

Ano 5 - N. 10 - Dez 21 - ISSN 2527-080X



# Revista Épicas

 **ABEC**  
BRASIL  
Associação Brasileira de Editores Científicos

 **DIADORIM**  
+

**latindex**

 **sumários.org**  
Sumários de Revistas Brasileiras

 **Google**  
acadêmico

**LivRe**  
Revistas de livre acesso

 **doi** DIGITAL OBJECT IDENTIFICATION

Revista Épicas. Ano 5. Número 10. Dez. 2019 ISSN: 2527-080X

Ilustração da capa: *Chanteur de la geste d'Alha-Udal, sur le maidan de Calcutta*. Foto de Marc Gaborieau.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10>

## ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

### **Apresentação / Présentation – p. 4**

Apresentação (Anna Beatriz Paula e Claudine Le Blanc) – p. 5

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10>

Présentation (Anna Beatriz Paula et Claudine Le Blanc) – p. 10

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10>

### **Dossiê A Ásia épica (II) / L'Asie épique (II) – p. 15**

DE L'ESPACE DU FORT A CELUI DE LA PLANTATION. PARCOURS EPIQUES BHOJPURIS (INDE DU NORD ET ÎLE MAURICE)

– Catherine Servan-Schreiber – p. 16

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.1629>

ESSAI SUR UNE GEOGRAPHIE EVOLUTIVE DANS L'EPOPEE KIRGHIZE DE MANAS – Julien Bruley – p. 30

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.3044>

L'ESPACE ORDONNE DE LA CEREMONIE POUR CONJURER L'ESPACE ANGOISSANT DES CONQUETES : L'IMAGINAIRE DES TRADITIONS EPIQUES TURCOMANES (*LE LIVRE DE DEDE KORKUT, LE LIVRE DE DEDE KORKUT QADJAR ET LES DESTAN IRANIENS DE KOROGLU*) – Monire Akbarpouran – p. 45

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.4563>

LES TERRITOIRES DE GESAR: ALEXANDRA DAVID-NEEL ET LA MONDIALISATION DE L'EPOPEE TIBETAINE – Tristan

Mauffrey – p. 64

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.6481>

O MITO *KAPPA* COMO RELATO ETNOGRÁFICO – Alison Krasota e Monica Okamoto – p. 82

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v108296>

O ÉPICO NA LITERATURA AINU: KUTUNE SHIRKA – Esther Yuri Matsuo e Anna Beatriz Paula – p. 97

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v1097>

### **Projet Épopée (Dir. Florence Goyet) – Artigos traduzidos / Projet Épopée (Dir. Florence Goyet) – Articles traduits – p. 112**

ADAPTABILIDADE DO ÉPICO AO PÚBLICO: O CASO DE *LORIK* (NORTE DA ÍNDIA) – Catherine Servan-Schreiber (CNRS/EHESS) – p. 113

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.113132>

“OS DOZE PARES DE FRANÇA VÊM DE BELÉM DO PARÁ...”: HERANÇAS E MUTAÇÕES DO ÉPICO MEDIEVAL FRANCÊS NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA – Beate Langenbruch – p. 133

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.133151>

### **Seção livre / Séction libre – p. 152**

*LA SEMAINE*, O ÉPICO BÍBLICO SOBRE A CRIAÇÃO – Ivanildo Araujo Nunes – p. 153

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.153161>

ABOUT EPIC SUBJECT: HEROES, HEROINES AND ANACHRONISM – Christina Ramalho – p. 162

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.162179>

**Resenha / Revue critique** – p. 180

UMA PRIMEIRA EDIÇÃO DE *MEMORIAL DA PAIXÃO DE CRISTO E TRIUNFO DO DIVINO AMOR* (TERCEIRA PARTE), DE SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL – Nellihany dos Santos Soares – p.181

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10>

**Relatos de pesquisa / Comptes rendus de recherche** – p. 184

*REVOLUÇÃO PERNAMBUCANA*, DE MEDEIROS BRAGA – Guilherme Andrade Gois – p. 185

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10>

Ano 5 - N. 10 - Dez 21 - ISSN 2527-080X



Revista Épicas

**Apresentação**  
**Présentation**



PAULA, Anna Beatriz ; LE BLANC, Claudine. Apresentação. In: **Revista Épicas**. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 5-9. ISSN 2527-080-X.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10>

## APRESENTAÇÃO

Anna Beatriz Paula  
Universidade Federal do Paraná  
Claudine Le Blanc  
Université Sorbonne Nouvelle

*Em homenagem à Catherine Servan-Schreiber (1948-2021)*

Este número da *Revista Épicas* dá continuidade à reflexão empreendida na primeira parte do dossiê “A Ásia épica (I)” (*Revista Épicas*, n. 5), que foi dedicada às tradições épicas na Ásia e, mais particularmente, à imaginação geográfica transmitida pela epopeia.

O ponto de partida do dossier foi um questionamento de natureza comparativa, inspirado nos estudos de área (*area studies*) e nos problemas de escala que estes suscitam: tratava-se de perguntar que sentido pode haver em pensar a epopeia no espaço asiático, onde encontramos áreas notavelmente ricas em tradições épicas (Pérsia, Índia, Ásia Central, Tibete, Sibéria, Japão, etc.) e a China, frequentemente citada como um exemplo de civilização sem epopeia.

Parece difícil hoje falar, como pudemos fazer no século XIX, de uma “epopeia oriental” ou mesmo “asiática”: a Ásia, ao mesmo tempo vasta e heterogênea, e flutuante em suas definições, a priori escapa a qualquer modelagem. E se o mundo asiático apresenta um caso notável de difusão épica, o do indiano Rāmāyaṇa no Sudeste Asiático e na Indonésia, exemplificando a unificação de um vasto espaço por uma

narrativa épica, o fato é que a Ásia se divide em espaços autônomos e imensos de grande diversidade – Anatólia, Sul da Ásia, Sudoeste da Ásia, Extremo Oriente, Sibéria, Ásia Central, etc. – que também são espaços épicos, encenados, até constituídos pelo épico. De fato, é a maneira como a epopeia na Ásia pensa e anima os espaços do que se chama Ásia, portanto “Ásia épica”, que está no centro das reflexões aqui reunidas.

As contribuições para a primeira parte do dossiê foram em grande parte vinculadas à viagem narrada por uma série de epopeias, mostrando como a jornada diegética realizada no espaço pelo herói, seja a de *Rāmāyaṇa*, a história de uma jornada (*ayaṇa*) inscrita em seu próprio título, a do romance épico *Miyamoto Musashi* (1935-1939) escrito por Eiji Yoshikawa ou a de *Savitri*, de Sri Aurobindo, aparece muitas vezes como a manifestação de um percurso mais fundamental, de ordem espiritual.

Quisemos, nesta segunda parte, centrar-nos mais particularmente na relação que a epopeia da Ásia mantém com os espaços geográficos e culturais que compõem este continente, focando, sobretudo, na forma como o espaço é representado, na memória de deslocamentos ou migrações que teriam sido realizados, na encenação de “outros”, na articulação, enfim, entre os espaços percorridos *nos* textos e o espaço possivelmente percorrido *pelos* textos.

É, assim, um duplo questionamento, sobre as geografias épicas, e sobre a pertinência de um pensamento geográfico do gênero épico que aqui quisemos aprofundar, mantendo de forma privilegiada as tradições épicas do mundo asiático, numerosas mas demasiadas vezes consideradas em sua singularidade.

O artigo DE L’ESPACE DU FORT A CELUI DE LA PLANTATION. PARCOURS ÉPIQUES BHOJPURIS (INDE DU NORD ET ÎLE MAURICE), de Catherine Servan-Schreiber, que infelizmente nos deixou pouco antes da publicação deste número – que dedicamos à memória desta pesquisadora tão inventiva quanto generosa – constitui um trabalho exemplar deste ponto de vista. Partindo de vários corpora épicos do norte da Índia na língua bhojpuriana, mostra primeiro que a região de composição, recitação e circulação de epopeias cobre uma área imensa, desde o leste de Uttar Pradesh até o oeste de Bihar, das fronteiras de Madhya Pradesh no sul até o indo-nepalês Terai no norte. As epopeias guerreiras e mercantes que por lá circulam ecoam a política de migração e conquista de territórios que animava a sociedade medieval bhojpuriana e que, ao contrário das grandes correntes migratórias do norte da Índia, obedece a um movimento de oeste para oeste. As epopeias bélicas como *Lorik*, *Alha-Udal* ou *Cuharmal* narram de fato uma estratégia de “Rajputização”, ou seja, de adoção do modelo dos Rajputs, guerreiros hindus, por castas de status modesto, que se comprometem a conquistar fortes de propriedade de os principais clãs Rajput – todos a oeste do território Bhojpuri – antes de entrar em alianças matrimoniais lá. A epopeia mercantil, por sua vez, apresenta comerciantes itinerantes cujo gesto é registrado minuciosamente, tanto nas canções – que também refletem o ponto da esposa abandonada – quanto nas epopeias. No mundo indiano caracterizado por sua extrema mobilidade – que também diz respeito a algumas figuras femininas da epopeia guerreira – a narrativa épica aparece, portanto, em grande medida como uma história em uma geografia que não é um simples cenário, mas constitui, em sua extensão, uma das apostas da narrativa.

Mas o mundo bhojpuri também passou por uma migração em grande escala no século XIX no âmbito do contrato de trabalho, um sistema colonial de contratação de mão de obra para as ilhas açucareiras: a geografia da epopeia bhojpuriana, levada pela memória dos noivos ou pelos livretos de mascate, encontrou ali uma nova extensão, mas também uma renovação completa, ao mesmo tempo imaginária, linguística eliterária. Escrito em hindi, língua de prestígio literário mais assertivo, surgem novas criações épicas, como o poema composto pelo “poeta nacional” mauriciano (*rashtriya kavi*) Bhagat Madhukar que foca a jornada dos Bhojpuris fugindo da repressão do colonizador no rescaldo do Motim de 1857, a travessia de Calcutá às Maurícias e a descoberta do mundo cruel da fazenda. É uma nova imaginação geográfica que nasce ali, marítima, nostálgica, colonial, em que a Ásia épica se torna indo-oceânica.

Esta flutuação da geografia ao longo da história está no centro do artigo ESSAI SUR UNE GÉOGRAPHIE ÉVOLUTIVE DANS L'ÉPOPÉE KIRGHIZE DE MANAS, que Julien Bruley dedica à epopeia quirguiz de Manas, que é uma das grandes tradições épicas da Ásia Central e cujo autor mostra a dupla variação – ao mesmo tempo que aponta os limites desta plasticidade – : variação do texto em sua geografia; variação dos espaços do texto e a relação entre o eu quirguiz e os “outros” (russos, chineses), em um contexto étnico e político regional em mudança.

De forma comparável, em L'ESPACE ORDONNÉ DE LA CÉRÉMONIE POUR CONJURER L'ESPACE ANGOISSANT DES CONQUÊTES : L'IMAGINAIRE DES TRADITIONS ÉPIQUES TURCOMANES (*LE LIVRE DE DEDE KORKUT, LE LIVRE DE DEDE KORKUT QADJAR* ET LES *DESTAN* IRANIENS DE KOROĞLU, Monire Akbarpouran lança luz sobre a metamorfose das tradições épicas turcomanas (*Le Livre de Dede Korkut, Le Livre de Dede Korkut qadjar* e os *destans* iranianos de Koroğlu) que, nos séculos XV-XVI e nos territórios diretamente ou indiretamente preocupados com a conquista da Anatólia, construíram a identidade do Turco Oghuz, nômade, em oposição aos proprietários cristãos das fortalezas, para então, dois séculos depois, no planalto iraniano construir uma nova oposição, desta vez com os persas. Mas também mostra como se pode analisar a ritualização muito precisa do espaço durante as recitações tradicionais contemporâneas de Koroğlu como um índice do modo como os participantes nas recitações do *Livre de Dede Korkut* tiveram que afastar a ansiedade da aculturação originada pelas conquistas turcomanas na Anatólia e no Cáucaso.

Tristan Mauffrey, em LES TERRITOIRES DE GESAR: ALEXANDRA DAVID-NÉEL ET LA MONDIALISATION DE L'ÉPOPÉE TIBÉTAINE, examina, por sua vez, de forma mais reflexiva, a forma como os discursos não tradicionais (literários, acadêmicos ou políticos) desenvolvem uma geografia épica, tomando o exemplo de Gesar, uma tradição épica partilhada pelos tibetanos e por várias populações mongólicas do Alto Ásia. Ao fazer uso das categorias de ecologias literárias propostas por Alexander Beecroft, mostra não só que os espaços de Gesar variam de acordo com os discursos e seus objetivos políticos – manifestos no formulário de candidatura ao Patrimônio Imaterial da Humanidade pelas autoridades chinesas em 2009 – mas que são mesmo esses discursos que atribuem territórios a Gesar: as próprias noções de espaço ou território utilizadas

pelos críticos devem, portanto, ser questionadas, e particularmente quando tais tradições são dadas para serem lidas a um público não local, em um contexto de globalização.

O texto de Alison Krasota e Monica Okamoto, O MITO *KAPPA* COMO RELATO ETNOGRÁFICO, apresenta um estudo do conto “*Kappa*”, de Ryûnosuke Akutagawa (1892-1927), investigando as possibilidades do mito enquanto relato etnográfico. Krasota e Okamoto desenvolvem uma investigação antropológica da realidade descrita pelo protagonista – o paciente 23 – quando, em suas alucinações, viaja pelo mundo dos seres mitológicos chamados kappas. O conto transita pelo gênero fantástico o que conduz ao questionamento de nossa própria realidade. A realidade humana, portanto, passa a ser tão estranha quanto o mundo dos kappas. Para esse protagonista – que se localiza num entrelugar – esses dois planos existenciais e, de certa forma, parecem igualmente e simultaneamente exóticos e familiares a ele.

Por fim, o texto O ÉPICO NA LITERATURA AINU: KUTUNE SHIRKA, de Esther Yuri Matsuo e Anna Beatriz Paula busca apresentar o texto Kutume Shirka, como uma obra fundamental para os estudos da Épica Oriental, partindo da perspectiva crítica em relação ao apagamento que a cultura do povo Ainu sofreu para a constituição de uma cultura e literatura nacionais do Japão. As autoras resgatam pesquisadores que desde o início do século XX vêm se dedicando à tradução de textos literários ainu como uma forma de fortalecer a luta pelo reconhecimento cultural desta e de outras comunidades, suas línguas e literaturas, buscando não apenas políticas de reparação históricas, mas também, o respeito aos saberes tradicionais dessas comunidades que igualmente formam a cultura do Japão. O estudo do material épico se concentra na figura do herói e de como a sua construção reflete a presença dos povos na geografia da região em que a narrativa acontece.

A seção **Projét Épopée**, dirigida por Florence Goyet, primeiramente, apresenta outro artigo de Catherine Servan-Schreiber, que estende nossa homenagem a essa grande pesquisadora. ADAPTABILIDADE DO ÉPICO AO PÚBLICO: O CASO DE *LORIK* (NORTE DA ÍNDIA) analisa as variações no desfecho de uma epopeia e mostra que elas dependem de seu público. A epopeia indiana de Lorik é um bom exemplo: de uma trama relativamente constante, não há um, mas uma infinidade de finais. Inicialmente, essa epopeia faz parte do repertório da casta pastoral e marcial dos Ahirs, mas os vários cantores adaptam-se às suas sucessivas audiências, e recebem um final diferente consoante se encontrem numa sociedade de castas aldeãs, num ambiente tribal, em uma assembléia política, ou no contexto do Islã Sufi indiano medieval. Esta seção também apresenta um artigo de Beate Langenbruch: “OS DOZE PARES DE FRANÇA VÊM DE BELÉM DO PARÁ...”: HERANÇAS E MUTAÇÕES DO ÉPICO MEDIEVAL FRANCÊS NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA. Beate Langenbruch analisa as diversas maneiras pelas quais a cultura popular brasileira atualiza a herança épica medieval francesa. Tendo chegado ao Novo Mundo através da História do Imperador Carlos Magno, o material carolíngio é um grande sucesso por lá com todos os públicos. As vozes individuais e coletivas são prova disso: a oposição estruturante entre pagãos e cristãos permanece operante e significativa até hoje em



conflitos políticos, manifestações culturais, folclore afro-brasileiro, literatura de cordel e música popular. E se Carlos Magno e seus Doze Pares fossem brasileiros?

A **Seção livre**, por sua vez, reúne os artigos *LA SEMAINE*, O ÉPICO BÍBLICO SOBRE A CRIAÇÃO, de Ivanildo Araujo Nunes, e ABOUT EPIC SUBJECT: HEROES, HEROINES AND ANACHRONISM, assinado por Christina Ramalho.

A seção **Resenha** traz UMA PRIMEIRA EDIÇÃO DE *MEMORIAL DA PAIXÃO DE CRISTO E TRIUNFO DO DIVINO AMOR* (TERCEIRA PARTE), DE SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL, de Nellihany dos Santos Soares. E, por fim, em **Relato de pesquisa, temos** *REVOLUÇÃO PERNAMBUCANA*, DE MEDEIROS BRAGA, de Guilherme Andrade Gois.

Agradecemos as contribuições recebidas e desejamos a todos uma excelente leitura.



PAULA, Anna Beatriz ; LE BLANC, Claudine. Présentation. In: **Revista Épicas**. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 10-14. ISSN 2527-080-X.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10>

## PRÉSENTATION

Anna Beatriz Paula  
(Universidade Federal do Paraná)  
Claudine Le Blanc  
(Université Sorbonne Nouvelle)

*En hommage à Catherine Servan-Schreiber (1948-2021)*

Le présent numéro de *Revista Épicas* fait suite à la réflexion engagée dans le premier volet du dossier « L'Asie épique » (*Revista Épicas*, n° 5) qui était consacré aux traditions épiques en Asie, et plus particulièrement à l'imaginaire géographique véhiculé par l'épopée.

Le point de départ du dossier était un questionnement de nature comparatiste, inspiré par les études aréales (*area studies*) et les problèmes d'échelle que celles-ci soulèvent : il s'agissait de se demander quel sens il peut y avoir à penser l'épopée au sein de l'espace asiatique, où l'on trouve aussi bien des aires remarquablement riches en traditions épiques (Perse, Inde, Asie centrale, Tibet, Sibérie, Japon, etc.) que la Chine, souvent citée comme exemple de civilisation sans épopée.

Il semble difficile aujourd'hui de parler, comme on a pu le faire au XIX<sup>e</sup> siècle, d'« épopée orientale », voire « asiatique » : l'Asie, à la fois trop vaste et hétérogène, et fluctuante dans ses définitions, se dérobe *a priori* à toute modélisation. Et si le monde asiatique présente un cas remarquable de diffusion épique, celle du *Rāmāyaṇa* indien en Asie du Sud-Est et en Indonésie, exemplifiant l'unification d'un vaste espace par

un récit épique, il n'en demeure pas moins que l'Asie s'articule en des espaces autonomes, et immenses, d'une grande diversité – Anatolie, Asie du Sud, Asie du Sud-Ouest, Extrême-Orient, Sibérie, Asie centrale, etc. – qui sont aussi, des espaces épiques, mis en scène, voire constitués par l'épopée. C'est bien la façon dont l'épopée en Asie pense et anime les espaces de ce qu'on appelle l'Asie, « l'Asie épique » donc, qui est au cœur des réflexions réunies ici.

Les contributions du premier volet du dossier s'étaient pour la plupart attachées au voyage que narrent nombre d'épopées, montrant comment le parcours diégétique accompli dans l'espace par le héros, qu'il s'agisse du *Rāmāyaṇa*, histoire d'un parcours (*ayaṇa*) inscrite dans son titre même, du roman épique *Miyamoto Musashi* (1935-1939) écrit par Eiji Yoshikawa ou de *Savitri* de Sri Aurobindo, apparaît souvent comme la manifestation d'un parcours plus fondamental, d'ordre spirituel.

On a souhaité, dans ce second volet, porter l'attention plus particulièrement sur la relation entretenue par l'épopée en Asie avec les espaces géographiques et culturels qui composent ce continent, en s'intéressant notamment à la façon dont est figuré l'espace de la communauté, à la mémoire de déplacements ou de migrations qui aurait été accomplis par celle-ci, à la mise en scène des « autres », à l'articulation, enfin, entre les espaces parcourus *dans* les textes et l'espace éventuellement parcouru *par* les textes.

C'est ainsi un double questionnement, sur les géographies épiques, et sur la pertinence d'une pensée géographique du genre épique que nous avons souhaité approfondir ici, en retenant de façon privilégiée les traditions épiques du monde asiatique, nombreuses mais trop souvent envisagées dans leur singularité.

L'article DE L'ESPACE DU FORT A CELUI DE LA PLANTATION. PARCOURS EPIQUES BHOJPURIS (INDE DU NORD ET ÎLE MAURICE), de Catherine Servan-Schreiber, qui nous a malheureusement quittés peu avant la parution de ce numéro – que nous dédions à la mémoire de cette chercheuse aussi inventive que généreuse – constitue de ce point de vue un travail exemplaire. En partant de plusieurs corpus épiques de l'Inde du Nord en langue bhojpurie, elle montre d'abord que la région de composition, de récitation et de circulation des épopées recouvre une immense superficie, de l'Est de l'Uttar Pradesh à l'Ouest du Bihar, des frontières du Madhya Pradesh au Sud au Teraï indo-népalais au Nord. Les épopées guerrières et marchandes qui y circulent font écho à la politique de migration et de conquête de territoires qui a animé la société médiévale bhojpurie et qui, contrairement aux grands courants migratoires de l'Inde du Nord, obéit à un mouvement d'ouest en est. Les épopées guerrières comme *Lorik*, *Alha-Udal*, ou *Cuharmal* narrent en effet une stratégie de « rajputisation », c'est-à-dire d'adoption du modèle des Rajput, guerriers hindous, par des castes de statut modeste, qui entreprennent de conquérir des forts possédés par les grands clans rajputs – lesquels se trouvent tous à l'Ouest du territoire bhojpuri – avant d'y contracter des alliances matrimoniales. L'épopée marchande quant à elle met en scène des marchands itinérants dont la geste est consignée en détail, tant dans les chants – qui reflètent aussi le point de vue de l'épouse délaissée – que dans les épopées. Dans le monde indien caractérisé par son extrême mobilité – qui concerne aussi quelques figures de femmes

Dans l'épopée guerrière – le récit épique apparaît donc dans une large mesure comme une histoire dans une géographie qui n'est pas un simple décor, mais constitue, dans son extension, un des enjeux du récit.

Mais le monde bhojpuri a aussi subi une migration de grande ampleur au 19<sup>e</sup> siècle dans le cadre de l'engagisme, système colonial d'embauche de main d'œuvre pour les îles sucrières : la géographie de l'épopée bhojpurie, emportée par la mémoire des engagés ou les livrets de colportage, y a trouvé une nouvelle extension, mais aussi un renouvellement complet, à la fois imaginaire, linguistique et littéraire. Écrites en hindi, langue au prestige littéraire plus affirmé, de nouvelles créations épiques apparaissent, tel le poème composé par le « poète national » (*rashtriya kavi*) mauricien Bhagat Madhukar qui s'attache au voyage des Bhojpuris fuyant la répression du colonisateur aux lendemains de la Mutinerie de 1857, à la traversée de Calcutta à Maurice, et à la découverte du dur monde de la plantation. C'est un nouvel imaginaire géographique qui naît là, maritime, nostalgique, colonial, où l'Asie épique se fait indo-océanique.

Cette fluctuation de la géographie au gré de l'histoire est au cœur de l'article ESSAI SUR UNE GEOGRAPHIE EVOLUTIVE DANS L'EPOPEE KIRGHIZE DE MANAS, que Julien Bruley consacre à l'épopée kirghize de Manas qui est une des grandes traditions épiques d'Asie centrale et dont l'auteur montre la double variation – tout en pointant les limites de cette plasticité – : variation du texte dans sa géographie ; variation des espaces du texte et du rapport entre le soi kirghiz et les « autres » (russes, chinois), dans un contexte ethnique et politique régional changeant.

De façon comparable, Monire Akbarpouran, dans L'ESPACE ORDONNE DE LA CEREMONIE POUR CONJURER L'ESPACE ANGOISSANT DES CONQUETES : L'IMAGINAIRE DES TRADITIONS EPIQUES TURCOMANES (*LE LIVRE DE DEDE KORKUT, LE LIVRE DE DEDE KORKUT QADJAR* ET LES *DESTAN* IRANIENS DE KOROGLU), met en lumière la métamorphose des traditions épiques turcomanes (*Le Livre de Dede Korkut, Le Livre de Dede Korkut qadjar* et les *destan* iraniens de Koroğlu) qui, aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles et dans les territoires directement ou indirectement concernés par la conquête de l'Anatolie, construisent l'identité du Turc Oghuz, nomade, en opposition aux chrétiens propriétaires des forteresses, puis, deux siècles plus tard sur le plateau iranien construisent une nouvelle opposition, cette fois avec les Persans. Mais elle montre aussi comment on peut analyser la ritualisation très précise de l'espace lors des récitations traditionnelles contemporaines de Koroğlu comme un indice de la façon qu'avaient les participants aux récitations du *Livre de Dede Korkut* de conjurer l'angoisse de l'acculturation née des conquêtes turcomanes en Anatolie et au Caucase.

Tristan Mauffrey, dans LES TERRITOIRES DE GESAR: ALEXANDRA DAVID-NEEL ET LA MONDIALISATION DE L'EPOPEE TIBETAINE, se penche, à son tour, de façon plus réflexive, sur la façon dont les discours non traditionnels (littéraires, académiques ou politiques) élaborent une géographie épique, en prenant l'exemple de Gesar, tradition épique partagée par les Tibétains et plusieurs populations mongolophones de Haute Asie. En faisant usage des catégories d'écologies littéraires proposées par Alexander Beecroft, il montre non seulement que les espaces de Gesar varient selon les discours et leurs visées politiques – manifestes dans le formulaire de candidature au Patrimoine immatériel de l'humanité par les autorités chinoises en 2009 –,

mais que ce sont bien ces discours qui assignent à Gesar des territoires : les notions mêmes d'espace ou de territoire utilisées par la critique sont dès lors à interroger, et particulièrement lorsque de telles traditions sont données à lire à un public non local, dans un contexte de mondialisation.

L'article d'Alison Krasota et Monica Okamoto, *O MITO KAPPA COMO RELATO ETNOGRÁFICO*, présente une étude de la nouvelle « Kappa » de Ryûnosuke Akutagawa (1892-1927) qui explore les possibilités du mythe comme récit ethnographique. Krasota et Okamoto développent une enquête anthropologique sur la réalité décrite par le protagoniste – le patient 23 – lorsque, dans ses hallucinations, il parcourt le monde d'êtres mythologiques appelés kappas. La nouvelle se déplace dans le genre fantastique, ce qui conduit à la remise en question de notre propre réalité. La réalité humaine devient donc aussi étrange que le monde des kappas. Pour ce protagoniste – qui se situe entre les deux – ces deux plans existentiels semblent également et simultanément exotiques et familiers.

Enfin, *O ÉPICO NA LITERATURA AINU: KUTUNE SHIRKA* d'Esther Yuri Matsuo et Anna Beatriz Paula, s'emploie à montrer que *Kutume Shirka* constitue une œuvre fondamentale pour les études de l'épopée orientale, en se positionnant contre l'effacement que la culture du peuple aïnou a souffert dans le cadre la constitution d'une culture et d'une littérature nationales au Japon. Les auteures sauvent de l'oubli les chercheurs qui, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, se consacrent à la traduction de textes littéraires aïnous pour lutter pour la reconnaissance culturelle de cette communauté et tous ceux qui, dans leurs langues et littératures, cherchent non seulement une politiques de réparation historique, mais aussi le respect des connaissances traditionnelles de ces communautés qui forment également la culture du Japon. L'étude se concentre sur la figure du héros et sur la façon dont sa construction reflète la présence des peuples dans la géographie de la région où se déroule le récit.

La section **Projet Épopée**, dirigée par Florence Goyet, présente tout d'abord un autre article de Catherine Servan-Schreiber, qui vient prolonger notre hommage à cette grande chercheuse. *ADAPTABILIDADE DO ÉPICO AO PÚBLICO: O CASO DE LORIK (NORTE DA ÍNDIA)* analyse les variations du dénouement d'une épopée et montre qu'elles sont fonction de son public. L'épopée indienne de Lorik est un bel exemple : à partir d'une trame relativement constante, il n'y a pas une, mais une multitude de fins. Au départ, cette épopée fait partie du répertoire de la caste pastorale et martiale des Ahirs, mais les divers chanteurs s'adaptent à leurs publics successifs, et elle reçoit une fin différente selon que l'on se trouve dans une société de caste villageoise, en milieu tribal, dans une assemblée politique, ou dans le contexte de l'islam soufi médiéval indien. Cette section présente également un article de Beate Langenbruch : *“OS DOZE PARES DE FRANÇA VÊM DE BELÉM DO PARÁ...”: HERANÇAS E MUTAÇÕES DO ÉPICO MEDIEVAL FRANCÊS NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA*. Beate Langenbruch y analyse les multiples façons dont la culture populaire brésilienne réactualise l'héritage épique médiéval français. Arrivée dans le Nouveau Monde via la História do Imperador Carlos Magno, la matière carolingienne y connaît un large succès auprès de tous les publics. Les prises de voix individuelles et collectives en sont la preuve : l'opposition structurante païens-chrétiens reste

opérante et signifiante jusqu'à aujourd'hui dans les conflits politiques, les manifestations culturelles, le folklore afro-brésilien, la littérature de cordel et la musique populaire. Et si Charlemagne et ses Douze Pairs étaient finalement Brésiliens ?

La **Séction libre** présente les articles *LA SEMAINE, O ÉPICO BIBLICO SOBRE A CRIAÇÃO* d'Ivanildo Araujo Nunes, et *ABOUT EPIC SUBJECT: HEROES, HEROINES AND ANACHRONIS* de Christina Ramalho.

La section **Revue critique** propose *UMA PRIMEIRA EDIÇÃO DE MEMORIAL DA PAIXÃO DE CRISTO E TRIUNFO DO DIVINO AMOR (TERCEIRA PARTE)* DE SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL de Nellihany dos Santos Soares. Et, enfin, dans **Comptes rendus de recherche**, nous avons *REVOLUÇÃO PERNAMBUCANA, DE MEDEIROS BRAGA*, de Guilherme Andrade Gois.

Nous remercions les contributeurs et vous souhaitons à tous une excellente lecture.

Ano 5 - N. 10 - Dez 21 - ISSN 2527-080X



Revista Épicas

**Dossiê A Ásia épica**  
**Dossier L'Asie épique**



SERVAN-SCHREIBER, Catherine. De l'espace du fort a celui de la plantation. Parcours épiques bhojpuris (Inde du Nord et Île Maurice). In: *Revista Épicas*. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 16-29. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.1629>

## DE L'ESPACE DU FORT A CELUI DE LA PLANTATION. PARCOURS ÉPIQUES BHOJPURIS (INDE DU NORD ET ÎLE MAURICE)

### DO ESPAÇO DO FORTE AO DA PLANTAÇÃO. PERCURSOS ÉPICOS BHOJPURIS (NORTE DA ÍNDIA E ILHA MAURÍCIO)

Catherine Servan-Schreiber

**Résumé :** les épopées bhojpuries qui circulent dans le Nord de l'Inde font écho aux déplacements des hommes dans cette vaste partie du sous-continent : conquête des forts à l'Ouest par les guerriers conformément au modèle rajput, longs et périlleux parcours marchands jusqu'au Bengale et au Népal. Mais la tradition épique bhojpurie elle-même a été déplacée jusqu'à l'île Maurice avec les coolies engagés sur les plantations, et s'est renouvelée dans ses thèmes et dans sa forme. Tout en exaltant un territoire, l'épopée ne cesse ainsi de se porter au-delà des frontières de celui-ci.

**Mots clés :** Épopée, bhojpuri, rajput, île Maurice, coolie.

**Abstract :** The Bhojpuri epics that circulate in North India echo the movements of men in this vast part of the subcontinent: the conquest of forts in the West by warriors in accordance with the Rajput model, the long and perilous trade routes to Bengal and Nepal. But the Bhojpuri epic tradition itself was moved to Mauritius with the coolies hired on the plantations, and was there renewed in theme and form. While exalting a territory, the epic thus develops in the transgression of its borders.

**Keywords:** Epic, bhojpuri, rajput, Mauritius Islands, coolie.

« Il ne faudrait pas donner une prépondérance aux personnages au détriment des espaces, importants et fouillés, que ces derniers habitent ou parcourent. Il faut tenter de saisir si les lieux présents dans les films fonctionnent comme des fonds, des décors, ou bien possèdent une autonomie et un langage propres. Un langage, car ils disent souvent beaucoup, symboliquement, sur l'épisode en train de se



dérouler », voici l'invite adressée par Amandine d'Azevedo dans son livre sur les cinémas indiens (D'AZEVEDO, 2018)<sup>1</sup>. L'historienne du cinéma identifie trois espaces qui se dégagent : le village, la ville, la forêt<sup>2</sup>, puis elle se demande « si les espaces travaillés par les films proviennent d'un imaginaire mythique commun ou s'ils procèdent à des (ré)inventions (D'AZEVEDO, 2018, p. 166). Dans son analyse des rituels liés aux territoires des marges sino-indiennes, Grégoire Schlemmer fait de son côté émerger la volonté d'une emprise sur le foncier. Celle-ci s'exprime par des hiérarchisations, telles que par exemple, la préséance de premiers venus. Des mythes viennent alors renforcer les rituels (SCHLEMMER, 2012 a et b). Mais entre les mythes et les films, surgit tout le répertoire épique, propre à chaque culture régionale indienne. Les critères privilégiés pour le traitement des espaces sont-ils les mêmes ?

De manière implicite, les classifications des épopées bhojpuries de l'Inde du Nord, par les catégories qu'elles établissent – mystique, guerrière et marchande – sous-entendent que les univers épiques sont caractérisés et mis en scène par des espaces distincts. L'exemple des épopées mystiques hindoues est assez parlant, car on sait bien que le héros – un prince qui doit renoncer à son trône pour entrer dans les ordres – devra suivre des itinéraires imposés, supposant un exil en forêt, la visite à de grands sanctuaires, et des pèlerinages en Himalaya, demeure bien connue de Shiva. On peut certes avoir la surprise, en regardant de plus près les textes, de découvrir, parmi les principaux espaces visités, des lieux « mixtes », communs aux ascètes hindous et musulmans. Mais ces particularités ont été bien soulignées (BOUILLIER et CABAUD, 1989 ; GOLD, 1992 ; SERVAN-SCHREIBER, 1999), et plutôt que de revenir sur la dimension mystique, on se propose d'examiner sur trois cycles épiques différents, et de chronologie variée, la question de la représentation spatiale. Comme ces cycles sont en outre, plus que les épopées mystiques, ouverts aux destins des héroïnes, on pourra s'interroger sur les espaces parcourus dans l'épopée par des femmes.

Selon Nicole Revel, qui s'appuie sur la tradition orale palawan, l'épopée est avant tout une « quête en mariage ». Selon Florence Goyet, qui étudie des corpus épiques grecs et japonais, l'épopée a pour fonction de « résoudre une crise ». Mais comment s'articulent les notions d'espace au sein de ces définitions ?

L'espace dans les épopées n'est pas celui de la « littérature paysagiste » qui sous-tend de nombreux récits de voyage, par exemple (SALMON, 1996). Comme l'a bien montré Véronique Bouillier à propos de la perception du paysage en milieu indo-népalais, un « beau » paysage y est un paysage « utile » (BOUILLIER, 1987). On partira de plusieurs corpus épiques de l'Inde du Nord, en langue bhojpurie. Les régions de composition, de récitation et de circulation des épopées recouvrent une immense superficie. Elles se partagent sur l'Est de l'Uttar Pradesh et l'Ouest du Bihar. Au Sud, elles atteignent les frontières du Madhya Pradesh, et au Nord, elles vont jusqu'à inclure le Terai indo-népalais. Avec deux capitales, Bénarès et Patna, le terroir bhojpuri est traversé par le Gange d'ouest en est, et cela n'est pas sans conséquence sur la tradition

---

<sup>1</sup> Au chapitre « Décor et surface plane : les arrière-plans et la place de la figure dans l'image ».

<sup>2</sup> C'est déjà le cas pour l'univers romanesque, investi selon ces trois majeures modalités.

orale. Anonyme, le corpus épique dans sa majorité reprend tout le fonds d'histoires, légendaires ou non, de la période médiévale. Pour les épopées guerrières et marchandes, c'est donc tout le contexte d'une société médiévale, et de sa politique de migration et de conquête de territoires qui est impliquée. Mais le bhojpuri a été aussi une langue de migration hors de l'Inde, et notamment, à l'île Maurice. Pour l'épopée bhojpurie mauricienne de plantation, cette fois, c'est le contexte d'une société coloniale du 19<sup>e</sup> siècle qui est impliqué, dans le cadre de l'engagisme, ou système d'embauche sous contrat de la main d'œuvre bhojpurie dans les îles sucrières.

Toutefois l'épopée n'est pas un genre isolé. Elle partage des structures narratives avec d'autres genres, comme la chanson populaire ou le conte de tradition orale. Pour montrer, par exemple, que de grands espaces sont parcourus, des formules toutes faites sont utilisées, ainsi dans la plainte de Udal, adressée à son frère Alha:

À l'Est, j'ai pris la ville de Patan,  
Le jour où je me suis emparé des sept divisions du Népal  
À l'Ouest, j'ai conquis Badam et Lahore  
Et au sud, les monts Birin.  
J'ai cherché aux quatre coins du monde  
Mais je n'ai pas trouvé d'épouse digne d'un prince (SINHA, 1957, p. 253).

On retrouve l'usage de formules spéciales pour donner l'idée du lointain dans le conte russe *Une plume de Finist le beau Sokol* : « Par delà les mers lointaines, par delà les hautes montagnes, par delà trois fois neuf pays. Au trois fois dixième royaume » (ISSERLIS et AUROY, 1955). Avec la chanson populaire, l'épopée partage le goût de l'énumération des lieux parcourus. Bien souvent, des villes, mais parfois aussi, des pays, ainsi dans le célèbre konpa haïtien *Lélène chérie*, où le chanteur rappelle les déplacements de la diaspora haïtienne:

*Nou soti New York*  
*Le'n soti New York*  
*Nou pasé Kanada*  
*Le'n soti Kanada,*  
*Nou pasé Miami*  
*Le'n soti Miami*  
*Nou pasé Paris*  
*Le'n soti Paris*  
*Nou pasé la Guyane*  
*Le'n soti la Guyane*  
*Nou pasé Gwadeloup*  
*Le'n soti Gwadeloup*  
*Nou pasé Porto Rico*  
*Le'n soti Porto Rico*

La succession des déplacements suggère que l'amour résiste à la migration et à la séparation spatiale : quel que soit le nouveau lieu investi, Lélène n'est pas oubliée, et que malgré ces périples, son retour en Haïti est attendu.

Cette technique d'énumération des villes est un procédé classique de la tradition orale bhojpurie :

Nous partirons de Chapra  
Nous ferons halte à Ara  
Et nous nous ferons héberger à Bagsar.

Ces trois villes incarnent le cœur du pays bhojpuri. Bénarès et Patna sont souvent associées, elles aussi, pour rappeler que le terroir bhojpuri englobe deux États de l'Inde, et non pas un seul, comme la plupart des autres régions. Comme dans ce chant récréatif nommé *jhumar* :

Je trouverai un mari à Bénarès  
Et un sari à Patna

Ou encore, dans un autre *jhumar*,  
Mon orfèvre est à Bénarès  
Et mon médecin à Patna.

Mais l'épopée guerrière, elle, ne s'intéresse aux villes que si elles sont fortifiées. Que recouvre alors cette particularité ?

### **Les plaines et la symbolique des prises de forts dans la geste Rajput**

Partant de l'idée de la « quête en épouse », établie par Nicole Revel, on arrive de manière directe à la construction des épopées guerrières, qui relèvent de la tradition de chevalerie rajput indienne. Chaque épisode correspond à la prise d'un fort et à une alliance de mariage avec un clan rajput le plus élevé et le plus prestigieux possible. Lorsque Saraswati Joshi décrit l'épopée des Bhagrâwat et de Dev Nârâyan, elle remarque que l'espace est circonscrit à trois lieux assez proches l'un de l'autre, dans le Rajasthan : Ajmer, Mandal et Asind. Dans les épopées bhojpuries, les espaces investis sont beaucoup plus larges, et dépassent, de loin, les fiefs de la culture bhojpurie. Toutefois, les stratégies d'occupation des espaces étonnent, car elles vont dans le sens contraire des grands courants migratoires de l'Inde du Nord. En effet, le principe de migration depuis l'époque médiévale, qui part de l'Iran, du Khorassan, voire même du Yémen, pour aller jusqu'au Bengale ou en Birmanie, obéit à un schéma d'ouest en est. Voyons de plus près. Parmi les types de castes qui fournissent les héros bhojpuris désireux d'élargir leurs territoires, on trouve soit les castes martiales et pastorales des Ahirs, soit une caste de petit clan Rajput tout à fait modeste, et quasi clandestin : les Banaphar<sup>3</sup>. Les conduites de « rajputisation », c'est-à-dire d'adoption du modèle kshatriya – la classe des

---

<sup>3</sup> Les Banaphar, comme leur nom l'indique, viennent de la forêt (*ban*). Ils sont issus de l'alliance de jeunes gens rajputs avec des filles rencontrées dans la forêt et représentent donc un clan de bas statut.

guerriers hindous – sont suivies par toutes ces castes modestes. Dès lors, il importe de conquérir les forts possédés par les grands clans rajputs que sont les Cauhan ou les Ujainiya. Et de s'unir aux filles de ces clans, pour renforcer le prestige d'obscures et de pauvres lignées. Or ces forts se trouvent tous à l'Ouest du territoire bhojpuri, notamment dans les villes prestigieuses de Kanauj et d'Ujjain.

Le fait de conquérir ces forts est d'autant plus important que la noblesse bhojpurie est peu reconnue, assez rebelle, et, ne disposant pas de places fortes, doit utiliser le stratagème des petites garnisons clandestines en pleine forêt. Il faut alors revenir sur l'histoire du pays bhojpuri, et sur les étapes de peuplement de son terroir, étapes dont on retrouve la trace au fil des épopées.

Avant son peuplement par une population hindoue de castes, le terroir bhojpuri était en large part occupé par une population indigène tribale, vivant en forêt, les Cheros (SINGH, 1983). À partir du 12<sup>e</sup> siècle, ils sont les maîtres du Bihar et de la plaine indo-gangétique. Les Cheros sont décrits dans le *Tarikh i Firuz Shâhi* :

Dans cet État sauvage, on trouve des personnes sauvages elles-mêmes, hors de la civilisation. Ils habitent les forêts, et sont d'excellents chasseurs. Ils tiennent leurs assemblées sur des tapis d'herbes et de fougères dans les sous-bois. Ces gens sont habillés de plumes de paon, ils boivent dans leurs mains, ils sont nus et marchent pieds nus, ils utilisent un signal spécial si des troupes armées les attaquent, en prélevant du sang sur leur corps et en le montrant à leurs amis (SINGH, 1983, p. 257).

Le Moyen Âge a vu cette population se faire refouler et anéantir, d'abord par les hindous de caste, puis, après la conquête musulmane, par l'alliance des chefs hindous et musulmans. Leur ennemi commun était les Cheros, et l'on s'appropriait leurs terres et leurs forêts pour augmenter et nourrir son cheptel et construire des villes fortifiées. La possession d'un fort incarnait d'abord une victoire sur les Cheros.

Par la suite, une fois les Cheros éliminés, la société guerrière bhojpurie, perçue comme assez fruste et rude, un peu héritière des tribaux auxquels elle avait arraché les terres, voulut recevoir ses lettres de noblesse à l'égal des grands clans du Rajasthan. Et c'est tout le sens des épopées guerrières comme *Lorik*, *Alha-Udal* (voir Annexe 1), ou *Cuharmal*. L'épopée de *Lorik* et celle d'*Alha-Udal* sont construites sur une série d'épisodes de prises de fort, lesquelles, on l'a dit, sont la condition préalable à une alliance de mariage. Suivons *Lorik* dans le fort de Gaura:

Écoutez l'histoire du fort de Gaura, avec ses douze hameaux  
Et ses 53 bazars qui s'étendent jusqu'à la ville de Kanauj  
Là demeurent les castes de presseurs d'huile, de vendeurs de bétel  
De marchands de céréales grillées et de distillateurs d'alcool  
D'un côté, la caste des Raghuvamsi, qui arborent leur épée à la taille  
De l'autre, la caste de Jaduvamsi et des Gval, qui portent leur épée cachée.  
Chaque maisonnée de Gaura possède sa propre salle d'armes.  
Soir et matin, on s'y exerce au maniement du *lejam*  
Il y a des terres cultivables à sept lieues alentour  
Et des pâturages à perte de vue, jusqu'à quatorze lieues  
C'est là que le grand héros *Lorik*, par la vaillance de son épée  
A conquis sa renommée, depuis son camp jusque dans les trois mondes.

Un beau fort, une belle ville, sont donc des lieux où toutes les castes sont représentées et jouent leur rôle dans la société. L'association de Lorik et du fort confirme son ascension. Simple vacher de la caste des Jaduvamsi, caste de service c'est-à-dire destinée à être au service de la noblesse, il n'a pas le droit d'arborer son épée de manière publique. Le fait d'être vainqueur d'un fort qui touche la ville de Kanauj, lui confère le prestige rajput qui lui manque. Lorik associera son nom à la prise de 4 forts, pour incarner l'idéal du guerrier rajput. De même pour Alha et Udal, du clan des Banaphar. Ils seront associés au cycle de conquête des « 52 forts ». La description du fort où réside Alha est un message lancé aux clans rajputs :

Le palais d'Alha est plein de nobles invités  
Le clan des Ujjaini y tenait aussi sa cour  
Neuf cents Naga, munis de clairons, y siégeaient  
Il y avait aussi des clans du Marwar et du Tirhut<sup>4</sup>.  
Un spectacle de danse était offert  
Des danseuses de Ceylan, des danseurs de Gwalior.  
Des merveilleuses danseuses du Bengale.

La cartographie des lieux cités dans l'épopée d'*Alha Udal (Alha-Khand)* a été par chance établie par Waterfield en 1875. On peut y voir Bénarès et Patna, les deux capitales bhojpuries, et le fort de Chunar, lieu stratégique car investi par la secte mystique des Kanphata Yogis, adeptes de Gorakhnath. Sa situation sur le Gange permet une mobilité différente. On voit aussi Chitor et Kanauj, deux lieux de la culture rajput en dehors du terroir bhojpuri, convoités par les héros des épopées. Mais surtout, la mention centrale reste celle du fort de Mahoba. En effet, il ne sera pas donné aux plaignants Alha et Udal de se faire adouber à Kanauj, ni de s'y faire entendre. Ils se contenteront de se rendre au fort de Mahoba, fief d'un vassal du Rajput de Kanauj, mais en s'y rendant, ils s'en empareront.

Les Banaphar sont donc « sortis de la forêt », et cette seule métaphore reflète le manque de reconnaissance dont jouit la noblesse bhojpurie. On vante l'ardeur des recrues populaires et le grand centre d'enrôlement des armées bhojpuries à Buxar (KOLFF, 1990), plutôt que le raffinement d'une noblesse. On remarque qu'à l'exception de Chunar, les forts les plus connus du pays bhojpuris, notamment celui de Rohtas et celui de Buxar, ne figurent pas dans les épopées. Ces lieux restent associés au caractère clandestin du pouvoir bhojpuri<sup>5</sup>. Cette problématique de la transformation des cours clandestines forestières en demeures « nobles », parcourra l'épopée jusqu'à sa dernière création historique : celle de la Résistance de Kunvar Singh aux Anglais, en 1857.

## **Un espace marchand de fleuves et de montagnes**

Loin de l'épopée rajput, l'épopée marchande met en scène les héros Bhainsaha. Ces marchands itinérants prennent la route avec leur chargement sur un bœuf, et leur geste est consignée en détail, tant

---

<sup>4</sup> Soit des régions situées à l'est comme à l'ouest du terroir bhojpuri, pour renforcer l'idée de l'admiration que la cour d'Alha suscite chez ses voisins.

<sup>5</sup> Jusque dans les années 1990, le fort de Rohtas, fief de la mafia bhojpurie, n'était accessible à aucune visite.

dans les chants que dans les épopées. Mais les registres diffèrent, car le chant reflète une culture de l'épouse délaissée, se plaignant du départ de son époux marchand, alors que l'épopée glorifie la route prise par le Bhainsaha vers des espaces marchands à conquérir. Les échanges les plus courants se font avec le Bengale et le Népal. Comme les terres du Terai, avec leurs marécages infestés de maladies paludéennes, sont insalubres, l'expédition est souvent jugée dangereuse. Les trajets couverts par le marchand Shobha Nayaka Banjara, dans l'épopée qui porte son nom, sont vastes. Originaire de la ville de Belupur, du district Saran, Shobha fait ses alliances vers l'est, et non l'ouest, comme les guerriers Rajput, afin de faciliter ses déplacements. Il épouse une fille du Tirhut, ou Mithila, terroir situé au Nord-Est du pays bhojpuri. Dans leurs périples, les marchands doivent subir de longs arrêts aux postes de garde (*cauki*). Les démêlés avec la police des douanes sont nombreux. Il leur faut affronter des pillards et autres détresseurs de caravanes sur les routes. Aussi doivent-ils s'adjoindre les services d'un corps de soldats armés, les Burkundazé (SEN, 1977). Les trajets des caravanes sont minutieusement décrits. De Belupur, Shobha se rend à Bénarès, puis à Patna, marquant bien, dans ses premières étapes, son appartenance à la culture bhojpurie. Il s'arrête à la célèbre foire du bétail de Sonapur, sur le Gange. Et à celle de Bandih, dans le district de Ballia. Il passe au Mithila, où habitent ses beaux-parents. Il se rend à Calcutta, puis il traverse le Terai remonte jusqu'au Morang népalais. Dans le Terai, il suit un trajet de Gorakhpur (le grand sanctuaire shivaïte) à Bettiah, de Bettiah à Motihari, de Motihari à Sitamarhi, puis à Janakpur, et en Mithila népalais. Plus à l'est, de Patna à Hajipur, de Hajipur à Muzaffarpur, de Muzaffarpur à Darbhanga, puis à Jogbani, et à Biratnagar, où se trouvent les grandes usines de jute, et la chance d'une bonne clientèle. Ses marchandises : le riz du Bihar, des céréales, le verre, des lampes en terre, des ustensiles en terre cuite, de l'huile, des bœufs, des oiseaux en cage... De chef de caravanes, Shobha devient « roi-marchand », une figure représentative de l'ascension des commerçants Teli dans une société où l'émigration est une garantie de survie. Shobha reste parfois des années loin de son épouse à Belupur, et l'on sait que son histoire reflète une double vie marchande où l'on peut avoir une épouse en terroir bhojpurie, et une au Bengale, ou au Népal, voire en Birmanie.

