005, p. 19)

Hoje, alguns críticos literários, entre tantos outros do século XIX e XX, inclusive até os mais renomados (e polêmicos) como Sílvio Romero (1851 – 1914)<sup>4</sup>, continuaram a escrever sobre a decadência e, por conseguinte, a extinção do gênero épico, supondo que dele restaram apenas vestígios, como o romance em prosa. Antes de iniciarmos esta pesquisa, já sabíamos que:

Muitas dessas incursões teórico-críticas, contudo, ainda se sustentam nas formulações épicas aristotélicas, em muitos aspectos restritas apenas à expressividade épica grega. Ou seja, embora essas leituras do épico atualizem importantes aspectos relacionados a outras manifestações do gênero através dos tempos chegam às obras do século XIX sem mecanismos teóricos que expliquem essa evolução. (RAMALHO, 2005, p.19)

Numa interpretação descontextualizada de Aristóteles (384 - 322 a.C.) ou, então, inspirando-se no racionalismo do filósofo alemão G.W.F. Hegel (1770 – 1831)<sup>5</sup>, no século XIX, muitos críticos consagrados, decretaram a extinção do gênero épico<sup>6</sup>. Mesmo com estudos indispensáveis na literatura e no folclore

4 Sílvio Romero foi um grande aluno e amigo do professor universitário e poeta Tobias Barreto (1839 – 1889). Ambos foram estudiosos do Direito, Sílvio Romero mais voltado à crítica literária e ao folclore, assim como Tobias Barreto mais à poesia lírica e à filosofia alemã, estudaram na Escola do Recife, no século XIX.

5 Segundo Hegel, “(...) podemos distinguir na poesia épica em geral, três fases principais da evolução histórica: 1ª A poesia épica oriental, de caráter principalmente simbólico (...); 2ª A poesia épica clássica dos gregos, imitadas pelos românticos (...); e a 3ª O brilhante desenvolvimento da poesia épico-romântica entre os povos cristãos (...)” (HEGEL, 1997, p. 494).

6 Antônio Cândido, em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, estudo datado de 1950, buscando possibilitar um panorama da nossa literatura para estrangeiros, escreveu o seguinte: “Em crítica literária, a fase 1880-1900, por suas três principais figuras – Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo – havia desenvolvido e apurado a tendência principal do nosso pensamento crítico, isto é, o que se poderia chamar a *crítica nacionalista*, de origem romântica.” (CÂNDIDO, 2000, p. 106)

brasileiro, entre eles, Sílvio Romero não foi uma exceção. Em sua ideia, ele afirma outrossim: “O poema épico hoje é uma forma literária condenada. Na evolução das letras e das artes há fenômenos destes; há formas que desaparecem; há outras novas que surgem” (ROMERO, 2002, p. 265). Romero está certo quanto ao seu conceito de evolução, envolvendo as possibilidades de surgimento e desaparecimento de gêneros literários. No entanto, o crítico foi infeliz, quando não considerou a poesia épica como um caso de exceção. Essa infelicidade talvez tenha ocorrido devido ao demasiado grau de complexidade que envolve os estudos épicos, uma espécie de hermetismo, que hoje, teorias como a da semiotização literária do discurso vêm, aos poucos, diluindo.

Para reconhecermos um poema épico ou epopeia, é primordial que entendamos, resumidamente, o seguinte a seu respeito:

A epopéia, manifestação híbrida de dois discursos, o narrativo e o lírico, ambos investidos literariamente, define-se ‘pelos padrões literários da narrativa e da lírica, sujeitando-se, portanto, de um lado à elaboração significativa das lógicas do espaço, do personagem e do acontecimento e, de outro, da ação semiotizante das lógicas líricas de reduplicação, sentimentalização e mentação (SILVA e RAMALHO, 2007, p. 62).

Ao estudarmos essa teoria, passamos a compreender que a poesia lírica pode ser revestida de uma Retórica Clássica, Romântica ou Moderna, remontando, respectivamente, às lógicas líricas de reduplicação (onde predomina a lógica objetiva), de sentimentalização (onde predomina a lógica subjetiva) e mentação (onde predomina a lógica neutra). Além dessa ação semiotizante que dizem respeito às lógicas líricas, a epopeia, por ser híbrida, adquire *corpus* com presença da dupla semiotização do discurso literário, pois é lírica e narrativa, simultaneamente. Em resumo, o eu poético adquire *status* de um eu lírico/narrador em sua elocução.

## 2. O POEMA NISIANO OU A ÉPICA NISIANA

*A lágrima de um Caeté* apresenta um eu lírico/narrador, simultaneamente, que se expressa ao longo de 712 versos. Publicado no Rio de Janeiro, o poema traz como plano histórico a época do descobrimento do Brasil, assim como também os movimentos revolucionários que agitaram a vida político-social de Pernambuco, como as lutas armadas de 1818 (Insurreição), a Confederação do Equador (1824) e, principalmente, a Revolução Praieira (1848), todas ocorridas em Pernambuco.

Não à toa, muitas vezes, a crítica não compreendeu o poema longo de Nísia, acusando-a de apenas produzir um mero poema panfletário. Apesar de ser também panfletário, quase não conseguiu alcançar a liberação da Censura Imperial (1840–1889), na época do imperador, Dom Pedro II (1825–1891).

*A lágrima de um Caeté* não é tão longa como as epopeias gregas, nem tão curta como algumas epopeias modernas ou pós-modernas.<sup>7</sup>

7 Para saber mais sobre esse assunto, sugerimos nosso já citado artigo sobre o heroísmo épico em Nísia Floresta.

O contexto inicial do poema é o de 1848, época da Revolução Praieira em Pernambuco. Representando a tribo dos Caetés, infelizmente, dizimada pelos portugueses, ainda, no século XVI, o vulto de um só indígena percorre as margens do Rio Capiberibe, em Recife, na abertura dos primeiros versos do poema: era o herói Caeté. Numa relação metonímica, já que esse herói individual representa toda uma tribo indígena e, por extensão, todas as sociedades indígenas brasileiras, o Caeté busca por vingança contra os portugueses e, ao anoitecer, parte furioso para a cidade, a fim de lutar ao lado dos revolucionários de 1848. Um deles é “o herói NUNES MACHADO”<sup>8</sup>, assim adjectivado no poema com letras garrafais.

O Caeté, desolado, lacrimeja, num misto de ódio e tristeza, pensando apenas em vingança contra o inimigo representado pela nação portuguesa e, indiretamente, pelo Partido Conservador, no Brasil, que representava a velha ordem feudal portuguesa, em plena época de Independência Nacional (1822). Em sua jornada épica, o herói Caeté encontra e conversa com figuras exóticas e pertencentes ao plano maravilhoso como, por exemplo, a Realidade e a Liberdade. Depois de referir-se, constantemente, a personagens históricas do século XVII (1612) e do século XIX (1817 e 1824), o poema volta ao ano de 1848 e, em pleno combate, o leitor e o Caeté deparam-se com a imagem inerte de Nunes Machado:

Eis voa das margens tristes<sup>9</sup>  
Do Beberibe a Saudade<sup>10</sup>  
Acompanhando o Caeté  
Ao bairro da Soledade...  
Ali vê no chão prostrado  
O herói NUNES MACHADO!!<sup>11</sup>  
(FLORESTA, 1997, p. 46)

A ideia de um herói no “chão prostrado”, provavelmente agradou, como se diz, a gregos e troianos, ou melhor, a liberais e conservadores. Por outro lado, o protagonismo do Caeté apresenta a imagem de um índio suavemente contaminado pela circularidade cultural<sup>12</sup>:

Transido de dor o triste Caeté  
Suspira, lamenta, chora, se exaspera...  
Os joelhos dobram! Do céu inda espera

---

8 Mesmo ocupando o cargo de Deputado do Partido Liberal, no plano histórico, Joaquim Nunes Machado (1809 – 1849) participa da luta armada contra o poder local republicano conservador e perde sua vida, tanto no poema, quanto na realidade.

9 A supressão do “que”, ajeita o ritmo métrico do verso, em redondilha maior, diferentemente, se ocorresse o caso convencional “eis que voa”.

10 Assim como o “Eterno”, a palavra “Saudade”, vem personificada, no plano maravilhoso. Então fica do Beberibe (plano histórico) à Saudade (plano maravilhoso) ou, simplesmente, Saudade, como bairro residencial, no plano histórico, são possíveis entendimentos.