Une autre projection spatiale de l'épopée concerne la relation au fleuve. Elle s'incarne dans le récit chanté de *Bihula* que récitent des bateliers de Bénarès et de Mirzapur. Il s'agit de montrer le lien qui unit le terroir bhojpuri au Bengale, à travers la liaison fluviale. Avec l'histoire de Bihula<sup>6</sup> qui escorte son époux marchand décédé sur le fleuve, le barde exalte le commerce fluvial, commerce desservi par la caste des bateliers, sur des embarcations nommées les *patelâ*. Sont envoyés vers l'est par ce moyen des oiseaux domestiques, des animaux savants, des chèvres et du bétail plus lourd, du riz et des céréales, du sable, du ciment, mais aussi de l'opium, du salpêtre et des armes. Parallèlement aux épopées marchandes, les chansons qui évoquent ces espaces abondent. Les chants de la meule (*jant*), notamment, font une large place aux déplacements du commerçant bhojpuri vers le Népal, comme on peut le voir dans ce chant de la meule « Mon époux est parti pour le Morang »:

---

<sup>6</sup> Version abrégée et adaptée à partir de l'épopée bengalie du roi marchand Cando (Bhattacharya 1996).

Il te faut moudre du riz ma belle, car je vais partir pour le Magadha<sup>7</sup>  
Il te faut moudre du riz ma belle, car je vais partir pour le Morang.  
Au Magadha, je prendrai du bétel  
Au Morang, des noix de supari  
Je resterai six mois au Magadha  
Et je resterai bien douze mois au Morang (CHAMPION, 1983, p. 633).

## Epopée et genre : déplacements et migrations des héroïnes

L'épopée bhojpuri est un univers masculin, par ses bardes, par ses compositeurs, par ses performances où seuls assistent des hommes, et par ses lieux de vente des versions imprimées, où les femmes ne s'aventurent pas<sup>8</sup>.

Pourtant, la place des trajets parcourus par les femmes non accompagnées n'est pas négligeable dans les récits. Pour comprendre les significations attribuées à ces « fictions épiques », dans une société où voyager « *akeli* » (seule) pour une femme est hautement répréhensible, et rarement accordé, il faut resituer chaque héroïne dans le contexte de sa société de caste. Ainsi, une princesse rajput n'est pas supposée se déplacer seule. « Si vraiment tu me veux, viens dans mon pays, dit Rajula dans l'épopée kumaoni de *Rajula Malusahi*, souviens-toi, si une femme vient d'elle-même, on ne la respecte plus » (UPRETI, 2001, p. 201). Or, Canda, de noblesse rajput, brave les conventions dans l'épopée bhojpurie de *Lorik*. Traversant une dangereuse forêt, elle retourne seule au village de ses parents, transgressant deux fois les règles qui s'appliquent au statut de la femme mariée<sup>9</sup>. En attribuant à Canda les qualités masculines d'autonomie et de hardiesse, en la plaçant en pleine forêt, l'épopée fait l'héroïne une femme intrépide, donc parée de séduction, à l'inverse de Manjari, l'épouse de Lorik, qui reste dans le périmètre de sa demeure et de ses champs, élève ses enfants, surveille le bétail, s'occupe de sa belle-famille, et perdra son mari par son caractère trop « domestique ». De la même façon, Sundari, en tant qu'épouse du marchand Shobha Nayaka Banjara, n'est pas supposée partir sur ses traces et doit se contenter de l'attendre à la maison, quel que soit le temps d'absence à subir. Aussi Sundari use-t-elle d'un stratagème bien connu : s'habiller en homme, pour suivre l'itinéraire emprunté par son époux, et tenter de le rejoindre. Dans l'épopée de *Bihula*, Bihulâ se lance hardiment sur le fleuve pour un long périple en compagnie du corps défunt de son mari.

Ces femmes, qui dérogent à la tradition, en franchissant des espaces lointains, seules, font l'objet d'admiration dans l'auditoire, mais le barde rappelle aussi toutes les mésaventures sexuelles qu'elles peuvent subir, notamment de la part de bateliers dont la réputation est assez noircie par la tradition orale. En revanche, dans le cas de Hirni et Birni, deux sœurs de basse caste, issues des Nat, aucun interdit de déplacement ne pèse sur elles, et c'est sans embûche ni encombre qu'elles parcourent d'immenses distances

---

<sup>7</sup> Le Magadha est la région au sud de Videha, sur la rive droite du Gange, terroir voisin. « Morang » désigne district du Terai népalais entre les rivières Kosi et Meci, réputé pour être infesté par la malaria.

<sup>8</sup> Du fait que les épopées voisinent sur l'étagère avec de petits manuels érotiques.

<sup>9</sup> La femme ne doit pas se déplacer seule, et elle ne doit pas retourner habiter chez ses parents après son mariage

en compagnie de leur bœuf et d'un coq de combat. Partant du Gujarat, elles arrivent en terroir bhojpuri, dans un trajet qui reflète bien la migration des populations d'ouest en est. Ces trajets leur assureront la respectabilité, puisqu'elles finiront par s'établir et faire alliance avec un membre d'une caste supérieure à elle. La migration est là encore, condition de gagne-pain et de survie. Toutefois, aucune femme ne sera peinte dans la « traversée des Eaux noires » et la sortie du terroir bhojpuri par la mer, que narre l'épopée des coolies.

### **L'espace de la plantation comme « une vallée de larmes » : une histoire de coolies**

Au moment de quitter l'Inde pour les îles sucrières, notamment Maurice, les engagés emportent avec eux la tradition des *gâthâ* (épopées). Sous forme de mémoire orale, ou sous forme de petit livret de colportage. *Alha-Udal*, *Gopicand*, *Lorik* sont attestés à l'île Maurice. *Lorik* est la plus récitée, car la population Ahir (dite aussi Yadava) est largement représentée, et ses loisirs sont bien décrits (BOODHOO, 1999). Mais le bhojpuri, tout en étant largement parlé à Maurice, ne jouit pas d'un statut littéraire très affirmé. On l'utilise surtout dans le cadre de la chanson populaire. En matière d'épopée, de nouvelles créations voient le jour, comme celle composée par le « poète national » (*rashtriya kavi*) Bhagat Madhukar (voir Annexe 2). Bien que composant de nombreux chants en bhojpuri, il préfère rédiger son épopée en hindi.

Cette épopée a été composée en 1968, un an exactement après l'indépendance de Maurice, pour rappeler le passé de l'engagisme à une époque où la communauté indienne bhojpuri avait du mal à assumer ce contexte de la migration. Il s'agit d'une « mini épopée » versifiée (« *A mini epic on the coolies in Mauritius* », voir Annexe 3), rédigée en douze parties. Comme pour reprendre le flambeau de la tradition épique bhojpurie là où s'est arrêtée sa dernière composition (l'épopée de Kunvar Singh), Madhukar place l'action en 1857, au moment de la Mutinerie, et met en scène les hommes bhojpuri qui ont bravé l'autorité du colonisateur et qui, dans la nécessité de fuir, ont embarqué pour l'ailleurs en se rendant à Calcutta. Ils recevront le nom de « *girmitiya* »<sup>10</sup> ou de *Kalkatiya*<sup>11</sup>, ou « *angagé* »<sup>12</sup>, ou coolie. Madhukar identifie trois principaux espaces de vie du migrant bhojpuri. Tout d'abord, la traversée des Océans. Curieusement, il ne fait pas allusion aux Eaux Noires et n'utilise pas l'expression de « *Kala Pani* ». Il parle de *samudr yatra*, le voyage en mer interdit, au-delà des terres. C'est l'odyssée du « malheureux migrant », « *pardes becara* ». Les conditions de transport sont rudes, et les éléments se déchainent. Le voyage sur l'Océan relève du sacrifice (*balidan*), et non du blâme pour avoir enfreint un espace interdit<sup>13</sup>. Les larmes du coolie abondent dès ce voyage. Le second espace mis en scène est celui de Port-Louis où le navire accoste. Et là, entre en jeu la fiction de la découverte du monde blanc et du régime colonial. Alors même que l'Inde des années 1834 à 1880, années de l'engagisme, vivait sous un régime colonial britannique, la légende des coolies veut qu'ils

---

<sup>10</sup> Ce terme vient du mot anglais « *agreement* », par allusion au contrat qui les engage.

<sup>11</sup> « Qui vient de Calcutta ».

<sup>12</sup> L'engagisme est le système d'embauche de cinq ans sous contrat.

<sup>13</sup> Edouard Glissant et Patrick Chamoiseau ont rappelé que l'Océan Indien et la mer des Caraïbes sont des cimetières (2009).



découvrent avec stupeur et effroi le monde colonial en arrivant à Maurice<sup>14</sup>. Toutefois, les colons n’y sont pas seulement anglais, mais français.

Dans la ville de Port-Louis, on pouvait voir les maisons et les Bureaux des Blancs.  
Des Malgaches, des Zoulous, des esclaves africains y travaillaient chaque jour comme esclaves  
Et le patron français régnait sur eux (GOYANKA, 2003, p. 143).

Puis vient l’espace lui-même de la plantation, et de ses baraquements (*kothî*). On attribue les coolies à chaque plantation : untel chez Monsieur Manes, untel chez Monsieur Hardy, untel chez Monsieur John, untel à la plantation Beau-Rivage. La haine du patron français et du contremaître rejaillit dans beaucoup de chansons populaires bhojpuries comme « L’usine de monsieur Manes a pris feu ». La crainte du colon nourrit l’épopée. Des manques se font sentir sur la plantation : pas d’école, pas de temple. On y est mal nourri et on attrape des maladies comme la malaria. Madhukar veut faire de sa « mini épopée » un nouveau chant : *naval git*, pour montrer le chemin parcouru et honorer le nom des coolies qui se sont sacrifiés en quittant les rivages de l’Inde.

Nourri du *Ramayana* de Tulsi Das, Bhagat Madhukar connaît aussi toute la dimension épique (*vîr gâthâ*) de la tradition orale bhojpuri. Il écrit aussi nombre de poèmes sur l’engagisme, comme « Les larmes du coolie, *Kulî ki ânsû*, en 1970. Dans ces poèmes apparaît un espace important, celui du jardin : le jardin offre une compensation au monde de la plantation, où le coolie a un endroit intime à lui, et peut cultiver des fleurs<sup>15</sup>. Ainsi le poème *Phûlbagiyâ*, « Le jardin de fleurs » :

*Ohi phulbagiyâ mein kya kya phule ?*  
*Campâ, cameli, gulnar, jiya cahat dekhan ko* » (GOYANKA, 2003, p. 170)  
Qu’est ce qui fleurit dans ce jardin?  
Des fleurs de magnolia, des jasmins, des roses, que l’esprit aime à voir.

Ainsi deux espaces s’opposent, celui, épique, de la plantation où règne la souffrance, et celui du jardin, rappelant l’Inde, où règne la beauté et l’harmonie.

## Conclusion

Différentes logiques spatiales parcourent l’univers épique bhojpuri. Mais elles évoluent aussi en fonction des chronologies. À la période médiévale, la confrontation des sociétés de caste, surtout les castes martiales rajputs et les castes pastorales Ahirs avec les populations tribales – confrontation qui dura 300 ans – voit l’obsession de conquêtes de forts dessiner une nouvelle géographie pour empiéter sur la forêt et implanter une agriculture à la place de la chasse et de la cueillette. Mais, l’épopée nous le rappelle, rien n’est acquis facilement, car les terres gardent la mémoire du passé conflictuel :

---

<sup>14</sup> Alors qu’ils sont issus de sociétés où l’exploitation coloniale du jute, de la canne à sucre ou de l’indigo est déjà en place, et qu’ils connaissent parfaitement.

<sup>15</sup> Sur le thème du jardin tropical investi par l’engagé indien dans les îles sucrières, voir la thèse en cours de Lou Kermarrec.

Sur les terres cultivables, toutes sortes de mauvais esprits rodent  
Fantômes et revenants.  
Sur les pâturages, rodent mille six cents trépassés malfaisants,  
Les plus braves guerriers en ont les poils hérissés de peur (*Lorik*).

À partir de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, la montée progressive des castes de Teli et Baniya installe un double système de résidence et de vie de famille pour ces marchands. 1834 crée une nouvelle étape pour les déplacements de main d'oeuvre, des liens nouveaux se font avec d'autres pays que l'Inde, notamment, les îles sucrières.

L'avantage de pouvoir utiliser les sources offertes par les corpus épiques, est de documenter des pans manquants de l'histoire. Ainsi les travaux de Claudine Salmon (1996) ou ceux de Claudine Le Blanc et Jacques Weber (2009), montrent bien que la plupart des récits de voyage hors de l'Inde viennent d'auteurs musulmans. Le corpus épique renforce les recherches menées sur l'engagisme en introduisant de nouveaux auteurs du milieu hindou. Les populations croisées le sont dans un contexte d'antagonisme. Conflits pour la terre avec les Cheros, puis avec les musulmans. Haine du colon français. Mais les alliances peuvent changer, ainsi, dans l'épopée *d'Alha Udai*, Alha Udai et le leader musulman de Bénarès, qui étaient en procès, font alliance contre un autre roi. Sans aller jusqu'à intégrer l'opposition « guerrier/marchand » suggérée par Harald Tambs-Lyche dans son analyse de l'épopée (TAMBS LYCHE, 1996), on relève que les communautés mentionnées par l'épopée investissent chacune leur espace d'une manière différente. À l'ouest, on gagne en prestige, à l'est, on s'enrichit. L'Inde est présentée par ses historiens comme une terre « d'absolue mobilité » (MARKOVITS, POUCHPADASS et SUBRAHMANYAM, 2003). Et à cet égard, on aurait une vision trop partielle des mobilités bhojpuries si on ne consultait que l'un des trois registres épiques. On voit que par rapport à l'analyse des films indiens, les espaces ville/village/forêt ne sont pas les références mises en place. Le fleuve, la montagne, le lointain, la défense du territoire fortifié occupent les descriptions. De ce fait, l'épopée porte en elle des contradictions, car elle vise à la fois à créer le sentiment d'un terroir partagé, et à valoriser les déplacements hors de cet espace, en donnant du souffle et du panache à la migration. Aussi doit-on prendre en compte la notion de frontière linguistique et culturelle, comme le prescrit Daniel Nordman dans son approche des frontières de France. C'est ce qui se passe aux frontières du terroir qui définit ce terroir. Le fait que la performance de l'épopée déborde le terroir pour se produire à ses marges renforce cette visibilité d'un espace commun. Au final, l'espace qui crée et rappelle l'identité bhojpurie est celui où l'épopée se dit.

### Références bibliographiques

BHATTACHARYA, France. Le voyage dans la littérature médiévale du Bengale. Itinéraires obligés et modèles idéologiques. In: SALMON, Claudine (ed). **Récits de voyage des Asiatiques. Genres, mentalités et conceptions de l'espace**. Paris: EFEO, 1996, p. 39-52.

BOODHOO, Sarita. **Bhojpuri Traditions in Mauritius**. Port-Louis: Mauritius Bhojpuri Institute, 1999.

- BOUILLIER, Véronique; CABAUD, Marie-Christine. Les aventures du Prince Dikpal. **Cahiers de l'Asie du Sud-Est**, 25, 1989, p. 19-42.
- BOUILLIER, Véronique Râmro-narâmro. La perception du paysage chez les Indo-Népalais des collines du Népal central. **Études rurales**, n° 107-108, 1987, p. 43-53.
- CARTER, Marina. **Across the Kalapani. The Bihari presence in Mauritius**. London: Centre for Research on Indian Ocean Societies, 2000.
- CHAMPION, C. **Chants villageois du pays bhojpuri. Littérature orale de l'Inde du Nord**. Université Paris III, thèse de 3<sup>e</sup> cycle en études indiennes, 1983.
- CHAMPION, C. Un aller et retour au paradis de l'Inde. Le voyage au Bihar dans l'hagiographie islamique. In : SALMON, Claudine (ed.). **Récits de voyage des Asiatiques. Genres, mentalités et conceptions de l'espace**. Paris: EFEO, 1996, p. 53-67.
- CHAMOISEAU, Patrick; GLISSANT, Edouard. **L'Intraitable beauté du monde**. Editions Galaade, Institut du Tout-Monde, 2009.
- GOLD, Ann Grodzins. **A Carnival of Parting. The Tales of King Bhartrihari and King Gopicand as Sung and Told by Madhu Natisar Nath of Ghatiyali, Rajasthan**. Berkeley: University of California Press, 1992.
- GOYANKAR, Kamal Kishor. **Brajendra Kumar Bhagat 'Madhukar' kâvya rachnâvalî**. Delhi: Natraj Prakashan, 2003.
- GOYET, Florence. **Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière**. Paris : Honoré Champion, 2006.
- ISSERLIS, H. ; Auroy, J. **Contes de Russie**. Paris : Hatier-Boivin, 1955.
- JOSHI, Saraswati. L'épopée des Bagrâwat et de Dev Narayan. In : REVEL, N. ; CHAMPION, C. (eds.). **Les Littératures de la Voix. Épopées et récits de fondation**. INALCO, CRO, 1994-95, p. 23-30.
- KAUSHAL, Molly (ed.). **Chanted Narratives. The Living Katha Vachana Tradition**. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2001.
- KOLFF, Dirk. **Naukar Rajput and Sepoys. The Ethnohistory of the Military Labour Market in Hindustan**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- LE BLANC, Claudine WEBER, Jacques (eds.). **L'ailleurs de l'autre. Récits de voyageurs extra-européens**. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- MARKOVITS, Claude; POUCHEPADASS, Jacques; SUBRAHMANYAM, Sanjay (eds.). **Society and Circulation. Mobile people and Itinerant Cultures in South Asia, 1750-1950**. Delhi, Permanent Black, 2003.
- NORDMAN, Daniel. **Frontières de France. De l'espace au territoire, XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles**. Paris: Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1999.
- REVEL, Nicole. **La quête en épouse, une épopée palawan chantée par Mäsinu, The Quest for a Wife. A palawan Epic sung by Mäsinu, Mamiminbin**. Paris : UNESCO/Langues et Mondes, L'Asiathèque, 2000.
- SALMON, Claudine (ed.). **Récits de voyage des Asiatiques. Genres, mentalités et conceptions de l'espace**. Paris : EFEO, 1996.
- SCHLEMMER, Grégoire. Rituels, territoires et pouvoirs dans les marges sino indiennes. **Moussons**, 19, 2012a, p. 5-18.
- SCHLEMMER, Grégoire. Fils du territoire, alliés de la forêt. Expression rituelle du rapport au territoire chez les Kulungs Rais du Népal Oriental. **Moussons**, 19, 2012, b, p. 33-50.
- SERVAN-SCHREIBER, Catherine. Partage des sites et partage des textes. Un modèle d'acculturation de l'islam en Inde. In: ASSAYAG, J.; TARABOUT, G. (eds.). **Altérité et identité. Islam et christianisme en Inde, Purusartha**, n° 19, 1997, Paris, éditions de l'EHESS.

SERVAN-SCHREIBER, C. **Chanteurs itinérants. La tradition orale bhojpuri.** Paris : L'Harmattan, 1999.

SINGH, K.S. Medieval tribal Bihar. In: ASKARI, S.H.; AHMAD, Q. (eds.). **The Comprehensive History of Bihar.** vol. II, part 1, Patna: Kashi Prasad Jayaswal Research Institute, 1983, p. 255-289.

SINHA, Satyavrata. **Bhojpuri Lok gatha.** Allahabad: Hindustani Akademi, 1957.

TAMBS-LYCHE, Harald. Une tradition orale face au post-modernisme: l'exemple des bardes du Saurashtra", in C. CHAMPION, C. (ed). **Traditions orales dans le monde indien, Purusartha.** Paris : Editions de l'EHESS, 1996, p. 23-37 .

TAMBS-LYCHE, Harald. Réflexion sur les mythes de fondation des royaumes rajput. In : REVEL, N.; CHAMPION, C. (eds.). **Les Littératures de la Voix. Épopées et récits de fondation.** INALCO: CRO, 1994-95, p. 37-54.

TEELOCK, Vijaya. **Angagé. Explorations into the History, Society and Culture of Indentured Immigrants and their descendants in Mauritius.** Port-Louis: Aapravasi Ghat Trust Fund, 3 volumes, 2012.

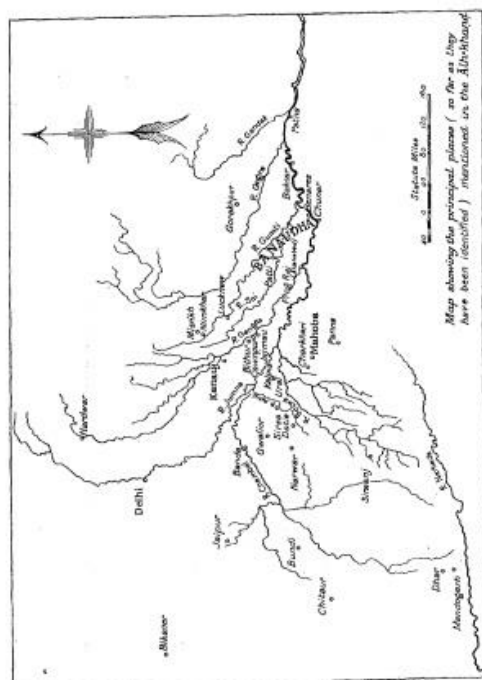
UPADHYAYA, K.D. **Bhojpuri Lok Git.** Prayag: Hindi Sahitya Sammelan, 2 vols, 1956-57.

UPRETI, Mohan. Rajula-Malushahi, the Oral Epic (ballad) of Kumaon. In: KAUSHAL, Molly (ed.). **Chanted Narratives. The Living Katha Vachana Tradition.** New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2001, p. 197-203.

WATERFIELD, William; GRIERSON, George. **The Lay of Alha. A Song of Rajput Chivalry as sung by the Minstrels of Northern India.** Gurgaon: Vintage Books, 1990.

#### Annexe 1:

STUDIES IN RAJASTHANI FOLK-LEGENDS-III



## The Lay of A L H A

A Saga of *Rajput Chivalry* as sung  
by Minstrels of  
NORTHERN INDIA

Partly translated in English Ballad Metre  
by the late WILLIAM WATERFIELD  
of the *Bengal Civil Service*

With an Introduction and Abstracts of the  
untranslated Portions  
by SIR GEORGE GRIERSON, K.C.I.E.



Annexe 2:

कुआँ भी एक अद्भुत था जिसका नीर निर्मल था, वहाँ एक शान्त कुटिया में नरायण भक्त उछा था। सकल परिवार मिलकर के सुखद जीवन बिताते थे, सदा ही चैन की बराँ बिना संशय बजाते थे।

**तीसरा अध्याय**

(सन 1857 की क्रांति)

परन्तु एक दिन भाई छिद्रा संग्राम भारत में, बगावत की चली आँधी अठारह सौ सत्तवन में ॥ जंगी बम्बई, जंगी दिल्ली, जंगी मेरठ, जंगी झाँसी, लगा स्वाधीनता नारा करोदों जन चढ़े काँसी। लड़े कितने बड़े कितने अड़े कितने गड़े कितने, भिरे कितने गिरे कितने जले कितने मरे कितने। जली कुटिया नरायण की, जली खेती किसानों की, जली रोटी मजूरो की, जली किस्मत गरीबों की। चला लकड़ी की लेकर धरम की गँड की लेकर, परम त्रिप पुत्र कंधे पर करम का चीर कलकत्ता।

**चौथा अध्याय**

(अरकाटी का गाल)

कहाँ पर ट्राम चलता था कहीं फिटनों की पौरी थीं, कहीं रंगीन बल्बों से सजी थी दीप की माला। कहीं गडबड़ झमेला था, कहीं मैदान में मेला था, मगर इस जन - समुन्द्र में खड़ा कुली अकेला था। कहीं दुकान से आती सुगन्धि दूध की सोधी, कहीं हलवा, रसगुल्ला परतों से बुलाते थे।



‘एक कहानी कुली की’ के प्रथम संस्करण का आवरण  
142 / ब्रजेन्द्र कुमार भगत ‘भयुक्त’ काव्य-रचनावली

लगी थी आग आँतों में नयन से झँकती ज्वाला, परन्तु बाप - बेटे का चण्णा ही बस चबेना था। अनेकों दिवस ऐसे ही मजूरी ईदते जाते, परन्तु धाय के छोटे बित्तव्ये रैन भू लोटे। भला होनी कभी भी चुप लगाकर बैठ सकती है ? कहीं से एक बाबू बन सुनहरा जाल रचती है। गिबारी को गरीबों को मुसीबत गम के मारो को, सटखों वेस्तरों को तुभती है ईसाती है। सुनो अर्जो मरे भाई ! जलते मीरच मरे भाई ! जहाँ विलकुल न रोना है वहाँ सोना ही सोना है। वहाँ आराम करना है नहीं कुछ काम करना है, वहाँ चाँदी बरसती है वहाँ किस्मत चमकती है। वहाँ संगीत सरगम है, वहाँ धनरथाम मधुवन है, वहाँ कर्पूर चन्दन है, वहाँ सौन्दर्य संगम है। वहाँ सुख शान्ति का मेला वहाँ सहयोग की बेला, वहाँ सद्भाव का मेला वहाँ सुरधाम है फैला। बिचारा भवत भोला था भला कैसे नहीं फैला ? करम की कुटिल चालों में भयंकर मृत्यु जालों में। गया वह एक दफ्तर में, बैधा गिरामिट वक्षन में, लिपा कुछ गोट गटरी में, दिया गृह-न्याम पल-छिन में।

**पाँचवाँ अध्याय**

(समुद्र-यात्रा)

दिवस का अन्त था आधा गगन में लालिमा छाई, दिवाकर तरस छाकर के छुपा सागर की गोदी में। नदी हुगली की जेटी पर लगा जलपान लकड़ी का, कभी हिलता कभी डुलता उछलता गंग गोदी में। न इनन था लगा उसमें न कैविन था न सैलुत था, तने थे पाल रस्सी से एवन का आसरा बस था। हृदय में पीर लेकर के नवन में टारकर आँसू, चढ़े कूली सवा दो सौ, चले परदेश बेबार। न था बाबा, न थी बेटो, न था बेटा, न महतारी, न था जन्मु कुटुम कोई रही बस साथ लावारी। सभी को डेक पर रहना पड़ा पशुओं की पौती में, सभी को साथ में सोना पड़ा तिब्बत की छाती में। सड़े चावल, सड़ी मछली, सड़ी दालें, कड़ी रोटी, धधकती भूख के आगे उतारी लाज ने टोपी। धरम की दुब गई सुटिया, हजामत हो गई चोटी, सहखों ने गेवाई जान अपनी सिन्धु मानस में। धिरी धन में घटा काली भयानक रात वृफानी, कड़कती थी सदा विजली वरुण भी क्रोध में दूबा। हुआ ज्योही सरेरा तो बचे कुल साठ ही प्राणी, मिले बाकी रसतल में नहीं फिर लीट कर आवे। बचाओ रे ! बचाओ रे ! जहाजी एक धिल्लाय्या, महा ‘शारक’ निलाने को भयंकर रत दिखलाने। हागे सब फाँसेन डर से हिले अपने नहीं डर से, धडाधड भेड़-बकरी का किया बलिदान नाथिक ने।

Annexe 3:

**A MINI-EPIC ON THE COOLIES IN MAURITIUS**  
by DEEPAK AGRAWAL

*(A Hindi translation of the original work by the author, published in the year 1970, and is a part of the book 'A Mini-Epic on the Coolies in Mauritius' published by the author in the year 1970. The book is a collection of poems and stories written by the author during his stay in Mauritius. It is a tribute to the coolies who worked in Mauritius during the 19th century. The book is written in Hindi and is available in the Hindi language.)*

*(The author is a Hindi writer and a poet. He has written several books and stories in Hindi. He is a member of the Indian Council for Cultural Relations, New Delhi. He is also a member of the Indian Academy of Letters, Lucknow. He is a recipient of the Padma Shri award in 1970. He is a member of the Indian Council for Cultural Relations, New Delhi. He is also a member of the Indian Academy of Letters, Lucknow. He is a recipient of the Padma Shri award in 1970.)*

*(The book is a collection of poems and stories written by the author during his stay in Mauritius. It is a tribute to the coolies who worked in Mauritius during the 19th century. The book is written in Hindi and is available in the Hindi language.)*

भारतस के एक अंग्रेजी अध्याय में 'एक कहानी कुली की' प्रकाशित समोहा

बचे को लेना बाकी थे चले विपिन चवाने थे, धरम की आसरा में ही उठे अब हक बापाय बा। भयंकर रैन माहों की कठिनतर यवन रहकर, सग जलपान कुतियों का सुपर मिलरों की गोदी।

**छटा अध्याय**  
(कोली में परचम)

‘जग’ ‘परलबी’ में गरीब के भवान और दसर थे, मिल्लायरी, वृत्त, हकीमी गुलामी रीत करते थे। जिनो मरिक्क ‘करमि’ थे उन्को का राय चलता था, जिनो के श्रम में कानून ताकत और पैसे थे।

वहाँ कुली रीतों से मिली उड़त गुलामी को, चले सवे शेरुदकर खेरी पहाली में भरे नर में। सड़क पक्की बनाने को महल उतड़े बवाने को, पुन, खेती उगाने को यरीत - सत विदरने को। ‘शिरायत’ पूरा बवाने को नगर, सलित बवाने को, सगर में जग लेते को उड़ता कुली कहीं जाये। अरवाट से अरवाटन में नरायण के लयी सारें, नवल संगीत भारत से अयर सरेरा भी हारें। ‘यहाँ हम चुन की धरा करप पथ पर बहामे, यहाँ पर भैरव विमल से धरम का धरज उठामे’। किसी को ले गला गीत मूले हरो, मूले जने,



BRULEY, Julien. Essai sur une géographie évolutive dans l'épopée kirghize de Manas. In: **Revista Épicas**. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 30- 44. ISSN 2527-080-X.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.3044>

## ESSAI SUR UNE GEOGRAPHIE EVOLUTIVE DANS L'EPOPEE KIRGHIZE DE MANAS

### ESSAY ON AN EVOLUTIVE GEOGRAPHY IN THE KYRGYZ EPIC MANAS

Julien Bruley  
CLERSE/SESAM, Université de Lille

**Résumé:** L'épopée de Manas est l'un des plus illustres représentants du genre épique en Asie centrale. Ses impressionnantes dimensions et sa vigueur en font un objet d'étude de choix pour de nombreux chercheurs. Le principal objectif de cet article est d'analyser certains aspects de la géographie épique manassienne et d'observer leur évolution au cours du temps. Le texte épique n'est en effet pas fixe ou statique, mais évolue en fonction d'un contexte particulier (historique, culturel, social), contexte qu'il adopte et adapte suivant les forces en présence. Le texte épique ne peut s'interpréter et se lire qu'en regard du contexte dans lequel il a été produit. Cet article s'interrogera sur le thème de la migration et de son éventuelle trace dans le texte, et montrera que l'épopée agit comme une matrice pour réfléchir un contexte ethnique et politique régional changeant. Un exemple concret, enfin, analysera les dissensions qui peuvent exister entre Chine et Kirghizstan au sujet du texte épique.

**Mots clés:** L'épopée de Manas, géographie épique manassienne, migration.

**Abstract:** The Manas epic is one of the most famous illustrative examples of the epic genre in Central Asia. Its impressive size and vigor make it an object of choice for many researchers. The main objective of this article is to analyze certain aspects of the Manas epic geography and to observe their evolution over time. The epic text is in fact not fixed or static, but evolves according to a particular context (historical, cultural, social), a context which it adopts and adapts according to the forces present. The epic text can only be interpreted and read by looking at the context in which it was produced. This article examines the theme of migration and its possible trace in the text, and shows that the epic acts as a matrix to reflect a changing regional ethnic and political context. Finally, a concrete example will analyze the dissensions that may exist between China and Kyrgyzstan on the subject of the epic text.

**Keywords:** Manas epic, Manas epic geography, migration.

The "Manas" is an encyclopaedical collection of all the Kirghiz mythological tales and traditions, brought down to the present period and grouped round one person—the giant Manas. It is a species of Iliad of the Steppe. The Kirghiz mode of life, their morals, geography, religious and medicinal knowledge, as well as their relations with other tribes, all find illustration in this compendious epopee.  
Čokan Valikhanov (1835-1865)<sup>16</sup>

Көбү жалган, көбү чын, Көрүп келген бирөө жок, Көрүнөө кудай билбесе, Жарымы төгүн, жарымы чын, Жараткан өзү билбесе, Жанынан келген адам жок.  
Sayakbay Karalaev (1894-1971)<sup>17</sup>

L'épopée de Manas est une œuvre majeure de l'orature kirghize (DOR, 2004), qui relate la lutte des Kirghiz contre de multiples oppresseurs, lutte menée par le héros éponyme Manas et sa trupe de guerriers<sup>18</sup>. L'action épique se déroule essentiellement en Asie centrale et met en scène des populations ancrées sur ce territoire et se distinguant par leur ethnie, leur culture et leur religion. Considérée aujourd'hui par les Kirghiz comme l'épopée la plus longue du monde (une version enregistrée, éditée et publiée au XX<sup>e</sup> siècle dépasse les 500 000 vers<sup>19</sup>), elle reste toutefois assez peu connue, pour ne pas dire méconnue des spécialistes de l'épique. En effet, l'épopée comme texte n'est guère connue et étudiée en-dehors du Kirghizstan. Rarement mentionnée dans les publications internationales, elle reste cantonnée à des études localisées sur l'Asie centrale, et en particulier à des analyses portant sur le nationalisme kirghiz ou les liens entre l'épopée et l'idéologie d'Etat. Les études portant sur l'épopée elle-même – le *texte* – et ses récitants (les *manasči*) sont rares, mais ont bénéficié d'avancées majeures depuis 1991. Enfin, parler de Manas n'est pas une action neutre. Le sujet reste remarquablement sensible au Kirghizstan dans la mesure où l'épopée, son héros, et les valeurs qui leur sont associées avec le temps, sont l'objet d'un éventail de définitions et d'interprétations parfois contradictoires, mais toujours partisans : Manas, au Kirghizstan, n'est plus une simple épopée, mais un phénomène d'ordre socio-culturel (BRULEY, 2019). Cette dynamique, que j'appellerai *contexte* par la suite, joue un rôle prépondérant dans l'établissement du *texte* déclamé par les bardes. Dans cet article, j'aimerais introduire le lecteur francophone et un public plus large à cette épopée d'Asie centrale, et aussi présenter des réflexions dans le cadre de la thématique de ce numéro, en m'intéressant aux relations entre le texte épique et l'espace qu'il décrit et dans lequel il se déploie. Je ne m'intéresserai non pas seulement au texte mais également au contexte de celui-ci : ce contexte apporte en effet les clés de compréhension du

---

<sup>16</sup> In MICHELL, 1865, 101. Čokan Valikhanov est le premier à avoir enregistré un épisode de *Manas*, en 1856, au cours d'une mission de reconnaissance en pays kirghiz.

<sup>17</sup> Extrait de la version de Sayakbay Karalaev (MANAS, 2010, 354), un des plus célèbres *manasči* du XX<sup>e</sup> siècle, surnommé l'Homère kirghiz. Traduction : « Beaucoup de faux, beaucoup de vrai. Pas un n'a vu cela ! Si le dieu visible ne le sait, à moitié faux, à moitié vrai ! Si le Créateur lui-même ne le sait, aucun homme ne viendrait auprès de lui ! »

<sup>18</sup> Manas désigne par synecdoque une épopée comprenant trois cycles, *Manas*, *Semetey* et *Seytek*. Je me concentre ici principalement sur les textes manassiens du Kirghizstan. Il existe une tradition de Manas en Chine qui à elle seule mériterait un long développement, et soulèverait des problèmes d'un autre ordre. Il en sera brièvement question en Partie III du présent article.

<sup>19</sup> Il s'agit de la version Karalaev, mentionnée en page précédente, et qui permet à Manas d'être considéré comme l'épopée – publiée – la plus longue du monde (voir à ce propos les pages en russe et kirghiz sur le projet Wikipédia qui abondent en ce sens).

texte, et peut expliquer certaines modifications, notamment d'ordre géographique, dans le texte. Dans une première partie, j'étudierai la question de la migration, ou du texte épique comme document historique. J'établirai une comparaison fructueuse entre les premiers enregistrements de l'épopée au XIX<sup>e</sup> siècle et les textes obtenus après. Dans une deuxième partie, j'évoquerai la vision de soi et des autres dans les textes manassiens, et montrerai comment l'épopée absorbe la complexification du monde, de son contexte, et livre sa vision des choses. Enfin, nous nous pencherons sur un problème concret, celui des relations sino-kirghizes à travers le prisme épique. Comment une œuvre orale affecte des relations diplomatiques entre deux Etats voisins, la Chine d'une part et le Kirghizstan d'autre part ? Cette partie s'interrogera brièvement sur les interprétations de fiction et de véracité qui sont autant de partis pris dans ce problème.

### I) La géographie à l'origine de l'action épique

Étudier le *texte* de l'épopée de Manas place le chercheur dans une situation périlleuse. Celui-ci pourra porter son attention sur un large choix de textes, plus ou moins anciens, mais enregistrés dans des conditions particulières, qui ne doivent pas être exclues de l'analyse, et qui constituent ce qu'on appelle le *contexte*. Dans le cas de Manas, ce contexte englobe la notion de performance, lieu et temps particuliers de la parole qui se donne, qui influence grandement la délivrance, la forme et le contenu du texte que le chercheur étudie. Dans cette partie, on passera en revue tout particulièrement certains changements structuraux du texte entre les versions enregistrées au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque les Kirghiz cultivaient leur indépendance, et celles du XX<sup>e</sup> siècle où ils se trouvent intégrés dans la mécanique soviétique.

#### Un monde réaliste

Le prince kazakh et explorateur militaire Čokan Valikhanov est le premier à porter un regard sur le poème Manas<sup>20</sup> et souligne l'ancrage de l'action épique dans l'actuel Kirghizstan du Nord, c'est-à-dire dans la plaine de la Chuy, dans la région du lac Issik-köl et de la rivière Ili et jusqu'à Tachkent (VALIKHANOV, 1984, 327). Il ne mentionne pas Talas qui est pourtant un des lieux les plus emblématiques de l'épopée. Cette connaissance localisée de l'épopée et son attachement à un territoire à la fois réduit (vallée de la Chuy) et élargi (mention de Tachkent, actuel Ouzbékistan) s'expliquent par sa rencontre avec une tribu kirghize dominante dans la région, en l'occurrence les Sari-Bagiš.

Dans les fragments de Manas collectés par Vassili Radlov<sup>21</sup> qu'il édita en 1885 dans le cinquième volume de ses *Échantillons de littérature populaire des tribus turques du Nord*<sup>22</sup>, le cosmos épique se structure autour de deux axes, comme le précise Arthur Hatto : « dynamically a West-East axis stretching

---

<sup>20</sup> Et le premier à faire une comparaison avec les épopées classiques – et écrites – : *Odyssée* et *Iliade*. Son expression « Manas est l'encyclopédie des Kirghiz » connaîtra une fortune particulière et est aujourd'hui la principale définition de Manas au Kirghizstan.

<sup>21</sup> Né Wilhelm Radloff, 1837-1918. On trouve les deux orthographes – l'allemande et la russe. Je conserve l'orthographe russe (Radlov) dans la suite du texte.

<sup>22</sup> En allemand, *Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme*. Une édition russe fut publiée en même temps à Saint-Pétersbourg. C'est elle qui contient le texte en kirghiz.



from Mekka, mythically conceived, to Barköl north of Hami, also mythically conceived. A North-South axis stretched from Kiziljar (Krasnoyarsk) to Kashgar" (HATTO, 1990b, 76).

### **La naissance du héros : deux traditions**

Selon le lettré et historien kirghiz Belek Soltonev (1878–1938), la naissance du héros est l'objet de deux traditions divergentes que nous qualifierons de géographiques. Soltonev rapporte en effet que « certains disent que Manas est né dans l'Altay, et d'autres disent qu'il est né à Talas » (SOLTONOEV, 1993, II, 136). Nous interpréterons ce propos de cette manière : il existe une tradition « fermée » ou « statique », faisant naître le héros sur un territoire dominé par les Kirghiz ethniquement, politiquement et historiquement, et n'impliquant, par conséquent, qu'une importance limitée à l'espace comme origine ou justification de l'action ; et une tradition « ouverte » ou « dynamique », qui place la naissance du héros en dehors de l'espace familial, au lointain, dans l'Altay, région associée par les Kirghiz, et donc leurs bardes, au territoire dominé par les Kalmak/Kalmuk (peuplade d'origine mongole désignant en langues turciques les Oirats). Le héros devra alors, dans un mouvement centrifuge, revenir vers sa terre natale, et le récit épique tendra à narrer cet effort.

Ces deux traditions semblent avoir connu des fortunes différentes avec le temps (période impériale, soviétique et indépendance), la dernière (dite « ouverte ») devenant la version la plus diffusée, voire canonique. Nous allons passer en revue quelques versions, enregistrées à différentes époques, afin d'observer leurs particularités et le rôle de cet exode dans l'action manassienne.

#### **a) La naissance de Manas (Radlov, enregistrée en 1869 ; publiée et traduite en 1885)**

Radlov, dans la préface au Tome 5 de ses *Échantillons*, expose en détail ses méthodes de collecte, sans toutefois fournir de renseignements sur l'identité des bardes auprès desquels il recueillit son matériau. Toutefois, il donne une anecdote très intéressante sur la manière dont il a enregistré la naissance du héros Manas :

The first episode, "Manas' Birth," which I recorded while I was staying with the Sary Bagysch south of Tokmak, was of meager content and seems to be a song triggered by my question about the birth of Manas. My question alone sufficed to urge the singer to a new song. (RADLOV, 1990, p. 81-2)

Cette version reste elle-même originale par rapport à la tradition « fermée » dans le sens où Talas (au Nord-Ouest du Kirghizstan actuel) n'est pas le siège du pouvoir de Manas. Au contraire, Manas naît dans les montagnes surplombant la ville de Vernoe (Almaty, Kazakhstan actuel). Ceci s'explique par le fait que Radlov a enregistré son épisode auprès d'un barde de la tribu des Sari-Bagiš dont c'était le territoire. La naissance du héros s'inscrit donc dans un cadre quotidien et familial du barde, un espace réaliste et non mythique ou féérique. Enfin, on doit prendre en compte avant tout que la tradition « fermée » que Soltonev

centre sur Talas n'est mentionnée dans aucun des rares manuscrits qui nous soient parvenus de cette époque. L'épisode de Radlov constitue un exemple certes original, mais représentatif de cette tradition.

### **b) Dans les versions de Sagımbaj Orozbekov (1867-1930) et Sajakbaj Karalaev (1894-1971)**

Ces deux bardes sont considérés par les chercheurs kirghiz comme les plus importants du XX<sup>e</sup> siècle. Leurs versions sont présentées comme classiques, voire canoniques, et font l'objet de nombreuses études, les dimensions impressionnantes de leurs textes encourageant effectivement une pléthore d'analyses : Sagımbaj donna une version de Manas estimée à environ 180 000 vers, et Sajakbaj récita les trois principaux cycles épiques en plus de 500 000 vers. Bien que les deux bardes ne partagent pas le même parcours biographique – le premier est essentiellement un homme du XIX<sup>e</sup> siècle, le second est intégré au système soviétique (membre du parti communiste, chanteur de Manas professionnel à la Philharmonie) – leurs versions ont pu traverser l'époque soviétique et ses soubresauts, bien que leurs contenus diffèrent sur bien des points.

Les deux versions s'accordent et s'intègrent cependant parfaitement dans la tradition « ouverte ». Ce schéma respecte un motif particulier : les Kirghiz sont chassés de leurs terres – l'Ala Too<sup>23</sup> – par leurs ennemis (dont le nom, Khitai, Mandchu ou Kalmak, diffère selon le barde, voir *infra*).

Dans ces vers de Karalaev, traduits par Elmira Köçümkulkızı (2005), on se rend compte de la situation catastrophique des Kirghiz, attaqués, submergés et forcés de quitter leur terre natale :

Listened to Alööke's words,  
His extraordinary warriors  
Began attacking and causing chaos.  
Without killing them they captured  
And trussed them up.  
The khan doesn't order twice,  
So, the noble Baltay and Jakip,  
Together with their forty Kyrgyz families  
Were driven away towards Altay. (KÖÇÜMKULKIZI, 2005, v. 1340-1348)

Dans ces deux versions canoniques, Manas, le héros, naît dans l'Altay et sa naissance présidera à sa destinée : il sera celui qui châtiara les ennemis des Kirghiz, et guidera son peuple vers sa terre natale. Une fois cette importante mission achevée, Manas attaquera à son tour ses ennemis sur leurs terres.

Cette version des choses, belliqueuse, est commune à la plupart des versions du XX<sup>e</sup> siècle et il semble qu'elle soit communément acceptée et partagée par les *manasči*.

### **c) Une exception, la version de Mambet Čokmorov (1896-1973)**

Ce *manasči* est le seul, au XX<sup>e</sup> siècle, à localiser la naissance du héros au sein des frontières nationales (à l'époque, le Kirghizstan est une jeune république soviétique socialiste), mais dans un lieu original, que l'on peut, en un sens, rattacher à la tradition « fermée ». La version de Čokmorov porte, selon ses

---

<sup>23</sup> L'Ala-Too est l'une des principales chaînes montagneuses du Kirghizstan. L'expression désigne le Kirghizstan dans son ensemble.

commentateurs, de nombreux éléments féériques qui ne se retrouvent pas dans les versions canoniques et en font une œuvre unique. La naissance du héros, par exemple, ne s'inscrit pas dans un contexte de menace par des ennemis, mais dans le cadre d'une querelle familiale : Žakıp, le père de Manas, s'enfuit de son village afin d'échapper à une mort certaine. Après un itinéraire tortueux, il finit par s'arrêter à Arslanbap, célèbre forêt de noyers au sud-ouest du Kirghizstan, lieu qui verra naître Manas. Cette version constitue une exception. On la rattache, incidemment, à la tradition fermée, même si les motifs de l'action sont différents de ceux, habituels, de cette tradition (MANAS, 2017, p. 17).

#### **d) Une version contemporaine, Saparbek Kasmambetov (2011)**

Kasmambetov (1934-2020) est l'un des seuls *manasči* à avoir été enregistré par des chercheurs occidentaux, et l'un des rares à avoir été traduit en anglais. Sa version – regroupant quelques épisodes cruciaux de Manas – fut enregistrée à l'initiative de Keith Howard, musicologue, traduite et publiée en 2011.

L'incipit est révélateur de son respect pour la tradition « ouverte », où l'on retrouve la menace des ennemis, et le motif de la fuite pour la survie du peuple kirghiz :

I start with the birth of Manas, whose father was Jakıp, whose ancestor was Nogay, who had seven forefathers. Jakıp lived at the time when the Kalmaks from China invaded our lands. Our people fled their beloved pastures, heading west to the Altai Mountains. (HOWARD, KASMAMBETOV, 2011, p. 3)<sup>24</sup>

Et plus loin, on retrouve l'association entre la destinée du héros et celle de son peuple :

We have a Kyrgyz who can lead us. Now comes the time when we must gather our scattered people. Now we should prepare our arms, and make ready for when Manas comes of age. And so the Kyrgyz gathered and began to plan the journey back to their land, to the land of Talas. (*ibid.*, p. 10)

#### **e) Une version de Manas contestée, Ajköl Manas (2014)**

Bübü Marijam kızı (Бүбү Мариям) est l'auteure, pour certains, d'une version de Manas, et pour d'autres d'un poème sur Manas, sans rapport avec l'épopée. Cette version et son auteure ont été vigoureusement attaquées par les universitaires. Quant aux *manasči*, ils furent plus partagés sur la question ; une majorité reste toutefois hostile à cette version. En effet, cette version déroge à un certain nombre de règles (trame narrative différente des versions canoniques, versification originale, version écrite par une femme) qui ont entraîné, en 2016, une condamnation par voie de justice de cette œuvre.

Toutefois, quelle que soit la nature de cette œuvre, elle s'insère dans la tradition « ouverte » de l'épopée, à l'instar des versions classiques, en faisant naître le héros dans l'Altai, à une date précise :

---

<sup>24</sup> La traduction est en prose. Le texte original versifié en kirghiz ne figure pas dans la publication, la publication se voulant « grand public » (communication personnelle de l'auteur, 2019).

In August 670 AD using the new time  
Is the birth year of Aikol Manas.  
The Kyrgyz people were given Manas  
That great year in the land of Altai (AIKOL MANAS, 2014, p. 746)

## Commentaires

Il n'existe pas, à ma connaissance, d'étude sur la naissance du héros et d'explication concernant ce déplacement géographique dans la tradition épique. Plusieurs hypothèses peuvent être présentées : Hatto mise sur la loquacité du barde (en comparant la version Radlov et la version Orozbekov<sup>25</sup>) pour expliquer la longueur de cette action, et la capacité de ce même barde à insérer un effet dramatique que la version Radlov n'a pas. On peut remarquer également que la naissance du héros s'insère dans une destinée « négative » puis « conquérante » des Kirghiz chez Orozbekov et les tenants de la tradition « ouverte », tandis que la tradition « fermée » considère que la puissance kirghize (ou Nogoy, cf. *infra*) est déjà affirmée et va être renforcée par la venue du héros. On peut supposer que la tradition « ouverte » est d'apparition récente et prend sens si l'on place un contexte historique en regard du texte : les Kirghiz ont été petit à petit soumis au pouvoir impérial russe qui, en pacifiant la région, a imposé un ensemble de limitations de mouvements géographiques à des tribus nomades dont c'était le mode de vie. Cette limitation de l'espace explique en partie ce besoin d'extrapoler la naissance de Manas, mais ne fait pas pour autant des Russes le nouvel ennemi des Kirghiz. L'épopée procède à une recombinaison du contexte, non à un calque parfait de la réalité<sup>26</sup>.

## L'Ienisseï dans le texte épique, un exemple d'influence scientifique

Enfin, la présence de l'Ienisseï dans le texte épique est un exemple daté et précis de l'influence des recherches scientifiques soviétiques de l'époque et de leur intégration dans Manas. Ce fleuve fait aujourd'hui pleinement partie de l'imaginaire kirghiz et de sa connaissance historique générale. Cependant, le fait que les Kirghiz proviennent de la région de l'Ienisseï, puis qu'ils aient migré petit à petit vers l'Ala-Too, était inconnu des Kirghiz du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, comme le précise Abdyldaev (ABDYLDAEV, 1995, II, p. 581). Deux versions seulement, au XX<sup>e</sup> siècle, semblent avoir adopté cette information géographique et historique, celles de Ybyrajym Abdyrakman uulu (1888-1967) et de Žusup Mamaj (1918-2014), les deux personnages étant lettrés<sup>27</sup>. Cette tendance n'est pas largement répandue, mais est toutefois résiliente : le *manasči* Talantaali Bakčiev (né en 1971), par exemple, est l'un des rares à en parsemer sa récitation. Cette intégration d'un fait géographico-historique nouveau dans Manas se limite essentiellement à une classe érudite parmi les bardes.

---

<sup>25</sup> L'épisode 'la naissance de Manas' chez Radlov atteint les 164 vers et environ 12 000 pour Orozbekov.

<sup>26</sup> Sur la présence des Russes dans les versions de Manas du XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment Hatto et Prior. Des éléments sur cette même présence dans les textes du XX<sup>e</sup> siècle vont être présentés brièvement *infra*.

<sup>27</sup> Ybyrajym Abdyrakman uulu est l'un des premiers Kirghiz à avoir été associé à la collecte de terrain du folklore kirghiz dès le début des années 1920. Les manuscrits de la version Orozbekov sont écrits de sa main. Žusup Mamaj est quant à lui le plus célèbre *manasči* kirghiz de Chine. Sa version porte l'empreinte d'une connaissance vaste et érudite et n'est pas exempte d'une influence littéraire.

## II) Visions de 'soi', visions des 'autres'

L'épopée de Manas offre un exemple très intéressant d'incorporation de la complexité du monde extérieur au texte épique et d'adaptation de ce contexte particulier à l'action épique. Le barde compose et recompose en effet, au cours de la performance, un monde qu'il ne cesse de manipuler afin de donner à son audience un cosmos unique dans lequel évolue le héros. Mêlant réalisme et fiction, voire féerie, le texte déforme la réalité. Ainsi, le discours sur soi et le discours sur les autres interrogent le pouvoir de l'épopée à reconfigurer son monde et son idéologie sous l'influence de stimuli externes

### Manas devient Kirghiz

L'un des changements les plus radicaux qu'ait expérimenté le texte manassien à partir des années 1920 est la cohésion que va gagner la structure du texte épique parmi les bardes. En effet, durant ces années les premiers folkloristes, sans véritable support étatique, et d'obédience *djadide*<sup>28</sup>, vont collecter et classifier le folklore kirghiz.

Si c'est grâce à ces actions volontaristes que l'on possède les versions de grandes dimensions du XX<sup>e</sup> siècle, cette collecte n'est cependant pas détachée d'une certaine influence sur le contenu des textes collectés. En effet, parmi ces premiers folkloristes, on trouve le Bachkir Kayum Miftakov (1892-1948) qui enregistra, avec Ybyrajym Abdyrakman uulu, la version de Sagimbaj Orozbekov. Il est intéressant d'observer à ce propos l'apparition, dans le texte, d'éléments panturquistes, absolument étrangers à l'épopée, ainsi que la cristallisation d'une conscience « nationale » kirghize, qui va se traduire, dans le texte, par l'équation « Manas = Kirghiz ».

En effet, Manas était auparavant qualifié de *Nogoy*<sup>29</sup>. Les *Nogoy* sont, dans les épopées kirghizes et kazakhes, purement légendaires. Le nom se réfère historiquement à un arrière-petit-fils de Gengis Khan, Nogay Khan (mort vers 1300), régnant sur la Grande Horde. Le nom passa dans la tradition orale kirghize et finit par désigner des héros légendaires dont les faits guerriers sont estimés, tandis que l'ethnonyme Kirghiz, quand il apparaît, renvoie davantage à un présent plus trivial :

The traditional heroes of Kirgiz epic were Nogay, whose status as heroes par excellence resembled that of the Achreans in Homer [...]. It is touching that from the eminence of Kirgiz self-identification in song with the glorious Nogay, the old bards look down in scorn on the poverty stricken Kirgiz of real life on some of the rare occasions when they mention them (HATTO, 1977, p. 90).

---

<sup>28</sup> Mouvement réformateur culturel et social musulman né dans l'Empire russe au XIX<sup>e</sup> siècle, qui fait porter son effort sur l'éducation et l'alphabétisme. Ce mouvement se développa en Asie centrale tsariste, mais disparut progressivement après 1917.

<sup>29</sup> Il existe différentes orthographes : Nogaj, Nogay, Noghay etc. J'emprunte ici la graphie kirghize.

À titre d'exemple, il est frappant de constater que l'usage de Nogoy est beaucoup plus fréquent que celui de Kirghiz dans la version de Valikhanov (17 pour 2)<sup>30</sup> et dans celle de Radlov (9 pour 7)<sup>31</sup>.

Sagimbaj Orozbekov est considéré comme le barde qui a donné à Manas sa « nationalité » kirghize. Parler de « nationalité » peut paraître anachronique, mais les rapides et profondes mutations que l'État soviétique naissant va entraîner dans la région dans les décennies 1920 et 1930 autorisent un tel usage. L'épopée Manas sera justement appelée à plusieurs reprises « poème national » ou « épopée nationale », chacune des nouvelles républiques d'Asie Centrale étant associée à une langue et une culture et une figure symbolique ou historique majeure (FOURNIAU, 2019, p. 215).

On peut expliquer la rapide adoption de cette équation « Manas = Kirghiz » où l'ethnonyme Kirghiz est utilisé positivement, par le fait que cette nouvelle interprétation du *soi* est le résultat de plusieurs processus (djadidisme, politiques des nationalités soviétique, etc.). De plus, l'apparition de nouveaux moyens de diffusion (tels les journaux) et d'une intelligentsia locale et lettrée, formée dans les premiers établissements scolaires soviétiques, a contribué à fortifier cette association et la rendre absolument indissoluble. Aujourd'hui encore, il n'est pas concevable pour un Kirghiz de donner à Manas une autre « nationalité » ni de le dissocier de son destin d'unificateur de la nation.

### **Distinguer l'autre, distinguer l'ennemi**

Dans l'épopée, on observe également une reconfiguration de l'ennemi, de son identité et de ses caractéristiques. Les différentes versions respectent toutefois une distinction – réaliste, mais aussi caricaturale – à la fois ethnique, linguistique et religieuse. Les principaux antagonistes des Kirghiz sont les Kalmak (mongols Oirat) et les « Khitai » (Chinois) qui sont dans les textes souvent associés, voire confondus. Arthur Hatto décider de forger l'expression 'Sino-Kalmak' pour réunir sous un même terme les principaux des ennemis des Kirghiz (HATTO, 1977; 1990).

Les Sino-Kalmak se distinguent par un ensemble de traits caractéristiques des païens, opposés comme tels aux Kirghiz musulmans, mais aussi par la pression psychologique qu'ils exercent sur la nation kirghize : leur nombre surpasse largement les Kirghiz, et ils représentent une menace constante sur les marges du territoire kirghiz, principalement au nord – la région de l'Altay – et à l'est – la Chine moderne. À cette menace, Manas se doit de répondre avec force et d'assurer, par des attaques audacieuses, le contrôle de ces régions et de ces forces antagonistes. L'épisode *La Grande Campagne* (ou *Čon kazat*, expression qui emprunte le terme arabe *gazat* et donne à cet épisode militaire une dimension religieuse) est représentatif de cette réponse démesurée du héros à un danger du même acabit : Manas va se rendre maître de Beijin, la capitale lointaine des Sino-Kalmak<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> HATTO, 1977, 281.

<sup>31</sup> HATTO, 1990a, 622-3. Auxquels il faut ajouter 4 fois « Burut », terme qui désigne de manière dépréciative les Kirghiz (en langue mongole).

<sup>32</sup> Nous reviendrons en dernière partie sur cet épisode et ses conséquences pratiques.

Au sud, la principale population qui peut jouer le rôle d'ennemi dans l'esprit de Manas est le groupe nommé « Sart ». Ce nom désigne, pour un nomade, le sédentaire, le citadin mercantile, le cultivateur, vivant principalement dans le khanat de Kokand et l'émirat de Boukhara. Ces deux territoires ont joué un rôle politique et militaire prépondérant en Asie centrale jusqu'à ce que l'empire russe les soumette. Dans l'épopée, ils sont parfois envahis ou menacés par Manas. Cependant, au-delà de cette vision manichéenne opposant nomade et sédentaire, l'épopée, dans toutes ses versions, apporte un élément original en mariant le héros Manas et Kanıkey, fille du khan de Boukhara, union qui scelle, symboliquement une alliance entre deux forces antagonistes.

Enfin, l'univers épique réaliste se double d'un versant féérique, lorsque l'action et le propos du barde s'éloignent du territoire bien connu de l'Asie centrale. La version Radlov, par exemple, évoque la défaite des Indiens (Inde) devant Manas – sans toutefois livrer de détails géographiques ou culturels à ce propos – et mentionne l'existence de confins habités par le Peuple de la Chèvre, le Peuple du Chien et le Peuple de l'Aurore, témoignant de l'insularité de la tradition épique du XIX<sup>e</sup> siècle (HATTO, 1990b, p. 82).

### **L'épopée absorbe la complexité du monde**

Les textes épiques vont conserver cette dualité réalisme-féérique tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, mais faire montre également d'une certaine avidité dans le savoir : le nombre d'ethnonymes ou de toponymes, dans les versions canoniques d'Orozbekov et Karalaev, s'élève à plusieurs centaines, sans que les chercheurs expliquent toutefois cette abondance et ses caractéristiques. En un sens, cette multiplication des peuples et des lieux peut s'expliquer par le contexte historique et sa complexification, que l'épopée tente, dans un mouvement de synchronisation, de comprendre et d'expliquer par le texte.

La version d'Orozbekov est à ce titre une riche mine d'informations puisqu'apparaissent des ethnies ou nationalités absentes des textes précédents ; et ce phénomène ne peut se comprendre sans les mutations dont le barde lui-même a pu être témoin. En effet, le texte mentionne les Juifs (kg. *žööt*), les Allemands (kg. *nemis* < ru. *nemets*) et bien entendu les Russes (kg. *orus*). Cette absorption d'une multitude de peuples et de confessions différentes a, dans le cas d'Orozbekov, forcé le barde à réinterpréter la cosmogonie manassienne des textes du XIX<sup>e</sup> siècle. Le contexte n'est plus aussi simple qu'auparavant, et va jusqu'à entraîner, selon Daniel Prior, la possibilité d'un « relativisme culturel » (PRIOR, 2018, p. 242) dans le texte épique. Une autre conséquence remarquable, observée chez Orozbekov, est que le barde tend à rapprocher les Kirghiz des Kalmak sur un fond d'origine ethnique commune, les deux peuples sont, dans le texte, dits « fils de Türk », ethnonyme (politisé) qui ne peut s'expliquer sans une influence extérieure sur le barde (*ibid.*, p. 253).

Si le cadre épique offre un cadre immuable, une trame narrative généralement traditionnelle, celle-ci est donc régulièrement l'objet d'ajustements en fonction du contexte.

### III) L'épopée de Manas, pomme de discorde entre Chine et Kirghizstan

L'épopée de Manas a, entre 1952 et aujourd'hui, été au cœur de certains problèmes d'interprétations de son texte, problèmes qui ont des conséquences pratiques dans son contexte. En effet, l'un des principaux ennemis des Kirghiz, dans le texte, sont les « Khitai », que l'on traduirait par « Chinois<sup>33</sup> » en français. L'interprétation de ce terme est délicate, renvoyant à plusieurs strates historiques : il désigne tout d'abord un royaume fondé par les Khitai, dans le nord de la Chine actuelle, qui s'épanouit entre le X<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècles. Les populations turques en contact avec cet empire conservèrent le terme Khitay et le transmirent notamment aux Russes. Comme le précisa Louis Bazin,

En kirghiz actuel, « Chinois » se dit Kītay, et les auditeurs Kirghiz de l'épopée de Manas ne peuvent spontanément comprendre ce mot que dans cette acception. D'autre part, l'association [...] du nom des Mandchous à celui des Kītay ne peut guère se comprendre que par référence à l'Empire Chinois de la dynastie mandchoue des Ts'ing (1644-1912), dont la capitale, Pékin, était d'ailleurs celle des anciens souverains kitay (BAZIN, 1971, p. 379-80).

L'objet de ce chapitre est de montrer que le texte épique peut avoir des conséquences pratiques sur la géopolitique d'une part, mais aussi sur la politique culturelle internationale d'autre part. Tout texte épique se considère comme véridique et porteur d'une vérité historique. L'objet de cette partie est de passer en revue les limites que l'on peut donner à cette véracité, quand le symbolisme du texte doit être au contraire justifié et mis en avant.

#### Le problème du texte dans un nouveau contexte

En 1952, une campagne contre « le nationalisme culturel » fut menée dans les républiques à majorité musulmane : les épopées azéries, turkmènes, ouzbèkes, kazakhes et d'autres furent la cible du pouvoir central, victimes de ce que Benningsen (1975) a appelé la « crise des épopées »<sup>34</sup>. Manas reçut le plus fort de l'attaque, mais fut aussi le témoin d'une résistance farouche de la part des intellectuels kirghiz. On notera que l'on attaquait l'épopée en tant que texte à valeur historique ; on n'attaqua pas ceux qui la perpétuaient, à savoir les *manasči*. En juin 1952, après une virulente campagne de presse entre « pro-Manas » et « anti-Manas », une conférence fut organisée à Frunze, rassemblant près de 300 délégués du Parti communiste, de l'Académie des Sciences de l'URSS, de la Kirghizie, et des quatre autres républiques d'Asie centrale : deux camps se dessinèrent, mais aucune solution ne fut trouvée au niveau académique. Cette impasse fut toutefois contournée par le pouvoir central et Manas fut condamné *ad vitam aeternam* sous couvert de

---

<sup>33</sup> Je garde le mot équivalent dans le texte français afin de ne pas surenchérir dans la mésinterprétation.

<sup>34</sup> BENNINGSEN, 1975. Cette crise toucha non-seulement les épopées turques, mais aussi les épopées mongoles. Voir Roberte Hamayon, « The dynamics of the epic genre in Buryat culture », in *Epic Adventures: heroic narrative in the oral performance traditions of four continents*, ed. JHM Jansen, Münster, LIT, 2004, p. 61. Benningsen, qui est la principale source en ce qui concerne cette crise des épopées, a concentré son regard sur les populations musulmanes et turcophones de l'URSS.



« panislamisme, nationalisme-bourgeois, aventurisme militaire et dédain pour les masses laborieuses »<sup>35</sup>. La mort de Staline et la politique de Nikita Khrouchtchev permirent la lente réhabilitation des épopées d'URSS.

L'un des points de contentieux, parmi d'autres, en ce qui concerne Manas, touchait aux relations avec les Chinois (Khitai). En effet, c'était alors l'âge d'or des relations sino-soviétiques. La lutte contre les épopées centrasiatiques rencontrait, selon Vincent Fourniau, une question de politique internationale :

Les écrits actuels sur cette période font un lien entre l'établissement des relations de l'URSS avec la nouvelle Chine socialiste et le raidissement du pouvoir sur l'épopée, dans la mesure où le héros Manas guerroyait sans relâche ses ennemis au-delà du Tian-Chian, en particulier les Djoungars, en territoire devenu chinois par la suite. Le lien entre appropriation patrimoniale et géopolitique fonctionne dans les deux sens dans l'esprit des dirigeants soviétiques. (FOURNIAU, 2019, p. 265)

Ce même contexte intervient au moment de l'indépendance du Kirghizstan en 1991. Le pays exerce une souveraineté nouvellement acquise, et Manas est le héros et symbole national, objet de festivités internationales célébrant son supposé millénaire en août 1995, financées en partie par l'Unesco (van der HEIDE, 2015, p. 25). Toutefois, le président se doit de procéder à certains réajustements afin de ne pas inquiéter son puissant voisin qui, l'URSS étant dissoute, se révèle comme un adjuvant et partenaire économique de choix pour un pays en reconstruction économique.

Le président Akaev dédie un chapitre entier de son livre *L'Etat kirghiz et l'épopée nationale Manas* (2002) à cette question. Sa démonstration, pour la résumer, vise à affirmer l'amitié entre la Chine et les Kirghiz dans le passé, amitié qui entérine, au présent, les bonnes relations entre la Chine et le Kirghizstan :

Parmi nos scientifiques, le problème du rôle de la Chine dans le destin historique du peuple kirghiz et de l'influence de la Chine sur la situation dans l'ensemble de la région n'a pas été abordé fermement. Les évaluations positives et négatives alternent, créant un « effet zébré ». Sans revendication scientifique aucune, j'exprimerai ma propre opinion sur cette question. Ma thèse principale est que les Kirghiz et les Chinois ne se sont jamais combattus dans leur histoire séculaire, qu'ils ne se sont pas non plus menacés, mais, qu'au contraire, ils ont cherché à établir des relations amicales réciproques à tous les stades de l'histoire (AKAEV, 2002, p. 352).

Puis, au cours d'un long chapitre, d'énumérer ces relations et contacts bienveillants entre les deux nations. Remontant l'histoire de la plus haute antiquité à nos jours, Akaev en vient à aborder des problèmes plus concrets et actuels, comme les conflits frontaliers. Toute sa démonstration ne visait qu'à cela, justifier sa politique dans la négociation des problèmes frontaliers avec la Chine (dans les années 1990) et, partant, de l'indéniable rôle de la Chine pour l'Asie centrale en général, et par le Kirghizstan en particulier en tant qu'allié économique.

Pourtant, après avoir affirmé avec force, lors des célébrations de 1995 et dans les années suivantes, le rôle de l'épopée dans l'histoire et les valeurs kirghizes, il évoque un passage particulier de l'épopée de Manas, l'un des épisodes les plus fameux, celui de 'La Grande Campagne' (*Čon kazat – Чоң казат*) :

---

<sup>35</sup> Bennigsen, 1975, 472.

Une question légitime se pose : pourquoi l'épopée évoque-t-elle les Chinois comme des ennemis de Manas, alors que les Kirghiz n'ont jamais été en guerre avec les Chinois, et n'y ont même jamais pensé ? La 'Grande campagne' à Beijing ne pourrait exister qu'en termes mythologiques. Dans un contexte purement psychologique, la situation est compréhensible : un grand héros épique comme Manas se doit d'avoir un antagoniste au moins égal à sa puissance héroïque. Et du point de vue du conteur, un tel adversaire ne pouvait être que la Chine. Le fait que le nom de la capitale uygur, Beitin, soit phonétiquement proche du nom de la capitale chinoise, Beijing, pourrait jouer un certain rôle. Jadis, quand l'art des bardes de l'épopée n'était pas restreint par le cadre politique et idéologique<sup>36</sup>, ils laissaient leur imagination débridée s'enfoncer jusqu'au cœur de la Chine et sa capitale Beijing (*ibid.*, p. 414-5).

Maintenant que l'URSS n'est plus, les investissements chinois se font de plus en plus nécessaires, et nous voyons le président kirghiz louvoyer entre prétentions épiques et réalités géopolitiques et économiques : c'est que la Chine se dessine comme le nouveau puissant aux portes du petit Kirghizstan<sup>37</sup>.

Enfin, un récent article de Salamat Žibikeev<sup>38</sup> fait le point sur les interprétations de l'épopée par les Kirghiz et les Chinois, et montre leurs apories. Comme Žibikeev le montre bien au début de son article, la question des relations entre les deux pays devient assez vite celle des relations entre deux peuples (*people, народ*) kirghiz et chinois. Cependant, Žibikeev n'évoque pas la présence d'une communauté kirghize en Chine, mais se concentre uniquement sur le *texte* de l'épopée, étudié conjointement par les chercheurs chinois et kirghiz : écrit en novembre 2019, l'article reflète la politique kirghize de ne pas intervenir dans des affaires qu'elle considère relever de la politique intérieure chinoise (en l'occurrence les « camps de rééducation » du Xinjiang).

### Une épopée, une ethnie, deux pays

La Chine abrite la troisième plus grande communauté de Kirghiz après le Kirghizstan<sup>39</sup>, soit environ plus de 190 000 personnes<sup>40</sup>. Les Kirghiz sont présents dans le bassin du Tarim, depuis plusieurs siècles, et se sont retrouvés sous la coupe chinoise, officiellement en 1758. La Chine ne porta pas une attention marquée à cette région, si ce n'est pour y maintenir son autorité.

Au XX<sup>e</sup> siècle, dans les années 1950, la Chine ferma hermétiquement ses frontières, et principalement ses frontières terrestres occidentales. À partir de ce moment, la destinée de la langue kirghize, de part et

---

<sup>36</sup> Le lecteur remarquera l'évocation d'un cadre « politique et idéologique » qui pourrait restreindre l'imagination des bardes. On peut sans hésiter faire coïncider ce cadre avec la période soviétique. Mais une question se pose alors : maintenant que le président lui-même s'est expliqué à ce propos et a justifié des siècles de tradition orale en quelques phrases, cela signifie-t-il que *Manas* orientera sa Grande Campagne vers un autre ennemi dans les futures récitations des bardes ?

<sup>37</sup> Il y aurait aussi toute une discussion à faire – qui n'a pas sa place ici – sur la vision des « Chinois » ou (*kara*) *Kitaj* par les bardes Kirghiz des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles qui reflètent, dans leurs récitations, une vision géopolitique qui leur est contemporaine. Voir notamment PRIOR, 2018, HATTO, 1977 et BAZIN, 1971.

<sup>38</sup> Salamat Žibikeev, « Epos "Manas" and Modern Kyrgyz-Chinese Relations », article en ligne : <https://cabar.asia/en/epos-manas-and-modern-kyrgyz-chinese-relations/>, version russe : <https://cabar.asia/ru/epos-manas-i-sovremennye-kyrgyzsko-kitajskie-otnosheniya/> (article publié le 15/08/2019).

<sup>39</sup> Source: Petr Kokaisl, « Kyrgyz Minorities in China », *Inner Asia*, Vol. 14, No. 2 (2012), p. 384. En seconde position, on trouve l'Ouzbékistan.

<sup>40</sup> Estimation d'après le dernier recensement de la population chinoise de 2010 : 186 708 Kirghiz (柯尔克孜族) étaient alors recensés. Source : [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_ethnic\\_groups\\_in\\_China#cite\\_note-4](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_ethnic_groups_in_China#cite_note-4)

d'autre de la frontière, ne fut pas la même. Les politiques linguistiques soviétiques et chinoises offrent quelques similarités (changements d'alphabets par exemple), mais les influences du chinois sur l'une, du russe sur l'autre, ont sans doute contribué à « fabriquer » des langues qui sont aujourd'hui sensiblement différentes. Le kirghiz de Chine s'écrit encore en arabe réformé, alphabet abandonné en Asie centrale soviétique à partir de 1928.

À cette divergence linguistique, il convient d'ajouter une distinction onomastique, touchant non l'ethnie, mais son nom. En effet, selon Rémy Dor et Guy Imart, en 1953, la République populaire de Chine distingua ses Kirghiz dits 柯尔克孜 (« ke-er-ke-zi » ; en kirghiz, кыргыз) *des autres*, étrangers – soviétiques – dits 吉尔吉斯 (« ji-er-ji-si » ; en russe, киргизы)<sup>41</sup>.

La trajectoire que l'on pourrait deviner pour les études chinoises de Manas dessine peut-être un déracinement de l'épopée de son territoire et de sa culture d'origine et sa promotion comme exemple de littérature proprement chinoise.

En 2009, la Chine inscrit à l'Unesco le Manas et la tradition épique de Gesar en son nom. Cette inscription provoqua un scandale au Kirghizstan dont l'une des principales conséquences est l'inscription, en 2013, par le Kirghizstan de l'élément « Manas, Semetey, Seitek : trilogie épique kirghize ». Cela constitue une réponse à ce qui fut considéré au Kirghizstan comme un vol de propriété culturelle<sup>42</sup>.

### Considérations finales

L'épopée de Manas est un texte riche, dense et mouvant qui s'articule autour d'une trame dite classique, que les versions canoniques du XX<sup>e</sup> siècle ont plus ou moins entériné et fixé. L'évolution de certains aspects liés à la géographie épique démontre toutefois la dynamique du texte, qui essaye d'absorber un monde extérieur se complexifiant. L'un des problèmes majeurs auxquels est confrontée l'épopée au XXI<sup>e</sup> siècle est celui de la fixité du texte. Si des modifications et l'intégration de nouvelles références spatiales ou de nouvelles ethnies ont pu donner au texte épique une sorte d'actualité, toute la question est de savoir si cette dynamique continue ou si, au contraire, le texte se sclérose et se sépare définitivement d'un monde bien éloigné de ce qu'il était pour les bardes du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, la géographie épique met l'accent sur la capacité du texte à se renouveler et à s'adapter à un contexte, mais également sur les limites de ces transformations.

### Références bibliographiques

ABDYLDAEV, Èsenaly. Ene say. In: **Manas Enciklopedija**, tome 2, Bichkek, Muras, 1995, p. 581.

---

<sup>41</sup> Guy Imart et Rémy Dor, *Le chardon décheté (être kirghiz au 20<sup>e</sup> siècle)*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1982, p. 86-87.

<sup>42</sup> Pour plus de détails sur la période 2010-2013 au Kirghizstan, et le déploiement d'une 'Manas mania', voir BRULEY, 2019. D'autre part, il convient de préciser que l'épopée de Manas est inscrite trois fois à l'Unesco, deux fois au nom du Kirghizstan (2003 et 2013) et une fois au nom de la Chine (2009).

**Aikol Manas (Manas Magnanimous), by Jaisan, Son of Umot Received from the living spirit and put down on paper by Mariam, Daughter of Musa**, Volume 1, English translation by Adilet-Sultan Meimanaliev, 2014.

AKAEV, Askar. **Kyrgyzkaja Gosudarstvennost' i Narodnyj èpos 'Manas'** ("L'État kirghiz et l'épopée nationale Manas"). Učkun: Biškeek, 2002.

BAZIN Louis. Histoire et philologie turques. In: **Annuaire 1970-1971**, Paris: École pratique des hautes études. 4<sup>e</sup> section, Sciences historiques et philologiques, p. 375-381, 1971.

BENNINGSEN, Alexandre. The Crisis of the Turkic National Epics, 1951-1952: Local Nationalism or Internationalism?. In: **Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes**, Vol. 17, No. 2/3, p. 463-474, 1975.

BRULEY, Julien. **L'épopée de Manas : étude historique, patrimoniale et ethnographique**. Thèse d'anthropologie sociale, Université de Lille, 2019, 666 p.

DOR, Rémy. **Parlons kirghiz**. Paris: L'Harmattan, 2004.

FOURNIAU, Vincen. **Transformations soviétiques et mémoires en Asie centrale de l'«indigénisation» à l'indépendance**. Paris: Les Indes savantes, 2019.

HATTO, Arthur Thomas. **The Memorial Feast for Kökötöy-Khan (Kökötöydün aşı)**. Oxford University Press, 1977.

HATTO, Arthur Thomas. **The Manas of Wilhelm Radloff**. Otto Harrasowitz, 1990.

HATTO, Arthur Thomas. The Kirghiz and the Surrounding Peoples in Mid-Nineteenth Century Kirghiz Epic, in: DOR, Rémy. **L'Asie centrale et ses voisins: Influences réciproques**. Paris: INALCO, 1990, p. 73–83.

HEIDE, Nienke van der. **Spirited Performance: The Manas Epic and Society in Kyrgyzstan**. Bremen: EHV Academicpress GmbH, 2015.

HOWARD, Keith and KASMAMBETOV, Saparbek. **Singing the Kyrgyz Manas, Saparbek Kasmambetov's Recitations of Epic Poetry**. Folkestone: Global Oriental, 2010.

IMART, Guy & DOR, Rémy. **Le chardon déchiqueté (être kirghiz au 20<sup>e</sup> siècle)**. Université de Provence : Aix-en-Provence, 1982.

KÖÇÜMKULKIZI, Elmira. **The Kyrgyz Epic Manas. Selections translated, introduced and annotated by Elmira Köçümkulkizi**. disponible sur : <http://www.silkroadfoundation.org/folklore/manas/manasintro.html>

KOKAISL, Petr. Kyrgyz Minorities in China. In: **Inner Asia**, Vol. 14, No. 2, 2012.

**MANAS**. Version de Sahakbaj Karalaev. Sous la direction de A. Žajnakova, A. Akmataliev. Bichkek, Turar, 2010.

**MANAS**. Version de Mambet Čokmorov. Premier tome. Bichkek, Turar, 2017.

MICHELL, John and Robert (Tr.). **The Russians in central Asia: their occupation of the Kirgiz steppe and the line of the Syr-Daria : their political relations with Khiva, Bokhara, and Kokan: also descriptions of Chinese Turkestan and Dzungaria. by capt. Valikhanof, M. Veniukof, and other Russian travellers**. Translated from Russian, London : Edward Stanford, 6 Charing Cross, 1865.

PRIOR, Daniel. Sino-Mongolica in the Qırǵız Epic Poem Kökötöy's Memorial Feast by Saǵımbay Orozbaq uulu. In: **Philology of the Grasslands, Essays in Mongolic, Turkic, and Tungusic, Studies Series: Languages of Asia**, Volume 17, 2018, p. 230-257.

RADLOV, Vassili. Preface to Volume V: The Dialect of the Kara-Kirgiz (Translated by Gudrun Böttcher Sherman, with Adam Brooke Davis), **Oral Tradition**, 5/1, p. 73-90, 1990.

SOLTONOEV, Belek. **Kirgiz tarıkhı: Tarıkhıy očerker**, 2 vol., Bishkek, 1993.

VALIKHANOV, Čokan. **Sobranie sočinenij v pjati tomah**, t. 1, Alma-Ata: Nauka, 1984.

ŽIBIKEEV, Salamat. Epos "Manas" and Modern Kyrgyz-Chinese Relations. In : **Cabar**, Bichkek, 15 août 2019. Disponible sur : <https://cabar.asia/en/epos-manas-and-modern-kyrgyz-chinese-relations>. Accédé en ligne le 15 mai 2021.



AKBARPOURAN, Monire. *La semaine, o épico bíblico sobre a criação*. Cordel épico. In: *Revista Épicas*. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 45-63. ISSN 2527-080-X.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.4563>

**L'ESPACE ORDONNE DE LA CEREMONIE POUR CONJURER L'ESPACE ANGOISSANT DES CONQUETES :  
L'IMAGINAIRE DES TRADITIONS EPIQUES TURCOMANES (LE LIVRE DE DEDE KORKUT, LE LIVRE DE DEDE  
KORKUT QADJAR ET LES DESTAN IRANIENS DE KOROGLU)<sup>43</sup>**

**O ESPAÇO ORDENADO DA CERIMÔNIA PARA EVITAR O ESPAÇO ANGUSTIANTE DAS CONQUISTAS:  
O IMAGINÁRIO DAS TRADIÇÕES ÉPICAS TURCOMANAS (LE LIVRE DE DEDE KORKUT, LE LIVRE DE DEDE  
KORKUT QADJAR E OS DESTANS IRANIANOS DE KOROGLU)**

Monire Akbarpouran<sup>44</sup>

**Résumé:** Les traditions épiques des Turcs Oghuz ont évolué au fil du temps et des conquêtes accomplies à partir du Kazakhstan vers l'ouest et vers le sud. *Le Livre de Dede Korkut*, *Le Livre de Dede Korkut qadjar* et les *destan* iraniens de Koroğlu, aujourd'hui encore récités en Iran enregistrent ces déplacements en reconfigurant les oppositions au Turc Oghuz : chrétiens en Anatolie aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, Persans en Iran deux siècles plus tard. La ritualisation très rigoureuse de l'espace de la performance lors des récitations traditionnelles contemporaines de Koroğlu permet en même temps de repérer dans l'épopée un effort pour conjurer l'angoisse de l'acculturation née des conquêtes turcomanes en Anatolie et au Caucase.

**Mots clés:** Épopée turcomanes; *Dede Korkut*- Koroğlu; Turc Orghuz.

**Abstract:** The epic traditions of the Oghuz Turks evolved over time and with the conquests accomplished from Kazakhstan to the west and south. The Book of Dede Korkut, The Book of Dede Korkut Qadjar and the Iranian *destan* of Koroğlu, still recited in Iran today, record these shifts by reconfiguring the oppositions to the Oghuz Turk: Christians in Anatolia in the 15th-16th centuries, Persians in Iran two centuries later. The very rigorous ritualisation of the performance space during contemporary traditional recitations of Koroğlu allows at the same time to identify in the epic an effort to ward off the anguish of acculturation born of the Turkic conquests in Anatolia and the Caucasus.

**Keywords:** Turkoman epics; *Dede Korkut*- Koroğlu; Turc Orghuz.

<sup>43</sup> À Florence Goyet.

<sup>44</sup> Centre Urbanisation Culture Société, Montréal.

Le patrimoine commun des Turcs Oghuz<sup>45</sup>, *Le Livre de Dede Korkut*<sup>46</sup> compte douze récits autonomes, en vers et en prose, de longueur moyenne et le thème de la guerre n'y est pas dominant. Qu'a-t-il donc en commun avec une *Chanson de Roland* ou une *Illiade* ? Qu'est-ce qui nous amène à le classer dans la même catégorie, celle de l'épique ? Ce ne sont ni le thème ni la forme dans leur sens classique. C'est quelque chose qui les recouvre sans s'y limiter : l'imaginaire épique. Nous avons déjà abordé la question de « l'imaginaire épique » et à partir de l'analyse des occurrences du syntagme dans un large corpus constitué des écrits universitaires, nous avons proposé de le mobiliser comme un concept opératoire, un outil pour étudier l'épique (Akbarpouran, 2019). Nous avons montré que, dans cette perspective, l'imaginaire n'est pas seulement créé par la grande récurrence de certains thèmes. Il est issu d'une synergie dynamique entre le textuel et l'extratextuel ; entre la thématique, la médiation particulière qui se charge de sa transmission et sa réception par le public ; et, finalement entre les interactions qui lient l'imaginaire social et l'imaginaire épique.

*Le Livre de Dede Korkut* en tant que *destan* est une épopée<sup>47</sup>. Et nous savons également que les douze récits développent douze intrigues qui accomplissent ensemble « le travail épique » - notion mise au point par Florence Goyet pour évoquer la fonction sociale de l'épopée (Akbarpouran, 2014). Dans cette étude nous essaierons d'interroger l'imaginaire épique à partir des données concrètes et variées que l'examen *du Livre de Dede Korkut* nous fournit. D'un côté, 2018 a vu la découverte d'un deuxième ouvrage associé au même cycle épique. Cet ouvrage que nous allons distinguer de l'ouvrage principal – connu sous le titre de *Livre de Dede Korkut* ou *Dede Qorqud* – par l'adjectif *qadjar*<sup>48</sup> a été écrit deux siècles plus tard que le premier<sup>49</sup>. D'un autre côté, la tradition de la récitation du *destan* se perpétue jusqu'à nos jours et les *aşıq* iraniens récitent toujours les *destan* de Koroğlu<sup>50</sup>, un ouvrage qui a remplacé les *destan* de Dede. Donc, nous avons l'occasion d'observer et de reconstituer la réception des textes par leur auditoire traditionnel au cours du temps, ce qui

---

<sup>45</sup> La grande confédération tribale qui dans les X<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles a quitté les terres ancestrales, dans l'actuel Kazakhstan, pour migrer vers le sud et l'ouest. Cette confédération se trouve à l'origine de nombreuses dynasties qui ont régné sur le plateau iranien et en Anatolie, comme les Seldjoukides, les Safavides et les Ottomans.

<sup>46</sup> L'origine et la date de formation de ce cycle épique faisant toujours l'objet de controverses, nous y reviendrons.

<sup>47</sup> Sur la discussion critique en Turquie et l'élaboration de la notion d'épopée, voir Akbarpouran, 2017.

<sup>48</sup> Le manuscrit appartenant à un Turkmène de Gonbad, ville située dans le district Turkmen Sahara en Iran, les spécialistes turco-iraniens le qualifient de *Dede Korkut* de Gonbad ou de *Turkmen Sahara*. Pourtant, pour un public qui ignore l'intrication des communautés ethnolinguistiques en Iran, cette dénomination peut être à l'origine d'une mauvaise interprétation. D'après les propos de Veli Muhammet Hoca, celui-ci a acheté le manuscrit parmi une série de livres d'un descendant de la dynastie Qadjar à Téhéran. Cette dynastie qui a régné sur l'Iran de 1786 à 1925 était issue d'une tribu appartenant à la confédération tribale oghuz, au même titre que les Seldjoukides et les Ottomans et les populations qui ont fondé le Turkménistan. Il y a assez de différences linguistiques pour qu'on distingue la branche occidentale des langues oghuz, parlée en Turquie, en République d'Azerbaïdjan et par la majorité des turcophones iraniens, de la branche orientale parlée en Turkménistan et le nord-est de l'Iran (Shahgoli et al. 2019,150). En ce qui concerne la date de la transcription du manuscrit, les notes ajoutées par l'auteur/copiste peuvent nous éclairer : une définition empruntée au dictionnaire Sanglax, rédigé en 1759, nous amène à situer la transcription dans une époque postérieure à cet ouvrage (p. 156-157).

<sup>49</sup> La date et le lieu de la transcription du manuscrit font l'objet de débats. Nous partageons la théorie d'Irène Mélikoff selon laquelle cette version est le résultat des remaniements au XV<sup>e</sup> siècle d'une œuvre longuement restée orale (Mélikoff, 1995, 18).

<sup>50</sup> À ce propos, je me permets de renvoyer à mon livre en cours de publication : *Koroğlu du XIX<sup>e</sup> siècle et les aşiq iraniens*.

nous procure un riche éventail d'éléments de comparaison et de réflexion pour creuser la problématique de l'imaginaire épique. Nous aborderons ici trois questions : autour de quels thèmes le récit épique s'articule-t-il ? En quoi le hors récit et l'extratextuel contribuent-ils à l'actualisation épique d'un récit qui ne contient aucune scène de combat ? Comment dans un contexte traditionnel l'imaginaire, notamment spatial, déployé dans ces destan agissait-il sur la société ?

### **L'angoisse de la conquête**

Daniel Madelénat distingue deux définitions de l'épopée : « au sens étroit, genre de la tradition occidentale ; au sens large, classe de narrations de ton grave, sans spécification de longueur, de mètre, de type d'actions, qui rappelle l'extension de l'épos oral. » (Madelénat, 1986 : 73). Dans cette perspective, « le récit, généralement oral (*l'épos*), peut charrier des thèmes très différents, et le conte, le chant lyrique, voire le drame, assumer la représentation de la carrière héroïque » (Madelénat, 1986 :14). Les nuances apportées par les études comparatives ont ouvert les portes du sanctuaire du genre épique à de nombreux ouvrages privés du statut littéraire des épopées canoniques occidentales, mais l'analogie entre le récit de la guerre et *l'épos* reste toujours en vigueur. Certes, la construction de tout récit requiert un élément perturbateur et un dénouement, mais *l'épos* s'y investit avec un enthousiasme particulier. Il a le potentiel pour convertir toute péripétie apparemment banale en une question de vie et de mort ! Nous reviendrons sur ce sujet plus loin pour savoir comment une récitation réinvestit et mobilise le récit ; mais sur le plan narratif aussi la tension est observable.

Articulés autour des scènes de combat ou non, les thèmes qui participent à la mise en intrigue sont tous des thèmes qui interpellent sérieusement et profondément un très grand nombre des agents sociaux, les thèmes associés aux soucis et aux appréhensions collectives. Qu'est-ce qui garantit la perpétuité d'une tradition orale si ce n'est l'intérêt d'un grand public ? Après tout, c'est seulement un public riche et bien placé dans la hiérarchie sociale qui peut organiser une grande cérémonie et commander la récitation par laquelle les récits vivent et se façonnent. En effet, dans le cas des épopées traditionnelles, la mémoire collective endosse le rôle décisif de médiation et c'est elle qui gère le répertoire des thèmes et des intrigues. Pour subsister, ces épopées reposent avant tout sur les cérémonies où les bardes communiqueront leur savoir à l'assistance et où les réussites des bardes encourageront les nouvelles générations à s'initier dans le métier. Sans aucun doute les guerres et les grandes souffrances marquent les esprits et s'incrument dans la mémoire collective des sociétés : l'historiographie traditionnelle peut l'attester parfaitement. Et cela pas seulement grâce aux mécènes impliqués, mais aussi par l'impact de l'événement sur la vie collective. En effet si Ricœur voit en épopée l'ancêtre commun du récit historique et de la fiction, c'est que l'épopée « préserve la mémoire de la souffrance, à l'échelle des peuples » (Ricœur, 1985, 274-275). D'où vient alors cet engouement des peuples à ruminer les souffrances anciennes ? N'est-ce pas les conflits et les tourments contemporains qui provoquent ce genre de réminiscences, ressuscitent les affres de jadis, actualisant ainsi les

représentations narratives du passé ? Après tout, pour se faire comprendre, l'épopée « se doit [...] de travailler avec le matériau que tous connaissent » (Goyet, 2006, p. 268-269).

À en croire Paul Ricoeur l'identité, individuelle ou collective, se construit à travers les récits qu'on se raconte à propos de son passé. Mais l'accès au vécu du passé – le nôtre ou celui d'autrui, individuel ou collectif – n'est pas immédiat : sans l'intermédiaire du récit il est impossible.

De même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents (lesquels, du même coup, ne méritent plus d'être appelés les mêmes événements), de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées. (Ricoeur, 1985, 358)

Aussi le récit de vie, tel que conçu par Ricoeur, nous rappelle-il la récitation épique perpétuée au sein de la tradition orale : « issue de la rectification sans fin d'un récit antérieur par un récit ultérieur, et de la chaîne de reconfigurations qui en résulte. (Ricoeur, 1985, 357-358) Le récit épique peut également accumuler plusieurs événements historiques – décalés les uns par rapport aux autres sur le plan réel – sous forme d'un seul récit. Mais si le récit épique offre à son public le moyen de se faire une identité collective et de la réviser au sein d'une expérience collective et d'un événement social, ce n'est pas seulement pour la transmettre : comme nous l'avons évoqué, la rectification du récit s'effectue en fonction des situations présentes.

Le passé est raconté avec des références aux conditions actuelles puisque le narrateur peut repenser sa biographie en relation à des schémas cognitifs incorporés postérieurement aux événements racontés, mais antérieurs au moment présent (Lindón, 2005, 59). D'ailleurs toujours d'après Ricoeur « le futur est inscrit dans le présent » (Ricoeur, 1985, 302). Lecteur de Koselleck, il voit en l'identité le fruit de « l'expérience du passé », mais également de « l'horizon d'attente », et par ce dernier il entend « l'espoir et la crainte, le souhait et le vouloir, le souci, le calcul rationnel, la curiosité, bref toutes les manifestations privées ou communes visant le futur » (*idem*). Aussi les transformations qu'on constate au sein d'une tradition orale trouvent-elles d'autres explications que la simple et innocente faille de la mémoire ou l'insouciance de l'assistance à l'égard des dérivations. Reconnaitrons-nous dans les actualisations diverses d'un récit, les projections collectives vers le futur, les matrices des changements au lieu de les interpréter comme les conséquences insignifiantes et indispensables de ces changements ?

Florence Goyet reconnaît dans les « parallèles-différences » déployés dans la *Chanson de Roland* les argumentations implicites d'une communauté à l'égard des conflits qu'elle vit. Ce qui fait du dénouement une décision sociale, une nouveauté (Goyet, 2006, 211-212). Notre analyse du travail épique dans le *Livre de Dede Korkut* nous a permis de repérer les parallèles-différences entre les cadets et les aînés (Akbarpouran, 2014) et nous a amenée à la conclusion que chaque jeune garçon qui s'initie à cette aventure et qui gagne le titre du bey, n'est que l'incarnation la plus manifeste d'un mouvement, d'un dépassement de la crise, celle vécue par les Turcomans<sup>51</sup> installés dans de nouveaux territoires. Le désir de s'adapter à la nouvelle vie et

---

<sup>51</sup> C'est la dénomination déployée pour les populations semi-nomades et issues d'Oghuz pendant plusieurs siècles, après leur conversion à Islam et avant qu'elles n'adoptent chacune de nouvelles dénominations dans de nouveaux territoires.



l'angoisse de perdre tous ses repères se conjuguent pour donner vie à un conflit que l'épopée cherche à résoudre en examinant diverses options, par le moyen de diverses configurations narratives qu'elle développe en parallèle. Les douze récits posent la même question de façons différentes et permettent ainsi au public d'envisager ces enjeux avec des perspectives diverses.

Quant au Dede Korkut qadjar, le manuscrit contient deux récits dont seulement un correspond à la forme habituelle du destan<sup>52</sup>, puisque l'autre est à la première personne<sup>53</sup>. Écrits avec un très grand décalage historique, ils mettent en scène un héros qu'on rencontre déjà dans l'ouvrage précédent : Salur Qazan. Les motifs narratifs montrent eux aussi une très grande affinité avec les motifs de l'ancien ouvrage : 1. Le protagoniste part à la chasse et une fois éloigné de ses hommes, il se retrouve en face d'un élément menaçant ; 2. Il abat le dragon ; 3. Avant qu'il n'enlève la peau de dragon qu'il porte, les gens de l'Oghuz le prennent pour un dragon, mais ils finissent par le reconnaître et les retrouvailles se fêtent. Pourtant, ce récit marque un changement de paradigme. Effrayé par le dragon, Salur s'adresse à son tuteur et celui-ci l'éclaire : ce qu'on appelle dragon n'est qu'un grand serpent ! Faut-il voir dans cette scène une rupture heureuse avec le monde chimérique d'un autre temps ? Après tout c'est grâce à ce désenchantement qu'il sort vainqueur. Le semi-récit à la première personne reprend aussi de nombreux motifs anciens pour raconter une nouvelle conquête : celle du territoire que nous connaissons aujourd'hui sous le nom d'Azerbaïdjan iranien, la grande province où régnait le dauphin des rois qadjar.

Les quatorze récits de notre corpus narratif mettent en scène divers éléments hostiles ou conflictuels qui incarnent tous une menace : ennemi, rebelle, traître, dragon, monstre, la mort. Si le symbole du mal change d'un récit à l'autre, son mode de fonctionnement reste invariable : soit on l'écarte tout de suite et avec toute sa vigueur, soit on perd son honneur et cela débouche sur l'effondrement de toute la confédération tribale. Ainsi mène-on la guerre pour supprimer une menace, mais aussi pour se réaliser et se faire une place dans la société – projet dont la défaite peut avoir des conséquences graves sur la vie collective. Dans le cas de la tradition des destan en Iran, ce qui distingue les destan du *Livre de Dede Korkut* et les destan de *Koroğlu* d'autres destan n'est pas seulement les diverses variantes du thème du conflit ou de la crise, mais aussi cette visée collective et une tonalité particulière qui engagent le public dans un conflit grave et qui lui font partager, un peu plus loin, le soulagement et la fierté de le résoudre.

La crise et le conflit représentent un temps « où les anciennes vérités ne sont plus en prise sur le réel, ne suffisent plus à se conduire dans un monde bouleversé » (Goyet & Vinclair, 2018, 20). Et ce bouleversement n'est pas seulement vécu dans le passé dont on se raconte le récit, il marque le moment même où l'on fouille dans l'expérience collective et dans les matériaux traditionnels pour choisir le récit à commanditer ou à réciter ! Moment où l'on fait le choix du récit et de la version – choix exercé, entre autres, à travers celui du barde – à commanditer; où le barde apporte des nuances dans le récit commandité pour

---

<sup>52</sup> Lignes 730-783.

<sup>53</sup> Lignes 706-729.

s'assurer de la réussite de sa performance ; et où le public réagit à cette nouveauté : approbation ou rejet. La première s'exprime par les acclamations et les gratifications sur place et l'invitation ultérieure du barde à d'autres cérémonies, le deuxième par les contestations parfois violentes, les questions ou, dans les cas moins graves, par le décrochement lors de récitation et la perte du statut et du marché plus tard.