11 O fato de terem autorizado a publicação de A Lágrima de um Caeté (1849) inclusive pode ter sido facilitada pela incompreensão da Censura Imperial, incapaz de conceber heróis que, no plano histórico, assim como Aquiles, na *Iliada* de Homero, serem vencidos, mas que, ao concederem à voz de indígenas um arranjo de discurso crítico, protagonismo e de renovação estética, atendem às demandas de mutabilidade do gênero épico de clássico ao romântico e deste ao moderno e pós-moderno.

12 Aqui, sabemos da circularidade cultural, em processo, contaminando, em alguns poucos momentos, o poema, quando, por exemplo, um Caeté ainda não aculturado, que transcendeu, temporalmente, num istmo de segundo, do contexto histórico do século XV ao contexto do século XIX, no Brasil, admite a “espera” de um Deus (monoteísmo).

Prodígio estupendo! que pôs Lázaro em pé!<sup>13</sup>

(IBIDEM, 1997, p. 46)

No final do poema, o Caeté rejeita os conselhos da Liberdade, uma musa sobrenatural, que o incitava à luta armada. O herói resolve seguir os preceitos ditados pela mulher-monstro, a Realidade. Embora seguir a Liberdade fosse sugestivo, pois ela mostrava-se como uma “Virgem formosa”, o heroísmo épico do Caeté, evitando a idealização comum à corrente indianista romântica de poetas e romancistas brasileiros, prefere viver ao lado da Realidade e lutar contra um personagem monstruoso que perpassa do começo ao final do poema:

Esse monstro que ali vês  
Das fúrias todo cercado,  
É o feroz Despotismo  
Inimigo seu votado.  
(...)  
Ele, que cruel se apraz  
Perseguir os filhos seus  
Mil suplícios inventando  
Sem lembrar-se que há um Deus.  
(...)  
Deixa pois o Despotismo  
Contra ela em vão lutar  
Como do céu os maus anjos  
Daqui Deus o vai lançar.  
(FLORESTA, 1997, p. 54-55)

O poder polissêmico das palavras que constituem o poema constitui o plano literário deste poema épico. Por exemplo, o vocábulo “votado” tem o caráter, no mínimo, religioso de ser “devoto” ou “prestar votos ou homenagens”; político de “votar” de modo democraticamente em Conservadores ou Liberais; e, por que não, estético-literário, já que a expressão soa como uma figura paradoxal, pois o Despotismo é um sistema que rejeita o “voto”, embora, no contexto poético, é traduzido como “seu inimigo votado”, ou também,

---

13 Vale ressaltar que, embora haja a subserviência aos contextos religiosos e dogmáticos do cristianismo, por parte de Nísia Floresta, o fato é que o leitor contemporâneo pode interpretar que, vencido NUNES MACHADO, já que não mais ressuscitará, no plano histórico, confirmando, indiretamente, que o índio estava e continuou a estar descrente dos milagres cristãos ou incapaz de compreender que há hierarquia social e de valores, já que entre ele (natureza humana e heroica) e os relatos míticos europeus (natureza divina apenas), há um espaço que nunca pode ser preenchido em prol da redução de danos causados a diversas sociedades indígenas de ontem e de hoje.

“conquistado” em relação aos Caetés e, por extensão, aos brasileiros. Mais uma observação derradeira é que a Realidade explica ao herói Caeté que ele é incapaz de lutar contra o Despotismo e que, assim, precisaria deixar esse monstro agir (lutar) em confronto direto com a Liberdade. Ao herói Caeté já não mais pertence o modo ingênuo a Liberdade, já que o Despotismo irá destruí-lo. Esse gesto de dar voz aos excluídos, através de um indianismo crítico, realiza-se no ato de mentação lírica<sup>14</sup>. Desse modo, percebemos que:

Há uma relação de alternância entre as Retóricas Clássica e Romântica, em função da mimesis literária que incide ora na dinâmica objetiva do *espaço externos* ora na dinâmica subjetiva do *espaço lírico*. O princípio de alternância vai ser rompido pela mentação lírica que define o espaço sógnico estruturado da Retórica Moderna. (SILVA, 1984, p. 97)

Esse é o momento no qual o índio encontra na “fuga definitiva para o interior das florestas intercontinentais”, a única vitória plausível, no limiar da realidade histórica. Ao mesmo tempo, o herói metonímico nisiano encontra-se poetizado sob um discurso literário épico, eivado de um heroísmo também épico, mas não utópico, pois esse discurso passa a ser capaz de se realizar sob os comandos estético-literários de um “eu lírico/narrador de voz engajada” a exigir uma revisão crítica conceitual sobre mulheres escritoras, indígenas brasileiros e revolucionários republicanos<sup>15</sup>.

### 3. A PROPOSIÇÃO ÉPICA NO POEMA NISIANO

Além da fusão entre o plano histórico e maravilhoso<sup>16</sup>, assumida, no âmbito do plano literário, a poesia épica exige para sua consumação uma matéria épica, eivada de ações heroicas. A matéria épica não é um mero sinônimo de epopeia (RAMALHO, 2013, p. 22), já que leitores encontram também essa matéria (épica) em alguns romances (românticos ou de cavalaria), telenovelas, filmes, letras de música, propagandas, poemas líricos, por exemplo.

As formas que compõem o bojo de uma epopeia são, resumindo, a proposição, a invocação, a divisão em cantos ou capítulos, o plano literário, o plano histórico, o plano maravilhoso e o heroísmo (RAMALHO, 2013, p. 30).<sup>17</sup>

Mas o que seria exatamente uma proposição épica?

---

14 Segundo Silva, “O espaço sógnico estruturado pela mentação lírica da expressão subjetiva, para a elaboração da contextualidade poética, define a Retórica Moderna” (SILVA, 1984, p. 98).

15 Sugerimos o *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*, de Coelho (2002). Ver bibliografia.

16 O plano maravilhoso é viabilizado pelo entendimento do conceito de *epos*, ou seja, “(...) articulação de referenciais históricos e simbólicos associados no processo de formação cultural de um povo (...)” (SILVA e RAMALHO, 2007, p. 58).

17 De acordo com Ramalho, não obstante a importâncias de outras formas de leitura, numa epopeia, “(...) a metodologia de leitura proposta para ter eficácia como instrumento para a fruição literária não prescinde de posteriores abordagens críticas que dimensionem de que maneira cada elemento reconhecido pela metodologia reflete aspectos sociológicos, culturais, estéticos, históricos, entre outros, próprios da nacionalidade à qual se vincula a obra” (RAMALHO, 2013, p. 30).

Entende-se por “proposição épica” uma parte da epopeia, nomeada ou não, em destaque ou integrada ao corpo do texto, através da qual o eu lírico/narrador explicita o teor da matéria épica de que tratará a epopeia. (...) A ausência de uma proposição, entretanto, não impede o reconhecimento de um texto como epopeia. (...) (IBIDEM, 2013, p. 32)

### 3.1 A proposição épica nomeada no poema nisiano

Na epopeia *A lágrima de um Caeté*, a proposição é nomeada em idioma francês como “Avant-propos. Usar o idioma francês, no Romantismo, como objeto de citação, é um hábito dos poetas lusófonos brasileiros bastante comum. Quando pela primeira vez publicado, sob o pseudônimo de Telesila<sup>18</sup>, esse poema longo impresso na Tipografia de L. A. de Menezes, abaixo do título, já trazia uma citação de capa com versos de Victor Hugo: “.....*fille sainte de Dieu, / Liberté! par flambeau de la goire orageuse, / Non, je ne t’ai point dit adieu!*” (FLORESTA, 1997, p. 33).

Antes do primeiro verso decassílabo “Lá quando no ocidente o sol havia”, quem lê essa poesia longa e romântico-realista (RAMALHO, 2005, p. 55) há de se deparar com uma proposição com destaque (ou destacada) e em forma de prosa, nomeada (ou intitulada) de “Avant propos”. Transcrita por completo, lemos assim após o título:

O infeliz Caeté, apesar de ter chegado a essa corte no mês de Fevereiro logo depois da revolta dos *Rebeldes* em Pernambuco, é somente agora que lhe permitiram aparecer, e isto depois de o terem feito passar por mil torturas inquisitoriais! Graças à benfeitoria, que o fez renascer, qual Fênix, das cinzas a que o haviam ou queriam reduzir! (FLORESTA, 1997, p. 35)

Eis que uma proposição nomeada de “Avant Propos”, posta em uma tradução grosseira do francês, remete-nos e, provavelmente, remete o leitor do século XIX à noção de “preâmbulo” ou “prefácio”.

Com os movimentos de “Vanguardas Europeias”, a partir do século XX, herdamos esse nome de “Vanguarda” do mesmo idioma francês, em simbiose com um significado relacionado com o sentido da expressão antiga e conhecida, na França, de “avant-garde”. “Avante-Garde” é uma expressão militar que significa, na prática de guerra bélica, o sinônimo de uma posição estratégica de combate. Uma tropa de soldados armados que inicia o combate, lutando à frente das outras tropas, quase que de modo suicida e inovador (ou inicial), significa uma tropa “Avant-garde”.