Nous ne pouvons pas développer une théorie générale du thème épique dans le cadre de cette analyse. Il nous semble néanmoins important de constater qu'au moins dans ces treize récits le thème épique est loin d'être un élément purement textuel qui s'ouvrirait d'une même façon à tout public et à tout moment. Cette observation résonne avec l'approche adoptée par le thématicien contemporain Michel Collot selon lequel « le thème a une structure (textuelle) et un horizon (extratextuel) » (Collot, 1988, 86). De fait, un élément de réponse à la problématique du thème épique peut être cherché du côté de l'horizon extratextuel des thèmes : la tonalité affective des thèmes dans *Le Livre de Dede Korkut* nous est inaccessible. Les scènes de combat sont les seules instances où nous pouvons cerner l'ampleur et l'intensité investies dans le récit. Pourtant, les gens qui entendaient un aşiq chanter ou réciter dans une cérémonie et partageaient cette identité collective vivaient certainement une autre expérience, comme c'est toujours le cas pour la réception de Koroğlu par les gens auxquels elle s'adresse vraiment, selon une médiation singulière à travers laquelle le récit épique était reçu comme tel. Ainsi, le récit n'aurait-il pas besoin d'une médiation particulière à travers laquelle il sera reçu et plus précisément vécu comme épopée ? Le *destan* turc s'ouvre à son auditoire avant même que la récitation ne commence. Il mobilise tout une cérémonie et s'approprie le space de vie de son public pendant plusieurs soirées. Sous le charme de cette cérémonie le salon, les couloirs et le jardin d'une maison change en une arène où les participants se disputent leur place dans la hiérarchie sociale. Plus on contribue à la cérémonie, plus on se fait respecter par la communauté.

### Récit et hors-récit : les enjeux de la cérémonie

Le spécialiste de la tradition épique turque, Karl Reichl, distingue deux groupes principaux dans les œuvres narratives formées dans cette tradition : épopée héroïque véritable [« *the heroic epic proper* »] et l'épopée lyrique d'amour [« *the lyrical love-epic or romance* »]. Dans le même ouvrage et après de longues discussions il admet cependant que le *destan* se définit surtout en référence au contexte de communication : c'est " un récit qui est exécuté dans un cadre cérémonial [...], dans un style particulier de chant et de récitation et, en règle générale, accompagné d'un instrument" (Reichl, 1992, 124). Effectivement, dans le jargon des aşiq iraniens, il n'y a pas de vocable précis pour distinguer ces deux groupes et le recours au terme arabe<sup>54</sup> équivalent de l'épique n'est que très rare et très récent. Pourtant, curieusement, ni pour ces professionnels ni pour leur public une récitation de Koroğlu n'a la même valeur que la récitation d'un *destan* d'amour classique. *A priori*, elle est beaucoup plus sérieuse et mérite une attention particulière. En effet, pour eux, les récits de Koroğlu ne se distinguent pas des récits d'amour seulement par le fait qu'ils mettent en scène

---

<sup>54</sup> حماسه

les exploits d'un guerrier, mais aussi parce qu'ils sont véridiques et parce qu'ils sont porteurs de valeurs fondamentales. Pour dire autrement, ils les prennent au sérieux beaucoup plus que les autres.

Cette vision des choses peut nous paraître bizarre : *a priori* l'histoire de deux amoureux avec de brèves interventions du merveilleux correspondrait à la vérité plus commodément que le récit d'un rebelle possédant un cheval et une épée magique et menant une vie qui dépasse les mesures humaines à presque tout instant ! Plus curieux encore : les scènes de violence et de mœurs d'autres temps ont depuis un moment commencé à gêner le public et les aşıq se donnent beaucoup de peine pour les justifier, ou les suppriment. Comment peuvent-ils concilier cette intervention sur le corpus traditionnel avec leur foi en la véracité des récits et au caractère intouchable de la tradition ? La réponse est très simple : ils le font au nom même de la vérité. Ils nuancent les corpus traditionnels, non pas parce qu'ils pensent qu'il s'agit d'un récit fictif et qu'un récit fictif se modifie facilement ; mais bien au contraire parce qu'ils essaient d'ajuster le récit à un régime de vérité qui le transcende. Cette vérité est d'un autre ordre que celle d'un récit historiographique : loin d'être vérifiable et réfutable, le récit traditionnel a abondamment recours à la fiction, mais ne perd en rien son statut canonique et autoritaire. Pour son public, il n'appartient pas au domaine de la littérature, ni à l'histoire ! Nos observations prouvent bien qu'en Iran contemporain les gens – ceux qui l'apprécient comme ceux qui le trouvent obsolète – ont du mal à accepter l'appartenance d'un destan à l'une de ces catégories. Ici le rapport de l'épique et de la vérité se calque sur celui qui existe entre celle-ci et la tradition même (Boyer, 1986). D'où cette illusion d'exhaustivité et d'atemporalité, et cette adhésion semi-religieuse du public traditionnel qui s'y reconnaît.

L'examen des récitations de Koroğlu dans les milieux traditionnels et les villages iraniens nous a permis de remarquer qu'écouter une récitation traditionnelle est plus que lire un récit à haute voix : 1. un récit raconté ou récité par une autre personne qu'un barde ne relève pas du même genre ; 2. pour devenir barde, il faut remplir un grand nombre de critères et accomplir un parcours assez exigeant. Ce qui garantit non seulement le parfait apprentissage du corpus, mais aussi et surtout l'adhésion infaillible de cette personne aux valeurs et à l'imaginaire en question, de façon à ce qu'il devienne l'incarnation même de la tradition et gagne une autorité sociale très considérable ! 3. la récitation du barde s'intègre dans une cérémonie codifiée, et raconter le récit ne constitue qu'une partie des tâches de ce porte-parole des ancêtres ; 4. le barde ne se contente jamais de déclamer le récit brut, à chaque récitation. Il le recontextualise en ayant recours à des explications, des anecdotes, des proverbes, etc. Chaque récitation se construit avec de nombreux sous-genres, mobilisant ainsi une grande partie de la tradition.

Autrement dit, non seulement il y a de nombreux éléments extratextuels qui accompagnent chaque récit et influencent sa réception, mais il y a aussi un grand nombre d'éléments textuels, hors récit, qui sont indispensables à la récitation. Pour nous faire une idée de la réception du *Livre de Dede Korkut* par son public, référons-nous aux récitations traditionnelles contemporaines de Koroğlu qui ont lieu dans les fêtes de mariage. Bien que depuis très longtemps un mariage requiert le recours aux administrations ainsi qu'aux

mollâs, un aşiq traditionnel se charge toujours d'ajouter des petites touches de bon augure : donner la bénédiction aux mariés, faire le vœu de mariage aux célibataires dans le public ou dans la communauté, prier Dieu pour qu'il bénisse les mariés et tous ceux qui sollicitent l'aşiq en leur octroyant de bons descendants. Il est également sollicité pour intervenir dans les conflits qui peuvent entraver le mariage et la réussite de la cérémonie : il se porte alors juge dans un conflit et réconcilie deux adversaires associés aux mariés, ou se porte garant pour arracher l'accord du père de la fille ou les parents de deux amoureux, etc. Ce qui accorde au barde cette autorité, c'est le statut canonique de la tradition qu'il incarne. D'autant plus que lors de ces interventions, il cite souvent des formules et des motifs empruntés aux récitations.

Ajoutons à ces matériaux extratextuels ceux qui font plus étroitement partie de la récitation, mais sortent du cadre du récit et font appel aux autres genres ou sous-genres folkloriques : l'explicitation de la signification allégorique d'un passage ou de la leçon morale qui appuie la sagesse délivrée par celui-ci ; la mention d'un exemple contemporain pour un geste ou un événement ; la paraphrase et l'explication des expressions et des mots tombés en désuétude ; l'introduction d'un dicton et l'anecdote qui exprime son origine ; la localisation d'un toponyme fictionnel en faisant appel aux expériences personnelles et/ou aux éléments connus de son public. D'un point de vue littéraire on serait tenté de caractériser ce corpus de paratexte, pourtant ce mot ne représenterait jamais l'intérêt qu'un auditoire traditionnel y porte. En effet, la plupart des gens qui commandent un récit le savent par cœur et s'ils payent, c'est surtout pour participer à son actualisation. Le hors-récit suggère un échantillon de la sagesse ancestrale et le récit offre l'occasion de travailler sur et à partir de ces matériaux et de sonder les possibilités qui s'offrent. Du reste, ces éléments textuels recadrent l'histoire racontée et lui ajoutent une touche personnelle, ce qui ouvre la voie à l'alternance des verbes conjugués au présent et au passé. Ces allers-retours entre l'instant de la récitation et un moment indéterminé et mythifié dans l'histoire se conjuguent à la magie d'une réception collective ritualisée et à la capacité d'un barde à créer une synergie singulière et une adhérence maximale.

La mise en espace de la performance contribue aussi largement à renforcer le statut charismatique du barde jusqu'à transformer la cérémonie en une compétition très discrète pour entrer en contact avec celui-ci et prendre part à la récitation. Le barde est la seule personne qui a le droit d'être debout pendant la cérémonie. Même le musicien qui l'accompagne quand il chante est assis par terre. Le barde marche et parcourt le salon. Pendant la cérémonie il ne sort du salon que très rarement : pour un bref repos ou bien à la suite d'un appel pour recevoir une commande de la part de quelqu'un qui est installé à l'extérieur. Les interlocuteurs principaux, eux, sont toujours logés dans le salon. Autrement dit, les couloirs et le jardin de la maison sont réservés aux gens qui ne sont pas en mesure de passer une commande : les femmes, les enfants et les membres marginalisés de la communauté. Dans le salon par ailleurs, les places n'ont pas la même valeur : les invités les plus respectueux sont logés le plus loin possible de la porte et ils sont tout de suite repérables.

Dans une telle perspective, toute échange avec le barde jouit d'un intérêt symbolique très fort : pour le faire approcher et s'entretenir avec lui, il faut passer une commande. Ce qui exige un minimum de capacité financière et une connaissance adéquate du corpus. N'oublions pas que si quelqu'un commande un morceau qui déplaît au public, on lui reprochera son mauvais goût ; et si quelqu'un installé dans le couloir sait passer plusieurs commandes intéressantes, il y a de grandes chances qu'il soit conduit dans le salon la prochaine fois. C'est dans cette ambiance organisée autour du savoir et du pouvoir que le destan turc prend corps et agit sur tout un réseau de relations sociales.

Il ne serait pas abusif d'imaginer que la récitation de Dede Korkut avait aussi recours à ce genre de sagesse hors récit et bénéficiait ainsi d'une réception plus valorisante et plus efficace. En effet, les manuscrits qui nous sont parvenus contiennent en grand nombre des formules et des passages très similaires à ceux qui sont exploités par les aşiq contemporains comme des composantes hors récit de la récitation. La version ancienne, présentée sous forme du « livre » sépare les douze récits des quelques pages consacrées à ce corpus et placées au début du recueil comme un prologue, tandis que dans le Dede Korkut qadjar le récit constitue seulement un tiers du texte. Cette modeste partie succède à une série de passages en vers ou en prose hautement rythmée, ayant un caractère moralisant et/ou relevant de l'éloge. Évidemment dans aucune de deux versions il n'existe de dénomination qui indique qu'il s'agirait d'un prologue ou d'un corpus moins important que le récit. Ici une comparaison entre les coutumes de la mise en écriture plus récente peut être révélatrice. Aujourd'hui et depuis les plus anciens manuscrits légués par les aşiq à leurs disciples, ce sont seulement les parties en vers du récit qui sont consignées. Le reste, s'apprend sur place et pendant les cérémonies.

Autrement dit, dans de tels contextes, l'écriture n'est qu'un support de mémoire pour conserver les parties dont la forme doit rester absolument intouchable. Ce qu'un barde traditionnel n'explique jamais par la position essentielle de telles parties au détriment du reste. Bien au contraire, les maîtres conviennent d'exprimer leur désapprobation à l'égard de ceux qui se contentent de chanter ou de réciter ces parties sans parler de la sagesse et sans incarner cette sagesse dans leurs gestes quotidiens, les gens qui se laissent réduire au statut d'un « chanteur » !

Cette conception de la profession converge avec les observations faites par les anthropologues sur le terrain en Afrique où les mots du barde sont censés expliquer le monde et agir sur les individus, où l'épopée épouse la valeur d'une « encyclopédie tribale » (Diouf, 1991, 31) et va encore plus loin pour remplir la fonction d'une « institution sociale » (Seydou, 1996). D'ailleurs, depuis les années 1990 les études anthropologiques et littéraires attestent la parenté qui existe entre la tradition de récitation des bardes en Asie centrale et le chamanisme préislamique (Basilov, 1992 & Reichl, 2001 & Reichl, 2003). Le même destin, l'islamisation du chamanisme, s'observe dans la branche occidentale de la tradition en Anatolie (Zarcone, 2013). Quant aux aşiq iraniens, l'affiliation d'une grande partie de leur corpus aux ordres ésotériques est attestée. Et nos observations complètent ce tableau où nous constatons une cérémonie plutôt qu'un récit :

un genre qui ne se réalise qu'à travers la performance présidée par une figure d'autorité et l'incarnation de la tradition, un barde.

Une telle cérémonie n'a pas seulement vocation à actualiser et à transmettre la tradition, mais se doit aussi de rassembler les membres de la communauté et de les aider à se situer par rapport aux autres. C'est grâce à cet « acte performatif » et à la « cérémonie de reconnaissance », pour reprendre l'expression de Pierre Vinclair, que les membres de la communauté se reconnaissent comme tels et tissent des liens de complicité (Vincclair, 2014, 391-410). La reconnaissance peut être le mot-clé d'une récitation d'aşiq, car il s'agit également de la reconnaissance des valeurs, des morales enseignées par le barde, de l'histoire collective qu'il re-raconte, de l'identité collective dont il trace les frontières, voire des thèmes qu'il met en avant comme les sources de soucis et d'espoir. La cérémonie et le corpus malléable et foisonnant qu'elle met en chantier investit et réinvestit le récit en le plongeant dans la source de la tradition. C'est à ce moment où il « se laisse déborder » (Goyet & Vincclair, 2018, 20) qu'il travaille la société.

### **L'intégration de l'innovation : nouveaux territoires, nouvelles altérités**

Nous avons vu que l'imaginaire épique qui soutient le *Livre de Dede Korkut* déploie certains thèmes grâce à un récit et dans un cadre cérémonial et ritualisé. Le statut canonique de la tradition où s'ancre le récit et la récitation leur accordent une valeur normative au plan social. Néanmoins, la dimension prospective de l'identité narrative n'arrête pas d'actualiser le récit et par-delà, c'est la tradition même qui s'actualise. En tant qu'une des médiations culturelles les plus accessibles à tous les membres de la société et loin de se réduire à un simple divertissement, cette épopée sait bien se servir de l'autorité du passé et de la tradition, aussi bien que de l'intérêt socio-politique des problèmes graves résolus dans le passé au travers des guerres, des sacrifices et des massacres. Raconter les épreuves que les *beys oghuz* dépassaient dans un « autrefois » mythifié pour arriver au pouvoir et le garder fait circuler une connotation de crise et interpelle, réactivant ainsi d'innombrables éléments socioculturels et politico-religieux associés à ce sentiment dans la mémoire collective.

L'épopée s'impose, dans cette perspective, comme une partie de la tradition et contribue alors à la reconstruction permanente de l'imaginaire social. Ricœur affirme : « Tout se passe comme si cet imaginaire [l'imaginaire social] reposait sur la tension entre une fonction d'intégration et une fonction de subversion » (Ricœur, 1984, 53). La fonction intégratrice et unificatrice de l'épopée a toujours été évidente, mais pour cerner sa fonction novatrice il faut se rendre compte du travail de construction et de reconstruction permanente qui se profile derrière les entités que l'on considérait invariables et uniques : histoire, tradition et identité.

Pascal Boyer qui qualifie la tradition de discours narratif (Boyer, 1984) avance l'idée que l'épopée, tout en s'enracinant dans ce discours, le contredit en mobilisant une partie du savoir commun, et lui apporte des nouveautés au bout d'un certain temps (Boyer, 1982). La réalité reconstruite qui se renouvelle à chaque

réception relève de la mémoire collective comme le résultat de la gestion du passé selon « un mécanisme qui choisit, garde, rejette et transforme les principaux éléments d'un passé culturel » (Van Gorp & Musarra-Schrøder, 2000, 27). La tradition et le récit épique ne font que mobiliser une partie du savoir commun pour qu'elle concorde avec la nouvelle vérité sociale qui se fait jour et le thème y joue un rôle déterminant : il « rend pertinente une partie de notre stock de connaissances et focalise notre attention sur elle » (Moscovici & Vignaux, 1994, 37). Rien d'étonnant alors que faire face aux conflits encourage une représentation du passé marquée par un élément hostile. Les thèmes, les *thêmata* pour reprendre le vocabulaire de Moscovici, font des liens entre les individus et l'expérience collective, et par-delà entre les générations, les membres d'un groupe ou les groupes d'une société. Ils « se réfèrent à des possibilités d'action et d'expérience en commun et intégrés à des actions et des expériences passées. [...] ils sont toujours préservés comme des sources constantes de nouvelles significations ou de combinaisons de significations si besoin est » (*idem*).

Le *Livre de Dede Korkut* se réclame de l'oghuznâme<sup>55</sup>, la tradition qui célèbre la vie d'Oghuz khan, l'ancêtre mythique des Turcs oghuz et celle des héros de cette confédération. Il reprend de nombreux motifs, formules, personnages et valeurs repérables dans les oghuznâme qui nous sont parvenus dans la tradition écrite. Les deux moments différents de l'histoire de la tradition que nos deux ouvrages ont captés montrent de grandes divergences ainsi qu'un rapport différent à la tradition écrite. Nous pouvons voir dans ces ruptures les suites des événements historiques, mais également et surtout les nouveautés apportées par l'imagination narrative. Ce qui est important, c'est de faire état du caractère subtil des changements : ce sont les nuances subtiles qui donnent au bout d'un temps ces changements, voire ces ruptures. L'observation des transformations dans les destan de Koroğlu ne laisse aucun doute en ce qui concerne l'existence d'une telle procédure : aucune nouveauté n'intègre la tradition, sauf si elle passe inaperçue ou si elle se justifie habilement au nom du retour à une étape antérieure et plus correcte de celle-ci.

La rupture la plus brutale qui s'observe entre les deux ouvrages concerne l'*altérité* et le territoire de l'Oghuz. La métamorphose de la tradition favorise, aux XV-XVI<sup>e</sup> siècles et dans les territoires directement ou indirectement concernés par la conquête de l'Anatolie, la formation d'un recueil où l'identité de l'Oghuz, nomade, se définit par opposition aux chrétiens propriétaires des forteresses et évoqués comme mécréants, tandis que le même matériel traditionnel s'incarne deux siècles plus tard sur le plateau iranien de façon à opposer son public aux Persans<sup>56</sup>.

Le passage qui assoit cette *altérité* est balisé par une formule particulière qui lui vaut le statut d'une série de prédictions effectuées par Dede Korkut en personne : « Moi qui suis Dede Korkut, je n'ai pas vécu ce temps, mais je vous en parle comme si je l'avais vécu. ». Une prédiction qui s'impose comme avertissement contre les mixités culturelles avec les autochtones. Bien que dans le *Livre de Dede Korkut* épouser les princesses mécréantes soit une pratique souhaitée et conseillée, dans le Dede Korkut qadjar l'épouse

---

<sup>55</sup> Pour plus d'information sur ce genre et ses transformations voir Kincses-Nagy, 2019.

<sup>56</sup> Voir lignes 581-632. Le mot utilisé dans le livre est *tat*, le terme par lequel les Turcs désignaient et désignent encore dans certaines régions les populations parlant divers dialectes des langues iraniennes dont le plus connu est le persan.

persane est l'objet de méfiance : elle ne respecterait pas les coutumes comme il faut et de telles attitudes accablent, par là même, l'homme et le clan qui l'accueilleraient. Pire encore, les descendants de tels mariages auraient des problèmes congénitaux et mèneraient une vie monstrueuse<sup>57</sup>. Cet avertissement fait écho à un thème qui structure *le Livre de Dede Korkut* et revient également dans les récitations de Korkğlu : la succession des héros par les descendants dignes de ce nom. Ce souci dépasse largement celui de la guerre contre l'ennemi ou un monstre. Si tous les récits du *Livre de Dede Korkut* se ferment sur la célébration du triomphe, la crise et le conflit ne manquent pas d'apparaître dans un autre récit et sous une autre forme. Se créent alors plusieurs récits en parallèle où les héros suppriment les ennemis, punissent les rebelles et les traîtres ou abattent un monstre.

L'adversité et l'hostilité que manifestent un dragon, un monstre ou un mécréant sont immédiates et évidentes. Il s'agit d'un objet de haine à abattre et les héros y parviennent plutôt facilement. Cependant, cet élément hostile revient d'un moment à l'autre et ne se laisse pas éliminer. Les héros ont sans cesse besoin de se faire reconnaître par leur communauté comme un membre fidèle et valide ; de même qu'ils se préoccupent de la succession de leur héritage de guerrier noble. *Le Livre de Dede Korkut* témoigne de l'installation des tribus turcomanes en Anatolie et au Caucase, une aventure imprégnée de la fierté d'être les héros du monde musulman et de l'angoisse de l'acculturation. La même préoccupation s'observe dans le *Dede Korkut qadjar* où il faut faire des territoires évoqués, les villes et villages iraniens, un territoire oghuz sans avoir à s'assimiler aux populations autochtones iraniennes. Il est difficile de dire si ce vœu a été exaucé ou non. L'Empire qadjar a duré plus de deux siècles et cela avec beaucoup de succès ; la turcisation du pays aussi a continué pendant tout ce temps. Pourtant, tout a évolué : les mœurs, les valeurs et même l'identité d'Oghuz. Il arriva un moment où le destan même qui pouvait tenir en haleine les milieux populaires turcs n'était plus celui de la noblesse oghuz, mais celui d'un rebelle contre celle-ci. Au XIX<sup>e</sup> siècle qui a vu consigner le plus ancien manuscrit de Koroğlu à partir d'une récitation à Tabriz (Chodzko, 1842), le cycle de Dede Korkut a été oublié par les aşiq. Après tant de déception subie par les Turcomans et la fusion massive des cultures dans des Empires cosmopolites fondées par les noblesses oghuz, la fidélité à son égard et à une grande partie des valeurs tribales ne semblait plus avoir aucun sens<sup>58</sup> ! Le recours du copiste du manuscrit de *Dede Korkut qadjar* à un dictionnaire pour commenter un passage nous informe sur la réception de cette épopée dans cette époque. Le copiste n'était pas assez familier avec les tournures et il ne transcrivait pas la performance d'un barde qui pourrait le renseigner sur son corpus. Ce n'aurait pas été le cas si le corpus était toujours récité par les bardes et connu d'un grand public. Il s'agit probablement de la réécriture d'un ouvrage déjà devenu ancien, d'une entreprise d'élite liée à la cour pour préserver une œuvre d'intérêt généalogique.

---

<sup>57</sup> Voir lignes 605-623.

<sup>58</sup> Sur le destin de ces Turcomans en Iran et les éléments qui contribuent au succès de Koroğlu, je me permets de renvoyer à un article en cours de publication : « Le destan de Koroğlu et l'éloge de la rébellion ».



## Conclusion

L'imaginaire épique s'épuise dans la tradition et l'actualise. C'est une façon de faire face aux crises et aux changements déstabilisants dans un temps et un milieu où n'existaient pas les institutions modernes qui se partagent les tâches de réfléchir sur le monde et de produire des savoirs que les gens doivent incorporer pour faire partie d'une société. La tradition était la source de la sagesse et entretenait des liens étroits avec l'au-delà et le passé. Les exploits des héros chers à cette société figuraient, certes, en tête de liste des intrigues dont le récit endossait la vocation de préserver et de transmettre cette sagesse. Mais dans les deux ouvrages appartenant au cycle de Dede Korkut, derrière les scènes de réussite flagrante contre l'ennemi et les monstres se profilent des inquiétudes profondes, qui ont plutôt trait à la vie civile. C'est grâce à la configuration narrative et à d'innombrables façons d'envisager la question que la communauté s'interroge sur les crises qu'elle vit. Cependant, le récit ne pouvait pas agir tout seul et il fallait toute une institution pour accomplir une mission de si grande ampleur.

Comme l'observation des récitations d'aşiq le confirme, les bardes et les cérémonies qu'ils présidaient constituaient cette institution : ainsi le récit était développé dans un cadre composé par de nombreux éléments que l'on peut répartir en deux groupes : le hors-récit et l'extratextuel, ce qui favorisait une révision de la tradition pour mobiliser certains thèmes correspondant aux affects qui habitaient la communauté et pour interroger le public. Relevant de la tradition, l'imaginaire épique réinvestissait celle-ci par de nouveaux éléments pour ouvrir la voie à de nouveaux horizons.

## Références bibliographiques

- AKBARPOURAN, M. **Koroğlu du XIX<sup>e</sup> siècle et les aşiq iraniens**, Istanbul :Isis, 2021.
- AKBARPOURAN, M. (En cours de publication). Le destan de Koroğlu et l'éloge de la rébellion. In: **Actes du colloque de Rouen du REARE**, Rouen, 2018.
- AKBARPOURAN, M. Vers l'étude du «travail épique» dans le *Livre de Dede Korkut*. In: **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines**, Université Paris-X Nanterre., Paris, 45, 2014.
- AKBARPOURAN, M. Le destan turc est-il une épopée ? Premiers débats et prolongements actuels. In: **Le Recueil Ouvert | Projet Épopée**, Université Grenoble-Alpes, 2017.
- AKBARPOURAN, M. Approches de l'imaginaire épique ; vers la conceptualisation d'une notion. In: **Bulletin de l'IFAN Ch. A. Diop**, sér. B, 59(1-2), 2019, p. 157-167.
- BAZIN, L., & GOKALP, A. **Le livre de Dede Korkut. Récit de la Geste oghuz**, Gallimard, Paris, 1998.
- BOYER, P. Récit épique et tradition. In: **L'homme**, l'EHESS, Paris, 22 (2), 1982, p. 5-34.
- BOYER, P. La tradition comme genre énonciatif. In: **Poétique (Collection)**, Seuil, Paris, 58, 1984, p.233-251.
- BOYER, P. Tradition et vérité. In: **L'homme**, l'EHESS, Paris, 26 (97/98), 1986, p.309-329.
- CHODZKO, A. **Specimens of the Popular Poetry of Persia (as found in the Adventures and Improvisations of Kurroglou, the bandit-minstrel of Northern Persia)**. Harrison And Sons, London: 1842.
- COLLOT, M. Le thème selon la critique thématique. In: **Communications**, Seuil, Paris, 47 (1), 1988, p.79-91.

- DIOUF, M. L'invention de la littérature orale : les épopées de l'espace soudano-sahélien. In: **Études littéraires**, 24 (2),1991, p.29-39.
- GOYET, F. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari**. Honoré Champion: Paris, 2006.
- LINDON, A. Récit autobiographique, reconstruction de l'expérience et fabulation : une approximation à l'action sociale. In: **Sociétés**, Québec, 1, 2005, p. 55-63.
- MADELENAT, D. **L'épopée**, PUF : Paris, 1986.
- MOSCOVICI, S., & Vignaux, G. Le concept de thémata. Structures et transformations des représentations sociales. In : **Structures et transformations des représentations sociales**, Christian Guimelli (eds), Delachaux et Niestlé, Loney (Suisse), 1994, p. 25-72.
- REICHL, K. **Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure**. Londres: Routledge, 1992.
- REICHL, K. L'épopée orale turque d'Asie centrale : Inspiration religieuse et interprétation séculière. In: **Études mongoles... et sibériennes**, Université Paris-X Nanterre., Paris, 32, 2001, p. 7-162.
- REICHL, K. The search for origins: Ritual aspects of the performance of epic. In: **Journal of Journal of historical pragmatics**, John Benjamins Publishing Company, Pays-Bas, 4 (2),2003, p. 249-267.
- RICŒUR, P. L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social. In: **Autres Temps : les cahiers du christianisme social**, Paris, 2 (1), 1984, p.53-64.
- RICŒUR, P. **Temps et récit III**. Paris : Le Seuil, 1985.
- SEYDOU, C. L'épopée, genre littéraire ou institution sociale ? L'exemple africain : L'épopée : mythe, histoire, société. In : **Littérales**, Université Paris Nanterre, Paris, (19), 1966, p.51-66.
- SIAPLEKIS, Z.I. La mémoire déformatrice imitation et transformation dans la parodie de l'épopée homérique: XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle. In: **Genres as repositories of cultural memory**, Van Gorp, H., & Musarra-Schrøder, U. (eds.), Rodopi, Amsterdam, 15 (5), 2000, p. 27-36.
- VINCLAIR, P. **De l'épopée et du roman : énergétique comparée**. Thèse doctorale, Littératures. Université du Maine, 2014.
- WILKS, J. M. Issues of genre and form in Turkic heroic works. In: **Turkish Language, Literature, and History: Travelers' Tales, Sultans, and Scholars Since the Eighth Century**, Hickman, B. & Leiser, G. (eds.), Londres: Routledge, 2015, p. 343- 357.
- ZARCONI, T. Shamanism in Turkey: Bards, Masters of the Jinns, and Healers. In: **Shamanism and Islam: Sufism, Healing Rituals and Spirits in the Muslim World**, Zarconi, T., & Hobart, A. (eds), London: I.B. Tauris, 2013, p. 169-202.
- MELIKOFF, I. **De l'épopée au mythe. Itinéraire turcologique**. Istanbul : Isis, 1995.
- KINCSES-NAGY, É. The Islamization of the Legend of the Turks: The Case of Oghuznāma. in: **Studia Uralo-Altaica : Competing narratives between nomadic people and their sedentary neighbours** :, 53, 125-136. 2019.
- SHAHGOLI, N. K., YAGHOUBI, V., AGHATABAI, S., & BEHZAD, S. Dede Korkut Kitabı'nın Günbet, YAZMASI: İNCELEME, Metin, Dizin ve Tıpkıbasım. **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, 16 (2), p. 147-379.

## **Annexe 1 : présentation des récits**

### **1. Le récit de Boğac Khan le fils de Dirse Khan**

Ce récit met en scène la naissance éperdument attendue d'un jeune garçon et son premier combat. D'après les usages de l'époque, les garçons n'avaient pas de prénom avant de réaliser un haut fait. Alors c'est après ce combat que Dede Korkut donne son prénom à Boğac. Cette reconnaissance sociale annonce sa future succession à son père, seigneur de grande autorité. Destabilisés par ce changement des rapports de forces, les quarante compagnons du père fomentent un complot. Ils accusent le jeune garçon de la rébellion et encouragent le père à le tuer.

Plus tard, ils ligotent leur seigneur pour le livrer aux ennemis, les mécréants sanglants. Ayant miraculeusement survécu, le garçon de Dirse Khan se précipite à la recherche de son père. Après une longue scène de retrouvailles, il punit les traîtres et les ennemis. Nous pouvons repérer dans ce récit quelques éléments dont les variations reviennent dans les autres récits : la chasse, l'ennemi mécréant, la trahison, le rapport ambivalent que le père entretient avec les manifestations du pouvoir chez son fils, la lâcheté qui s'enracine dans la jalousie et le rôle crucial de la mère dans la gestion des conflits entre le fils et le père, les retrouvailles, la reconnaissance.

### **2. Le récit où l'on pille la maison de Salur Qazan**

Le deuxième récit s'ouvre sur une scène de fête à la suite de laquelle Salur Qazan, enivré, décide d'aller à la chasse et charge son fils de veiller sa tente. Informés par leur espion, « les mécréants » font une razzia et pillent la tente. La femme, la mère et le fils de Qazan se font capturer et tous les troupeaux de chevaux et de moutons sont confisqués. À la suite de nombreux événements qui visent à humilier Qazan, il finit par vaincre son ennemi et récupérer sa famille. Le mot-clé dans ce récit est l'honneur.

### **3. Le récit de Bamsi Beyrek le fils de Qam Büre**

Le troisième récit compte trois scènes de combat dont la première représente la lutte de Beyrek et de la fille avec laquelle ses parents l'ont fiancé, enfant. Ils sont tous les deux nés à la suite des vœux que leurs pères ont échangés : marier leurs enfants l'un à l'autre. L'affrontement des deux jeunes les amène à se reconnaître et à tomber amoureux. La deuxième scène de combat s'organise quand les mécréants attrapent Beyrek dans la tente nuptiale pour l'éloigner de la jeune femme. Seize ans après la captivité de Beyrek, le seigneur mécréant amoureux de la jeune femme parvient à la persuader de la mort de Beyrek et la fait se préparer au mariage. La troisième raconte le retour de Beyrek qui se libère juste à temps pour tuer son rival et épouser sa fiancée.

#### **4. Le récit où Oruz Bey le fils de Qazan Bey se fait capturer**

Comme le titre l'indique, le récit met en avant le thème de la captivité. Embarrassé par le fait que son jeune garçon n'a pas encore versé du sang, Qazan organise la première chasse de son fils. Informés par leur espion, les mécréants les surprennent et capturent le jeune héros. En compagnie de ses quarante compagnons et sa femme, Qazan bat les mécréants et libère son fils.

Un autre élément à retenir dans ce récit, c'est le parallélisme qu'il établit entre verser le sang de l'ennemi et verser du sang lors de la chasse.

#### **5. Le récit de Deli Dumrul le fils de Doha Qoca**

Le jeune brave qu'est Deli Dumrul apprend pour la première fois de sa vie la nouvelle de la mort d'un brave et lance un défi à l'assassin inconnu. Le thème de la mort adverse qui a une brève présence au début du récit reste latent jusqu'au bout. Pour affronter cet ennemi, le jeune brave commence par guerroyer. En vain. Dans une deuxième étape, il reconnaît l'existence de Dieu tout-puissant et le supplie. Il ne peut s'échapper qu'en trouvant quelqu'un qui mourra à sa place. Ses parents lui refusant ce sacrifice, le brave s'apprête à mourir. Mais sa femme se porte volontaire pour le remplacer, proposition que le jeune homme repousse. Le couple choisit de mourir ensemble et attendri par cette scène, Dieu leur donne une longue vie à tous les deux.

Il est à remarquer que le récit n'a aucun recours aux certains éléments repérables dans la plupart des récits : mécréance, jalousie, trahison, guerre et armée. Toutefois un examen plus approfondi peut nous amener à découvrir les analogies : le jeune brave qui lance un défi à la mort correspond bien au type du rebelle. Le refus par les parents de donner leur vie trouve son équivalent dans la trahison des membres de la tribu. Et, finalement, la longue vie octroyée par Dieu peut justement faire penser au prénom que gagne Boğac et aux titres de noblesse que les autres héros obtiennent.

#### **6. Le récit du fils de Qan Turali le fils de Qanli Qoca**

Ayant pour point de départ la décision de Qanli Koca de marier son jeune fils et de le préparer à lui succéder, ce récit relate l'affrontement de Qan Turali et de la famille de la princesse mécréante dont il gagne la main dans la lutte contre trois animaux sauvages et dangereux. C'est à la suite du triomphe du beau brave que la fille tombe amoureuse de lui. Les conditions remplies, les mécréants ne peuvent plus empêcher le jeune héros d'emmener sa fiancée. Pourtant après leur départ, ils les poursuivent et d'autres affrontements s'enchaînent.

## **7. Le récit de Yegenek, le fils de Qazliq Qoca**

Enivré dans une fête, Qazliq Qoca entreprend une guerre sainte contre les mécréants. Pourtant, au bout d'un court combat singulier avec le prince, le bey turc se laisse emmener comme captif dans la forteresse. Le petit garçon de Qazliq Qoca atteint ses quinze ans en l'absence du père. C'est à cet âge que le jeune garçon découvre l'existence de son père captif. Il conquiert la forteresse et libère son père. L'idée de la première guerre y est latente. Comme cela est le cas dans bien d'autres récits, cette idée s'associe à au thème de la relation conflictuelle qui existe entre un bey et son successeur.

## **8. Le récit où Basât abat le Cyclope**

L'origine archaïque de certains éléments et la symbolique caractérisent ce récit. Aruz retrouve son fils Basât, perdu il y a longtemps et élevé par un lion. Grâce aux conseils du *Dede Korkut* et grâce au nom que celui-ci donne à l'enfant, il accepte de revenir dans la tribu. Parallèlement, un cyclope se fait adopter par Aruz. Il est le fruit du viol d'une fée par le berger d'Aruz et incarne la malédiction que sa mère a lancée sur le peuple oghuz. Il se met à manger les nez ou les oreilles de ses camarades et finit par être chassé de la maison. Ce parallélisme met en avant, dans un premier temps, le thème de l'adoption : le Cyclope qui a une moitié surhumaine n'arrive pas à s'intégrer dans la famille et cause beaucoup d'ennuis, tandis que Basât adopté par un lion retrouve « sa » famille et s'y intègre bien. Le deuxième thème à retenir dans ce récit apparaît dans le passage suivant la chasse du Cyclope où la fée lui apparaît et le rend invulnérable en lui passant une bague magique au doigt. L'invulnérabilité du Cyclope qui est déjà devenu un monstre renforce ce parallélisme : seul Basât aura l'honneur de tuer ce monstre. Il recevra ainsi le titre de bey. Le Cyclope qui mange deux hommes par jour s'impose comme un ennemi de la tribu tout entière. Il pourrait, selon le texte, causer la disparition de l'Oghuz. Évoquée dans d'autres récits à travers les thèmes plus proches de la vie réelle – infertilité, descendant indigne et inadéquat ou attaque des mécréants qui pillent et capturent les gens de l'Oghuz –, l'angoisse de la disparition trouve son incarnation parfaite dans ce monstre mangeur d'hommes, un rebelle dont la moitié surhumaine l'emporte sur son appartenance tribale.

## **9. Le récit d'Emren, le fils de Begil**

La peur de ne pas avoir un bon allié ou un successeur digne revient dans ce récit, mais se voit tout de suite apaisée. Begil qui s'est cassé la jambe dans la chasse, se plaint de ne pas avoir un frère aîné ou un fils pour l'aider. À ce moment-là son jeune garçon l'entend et le reconforte en l'assurant qu'il peut combattre pour son père. Informés par leurs espions de la blessure de Begil, les mécréants attaquent sa maison, mais Emren les massacre. Il est intéressant de constater que Begil se considère comme un homme sans descendant bien qu'il ait un fils. Sans doute parce que celui-ci n'a encore accompli aucun haut fait. Cette

guerre contre les mécréants qu'il gagne à l'aide de l'ange Gabriel sera la première fois que le jeune héros verse du sang !

#### **10. Le récit de Segrek, le fils d'Uşun Qoca**

Ce récit s'ouvre sur un épisode qui éclaire tout l'ouvrage : Egrek bouscule les beys pour s'asseoir à une meilleure place et se fait reprocher par l'un d'entre eux : « tous les beys qui ont leur place ici, ils la doivent à leur épée [...] as-tu donc coupé des têtes, versé du sang, nourri l'affamé et habillé ceux qui sont en guenilles ? » (Gökalp & Bazin, 1998, 205). C'est pour gagner sa place qu'Egrek entreprend une razzia et finit en captivité. Les années passent et un événement semblable amène son frère cadet à découvrir l'histoire d'Egrek : « si tu es si brave, tu n'as qu'à aller [...] délivrer ton frère » (*Ibid.* 206), lui reproche-t-on. Segrek vainc les mécréants et libère son frère. Dans ce récit aussi, les ennemis cherchent à profiter du fait que les deux parents ne se reconnaissent pas pour les confronter. Mais les deux braves finissent par se retrouver et s'allier contre leur ennemi.

#### **11. Le récit où Qazan se fait capturer et Oruz le libère !**

Le thème de captivité revient dans ce récit et s'associe comme dans d'autres récits au thème de la chasse ou la razzia. C'est lors de la pratique de la fauconnerie, en poursuivant son faucon que Qazan approche la forteresse et se fait capturer. Plus tard le fils de Qazan prend conscience de l'existence d'un père capturé et vient à sa recherche. Dans ce récit aussi l'affrontement, la reconnaissance, la complicité et le triomphe s'enchaînent.

#### **12. La rébellion de l'Oghuz intérieur contre l'Oghuz extérieur et la mort de Beyrek**

Ce récit raconte un conflit intérieur d'une grande portée. Selon la coutume, Qazan organise chaque année une réception lors de laquelle il laisse ses vaisseaux fidèles piller sa maison. Cette année, il n'invite pas les seigneurs de la branche intérieure d'Oghuz et se contente de recevoir la branche extérieure. Ce favoritisme humiliant amène la branche intérieure à se rebeller. Beyrek est un seigneur qui refuse de trahir son seigneur par se joindre à cette révolte. Il se fait alors tuer en martyr. Qazan le venge et exécute son meurtrier avant de pardonner aux chefs révoltés et d'instaurer la paix. Ce récit se distingue des autres par le fait qu'il ne s'agit pas d'évoquer les hauts faits d'un jeune brave qui devient bey, mais le sacrifice d'un bey dont les hauts faits qui lui ont valu titre du bey ont déjà été racontés dans le troisième récit.

### 13. Le récit où Qazan abat le dragon

Qazan qui est surnommé « l'ancre de l'Azerbaïdjan » quitte ses hommes pour aller à la chasse tout seul. Sur son chemin il croise un dragon qui souffle du feu. Son père spirituel qui l'accompagne n'ose pas le dissuader de battre le dragon, mais lui explique seulement que « ce qu'on appelle dragon n'est qu'un serpent. » Grâce à un miracle, Qazan tue le dragon et se vêt de sa fourrure. Au début, les gens d'Oguz croient qu'il s'est transformé en dragon, mais ils finissent par le reconnaître. Ce récit contient des thèmes classiques comme la chasse, le combat contre un animal monstrueux et la métamorphose.

### 14. Quatorzième récit

Il s'agit d'un passage où Qazan raconte sa victoire dans une bataille contre les mécréants dans les territoires qui se trouvent aujourd'hui en Azerbaïdjan iranien.

### Annexe 2: cadre synthétique

Thème	Action							Élément ou situation conflictuels										
	« Verser le sang »		Guerre	Chasse ou combat contre un monstre	Lutte associée au mariage	Délivrance d'un membre de la famille	Acquisition de butins	Honneur	Acquisition du titre de bey	Installation dans les terres conquises	Soutien d'un bon allié ou successeur	Mort (disparition)	Révolte, rébellion, trahison	Dysfonctionnement intérieur	Suppression des rebelles	Frontière dangereuse (Espionnage et complicité avec les rebelles)	Ennemi extérieur	
Récit	Gaza	Razzia															Capivité	Pillage
1				✓		✓				✓			✓	✓			✓	
2	✓			✓		✓		✓							✓		✓	✓
3	✓				✓			✓	✓	✓					✓		✓	
4	✓			✓		✓			✓	✓							✓	✓
5						✓					✓							
6	✓				✓			✓										
7	✓					✓		✓	✓	✓					✓		✓	
8				✓						✓	✓	✓	✓					
9	✓	✓				✓		✓		✓					✓			
10	✓					✓									✓		✓	
11						✓		✓	✓						✓		✓	✓
12						✓					✓	✓	✓					✓
13				✓				✓		✓								
14	✓							✓	✓									



MAUFFREY, Tristan. Les territoires de Gesar: Alexandra David-Néel et la mondialisation de l'épopée tibétaine. In: *Revista Épicas*. Ano 5, N. 10, Dez 21, p 64-81. ISSN 2527-080-X.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.6481>

## LES TERRITOIRES DE GESAR : ALEXANDRA DAVID-NEEL ET LA MONDIALISATION DE L'ÉPOPÉE TIBÉTAINE

### THE TERRITORIES OF GESAR: ALEXANDRA DAVID-NEEL AND THE GLOBALIZATION OF THE TIBETAN EPIC

Tristan Mauffrey  
Université Sorbonne Nouvelle

**Résumé:** L'épopée de Gesar est étroitement associée, dans les représentations contemporaines, à l'aire culturelle tibétaine, bien que cette tradition poétique soit partagée sous différentes formes par des populations appartenant à des ensembles linguistiques, géographiques et politiques bien plus vastes. Son inscription au Patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO en 2009 témoigne des enjeux complexes de la définition d'une géographie épique du Gesar, marquée par un double mouvement de déterritorialisation (par les traductions permettant sa diffusion textuelle en dehors de tout contexte d'énonciation traditionnel) et de reterritorialisation (par la référence explicite, dans ces mêmes textes, à un ancrage local sans cesse redéfini). On se propose ici d'étudier la manière dont la voyageuse et orientaliste Alexandra David-Néel, en élaborant sa traduction-adaptation de 1931 qui fera date dans la réception occidentale du Gesar, joue de ces différents modes de spatialisation du texte épique, pour lui faire reconnaître le statut de chef-d'œuvre de la littérature mondiale.

**Mots clés:** Gesar, écologie littéraire, politique culturelle, littérature mondiale.

**Abstract:** The Gesar epic is closely associated, in contemporary representations, with the Tibetan cultural area, although this poetic tradition is shared in different forms by populations belonging to much larger linguistic, geographical and political groups. Its inscription on the UNESCO list of Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2009 testifies to the complex issues at stake in the definition of an epic geography of Gesar, marked by a double movement of deterritorialisation (through translations allowing its textual dissemination outside of any traditional context of enunciation) and reterritorialisation (through the explicit reference, in these same texts, to an ever redefined local anchorage). This paper examines the way in which the traveller and orientalist Alexandra David-Néel, in elaborating her 1931 translation-adaptation, which was to become a milestone in the western reception of Gesar, played on these different modes of spatialization of the epic text, in order to have it recognized as a masterpiece of world literature.

**Keywords:** Gesar, literary ecology, cultural politics, world literature.



## Introduction<sup>59</sup>

Aborder l'Asie par un questionnement sur la notion de géographie épique : pour suivre à notre tour cette voie et contribuer à la réflexion collective, nous nous proposons d'examiner comment s'enchevêtrent différents rapports à l'espace physique, politique et symbolique dans les discours relatifs à la tradition épique de Gesar, à la croisée des études littéraires et de l'ethnographie. Si l'on tente de circonscrire l'objet d'étude « Gesar » comme un ensemble de pratiques narratives et poétiques, parfois musicales, relatives à la tradition légendaire du fameux roi guerrier, une double limitation s'impose d'emblée : cet objet ne peut se réduire à ses formes textuelles écrites, ni évidemment être contenu entièrement dans l'une ou l'autre de ses versions publiées ; mais il ne peut pas non plus être assigné à une aire géographique ou à une communauté culturelle uniques, bref à un territoire déterminé, puisqu'au-delà du Tibet historique cette tradition est partagée sous différentes formes par diverses cultures de Haute Asie et d'Asie centrale, notamment mongolophones. Il s'agit donc de questionner ici le geste herméneutique, extérieur à ces cultures traditionnelles, consistant à territorialiser le Gesar, à le définir comme objet littéraire en le situant géographiquement, et ce à plusieurs échelles, pour lui donner une place dans l'espace partagé de la littérature mondiale. Par « mondialisation », en effet, nous n'entendons pas dans notre titre autre chose que cette opération qui vise à inscrire un ensemble de pratiques énonciatives fortement localisées dans un espace de diffusion et de réception mondialisé.

C'est dans cette perspective que nous aborderons principalement les travaux qu'Alexandra David-Néel a consacrés à la geste de Gesar à partir des versions écrites et orales qu'elle en a collectées dans le Kham (au Tibet oriental) au début des années 1920. L'adaptation publiée en 1931 sous le titre de *La Vie surhumaine de Guésar de Ling, le héros thibétain, racontée par les bardes de son pays* a en effet connu un retentissement et une influence durables en rendant la tradition de Gesar accessible au lectorat occidental, atteignant par là-même, selon des modalités que nous discuterons, l'objectif de légitimation explicitement visé<sup>60</sup>. Mais nous commencerons par mettre cette démarche en perspective avec une autre entreprise de mondialisation du Gesar, beaucoup plus récente celle-ci, en analysant la manière dont l'épopée est constituée en « élément culturel » inscrit au Patrimoine immatériel de l'humanité, à l'instigation des autorités chinoises, en 2009. Ces discours s'inscrivent certes dans des contextes bien différents, mais ils nous semblent emblématiques d'un certain mode de construction d'une géographie épique, en ce qu'ils visent à

---

<sup>59</sup> Cet article est partiellement issu de deux communications différentes, l'une dans le cadre du séminaire du groupe de recherche « Antiquité, territoire des écarts » (ATE), et l'autre dans celui du Centre d'études et de recherches comparatistes (CERC) de l'Université Sorbonne Nouvelle. Je remercie toutes les personnes qui m'ont fait des remarques ou des suggestions à l'occasion de ces communications, et tout particulièrement Claudine Le Blanc qui m'a aussi proposé de participer à ce numéro de la *Revista Épicas*.

<sup>60</sup> *La Vie surhumaine de Guésar de Ling* est publiée à Paris en 1931 mais l'autrice en supervise immédiatement la traduction anglaise par Violet Sydney, qui paraîtra à Londres en 1933. L'autre publication d'Alexandra David-Néel sur laquelle nous nous pencherons est son article « L'Illiade thibétaine et ses bardes » publié dans le *Mercure de France* dès septembre 1923, alors que la voyageuse est encore au Tibet. Rappelons que les premières traductions en langues européennes de versions de la tradition épique de Gesar sont dues à Isaac Jacob Schmidt en 1836 et 1839 (traduction russe puis allemande d'une version mongole) puis à August Hermann Francke en 1905 (traduction anglaise partielle d'une version tibétaine du Bas-Ladakh), auxquelles Alexandra David-Néel se réfère d'ailleurs.

territorialiser la tradition de Gesar à différentes échelles de manière à la définir et à en assurer la diffusion ou la sauvegarde.

Nous chercherons à en saisir les enjeux épistémologiques à la lumière de la théorie des « écologies littéraires » proposée par le comparatiste Alexander Beecroft dans *An Ecology of World Literature* (Beecroft 2015). En définissant les aires linguistiques et culturelles de production et de diffusion des œuvres littéraires, anciennes et modernes, comme autant d'environnements qui en conditionnent la réception et l'interprétation, Beecroft envisage en effet l'histoire des textes littéraires (et des discours qu'ils suscitent) dans un cadre à la fois spatial et fonctionnel, à l'échelle de « littératures » pensées comme des systèmes qui entretiennent entre eux des « relations écologiques ». Situées dans l'espace et dans le temps, et prises dans des interactions dynamiques solidaires de l'histoire culturelle, ces littératures peuvent être analysées selon six écologies littéraires (*literary ecologies*) qui sont moins des catégories closes que des modes de lecture des textes : il s'agit des modèles épichorique (*epichoric*), panchorique (*panchoric*), cosmopolite (*cosmopolitan*), vernaculaire (*vernacular*), national et global, qui impliquent chacun la prédominance d'un schème culturel de production, diffusion et interprétation des textes à une échelle donnée. Nous reviendrons donc sur certaines de ces catégories pour en faire un usage bien spécifique à propos de la tradition épique de Gesar, afin de questionner la manière dont les discours critiques lui assignent des territoires.

### **Territorialisation et patrimonialisation de la tradition épique de Gesar**

La candidature à l'inscription de « la tradition épique du Gesar » sur la liste représentative du Patrimoine culturel immatériel de l'humanité a été déposée par les autorités chinoises et acceptée par l'UNESCO en 2009. Dans le dossier de candidature, l'ancrage géographique de cette tradition à l'intérieur de l'espace politique de la République populaire de Chine fait l'objet d'une description précise :

Communautés ethniques tibétaine, mongole et tu de sept provinces et régions autonomes de Chine, à savoir les Régions autonomes du Tibet et de Mongolie intérieure, les Province [sic] du Qinghai, du Gansu, du Sichuan et du Yunnan et la Région autonome ouïgoure du Xinjiang<sup>61</sup>.

Cette caractérisation officielle, qui renseigne la rubrique du formulaire intitulée « Identification de la ou des communauté(s), du (des) groupe(s) ou, le cas échéant, de l'(des) individu(s) concerné(s) et de leur localisation », consiste donc à inscrire la tradition de Gesar, à l'intérieur des frontières chinoises, dans des espaces relevant de statuts politiques différents (provinces et « régions autonomes ») où elle est associée à plusieurs « communautés ethniques » (nous revenons plus loin sur ce terme officiel). Mais la rubrique suivante, intitulée « Situation géographique et étendue de l'élément », donne lieu à un complément d'information significatif :

---

<sup>61</sup> Formulaire de candidature n°00204, consultable sur le site du Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO. URL : <https://ich.unesco.org/fr/RL/la-tradition-epique-du-gesar-00204> [consulté le 06/08/2021]. Le dossier est fourni dans ses deux versions officielles, l'anglaise et la française ; c'est cette dernière que nous citons, mais le document précise que le texte original, du point de vue juridique, est la version anglaise.

Le présent élément (Gesar) est observé essentiellement sur le Plateau du Qinghai-Tibet, dans l'ouest de la Chine, et dans les régions à peuplement nomade du Plateau de Mongolie chinoise septentrionale, situés entre 30° et 73° de longitude est et 27° et 40° de latitude nord, soit dans une zone s'étendant sur 2700 kilomètres de long d'est en ouest et 1400 kilomètres de large du nord au sud, représentant une superficie totale d'environ deux millions et demi de kilomètres carrés et comprenant les zones agricoles et pastorales du plateau de Mongolie chinoise septentrionale, le Plateau d'Ali, la vallée du fleuve Yarlung Tsangpo, les prairies du Nord-Tibet, la région montagneuse du Hengduan, les montagnes du Gnyan-chen-thang-la, le cours supérieur du fleuve Yangtze et la source du Fleuve jaune, et le versant nord de l'Himalaya. En dehors des vastes zones dans lesquelles il est présent en Chine même, on constate que le Gesar intéresse également des territoires situés loin au-delà de la frontière des États-nations. Il est en effet présent jusque dans la région barti du Pakistan, au Népal, au Bhoutan, au Ladhak [*sic*] indien, en Mongolie et chez les Kalmouks et les Bouriates de Russie<sup>62</sup>.

La vaste aire de diffusion culturelle de ce qui est désigné sous le terme de Gesar (il est précisé plus loin que la tradition mongole de Geser est incluse sous cet intitulé unique « pour des raisons de commodité ») est ainsi située dans la géographie physique à la fois chinoise et extra-chinoise, pour prendre en compte son extension dans le monde himalayen, en Haute Asie et en Asie centrale. Le cadre national est à la fois affirmé (puisque la candidature est une demande officielle déposée par la République populaire de Chine auprès d'une instance internationale) et transcendé, ce qui est révélateur de l'interaction que nous voulons souligner entre de multiples niveaux de caractérisation spatiale, politique et culturelle de l'objet Gesar (ou « élément », dans les termes du document). Cette désignation permet d'englober la tradition épique sous ses différentes formes d'énonciation orale (accompagnée ou non de musique) dans des contextes de performance rituelle variés, mais aussi sous ses formes de circulation écrite (textes manuscrits et imprimés), ainsi que toutes les autres manifestations actualisant la figure héroïque de Gesar, que cela soit à travers des pratiques culturelles, des festivals culturels, ou par l'édification de statues, monuments ou musées, par exemple. Ces traces, auxquelles il faudrait ajouter de nombreux toponymes, inscrivent dans le territoire la présence d'une tradition vivante et multiforme autour du souverain mythique<sup>63</sup>. Mais l'élément est d'abord défini comme « épopée », et c'est donc sa composante littéraire qui donne à l'objet culturel sa cohérence, selon le point de vue adopté dans le dossier de candidature.

Si nous relisons cette description en recourant aux catégories analytiques d'Alexander Beecroft, on peut en effet considérer que plusieurs perspectives, donc plusieurs « écologies littéraires », se superposent et s'entrecroisent dans cet échantillon du discours officiel chinois. C'est d'abord dans la perspective « nationale », on l'a dit, que s'inscrivent ces définitions : de fait, les représentations contemporaines du système littéraire mondial sont largement tributaires de cette écologie qui en constitue le principal fondement conceptuel pour des raisons historiques. Précisons que la catégorie que Beecroft nomme

---

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Nous reprenons la notion de « trace » employée en ce sens par Rolph A. Stein dans son étude fondamentale de la tradition tibétaine de Gesar (Stein 1959). Il dresse une liste, impressionnante par l'érudition dont elle témoigne, de 89 lieux géographiques associés à la mémoire du héros par la présence d'un monument, d'un toponyme, d'une pratique rituelle ou poétique par exemple (p. 109 à 135).

« écologie littéraire globale » n'est pas opérante ici car elle ne rejoint pas la notion de patrimoine culturel mondial, même si l'inscription d'un objet au PCI suppose qu'il présente une valeur pour l'humanité dans son ensemble. Cette catégorie, dans le modèle théorique de Beecroft, pointe plutôt vers un devenir possible de la littérature, mondialisée dans sa forme comme dans son contenu et sa diffusion, tandis qu'il s'agit dans notre cas de donner à une œuvre inscrite dans des cultures nationales une reconnaissance et une visibilité à l'échelle mondiale par l'intermédiaire d'une instance de légitimation internationale (c'est-à-dire fondée sur la juxtaposition de cultures nationales en interaction mutuelle) comme l'UNESCO. Le cadre conceptuel est donc bien celui de l'écologie nationale.

Mais la catégorie de nation présente, dans le cas chinois, une ambiguïté fondamentale et spécifique que l'on retrouve dans la présentation du Gesar telle qu'elle est développée dans le dossier de candidature. En effet, comme le rappelle l'anthropologue Joël Thoraval, un même terme officiel, celui de *minzu* 民族, « dénote aujourd'hui, en Chine continentale, des réalités traduites, selon le contexte, par "ethnie", "nationalité" ou "nation" » (Thoraval, 1999, p. 45). Dans son analyse de l'histoire de ce « concept officiel », marquée par un « coup de force linguistique, opéré au début des années 1960 par les autorités communistes » (*ibid.*), Joël Thoraval souligne les enjeux politiques mais aussi épistémologiques de l'emploi de ce terme :

Au terme de ce processus, la Chine est une *minzu*, la « nation chinoise » (*Zhonghua minzu*), mais elle est elle-même composée de 56 *minzu* (les Han, largement majoritaires, et 55 « nationalités minoritaires » (ou *shaoshu minzu*). (Thoraval, 1999, p. 47)

C'est ce terme que nous retrouvons derrière les « communautés ethniques » mentionnées par le document soumis à l'UNESCO, et qui permet de faire du Gesar une œuvre appartenant à plusieurs littératures nationales en même temps, au sein des frontières nationales de la Chine et en dehors :

En dehors des communautés tibétaine, mongole et tu, le Gesar est vivant au sein de groupes ethniques voisins aussi divers culturellement que les Yugur, Monba, Lhoba, Nahki, Purmi et Bai vivant en Chine, mais on peut également observer à quel point il est répandu au-delà des frontières des États-nations. Il est présent depuis longtemps entre le Népal, le Bhoutan, l'Inde, le Pakistan, la Mongolie, jusque chez les Kalmouks et les Bouriates de Russie, et il s'est avéré être un rare trésor culturel de la Chine et du PCI commun à l'humanité tout entière<sup>64</sup>.

Comme le montre cet extrait, l'aire de diffusion du Gesar est définie à l'échelle nationale (aux deux sens du terme : celui de chaque « communauté ethnique » et celui de la République populaire de Chine à laquelle elles appartiennent) et dans son extension transnationale à la fois. En prenant acte du fait que ce territoire déborde les frontières géographiques mais aussi les limites conceptuelles de l'État-nation, le discours officiel chinois ressortit également à la perspective « cosmopolite » au sens de Beecroft, dont il adopte certaines caractéristiques.

---

<sup>64</sup> Formulaire de candidature à l'inscription du Gesar au PCI, *op. cit.*

En effet, l'écologie littéraire cosmopolite est souvent associée à l'existence d'un « vaste espace transculturel, translinguistique, transpolitique, à l'intérieur duquel une unique langue littéraire est prédominante<sup>65</sup> » ; c'est dans ce sens que l'indianiste Sheldon Pollock, auquel Beecroft emprunte le concept, a décrit comme une *cosmopolis* la vaste partie de l'Asie du Sud et du Sud-Est dans laquelle, entre le IV<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle, le sanskrit a été pratiqué comme langue de prestige associée à des rapports de domination politique, culturelle et symbolique<sup>66</sup>. Mais Beecroft insiste sur le fait que les catégories qu'il propose sont moins des cadres limitatifs que des modes de lecture, des perspectives adoptées sur les traditions textuelles et leurs usages.

Le caractère plurilingue de la tradition de Gesar, répartie notamment entre les aires tibétophone et mongolophone, ainsi que la prédominance de sa circulation orale en contexte traditionnel pourraient donc apparaître comme des obstacles à l'emploi de cette catégorie critique, en l'absence d'une « unique langue littéraire »<sup>67</sup>. Mais par d'autres aspects, elle peut s'avérer pertinente pour désigner le processus par lequel l'État chinois, se présentant comme le dépositaire privilégié (par la présence de ses « minorités » et par son action scientifique et politique) d'un patrimoine culturel transnational, s'affirme comme puissance régionale et internationale sur le plan culturel. L'un des aspects de cette démarche est le chantier de compilation et d'édition d'un corpus de référence pour la tradition épique tibétaine de Gesar, susceptible de constituer un texte canonique, standard et fixé dans sa forme<sup>68</sup>. Bien que le principe même d'établir une version textuelle complète soit incompatible avec la réalité d'une pratique poétique vivante et mouvante, ce processus de fixation va de pair avec le phénomène de patrimonialisation de la tradition de Gesar au sens large (incluant spectacles, adaptations audiovisuelles, représentations figurées, musées ou expositions, et toutes sortes de célébrations festives), tel que l'a notamment étudié l'ethnomusicologue Nathalie Gauthard. Celle-ci interroge le « processus d'appropriation culturelle » qui accompagne l'évolution récente du spectacle vivant dans les régions de culture tibétaine autour de la figure de Gesar, avec le risque de « muséification » et de « fossilisation » que comporte cette démarche de sauvegarde, très encadrée, d'un héritage traditionnel<sup>69</sup>.

Dans l'étude qu'elle a consacrée à l'histoire de la réception chinoise de la « Gesariade tibétaine » et aux différentes formes d'appropriation symbolique dont celle-ci fait l'objet, sous le titre « Gesar de Pékin ? Le sort du Roi Gesar de Gling, héros épique tibétain, en Chine (post-)maoïste », Lara Maconi montre également que la figure héroïque de Gesar constitue, aux yeux des autorités chinoises, non seulement un modèle littéraire et artistique mais également un modèle éthique de bon patriote, à promouvoir à la fois

---

<sup>65</sup> Beecroft 2015, p. 105 : « a literary cosmopolis, a vast, transcultural, translingual, transpolitical space within which a single literary language predominates ». Nous traduisons.

<sup>66</sup> Voir Pollock 2007.

<sup>67</sup> Il faut cependant noter que le prestige religieux et culturel de la langue tibétaine classique a perduré pendant des siècles en Asie centrale, bien après le déclin de l'Empire tibétain ancien au IX<sup>e</sup> siècle (Maconi 2004, p. 378).

<sup>68</sup> Lara Maconi (2004, p. 372), citant le tibétologue chinois Yang Enhong, parle d'un corpus de 120 volumes édités en Chine à la fin des années 1990.

<sup>69</sup> Elle conclut : « La reconnaissance par l'UNESCO de Gesar justifie et renforce une politique envers les minorités qui se veut "primitiviste", paternaliste et protectionniste » (Gauthard 2011, p. 187).

auprès des populations de culture tibétaine et à un niveau « pan-chinois », c'est-à-dire national (Maconi 2004, p. 400-404).

La patrimonialisation du Gesar est ainsi concrétisée à plusieurs échelles (inscription sur les listes du patrimoine culturel immatériel national en 2006, provincial et régional en 2007, et donc mondial en 2009), ce qui recoupe la volonté du pouvoir chinois de s'affirmer comme garant et défenseur actif, sur le plan politique, d'un patrimoine inscrit dans plusieurs espaces géographiques à la fois. C'est pourquoi le discours officiel chinois peut être analysé comme relevant en même temps d'une perspective cosmopolite et d'une perspective nationale au sens de Beecroft. Nous retrouvons l'articulation de ces différents niveaux de spatialisation dans cet autre exemple:

[L]a grande influence et la puissance expressive de l'épopée Gesar tiennent au contact crucial de traditions localisées, ce qui semble se prêter idéalement à une communication interculturelle plus active entre des communautés et des groupes différents, tant en Chine qu'à l'extérieur<sup>70</sup>. L'inscription aiderait à jeter un pont entre diverses cultures, faciliterait leur compréhension mutuelle et encouragerait le dialogue entre elles, et par là-même une réflexion sur la créativité culturelle mondiale, au service du principe du patrimoine commun de l'humanité.

Derrière le caractère consensuel des formules choisies, la rhétorique déployée ici s'inscrit pleinement dans une perspective cosmopolite en ce qu'elle vise à affirmer le leadership culturel de la Chine sur le plan régional, en même temps que son statut de défenseur du patrimoine sur la scène mondiale. De fait, le mode de lecture cosmopolite, tel que défini par Beecroft, est fréquemment associé à l'impérialisme politique et culturel.

Enfin, les autorités chinoises sont présentées, dans ce même dossier de candidature, comme détentrices d'une responsabilité éducative à l'égard des populations minoritaires ou « communautés locales » dans la découverte et la valorisation de « leur patrimoine culturel commun ». Ce statut est motivé par le rappel de la riche activité scientifique consacrée de longue date, en Chine, à la tradition de Gesar :

Depuis les années 50, la Chine n'épargne aucun effort pour étudier, recueillir, compiler et sauvegarder la tradition épique Gesar. [...] La proposition d'inscription [de la tradition de Gesar au Patrimoine culturel immatériel] aidera à susciter une prise de conscience, en particulier chez les jeunes générations des 56 groupes ethniques, de l'importance du patrimoine oral [*sic*] et de la nécessité de le sauvegarder. De plus, il s'agit également d'un effort crucial pour parvenir réellement à renforcer le sentiment de confiance dans leur propre culture des simples citoyens au sein des minorités ethniques concernées, de rapprocher les membres des différents groupes culturels et d'encourager un dialogue sur un pied d'égalité entre les différentes civilisations.

---

<sup>70</sup> Le texte anglais est plus explicite sur cet aspect : « the great influence and expressive power of the Gesar epic lies at a crucial juncture between localized traditions, which seems ideally suited to boost intercultural discourse between different communities and groups, both in and out of China ». Formulaire de candidature à l'inscription du Gesar au PCI, *op. cit.*

Comme le rappelle Lara Maconi, la recherche chinoise sur le Gesar est en fait antérieure à la fondation de la RPC (elle remonte aux années 1930) et n'a pas connu un développement continu (elle est en particulier interrompue pendant la période de la Révolution culturelle de 1966 à 1978). Mais l'enjeu est ici de souligner le rôle du pouvoir central dans la collecte et l'étude de « traditions localisées » qui, grâce à cette politique de sauvegarde et de promotion, se verraient attribuer une juste place dans le système national de coexistence entre « différents groupes culturels » et dans le système mondial de dialogue entre « les différentes civilisations ». Cette rhétorique peut être relue à travers la catégorie de l'écologie littéraire « panchorique » forgée par Beecroft.

Celle-ci est le complément logique de la catégorie d'« épichorique » que Beecroft emprunte à l'helléniste Gregory Nagy pour désigner une pratique rituelle, culturelle ou poétique destinée à un cadre de performance et de signification local (dans le cas de la Grèce ancienne, à l'échelle d'une *polis* ou d'un ensemble de cités-États partageant par exemple un même dialecte), par opposition aux pratiques culturelles d'importance panhellénique qui concernent potentiellement l'ensemble du monde grec (comme la participation aux jeux olympiques ou le partage des poèmes homériques). C'est à partir du terme de panhellénique que Beecroft élabore celui de panchorique pour en faire un concept transposable à d'autres aires culturelles : une écologie littéraire de type panchorique se définit comme un ensemble formé par la juxtaposition de diverses cultures locales, et s'appuie généralement sur des corpus canoniques exhibant cet ancrage local des traditions compilées<sup>71</sup>.

Dans le cas qui nous occupe, on peut considérer que bien des approches modernes et savantes de la tradition de Gesar relèvent d'une perspective panchorique : la démarche ethnographique qui consiste à collecter des versions écrites et surtout orales, nécessairement localisées par leur forme (linguistique, poétique, performée) et par leur signification pragmatique, pour les intégrer dans un ensemble présupposé cohérent (l'épopée de Gesar comme grand récit et comme objet culturel partagé par des peuples divers) consiste bien à lire chaque version d'un épisode du Gesar comme l'actualisation locale et particulière d'une tradition narrative commune et unitaire, qui n'est pourtant qu'une construction intellectuelle. Cette démarche, que l'on retrouve notamment dans le discours officiel chinois mais aussi dans l'œuvre d'Alexandra David-Néel (bien qu'elle relève alors d'une stratégie tout à fait différente), postule donc, au moins en théorie, un récit canonique du Gesar, en fonction duquel est considérée chaque version locale, partielle et particulière. Il n'est évidemment pas question pour nous de minimiser l'importance de l'ancrage local de chaque version connue, puisque les énonciations traditionnelles de ces versions s'inscrivent dans un *hic et nunc* ; pas question non plus de nier la nécessité pratique de désigner comme un tout notionnel la somme de ces versions. Mais nous remarquons simplement que le caractère « panchorique » des approches non traditionnelles du Gesar consiste à articuler deux types de territorialisation (un ancrage local et un partage

---

<sup>71</sup> C'est le cas notamment des épinicies de Pindare dans la Grèce ancienne, ou de la section des « Airs des principautés » (*Guofeng*) du *Shijing* en Chine, pour ne citer que deux exemples mentionnés par Beecroft.

transculturel), et donc deux types de textualisation (d'un côté, des énoncés toujours spécifiques, et de l'autre, un artefact inexistant qui serait le récit canonique du Gesar). Ce qui est en jeu dans ces processus de spatialisation, c'est bien la possibilité de conférer à la tradition de Gesar, comme ensemble discret d'objets distincts (textes, performances, pratiques...), le statut d'une œuvre, intégrée à la littérature mondiale ou au Patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

Nous avons vu que la géographie épique de la tradition de Gesar, du point de vue de la politique culturelle chinoise, pouvait être interprétée comme une combinaison originale des perspectives nationale, cosmopolite et panchorique selon la terminologie de Beecroft, et que cette rhétorique spatiale permettait de légitimer le principe de la création de « réserves d'écosystèmes culturels pour sauvegarder la tradition épique Gesar »<sup>72</sup>, tout en donnant à la politique officielle de la Chine un retentissement international. Mais un tel discours est aussi à replacer dans le contexte géopolitique d'une rivalité pour la revendication de cet héritage. En effet, la catégorie d'écologie littéraire nationale est également mobilisée pour relier étroitement la tradition de Gesar, dans sa réception internationale (et notamment occidentale), à l'identité culturelle et politique tibétaine. Pour ne citer qu'un exemple, l'association de cette idée avec le terme de « national » est explicite dans la définition que donne David Shapiro de l'épopée de Gesar de Ling en introduction de sa traduction anglaise : il s'agit de « l'épopée orale nationale du pays du Tibet, comparable à *l'Illiade* et à *l'Odyssée* »<sup>73</sup>. Le vocabulaire employé et la comparaison récurrente avec les poèmes homériques (sur laquelle nous reviendrons) soulignent ici la revendication politique d'un état tibétain indépendant dotée d'une œuvre fondatrice nationale<sup>74</sup>.

Mais la qualification d'épopée nationale se trouve déjà dans la présentation qu'en fait Alexandra David-Néel, dans la période de l'Entre-deux-guerres, avec des enjeux idéologiques bien différents<sup>75</sup>. Voyons donc à présent en quoi les catégories d'analyse empruntées à Beecroft peuvent guider notre lecture des travaux d'Alexandra David-Néel menés sur le terrain au début des années 1920 et aboutissant à la publication en 1931 de son adaptation textuelle de l'épopée tibétaine, qui fera date dans l'histoire de sa réception

---

<sup>72</sup> Formulaire de candidature à l'inscription du Gesar au PCI, *op. cit.*

<sup>73</sup> Introduction de *The Epic of Gesar of Ling* dans Kornman, Khandro et Chönam 2012, p. XV : « The Gesar of Ling epic is the national oral epic for the country of Tibet, equivalent to the *Iliad* and the *Odyssey* ».

<sup>74</sup> Dans l'avant-propos du même ouvrage, la figure tutélaire du Dalaï-lama est également convoquée en tant que chef politique et religieux en exil et que représentant de la communauté tibétaine dans sa globalité, mais celui-ci se montre plus prudent dans sa définition en choisissant le terme de « peuple » et non de nation : « Many ancient peoples have recited epics as a source of inspiration, the renowned Mahabharata and Ramayana in India, the Hamzanama in Persia, the *Iliad* and *Odyssey* in Greece, for example. Tales of heroic feats of Gesar of Ling enjoy a similar status among the people of Tibet. » (*ibid.*, p. VII). Voir aussi le titre éloquent d'un article du tibétologue Samten G. Karmay : « Gesar : The Epic Tradition of the Tibetan People » (Karmay 1998), ou encore la place de l'épopée dans l'analyse du nationalisme tibétain et de la notion de tibétanité proposée par Georges Dreyfus (Dreyfus 1998).

<sup>75</sup> Selon ses propres mots, il s'agit de « l'épopée de Guésar de Ling, le poème national des Thibétains, dont j'offre, ici, une traduction condensée aux lecteurs français » (p. XI = 28) et plus loin de « l'épopée nationale du "Pays des Neiges" » (p. XV = 31). Nous citons systématiquement, dans cet article, l'édition originale de *La Vie surhumaine de Guésar de Ling* (David-Néel 1931) dont nous conservons l'orthographe (en particulier la graphie « Thibet », usuelle à l'époque et abandonnée ultérieurement par Alexandra David-Néel au profit de « Tibet ») et la pagination (en chiffres romains pour l'introduction) mais dont nous indiquons également la référence équivalente dans la réédition de 1992.



occidentale. Pour appréhender cet objet, la voyageuse et orientaliste française croise en effet différentes échelles de représentation qui constituent une véritable géographie épique du Gesar.

### **Alexandra David-Néel sur le terrain**

Quand elle publie *La Vie surhumaine de Guésar de Ling, le héros tibétain, racontée par les bardes de son pays*, Alexandra David-Néel fait précéder son récit romancé d'une ample introduction dans laquelle elle décrit en détail les circonstances de sa « rencontre avec Guésar » et la manière dont elle a procédé pour recueillir les versions orales et écrites qui lui serviraient de base, après son retour en France en 1925, pour élaborer son propre texte. Cette introduction éclairante pour comprendre l'objet littéraire que constitue cette adaptation, conservée dans les rééditions ultérieures de l'ouvrage, est emblématique de l'entrecroisement de différents modes d'écriture pratiqués par l'exploratrice, qui sont aussi différentes facettes de son œuvre. Le texte est d'abord une présentation des connaissances de l'époque sur la tradition de Gesar et un exposé méthodologique qui explicite le travail de collecte ethnographique auquel se livre l'orientaliste, doublé d'une exploitation philologique des sources écrites (les manuscrits sont déchiffrés parfois avec difficulté par le lama Yongden, fils adoptif et assistant de l'autrice, qui cosigne la publication), bien que cette collecte ne soit pas faite de manière systématique. Mais c'est aussi un récit vivant à la première personne relatant les étapes successives qui ont mené la voyageuse à mettre ses pas dans ceux du héros tibétain (d'où la métaphore de la rencontre), alors que cette étude ne constituait pas un objectif en soi dans les pérégrinations d'Alexandra David-Néel, avant tout désireuse de pénétrer au Tibet interdit. Les caractéristiques de l'écriture du voyage, enfin, se retrouvent évidemment dans cette introduction puisque c'est le parcours physique de l'autrice dans la région du Tibet oriental, avec l'évocation précise des lieux traversés, qui rend possible et légitime la rédaction ultérieure de cette version de l'épopée à partir des notes prises sur place. Cet ancrage géographique du récit dans le pays de Kham (principalement situé dans l'actuelle province chinoise du Sichuan) effectivement parcouru par la voyageuse est le principal effet de ce paratexte exceptionnel, qui ouvre ainsi l'espace épique. On peut parler d'un processus de reterritorialisation.

Ce dispositif est notable dans les trois étapes qui structurent la deuxième partie de l'introduction, la plus narrative, dont le début est explicitement souligné par le sous-titre « Comment j'ai fait connaissance avec Guésar » (David-Néel 1931, p. XXXVII = 46). Dans le récit qu'en fait Alexandra David-Néel, cette rencontre a lieu en trois temps, chacune de ces étapes s'inscrivant dans un espace précis. La première a lieu à Pékin, dans « un quartier reculé » de la capitale chinoise. Il s'agit d'un face-à-face avec une statue de Gesar, dans un temple où est pratiqué le bouddhisme tibétain. Cette « rencontre » donne lieu à deux discussions, l'une avec une dame originaire du Kham, qui évoque auprès de la voyageuse (conformément à certaines traditions millénaristes qui entourent le héros) le jour où celui qu'elle considère comme son compatriote reviendra et où « ses armées parcourront le Thibet, la Chine et le pays des Étrangers » (p. XL = 48), et l'autre

avec un moine d'origine mongole revendiquant lui aussi l'héritage local de Gesar : « Je ne sais pas où est Ling, mais Guésar est certainement un Mongol et c'est de la Mongolie qu'il reviendra avec son armée », prophétise celui-ci, avant d'annoncer qu'il « entraînera les millions d'Asiatiques aujourd'hui assoupis, à la conquête du monde » (p. XLI = 48-49). Dans notre perspective, cette première anecdote située à Pékin, donc en dehors de l'aire de diffusion traditionnelle du Gesar, illustre le phénomène de revendications nationales multiples assignant au héros une fonction symbolique de chef de guerre et promettant son retour victorieux suivi d'une expansion conquérante à travers la Chine et le monde entier à partir d'un centre qui est, selon les cas, le Tibet ou la Mongolie. On constate aussi que le contexte des années 1920 permet d'en faire en quelque sorte un héros postcolonial, susceptible de porter la révolte du continent asiatique dans son ensemble contre l'impérialisme occidental<sup>76</sup>. La statue déterritorialisée du temple pékinois est donc le point de départ, pour la voyageuse, de la révélation de ce caractère paradoxal de la territorialisation de Gesar : revendiqué comme local par les habitants de différents territoires, et objet possible d'une vénération en dehors des frontières de cette aire culturelle, il est symboliquement « mondialisable » au sens très particulier où un discours millénariste traditionnel peut lui assigner une destinée mondiale.

La deuxième « rencontre » est située, plusieurs années après, au pays de Kham, où Alexandra David-Néel sur la route de Jyekundo<sup>77</sup> se trouve invitée chez « le roi de Ling ». Il s'agit d'un potentat local présenté à la grande surprise de la voyageuse comme « le descendant de Guésar de Ling » (p. XLIV-XLV = 51), ou plus précisément comme le descendant du fils adoptif du héros ; il lui montre d'ailleurs des copies manuscrites du texte épique qui sont en sa possession. Le paysage traversé ainsi que le château visité font l'objet d'une description qui inscrit dans l'espace réel l'événement amusant d'une rencontre par procuration avec la figure mythique. Mais l'effet est accentué, dans l'édition originale de *La Vie surhumaine de Guésar de Ling*, par l'insertion de photographies de l'autrice qui donnent à voir ce fameux roi de Ling ainsi que le territoire auquel est associée la mémoire de son illustre ascendant supposé : l'une, représentant la bâtisse sur la colline, est légendée « Le château du roi de Ling au pays de Kham (Thibet oriental) » et l'autre, représentant le campement d'une famille nomade, est simplement sous-titrée « Au pays de Guésar ». Les photographies complètent donc le texte dans un dispositif où la voyageuse, relayant auprès de son lectorat le discours traditionnel local dont elle est la réceptrice, joue à mettre en scène cet affranchissement des limites spatiales et temporelles : le Gesar mythique est relié à un ici et maintenant par le biais de ce rapport généalogique

---

<sup>76</sup> Sur la « géographie » de ce retour attendu de Gesar dans les traditions millénaristes (parfois à partir du royaume mythique de Shambhala), Alexandra David-Néel complète son analyse : « Chez tous ceux avec qui j'ai pu m'entretenir de son retour, j'ai constaté un même espoir : Guésar relèvera la force de l'Asie humiliée, il en chassera les Blancs. Et, détail troublant, parmi ceux qui l'exprimaient avec ferveur, la plupart manquaient totalement de notions géographiques concernant l'Asie et n'avaient jamais vu de Blancs. L'Asie – terme qu'ils n'emploient point – représentait pour ces Thibétains, d'abord leur pays : “le Pays de la Religion”, puis la Chine, l'Inde, le Népal, la Mongolie et, tout au nord, la mystérieuse terre des “Orossos” (les Russes de la Sibérie). Les Blancs étaient pour eux ces redoutables et pervers *Pilings* qui commandent dans l'Inde, se sont imposés en Chine et ont convaincu le Dalaï Lama d'exiger de ses sujets des impôts inconnus autrefois » (p. LVII = 59).

<sup>77</sup> C'est-à-dire Jyekundo, aujourd'hui Gyêgu ou Jiegu, dans la province chinoise du Qinghai.

supposé avec les individus rencontrés par Alexandra David-Néel, qui va de pair avec un ancrage géographique précis : elle est sur ses terres<sup>78</sup>.

Enfin le troisième épisode, le plus décisif, a lieu dans la ville de Jakyendo où Alexandra David-Néel séjourne de septembre 1921 à juillet 1922 : la voyageuse se retrouve littéralement nez-à-nez avec un « barde » spécialiste de la tradition de Gesar qui, sous l'effet de crises de possession, s'identifie à Diktchén Chémpa (un ministre du roi mythique) dont il serait la réincarnation. C'est cette rencontre fortuite qui va se prolonger par des séances de performance poétique, à la demande d'Alexandra David-Néel et de Yongden, au cours desquelles ils prendront des notes sur cette version locale de l'épopée. Elle est donc d'une importance capitale dans le processus qui mène à l'édition du texte que le lecteur français a sous les yeux. Mais c'est aussi l'aboutissement de ce cycle de trois « rencontres » avec Gesar : après le face-à-face avec la statue du héros puis avec son prétendu descendant, il s'agit ici d'une rencontre avec l'épopée elle-même, puisque Gesar est contenu dans la tradition poétique qui le fait exister. La situation d'énonciation est construite artificiellement : Alexandra David-Néel demande au « barde », ou *sgrung-mkhan* en tibétain, d'exécuter pour elle et son fils adoptif une série de performances qui va durer « plus de six semaines ». Mais celle-ci est précédée par une séance « normale » de performance poétique en contexte traditionnel, à laquelle les voyageurs assistent dès le lendemain de la rencontre. La sensibilité ethnographique d'Alexandra David-Néel trouve ici ses limites : elle rapporte des éléments essentiels de ce mode d'énonciation spécifique (comme les interventions de l'auditoire par des exclamations rituelles, ou la valeur rythmique de formules poétiques récurrentes) mais elle ne sait pas les interpréter comme appartenant pleinement à la performance épique, dont elle veut avant tout suivre la logique narrative<sup>79</sup>. C'est en tout cas pour la voyageuse une immersion dans un contexte où le héros appartient à la mémoire culturelle partagée, activée par la pratique poétique.

Sur le terrain, donc, Alexandra David-Néel côtoie en quelque sorte les protagonistes de la tradition de Gesar, fait l'expérience de sa présence dans l'imaginaire et dans la culture vivante des Tibétains, et collecte les traces orales et écrites de ses énonciations poétiques. Les photographies prises *in situ* par l'autrice, c'est-

---

<sup>78</sup> L'association de Gesar au royaume de Ling (ou Gling), dans le Kham, ne va cependant pas de soi : comme le rappelle Lara Maconi après Rolf Stein, cette localisation est due à une appropriation de la mémoire du héros par les souverains de cette région, peut-être dès le xvii<sup>e</sup> siècle (voir Maconi 2004, p. 374-375 et Stein 1959, p. 572). Mais bien d'autres interprétations de ce nom sont possibles, comme l'explique également Georges Dreyfus : « Le pays de Ling correspond, pour une large part, au Dzambouling, le continent méridional de la cosmologie bouddhique. La légende ne concerne donc pas seulement la fondation d'une principauté obscure du Tibet oriental, mais aussi la création du monde des humains : Ling est le monde des hommes sauvés par le héros, envoyé par les dieux. Il ne représente pas simplement Lingtshang ou le Tibet oriental : il est plutôt un symbole à dimensions multiples qui représente diverses réalités, selon le temps et le lieu. Pour certaines populations du Tibet oriental, au xix<sup>e</sup> siècle, Ling était en effet leur propre pays, victime des empiètements du gouvernement central. En d'autres régions du Tibet, ou en d'autres temps, Ling est le Tibet lui-même, le pays construit par les hauts faits des rois vertueux » (Dreyfus 1998, p. 43-44).

<sup>79</sup> Les enjeux ethnopoétiques de cette description de la performance débordent le cadre de cet article. Pour une analyse éclairante de tous les éléments de l'énonciation poétique traditionnelle relevés par Alexandra David-Néel sans être interprétés, voir l'étude que leur consacre l'ethnomusicologue Mireille Helffer (Helffer, 1977). Je remercie Nadine Gomez et Marion Dapsance pour leur aide dans ma recherche, au sein des archives de la Maison Alexandra David-Néel à Digne-les-Bains, de documents témoignant de la manière dont Alexandra David-Néel et le lama Yongden ont noté, dans le temps de la performance, les informations relatives à la pratique du barde. Ces recherches n'ont cependant pas abouti, les manuscrits originaux ayant vraisemblablement été détruits par l'autrice après la rédaction de *La Vie surhumaine de Guésar de Ling*.

à-dire sur les lieux mêmes de sa réception qui sont aussi des lieux auxquels réfère le récit (du moins dans cette version), complètent le dispositif textuel dans l'édition de 1931 : celui-ci vise à traduire et transposer dans la culture du lecteur un mode traditionnel d'actualisation de la figure de Gesar, selon lequel un énoncé fortement localisé est susceptible d'abolir la distance temporelle qui sépare la matière de l'épopée et ses destinataires (par exemple la performance d'un barde, adaptée au contexte spatial de son énonciation, fait exister rituellement ici et maintenant la tradition mythique de Gesar). Tout le paratexte sert à construire un équivalent fonctionnel de cette pragmatique traditionnelle, puisqu'Alexandra David-Néel réécrit une version de l'épopée en lui ôtant toutes les caractéristiques de sa poétique propre, et qu'elle recrée pour les lecteurs un contexte d'énonciation fictif autour d'un texte qui n'a jamais été énoncé comme tel. C'est pourquoi l'introduction et les photographies lui permettent de s'inscrire, avec son compagnon de voyage et d'écriture, dans cet espace qu'ils ont parcouru physiquement et qu'ils font parcourir mentalement aux lecteurs. En témoignent par exemple, outre les photographies déjà citées, la légende du cliché d'un « Pasteur du pays de Guésar montant un yak », au-dessus de celui du lama Yongden (David-Néel 1931, feuille d'illustrations recto-verso non paginée, intercalée entre les p. 126 et 127), ou encore le célèbre portrait de l'autrice posant au milieu de guerriers tibétains : « Au pays des ennemis de Guésar. Mme David-Neel avec des chefs du pays de Hor » (*ibid.*, feuille intercalée entre les p. 78 et 79).

Cet ancrage territorial du Gesar d'Alexandra David-Néel est donc essentiel pour légitimer l'objet textuel et le rendre lisible ; c'est aussi un aspect déterminant de la démarche de l'orientaliste française et de son assistant de culture tibétaine, qui veulent faire reconnaître un statut de texte canonique à l'épopée de Gesar. À la fin de son introduction, l'autrice explique que leur texte (présenté comme une « traduction condensée », ce qui est pour nous un euphémisme) est le produit d'une réélaboration fondée sur la pratique de la synthèse narrative, le but étant de donner une cohérence et une exhaustivité à la restitution de l'enchaînement des épisodes :

[B]ien qu'élaguée de ses fatigantes redondances, l'épopée de Guésar donnée ici contient toutes les péripéties marquantes des aventures du héros. J'ai fondé mon travail sur les manuscrits que je possède, sur les notes que j'ai prises d'après d'autres manuscrits qui m'ont été communiqués au Thibet et sur celles écrites par le lama Yongden et par moi en suivant les chants de différents bardes.

Bien qu'ils s'accordent dans leurs grandes lignes, manuscrits et bardes ne laissent pas que de diverger sur des points de détail. Lorsque je me suis trouvée en présence de plusieurs récits différents, je me suis attachée à reproduire celui qui paraissait le plus généralement admis. (David-Néel 1931, p. LXI-LXII = 62)

Dans la perspective d'Alexandra David-Néel, la collecte de versions orales et écrites nécessairement divergentes dans le cas d'une tradition vivante et mouvante doit aboutir à une version standardisée du récit, une sorte de dénominateur commun qui n'a d'autre existence que dans la représentation unitaire de l'épopée que l'autrice a hérité de ses propres catégories littéraires, notamment d'inspiration aristotélicienne. Présupposer, un peu à la manière des éditeurs alexandrins des poèmes homériques, l'existence d'une version

originelle et commune donc authentique de l'épopée est une prémisse qui guide la démarche de l'orientaliste : elle justifie à la fois le choix d'une version localisée dans le Kham considéré à l'époque comme le berceau de la tradition de Gesar et de son héros (à cause de la localisation de Gling), et la réélaboration du récit sous une forme standard, comme l'autrice l'annonce dès le début de son introduction :

Si nous considérons que cette version est la plus répandue, qu'elle fait en quelque sorte autorité, non seulement au pays de Kham, tenu pour être la véritable patrie du héros, mais aussi à Lhassa et dans tout le Thibet propre, elle a certains droits au titre de version officielle. Toutefois, il faut se garder de voir en elle l'écho absolument fidèle de la légende primitive. (*Ibid.*, p. XI = 28-29)

La dernière phrase semble restituer à la tradition épique son instabilité et son historicité, mais elle ne fait que confirmer la conception unitaire que l'orientaliste a de l'épopée ; le fait de désigner au singulier « la version » locale du Kham traduit bien son programme : il s'agit de donner de cette tradition poétique multiforme une version canonique, qui serait conforme à ce qu'elle appelle « la version officielle » mais qui reste un artefact textuel. Bien sûr, certains épisodes de la tradition de Gesar sont plus communs, moins mouvants que d'autres dans son aire de diffusion ; mais en adoptant ce point de vue centré sur une standardisation du récit, Alexandra David-Néel fait du Gesar une lecture cosmopolite au sens où, pour reprendre les catégories d'Alexander Beecroft, elle cherche à dégager une version canonique d'une tradition multiforme. Typique d'une culture littéraire européenne plutôt que tibétaine, cette démarche est indissociable du déplacement qui est opéré par la traduction (en français et en anglais presque simultanément), et qui vise à insérer le Gesar, à partir des catégories littéraires européennes, dans ce que la voyageuse n'appelle pas encore la littérature mondiale.

### **La migration d'une tradition poétique locale vers la littérature mondiale**

Élaborer, à partir du divers, un récit unitaire et standard est un mode de lecture, extérieur aux pratiques et usages traditionnels du Gesar, qu'Alexandra David-Néel inscrit explicitement dans son expérience de voyageuse. Mais c'est aussi une démarche intellectuelle qui est corrélée à la volonté de contribuer à la diffusion du « patrimoine culturel » (bien qu'elle n'emploie pas ces termes) tibétain auprès d'un auditoire occidental. Or cette stratégie s'articule à une pratique bien particulière qui consiste à qualifier la tradition de Gesar au moyen de catégories littéraires européennes, et en particulier de références grecques associées au genre épique. Dès les premières ébauches de son travail sur le terrain, la comparaison avec *l'Illiade* est donc un choix herméneutique que fait Alexandra David-Néel pour saisir cet objet insaisissable qu'est le Gesar et l'insérer dans un cadre conceptuel familier et prestigieux aux yeux de l'orientaliste et de ses lecteurs. Elle emploie l'expression d' « Illiade tibétaine », entre guillemets, dans une lettre à son mari du 10 novembre 1922<sup>80</sup>, quelques mois après les séances de performance poétique entendues à Jakyendo, pour

---

<sup>80</sup> Voir cette lettre dans Alexandra David-Néel, *Correspondance avec son mari, édition intégrale 1904-1941*, Paris, Plon, 2016, p. 703.

décrire le travail de collation, de traduction et de comparaison des manuscrits que les deux voyageurs sont en train d'effectuer, et c'est cette expression qui servira de titre accrocheur à l'article publié dans le *Mercure de France* l'année suivante, première ébauche de la future introduction de *La Vie surhumaine de Guésar de Ling*, alors qu'ils sont encore au Tibet<sup>81</sup>. Certes, la comparaison sert d'abord à introduire, au moyen de l'analogie, le lectorat dit cultivé dans un monde tibétain qu'il connaît généralement peu : elle est justifiée par l'autrice, dans les premières lignes de l'article, quand elle affirme par un présupposé universalisant qu'il existe chez « chaque peuple » des « chant héroïques glorifiant comme ceux d'Homère les exploits de héros à demi mythologiques dont les origines se perdent dans la nuit des temps » (David-Néel 1923, p. 714). Cette accroche bien superficielle est une manière de gloser le titre de l'article et de poser la comparaison filée par la suite entre l'épopée de Gesar et celle d'Achille ; mais c'est aussi un postulat qui sert la stratégie de légitimation de la tradition poétique tibétaine. Par cette analogie, en effet, qui connaîtra une fortune durable<sup>82</sup>, l'article fait de la tradition de Gesar un texte canonique équivalant, par son contenu et par son importance culturelle dans cette partie de l'Asie, aux poèmes homériques, érigés en archétype du genre épique dans l'histoire littéraire européenne. Cette idée sera d'ailleurs reprise dès l'ouverture de la préface rédigée par le grand indianiste Sylvain Lévi pour l'édition de *La Vie surhumaine de Guésar de Ling* quelques années plus tard : « Le Guésar est l'Illiade de l'Asie Centrale » (David-Néel 1931, p. VII)<sup>83</sup>.

De plus, cette comparaison « canonisante » est étroitement associée à la démarche déjà abordée plus haut qui consiste à inscrire l'étude de la tradition rapportée de Gesar dans un espace géographique précis, parcouru par la voyageuse :

Si nous n'avions, pour guider nos recherches concernant la personnalité de Guésar, que le récit de ses hauts faits, nous risquerions d'en savoir aussi peu à son sujet qu'à celui d'Agamemnon, de Ménélas ou du prudent Ulysse.

Un voyage à travers la Grèce moderne ne paraît pas de nature à pouvoir beaucoup nous renseigner sur ces héros ; mais il n'en est pas ainsi au pays natal du Roi Guésar. Que ce dernier ait vécu au VIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que certains le supposent, ou au VII<sup>e</sup> siècle, comme semblent l'indiquer les chants héroïques thibétains (les Gyal-toung), ou n'importe quand, la différence amenée par le temps est peu sensible dans la contrée où il paraît avoir vu le jour. (David-Néel 1923, p. 714-715)

Dès l'article de 1923, donc, rédigé sur place, Alexandra David-Néel, qui présuppose le caractère historique du héros légendaire, thématise l'expérience unique qu'offrirait le voyage à la rencontre du héros sur les lieux mêmes où sont traditionnellement localisés certains de ses exploits, jugeant que le fait de se

---

<sup>81</sup> Alexandra David-Néel, « L'Illiade thibétaine et ses bardes » (article publié sous le nom d'Alexandra David dans le *Mercure de France* du 15 septembre 1923, p. 714-725).

<sup>82</sup> Voir par exemple la mention des poèmes homériques dans l'avant-propos du Dalai-lama à Kornman, Khandro et Chönam 2012, cité plus haut.

<sup>83</sup> Notons également que, dans plusieurs références que nous citons ici en respectant la typographie originale, les titres de ces œuvres canoniques ne figurent pas en italique mais en caractères romains, comme si cette présentation allait de pair avec leur statut de monuments plutôt que d'œuvres singulières. Ainsi, « l'Illiade » apparaît presque comme une catégorie générique en soi.

consacrer à l'étude d'une culture épique vivante permet d'abolir la distance spatiale et temporelle entre le public occidental moderne et l'objet épique<sup>84</sup>. Cette opération intellectuelle et symbolique ne se limite pas à la prise en compte des circonstances ethnographiques de la collecte du texte poétique : elle vise à constituer la tradition poétique de Gesar présentée dans l'article (bien avant, donc, sa mise en forme romanesque de 1931) en un objet reconnaissable et accessible qu'elle fait migrer jusqu'aux lecteurs français. En effet, c'est paradoxalement la combinaison de ces deux gestes (décrire l'ancrage local de la tradition tibétaine et projeter en même temps sur elle des catégories européennes héritées de la culture grecque) qui rend le Gesar « déterritorialisable », et le met à portée du lectorat européen. De ce point de vue, Alexandra David-Néel se place dans la lignée d'écrivains voyageurs pionniers du comparatisme au XIX<sup>e</sup> siècle qui, tel Xavier Marmier en Islande par exemple, déchiffraient sur une terre éloignée les formes vivantes d'une tradition littéraire vénérable à la lumière de leurs références classiques. C'est un tel dispositif, bien plus que les traductions antérieures déjà mentionnées, qui fait alors entrer le Gesar dans ce que nous appelons maintenant la littérature mondiale, au sens de l'ensemble des littératures du monde.

L'aboutissement de ce processus peut être lu dans la préface déjà mentionnée de Sylvain Lévi à l'édition de 1931 : en apportant sa caution académique de premier plan à cette publication (il est alors professeur au Collège de France), le savant parachève le déplacement opéré par la voyageuse, des montagnes tibétaines vers la bibliothèque universelle (malgré son souhait forcément inassouvi de voir un jour publié « le texte original » de ce Gesar) :

Les rhapsodes le colportent à travers les hauts plateaux où ils mènent leur vie errante. C'est là que Madame A. David-Neel a eu l'occasion de les entendre et de noter leurs récits. En attendant qu'elle puisse nous donner le texte original, remercions-la d'avoir révélé au public français, sous une forme pittoresque et attrayante, une épopée qui pour son importance nationale et sa signification de culture vient se ranger auprès de l'Illiade, de l'Énéide, des Niebelungen, du Roland. (David-Néel 1931, p. VIII)

Le simple usage du mot « rhapsode » pour désigner, au présent, l'activité du *sgrung-mkhan* est significatif à cet égard : dans le parallèle implicitement établi, ces « bardes » sont autant d'Homères tibétains habitant une contrée prétendument figée dans son archaïsme et porteurs d'un héritage patrimonial. Par le processus de déterritorialisation et de reterritorialisation qu'opère l'adaptation d'Alexandra David-Néel, et du fait qu'elle élabore, à partir d'une tradition poétique fortement localisée, un texte littéraire autonome, l'autrice permet au Gesar d'accéder au statut de texte canonique, au côté des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale. Mais de quel Gesar s'agit-il vraiment, si celui-ci est défini par des catégories extra-tibétaines ?

---

<sup>84</sup> On remarque que quelques années plus tard, entre 1933 et 1935, Milman Parry et Albert Lord révolutionneront la compréhension moderne de la poésie homérique en allant écouter sur le terrain, en Serbie et au Monténégro, les chanteurs épiques traditionnels.

## Considérations finales

Nous cherchions à voir comment des discours non traditionnels (le descriptif adressé par les autorités chinoises à l'UNESCO, la présentation par Alexandra David-Néel de son adaptation narrative destinée au lecteur européen curieux, ou encore sa relation des pratiques poétiques observées sur le terrain) élaboraient une géographie épique du Gesar, et en quoi ce geste herméneutique rendait possible la définition même de leur objet en termes étiques, c'est-à-dire extérieurs aux cultures traditionnelles auxquelles appartient le roi mythique. Au terme de ce parcours, revenons sur la notion de « territoire » annoncée dans notre titre. Celle-ci nous a semblé utile pour questionner la spatialisation d'une tradition épique, à la fois sur le plan de son extension géographique (son aire de diffusion, particulièrement vaste et translinguistique dans le cas du Gesar) et sur le plan de son extension symbolique (le territoire sur lequel le héros règne dans la tradition narrée, auquel il est associé par des toponymes, ou sur lequel il est censé régner un jour, lors de son retour espéré). Articulée aux catégories d'écologies littéraires proposées par Alexander Beecroft, la notion de territoire peut servir à interroger la manière dont ont été interprétés les multiples rapports d'une tradition épique à l'espace, en prêtant attention à chaque fois aux perspectives qui guident ces interprétations (le « cosmopolitisme » à travers lequel nous relisons les écrits d'Alexandra David-Néel de l'Entre-deux-guerres n'a pas le même sens que celui des autorités chinoises au début du XXI<sup>e</sup> siècle). Mais le principal enjeu de cette approche critique nous semble être notre réception de traditions culturelles et textuelles distantes : ce qu'elle permet d'interroger, c'est la migration d'une tradition épique comme celle de Gesar, déterritorialisée et donnée à lire à un public qui ne soit pas local, bref virtuellement « mondialisée ». La réflexion critique sur cette réception, et sur la manière dont elle articule les échelles locales, nationales, régionales et mondiales, doit alors aboutir à une autre exigence, qui consiste à intégrer à notre lecture les catégories propres à la manière dont circule l'œuvre dans la culture étudiée, en contexte traditionnel<sup>85</sup>. Ce que l'on pourrait appeler une « reterritorialisation critique », cependant, n'est évidemment possible aujourd'hui que parce qu'Alexandra David-Néel, en déterritorialisant après d'autres la tradition de Gesar, a contribué à la faire entrer dans notre culture partagée.