---

18 Telesila é um nome de uma personagem histórica grega, que morava em Argos. Ela liderou uma defesa armada contra as tropas espartanas do rei Cleómenes, unindo mulheres e escravos e os armando, enquanto o exército de Argos estava fora em combate. A derrota parecia certa, mas Telesila vence a luta e expulsa os espartanos, evitando a invasão e a escravidão do seu povo. Embora sua identidade seja um misto de realidade e fantasia, mesmo assim, a escolha demonstra, em Nísia Floresta, fortes intenções épicas em prol do índio, diretamente, e da mulher, indiretamente.

Analogamente, Nísia Floresta foi uma apurada escritora brasileira que lutou com as letras e a educação formal contra o preconceito, urdido na sociedade conservadora brasileira do século XIX, o maior impedimento à concretização de direitos de proteção à dignidade física e intelectual de mulheres, de indígenas e à integridade humana de povos oriundos das sociedades africanas em geral, “os míseros africanos de d’além mar” (FLORESTA, 1997, p. 36).

Voltando à proposição, é válido lembrar que a sua importância é tão indiscutível para a compreensão de um momento que emana do contexto histórico (de produção) da obra *A lágrima de um Caeté*, ainda no prelo e antes dele, a ponto de a pesquisadora Duarte (1995) dedicar-lhe um subcapítulo inteiro de sua memorável obra *Nísia Floresta: vida e obra* (1995).

Duarte, para elucidar alguns pontos nevrálgicos “Acerca do Avant-Propos, da censura imperial e da Revolta da Praieira”, ponderadamente, afirma que:

Apesar do tom algo misterioso, algumas informações preciosas aparecem nestas palavras. Fica-se sabendo que o poema foi escrito ao calor da hora, imediatamente após a morte de Nunes Machado (...) Quanto às torturas inquisitoriais, que mais podem ter sido senão a censura imposta ao texto? (...) (DUARTE, 1995, p. 110)

### **3.2 A proposição épica nisiana quanto ao centramento temático**

Uma proposição épica pode ser definida quanto à forma (prosa ou poesia), vir ou não nomeada, e inclusive ser, até mesmo, ausente; ela, também, quanto ao centramento temático, pode surgir com um enfoque no feito heroico ou na figura do herói, nos planos histórico ou maravilhoso ou literário, assim como também, de modo um pouco mais complexo, pode a epopeia apresentar múltiplos enfoques, ou seja, “a matéria épica em sua dimensão mais ampla” (RAMALHO, 2013, p. 31).

Em *A lágrima de um Caeté*, quanto ao enfoque de sua proposição épica, podemos encontrar a figura do herói “Caeté”, sob forma metonímica, ou seja, “o infeliz Caeté” está, no “Avant propos”, correspondendo – também – ao sentido de “livro de poema”, foi aquilo que nos preveniu Duarte (1995, p. 110) em seus estudos. Além dessa figura do herói, o leitor ou a leitora, atento ao prisma do enfoque, na proposição épica, e realizando uma leitura crítica, não encontraria dificuldades em perceber um emaranhado de posicionamentos, resumindo, um enfoque múltiplo.

Na proposição do poema tanto o plano histórico está representado pela referência à “revolta dos Rebeldes”, metáfora de Revolução Praieira (1848), como também os planos maravilhoso e literário com a



“benfazeja mão, que o fez renascer”. Ao “renascer” para o mundo real (pois é um livro) – plano literário – e também miticamente, pois é também, em simbiose, um Caeté do século XV e XVI – no plano histórico – feito Fênix – plano maravilhoso. Ou seja, a “benfazeja mão” possibilita o livro surgir, ser tipografado, saindo, enfim, do prelo, comparado a uma Fênix, entidade mitológica grega, a única capaz de renascer das cinzas e, com o poder de sua lágrima, restaurar a vida aos mortos: plano maravilhoso.

*A lágrima de um Caeté*, feito uma ave Fênix, aparece ao público-leitor cheia de cortes, entre uma estrofe e outra, ao total de oito linhas pontilhadas, ao longo do extenso poema. A única exceção é a sua proposição épica. No mais, não há como não supor, no plano literário, tratar-se de cortes estabelecidos pela Censura Imperial. Para evitar a censura, na elaboração estética do poema, fica evidente que Nísia Floresta, de um jeito ou outro, modificou substancialmente seu discurso épico, em prol de a publicação ser oficializada. A respeito disso, Duarte explica-nos que “(...) Estas lacunas, representadas por linhas pontilhadas e em número de oito, de longe de constituírem recurso estilístico da época, parece que nos indicam a ausência de verso(s) e, quem sabe, até mesmo de estrofe(s)” (DUARTE, 1995, p.109-110)<sup>19</sup>.

Sobre essa “mão”, estabelecer uma interpretação histórica de uma suposta boa-vontade humana, ou, por outro lado, interpretar como uma poderosa mão do Deus ou deuses, é especular grandes esperanças de concretude científica. Aprendemos com a pesquisa feitas no Brasil e na Itália, principalmente, em Florença, onde se encontrou uma edição do poema traduzido (*Le lagrime de un Caeté*), em 1860 (DUARTE, 1995, p. 51). Conclui-se com essas investigações que:

O mistério permanece na “benfazeja mão que o fez renascer”. Cabe a pergunta: quem terá sido o responsável por sua liberação e impressão? Provavelmente, não o saberemos nunca, a não ser que foi poderoso o bastante para fazer este poema ressurgir “das cinzas a que o haviam ou queriam reduzir”. (IBIDEM, 1995, p. 110)

Assim como Nísia podia estar a se referir a um ser humano, não podemos nos esquecer de que, pela religiosidade monoteísta, que emanava de seus textos, provavelmente essa “mão”, metaforicamente, além de poder ser a de uma pessoa humana, também poderá ser entendida como a projeção de um plano maravilhoso, onde a “mão” seria tão somente, através ou não de intermediações humanas, a famosa “mão de Deus”. Essa “mão” de natureza benfazeja, implicitamente, decerto não seria um absurdo, quando pensada a partir do contexto poético. Seria uma intervenção de forças sobrenaturais (divinas) no momento de realização das ações humanas, assim como víamos o Deus Hermes ajudar Ulisses, na Odisseia de Homero (registrada no século VII a.C.). Com certeza, essas interferências míticas surgem, em poemas épicos, desde a Antiguidade até hoje.

---

<sup>19</sup> Duarte avisa o seguinte sobre essa transformação, e, por extensão, digamos aqui “enfoque”, no plano literário: “Se não chegam a comprometer a compreensão do texto como um todo, em vários momentos estas linhas deixam em suspenso uma idéia ou uma fala, cuja continuidade não encontramos.” (DUARTE, 1995, p. 110).

Entendemos que sempre há uma contaminação explícita do *epos*, nas linhas estruturais dos poemas épicos, como algo imprescindível para a realização dessa arte poética, mas como nossa investigação é acerca da proposição épica, deixaremos este assunto para outras futuras produções científicas.

### 3.3 A proposição épica nisiana quanto ao enfoque

A proposição pode ser, se mantivermos como parâmetro o conteúdo do poema épico, de três tipos: referencial, simbólica ou metalinguística (RAMALHO, 2013, p. 31). Sabemos também que a proposição épica, sendo “(...) destacadamente referencial, funcionará como um registro funcional; quando metafórica ou simbólica, indicará ou mapeará, signicamente, os aspectos que ganharão densidade semântica no decorrer do texto” (IBIDEM, 2013, p. 32). Por outro lado, quando a proposição for “(...) metalinguística, geralmente realçará o papel a epopeia como expressão cultural” (IBIDEM, 2013, p. 32).

O que acontece é que, em Nísia Floresta e seu épico poema, sob o âmbito da análise do conteúdo, encontramos uma proposição, predominantemente, simbólica. As relações metafóricas e metonímicas ajudam a compor o significante poético de modo simbólico. O poder sugestivo de inúmeros poemas prioriza o uso desses recursos estilísticos de poetas que, ao se utilizarem das relações entre as palavras, no contexto poético das figuras de linguagem, em pleno discurso literário.

Explicando melhor, a expressão o “infeliz Caeté” é uma figuração, acobertando uma relação metonímica, e, por extensão, metalinguística, pois essa expressão significa também o “livro de poema” que foi tipografado para ser comercializado. O Caeté que seria o personagem, nessa poesia, que surge no “Avant propos”, também como sinônimo de um “poema longo”.