## Références bibliographiques

BEECROFT, Alexander. **An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day**. Londres et New York : Verso, 2015.

DAVID, Alexandra. L'Iliade tibétaine et ses bardes. In : **Le Mercure de France**, n. 606, 15 septembre 1923, p. 714-725.

---

<sup>85</sup> C'est par exemple ce que fait Solomon George Fitzherbert quand il montre, à partir des catégories poétiques tibétaines, que la tradition épique est parfois décrite comme « faisant partie du paysage » : « In Tibetan idiom the tales are said to “fall” or “cascade” (*'bab*) through the inspired, entranced or sometimes 'possessed' medium from an extra-mundane source. The transmission of the epic is therefore not just about memorization and oral transmission passed down from generation to generation, but is crucially, and explicitly, in the hands of the spirits. Sometimes the tradition is described as being “part of the landscape” – it is conceived as an intangible organic entity living in the land and in the people » (Fitzherbert, 2009, p. 174).



DAVID-NEEL, Alexandra et le Lama Yongden. **La Vie surhumaine de Guésar de Ling, le héros tibétain, racontée par les bardes de son pays**. Préface de Sylvain Lévi. Paris : éditions Adyar, 1931 (rééd. sous le titre **La Vie surhumaine de Guésar de Ling**. Monaco : éditions du Rocher, 1978, puis Paris : Pocket, 1992).

DAVID-NEEL, Alexandra. **Correspondance avec son mari, édition intégrale 1904-1941**. Paris : Plon, 2016.

DREYFUS, Georges. Le Nationalisme, entre mémoires glorifiées et identité collective. In : BUFFETRILLE, Katia et RAMBLE, Charles (dir.). **Tibétains. 1959-1999 : 40 ans de colonisation**. Paris : Autrement, coll. « Monde » HS n. 108, 1998, p. 21-57.

FITZHERBERT, Solomon George. The Tibetan Gesar Epic as Oral Literature. In : DOTSON, Brandon, NORBU GURUNG, Kalsang, HALKIAS, Georgios et MYATT, Tim (dir.). **Contemporary Visions in Tibetan Studies**. Chicago : Serindia, 2009, p. 171-196.

GAUTARD, Nathalie. L'Épopée tibétaine de Gesar de Ling. Adaptation, patrimonialisation et mondialisation. In : **Cahiers d'ethnomusicologie**, n. 24, 2011, p. 173-189.

HELFFER, Mireille. Les Chants dans l'épopée tibétaine de Ge-sar d'après le livre de la course de cheval, version chantée de Blo-bzan bstan-'jin. Genève et Paris : librairie Droz, coll. « Hautes études orientales », 1977.

KARMAY, Samten. Gesar : The Epic Tradition of the Tibetan People. In : **The Arrow and the Spindle : Studies in History, Myths, Rituals and Beliefs in Tibet**, vol. 1. Katmandou : Mandala Book Point, 1998.

KORNMAN, Robin, KHANDRO, Sangye et le Lama CHÖNAM (trad.). **The Epic of Gesar of Ling**, vol. 1 : « Gesar's Magical Birth, Early Years, and Coronation as King ». Boston et Londres : Shambhala, 2012.

MACONI, Lara. Gesar de Pékin ? Le sort du roi Gesar de Gling, héros épique tibétain, en Chine (post-) maoïste. In : LABARTHE, Judith (dir.). **Formes modernes de la poésie épique : nouvelles approches**. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2004, p. 371-419.

POLLOCK, Sheldon. **The Language of the Gods in the World of Men: Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India**. Delhi: Permanent Black, 2007 (rééd. Berkeley: University of California Press, 2009).

STEIN, Rolf Alfred (éd. et trad.). **L'Épopée tibétaine de Gesar dans sa version lamaïque de Ling**. Paris : PUF, coll. « Annales du musée Guimet », 1956.

STEIN, Rolf Alfred. **Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet**. Paris : PUF, coll. « Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises », 1959.

THORAVAL, Joël. L'usage de la notion d'« ethnicité » appliquée à l'univers culturel chinois. In : **Perspectives chinoises**, n. 54, 1999, p. 44-59.



OKAMOTO, Monica Setuyo; KRASOTA, Alisson Gebrim. O mito *kappa* como relato etnográfico. In: *Revista Épicas*. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 82-96. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.8296>

## O MITO KAPPA COMO RELATO ETNOGRÁFICO THE KAPPA MYTH AS ETHNOGRAPHIC REPORT

Monica Setuyo Okamoto<sup>86</sup>  
Universidade Federal do Paraná - UFPR  
Alisson Gebrim Krasota<sup>87</sup>  
Universidade Federal do Paraná - UFPR

**RESUMO:** O conto “*Kappa*” (1927), de autoria do escritor japonês Ryûnosuke Akutagawa (1892-1927), gira em torno do relato de um homem conhecido apenas como paciente número 23, interno do Manicômio S., que conta que viveu uma temporada na terra dos *kappas* (seres meio humanoides e meio anfíbios, da mitologia japonesa) e descreve o modo de vida deles em comparação com o da sociedade japonesa. O movimento antropológico de tornar familiar o estranho mundo dos *kappas* e, em contrapartida, tornar exótico o mundo humano, perpassa todo o conto. O objetivo deste trabalho, portanto, é explorar a ideia do mito *kappa* como relato etnográfico, analisando, por um viés antropológico, a viagem imaginária (ou não?) do protagonista, o paciente psiquiátrico número 23, ao mundo desses seres mitológicos.

**Palavras-chave:** *Kappa*; Relato Etnográfico; Mito; Ryûnosuke Akutagawa.

**ABSTRACT:** The short story “*Kappa*” (1927), by the Japanese writer Ryûnosuke Akutagawa (1892-1927), revolves around the story of a man known only as patient number 23, an inmate at the S. insane asylum, who tells that he lived a season in the land of the *kappas* (half humanoid and half amphibians, from Japanese mythology) and describes their way of life in comparison with that of Japanese society. The anthropological movement of making the strange world of the *kappas* familiar and, in turn, making the human world exotic, runs through the entire tale. The aim of this work, therefore, is to explore the idea of the *kappa* myth as an ethnographic report, analyzing, from an anthropological perspective, the imaginary journey (or not?) of the protagonist, psychiatric patient number 23, into the world of these mythological beings.

**Keywords:** *Kappa*; Ethnographic Report; Myth; Ryûnosuke Akutagawa

<sup>86</sup> Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo e Professora Associada do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, da Universidade Federal do Paraná. E-mail: [setuyo2@gmail.com](mailto:setuyo2@gmail.com). <https://orcid.org/0000-0003-3014-6783>.

<sup>1</sup> <sup>87</sup> Mestre em Antropologia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR, 2016) e graduando em Letras Japonês pela mesma instituição. E-mail: [algebrim@gmail.com](mailto:algebrim@gmail.com).

## Introdução

*Não se trata de chegar ao consenso, mas ao conceito.*  
Eduardo Viveiros de Castro

*Queremos dizer uma coisa simples sobre a psicanálise: ela encontrou frequentemente, e desde o começo, a questão dos devires-animais do homem [...] O que se pode dizer, no mínimo, é que os psicanalistas não entenderam [...] No animal, veem um representante das pulsões ou uma representação dos pais. Não veem a realidade de um devir-animal, como ele é o afecto em si mesmo, a pulsão em pessoa, e não representa nada.*

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Este artigo tem como pretensão analisar, sob um viés antropológico, o conto intitulado “*Kappa*”<sup>88</sup>, de autoria do escritor japonês Ryunosuke Akutagawa. Publicado em 1927, a obra gira em torno do relato do paciente número 23, interno do manicômio S., que relata ter passado uma temporada no subterrâneo mundo dos *kappas*, aprendendo sobre seus modos de vida. A ocasião ocorreu quando o protagonista estava subindo o monte Hodaka e, de repente, deparou-se com um *kappa* o observando. Ao invés de fugir, passou a persegui-lo, mas caiu por um buraco na terra dos *kappas*, onde passou a conviver com eles. Na mitologia japonesa, *kappa* é um ser meio hominídeo, meio anfíbio, que vive junto às águas e costuma afogar humanos distraídos.

Evidenciaremos o caráter antropológico do relato do paciente número 23: a descrição que faz da constituição física dos *kappas* e de seus modos de vida (economia, religião e sexualidade), bem como a comparação com a sociedade humana. A verossimilhança conferida ao mito pelo tom etnográfico do relato é aqui encarada como uma versão atualizada do mito. Portanto, iremos nos pautar pela análise estrutural do autor das “mitológicas”, o antropólogo Lévi-Strauss (2008), porém, para analisarmos as oposições que aparecem no mito, empregaremos outra noção de dialética, mais recente e que nos pareceu de maior rendimento analítico, isto é, a dialética da *obviação* proposta pelo antropólogo Roy Wagner (2011).

Demonstraremos que tanto a análise estrutural, quanto a dialética da *obviação* não são métodos exógenos que serão aplicados mecanicamente neste artigo. Antes e pelo contrário, sustentaremos que os métodos de análise vão ao encontro do gênero e do estilo do conto, e este será o norte para as proposições que serão aqui apresentadas.

A primeira proposição é a de que, assim como *kappa* é um mito, o gênero profundo do conto “*Kappa*” também seria um mito, portanto, a análise estrutural, em seus movimentos de diacronia e sincronia, seria

---

<sup>88</sup> Doravante, aparecerão no texto os seguintes termos assim grafados: “*Kappa*” e *kappa*. O primeiro, maiúsculo, em itálico e entre aspas, será utilizado para se referir ao conto do escritor Ryunosuke Akutagawa, cujo título é *Kappa*. O segundo termo, grafado em minúsculo, também em itálico, mas sem as aspas, será utilizado para designar o personagem *kappa*, da mitologia japonesa.

adequada. A segunda é a de que o conto “Kappa” tem um estilo dialético como eixo de desenvolvimento e que o método da dialética da obviação irá evidenciar tanto o caráter antropológico, quanto o caráter dialético do conto. A terceira e última proposição é a de que o relato do paciente 23 não deve ser reduzido à análise psicanalítica de um indivíduo acometido de esquizofrenia, mas deve ser explorado conforme a esquizoanálise de Deleuze e Guattari (2012) e a teoria do perspectivismo/multinaturalismo de Eduardo Viveiros de Castro (2002; 2015), isto é, não se trata do paciente 23 enquanto indivíduo, mas da posição anômala dele, entendida não no sentido psicanalítico de anormal, mas no sentido de tangente periférica que faz vacilar o eu e que o torna capaz de alianças em devir, de devir-animal, de xamanismo. Por fim, ao propor o paciente 23 como devir-kappa, este próprio artigo seria uma versão do mito. Assim, a tônica que este trabalho busca responder é: Quais seriam as implicações teórico-epistemológicas, caso o relato do interno número 23 fosse levado a sério?

O objetivo deste artigo é duplo e complementar: demonstrar o caráter mítico do conto “Kappa” pela aplicação dos métodos antropológicos empregados pela antropologia na análise dos mitos e apresentar uma versão antropto-filosófica dele enquanto tal, uma Mitofísica<sup>89</sup>. A importância dessa discussão está em apontar para a dialética antropológica presente em Akutagawa, muitas vezes subsumida sob leituras que buscaram ressaltar a crítica social ou o tom fabuloso de uma história infantil.

Salientamos que a comparação da relação do paciente n.23 com kappas ser análoga à relação xamânica entre os ameríndios, não deve ser compreendida etnocentricamente, como, infelizmente, já ocorreu na história da antropologia com a compreensão que aproximava a “mentalidade indígena” com a mentalidade infantil, ou, pior, com enfermidades mentais. Diversamente, a comparação proposta serve para questionarmos nossos próprios pressupostos culturais e deflagar o rendimento analítico que coloca nossa metafísica em perspectiva, ou, como diz Eduardo Viveiros de Castro: “só vale a pena comparar o incomensurável – comparar o comensurável é tarefa para contabilistas” (2015, p.91). É nesse sentido que lançamos a questão: “por que encarar a relação mítica com os kappas como adoecimento (conforme a visão psicanalítica) e não como uma espécie de xamanismo? Ainda, segundo Viveiros de Castro, se me permitem uma longa citação:

O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento. Tal ideia está, sob certos aspectos, nas antípodas da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental. Nesta última, a categoria do objeto fornece o *telos*: conhecer é “objetivar”; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetado no objeto. Conhecer, assim, é dessubjetivar, explicitar a parte do sujeito presente no objeto, de modo a reduzi-la a um mínimo ideal (ou ampliá-la demonstrativamente em vista da obtenção de efeitos críticos espetaculares). Os sujeitos, tanto quanto os objetos, são concebidos como resultantes de processos de objetivação: o sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que

---

<sup>89</sup> A mitofísica é a compreensão de que nossa metafísica é uma variação possível entre diversas versões míticas. Segundo Eduardo Viveiros de Castro: “All metaphysics is mythophysic; subject, therefore, to the general structural regime of “truth-as-variation,” truth in variation, that myths are. The notion of phusis itself is a mythophysical notion, a certain mode of imagining reality, of giving reality an image—one whose philological ethnohistory is full of sound and fury.<sup>14</sup> Ameridian perspectivism is a metaphysics insofar as Western philosophy as a whole is a structural variant within mythopoetic imagination as the faculty of variation” (2016, p.261)

produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver “de fora”, como um “isso”. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa.

O xamanismo ameríndio é guiado pelo ideal inverso: conhecer é “personificar”, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. Ou antes, *daquele*; pois a questão é a de saber “o *quem* das coisas” (Guimarães Rosa), saber indispensável para responder com inteligência à questão do “por quê”. A forma do Outro é a pessoa. Poderíamos dizer que a personificação ou subjetivação xamânicas refletem uma propensão geral a universalizar a “atitude intencional” identificada por certos filósofos modernos da mente (ou filósofos da mente moderna) como um dos dispositivos inferenciais de base [...] longe de buscar reduzir a “intencionalidade ambiente” a zero a fim de atingir a representação absolutamente objetiva do mundo, faz a aposta inversa: o conhecimento verdadeiro visa à revelação de um máximo de intencionalidade, por via de um processo de “abdução de agência” sistemático e deliberado (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 50-51).

Por que não nos deixarmos informar pela episteme indígena do conhecimento por subjetivação?

Feitas essas considerações preliminares, pretendemos apresentar um breve contexto histórico e literário do conto de Akutagawa. Em seguida, trabalharemos com a problemática central do artigo: “(...) e se levássemos o relato do paciente a sério?” Na sequência, serão apresentados os métodos de análise, isto é, o estruturalismo e a dialética wagneriana da obviação. Faremos também a aplicação prática da análise estrutural e da obviação; bem como a introdução à teoria deleuziana do devir e da esquizoanálise. E, por fim, trataremos da teoria do perspectivismo/multinaturalismo de Eduardo Viveiros de Castro, concomitante com a interpretação de que o paciente número 23 seria como uma espécie de xamã.

### **Contexto histórico e literário de *Kappa***

O conto “*Kappa*”, de autoria do escritor japonês Ryunosuke Akutagawa (1892-1927), foi publicado em 1927, no mesmo ano de falecimento do autor<sup>90</sup>. Na época, Akutagawa já era um escritor famoso no Japão que mantinha o seu sustento exclusivamente com as publicações no jornal *Osaka Mainichi*. Seu talento era reconhecido por escritores consagrados como Natsume Sôseki que o convidara para participar de seu Clube das Quintas-Feiras. Jun’ichiro Tanizaki foi outro importante escritor que prestigiou Akutagawa quando, em 1917, compareceu ao lançamento de *Rashomon*.

é A crítica literária japonesa, ao que parece, sempre manteve altas expectativas com relação aos trabalhos de Akutagawa e, naturalmente, o lançamento de “*Kappa*” não seria diferente. Para muitos críticos, este conto é uma sátira ao período Taishô (1912-1925), quando o militarismo e o nacionalismo japonês evoluíam de forma agressiva e irreversível, sem perspectivas de tempos mais amenos; para outros, uma “pregação socialista”; e ainda há alguns que o consideram uma “fábula infantil”. Atualmente, o conto é classificado como pertencente à série autobiográfica do autor, juntamente com, por exemplo, *Rodas Dentadas* (1927; 2010), seu último texto.

---

<sup>90</sup> Ryunosuke Akutagawa cometeu suicídio aos 34 anos de idade. Os biógrafos especulam que fora em razão do estado de saúde debilitado do escritor.

O conto é composto por dezoito partes: um prólogo, narrado em terceira pessoa, e mais dezessete seções, narradas em primeira pessoa. No prólogo, o narrador revela que o protagonista, chamado de paciente número 23, “já deve ter mais de trinta anos, mas aparenta bem menos, um lunático bastante jovem à primeira vista” (Akutagawa, 2010: 23)<sup>91</sup>, e está internado no Manicômio S.

Na seção um, narrada em primeira pessoa, o protagonista conta que, certa vez quando subia o monte Hodaka, deparou-se com um *kappa*. Ambos ficaram paralisados trocando olhares. Embora assustado, o protagonista teve a iniciativa de tentar agarrá-lo e, não conseguindo, passou a persegui-lo. Foi quando caiu por um buraco, perdeu os sentidos, e acordou na terra dos *kappas*, sendo muito bem recebido com o título de “Cidadão sob Amparo Especial”, e passou uma temporada convivendo com eles e aprendendo seu modo de vida.

Na primeira semana, ele recebe o tratamento do médico Tchak que, diariamente, vinha lhe verificar a pressão a pedido de Guel, um *kappa* descrito como gordo e capitalista, presidente de uma fábrica de vidros e outros empreendimentos. Também vinha visitar-lhe, Bag, o velho *kappa* pescador a quem perseguiu.

Já recuperado, o protagonista passa a residir na casa vizinha à do médico e, com o título de “Cidadão sob Amparo Especial”, é apresentado a outros *kappas*. Durante a sua estadia, aspectos políticos, econômicos, filosóficos, religiosos, ideológicos e de gênero são abordados. Há uma intertextualidade dialogando com o evolucionismo, capitalismo, socialismo, comunismo, anarquismo, niilismo e com determinismos variados: demográficos, genéticos, de subsistência. Há referências explícitas a autores clássicos japoneses, mas também estrangeiros como Nietzsche, Dostoiévski, Darwin entre outros.

Interessante observar como Akutagawa vai construindo os seus personagens *kappas*, que são marcadamente diversos, dentro de uma “lógica do absurdo” que nos remete ao clássico *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll. De *kappa* filósofo Mag, que critica as *kappas* fêmeas por seus constantes assédios aos *kappas* machos; ao *kappa* Guel, dono da fábrica de vidros, que revela que não há desempregados entre os *kappas* porque o Estado os mata e os transforma em ração, evitando assim o suicídio por estarem desempregados; temos uma gama de *kappas* com comportamentos e raciocínios inesperados.

### **Relato “esquizo”**

Exploradores, mercadores e missionários trouxeram diversos relatos do Oriente e do Novo Mundo para a Europa. Era comum nesses relatos alguma fantasia e, principalmente, a ênfase no caráter bárbaro daqueles que lhes eram diferentes. Mas, o ponto aqui não é tanto a produção ou o conteúdo desses relatos, mas sim a sua recepção. As cortes europeias, agentes oficiais e gente ilustrada recebiam os relatos como

---

<sup>91</sup> A edição do conto “*Kappa*”, escrito por Ryunosuke Akutagawa, utilizada neste trabalho foi a 2ª edição do livro homônimo publicado pela editora Estação Liberdade no ano de 2010 e que contou com a tradução realizada por Shintaro Hayashi. Doravante, devido à quantidade, todas as citações referentes ao livro irão prescindir da autoria e do ano, citando apenas as páginas, para tornar a leitura mais ágil e limpa.

autênticos ou, quando muito, com apenas alguma reserva. Era incomum que exploradores, mercadores e missionários fossem acusados de mentirosos, loucos ou incapazes de conviverem em sociedade por causa de suas histórias fantásticas. A esse respeito, o antropólogo Roy Wagner comenta:

Um antropólogo *experiencia*, de um modo ou de outro, seu objeto de estudo; ele o faz através do universo de seus próprios significados, e então se vale dessa experiência carregada de significados para comunicar essa compreensão aos membros de sua própria cultura. Ele só consegue comunicar essa compreensão se o seu relato fizer sentido nos termos de sua cultura. Ainda assim, se suas teorias e descobertas representarem fantasias desenfreadas, como muitas das anedotas de Heródoto ou das histórias de viajantes da Idade Média, dificilmente poderíamos falar de um relacionamento adequado entre culturas (WAGNER, 2010, p. 29).

Acrescentamos que as anedotas de Heródoto são anacronicamente anedotas, mas faziam sentido em seu contexto e que o relacionamento adequado entre culturas é, segundo Wagner, uma invenção. Contudo, invenção não significa uma “fantasia desenfreada”, mas “é ‘controlada’ pela imagem da realidade e pela falta de consciência do criador sobre o fato de estar criando” (WAGNER, 2010, p. 40).

De lá para cá, os estudos dos povos ditos “selvagens”, “primitivos”, “bárbaros”, “exóticos” ou “pitorescos” foram sistematizados, ganhando método e nome no século XIX: Antropologia. Essa disciplina, que se encarregou de estudar cientificamente esses povos, consolidou o seu método característico de trabalho de campo com observação participante. Acompanhando a empresa colonial, antropólogos retornaram para a Europa com as mais diversas etnografias de povos de todos os continentes, sendo reconhecidos como tradutores culturais, e prestigiados em sua arte de representação das alteridades. Nenhum antropólogo foi considerado louco por descrever costumes que poderiam ser considerados loucos. Contudo, muitos antropólogos costumavam fazer suas observações científicas munidos de pré-conceitos e olhar colonialista, julgando comportamentos de outros povos e classificando-os ora como “infantis”, ora “mentalmente desequilibrados”.

Dentro desse contexto, alguns questionamentos nos levaram a refletir: e se os relatos etnográficos feitos por antropólogos ocidentais fossem recebidos com desconfiança pela sociedade? Se fossem julgados, tanto em seu conteúdo, quanto em sua intenção, como mentirosos? E se, diante da insistência em reafirmá-los como verídicos, o antropólogo fosse considerado louco? E se o antropólogo também viesse a crer em algumas das crenças dos nativos? E se o antropólogo não mais tivesse a palavra final sobre o sentido nativo, mas agentes de saúde de sua própria sociedade lhe determinassem o sentido do sentido que atribuiu ao sentido nativo? Ainda, e se o antropólogo colocasse em juízo os pressupostos de sua própria cultura e retornasse transformado de sua imersão entre os nativos? Enfim, se até a observação participante fosse colocada em juízo, que dizer do antropólogo em devir? Haveria outro caminho além da loucura, ou seja, considerar o nativo ou o antropólogo como loucos?

Além disso, se o relato etnográfico for uma ficção e a insistência em sua verossimilhança for a prova de sua loucura, em que esta ficção se distingue das demais, tais como: capitalismo, socialismo, comunismo, anarquismo, niilismo? Alguém poderia responder que o tal relato etnográfico não corresponde com a realidade. Mas, e as ideologias? Corresponderiam? Ou não são elas alvos de constantes críticas devido à hipocrisia, às contradições entre teoria e prática, ideal e real? Por que certas ficções, no contrassenso da tentativa de realizar utopias, de modo errático, não foram encerradas como loucuras?

Por fim, e se, em vez de pensarmos como seria se os relatos etnográficos fossem encarados como loucura; buscássemos refletir sobre o oposto simétrico, isto é, como seria se considerássemos como um relato etnográfico um relato considerado como loucura? O que esse relato teria a dizer sobre a nossa concepção de relato e sobre a nossa concepção de mundo?

## **Método**

Assim como o livro concedeu apenas um curto prólogo ao narrador em terceira pessoa (que qualifica o protagonista segundo a terapêutica ocidental como adoecido), mas dá voz ao paciente na sequência de dezessete seções, também este trabalho valoriza o relato do protagonista, buscando levar a sério o que ele diz. Levar a sério não significa concordar com o paciente, nem acreditar no que ele acredita, nem se converter em paciente. Levar a sério é buscar compreender os seus conceitos, as suas categorias e se deixar afetar por elas; em outras palavras, reavaliar nossos conceitos e categorias numa relação simétrica e reversa. É um processo de colocar nossa epistemologia em perspectiva através do outro, de desnaturalizar nossas categorias de entendimento.

A análise estrutural se mostra adequada por ter um caráter sistêmico de tal forma que a relação entre as partes e o todo são de mesma natureza e capaz de explicar o todo; e a mudança na parte afeta o todo e tem efeitos previsíveis. Na prática analítica do conto, a noção de estrutura implica que o conto pode ser dividido em pequenas partes, completas, mínimas e significativas; e que a relação entre as partes não é apenas diacrônica, conforme a sequência em que aparecem no texto, mas também permitem rearranjos e podem ser organizadas conforme categorias de relação dialética que, pelo paradoxo, ironia, contraste, oposição e contraposição, revelam contradições expressas no texto<sup>92</sup>.

Na medida em que o texto é entendido como mito e o mito apresenta diversas versões, o texto, ao mesmo tempo em que é autônomo, também estabelece relações com outras sincronias de mesma natureza, intertextuais, no sentido amplo do mundo como texto. Portanto, o leitor pode se espantar quando se deparar com partes do conto "*Kappa*" referenciadas a outros textos. Por exemplo, mais adiante, iremos aproximar eventos narrados no texto de Akutagawa com etnografias posteriores ao autor, mas afins com a temática do evento e com o propósito do autor de apresentar uma versão verossimilhante do mito.

---

<sup>92</sup> Os termos paradoxo, ironia, contraste, oposição e contraposição não são bem sinônimos e mereceriam uma reflexão a respeito que poderia refinar o método dialético. Contudo, tal empreendimento escapa ao escopo deste trabalho.



No supracitado “paradoxo, ironia, contraste, oposição e contraposição” que “podem revelar as contradições que se expressam no texto” está o método dialético. De modo geral, o que se entende por dialética, pelo menos num senso comum douto, é a dialética hegeliana, isto é, aquela composta por tese, antítese e síntese.

HEGEL		
TESE	ANTÍTESE	SÍNTESE

Mas aqui adotamos a dialética da obviação em Wagner, por entender que ela opera melhor com o “outro” de cada termo, isto é, com os pares figura/fundo, natureza/cultura, convenção/invenção. Assim, a cada termo da dialética hegeliana há um correspondente oposto, que não é um único possível, mas múltiplo em sua potência de metáfora.

ROY WAGNER		
TESE (FUNDO)	ANTÍTESE (FIGURA)	SÍNTESE
TESE (FIGURA)	ANTÍTESE (FUNDO)	ANTISSÍNTESE

Além disso, é preciso ter em mente que a síntese é um resultado que não é final (e isto já aparece na teoria de Hegel!), pois possui uma nova antítese, mantendo assim o espírito dialético do conhecimento. Contudo, na teoria de Wagner, a síntese não é simplesmente o efeito dos termos precedentes, mas é também a causa deles. Portanto, o movimento não ocorre apenas da tese para a antítese, como em Hegel, mas também cada termo (tese, antítese e síntese) tem seu reverso e, além disso, há a reversão da síntese para a tese e a antítese. No célebre resumo de Wagner a respeito de sua teoria: “A causa do efeito é o efeito da causa” (2010, p. 240).

Voltando ao conto, o contraste é uma característica marcante do estilo de Akutagawa. Em “*Kappa*”, a sociedade japonesa é constantemente comparada com a sociedade dos *kappas*, naquele velho e conhecido movimento antropológico de tornar o exótico, familiar; e o familiar, exótico. Deste modo, ora a ironia é empregada para desnaturalizar o olhar japonês sobre a própria sociedade, como quando os machos *kappas* são vítimas da perseguição empreendida pelas fêmeas (crítica ao assédio na sociedade japonesa); ora o exagero é empregado para provocar a aparência de um contraste, como quando os *kappas* desempregados são mortos numa câmara de gás e transformados em ração para alimentar outros *kappas*.

A indignação do protagonista, quando toma conhecimento desses fatos é, por sua vez, recebida com indignação pelo interlocutor que lhe deu o seguinte revide: “não fazem vocês também o mesmo quando as filhas dos desempregados japoneses recorrem à prostituição?” (Akutagawa, 2010: p. 44). Essa aproximação entre comestibilidade e relações sexuais não escapou à observação do antropólogo Edmund Leach, “repetidamente os antropólogos têm observado que existe uma tendência universal para fazer uma associação ritual e verbal entre o comer e a relação sexual” (1983, p. 184).

Outro exemplo é a contradição das personagens entre a prática de suas vidas e as ideologias que sustentam, como podemos atestar no caso do *kappa* Tok que, apesar de ser adepto do amor livre e desprezar a instituição da família, diz em certa passagem:

Passávamos então por uma pequena janela iluminada. Dentro dela um casal, com certeza marido e mulher, se reunia em torno da mesa de jantar com dois ou três filhotes. Soltando um suspiro, Tok disse de repente: Eu me considero um amante super-homem, mas quando vejo uma cena doméstica como essa também sinto inveja (AKUTAGAWA, 2010, p. 36).

Esse discurso paradoxal também pode ser observado no *kappa* filósofo Mag que, mesmo criticando o assédio das fêmeas *kappas*, confessa que, às vezes, gostaria também de ser perseguido: “você não me entende porque não é um *kappa*. Mas, em alguns momentos, também tenho vontade de ser perseguido por aquelas fêmeas pavorosas!” (2010, p. 39). Outro exemplo nesse sentido é o do *kappa* sacerdote que apresenta os apóstolos do templo: Strindberg, Nietzsche, Tolstói, Doppo Kunida, Wagner entre outros, mas acaba confessando “Olhe, isto que lhes digo é segredo, não contem a ninguém, por favor. Na verdade, eu também não posso crer em nosso deus.” (2010, p.69). Por fim, o próprio protagonista que, apesar de ficar indignado com o destino dos desempregados na terra dos *kappas*, não hesita em se esforçar por condenar o *kappa* que lhe roubou uma caneta, mesmo quando soubera que o ladrão era um desempregado que queria dar um presente para alegrar o seu filho doente. Porém, como a criança falecera, o direito penal dos *kappas* não podia mais imputar o crime. Em suma, mesmo tomando consciência de que o *kappa* era desempregado, de que o roubo era para o filho doente, e de que a criança morreria; o protagonista fica inconformado que o pai, enlutado do filho, não fosse preso. A indignação diante da falta de compaixão com o destino dos *kappas* desempregados não significou que teria compaixão por aquele *kappa* desempregado, e nem mesmo a trágica motivação do roubo lhe serviu como atenuante para aplacar sua indignação de ter sido roubado, e tampouco sentiu alguma consternação em querer acrescentar o sofrimento da prisão ao sofrimento do luto.

### **Aplicação do método**

Para comprovarmos a nossa tese de que o protagonista não seria um esquizofrênico, aplicamos a dialética wagneriana ao texto, conforme podemos observar no quadro abaixo:

PSICANÁLISE	KAPPA MÍTICO	MENTE REAL (ADOECIDA)	ESQUIZOFRÊNICO
ESQUIZOANÁLISE	KAPPA REAL	CORPO MÍTICO AFECTO-DEVIR	XAMANISMO

Na primeira linha, teríamos a versão ocidental. Numa vertente psicanalítica, e a partir do seu ponto de vista exógeno ao paciente, a mente que toma a figura imaginária do *kappa* como real está adoecida numa realidade paralela esquizofrênica. Na segunda linha, teríamos uma contribuição dos filósofos Deleuze e Guattari (2012), para quem a mente não é um teatro de representações, mas uma oficina de produções. Para começar, parte-se do ponto do protagonista, para quem o *kappa* é real. A relação com o *kappa* não é imaginária pela mente, mas a partir do corpo, de seus afetos, de suas possibilidades de relação e, tal qual o xamanismo, capaz de transitar e de se conectar com multiplicidades.

Repare nos polos dialéticos entre real e mítico, corpo e mente, tanto numa mesma episteme (linha), quanto numa episteme reversa (coluna), na qual o que é natureza para você pode bem ser a cultura do outro e vice-versa.

Com base nessa dialética foram construídos os mitemas do texto, isto é, as unidades mínimas de composição da história. Nesse sentido, cada mitema encerra em si uma dialética, respeitando e preservando o caráter dialético do texto de Akutagawa. Além disso, o número de mitemas foi selecionado conforme a divisão do próprio autor na construção do conto: prólogo e dezessete seções, totalizando assim dezoito mitemas.

sexo/vida	adoecimento/morte	mito	ideologia
	1.o louco lúcido		
	2. o buraco do monte		
3. cidadania estrangeira			
		4. mito verossímil	
	5. parto natimorto		
			6. família x amor livre

7. perseguidor perseguido			8. censura da música x liberdade da pintura
	9. canibalismo e prostituição		10. a paz da independência é guerra das nações.
	11. de ponta cabeça é a mesma coisa	12. lógica dos homens: deus existe, os <i>kappas</i> não.	13. sensibilidade no roubo.
	14. frivolidade diante do suicídio.		15. o sacerdote incrédulo
			16. o materialismo pós- morte
17. o jovem velho			
	18. o médico doente		

Reparem que as frases são os mitemas e estes encerram em si mesmos oposições dialéticas; as colunas estão em pares dialéticos: morte x vida e mito x ideologia; a ordem numérica dos mitemas é diacrônica, isto é, conforme aparecem na sequência do texto; por fim, as colunas arranjam os mitemas sincronicamente, isto é, conforme afinidades estruturais. O caráter mítico do texto está em sua circularidade, pois tanto o mitema de origem (mitema 1), quanto o mitema de destino (mitema 18), acabam por se encontrar, isto é, parte do manicômio e retorna ao manicômio. Outro aspecto que confirma o caráter mítico do conto é que se invertermos a ordem dos mitemas isso não atrapalhará a compreensão do texto. Nesse sentido, se tivesse sido primeiro apresentada a religião dos *kappas* para depois apresentar suas relações de gênero ou jurídica ou econômica, a ordem não teria relevância para a compreensão dos eventos.

Na sequência do método estrutural de Lévi-Strauss, apresento agora relatos de etnografias posteriores ao livro, mas que possuem uma relação estrutural com os eventos narrados no conto e, não só e ajudam a compreender como vão ao encontro da intenção de trazer verossimilhança ao mito. No conto, o protagonista não era o primeiro humano a viver entre os *kappas*, pois Bag Ihe contou que houve outros, inclusive um operário de construção de estradas que chegou até a se casar com uma fêmea local e viveu entre eles até morrer. Interessante comentar aqui que Darcy Ribeiro registrou esta prática entre os ameríndios:

A instituição social que possibilitou a formação do povo brasileiro foi o *cunhadismo*, velho uso indígena de incorporar estranhos à sua comunidade. Consistia em lhes dar uma moça índia como esposa. Assim que ele a assumisse, estabelecia automaticamente, mil laços que o aparentavam com todos os membros do grupo. [...] Como cada europeu posto na costa podia fazer muitíssimos desses casamentos, a instituição funcionava como uma forma vasta e eficaz de recrutamento de mão de obra para os trabalhos pesados de cortar paus-de-tinta, transportar e carregar para os navios, de caçar e amestrar papagaios e soíns. Mais tarde, serviu também para fazer prisioneiros

de guerra que podiam ser resgatados a troco de mercadoria, em lugar do destino tradicional, que era ser comido ritualmente num festival de antropofagia. (RIBEIRO, 2015, p.63)

Assim como para os portugueses, no conto de Akutagawa notamos que a narrativa insinua a vantagem desses casamentos “interétnicos”.

Outro aspecto é o aprendizado do idioma *kappa* pelo protagonista. Seguem as menções ao idioma:

1) “*Quax, Bag, quo quel quam?*”, que, traduzido, seria: ‘ Ei, Bag, o que foi?’ (p.29); 2) “Respondi, é claro, *qua* (que quer dizer ‘sim’, na língua deles (P.35); 3) “Mas justo quando ele assim falava, infelizmente uma garrafa vazia caiu em cheio sobre a sua cabeça, e, gritando ‘*Quak*’ (apenas uma interjeição), Mag perdeu os sentidos.” (p.42); 4) “Guel, mais eufórico que de costume e todo sorridente, falava do ministério formado pelo partido Quorax, então no poder. A palavra *quorax* em si é apenas uma interjeição sem muito sentido, não há como traduzi-la. Seria algo como ‘opa!’” (p.45); 5) “[...] Lope. Ele controla o partido Quorax. E é por sua vez, controlado por Cuicui, que preside o jornal Pou Fou (*pou fou*, na linguagem deles, é outra interjeição sem sentido. Seria qualquer coisa parecida com ‘oh, sim!’, se forçarmos uma tradução (P.46).”; 6) “- Não sei o que aconteceu. Ele estava escrevendo e, de repente, deu um tiro na cabeça. Ah, o que vou fazer? Qurr-r-r-r-r-r! Qur-r-r-r-r-r-r! (Assim é o choro dos *kappas*.” (p.61); 7) “Vitalismo talvez seja uma tradução incorreta. O termo original é *Quemoocha*. *Cha* corresponde ao sufixo ‘ismo’. *Quemoo* vem de *quemal*, que não quer dizer apenas viver, mas também comer, beber e fazer sexo.” (AKUTAGAWA, 2010, p.64).

Ora, desde que os antropólogos pararam de simplesmente analisar relatos de terceiros em seus gabinetes e passaram eles próprios a praticarem o trabalho de campo, convivendo com os nativos para ~~uma~~ coleta de dados com maior qualidade, estes perceberam a necessidade premente de aprender o idioma nativo para conseguir compreender o significado e o sentido da cultura.

Por fim, a fala como instrumento de trabalho de parto tanto entre o mundo dos *kappas* como na etnografia. e o mundo dos humanos que. No conto, durante o trabalho de parto da esposa de Bag, este encosta sua boca no órgão sexual dela e pergunta ao filho se ele queria mesmo nascer, ao que o bebê respondeu negativamente, dizendo temer herdar a insanidade do pai e alegando também que a existência “*kappal*” não lhe parecia boa.

Lévi-Strauss também relata um parto que ocorre pelo diálogo. Diz o autor que, entre o povo amazônico Cuna, quando a mulher tem problemas no parto, um xamã é chamado para ajudá-la. Ele começa a cantar uma longa canção que narra as forças que estão impedindo o nascimento até o seu desenlace no nascimento do bebê. Segundo Lévi-Strauss:

A cura xamânica e a cura psicanalítica tornar-se-iam rigorosamente semelhantes: tratar-se-ia, em ambos os casos, de induzir uma transformação orgânica, que consiste essencialmente numa reorganização estrutural, levando o paciente a viver intensamente um mito, ora recebido, ora produzido, cuja estrutura seria, no nível do psiquismo inconsciente, análoga àquela cuja formação se quer determinar no nível do corpo (LÉVI-STRAUSS, 2008, p.217)

Destaca-se que sem tocar na mulher, mas apenas com a canção o xamã conduz o parto.

### **O paciente número 23 como xamã**

É comum entre os ameríndios a noção de que certos animais são pessoas, porém apenas o xamã teria a cidadania cosmológica para transitar entre os diferentes regimes ontológicos, isto é, seria capaz de conhecer não só os humanos como pessoas, mas também quais animais o são. Segundo Eduardo Viveiros de Castro: “O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades ‘estrangeiras’, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos” (2015, p.49).

Diante desse fato, os antropólogos do século XIX costumavam considerar os indígenas, no tocante à mentalidade, primitivos e infantis. No século XX, buscando combater a noção etnocêntrica de hierarquia entre os povos, os antropólogos tentaram se livrar desse embaraço dizendo que os indígenas se expressavam através de metáforas e representações. Não é que os animais falam, mas é *como se* falassem. Os indígenas, por outro lado, contestam essa versão. Para o antropólogo britânico Evans-Pritchard:

Não podemos ter uma conversa produtiva ou sequer inteligível com as pessoas sobre algo que elas têm por autoevidente, se damos a impressão de considerar tal crença como ilusão ou delírio. Se fizéssemos isso, logo cessaria qualquer entendimento mútuo e, junto com ele, toda simpatia. (EVANS-PRITCHARD, 2005, p.246).

Diante do exposto, como levar a sério o indígena? Eduardo Viveiros de Castro (2002b) percebeu que não se tratava de salvar a racionalidade indígena, mas sim de questionar os pressupostos ocidentais a respeito da noção de pessoa. O caso é que, para nós, ocidentais, há uma única natureza que é interpretada diferentemente conforme a cultura de cada povo. Unicidade ontológica estável e pluralidade epistemológica variável. Para os indígenas é o oposto, isto é, há uma única cultura para os seres, mas cada ser, conforme o aspecto dos afetos da sua espécie constitui uma relação ontológica múltipla e variável. Unicidade epistemológica da cultura para todos os seres capazes de um ponto de vista e multiplicidade das naturezas ontológicas conforme a relação que se estabelece com cada corpo e afeto do ser.

Por exemplo, um jaguar tem os mesmos hábitos de cultura que um ser humano. O seu pelo é a sua roupa e o sangue que bebe é cerveja. O porco na lama está numa sauna. Cada corpo estabelece uma relação com o mundo. Mas o corpo não é definido por sua anatomia ou fisiologia, mas por seus afetos, sua potência, sua capacidade de ocupar um ponto de vista. A multiplicidade ontológica do mundo é o multinaturalismo e a capacidade de um corpo ter uma relação ontológica com o mundo é o perspectivismo. Nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro:

O perspectivismo não é um relativismo, mas um multinaturalismo. O relativismo cultural, um multinaturalismo, supõe uma diversidade de representações subjetivas e parciais, incidentes sobre uma natureza externa, uma e total, indiferente à representação; os ameríndios propõem o oposto: uma unidade representativa ou fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre uma diversidade real. Uma só 'cultura', múltiplas 'naturezas'; epistemologia constante, ontologia variável – o perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, PG.379)

Mas, na crença indígena, o xamã é o único capaz de transitar pelas ontologias, pelos mundos; capaz de ver mortos e espíritos sem morrer ou estar morto; capaz de ver a antropofagia na cadeia alimentar; de ser um “diplomata cosmológico”; de ver a prevalência da pessoa no predador que, por sua vez, é incapaz de reconhecer na presa a noção de pessoa. É no olhar do jaguar sobre o porco que a noção de pessoa é negociada: correr ou enfrentar.

É o xamanismo do paciente número 23 que o impediu de virar presa. Foi o xamanismo que evitou que o seu olhar fosse capturado pelo do *kappa* e virasse uma presa. Assim diz o texto no primeiro encontro entre o protagonista e o *kappa* pescador Bag:

Consultei o relógio de pulso enquanto mastigava um naco de pão, e já era uma hora e vinte minutos. No entanto, mais do que o horário, o que me assustou foi ver por um instante, refletida no vidro redondo do mostrador, a imagem de um rosto grotesco. Voltei-me assustado, e – foi essa a primeira vez que me deparei com um *kappa*. Em cima de uma rocha às minhas costas, lá estava ele, um *kappa* igualzinho aos que se vê em desenhos, uma das mãos abraçando o tronco de um vidoeiro branco e a outra sobre a vista, a observar-me com curiosidade. Aturdido, fiquei imóvel por alguns momentos. O bicho parecia também assustado, tanto que nem sequer mexia a mão que ainda mantinha sobre a vista. De repente, lancei-me num salto para agarrá-lo em cima da rocha. (AKUTAGAWA, 2010, p.25)

Bag, o pescador, talvez quisesse afogá-lo, como reza a lenda sobre os *kappas*, mas ficou impressionado desse humano tê-lo flagrado antes do bote e de, no clímax da troca de olhares, ter o humano tomado a primeira atitude que, ao invés de fuga, foi de perseguição. Um pouco mais adiante, o texto ilustra esse potencial sombrio do encontro de *kappas* com humanos no seguinte relato:

Porém, num tépido fim de tarde, eu estava na sala sentado à mesa bem defronte a Bag quando de repente, por algum motivo, ele emudeceu, arregalou ainda mais seus grandes olhos e ficou me encarando. Achei aquilo muito estranho, é claro, e perguntei: “*Quax, Bag, quo quel quam?*”, que, traduzido, seria: “Ei, Bag, o que foi?” Mas ele não só deixou de me responder, como também se levantou de súbito e mostrou a língua, fazendo menção de pular sobre mim como um sapo. Assustado, levantei-me cuidadosamente da cadeira, pronto para alcançar a porta num salto. Por sorte, chegou nesse mesmo momento o médico Tchak.

— O que está fazendo, Bag, seu malcriado? – disse Tchak, sem retirar seu *pince-nez*.  
Aparentemente intimidado, Bag levou diversas vezes a mão à cabeça e desculpou-se:

— Mil perdões, mas achei engraçado o jeito assustado deste senhor, e por isso me excedi na brincadeira. Senhor, não me leve a mal, sim? (AKUTAGAWA, 2010, p.29)

## Considerações finais

Mais do que apresentar respostas, este artigo busca instigar nos leitores questionamentos: por que o paciente de número 23 não pode ser considerado normal em sua relação com o mito, assim como aqueles que pretendem tornar utopias em realidade em sua relação com as ideologias? Os mitos são tão coletivos quanto e até mais tradicionais que as ideologias. Afinal, não se trata do paciente número 23 e nem de um *kappa* qualquer, mas dos afetos do paciente número 23 com a multiplicidade de *kappas*. O paciente de número 23 não quer imitar os *kappas*, nem tem para si que é um *kappa*. Ele apenas tem um *devoir-kappa*. Algo que não é nem *kappa*, nem humano, mas que tem uma relação direta com o mito. Então, por que uma vivência na relação com o mito agrediria tanto a metafísica ocidental que utopias são normalizadas, mas esse *devoir-kappa* teve que ser confinado?

## Referências bibliográficas

- AKUTAGAWA, Ryunosuke. **Kappa e o levante imaginário**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.
- EVANS-PRITCHARD, Edward. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LEACH, Edmund. **Aspectos antropológicos da linguagem: categorias animais e insultos verbais**. In: Edmund Ronald Leach: antropologia. São Paulo: Ática, 1983.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Global, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2002a.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **O nativo relativo**. *Mana* 8 (1):113-148, 2002b.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Metaphysics as Mythophysics”. In: CHARBONNIER, Pierre; SALMON, Gildas; SKAFISH, Peter (Org.) **Comparative metaphysics: ontology after anthropology**. Lanham: Rowman & Littlefield International, 2016. p. 249-273.
- WAGNER, ROY. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- WAGNER, ROY. **O apache era o meu reverso**. *Revista de antropologia*. Agosto de 2011, N.2, V.54, p.955-978.





OKAMOTO, Monica Setuyo; KRASOTA, Alisson, Gebrim. O mito *kappa* como relato etnográfico. In: *Revista Épicas*. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 97-111. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.97111>

### ÉPICO NA LITERATURA AINU: KUTUNE SHIRKA EPIC IN AINU LITERATURE: KUTUNE SHIRKA

Esther Yuri Matsuo  
Universidade Federal de Sergipe - UFS<sup>93</sup>

Anna Beatriz Paula<sup>94</sup>  
Universidade Federal do Paraná - UFPR

**RESUMO:** Os Ainu são povos indígenas originalmente das regiões norte do Japão (atual Hokkaido), mas também das ilhas Curilas (ou Kuriru) e no sul de Sakhalin (ou Karafuto); ademais, atualmente estão presentes em todo o território japonês e pelo mundo. Eles possuem línguas, crença e tradições próprias, sendo notória essas diversidades culturais. Da tradição oral temos narrativas com material épico riquíssimo que sintetiza muito bem suas crenças, costumes, identidade comunitária e territorial. A presente pesquisa teve como objeto de estudo uma literatura produzida no Japão pela etnia ainu e visou, principalmente, desfazer a construção de um único referencial épico naquele país, partindo da hipótese da possibilidade de pensar o épico na literatura ainu. Para atingir esses objetivos, foi necessário pesquisar a cultura e a história do povo ainu e, na sequência, investigar a sua literatura e a tipologia de seus textos para, então, definir um texto como base de investigação, o épico *Kutune Shirka*, de Kyosuke Kindaichi traduzido por Arthur Waley.

**Palavras-chave:** Ainu; Matéria épica; Poema épico; Yukar; Kutune Shirka; Herói cultural ainu.

**ABSTRACT:** The Ainu are indigenous people originally from the northern regions of Japan (present-day Hokkaido), but also from the Kuril Islands (or Kuriru) and south of Sakhalin (or Karafuto); moreover, they are currently present throughout the Japanese territory and around the world. They have their own languages, beliefs and traditions, and these cultural diversities are notorious. From the oral tradition we have narratives with very rich epic material that very well synthesizes their beliefs, customs, community and territorial identity. This research had as object of study a literature produced in Japan by the Ainu ethnic group and aimed, mainly, at undoing the construction of a single epic reference in that country, based on the hypothesis of the possibility of thinking about the epic in the Ainu literature. To achieve these goals, it was necessary to research the culture and history of the Ainu people and, subsequently, investigate their literature and the typology of their texts to then define a text as the basis for investigation, the epic *Kutune Shirka*, by Kyosuke Kindaichi translated by Arthur Waley.