Por fim, sob o efeito de metáforas, nessa proposição encontraremos citação a “revolta dos Rebeldes” como uma metáfora, em relação aos que lutaram pela implantação do sistema republicano em 1848. Assim, quando se lê “Torturas Inquisitoriais”, além da interdiscursividade estabelecida com a história negativa da religião católica cristã, bastante irracional a ponto de queimar seres humanos, em fogueiras, sob acusações de bruxaria, ateísmo ou protestantismo, na Idade Média, encontramos mais um exemplo de metáfora. Realmente ter seu livro censurado dói a ponto de ser uma tortuosidade. Encontramos, assim, metáforas para elucidar um pouco a dor causada pelas frustrantes proibições e cortes a que estavam sujeitos os textos revolucionários, como os de Nísia Floresta. *A lágrima de um Caeté*, frente às instituições sociais que promoviam a censura brasileira no século XIX, não foi uma exceção da regra.

## CONCLUSÃO

Constatou-se, neste artigo, que o poema de Nísia Floresta apresenta uma proposição nomeada de “Avant-Propos”, em destaque e em forma de prosa, além de refletir um enfoque múltiplo a envolver a figura do herói Caeté, do plano histórico, do maravilhoso e do literário, simultaneamente. Com isso, facilitou-se o entendimento de que, sob o aspecto do centramento temático, a proposição nisiana é predominantemente simbólica.

Se existe uma parte completa, sem cortes, na obra *A lágrima de um Caeté*, é justamente a proposição épica, já que foi redigida após a Censura Imperial, que obrigou a supressão de oito partes da obra, sejam elas só versos ou versos e também estrofes simultaneamente.

As palavras de Roger Chartier, contextualizadas aqui, em nossos estudos épicos, chamam-nos a atenção para evitarmos os erros de interpretações, quando não reconhecemos que, no texto literário, “(...) decisões tomadas pelo tipógrafo estão, porém, sujeitas às correções do revisor, que também está envolvido no processo de publicação (...)” (CHARTIER, 2002, p. 37). O francês Chartier defende sua argumentação sobre os “desafios da escrita”, na verdade, desafios da escrita e, conseqüentemente, da leitura, a partir de transformações ocorridas, no texto original, , ao longo das novas edições que surgiram de *Dom Quixote de la Mancha* (1605) e que foram transformadas, indiscutivelmente, tanto por Miguel de Cervantes y Saavedra (1547 – 1616), buscando a conformidade lógica do texto sem comprometer a estética literária já realizada, quanto por seus editores, a fim de se buscar a adequabilidade da obra para o mercado editorial, consumidor de romances. Chartier, quando visitou o Brasil, no ano de 2001, imprescindivelmente, ensinou-nos que:

A “abstração” legal ou estética do texto não tem importância para o processo de apropriação do leitor. Entender o fato exige, de um lado, a formação de leitores ou de espectadores como membros de diferentes “comunidades interpretativas” que partilham as mesmas habilidades, códigos, hábitos e práticas, e, de outro, a caracterização dos efeitos produzidos no texto por suas diferentes formas de publicação e de transmissão. (IBIDEM, 2002, p. 59)

Sobre o gênero épico, em âmbito internacional, sugerimos uma visita (virtual), a alguma das dezessete perspectivas de abordagens projetadas. Essas perspectivas todas estão disponíveis no site do Centro Internacional Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP)<sup>20</sup>, idealizado e desenvolvido pela doutora Christina B. Ramalho, em 2013, e institucionalizado pela Universidade Federal de Sergipe no ano letivo de 2014.

---

20 O CIMEEP (Centro Internacional Multidisciplinar de Estudos Épicos) oferece, em três idiomas (Português, Francês e Inglês), dezessete grupos de pesquisas (GT's) sobre o gênero épico e suas muitas formas de abordagem para um estudo mais compromissado com as questões de revisão crítica. Disponível em <[www.cimeep.com](http://www.cimeep.com)>. Acessado: 20/07/2014.

Abordado de diferentes formas e por ângulos diversos, o gênero épico oferece a leitores com especial interesse na conjugação história e mito, tal como observamos em *A lágrima de um caeté*, importantes possibilidades de análise e compreensão do *epos* contido em toda e qualquer formação cultural.

## **BIBLIOGRAFIA**

ARISTÓTELES. **A arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BARBOSA, Paulo Corrêa. **Almanaque histórico Nísia floresta – uma mulher à frente do seu tempo**. 1ª ed. Brasília: Mercado Cultural, 2006.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

UNESP, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711 – 2001)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007

DUARTE, Constância Lima. **Nísia Floresta: vida e obra**. Natal: Editora Universitária (UFRN), 1995.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo, 1985.

ECO, U. **Interpretação e Superinterpretação**. Trad. Monica Stahel. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FLORESTA, Nísia. *A lágrima de um Caeté*. Ed. atualizada com Notas e Estudo Crítico de Constância Lima Duarte para a 4ª edição. Natal: Fundação José Augusto, 1997.

FLORESTA, Nísia. **Inéditos e dispersos de Nísia Floresta**. Constância Lima Duarte (org.). Natal: EDUFRN - NCCEN, 2009.

FLORESTA, Nísia. **Cartas: Nísia Floresta e Augusto Comte**. Constância Lima Duarte (org.). Trad. Miguel Lemos e Paula Berinson. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2002.

GOMES, Carlos (Org). **Língua e literatura: propostas de ensino**. São Cristóvão: Editora UFS, 2009.

GONDRA, José Gonçalves; SCHUELER, Alessandra. **Educação, poder e sociedade no Império brasileiro**. São Paulo: Cortez, 2008.

HEGEL, G.W.F. **Curso de estética: o sistema das artes**. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 2006.

MAIAKOVSKI, Vladimir. **Poemas**. Augusto e Haroldo de Campos (org.). Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 18ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. Cultrix, São Paulo, 1974.

RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o épico**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005.

RAMALHO, Christina. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Tese de Doutorado.

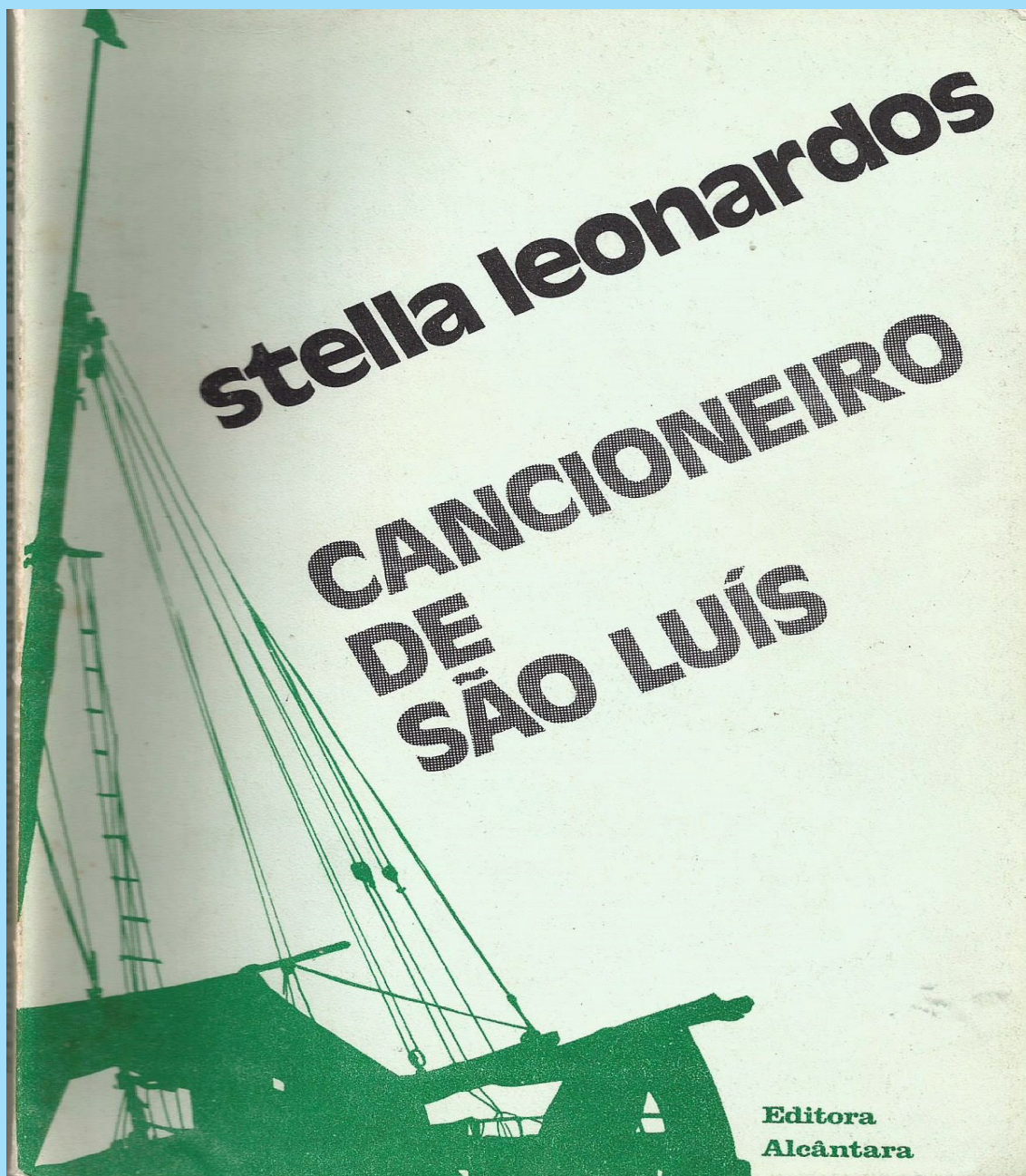
RAMALHO, Christina. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

ROMERO, Sílvio. **Literatura, história e crítica**. Luiz Antônio Barreto (org.). Rio de Janeiro: Imago Ed.; Aracaju-Se: Universidade Federal de Sergipe, 2002.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. **Semiotização literária do discurso**. Rio de Janeiro: Elo, 1984.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SILVA, Anazildo Vasconcelos; Ramalho, Christina. **História da Epopéia Brasileira: teoria, crítica e percurso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.



# Contos

# O Pai

Ellen Oliveira

Depois de mais um passeio no parque com o pai, Danielle estava tão feliz que sentia como se estivesse sonhando um sonho tão lindo do qual não queria acordar. O Pai, seu Manoel, morava em Campo Limpo Paulista, interior de São Paulo e raramente podia visitar os filhos em Aracaju. Antes vinha uma vez por ano, mas com o passar do tempo as visitas foram ficando mais raras. Já fazia mais de dois anos que pai e filhos não se viam, pois seu Manoel não conseguia folga no trabalho para poder viajar. Ele trabalhava como caseiro em uma chácara no bairro Figueira Branca.

O caseiro, imigrante de Lage, interior da Bahia, estava na capital paulista há mais de dez anos, mas ainda não tinha casa própria, no entanto por causa dos serviços prestados sempre morava bem, ao menos enquanto tivesse empregado já que morava no local de trabalho, que por sinal eram, na maioria das vezes, chácaras e sítios. Quando ele e a mãe das crianças, Dona Enedina, se conheceram ela trabalhava como empregada doméstica em uma dessas chácaras de São Paulo. Ela, de Aracaju, havia fugido da tirania do pai, seu José Alvares. Depois de casados, vieram as crianças e as dificuldades em São Paulo que os levaram a morar em uma favela em Diadema. Desesperados foram morar em Aracaju, mas a família de Dona Enedina tratava mal o marido que a jovem escolhera, pois seu Manoel não tinha instrução e não sabia interagir muito bem com as pessoas. Muitas vezes foi chamado de “Bicho do Mato” pelo sogro. Sem conseguir emprego e o respeito da família de Dona Enedina, Seu Manoel decidiu voltar para São Paulo, ao menos lá tinha muitas chácaras e sítio, o que aumentava as chances de conseguir trabalho. Enedina ficou em Aracaju com os filhos, na casa do pai. Quando o pai das crianças foi embora pra São Paulo, Dona Enaide, irmã mais nova de Dona Enedina, fez uma música em homenagem ao cunhado e sempre a cantava para os filhos de seu Manoel, se não me engano a letra era bem assim: *“Manoel... Tabarel... Foi pro céu... Comer pastel”*.

Passados quase cinco anos da separação, e mais de dois anos sem ver os filhos, o pai estava ansioso para ter os filhos em seus braços e matar a saudade. Quantas vezes, seu Manoel não pensara em seus filhos enquanto cuidava das plantas? Difícil dizer. O pai tinha em sua carteira uma fotografia das crianças pequenas que a mãe havia enviado pelos correios. E não havia um dia que ele não olhasse a fotografia dos filhos, imaginando como estariam ou o que estariam fazendo naquele instante, longe dos olhos do pai.

Ele não conseguia a liberação do serviço, pois o patrão não estava disposto em deixar sua chácara ou sítio por um mês sem cuidados e vigilância, e se o caseiro falasse em se ausentar viam nisso a necessidade de encontrar imediatamente outra pessoa para substituí-lo. O pai, saudoso dos filhos, teve a ideia de contratar um amigo para ficar em seu lugar enquanto viajava, decidiu arriscar perder o emprego, e com muita insistência conseguiu convencer o patrão a deixá-lo viajar.

Naquele dia completava trinta dias que estava na cidade nordestina, junto de seus únicos filhos de sangue, pois fizera uma cirurgia de vasectomia e por isso não teria outros a não ser que fossem adotados... mas de sangue mesmo, só aqueles três: Danielle, Daniel e Daniela.

Eles, o pai e os três filhos, voltavam felizes do passeio. Chegando em frente à casa os dois menores se despedem do pai com abraços e beijos e entram correndo para a casa mostrando a mãe o presente que ambos haviam ganhado do pai. Daniel havia ganhado um carro de fórmula um, que ele contente dizia ser do Airton

Senna. Daniela havia recebido um jogo de panelinhas e já estava ansiosa para fazer comidinhas para as suas filhinhas, pois era assim que tratava suas bonecas. Danielle havia ganhado um ursinho amarelo, o pai queria dar-lhes uma boneca, mas ela teimou que queria um ursinho, ninguém sabia o porquê de ela, de repente, ter criado cisma de bonecas.

Enquanto os dois menores estavam já em casa, Danielle, como sempre, era a última a se despedir do pai. Naquele dia o pai se despedia triste e dizia que no dia seguinte voltaria para a cidade paulista. Diante da notícia a menina sentiu como se seu mundo estivesse desabando, e com os olhinhos cheios de lágrimas ela suplicou:

- Pai não vá embora não! Fique aqui... fique painho!

O pai triste, por não poder atender o pedido da filha, disse:

- Filha, o pai tem que trabalhar... senão como é que o pai vai viver? Por mim eu ficava, mas não posso filha!

A menina, não conseguindo conter as lágrimas disse aos choros:

- Pai, não vá ... fique por favor... o senhor não gosta mais da gente não é?

O pai ao ouvir aquilo sentiu-se impotente, com os olhos lacrimejando e como se tivesse um nó na garganta, baixou a cabeça como quem procurasse as palavras certas para responder, conseguindo segurar o choro e com a voz severa e calma cantou para a filha:

*“Nunca mais me fale assim e deixe de chorar  
Menina diga que você por toda a sua vida  
Vai me querer bem  
Eu juro que não vou deixar de querer também  
Deixe de ser triste assim, esqueça o que passou  
Esqueça que você chorou  
Carinha de tristeza não lhe fica bem  
É tempo de saber amar o amor que vem  
Menina eu também já fui de chorar  
Sofrer por causa de um amor  
Depois que a gente vive aprende por fim  
Que amor não se resolve assim”*

Danielle ouvia o pai cantar e chorava compulsivamente. Ao ver os olhinhos azuis do pai lacrimejando, sentiu a dor aumentar em seu peito. Achava aquilo uma malvadeza, não entendia que seu pai também chorava por dentro. O pai sem conseguir mais conter as lágrimas diz chorando:

- Fia... nunca se esqueça duma coisa... [disse o pai segurando a mão da filha e olhando em seus olhos, depois continuou]... o pai ama muito ocê e seus irmãos... Sua mãe e eu não estamos mais juntos... [ao dizer isso fez uma pausa, depois continuou a falar]... mas o pai ama muito ocês ... nunca se esqueça disso!

Ao ver que a filha continuava emburrada e chorando, o pai disse:

- Eu e sua mãe tentamos viver bem... mas a vida ficou muito difícil lá em São Paulo... fiquei desempregado... [novamente fez uma pausa e enxugou as lágrimas, depois continuou falando] ... aí sua mãe recebeu uma carta de seu avô e viemos embora... mas não deu certo e eu tive que voltar... eu não queria deixar



ocês ... [disse enxugando as lágrimas] mas sua mãe não quis voltar pra São Paulo com o pai... mas ela é sua mãe, né... ela fez o que achou melhor pra ocês... lá agente não tinha nem o dinheiro pra comprar o remédio pra ocês... [fez uma pausa, depois continuou] ... sabia que você e o Daniel tiveram início de bronquite?... vocês não aguentaram o frio de São Paulo não, mia fia... [depois o pai vendo que a filha ainda chorava, disse]... bem, deixa pra lá... a vida segue em frente... [abrindo os braços para a filha disse] ... Vem cá, não fique assim não... dá um abraço no pai...