**Keywords:** Ainu; Epic material; Epic poem; Yukar; Kutune Shirka; Cultural Hero Ainu.

<sup>93</sup> Graduanda do curso de Relações Internacionais na Universidade Federal de Sergipe.

<sup>94</sup> Professora Associada do curso de Letras da Universidade Federal do Paraná.

## Introdução

Os Ainu são povos indígenas originários, principalmente, da região Ezo chi (atual Hokkaido no Japão) e de outras regiões como parte das ilhas Curilas e o sul de Sakhalim. Atualmente estão presentes em todo território japonês e em diferentes países compondo diásporas (DUBREUIL, 2007). Os primeiros registros escritos de suas narrativas foram no século XIX e XX, juntamente com o crescimento do movimento ativista político pelos direitos ainu no Japão, com a transcrição das histórias orais como uma das formas de preservação da memória e valorização da identidade ainu (HUDSON, et al, 2014). Contudo, apesar desse aumento de visibilidade para essas literaturas, como parte também da literatura japonesa, ainda são escassos os estudos – notadamente no “Ocidente” - voltados para o épico ainu. De fato, existe certa dificuldade no reconhecimento de suas obras como integrante do gênero épico, parte disso advém da falta de reconhecimento das tradições desses povos, situação que gerou, por muito tempo, a classificação dos *yukar*, textos épicos ainu, como apenas canções, como comentado por Howell (1951):

*Why others have not recognized epic forms among the Ainu is perhaps easily explained. Relatively little field work has been done on the Ainu; Kindaichi usually wrote in Japanese; Batchelor is the primary non-Japanese source. Had Batchelor considered equal in importance to the content of a given of lore the method of its delivery, it is probable he would never have sloughed off yukara simply as “songs”. (HOWEL, 1951, p. 361).*

À vista disso, a presente pesquisa, que teve como objeto de estudo a literatura produzida no Japão pela etnia indígena ainu, visou, principalmente, desfazer a construção de um único referencial épico naquele país. Partindo-se da hipótese da possibilidade de pensar o épico na literatura ainu, este estudo procurou verificar se e como alguns de seus textos – oriundos de uma tradição oral – apresentariam características do gênero épico. Para atingir esses objetivos, foi necessário pesquisar a cultura e a história dos povos Ainu e, na sequência, investigar a sua literatura e a tipologia de seus textos para, então, definir um texto como base de investigação, qual seja, o épico *Kutune Shirka*, de Kyosuke Kindaichi, publicado originalmente em 1932 na língua japonesa, e em 2009 na língua inglesa, com a tradução de Arthur Waley, na obra de Kiyoku Miura *Kutune Shirka: The Ainu Epic and Yukara: Epos of the Ainu, Study and Translation of Kamuy-Yukara*".

Tendo consciência de nossas fronteiras analíticas e interpretativas sobre a literatura épica Ainu, procuramos priorizar autores e autoras que ou são ainu ou são referência nesses estudos – dando preferência àqueles com base pós-colonial. Os principais nomes são Chiri Dubreuil (2007), pesquisador e ativista japonês ainu, que possui diversos trabalhos acadêmicos e artísticos de reflexões profundas sobre a história, cultura e identidade contemporânea ainu; e Minako Sakata (2011), cujo artigo *“Possibilities of Reality, Variety of Versions: The Historical Consciousness of Ainu Folktales”* (sem tradução para o português) é uma referência para diversos trabalhos dentro dessa temática, sobretudo sobre os *Hokkaido* ainu, pois traz nessa análise a perspectiva histórica através das narrativas orais, principalmente no que concerne à relação entre os *wajin* e *ainu*. As pesquisas de Ann-Elise Lewallen, Sarah Strong (2011), Marcia Namekata e Luana Silva (2019), Richard Howell (1951), Minako Sakata e Donald Philippi (1979) trouxeram significativas colaborações em

relação à literatura ainu, assim como os estudos de Christina Ramalho e Waldemar Pereira (2014) para o estudo da poesia épica.

### **Ainu Studies e literatura ainu**

O olhar do “Ocidente” sobre o “Oriente” foi construído a partir de uma perspectiva eurocêntrica conforme denunciou o pesquisador Edward Said no clássico *Orientalismo* (1978). Nessa obra, Said defende que a perspectiva eurocêntrica gerou uma percepção simplificada, generalista e totalizante das culturas “orientais”. Disso decorre o grande desconhecimento das diferentes culturas que existem nos igualmente diversos países que compõem o Oriente. São diferentes culturas que se expressam numa diversidade de línguas, hábitos, etnias, religiões e literaturas, por vezes dentro de um mesmo país. Tendo em vista esses processos, ressalta-se o discurso homogeneizante que interfere duplamente sobre o Japão, externamente, o país está incluído nessa construção eurocêntrica do Oriente por parte do Ocidente nos moldes criticados por Said; internamente, ocorre a construção do nacional, em processos de assimilação de povos originários e minorias étnicas, processo inerente ao projeto de construção de uma sociedade japonesa, a exemplo do que houve com os Ainu (HUDSON et al., 2014). Esse projeto de nação se deu, portanto, de forma excludente e homogeneizante, visto que ao apontar os Ainu como integrantes do território japonês, estes eram marginalizados e discriminados sócio-economicamente sob a égide de “ex-nativo” (HARRISON, 2007). Vale ressaltar que outros grupos minoritários sofreram semelhante exclusão e, diferentemente dos ainu, seguem sem reconhecimento oficial como grupos étnicos distintos.

As disputas territoriais entre Rússia e Japão pelas “Terras do Norte” somaram-se ao projeto político de assimilação dos Ainu a uma única identidade nacional imposta aos Ainu que se viram forçados a renegar suas diferenças internas, culturais e linguísticas (HARRISON, 2007). Com isso muitos foram coagidos a deixar seus lares e terra ancestral, sobretudo distintas das comunidades de Sakhalin e ilhas Curilas, para migrarem a Hokkaido. Foi uma política legitimada pela Lei de Proteção aos Ex-Aborígenes de Hokkaido de 1899, a mesma que os declarava “ex-nativos” (HARRISON, 2007). Como bem sintetiza Caprio (2001 apud Harrison, 2007, p. 8 e 9): “*In the context of Indigenous peoples’ history it is also important to keep in mind that the act of ‘nation-building...is an act of colonization’*”. Esses processos não se deram somente no campo da práxis, mas foram, sobretudo, no âmbito acadêmico com produções de conhecimento que tinham como objetivos legitimar as políticas colonialistas e a representação estereotipada dos Ainu. Foi a partir do reconhecimento e da crítica a essa epistemologia e política colonialistas que surgiu um movimento – protagonizado pelas distintas comunidades Ainu contemporâneas – de reconstrução do conhecimento sobre eles e suas narrativas (HUDSON, et al, 2014). As lutas e movimentos indígenas Ainu reivindicam não somente mudanças nas formas como são ainda retratados nos livros de História (DUBREUIL, 2007), mas também reivindicam direitos para “*equal participation in the political, social and economic life of Japan*” (SIDDLER, 2010, p. 447) e para tal, inicialmente, foi preciso o seu reconhecimento como população indígena pelo Governo Japonês

para, com isso, elaborar uma pauta de reparação histórica. O reconhecimento Legal do Governo Japonês dos Ainu contemporâneos como minoria étnica ocorreu somente em 1997<sup>95</sup>, com a “Lei de Incentivo à Cultura Ainu e à Difusão e Esclarecimento da Tradição Ainu” que anulou a antiga Lei de Proteção aos Ex-Aborígenes de Hokkaido de 1899. Contudo, segundo Dubreil, essas mudanças formais político-legais se mostraram ineficientes na reparação histórica aos Ainu contemporâneos, pois, além de não reconhecer em sua totalidade a longa história de discriminação e colonização sofrida por aquela população, a Lei de 1997 reduziu os esforços para resoluções rasas. Segundo ele, “*There are no educational grants, and no incentives to move Ainu people out of poverty*” (DUBREUIL, 2007). Esse reconhecimento foi conquistado após o movimento ativista Ainu se filiar ao movimento indígena global, conquistando apoio de outros movimentos indígenas e visibilidade pela ONU (MASON, 2012). Isso resultou numa resolução promulgada numa Assembléia Geral da ONU em 2007 (HUDSON et al., 2014), representando uma mudança conjuntural significativa, sobretudo, na postura do Governo Japonês em relação às distintas comunidades Ainu contemporâneas. Contudo, houve poucas ações na agenda governamental japonesa para reparação histórica, especialmente no que concerne à demarcação de terras originárias aos Ainu.

Em termos acadêmicos, uma significativa mudança ocorreu em decorrência dessa mudança de perspectiva sócio-histórica do povo Ainu. Segundo os diversos autores e autoras que compõem o livro *Beyond Ainu Studies: Changing academic and public perspective* (2014) – com destaque para Uzawa Kanako, Mark K. Watson, Ann-Elise Lewallen, Mark J. Hudson e David L. Howell –, os Ainu Studies acompanharam as mudanças na agenda e relação do Governo Japonês com as distintas comunidades Ainu. Originalmente – no século XIX – o *Ainu Studies* era um “*umbrella term*” (HUDSON et al., 2014, p. 2), isto é, todo estudo, tanto nacional quanto internacional, sobre os Ainu tinham como padrão a objetificação do indivíduo Ainu sob uma única visão colonialista homogeneizante autorizada pelo Estado Japonês com representações históricas, antropológicas, raciais, culturais e linguísticas vinculadas a esse interesse político estatal<sup>96</sup>. Contudo, recentemente com os movimentos ativistas indígenas protagonizados pelos Ainu, a partir do século XX, adotou-se uma percepção crítica a essa epistemologia e estrutura colonialista (HUDSON et al., 2014), sobretudo, com reivindicações de direitos para “*equal participation in the political, social and economic life of Japan*” (SIDDLER, 2010, p.447). Com isso, surgiram inúmeras pesquisas sobre a cultura e literatura Ainu partindo de visões pós-colonialistas, rejeitando totalmente diversas concepções evolucionistas e caricatas sobre os Ainu<sup>97</sup> (HUDSON et al., 2014). De maneira que, Hudson, Lewallen e Watson (2014) apontam para

---

<sup>95</sup>Inicialmente houve um apelo, a partir da Associação Ainu de Hokkaido, para uma Lei que garantisse a reparação histórica com direitos políticos, civis e econômicos, expressados em cinco cláusulas, contudo, somente uma foi atendida pelo Governo Japonês resultando nessa Lei de 1997 (DUBREUIL, 2007).

<sup>96</sup> Não sendo uma dinâmica somente interna, mas reiterada na literatura global, como bem demonstra Harrison (2007): “In some cases the literature has taken on the global trend of moving from a view of the Native as ‘savage’ to one as a ‘noble savage.’ That is, they have moved from being “backward” and in need of civilization to survive to a position that has romanticised them and suggests that they possess something valuable to offer ‘modern’ peoples spiritually, medically, environmentally and/or theoretically” (p.28).

<sup>97</sup> “With American zoologist Edward Morse’s introduction of Darwin’s theory of evolution to Japanese students during the 1870s and the availability from the 1880s of translations of Herbert Spencer’s writings on social evolutionism, differences in Ainu cultural

polêmica em torno do *Ainu Studies*, pois carrega consigo o histórico vinculado a esses processos coercitivos de assimilação, isto é, imposição de uma única identidade nacional japonesa, e uma tradição de referências de “research positioning of scientific authority vis-à-vis Ainu individuals who became research objects” (HUDSON et al., 2014, p. 2). Assim, esses pesquisadores, propõem que os atuais estudos sobre os Ainu, podem ser reconhecidos como “beyond Ainu Studies”, ou seja, algo como pós-*Ainu Studies*, uma vez que estes valorizam a produção crítica acadêmica dos próprios Ainu (HUDSON et al., 2014).

A partir desse movimento, derivaram-se inúmeras produções e transcrições literárias como estratégias de reafirmação cultural e sobrevivência histórica (BUGAEVA, 2016). Kindaichi Kyôsuke (1882-1971), Chiri Mashihō (1909-1961), Imekanu (também conhecida pelo seu nome japonês, Kannari Matsu) (1875-1961), Chiri Yukie (1903-1922) e Kubodera Itsuhiko (1902-1971) foram figuras importantes desse processo, contribuindo no registro escrito de diversas obras épicas, sendo uma delas *Kutune Shirka*, formalizado por Kindaichi e Kannari. A partir dessas figuras, houve uma revolução nos *Ainu Studies*, sobretudo nos campos linguísticos e literários, porque oportunizou-se o surgimento de muitas pesquisas em contextos locais e internacionais, com materiais primários vindos pela diversidade narrativa e linguísticas de distintas comunidades Ainu. Contudo, ainda há pouca expressividade quantitativa desses estudos sob a perspectiva pós-colonial devido à natural resistência de abordagens orientalistas que perpetuam as concepções colonialistas que invisibilizam essas narrativas<sup>98</sup>, quanto por essas mudanças nos *Ainu Studies* serem recentes, do século XIX em diante, de maneira que ainda são estudos iniciais com pouca visibilidade.

Ressaltamos que, para fins desta presente pesquisa, baseamo-nos nesta concepção pós-colonialista para compreender o épico Ainu, tendo selecionado a obra *Kutune Shirka*, devido à sua relevância já apresentada anteriormente. O objetivo principal é compreender a matéria épica – elemento *sui generis* ao épico (RAMALHO, 2017) – presente na obra épica selecionada, investigando, para isso, a cultura e a História Ainu.

### **Terminologias e especificidades épicas ainu**

Assim, para a compreensão dessas literaturas, sobretudo as épicas, percebemos a necessidade de ter o conhecimento prévio de algumas terminologias fundamentais, a saber: *ainu*, *moshir* e *kamui*.

A tradução literal de “ainu” seria “ser humano”, como bem demonstra Hashine (1977, p.39, apud NAMEKATA e SILVA, 2019, p. 131): “*Ainu* significa ‘ser humano’, mas não significa ‘todos os seres humanos’. [...] Consequentemente, ainu significa um ser humano digno de respeito” que tem, originalmente, como

---

practice and perceived evolutionary backwardness compared to the Japanese populace were integrated with pre-existing ideas linking social inferiority to bodily difference, generating local discourses on race.” (HUDSON et al., 2014, p.3)

<sup>98</sup> Segundo Howell (1951), estudiosos como Batchelor não reconhecem essas literaturas como épicas, pois não levaram em consideração as tradições daquela comunidade no método de avaliação classificatória, levando os yukar a serem compreendidos como apenas canções. Como revela no trecho: “Why others have not recognized epic forms among the Ainu is perhaps easily explained. Relatively little field work has been done on the Ainu; Kindaichi usually wrote in Japanese; Batchelor is the primary non-Japanese source. Had Batchelor considered equal in importance to the content of a given bit of lore the method of its delivery, it is probable he would content have sloughed off yukara simply as ‘songs’.” (HOWELL, 1951, p.361)

oposto o *kamui* (um corpo espiritual) e não *wenpo*<sup>99</sup> (um ser humano mal-intencionado ou “mal”). (NAMEKATA e SILVA, 2019).

*Moshir* ou *moshiri* refere-se à ideia de “espaço ou terra”, normalmente sendo utilizada como sufixo (NAMEKATA e SILVA, 2019) (PHILIPPI, 1979). *Kamui moshir* e *Ainu moshir* representam “planos” diferentes, em que aquele significa “terra dos espíritos Ainu”, este indica a “terra dos seres humanos” e os Ainu tradicionais ainda possuem a crença de que os acontecimentos neste plano são influenciados pela relação dos seres deste com os seres daquele plano (espiritual), os *kamui* (DUBREUIL, 2007 p.6). Já os *yaun moshir*, *samoro moshiri* e *rep-un-moshiri* são lugares dentro do *ainu-moshir*, de modo que representam a geografia em que estão inseridos. *Yaun moshir*<sup>100</sup> tido como “continente” ou “país em terra” (PHILIPPI, 1979, p.4); e de acordo com Batchelos (1888, p.40), conforme comentado por Namekata e Silva (2019, p.131), *samoro moshiri* (ou *shamon*) e *rep-un-moshiri* indicam, respectivamente, ilha e ilha vizinha sendo esse último geralmente associado ao Japão.

A definição de *kamui* está intimamente ligada ao sagrado dos Ainu, pois esse termo faz referência ao divino e, portanto, pode ser entendido como “deuses” ou “espíritos divinos”. Ademais na crença tradicional, os *kamui* se apresentam no *ainu moshir* como elementos da natureza como por exemplo: ursos, plantas, vento e baleias (DUBREUIL, 2007) que podem causar fenômenos atmosféricos ou naturais (STRONG, 2011), e ainda podem aparecer na literatura épica como “[...] *Critically necessary tools, such as boats, made from local natural materials are also kamui and appear as first-person narrators of kamui yukar*” (STRONG, 2011, p. 7). Contudo vale destacar que, segundo Dubreuil, a espiritualidade ainu não se encaixa no animismo:

*The spiritual beliefs of the Ainu are complex, they do not fit the usual definition of animism, nor are they a form of Shinto. [...]. It is important to understand that we do not worship nature per se. All things in nature are spirits sent to Ainu mosir disguised as bears, trees, wind, etc.* (DUBREUIL, 2007, p. 6).

Portanto, os *Kamui* são espíritos divinos que são entendidos na “forma animal” ou outro elemento da natureza, com cognição e vontades próprias: “*It is important to note that the kamui are understood to have both a visible form as an animal or other natural phenomenon and an invisible spiritual existence with cognition, emotions, and agency similar to those of human beings*” (STRONG, 2011, p. 7). De maneira que alguns *kamui yukar* (épicos míticos) eram antigamente utilizados para transmitir sabedoria e conhecimento dos próprios *kamui* para os Ainu (PHILIPPI, 1979), por isso o narrador estava geralmente em primeira pessoa,

---

<sup>99</sup> A alteridade, principalmente nos textos épicos, normalmente era baseada na relação com a localidade, como por exemplo, a indicação em *Kutune Shirka* de um grupo não ainu como *renpuku*, isto é, habitante de ilhas, e de um grupo ainu como *poiyaunpe* que tem como referência os ainu do continente (PHILIPPI, 1979). Segundo Dubreuil (2007), não se tem muitos documentos demonstrando a dimensão do contato dos Ainu com outros povos antigamente, mas se sabe que é consideravelmente extenso devido ao comércio marítimo desenvolvido, e nessa se destaca também a *itaomachip*, canoa própria para essas viagens que os possibilita ir por grandes extensões. Além disso, por serem antigamente “um povo empreendedor do comércio marítimo” (DUBREUIL, 2007, p.12, tradução nossa) estavam habituados a negociar com outros povos, como por exemplo diferentes povos nas ilhas Curilas, em Sakhalin, Wajin – termo referente à etnia predominante no Japão, também se denominavam como Yamato (HARRISON, 2007), e os Ainu os chamaram inicialmente de *shisam* que significa vizinho, depois passaram a os chamar de *shamo* que significa colonizador (HARRISON, 2007) – e povos do nordeste da China.

<sup>100</sup> Normalmente se atribuíam como habitantes do continente, *yaun moshir*, geralmente aparecendo a terminologia *yaunkur* (habitantes do continente ou da terra), principalmente, em textos épicos. (PHILIPPI, 1979).

pois o próprio kamui se comunicava através da enunciativa, sendo esse o papel da xamã realizado normalmente por uma mulher ainu (STRONG, 2011). Além dessas terminologias essenciais muito presentes nas composições literárias e até no entendimento do contexto dessas narrativas, Strong (2011) e Philippi (1979) apresentam que é possível compreender a matéria épica e o fazer épico ainu a partir dos seguintes elementos: declamação da obra<sup>101</sup>; a linguagem empregada<sup>102</sup>, a forma de transcrição<sup>103</sup> e o tema abordado. Da relação entre o tema e a forma de transcrição resultam outros gêneros, como: *yukar* ou *sakorpe*<sup>104</sup>, *kamui yukar* e *uwepeker* ou *tuytak*.

*Yukar* (ou *sakorpe*) são os épicos heróicos caracterizados por serem narrativas longas, contendo geralmente um “herói cultural”, colocado como protagonista humano dotado de habilidades sobre-humanas chamado de *kotan-kar-kamui*, que significa um ser espiritual criado em *ainu moshir* (STRONG, 2011). O heroísmo, como seu tema central, contém construção complexa, variando a cada obra, sendo explicado melhor posteriormente. Na forma, configuram-se em versos e com refrões denominados de *sakehe*, marca da oralidade, e normalmente possui um narrador em primeira pessoa (NAMEKATA e SILVA, 2019).

*Kamui yukar* é considerado um das formas literárias-orais mais antigas na tradição ainu (WATANABE, 1994 apud MOODY, 2014); trata-se da transmissão de histórias com forte presença dos kamui, com a função de estabelecer conexão com o sagrado sendo recitado por um/a xamã (NAMEKATA e SILVA, 2019). Por objetivar a passagem oral dos ensinamentos e narrativas do sagrado, quando registrado em escrita, são mantidos os versos melódicos que originalmente eram cantados (NAMEKATA e SILVA, 2019).

*Uwepeker*, ou *tuytak*, pode também ser chamado de *uchashkuma* em Sakhalin (NAMEKATA e SILVA, 2019) e, ao contrário dos anteriores, este gênero normalmente se apresenta em prosa, sendo mais informal, podendo ser traduzido como conto popular que contém histórias dos antigos, normalmente representando ensinamentos para os mais jovens (NAMEKATA e SILVA, 2019). Ainda, tinha como tema recorrente as aventuras dos Ainu comuns, havendo também narrativas sobre aventuras de não-ainu, caso dos *shisam uwepeker*<sup>105</sup> (PHILIPPI, 1979). Por apresentar material épico, são, portanto, consideradas prosas épicas, como bem salienta Philippi: “*we find many formulas in the mythic epics, and typical epic formulas are used even in the prose tales (uwepeker), which are narrated, not sung*” (1979, p. 30).

Além dessas classificações, segundo as análises de Ohnuki-Tierney (1969 apud Namekata e Silva, 2019), que estudando a classificação narrativa dos Ainu, especificamente da costa noroeste de Sakhalin, apontou para as diferenças terminológicas existentes devido a variações regionais. A exemplo das diferenças regionais em terminologias nas categorias literárias são *hawki* e *oyna*, que aparecem semelhantemente ao *yukar* com algumas diferenças (NAMEKATA e SILVA, 2019). Apesar de todas essas partirem das narrativas dos

---

<sup>101</sup> “[...]aqueles proferidos em uma voz normal falada sem cadência e aqueles com uma entrega controlada.” (STRONG, 2011, p.6, tradução nossa).

<sup>102</sup> Coloquial, refinada, ou poética (PHILIPPI, 1979).

<sup>103</sup> Se é prosaica ou em versos.

<sup>104</sup> Em algumas comunidades em Sakhalin também é encontrado outras classificações, mas todas podendo ser correspondidas às características semelhantes, como “*hawki*, *oyna* (*yukar/sakorpe*) e *upaskuma*, *tuiak* (*uwepeker*)”. (NAMEKATA e SILVA, 2019, p.133).

<sup>105</sup> “*shisam uwepeker are tales describing the adventures of Japanese*” (PHILIPPI, 1979, p. 24)

espíritos sagrados, a diferença estaria nos assuntos geralmente tratados e na regionalidade. Hawki usualmente pode tratar em seu conteúdo batalhas épicas, enquanto oyna não (NAMEKATA e SILVA, 2019, p.133), e o yukar se refere "[...] aos épicos divinos em verso [...]" (NAMEKATA e SILVA, 2019, p.136), e ainda segundo esses autores, o yukar é classificação predominantemente utilizada pelos Ainu de Hokkaido. Lembramos, portanto, que diversas obras não se encaixam perfeitamente nessas classificações, tendo características conjuntas ou dissonantes na forma ou conteúdo, e que a depender de quem recita e transcreva, uma obra pode mudar de gênero literário (SAKATA, 2011). Consequentemente, essas divisões e classificações nos ajudam a situar a obra estudada em forma, tema e função, porém permitem também a análise de especificidades, demandando um olhar amplo e específico do fazer literário dessas comunidades.

### **Gênero épico e o épico ainu *Kutune Shirka***

O gênero épico, apesar de muitos apontarem ser uma escrita morta na modernidade e pós-modernidade, está, pelo contrário, presente em diversas localidades e comunidades, sendo dele a expressão de suas identidades tanto geográficas quanto humanas e, principalmente, compondo uma identidade nacional (RAMALHO, 2017). E apesar de ser um conceito inicialmente ocidental europeu, é possível identificar o gênero épico com as particularidades de outras geografias e culturas, sendo ainda algo próprio de cada nação e sociedade que a produz. Ademais, Ramalho (2017), ao fazer análise sobre origem e essência do gênero épico, coloca que uma abordagem restrita a somente um local, momento histórico, comunidade e obra, torna-se um estudo de caso ou uma análise crítica histórico-literária, e não uma formulação teórica capaz, de fato, de fundamentar uma análise sobre o gênero, pois seria um conceito inadequado para dar conta das transformações das produções literárias através dos tempos e espaços. Logo, o que caracteriza uma obra como integrante ao gênero épico, é a matéria épica presente, que, como bem sintetizado por Ramalho (2017), deriva da fusão entre o mítico e o real. Ademais como bem complementa Oliveira:

Em suma, o processo que leva uma obra a se tornar um “épico” deve ser considerado como um evento social completo, que inclui, entre outros, interação com a audiência, música instrumental e gêneros sobrepostos. Seu potencial é imenso e ambicioso, tomando para si a tarefa de articular os aspectos sociais de uma cultura, das suas histórias de origem até ideais de comportamento, estrutura social, relação com o mundo natural e também com o sobrenatural (OLIVEIRA, 2013, p. 14).

Outrossim, vale salientar que o elemento *sui generis* ao gênero épico não é exatamente o mesmo nas distintas formas de composições épicas. Por exemplo, para uma obra ser considerada epopeia é necessário, no mínimo, “possuir a dupla instância de enunciação, derivada da forma em versos” (RAMALHO e PEREIRA, 2014, p.132), ou seja, uma obra pode ser épica, mas não ser uma epopeia mesmo havendo o discurso épico. É importante observar que *Kutune Shirka* pode ser classificado como um poema épico dada a matéria épica que a constitui, a construção do herói e ainda sua escrita em versos, contudo há divergências



quanto à sua classificação como epopeia, visto que o *sui generis* à epopeia pode não ser encontrado a depender da versão da obra, e das contradições existentes em algumas versões, como bem menciona Howell:

*There is a lengthy discussion of the Ainu epic language followed by rather distinct versions of a single yukara, the 'Kutune Shirka'. The first version is in 7,035 five-syllable lines, and is divided into nine sections, approximately one per battle. The other version is in but four sections, although it runs to 8,220 five-syllable lines* (HOWEL, 1951, p. 364).

A compreensão e a análise sobre o épico numa literatura seguem não somente o contexto e características técnicas das composições, mas também sua recepção por parte da sociedade e da comunidade acadêmica como um épico. Diversos pesquisadores e autores como: Lewallen (2012), Strong (2011), Namekata e Silva (2019), Howell (1951), Sakata (2011) e Philippi (1979) defendem a concepção de que, sim, é perceptível o épico nessa literatura. Todos apresentam estudos derivados principalmente das discussões sobre a historicidade da tradição Ainu, mas também se baseiam principalmente na classificação feita pelos próprios Ainu<sup>106</sup>. Dentre as dificuldades no estudo dessas literaturas, destacam-se as mudanças no formato das obras, visto que tanto a prosa quanto os poemas vêm da tradição oral, e essa mudou drasticamente ao longo do tempo, de modo que é possível encontrar diversas versões da mesma obra, o que dificulta sua classificação e análise. A questão da tradução também é um obstáculo, pois a depender do tradutor o tipo de eu-lírico muda (MAJEWICZ, 1992), e até a interpretação de acontecimentos históricos pode ter sido alterada (SAKATA, 2011). E apesar de evidenciarem as problemáticas existentes na dependência dos gêneros literários no estudo das literaturas orais, é um consenso entre os estudiosos sobre a literatura e cultura Ainu, que o épico existe e resiste nessa comunidade, um exemplo disso é, como veremos, o *yukar Kutune Shirka*.

O *Kutune Shirka* possui diversas versões, com destaque para duas: a primeira versão, em 1913, de Nabesawa Wakarpa,<sup>107</sup> sendo transcrita e publicada por Kindaichi Kyôsuke na língua japonesa, o “Itadori-maru no kyoku”, mas sendo analisada por ele na obra “Ainu jôjishi Itadori-maru no kyoku [Ainu epic *Kutune Shirka*]” em 1944; a segunda versão de Horobetsu, foi realizada por Imekanu (ou Kannari Matsu) (PHILIPPI, 1979), ambas sendo na língua japonesa. As versões nas quais nos baseamos para este estudo foram a de Arthur Waley<sup>108</sup>, que a traduziu para o inglês e que está contida na obra *Kutune Shirka: The Ainu Epic and Yukara: Epos of the Ainu, Study and Translation of Kamuy-Yukara* (MIURA, 2009) e a de Etenoa transcrito por Kubodera em 1993, analisada por Philippi (1979).

---

<sup>106</sup> Respaldao nessas perspectivas pós-coloniais sobre os Ainu, Philippi (1979) defende a presença do épico na literatura ainu, apontando para os gêneros literários mais presentes e percebe o destaque do gênero épico nas produções ainu: “*The lyric, the epic, and the ritual or ceremonial genres exist in abundance among the Ainu, but there is no evidence of any dramatic folklore among the Ainu. The epic genre is the one which has attained the greatest flowering among the Ainu. If one includes here all types of recited or sung narratives, the Ainu epic literature embraces a vast body of material, greatly overshadowing in its importance and its quantity the lyric and the ritual or ceremonial genres*” (PHILIPPI, 1979, p. 22).

<sup>107</sup> Nabesawa Wakarpa era um Ainu ancião, e conhecedor de muitas histórias orais (MIURA, 2009).

<sup>108</sup> Arthur Waley (1889-1966) foi um orientalista responsável pela tradução de diversas obras literárias e poemas da China e Japão para a língua inglesa, com destaque, a sua tradução da obra japonesa *Tale of Genji* (DE GRUCHY, 1999).

A história se passa num período anterior à indexação das terras originárias ainu pelo Japão, porém não se sabe quando exatamente se passa essa narrativa, visto que advém da tradição oral, passada de geração em geração (PHILIPPI, 1979) e que não há documentos suficientes que nos situe na temporalidade exata dos fatos. Essa imprecisão também ocorre quanto à localização exata dos acontecimentos nesse *yukar*. Contudo, visto que um dos temas abordados é a batalha entre *poiyaunpe* (ainu) e *repunku*, é possível situar geograficamente em Hokkaido, Curilas, Sakhalin ou Rebun, pois esses confrontos reais históricos ocorreram nesses locais, a incluir também o Norte da Ásia (PHILIPPI, 1979). Além disso, ainda segundo Philippi (1979, p. 40): “*The epics locate the repunkur geographically along the northern coastline of Hokkaido facing the Okhotsk Sea, in the Kurile Islands, and on the island of Sakhalin (called Karapto in the epics)*”.

Já a história do *Kutune Shirka* na narrativa ocorre um homem *repunkur* de *Ishkar* anuncia uma disputa por uma lontra marinha dourada, oferecendo, como recompensa ao vencedor, a sua própria irmã juntamente com todas as suas riquezas. O evento é destinado apenas aos *renpukur*, mas o herói do povo *poiyaunpe*, Itadori, por vias indiretas e despretensiosas, toma conhecimento da disputa. O jovem chefe *poiyaunpe* não se interessa pelo evento, porém numa noite, os *kamui* o agitam não permitindo seu descanso e o carregam até *Ishkar* para encontrar a lontra marinha dourada. A captura é bem sucedida e Itadori leva o animal para sua casa, pois não ambicionava qualquer recompensa. O herói não percebe que a consequência desse ato será uma guerra entre sua comunidade *poiyaunpe* e a outra comunidade *repunkur*<sup>109</sup>. Afinal, Itadori teria infringido a tradição por participar da disputa destinada aos homens *repunkur*. O final da história é controverso, sendo modificado a cada versão escrita da obra. Na versão de Eteona, comentado por Philippi (1979), o desfecho é pacífico uma vez que Itadori se descobre *poiyaunpe* pelo lado paterno, e *renpukur* pelo lado materno, desconfigurando, assim, a infração cometida ao caçar a lontra marinha dourada:

*Finally, the hero hears a rumor. On the opposite side of the bay, his enemies of old have come sailing up in a large fleet and are building village there. They say that they are unable to compete with Poiyaunpe and desire to cast their lot in with him and to fight on his side. They are preparing wine and treasures as gifts to present to him. Hearing this rumor, the hero laughs silently to himself and continues to do his carving, his eyes focused on a single spot. The hero Poiyaunpe thus gives his tacit consent to a merging of the yaunkur with the surviving remnants of their old enemies, the repunkur (PHILIPPI, 1979, p. 44).*

Já na versão traduzida de Arthur Waley, a obra termina com a execução da bela jovem da comunidade *repunkur* pelo herói que assim procede por ter sido vitimado por um encantamento lançado sobre a jovem pela poderosa feiticeira, Sra. Malinger<sup>110</sup>. Diferentemente da versão de Eteona, a tradução de Waley oferece um desfecho violento e sangrento.

### **A construção do herói cultural em *Kutune Shirka***

---

<sup>109</sup> Os termos que designam os povos nas literaturas épicas ainu, referem-se à geografia na qual se inserem, *poiyaunpe* especificando um grupo *yaunkur*, isto é os ainu do continente, e *repunku* um povo não ainu que vive em ilhas, e cuja principal atividade de subsistência era, possivelmente, a pesca e caça de animais marinhos (PHILIPPI, 1979).

<sup>110</sup> Esse nome foi denominado pelo tradutor, não correspondendo ao original.

O herói presente nos épicos ainu são complexos e divergem nas suas construções a depender da obra. Segundo os estudos de Strong (2011) a construção desse “herói cultural” é feita de maneira a representar a ideal conduta de ética e valores justos, sendo um “herói puro” que se vê diante de confrontos entre humanos e espíritos malignos que os querem subjugar. Contudo, segundo os estudos de Donald L. Philippi sobre os épicos ainu (1979), pode-se notar um padrão geral sobre como é concebido esse herói cultural que se manifesta de forma ambígua, sendo ao mesmo tempo super-humano e bestial:

*On the one hand, the culture hero is the ancestor of the human race, the originator of everything of value in human life, and the possessor of powers far superior to those of any of the gods in heaven or on earth. Here we see clearly the archaic concept of the superiority of human beings over gods. However, this same hero is depicted as being stupid, violent, and uncouth. In some accounts he is made to steal someone else's wife. In other cases he is unable to control his fury and, after victory over the harmful demons, proceeds to ravage the human homeland. This contradiction does not seem to strike the native audience as odd. The highest ideal of a hero for them apparently has nothing to do with right or wrong. The hero is great simply because he is great, and ethical considerations do not apply to him (PHILIPPI, 1979, p. 185).*

Logo, essas análises divergem na razão pela qual esse herói é digno de admiração: para Strong (2011), um exemplo de virtude e conduta; e para Philippi (1979), um personagem para além da ética e moral. É possível verificar que os dois pesquisadores convergem, entretanto, em relação a esse herói guardar características de um ser humano na complexidade de suas emoções e escolhas, estando num espaço entre *ainu* (ser humano) e *kamui*. Para apresentar a construção do “herói cultural ainu” no *yukar Kutune Shirka*, baseamo-nos na perspectiva de Philippi (1979), visto que na sua formulação foi utilizado esse *yukar* como um dos fundamentos de seu estudo, sobretudo para demonstrar a relação entre *ou yaunku* e *renpuku* a partir do *yukar*.

Em *Kutune Shirka*, esse herói cultural é, sobretudo, intimamente ligado ao espaço a partir mesmo de sua própria moradia, local onde sua jornada tem início.

*There came a night  
When I could not get to sleep,  
The god that lives under beds  
Prodded me from below;  
The god that lives in the beams  
Stared at me from above,  
Prodded and stared so hard  
That as I lay on my bed  
I tossed this way and that.  
Why was I like this?  
I could not make it out.  
My brother and sister on their pillows  
Were snoring loud,  
Snoring both together.  
Suddenly, there on my bed,  
I stretched myself, and at one bound  
I was up on my feet.*

*I went to the treasure-pile,  
 I fumbled about in it  
 And pulled out a basket,  
 A basket finely lacquered,  
 The cords that bound it  
 One after another I untied;  
 I tilted off the cover.  
 I plunged my hand into the basket;  
 An embroidered coat,  
 A graven belt-sword,  
 A belt clasped with gold,  
 A little golden helmet--  
 All of them together  
 I tumbled out.  
 The embroidered coat  
 I thrust myself into,  
 The golden clasped belt  
 I wound about me.  
 The cords of the little helmet.  
 I tied for myself,  
 So that it sat firm on my head.  
 The graven sword  
 I thrust through my belt.  
 And though I tell it of myself,  
 I looked splendid as a god,  
 Splendid as a great god  
 Returning in glory.  
 And there upon the mat,  
 Though I had never seen them,  
 I copied deeds of battle, deeds of war,  
 Spreading my shoulders, whirling round and round.  
 Then I went out at the door,  
 And saw what in all my life  
 Never once yet I had seen--  
 What it was like outside my home,  
 Outside the house where I was reared.  
 So this was our Castle!  
 [..]  
 (MIURA, 2009, p.52-82)*

Ao longo dessa jornada heróica, esses diferentes espaços serão descritos como marcadores das regiões que os diferentes povos – *poiyaunpe* e *renpuku* – ocupam. Expressa-se assim, a divisão interna desse herói. Conforme a narrativa evolui, o herói percebe que as localidades e os dois diferentes povos se integram na história de sua família. Com isso, a integralidade do herói também é conquistada. E ao integrar suas diferentes partes/culturas, ele compreende que não há necessidade de exterminar seu inimigo e, numa atitude compassiva, encerra a guerra. Ambos os povos e suas geografias se integram na história da família deste herói, formando um todo. E o mar que antes separava, passa a ser o elemento que conecta e unifica essa experiência interna e externa do herói e sua comunidade. E vale ressaltar, ainda, que sua jornada heróica é acompanhada pelos kamui, que o guiam e auxiliam nos momentos necessários e críticos:

*I followed down, when suddenly  
 Some god possessed me and from the ground I trod  
 A wind carried me high into the air;*

*High above the path to seaward,  
 And brought me to a harbour,  
 Close to a harbour on the shore.  
 And coming from the sea  
 A pleasant breeze blew on me and the face of the sea  
 Was wrinkled like a reed-mat.  
 And on it the sea-birds  
 Tucking their heads under their tails,  
 Bobbing up their heads from under their tails  
 Called to one another  
 With sweet voices across the sea.  
 Over long stretches of sand  
 I strode, and as I went  
 The god that possessed me  
 Thundered in the sky above,  
 And swiftly along the shore-way  
 Hurried me to the village of Ishkar,  
 Near to Ishkar he carried me.  
 And the castle of Ishkar,  
 How beautifully it was built!  
 And under the white foam of the waves  
 (What they had said was true)  
 The golden sea-otter  
 Suddenly, like the glint of a sword,  
 Flashed above the breakers of the sea.  
 (MIURA, 2009, p.113 e 114)*

Desse modo, mesmo nas diferentes versões com finais completamente opostos, a construção do herói cultural que ao incorporar os poderes dos kamui, torna-se capaz de realizar qualquer feito, especialmente aqueles em que há forte apelo emocional, como se percebe no seguinte excerto:

*The hero is resting after a battle, and his female relatives are just beginning to treat his wounds when, suddenly, he hears a god coming from the land of the repunkur. A voice cries out, bringing the following message: "I am the servant woman of Ukampeshka-un-mat, the younger sister of Ukampeshkaun-kur. When you were previously doing battle at Omanpesh, both Ukampeshka-un-kur and his younger sister were to have gone to fight against you, but the younger sister secretly sympathized with you and refused to fight against you. She announced that she had a sudden stomachache and that she was unable to accompany her brother into battle. However, there being many potent wizardesses among the repunkur, it was discovered that Ukampeshka-un-mat was secretly in love with Poiyaunpe. Ukampeshka-un-mat was taken prisoner and is now being tortured in a place called Shisuye-Santa Kari-Santa." The servant woman begs the hero to go and rescue the lady, who is known by the nickname Nisap Tasum (Sudden Illness). The hero immediately forgets his pain, pushes aside the women, and goes out. Jumping into the water, he swims along through the ocean until he arrives on the sandy beach at Shisuye-Santa Kari-Santa. He extracts the many sharp points from his own body (he had been wounded with them in a previous battle) and prays to his companion spirits to restore him to his former bodily condition. His wounds are healed by revivifying winds which come blowing down (KUBODERA, apud PHILIPPI, 1979, p. 48).*

Esse padrão de percepção sobre o herói como uma combinação de sublimes e terríveis capacidades, leva a compreensão da relação do herói ainu com a humanidade, ou seja a própria compreensão do que significa "ainu", conforme explicado anteriormente.

## Considerações finais

Diante do estudo realizado e pensando num diálogo com a produção crítica ainu acessada, fica claro que só é possível pensar o épico na literatura ainu a partir do reconhecimento da cultura e da história desse povo, valorizando suas tradições como parte das diferentes culturas presentes no Japão. Embora muitos dos estudos literários japoneses ainda se fixem na única narrativa presente na composição do Estado-Nação, foi animador observar – a partir desta pesquisa – diversos estudos em diferentes localidades sobre as diversas literaturas Ainu – tanto na especificidade crítica, como no contexto de literatura indígena, quanto como parte, também, da literatura japonesa.

O *Kutune Shirka*, assim como outras obras literárias ainu são excelentes meios para a complexificação das narrativas dos Ainu e do Japão, sendo indispensável para o estudo da matéria épica dessa obra, o conhecimento sobre as próprias terminologias e classificações locais do épico e do herói cultural. Com isso cito Chimamanda Adichie: “quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavivemos uma espécie de paraíso” (2019, p.33). Com isso, vale a reflexão sobre quantas narrativas se perderam juntamente com as perdas humanas e saberes tradicionais oprimidos, concomitante aos processos históricos hegemônicos globais e locais que, até o momento presente, exercem influência sobre a divulgação da diversidade cultural e literária seja do Japão, ou de outros muitos países tanto no Oriente quanto no Ocidente.

## Referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. ***O perigo de uma história única***. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BOWRA, C. M. **Heroic Poetry**. London: Macmillan and CO.LTD, 1952.

BUGAEVA, Anna. Toward New Horizons in Ainu Studies: Research Activities of the NINJAL-based Ainu Research Group. **Tokyo University of Foreign Studies International Japanese Studies Report I 2015 International Symposium International Japanese Studies Dialogues, Interactions, Dynamics Internationalizing Japan Studies: Dialogues, Interactions, Dynamics**, [s. l.], p. 122-136, 13 dez. 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/download/51444562/5\\_12262016AB\\_ed\\_%E3%83%96%E3%82%AC%E3%82%A8%E3%83%AF-122-136.pdf](https://www.academia.edu/download/51444562/5_12262016AB_ed_%E3%83%96%E3%82%AC%E3%82%A8%E3%83%AF-122-136.pdf). Acesso em: 30 Jul. 2021.

DE GRUCHY, J. W.. **Orienting Arthur Waley** : Japonisme, Orientalism and the creation of Japanese literature in English (T). University of British Columbia, 2000. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.14288/1.0099534>. Acesso em: 30 Jul. 2021.

DUBREUIL, Chisato O. The Ainu and Their Culture: A Critical Twenty-First Century Assessment. **The Asia-Pacific Journal: Japan Focus**, [s. l.], v. 5, ed. 11, 3 nov. 2007. Disponível em: <https://apjff.org/-Chisato-Kitty-Dubreuil/2589/article.html>. Acesso em: 15 Abr. 2021.

HARRISON, Scott. **The Indigenous Ainu of Japan and the "Northern Territories" Dispute**. 2007. 162 f. Thesis (Master of Arts in History) - University of Waterloo, Waterloo, Ontario, Canada, 2007. Disponível em: [https://uwspace.uwaterloo.ca/bitstream/handle/10012/2765/Scott%20Harrison\\_GSO\\_Thesis.pdf?sequence=1](https://uwspace.uwaterloo.ca/bitstream/handle/10012/2765/Scott%20Harrison_GSO_Thesis.pdf?sequence=1). Acesso em: 5 Abr. 2021.

HOWELL, Richard W. The Classification and Description of Ainu Folklore. **The Journal of American Folklore**, vol. 64, no. 254, 1951, pp. 361–369. Disponível em: [www.jstor.org/stable/537004](http://www.jstor.org/stable/537004). Acesso em: 15 Abr. 2021.

- HUDSON, Mark J, et al. **Beyond Ainu studies** : Changing academic and public perspectives. University of Hawai'i Press: Honolulu, 2014.
- LEWALLEN, Ann-elise. Ainu Spirits Singing: Chiri Yukie and the Origins of the Ainu Shin'yoshu. **Japanese Language and Literature**, vol. 46, no. 1, 2012, pp. 47–52. Disponível em: [www.jstor.org/stable/41442038](http://www.jstor.org/stable/41442038). Acesso em: 11 Abr. 2021.
- MAJEWICZ, Alfred F. Bronisław Piłsudski's heritage and Lithuania. **Acta Orientalia Vilnensia**, [s. l.], ed. 10, p. 63-96, Janeiro 2009. DOI 10.15388/AOV.2009.3670. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/331017000\\_Bronislaw\\_Pilsudski's\\_heritage\\_and\\_Lithuania](https://www.researchgate.net/publication/331017000_Bronislaw_Pilsudski's_heritage_and_Lithuania). Acesso em: 15 Abr. 2021.
- MASON, M. M.. Writing Ainu Out. In: Dominant Narratives of Colonial Hokkaido and Imperial Japan. **Palgrave Macmillan**, New York: 2012. Disponível em: [https://doi.org/10.1057/9781137330888\\_3](https://doi.org/10.1057/9781137330888_3). Acesso em: 5 Abr. 2021
- MIURA, KIYOKU. Kutune Shirka: **The Ainu Epic and Yukara: Epos of the Ainus, Study and Translation of Kamuy-Yukara**. Kindle edition, United States of America: Library of Alexandria, 2009.
- MOODY, Joanna C.. **The Ainu Speak of Famine: How Oral Traditions Reflect and Inform Historical Analysis of Changing Food Practices and Trade Relations in Early Modern Period Hokkaido (1603-1868)**. Honor Theses: SCARAB. 55, 2014. Disponível em: <https://scarab.bates.edu/honorstheses/55/>. Acesso em: 15 Abr. 2021.
- NAMEKATA, Márcia Hitomi, SILVA, Luana Bueno B. C. da. O Divino nas Narrativas Ainu. **Estudos Japoneses**, [S. l.], n. 42, p. 129-143, 2019. doi: 10.11606/issn.2447-7125.v0i42p129-143. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/172450>. Acesso em: 15 Abr. 2021.
- OLIVEIRA, João Leonardo Cristino de. **Heike Monogatari como exemplar do gênero épico e suas influências na cultura japonesa**. 2013. 36 f. Monografia (Licenciatura em Língua e Literatura Japonesa)—Universidade de Brasília: Brasília, 2013. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/5819>. Acesso em: 30 Jul. 2021
- PHILIPPI, Donald L. **Songs of Gods, Songs of Humans: The Epic Tradition os the Ainu**. Japan: Princeton University and University of Tokyo, 1979.
- RAMALHO, Christina Bielinski. **A Cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal**. 2 ed. Modificada. 1 ed. E-book, Natal: Lucgraf, 2017.
- RAMALHO, Christina Bielinski, PEREIRA, Waldermar Valença. A Recepção teórica à poesia épica. **Miguilim**, v.3, n.1, Jan.-abr., Brasil: 2014. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/650>. Acesso em: 15 Abr. 2021.
- SAKATA, Minako. Possibilities of Reality, Variety of Versions: The Historical Consciousness of Ainu Folktales. In: **Oral Tradition**. University of Missouri-Columbia. Center for Studies in Oral Tradition, Johns Hopkins University Press, v.26 n.1, p. 175-190, Janeiro, 2011. Disponível em: [https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/26i/08\\_26.1.pdf](https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/26i/08_26.1.pdf). Acesso em 25 Abr. 2021.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SIDDLE, Richard. The limits to citizenship in Japan: multiculturalism, indigenous rights and the Ainu. **Citizenship Studies**, [s. l.], v. 7, p. 447-462, 3 jun. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/1362102032000134976>. Acesso em: 30 jul. 2021.
- STRONG, Sarah Mehlhop. **Ainu spirits singing: the living world of Chiri Yukie's Ainu shin'yōshū**. United States of America: University of Hawai'i, 2011.
- WALEY, Arthur. **Kutune Shirka: The Ainu Epic**. Botteghe Oscure, Rome, pp. 214-236, 1951. Disponível em: <https://www.sacred-texts.com/shi/ainu/kutune.htm>. Acesso em: 30 Jul. 2021



Revista Épicas

**Projet Épopée (Dir. Florence Goyet)**  
**Projet Épopée (Dir. Florence Goyet)**





SERVAN-SCHREIBER, Catherine. Adaptabilidade da epopeia em função do público: o caso de *Lorik* (norte da Índia). Tradução Christina Ramalho. In: **Revista Épicas**. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 113-132. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.113132>

### **ADAPTABILIDADE DA EPOPEIA EM FUNÇÃO DO PÚBLICO : O CASO DE *LORIK* (NORTE DA ÍNDIA)<sup>111</sup>**

#### **AURALITY, OR HOW THE EPIC ADAPTS TO ITS PUBLIC: THE CASE OF *LORIK* (NORTHERN INDIA)**

Catherine Servan-Schreiber (CNRS/EHESS)<sup>112</sup>

**RESUMO:** Como pode o final de uma epopeia mudar de acordo com o seu público? A epopeia indiana de *Lorik* pertence ao repertório dos Ahirs, casta marcial e pastoral cujos cantores são famosos por suas justas poéticas. Começando com um enredo relativamente constante, não há um fim para o épico de Lorik, mas muitos finais. Este artigo descreve a forma como os fins de Lorik mudam, quer estejamos em uma sociedade de casta tradicional de aldeia, em uma origem tribal, em uma reunião política ou mesmo em uma audiência sufi indiana medieval.