Os dois se abraçaram e a menina ainda tristonha e enxugando as lágrimas olhava a imagem do pai partindo até sumir de vista. Ela não sabia que depois, já adulta, ouviria aquela música que o pai cantou para ela e choraria em silêncio lembrando que tem um pai que a ama em algum lugar desse mundão de Deus.

# O gigante Dondinho

Rosângela Trajano

Havia um gigante chamado Dondinho em cima de uma nuvem, meio clara, meio minha, meio sua, meio nossa, meio escura, meio menina, meio menino, meio urso, meio borboleta.

- Mas, como pode um gigante morar numa nuvem?!

- Como pode um homem não amar o outro?

Assim são as coisas. Assim são as perguntas. Não as queremos sem respostas, mas não as queremos prontas. Façamo-las do nosso jeito.

Acontece que o gigante da nuvem era chamado por Dondinho. Por que o inho? Ele era pequenininho? Ele era bonzinho? Ele era um amiguinho?

O gigante Dondinho era apenas ele. Assim como as pessoas são, e pronto. Era um nome. Nome que se coloca sem ninguém saber o motivo. Poderia ser Dondão? Acho que sim, mas isso não o faria nem maior nem menor do que ninguém. Nomes são nomes.

Mas, Dondinho, o gigante, tinha lá as suas qualidades. Gostava de brincar com meninos e quando da nuvem pulava um estrondo ocorria na terra

- Bruuummmmm!

Há gigantes que não gostam de barulho. Dondinho era diferente: não gostava de silêncios calados. Todos os seus silêncios eram barulhentos, assim como falação de meninos em meio à correria.

O gigante Dondinho costumava brincar de bola, pular corda, apostar bilocas, empinar papagaio, só não conseguia brincar de esconde-esconde por ser grande demais.

A meninada dos três sois, das três luas, das várias cores, das quatro estações e do mês de janeiro conhecia bem Dondinho, o gigante. Se ele dava um espirro era lebre que tinha por perto.

O que Dondinho, o gigante, mais gostava de fazer? Trocar figurinhas com os meninos de lá.

Um dia, o gigante Dondinho resolveu brincar de bem-me-quer na sua nuvem, e eis que houve chuva de pétalas de flores na terra.

- Como pode um gigante brincar com meninos?

- Como pode a lua não cair do céu?

Não sei. Nunca se saberá. A única coisa que posso afirmar é que Dondinho, o gigante, tinha cócegas nos pés e cheiro de nuvem.

O gigante Dondinho aprendeu a falar com os meninos das montanhas, dos rios, das florestas e das casas de cimento penduradas uma em cima da outra.

- O que ele dizia aos meninos?

- Como poderei saber? No meu tempo de criança não havia gigantes.

Um dia, o gigante Dondinho foi lavar suas roupas e deixou todas caírem na terra. Houve chuva de camisas, calças compridas, meias e lençóis nas cabeças das pessoas.

O gigante Dondinho atrapalhado e distraído fez nascer no coração dos homens um amor maior pelas coisas pequenas.

- Como ele conseguiu isso?

Ah, isso eu sei contar para vocês!

O gigante Dondinho comendo pão doce deixou cair na terra muitas migalhas que os homens pensaram ser um sinal do céu para a importância das coisas pequenas.

Dizem que Dondinho foi morar do outro lado do outono, perto do dia quinze de dezembro, antes do fim, vizinho do ponto final da frase: “Amo vocês.”

- Por que ele se mudou?

Ora, ora, vocês perguntam demais. Porém, eu respondo. Às vezes, a gente precisa mudar. Mudar de roupa, de sorriso, de amor, de cabelo, de certezas, de ideias e de casa. Vai ver a casa dele precisou de reformas, até as nuvens precisam de reformas... pode ter sido isso. Acredito que foi isso. Sim, foi isso. Não sei.

CURITIBA  
MEMORADA



STELLA LEONARDOS



**Crônicas**

# Na sobremesa da vida

Glenda Maier

Talvez a expressão “na sobremesa da vida” não seja novidade para muitos de vocês. Ouvi, pela primeira vez, durante a propaganda de uma nova peça de teatro com este nome, onde o ator principal explicava tratar-se da velhice. Minha mente disparou!

Terceira Idade é um nome ridículo, afinal, todos os anos mudamos de idade! Melhor Idade é uma inverdade, além de ser, também, depreciativa das outras idades, que, provavelmente, foram bastante boas e não devem ser menosprezadas. Mas envelhecer sabendo que estamos na “Sobremesa da Vida” me encantou.

Podemos considerar a infância como o período antes da refeição, onde existe apenas a expectativa pela chegada dos convidados.

A adolescência é como a entrada, onde, muitas vezes, há exageros de comida, excessos de bebida, muito entusiasmo, algumas brigas e, infelizmente, alguns comprometem o sucesso da refeição futura justamente por estes excessos.

A fase adulta é a refeição propriamente dita – o momento mais importante, repleto de alegrias – estar entre amigos; ter a comida preparada sendo apreciada pelos convivas; saber que nossa saúde será preservada por termos nos alimentado corretamente... Mas, é também nesta fase adulta em que existem as grandes preocupações: há dinheiro suficiente para alimentar a todos? Será que minha irmã, ou meu pai, ou aquele velho amigo virão ou ainda estão aborrecidos comigo? Como sorrir se nosso pai, nossa mãe ou nossa avó já não ocuparão aquela cadeira que sempre lhes pertenceu?

Quando chegamos à velhice, estamos, então, na sobremesa da vida. Gosto da ideia, pois não há falsidade nela – quando chegamos à sobremesa é porque a refeição está chegando ao fim. Gosto mais ainda porque a sobremesa é doce e gostosa e não poderá, jamais, comprometer a saúde dos comensais – afinal, um pedacinho de torta de chocolate não vai matar ninguém. Além disso, para a sobremesa não precisamos nos preocupar com muito dinheiro, afinal, uma banana com um pouco de mel, ou simplesmente açúcar, podem adoçar nosso paladar! É também durante a sobremesa que já não nos preocupamos mais com os ausentes – tem sempre alguém que se levanta antes pois “não quer engordar”, “está com pressa para ir ao trabalho” ou, muito em moda hoje em dia, precisou atender o celular, o i-pod, o i-phone ou seja lá o que for.

Definitivamente, a velhice é a sobremesa da vida! Podemos estar chegando ao fim da refeição, mas ainda há muito que saborear! Ainda há um papo pendente que teremos tempo de levar adiante enquanto esperamos o cafezinho.

Sim, minha gente, pois para quem sabe aproveitar bem a sobremesa, ainda haverá tempo para o cafezinho e se o indivíduo for bem esperto, bem esperto mesmo, quem sabe ainda sobra tempo para tomar um licor?

Só posso desejar para mim e para todos os leitores, uma longa refeição, com uma deliciosa sobremesa. Bom apetite!

# Crime Passional

Márcia Leite

Seu olhar percorria a grande avenida e a cada gota de chuva beijando o asfalto, sorria de gratidão pela intuição que a levava a colocar o guarda-chuva na bolsa apesar da manhã ensolarada. Em passos rápidos aproximou-se do portão da casa, ansiando pelo jantar que lhe esperava - às quintas-feiras a mãe lhe preparava o prato favorito: macarrão com carne assada - e pensando que naquela noite não precisaria regar os gerânios vermelhos que enfeitavam a jardineira do andar térreo.

Ele, por trás da grande mangueira do jardim, encoberto pela escuridão da noite sem lua, a esperava no limiar do intenso ódio que só os cérebros primitivos conhecem. Quando a viu chegar distraída, um restinho de humanidade tentou ultrapassar o corpo da vingança, por frações de segundos quase desistiu diante da visão daquela que lhe havia ensinado a beleza das coisas simples da vida. Mas o mal enraizado no coração daquele homem foi mais forte que o encanto do vislumbre da inocência e forçou a porteira última daquele sentimento destruidor. Ela esticou o braço direito para empurrar o pequeno portão de acesso à casa ao mesmo tempo que ele tirava do bolso do casaco o 32 já engatilhado. Ela, ainda sorrindo, caiu na calçada molhada, sem barulho algum, como se amparada pelas gotas de chuva. Estas, mudaram de ritmo e pareceram tocar uma sinfonia de boas vindas. Ele percebeu a música. Lágrimas umedeceram os olhos do assassino; ou seriam apenas gotas da chuva escorrendo por suas faces? Esgueirou-se na escuridão da noite e desapareceu nas trevas. Quem a viu no caixão pôde perceber, além do sorriso imortalizado, que seus longos cílios brilhavam intensamente: como água sob sol.

# Presente de grego

Tatiana Alves

Um dia desses, enquanto ouvia pela milésima vez a canção *Mulheres de Atenas*, de Chico Buarque, comecei a refletir sobre as incongruências de alguns valores e papéis sociais. Como a própria canção destaca, as mulheres na Grécia Antiga não gozavam de qualquer prestígio ou privilégio. Ao contrário, eram consideradas – juntamente com as crianças e os escravos – propriedade do senhor. Cabia a elas aguardar o marido, de forma submissa e amorosa, e gerar novos guerreiros que reproduzissem a ideologia vigente.

Hoje, passados mais de dois mil anos, a mulher ainda está longe de desfrutar de uma situação de igualdade em relação aos homens. *Ganhou o mundo*, como dizem alguns, mas continua levando a casa nas costas. Se o movimento feminista conquistou oportunidades e atendeu a algumas reivindicações femininas, ainda não conseguiu criar mecanismos que tornem a sociedade mais justa e equilibrada. Encargos domésticos que recaem sobre ela, salários menores em comparação aos dos homens que exercem funções semelhantes, além de uma ditadura estética que exige dela perfeição diante de parâmetros irrealistas de beleza. A rigorosa cobrança em cima da mulher em relação às suas múltiplas atribuições pesa sobre seus ombros, oprimindo-a.

O discurso machista – endossado por piadas ou músicas em que a figura feminina encarna estereótipos de burrice, futilidade, consumismo, promiscuidade e histeria – invade a sociedade e reproduz padrões e clichês da sociedade patriarcal, reforçando-os.

Voltando às gregas, mote dessa reflexão, penso: a despeito de todo o código que vitimiza e subjuga a mulher, a mitologia está repleta de histórias que, se não a apresentam como protagonista, ao menos a colocam como elemento catalisador, desencadeando os acontecimentos.

Começemos pelo Minotauro: sem dúvida, é Teseu quem derrota a hedionda criatura, libertando a todos do terror por ela representado. Mas o que seria do herói sem o novelo de Ariadne, cujo fio lhe assinalou a saída do labirinto?

E quanto a Ulisses, outro herói, eternizado pela célebre *Odisseia*? Seria ele tão exaltado caso não tivesse a fiel Penélope à sua espera quando retornasse? Seriam seus feitos e aventuras tão invejados se a doce esposa não tivesse inventado o estratagema de tecer e destecer a mortalha do sogro para retardar a escolha de um novo pretendente?



Se tivessem dado ouvidos a Cassandra, pitonisa amaldiçoada por prever em detalhes a Guerra de Troia, não teria sido outro o resultado? Vítima de vingança, ela foi condenada a ser desacreditada em suas profecias. Tida como louca, ninguém mais lhe dava ouvidos. Mas ela bem que avisou...

E por falar em Guerra de Troia, tudo começou quando Páris jogou uma maçã de ouro *para a deusa mais bela*, instaurando a discórdia entre as deusas, que passaram a disputar tal condição. Atena, Hera e Afrodite usaram de suas melhores armas, cada uma oferecendo ao rapaz prêmios invejáveis para ser a escolhida por ele. Hera ofereceu-lhe o domínio da Ásia e da Europa. Atena ofereceu-lhe a vitória em qualquer combate em que ele tomasse parte, além de prometer dotá-lo de sabedoria. Afrodite, talvez a mais conhecedora dos desejos humanos, acenou-lhe com o amor da mulher mais bela do mundo. Desnecessário dizer que foi ela a vitoriosa, e que a Helena de Troia figura até hoje como o pivô do conflito mais famoso da mitologia clássica. Mas a escolha foi dele. E dizem ainda as más línguas que a celeuma não foi motivada propriamente pela figura de Helena, mas pelo fato de Páris ter cobiçado a esposa de seu anfitrião, desdenhando a hospitalidade do lar que o acolhia, atitude imperdoável para o código grego.

E por falar em punições, não poderíamos deixar de mencionar Pandora, cuja caixa rende até hoje uma expressão normalmente utilizada para representar os infortúnios hediondos legados à humanidade como punição pela curiosidade de sua dona, realçando a indiscrição feminina como causadora de todos os problemas. Eva e as esposas de Barba Azul, de diferentes culturas, que o digam.

Voltando a Pandora, entendamos o mito e o modo como ele foi habilmente distorcido para assegurar um modelo feminino de obediência e resignação. Segundo a mitologia, Pandora teria sido um *presente* enviado por *todos* os deuses – *pan / dora* – à humanidade, para ser a esposa de Epimeteu, irmão de Prometeu. Ela representava, portanto, um sinal de paz entre o Olimpo e os mortais. Além de ser dotada de inúmeras virtudes, Pandora trazia consigo uma caixa repleta de dádivas para o mundo.

E é precisamente aqui que o mito apresenta variações expressivas: quando, movida por curiosidade, ela abre a caixa, tudo o que há em seu interior escapa, e o mundo mergulha no infortúnio. Por conta disso, muitas versões afirmam que a caixa continha males, o que não pode ser verdade. Segundo outras fontes, eram dádivas – e não males – o que havia na caixa, o que soa de forma bem mais coerente.

Sabendo-se que a última coisa a escapar da caixa de Pandora foi a esperança, daí haver expressões como *a esperança é a última que morre / a esperança é a última que fica*, o que ela estaria fazendo naquela caixa se nela só houvesse coisas ruins?

Considerando-se, ainda, que a caixa era um símbolo de paz, por que ela traria coisas ruins em vez de boas? Eram *presentes* o que ela trazia na misteriosa caixa. Provavelmente a confusão se deu porque, ao abri-la, essas coisas boas sumiram. Assim, a fome existe porque a abundância escapou; a morte existe porque a saúde escapou, e assim por diante. A esperança, que estava ao lado das demais dádivas, ainda foi mantida na caixa. Mas Pandora segue, amaldiçoada, acusada injustamente de trazer pragas para o mundo.

Como se vê, a mitologia greco-latina perpassa o nosso imaginário, atuando como repositório de arquétipos, muitos dos quais perpetuam uma ideologia perversa em relação à mulher. Valhamo-nos dos exemplos ali contidos em função da beleza estética e da reflexão que podem suscitar, mas com o devido senso crítico para não reproduzir uma opressão milenar. Miremo-nos no exemplo das *Mulheres de Atenas*, que Chico tão ironicamente decantou, mas para mudar o mundo, em vez de eternizar a desigualdade. Do contrário, teremos recebido um autêntico presente de grego.



Stella  
Leonardos

MURAL  
PERNAMBUCANO

J.O.  
JOSÉ OLYMPIO EDITORA  
FUNDARPE

**Cordel**

# O Jerimum

Jerimum, é a terrinha  
Adonde nasci, Seu Dotô!  
Naquele tempo, era linda!!  
Enfeitada de fulô.  
Cheinha de passarinho  
Cantando hinos de amô.

Suas casinha de taipa,  
Cum chão de barro amassado,  
Só tinha cuma mubia  
Um banco nego e alongado  
No aipende, sempre esperando  
O viajante cansado.

Dento da casa, seu moço,  
A sala era mubiada  
C'uma banca de três perna,  
Sempre de croché forrada;  
Um oratóro, e estampas  
De santos dependurada.

Uma mesa e três banquinho  
Encostada na parede.  
Cotovelo de madeira,  
Dois, pra armá uma rede.  
Num canto da sala um pote  
D'água, pra matá a sede.

A camarinha, sem janela,  
Só cabe a cama de vara  
Adonde o casá, cansado,  
De noite, nem arrepara  
Na dureza da drumida.  
E drome até qui quilára.

Do lado da cama, um banco  
C'um candeeiro im riba,  
Um currimboque e um cachimbo.  
E o casá nunca briga!  
Pruquê o casá briguento,  
Deus pune ele. Castiga!

Na cunzinha, um jirau feito  
De vara e quato fuiquia  
Onde se lava as panela,  
Os prato e outas wasia.  
E no canto da parede,  
Um pote n'outa fuiquia.

No ôto canto, três peda  
Foimando o fugão de lenha  
Potregido c'uma latra  
Pra que o vento num venha  
Apagá ele e, na hora,  
O aimoço a famia tenha.

Os inchamé tudo preto  
E de pucumã cubetho

Separados uns dos ôto.  
Im riba, o teto cubetho  
Cum paia de coco seca.  
Ninho cetho prus inseto.

É que a cunzinha é abetha.  
Num foi cum barro tapada.  
São só os pau infincado.  
E, im riba, uma latada  
Feita de paia de coco,  
Pra livrá das invernada.

Os terrêro fulorado!  
Limpo! Muito bem barrido!  
Poi a moçarada barria  
E apanhava no vistido  
De saia laiga, godê,  
Cuma era o costume tido.

Tudo era simples, Dotô!  
Mai o povo era fili.  
Isso, era naquele tempo!  
Pruque, hoje, o qui si di  
É qui o pogresso chegô  
E fei o povo infili.

Os usinêro compraro  
As terra purarredó!  
E sem terra, o trabaiadô  
Sofre qui fai até dó:

Ganha um salário mimoso  
E trabalha de só a só.

E só no tempo do prantio,  
Da limpa e do cuiê!  
Adispôs fica parado,  
Sem tê nada qui fazê.  
E isso é qui mata o pobre  
Qui num tem do que vivê.

E agora, Seu Dotô,  
Ele sofre ainda mais!  
Pruque já conhece as coisas  
Qui num cunhicia atrai.  
Conhece e num pode tê!  
E isso o faz sofrer demais.

Quando será qui meu povo  
Vai, Seu Dotô, tê direito  
A uma vida melhor?  
Me pergunto: terá jeito?!  
Poi até os passarinho,  
Suas cantiga e seus ninho,  
O rico levô de tudo!!

**Rosa Ramos Regis**



ΚΑΡΣΟΔΙΑ  
SERGIANA  
SERGIANA



STELLA LEONARDOS

Poemas



# TEORIA ... POESIA

Andrade Jorge

Haikai  
letrinha que cai,  
Duplix, Triplix  
até Poetrix  
um sarau mix,  
Rondel  
amigo do Cordel,  
Dueto  
Soneto  
Terceto  
Quarteto  
ufa! Quanto eto!  
Falta ainda  
Trova  
Prosa Poética,  
Acróstico,  
que dura prova  
ta me deixando pernóstico!  
Sem falar na classificação  
amizade, amor, loucura  
tristeza, saudade,  
desilusão, felicidade  
espirituais, transcendentais,  
e o escambau!  
Não é tudo poesia?  
Não típico  
não rotulo,  
não tenho teoria,  
simplifico,  
não sou intelectual,  
sou plural,  
e digo com ousadia  
escrevo poesia!

19/04/07

## **Depois de tantos anos confiando em Deus**

e em sua infinita sabedoria,  
eis que a Vida me reserva uma  
noite de sábado, com estrelas, mas sem Amor;  
com céu limpo, mas sem poesia.

A lua, dura e curva, hoje mente:  
aguça os sentidos  
(cheiro, peso, cor)  
e me deixa sozinho,  
sem destino, sem equilíbrio,  
sem nada a meu lado  
para comigo deitar sob tanto perigo.

De concreto, tenho apenas estas teclas  
que aperto, como se delas  
pudesse extrair meu próprio sangue,  
mas donde tiro apenas palavras, que circulam  
o buraco negro que carrega meu nome.

Palavras que somem no extremo instante,  
deixando-me a ilusão da companhia,  
e o silêncio de mais uma noite.  
Um silêncio que hoje é mais denso  
- muito mais denso –  
do que jamais fora antes.

**Filipe Couto**

## **A semelhança**

não sou abóbora, quiçá jerimum  
não sou dirigível, quiçá zepelim  
não sou local, quiçá lugar algum  
não sou interessado, quiçá a fim

não sou amuleto, quiçá talismã  
não sou pirilampo, quiçá vaga-lume  
não sou alvorada, quiçá a manhã  
não sou o cimo, quiçá o cume

não sou castiçal, quiçá candelabro  
não sou fantasma, quiçá espectro  
não sou lúgubre, quiçá macabro  
não sou sério, quiçá circunspecto

não sou sim, quiçá amém  
não sou rival, quiçá inimigo  
não sou eu, quiçá alguém  
não sou, pareço comigo

**Jorge Ventura**

**Encantos  
de sereia**

Que sei das  
sereias  
senão cantos  
e encantos  
de lua cheia?

Paixões, prisões,  
leves murmúrios,  
lamentos, sussurros  
levados pelo vento  
feito grãos de areia.

**José de Castro**

## **Poema dos Retratos I**

Era um espelho.  
Refletia tudo,  
Menos a face.

Era uma mão que tremia e  
Segurava o espelho.

Era um líquido que caía,  
Borrava o espelho.

Era uma foto.

**Leonardo Bezerra**

## Colossal

Infundáveis interpretações  
Remetem à vida.  
Meandros que cercam.  
Argumentos tênues infundáveis.

Às vezes tudo é um grande calvário  
E a existência se debruça em colunas de mármore  
Beirando incertezas que se cruzam  
E caminhos que se debruçam.

Que sentido de existência  
Em que todos almejam  
Pão e terra.  
Perdida na inércia até a interrogação.

A autodestruição está suplantada  
Neste nosso ser deplorável  
Que finge ser perfeição isso que nos rodeia  
E mares de ilusões se conhece.

O vento do silêncio está longe  
Só trilha-se a estrada tortuosa  
Aquele que já não tem mais fim  
Muito menos, respostas.

**Luciana Almeida Santos**

# Portas

Existem fechaduras  
enferrujadas  
forjadas de velho ferro  
corroído pelo azedume  
são trancas da alma  
existe uma única cravelha  
cravada, retorcida  
nas fibras dos ligamentos  
o silencioso ser eleito,  
do outro lado da espera,  
é porta firme, maciça  
existe ténue espaço sagrado  
em uma caixa densa, conserva  
fotografias de antigos mortos  
que espreitam o presente  
há fantasias, alegorias, mitos  
suplicios de falsas confianças  
tecidas em fino ouro-latão  
existem outros,  
multidões de meu corpo,  
gritando, todos, a coragem  
que não se assanha  
passagens e entranhas  
são claves de bravura  
construindo batalhas noturnas

sem fim.

sabe...

existem chaves,  
portas fechadas  
e óxidos cadeados  
ainda na espera...

**Mozart de Carvalho**



## **Encantamento**

no balde de juçaras  
o homem busca  
a água de que precisa

no terreno seco  
procura o vento

encontra Deus  
disfarçado de sabiá

**Luiz Otávio Oliani**

# barbante

(da série AINDA...)

o fio da meada  
difícil o desafio  
desfio vontades  
desfilam pensamentos  
decidir sempre e/ou nunca  
você saberá os motivos  
eles serão seus e únicos  
o embate não prevê empate  
e a diferença é só uma letra

significando:

orgulho

autoridade

intolerância

e tantos outros

*olhos idades âncias*

ainda

no labirinto da vida

em que esquina

canto fresta

terei um barbante?

âncora para olhos mareados

**Sérgio Gerônimo**

# **Apocalipse**

Como câncer que devora as entranhas  
o mal vence o bem  
nas esquinas do mundo.

Escandalizado  
até Deus se protege  
atrás das cercas elétricas.

**Teresa Drummond**

## Reverberações

Do Silêncio

quem sabe?

Da sua cor,

textura, dor

quem sabe?

Que tramas ele tece?

Que aranhas adormece?

Dorme o Silêncio?

De que gritos se constrói?

De que sombras

se entristece?

Ri o Silêncio?

Chora o Silêncio?

De que peles se reveste?

Que caminhos ele pisa?

Do Silêncio ninguém sabe.

Nem os sábios

nem os tristes;

nem poeta ou profetisa.

Tem Deus o Silêncio?

Tem vida o Silêncio?

É verso ou reverso?

O Silêncio faz verso?

O Silêncio é de ouro?

É santo o Silêncio?

(Absoluto, sublime,

segue o Silêncio

com sua cara

de espanto.)

**Tanussi Cardoso**

STELLA LEONARDOS



ROMANCEIRO DO  
BEQUIMÃO

**Expediente**

## Expediente

Revista Barbante  
Ano III - Nº 12 - 18 de agosto de 2014  
ISSN 2238-1414

### *Editores*

Rosângela Trajano  
Christina Ramalho

### *Revisão*

Dos autores

### *Conselho editorial*

Filipe Couto  
Márcio de Lima Dantas  
Rosa Regis  
Sylvia Cyntrão  
Leonardo Bezerra

### *Capa*

Escultura em Buenos Aires  
Foto de Christina Ramalho

### *Ilustrações*

Imagens escaneadas das capas  
dos livros de Stella Leonardos

### *Webmaster/Webdesigner*

Danda Trajano

Os textos assinados são de inteira responsabilidade  
dos autores.