**Palavras-chave:** Epopeia indiana, Lorik, recepção literária.

---

<sup>111</sup> N.T.: Original publicado em francês na *Recueil Ouvert*: SERVAN-SCHREIBER, Catherine. Adaptabilité de l'épopée en fonction du public : le cas de *Lorik* (Inde du Nord). **Recueil Ouvert**, 2017. URL: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/279-adaptabilite-de-l-epopee-en-fonction-du-public-le-cas-de-lorik-inde-du-nord>.

<sup>112</sup> Após especializar-se em literatura indiana medieval (seção EPHE IV), Catherine Servan-Schreiber, investigadora do CEIAS (CNRS/EHESS), dedicou-se ao estudo da transmissão de épicos bhojpuri na sua forma oral e na forma de um livreto para pedigree. Ela editou o volume coletivo *Traditions orales dans le monde indien, Purusartha* (1995), e é autora do livro *Chanteurs itinérants en Inde du Nord. La tradition orale bhojpuri* (Paris: L'Harmattan, 1999). Interessada no status de oralidade na Índia, ela publicou o artigo "Folclore/literatura/oratura". *Frontières et cloisonnements dans l'histoire littéraire indienne* na edição da *Revue de Littérature Comparée* dedicada ao *Problèmes d'Histoire littéraire indienne*, editada por Claire Joubert e Laetitia Zecchini em 2015. Ela ensina *gatha* e *premakhyan*, Nat e textos místicos sufi da Índia (séculos 12-16) e repertórios épicos de Bhojpuri no âmbito do Mestrado em Oralidade no INALCO.

**ABSTRACT:** How can the end of an epic change according to its audience ? The indian epic of *Lorik* belongs to the repertoire of the Ahirs, a martial and pastoral caste whose singers are famous for their poetic joustes. Starting for a relatively constant plot, there is not one end to the epic of Lorik, but plenty of endings. This article describes the way the ends of Lorik change whether we are in a traditional village caste society, a tribal background, a political meeting, or even a medieval indian sufi audience.

**Keywords:** Indian epic, Lorik, literary reception.

"A frota parece ter pouca consciência aqui da influência significativa que o público tem sobre uma recitação".

Claudine Le Blanc <sup>113</sup>

Eu escolhi, com a finalidade de examinar a influência do público no desenrolar de uma epopeia, partir do pensamento de Joyce Flueckiger, que considera que a epopeia é "*adaptable à toutes sortes de transformations et supports*" <sup>114</sup> [adaptável a toda sorte de transformações e suportes]. Ela mesma já pensou muito nas noções de desempenho e 'público' nos seus estudos sobre a epopeia <sup>115</sup>*Lorik*, mostrando que nem os padrões de desempenho nem as expectativas são os mesmos para os prósperos comerciantes urbanos e para as pessoas das castas pastorais dos Ahirs. Para isso, ela contrasta o ambiente rural, o campo (*dehati*) com o ambiente urbano. Na sua análise das variantes de *Lorik*, Joyce Flueckiger faz duas distinções principais, dependendo das regiões onde o texto é cantado. Nos espaços em que a epopeia está fortemente associada a uma casta específica – a dos Ahirs – a ênfase está na honra e na identidade da casta. Estas são mantidas de duas maneiras: protegendo as mulheres de alianças com castas externas e ganhando batalhas em nome da casta. O herói épico é então um Ahir ideal, um herói marcial, perto da deificação. De outra parte, na qual a epopeia é investida com um significado social mais amplo, a relação com a honra é minimizada. Neste caso, o herói é descrito mais como um amante do que como um guerreiro. E, neste contexto, no qual as mulheres têm mais mobilidade e liberdade econômica, é a heroína que se torna a iniciadora da ação épica <sup>116</sup>.

Na obra editada por Frank Korom, *Anthropology of Performance. A reader* [Antropologia da Performance. Um leitor], publicada pela Blackwell <sup>117</sup>, Flueckiger compartilha sua experiência pessoal. Ela teve a oportunidade de patrocinar uma epopeia, e enquanto o fazia, o cantor pediu-lhe que escolhesse o modo como gostaria de ouvir seu episódio preferido. Ela, a partir disso, compreendeu que tinha o poder de orientar a trama, pois a estava 'patrocinando'. No artigo intitulado "*He should have wore a sari. A Failed performance*" [Ele devia ter usado um sari. Uma performance fracassada], ela relata como membros

---

<sup>113</sup> Le Blanc, Claudine, "Temps de malheurs et destins désastrés". *Echoes of British colonisation in the ballads collected by John Fleet*, em Anne Castaing, Lise Guilhamon, Laetitia Zecchini, (eds.), *La modernité littéraire indienne. Perspectives pós-coloniais*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 101.

<sup>114</sup> FLUECKIGER, Joyce. He should have wear a sari, a Failed performance. In: Korom, Frank. (Ed.). **Anthropology of Performance, a Reader**. Blackwell, 2013, no capítulo 10.

<sup>115</sup> O primeiro nome do herói do gesto epónimo. O gesto é também conhecido como Lorik Chanda, Lor Chanda, Chandaini ou Mainasat.

<sup>116</sup> FLUECKIGER, Joyce. Caste and Regional Variants in an Oral Epic Tradition. In: BLACKBURN, Stuart *et al.* **Oral Epics in India**. Berkeley: University of California Press, 1989, p. 54.

<sup>117</sup> FLUECKIGER, Joyce, *ibidem*.

descontentes do público deixaram, uma a um, o palco dessa performance de *Lorik*, não encontrando na encenação épica os ingredientes que esperavam: um homem travestido, usando um sari e, acima de tudo, dançarinos. Além disso, o público reclamou que o final não foi suficientemente festivo, e também reclamaram que não havia humor ou zombaria na versão que lhes foi oferecida<sup>118</sup>.

Numa abordagem semelhante à de Joyce Flueckiger, na condição de especialista na epopeia indiana de *Alha-Udal*, Karine Schomer também detalha situações de patrocínio. Seu título é explícito: “*The audience as patron*” [O público como patrono], e sua observação é inequívoca: a identidade e personalidade dos “patronos” ou “mecenass” influenciam a forma épica. Há aspectos constantes (por exemplo, o público permanece exclusivamente masculino), mas entre o público rural e o urbano, as práticas de audição diferem (por exemplo, o público urbano aborrece-se muito rapidamente e repreende o cantor assim que o texto épico se alonga). Os cantores levam isto em consideração. Schomer analisa as características de uma epopeia encomendada por elites urbanas e as de outra versão, desta vez encomendadas por um grupo de origem popular. Ela isolou duas apresentações, uma patrocinada por um professor e um médico, uma elite local de uma cidade da região de Kanauj, e outra, a centenas de quilômetros de distância, organizada por um grupo de discípulos de um cantor ancião<sup>119</sup>. Como no casodo canto deserddado, destacado por Joyce Fluckiger, Karine Schomer revela que o público descontente de *Alha* fez com que o intérprete fosse substituído, o que leva a etnóloga a dizer que “*le public a exercé avec succès son pouvoir de censure dans son rôle de patron*”<sup>120</sup> [o público exerceu com sucesso seu poder de censura em seu papel de patrono].

Na Índia, para abordar como o conteúdo, mas especialmente o desfecho de uma epopeia pode variar, diversos critérios são geralmente levados em consideração: casta, região, classe, religião e gênero do público<sup>121</sup>. A esses parâmetros, deve-se acrescentar o critério do lugar ocupado pelos cantores e recitadores no espaço da performance: se um bardo chega – como no grande *maidan* de Calcutá – a um espaço público onde se reúnem antigos soldados indianos e gurcões nepaleses, pedirão a ele que cante as passagens bélicas das batalhas *Alha-Udal*; e inversamente, e inversamente, se ele canta feitos de guerreiros sobre esse *maidan*, atrairá um público em vez de outro.

---

<sup>118</sup> FLUECKIGER, Joyce. He should have wore a sari...*op. cit.*

<sup>119</sup> SCHOMER, Karine. The Audience as Patronage: Dramatisation and Texture of a Hindi Oral Epic Performance. In: ERDMAN, Joan (ed.). **Arts Patronage in India: Methods, Motives and Markets**. Nova Deli: Manohar, 1992, p. 47-88.

<sup>120</sup> *Ibid*, p. 87.

<sup>121</sup> Assim, por exemplo, quer assistindo à apresentação, quer comprando o conteúdo impresso da epopeia, a audiência do Norte da Índia é, na maioria das vezes, predominantemente masculina, mas às vezes, especialmente no contexto da aldeia, as mulheres participam na audiência.

A questão é saber se é possível ir mais além da afirmação clássica de que, no norte da Índia, o bardo canta as passagens favoritas que cada audiência pede<sup>122</sup>. A epopeia *Lorik* fornece material interessante para verificar isto. Esse texto célebre é originário da casta pastoral e marcial dos Ahirs. Espalhada por todo o Norte da Índia em vários idiomas e variantes – Hindi, Avadhi, Bhojpuri, Bengali, Maithili, Magahi, Chhattisgarhi, com até uma versão atestada no Deccan, e uma nas planícies do Terai nepalês –, ele é um reflexo da reputação da arte da poesia e música apreciada por esta comunidade.

## I. Elementos de contextualização

Na tradição oral indiana, há uma oposição entre os cantos (*git*), que são frequentemente executadas por grupos coletivos de mulheres, anónimas e não profissionais, e a epopeia (*gatha*), longa narrativa cantada por um homem – na maioria das vezes, profissional – a solo, na ribalta. As epopeias revelam vários registos. Podemos apreendê-las a partir casta do cantor, do tema tratado, do mecenas que os patrocina, ou do sistema de versificação adotado. Entre os ciclos épicos, demarcamos aqueles que dependem de gestas pastorais e marciais, dos repertórios de mercadores e caravaneiros, ou de textos místicos de renúncia. A epopeia de *Lorik* pertence ao contexto pastoral e marcial.

Quatro episódios formam o quadro.

- A conquista de Lorik do forte de Suhal, que levou ao casamento de Sanvaru, seu irmão mais velho, com uma moça de Ahir, Satiya
- A conquista do forte de Agori por Lorik, que leva ao casamento de Lorik com uma jovem Ahir, Maina-Manjari
- A conquista de Lorik do forte de Haldi, que se segue ao rapto de Canda, uma rapariga nobre, que leva ao casamento de Lorik e Canda
- E um episódio mais obscuro, no qual Lorik se apaixona pela dona de um cabaré chamada Jamuni, antes de conquistar um último forte.

Com exceção do último episódio – que é “vergonhoso” – vemos aqui que essa narrativa épica das castas pastorais segue os códigos das histórias dos *Rajput* (ou seja, das castas guerreiras de alto status na Índia), em que a conquista de um forte termina em um casamento. A captura do forte deve assegurar que os vencedores, que são de um status mais modesto, terão uma aliança com uma família de nível superior.

Mas essas inúmeras batalhas estão embutidas em histórias de amor que envolvem vários personagens principais:

---

<sup>122</sup> As passagens muitas vezes solicitadas por todo tipo de público são aquelas com uma dimensão comovente, até mesmo desoladora, e uma ação difícil de realizar, como o momento solene da renúncia do místico à vida comum, ou o de se pegar em armas e ir para a batalha. Passagens dramáticas, como a luta fratricida no casamento de Alha, ou o declínio da casta do lutador Posan Singh, na epopeia *Hirni-Birni*, são mais procuradas pelo público masculino de castas pastorais e marciais. Eu mesma, como ouvinte estrangeira, e trabalhando com a oralidade, tive a oportunidade de participar de todos os públicos, mesmo os estritamente masculinos, apesar da decepção muitas vezes declarada por eu ser uma acadêmica e não uma jornalista. Pude também ter acesso a pequenos carros de venda das quatro temporadas de conteúdos impressos das epopeias, de que as mulheres não se aproximam, pois também oferecem pequenos tratados sobre o erotismo.

- Lorik, o herói, um vaqueiro da casta Ahir, “um guerreiro cuja bravura brilha nos três mundos”. Ele coloca sua espada a serviço dos Rajputs, mas deseja escapar de sua condição humilde, e sonha em expulsar seus nobres patrões e assumir suas fortalezas e riquezas.
- Maina-Manjari, esposa de Lorik, da casta Ahir, que cuida da sogra, do cunhado mais velho e dos filhos, cuida do gado, da venda de leite e administra a casa na ausência do marido.
- Canda, a menina de nascimento nobre, caprichosa e cruel, que se apaixona por Lorik e o arrasta para uma dimensão de amor e guerra que às vezes excede a capacidade desse herói de satisfazê-la.

Há também personagens secundários, como um cantor itinerante, diversos nobres menores, o marido de Canda, a mãe de Lorik, o irmão mais velho e os filhos, e Jamuni, a dona do cabaré.

Surgem, ademais, retratos de mulheres, cujas personagens e status se opõem e se respondem umas às outras numa polifonia de vozes. Satiya, cujo próprio nome significa “virtude”, e a *sati* Maina-Manjari (a virtuosa Maina-Manjari) são o modelo da esposa indiana ou “*pativrata*” (aquela que prometeu ser fiel ao marido), enquanto Canda (“a lua”, a face obscura e noturna do amor) e Jamuni (“aquela cuja pele é a cor de ameixa”, a cor da beleza), – as filhas desejáveis – encarnam a sedução, até mesmo a maldade. É notável que Satiya e Maina-Manjari defendem a cultura pastoral Ahir, enquanto Canda defende a cultura Rajput. A relação delas com a terra e o trabalho é diferente. Maina-Manjari trabalha muito e Canda, que é preguiçosa, é servida por um criado. Cada público tem o seu próprio perdedor ou vencedor, como veremos mais adiante<sup>123</sup>.

Como é habitual nas epopeias medievais, e como é uma fórmula constante nos romances sociais indianos do final do século XIX ou nos filmes de Bollywood, a epopeia de *Lorik* tem três motivos característicos de transgressão:

- Amor entre “irmão” e “irmã de aldeia”. O casamento é proibido entre jovens que vivem na mesma aldeia. Lorik e Canda vêm ambos da mesma aldeia, a que contém o forte de Gaura. E embora Canda fosse casada longe da sua aldeia natal, ela voltou para lá para fugir da sua vida de casada.
- Amor entre pessoas de status desigual: Canda é de um status muito mais elevado do que Lorik. O casamento é proibido entre eles. O casamento de um homem de alto status com uma garota de baixo status é possível, especialmente para um segundo casamento, mas não o contrário.
- E finalmente, amor de uma mulher casada por um homem que não seja o marido. O homem pode, sem problemas, entrar em um segundo casamento, ou ter um caso extraconjugal; a mulher não pode. Canda é casada, o que é um caso excepcional e raríssimo no corpus épico indiano registrado.

Eu menciono essas transgressões do *dharma* (ou seja, o dever imposto pela religiosidade hindu) porque não são alheias a algumas das muitas denúncias. Eu as indico também porque em partes da Índia, como Bihar, onde este repertório é valorizado, a performatividade dos gêneros épicos nunca é tomada de forma leve. Por exemplo, nos anos 90, uma peça folclórica baseada numa epopeia chamada *Cuharmal foi* apresentada na região de Mokama, em Bihar. O ator que tinha o papel de representar o fazendeiro de gado apaixonado pela filha do nobre zamindar de alto status foi tirado de cena no meio do espetáculo por um conservador Rajput<sup>124</sup>, e foi morto a tiros.

<sup>123</sup> Ter uma criada quase custou a derrota a Canda, quando a criada desleal a denunciou aos pais quando percebeu que Lorik tinha invadido o seu quarto à noite.

<sup>124</sup> NARAYAN, Badri. **Documenting Dissent. Contestando fábulas. Contested Memories and Dalit Political Discourse**. Simla: Institute of Advanced Studies, 2001.

*Lorik* assimila-se, acima de tudo, ao repertório dos Ahirs. Os arods da epopeia são Ahirs que cantam muito bem, mas não são intérpretes profissionais. Como epopeia indiana, o texto *Lorik* teve um destino excepcional, pois foi objeto de duas adaptações de poetas muçulmanos do período medieval que o tornaram ainda mais famoso, o *Candayan* de Mulla Daud (1379) e o *Sati Mayna o Lor Candrani* de Daulat Qazi. Sabe-se, portanto, que este texto é anterior ao século XIV, e Ronald Mac Gregor, na sua história da literatura hindi, assinala que a sua recitação era comum no século XVI, de Bengala ao Rajastão<sup>125</sup>.

Existem muitas versões diferentes do *Lorik*, que podem ser encontradas em todas as fases específicas e bem gravadas da recolha de reportórios épicos<sup>126</sup>:

- Uma versão bhojpuri recolhida por linguistas britânicos (como George Grierson) em 1880 e publicada em 1929.
- Uma versão inglesa preparada por Verrier Elwin, antropólogo de tribos indígenas, em 1940, e editada em 1947.
- Uma versão bhojpuri preparada pelo folclorista indiano Satyavrata Sinha, na época do renascimento da língua regional dos anos 60.
- Uma versão bhojpuri preparada por Shyam Manohar Pandey na década de 1980.
- Minha própria versão, traduzida de Bhojpuri, e publicada em 1999, quando eu estava trabalhando com os cantores viajantes.

Aqui minha hipótese é que o público desempenha um papel fundamental: em particular, modifica o final da epopeia e orienta a percepção *geral* do texto. A fim de caracterizar com maior precisão esse papel, vou discriminar as situações de desempenho e os públicos em relação às versões que temos, para confrontá-las com os resultados que lhes correspondem, caso a caso.

## II. Para cada público, um fim para *Lorik*

Uma análise de todas as diferentes versões mostra, antes de mais nada, que a epopeia de *Lorik* é cantada e apreciada tanto no ambiente de castas hindus – mais convencional e governado por um conjunto de regras altamente codificadas – como em ambiente tribal, correspondente a uma sociedade mais livre, se não mais igualitária. Grandes distinções emergem imediatamente. Assim, em relação à intrusão do caráter caprichoso da Canda na vida do casal Maina-Manjari/*Lorik*, já podemos distinguir dois modelos finais:

- A sociedade de castas, mais puritana, encena a vingança da esposa legítima, exaltando as suas qualidades de liderança, que provêm da responsabilidade exercida na ausência do marido. O marido, movido pela sua bravura, volta para ela.

---

<sup>125</sup> MAC GREGOR, Ronald Stuart. The *Lorik* and Cândia Tales. In: **Hindi Literature from its beginning to the 19<sup>th</sup> century**. Wiesbaden: Otto Harrassowitz (A History of Indian Literature, vol. VIII, fasc. 6), 1984, p. 14-15.

<sup>126</sup> Nomeadamente, o período de recolha pelos linguistas e administradores coloniais britânicos, o período de recolha pelos folcloristas indianos após a independência e, finalmente, o renascimento das línguas regionais num movimento de oposição ao imperialismo hindi, cf. SERVAN-SCHREIBER, Catherine. Folclore/Literatura/oratura". *Frontières et cloisonnements dans l'histoire littéraire indienne*. In: JOUBERT, Claire; ZECCHINI, Laetitia (eds.). **Problèmes d'histoire littéraire indienne. Revue de littérature comparée**, Outubro-Dezembro, 2015, pp. 447-459.

- Em contraste, a sociedade tribal, mais desligada das restrições de casta e mais empática dos sentimentos apaixonados, concentra-se na excitação erótica do caráter do amante.

Mas essa oposição é um pouco restrita, pois também podem ser encontradas imagens perturbadoras nas versões estudadas. Devemos, portanto, considerar as diferentes versões uma a uma, em relação ao público específico do espetáculo.

1° Vejamos o caso mais simples e minimalista: a auto-segregação de gênero – ou seja, trata-se de um meio de homens, entre si. *Lorik* é cantado todos os anos pelos vaqueiros que partem para a transumância. Eles passam longos meses longe da sua aldeia. Não há público amador ou profissional, apenas os vaqueiros entre si. Pode ser que surja uma projeção de ausência, e que o desejo de regressar à casa doméstica tenha precedência sobre a descrição de explorações bélicas? Qual é o fim das versões cantadas nesses reuniões masculinas restritas em Bihar do Sul, a centenas de quilômetros das aldeias? Depois de raptar Canda, e conquistar terras e palácios, Lorik volta para casa com a jovem domesticada. Ele encontra Maina-Manjari, e aproveita o retorno ao país, na companhia dessas duas mulheres, de seus filhos, de sua mãe e de seu irmão.<sup>127</sup>

2° Na aldeia, o ambiente de castas estritamente Ahir alarga-se, e dessa vez estamos num contexto de actuação mista, com mulheres na audiência, por um lado, e muitas outras castas de ouvintes por outro. Os Telis (trabalhadores do petróleo), os Dhobis (trabalhadores da lavanderia), os Noniyas (pedreiros e vendedores de salitre e cimento) e os Camars (trabalhadores do couro) configuram-se como castas de origem bastante modesta. Os ouvintes Brahmin ou Rajput, representando as classes altas, também podem juntar-se à audiência<sup>128</sup>. As performances da epopeia têm um final muito diferente.

De volta à aldeia, com Canda, Lorik encontra Maina-Manjari e seus filhos. No entanto, vendo que seu braço não responde mais ao combate como no passado, ele decide ir para Benares. Seu braço não responde mais a ele, por um lado, de um lado, porque ele está envelhecendo, mas, de outro, porque ele transgrediu as regras do dharma. Enquanto ele está numa postura meditativa, ele é transformado em pedra na cidade sagrada de Benares, nas margens do Ganges<sup>129</sup>. Mas esse castigo tem uma dimensão gratificante, uma vez que a transformação faz dele um “*vîr bâbâ*”, um herói deificado (do sânscrito *vîr*, herói), um status que foi bem analisado por Diane Coccarri em seu trabalho sobre a importância dessas deidades populares da aldeia em Bihar e na região de Benares<sup>130</sup>.

---

<sup>127</sup> SINHA, Satyavrata. **Bhojpuri Lokgatha**. Allahabad: Hindustani Akademi, 1957.

<sup>128</sup> PANDEY, Shyam Manohar. **The Hindi Oral Epic Lorik**. Allahabad: Sahitya Bhavan, 1979, p. 20.

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> COCCARI, Diane. The Bir babas of Banaras and the Deified Dead. In: HILTEBEITEL, Alf (eds.). **Criminal Gods and Demon devotees. Essays on the Guardians of Popular Hinduism**. New York, State University of New York, 1989, p. 251-269.

Tais divindades também são chamadas “*dih*” (guardiões da aldeia), e para elas são erguidos altares. O que se propõe, para este público misto, é uma coesão da aldeia em torno do seu herói emblemático. A transgressão é certamente condenável, mas Lorik, que muitas vezes cavalgava pela aldeia (uma honra reservada a Rajputs), após as batalhas que conduziu para proteger a população das agressões dos reis vizinhos, é percebido e honrado como um verdadeiro protetor.

3° Nas feiras de gado, e também na *akhara*, uma “pequena escola de artes marciais”, como há particularmente em Benares, a epopeia de *Lorik* beneficia do público de lutadores. A epopeia é cantada à noite, durante as festividades que emolduram o ritual de luta. A organização do espectáculo é na maioria das vezes custeada por patrocinadores que vivem não muito longe das escolas de luta. O público é então principalmente masculino, em conexão com a ideia de lutadores ascéticos treinados em *akhara*, e dos quais o celibato é exigido por um certo tempo. Nesse contexto, o público apega-se à ideia do absoluto, do poder sobre-humano, e o fim anuncia o desaparecimento glorioso, misterioso e definitivo do herói, que, segundo o bardo, desaparece para sempre do mundo dos vivos. Lorik consagrou um ano de sua vida ao celibato, tornando-se um asceta Shivaite para conquistar Canda. Esse fim o torna semelhante aos grandes santos da *bhakti* hindu, cuja vida termina com um misterioso desaparecimento após um vôo para o céu ou um desaparecimento inesperado num rio diante dos olhos da multidão de devotos<sup>131</sup>.

4° Outra contribuição para tornar célebre essa epopeia: a dos membros das fraternidades místicas sufistas que gostavam de ouvi-la, e para quem os pregadores a leram, no século XIV, nas mesquitas. Aqui, toda uma transposição religiosa aconteceu, o amor apaixonado de Lorik e Canda simbolizando, para o ouvinte sufista, a relação entre Deus e seu devoto. Canda, caprichosa e cruel, toma o centro do palco, em detrimento de Maina-Manjari, que é descrita como uma não-iniciada, incapaz de entender os complexos caminhos da jornada mística, e que se interpõe no caminho da busca religiosa de Lorik. Dessa vez, é a Maina-Manjari, que é obrigada a “segurar a língua”, que tem de se submeter, para ter a garantia de ficar na mesma casa que Lorik e Canda.

Essa versão sufi de Lorik, chamada *La Candayan*<sup>132</sup>, circulou igualmente nas cortes muçulmanas ou hindus da Índia medieval, e mesmo em lugares de poder mais modestos e remotos (que sequer merecem o nome de “cortes”), por conta de pequenos governantes locais (nobreza rural e senhores da guerra) do interior, desejosos de afirmar a sua pertença à elite, patrocinando assim artistas, poetas e cantores<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> Ver GRIERSON, George. The Birth of Lorik (magahi). *Bulletin of the School of Oriental Studies of London*, vol. 5, no. 2, 1929, p. 591-599.

<sup>132</sup> MULLA DAUD. *La Candayan*. Mataprasad Gupta (ed.). Agra: Pramanik Prakashan, 1967 [1379].

<sup>133</sup> SREENIVASAN, Ramya. Warriors-Tales at Hinterlands Courts in North India, c. 1370-1550<sup>l</sup>. In: ORSINI, Francesca Orsini; Sheikh, Samira (eds.). *After Timur left. Culture and Circulation in Fifteenth Century India*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 242-272.



5° No contexto tribal da região de Chhattisgarh, temos a sorte de conhecer a revisão de Verrier Elwin de 1947 sobre *Lorik*. As diferenças entre a sociedade tribal indiana e a sociedade de castas foram brevemente mencionadas acima, mas digamos que no cenário tribal estamos lidando com um público que vive mais em um ambiente natural, cujos recursos econômicos são baixos, e que são estranhos a algumas das codificações em vigor na sociedade de castas. Os trabalhos de Verrier Elwin sobre a Múria, e os de Marine Carrin sobre os Santals destacaram o uso e o significado das metáforas no contexto literário tribal<sup>134</sup>. O público tribal de Chhattisgarh quer acima de tudo, como já apontamos, compartilhar a emoção da jovem Canda, associando a natureza ao desejo. Aqui a epopeia é intitulada *Chandeni*, em homenagem somente a Canda – sem a presença de Lorik no título. A epopeia termina na floresta onde Canda, a “não casada”, é sexualmente iniciada por Lorik. O objetivo é reinjetar na epopeia um elemento de erotismo e um nível de poesia em que as regras de versificação e metro diferem completamente dos padrões épicos e fórmulas dos bardos de Ahir:

*Happy was Chandeni by his side  
She had got him, got the man of her dreams  
No more tears will she have  
And no more of sorrowful brooding  
She will not have restless nights.  
Her passions have got their reward.  
That fire will burn her no more.  
She has got her Lorik by her side  
The craving of youth will burden her no more  
Happy indeed is she,  
She has got her Lorik, the man of her dreams!”<sup>135</sup>*

[Feliz estava Chandeni ao seu lado.  
Ela o apanhou, apanhou o homem dos seus sonhos.  
Não mais lágrimas ela terá  
E nada mais de melancolia triste  
E chega de tristeza.  
Ela não terá noites inquietas.  
Suas paixões tiveram sua recompensa.  
Esse fogo não a queimará mais.  
Ela tem o seu Lorik ao seu lado.  
A ânsia da juventude não a sobrecarregará mais  
Feliz de fato ela está,  
Ela tem o seu Lorik, o homem dos seus sonhos!]

A repetição de: “*She has got her Lorik, the man of her dreams*” [Ela o teve, Lorik, o homem dos seus sonhos] expressa bem a ênfase colocada (e autorizada) na beleza, neste caso, ilícita para Canda, que é casada.

---

<sup>134</sup>ELWIN, Verrier. **The Muria and their ghotul**. Delhi: Oxford University Press, 1947; CARRIN, Marine. *La fleur et l'os. Symbolisme rituel chez les Santals*. **Cahiers de l'Homme**, 1986, e **Le parler des Dieux. Le discours rituel santal entre l'oral et l'écrit (Inde)**. Nanterre: Société d'Ethnologie, 2016.

<sup>135</sup> ELWIN, Verrier. *Chandeni*. In: DUBE, S.C. Dube. **Folk Songs of Chhatisgarh**. Lucknow: The University Publishers, Folk Culture Studies, 1947, p. 48. N.T.: O artigo original apresenta a versão em francês para o trecho citado.

Em Chhattisgarh, onde investigou a partir dos passos de Verrier Elwin, Joyce Flueckiger coletou uma versão ainda mais recente desse texto (uma versão chamada *Canaini* ou *Candaini*, ou mesmo *Canda-Haran – o sequestro de Canda*), mas que é cantada e dançada para um público pertencente à comunidade Rauts, o nome local para a comunidade que se ocupa com a venda de leite. Essa comunidade está mais em confronto com os Rajputs (tenta escapar do papel de provedores de leite imposto aos seus membros pelas castas superiores), e se identifica pouco com eles, ao contrário dos Ahirs de Uttar Pradesh. Joyce Flueckiger resume da seguinte forma as diferentes projeções da história de Lorik: *“la société de caste, en Uttar Pradesh, érige des modèles, des héros à qui, dans le futur, on voudrait ressembler. Au Chhattisgarh, en contraste, les héros reflètent le public dans ce qu’il est”*<sup>136</sup> [A sociedade de castas em Uttar Pradesh erige modelos a serem seguidos, heróis que, no futuro, gostaríamos de ser. Em Chhattisgarh, em contraste, os heróis refletem o público como são].

6° O fim de Lorik adotar o tom de prudência em um de seus contextos mais prestigiados: aquele em que o bardo é convidado pelo nobre Rajput a recitar, e remunerado por ele, e no qual a audiência é composta por Rajputs que se sentam em assembléia em um palácio. Nesse contexto, os homens estão presentes na sala, enquanto as mulheres escutam lá em cima, observando a performance através de muxarabis<sup>137</sup>.

Lorik é um grande herói. Mas isso não lhe permite transgredir os limites da casta. Ele é apenas um membro da casta Ahir – uma “casta de serviço” de camponeses sem terra, servindo os Rajputs. O final sublinha a humildade da sua posição. No seu regresso à aldeia com Canda, Lorik faz a sua esposa Maina-Manjari passar por um teste de fidelidade, e sendo o teste bem sucedido, ele mantém-na ao seu lado. Mas insistimos que Lorik não está destinado a desfrutar da felicidade doméstica. O pai de Canda, que não aceita que sua filha tenha entrado em um segundo casamento, e além disso, com um simples pastor – mesmo que seja um guerreiro conhecido por sua bravura – vem para levar o gado de Lorik em retaliação. Este tenta colocar as mãos de volta em seus rebanhos, mas percebe que não tem mais a força de sua juventude e que seu braço não responde mais a ele. Ele então perde toda a sua fortuna. O bardo conclui com esta passagem:

---

<sup>136</sup> FLUECKIGER, Joyce Burkhalter. **Gender and Genre in the Folklore of Middle India**. Ithaca/Londres: Cornell University Press, Cornell Paperbacks, 1996, p. 136.

<sup>137</sup> PANDEY, Shyam Manohar. **The Hindi Oral Epic Loriki**. Allahabad: Sahitya Bhavan, 1995.

हिन्दू करे गंगा तुरुक करे गोर  
मल कामिली संग छोड़लू मोर  
अब देबी कहाँ गीति बानि गावत  
कहाँ आजु दील्लें परल बिसमोर

(docannexe/image/279/img-1.jpg)

138

[Um hindu regressa ao Ganges após a sua morte, um muçulmano está condenado à sepultura. Ó Boa Deusa, tu me abandonaste. Que episódio cantar agora? Eu estou perdido! Neste dia, por que você me esqueceu].

No entanto, devemos ver aqui uma linguagem de duplo sentido, na qual o bardo deplora em palavras veladas, sem poder expressar mais revolta, o status subalterno do Ahir, que luta para arrancar a posse de gado e terras das castas superiores.

7°. Durante muito tempo recitada pelas castas de serviço, em benefício dos patronos Rajput, a epopeia *Lorik* passou para o repertório das organizações políticas e culturais. Ela é igualmente recitada em grandes reuniões de castas, como a Benaras Yadava Sangha, ou as filiais locais da All India Yadava Mahasabha<sup>139</sup>. Ela é mais frequentemente apresentada para o público militante e ávido para elevar o status de Ahirs na hierarquia de castas, chamando um bardo para dar voz e exaltar o heroísmo de toda uma casta.

Nesses casos de casta, são propostos dois finais. Segundo o primeiro, o braço de *Lorik* não responde mais a ele, então ele vai para a margem do rio, onde patrocina sessões de cânticos religiosos durante seis meses. Ao fim dos seis meses, ele ordena a seus dois filhos que montem uma pira, na qual ele mesmo se imola:

<sup>138</sup> PANDEY, Shyam Manohar. *The Hindi Oral Epic Lorik*. *op. cit.*, p. 24. N.T.: O artigo original em francês apresenta a tradução de Servan-Schreiber do trecho citado, a partir da qual foi feita a versão em português. Por isso, reproduzimos a versão em francês: “*Un hindou retourne au Gange après sa/mort, un musulman est voué à la tombe/O Bonne déesse, tu m’as abandonné/Quel épisode chanter maintenant?/Je suis perdu!/En ce jour, pourquoi m’as-tu oublié*”.

<sup>139</sup> PANDEY, Shyam Manohar. *Bhojpuri Lorik*. Nápoles e Allahabad: Instituto Universitario Orientale e Sahitya Bhavan, 1995b, e SERVAN-SCHREIBER, Catherine. *Chanteurs itinérants en Inde du Nord. La tradition orale Bhojpuri*. Paris: L'Harmattan, 1999.

आरे लोरिक सारा घनवां अब गउरा कै तजि हो दे ले  
आरे नदी बेवरा पर कूसै कै मइया मइया न हउवै लगावै  
आरे कुसवन कै टाटी गिदरवा बलको देहले हउवै बन्हरे वं  
आरे ओनके कुसवा कै सदरी मइया में के हउवै बिछावत  
आरे एहर लोरिक के मोर पीठी पर गउरा में लादि हो ले ले  
आरे नदी बेवरा पर गिदरा गयल हउवै निअरे रं  
आरे हइहै कूसै के मइया नदिया पर बइरे ठावै  
आरे भजन करे लागल लोरिक मोर संभवौ रे बिहूँ  
आरे जेके छवै महीनवां अ नदिया पर बीति हो गइलै  
आरे बलको जेकर मरन रे मइया गइल हउवै निअरे रं  
आरे तब तै गिदरन के मइया गउरवा ले बोल रे बावै  
आरे बचवा मेवा करने से गिदरवा लकड़ियाँ मोर कटरे वावा  
आरे हमके चुनि चुनि के चीतवा अब देव्या बलको ना रे लगाय  
आरे हमै चीतवा पर गिदरा भसमवा जब होइ रे जइवै  
आरे हइहै बनि जाई ए बचवा मुकुतियों रे हमं  
आरे हइहै सारा दिनवां मरै क मोर हउवै बतवले  
आरे तब ते एहर गिदर चुनि चुनि के चितवा घटवा में हउवे लगवले  
आरे एहर चन्न के लकड़िया देहले हउवै झोंकरे वं  
आरे जवने दिन मरन रे मइया लोरिक कै जौ होइ रे गइलै  
आरे गीदर चितवा त मइया करत हउवै तइरे यं  
आरे एहर फुंकलसि रे मइया अगिया रे चीतवा में  
आरे बलको जरत नदी मोर बेवरवाँ के रे किनं

(docannexe/image/279/img-2.jpg)

140

[Aqui mesmo, Lorik deixou para trás toda  
a riqueza conquistada em Gaura.  
E mandou transportar a folhagem e as  
ervas kus  
Encontrada nas margens do rio  
Bevara  
Com a ajuda de seus filhos  
Ele próprio carregava em seu dorso  
Uma cabana foi fabricada. Os filhos  
partiram  
E Lorik começou uma série de bhajans,  
de manhã e à noite.  
Na margem do rio,  
Que durou um período de seis meses  
Então Lorik chamou seus filhos,  
trazendo-os de volta de Gaura  
Eles foram cortar galhos de árvores  
Em um pomar  
Eles juntaram-nos para fazer  
uma pira.  
Nessa pira, serei reduzido a cinzas.  
E obterei minha libertação

<sup>140</sup> PANDEY, Shyam Manohar. **The Hindi Oral Epic Loriki**. *op. cit.*, pp. 377-378. Traduzido para o francês de Bhojpuri por C. Servan-Schreiber. Nessa versão baseamos a versão em português, respeitando a formatação dessa versão, que citamos: “*Ici même, Lorik laisse derrière lui toute/ la fortune conquise à Gaura/Et fit transporter des feuillages et des/herbes kus/Que l’on trouve au bord de la rivière/Bevara/Avec l’aide de ses fils/Il en porta lui-même sur son dos/Une hutte fut fabriquée. Les enfants/partirent/Et Lorik entama une série de bhajans,/matin et soir/Au bord de la rivière,/Qui dura une période de six mois/Alors Lorik appela ses enfants, les/faisant revenir de Gaura/Ils allèrent couper des branches d’arbres/dans un verger/Ils en rassemblèrent pour faire un/bûcher/Sur ce bûcher, je serai réduit en cendres/Et j’obtiendrai ma libération/Ses fils installèrent un bûcher au bord de/la rivière/Ils jetèrent aussi du bois de santal dans/le bûcher/Les fils préparèrent le bûcher/Et on y mit le feu/Il périt dans les flammes, au bord de la/Bevara.”.*

Seus filhos instalaram a pira junto à margem  
do rio  
Eles também atiraram sândalo  
na pira  
Os filhos prepararam a pira  
E atearam-lhe fogo.  
Ele pereceu nas chamas nas margens do  
Bevara.]

A motivação para cantar a epopeia *Lorik* nas assembleias de castas vem do fato de o herói ter crescido na sociedade, atingindo um status igual ao dos Rajputs – ou pelo menos se aproxima, pelo número de terras e fortes que conquistou – e tendo recebido uma esposa Rajput. Portanto, o seu heroísmo deve ser igual ou superior ao dos Rajputs (que são tanto os patronos dos bardos de Ahir como os empregadores da mão de obra agrícola de Ahir). Entre essas assembleias de castas, algumas – anos de 1930 – permitem que as reivindicações dos Ahirs sejam levadas adiante, refletindo o contexto de rivalidade que rege a relação Ahir subalterno/Rajput patrão na sociedade indiana. Nesse contexto, o público precisa de figuras de liderança para estabelecer uma inquestionável identidade de casta heroica. Esse é o papel desse desfecho, que invoca dois modelos bem conhecidos e importantes. O primeiro é o do rajput que realiza um ritual de suicídio em batalha, vestido de branco. O segundo é ainda mais poderoso: é a imagem da *sáti*, a mulher heroica que se queima até a morte, e a quem é pedido que mostre ter se voluntariado a isso<sup>141</sup>. Esse é o emblema mais forte de bravura em toda a sociedade hindu<sup>142</sup>. Esse final trágico de *Lorik* não pode deixar de despertar a admiração de outras castas em geral, e das castas de grandes proprietários de terra em particular.

Esse final, contudo, mostra também que, na noite derradeira da sua vida, *Lorik* confia à Maina-Manjari<sup>143</sup> a missão de gerir as terras de que conseguiu se apropriar:

---

<sup>141</sup> Pediu-se à real e nobre *sáti* que cavalgasse pela cidade a cavalo, olhando-se ao espelho para mostrar controle e bom comportamento (cf. WEINBERGER-THOMAS, Catherine. **Cendres d'immortalité. La crémation des veuves en Inde**. Paris: Le Seuil, 1996); sobre *sati* ver também FOURCADE, Marie. Compte-rendu de Catherine Weinberger-Thomas. *Cendres d'immortalité. La crémation des veuves en Inde*. **Annales**, vol. 54, n° 3, 1999, p. 795-797.

<sup>142</sup> Ver a este respeito o capítulo de Kabir intitulado Sobre a “Bravura”, no qual ele exorta os devotos a seguir o exemplo da *sáti*, em *Kabir Granthavali Doha* (VAUDEVILLE, 1957).

<sup>143</sup> Aqui ele chama-lhe simplesmente Manjari.

तब नीर लोरिक मंजरी के पजरे बोलाय के  
 तीनों गिदरन के बोला के  
 आरे अउरो कुटुम पलिवार पजरे बोला के तब मंजरी से कहलें  
 आरे भाई अब हम इहे अग तन धन लेके कनउज के ले लया बजार  
 से ला बोहा गाइन के अब हमार भरोसा जिन करा  
 आरे तब तै मंजरी मारि के धमकवा अ किलवा में रुनै रे लाम  
 आरे समिया अपने रे मइया देवहवा पर आति रे हुठवे  
 आरे हमके केकरे रे मोरि मइया लगउले जाल्या बलको रे धं  
 आरे हमार कइये ए दिनवां गउरवां में बीति हो जइहें  
 जवबल में हुवावत बाड़ा ए समियां वोंगवों रे हम  
 आरे तब तै श्री-श्री लोरिक मंजरी के समुरेसावे  
 आरे मंजरा तीन तीन ललनवा गउरा में जनम रे ले तें  
 आरे जवन हमरे समने लोहा गहलसि रे मइया पिपरियो की रे बाजं  
 आरे मंजरा एहर में कुलवा में मइया ललनवा जो जनम रे गइलें  
 आरे कुल के पालन करिहें रे मोरि मइया संखवौ रे बिहं  
 अब तीनों गिदरवा के गउरा तू लेइ हो लेवू  
 आरे बइठल मूंजतू ए रनिया एकबटे में बलको रे रं  
 आरे तीनों गीदरा रे मइया गउरवा के धुमि रे गइलें  
 आरे मंजरी रुत बाइं हो मइया गउरवा न मूंजरे रं  
 आरे, एहर सारी मइया पिपरिय से खबरे टवलं  
 आरे तानू लेके आके गाइन में मइया भयल हउवै चररे वाह  
 आरे एहर मंजरी रे मइया गउरा में  
 बलको जो देखव्या हो बइठि के  
 आरे गोपी मूंजति बाइं एकबटे में बलको रे रं  
 आरे एहर सारा बलिया मंजरी के रुकि रे गइलें  
 मंगर बलको फोइवा तबेलवा में बान्हि हो गइलें  
 अरे एहर मंजरी बिपत काटै रे मइया अ संखवौ रे बिहं  
 आरे एहर लोरिकी ए यारों एठियन सतम रे भइलें  
 आरे एहर जगवा के बबुआ सुनि लेव्या खेल रे धं

(docannexe/image/279/img-3.jpg)

144

[Então o herói Lorik chamou Manjari  
 para seu lado.  
 Ele apela a seus três filhos  
 Ele também chamou a sua família e seu clã  
 ao seu lado e disse para Manjari  
 Leva estes grãos e riquezas para  
 o bazar de Kanauj  
 Tire também as vacas desses  
 pastos; não conte mais comigo.  
 Dominada pela dor Manjari,  
 Volta-se e chora  
 Mas que destino me espera assim, ó meu  
 marido? De quem tirarei minha força?  
 Tu afundas o meu navio nesta etapa da minha  
 vida.  
 Então Lorik usa o tempo para lhe falar:  
 Manjari, os meus três filhos nasceram em Gaura  
 E eu vi-os a lutar diante dos meus olhos  
 em Pipari.  
 Eles que nasceram nesta linhagem, estas

<sup>144</sup> PANDEY, Shyam Manohar. **The Hindi Oral Epic Loriki**, *op. cit.*, p. 377-378. Traduzido de Bhojpuri para o francês por C. Servan-Schreiber. Citamos a versão em francês na qual a nossa se baseou: "Alors le héros Lorik appela Manjari à/ses côtés/Il appela ses trois fils/Il appela aussi sa famille et son clan à/ses côtés et dit à Manjari/Emporte ces grains et ces richesses au/bazar de Kanauj/Emporte aussi les vaches de ces/pâturages ; ne compte plus sur moi/Sous le coup de la douleur, Manjari,/chavirée, pleura/Mais quel destin ainsi m'attend, ô mon/époux ? De qui tirerai-je ma force?/Tu coules mon navire à cette étape de ma/vie/Alors Lorik prit du temps pour lui/parler:/Manjari, mes trois fils sont nés à Gaura/Et je les ai vus combattre sous mes yeux/à Pipari/Eux qui sont nés dans cette lignée, ces/chers enfants,/Sauront la faire croître et resplendir,/matin et soir/Emmène nos trois fils à Gaura/Rassemble la ville et gouverne-la/Les trois fils s'en retournèrent à Gaura/ Manjari passait beaucoup de temps à/pleurer/Les vaches furent ramenées du village de/Pipari/Nanhu les fit paître dans les champs/Manjari la vachère réunit les habitants/et gouverna/Ainsi les choses prirent fin/Des chevaux furent installés dans les/Ecuries/Manjari ne connut plus l'adversité,/matin et soir/Avec ce passage que vous avez entendu,/ Mes amis, ainsi prend fin l'histoire de/Lorik .

queridas crianças,  
Saberão fazê-la crescer e brilhar,  
de manhã e à noite.  
Leva os nossos três filhos a Gaura  
Reúna a cidade e a governa  
Os três filhos voltaram para Gaura.  
Manjari passou muito tempo a  
chorar  
As vacas foram trazidas da aldeia de  
Pipari...  
Nanhu fê-los pastar nos campos  
Manjari a vaqueira reuniu os habitantes  
e governou  
E assim as coisas tiveram fim  
Os cavalos foram instalados nos  
estábulos  
Manjari não conheceu mais a adversidade,  
de manhã e à noite.  
Com esta passagem você ouviu,  
Meus amigos, assim teve fim a história de  
Lorik.

Este final também mostra mais sutileza do que parece.

É preciso, primeiramente, olhar para a composição do público das assembleias de castas para entender isso. É verdade que essas assembleias são predominantemente masculinas. Nicolas Jaoul explica essa característica pelo fato de que elas apelam para a elite, e têm um caráter profissional acentuado<sup>145</sup>. As poucas mulheres que estão lá têm que vir dos escalões superiores da Administração Indiana (Serviço Administrativo Indiano) para serem cooptadas e se sentarem. Mas isso também significa que o público feminino não é barrado, e de fato sempre se veem saris coloridos nas filas da frente contrastando com o traje masculino preto e branco dos membros gerais. Isso tem sua importância. Esse desfecho, de fato, dá poder a Manjari. Em primeiro lugar, porque a mostra como a vencedora sobre Canda: não se fala mais de Canda e do filho que ela teve depois de sua estadia na floresta com Lorik; apenas Manjari e seus três filhos, concebidos em Gaura, permanecem no palco. Em segundo lugar, vemos que nessa sociedade em que o homem está muitas vezes ausente, tendo ido contratar-se num serviço (*naukri*), e na qual a gestão dos assuntos do dia-a-dia recai sobre as mulheres, é prestada uma homenagem à mulher Ahir. Como Charlotte Vaudeville tinha salientado, a mulher Ahir, em seu papel de responsável pela produção e venda de leite, goza na Índia de uma relativa liberdade de movimentos e viagens em comparação com outras castas<sup>146</sup>.

Mas outro final às vezes é ouvido. De acordo com uma segunda variante, Lorik, ao regressar para casa, se engaja, de modo apressado, numa política de recuperação intensiva das terras secas, em que desaloja e extermina um grande número de insetos, aves e animais dos campos e florestas. Os animais queixam-se ao deus Indra, que não consegue vingá-los, pois não consegue apanhar Lorik em flagrante. Os animais, então, assumem por si mesmos essa vingança, e, uma vez fertilizados os campos, reúnem-se para

---

<sup>145</sup> JAOL, Nicolas. Capítulo 8. **Le militantisme dalit dans la région de Kanpur (U.P.)**. Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle de l'Ehess, Paris, 2004.

<sup>146</sup> VAUDEVILLE, Charlotte. **Cours sur la Candayan de Mulla Daud**. Paris: La Sorbonne, secção EPHE IV, Annuaire des Cours 1970-1971.

destruir todas as culturas obtidas. Lorik se vê arruinado. Depois dessa desgraça, ele vai para Benares com a família e amigos, e lá, na cidade santa, todos são transformados em pedras<sup>147</sup>. O bardo (que vem da casta Ahir, que respeita muito o gado e o ambiente natural) faz então um discurso sobre o uso adequado da terra, servindo como pedagogia, e alertando sobre os equilíbrios a serem mantidos e os ecossistemas a serem respeitados. A sobrevivência da comunidade Ahir está em jogo, pois eles não só não possuem terra, mas – nessa versão – também não sabem como usá-la.

Aqui deixo de lado a versão *Sati Maina Manjari* que toma Maina-Manjari como sua heroína principal, fazendo referência a seu caráter exemplar como esposa. Nesse enredo, é ela que serve de exemplo e modelo. Na verdade, seu público ainda não foi estabelecido.

Os finais dados a todos os quatro episódios de uma gesta, em geral, bastante estável são, portanto, muito numerosos, e temos visto quão distantes estão, desde os mais felizes (Lorik tendo lutado e feito a sua fortuna regressar com o seu amante à aldeia, onde encontra a sua esposa abandonada), até aos mais trágicos (Lorik se imola na fogueira).

## Conclusão

Na tradição indiana, nós podemos considerar que há outros casos em que o público influencia a performance. Este é particularmente o caso no domínio da música. Françoise Nalini Delvoye, que estuda as apresentações do canto sufi no santuário Nizamuddin Auliya em Delhi, mostra que o concerto sufi é construído a partir da interação entre os intérpretes e o público. Os músicos antecipam o gosto do público: o cantor observa quando a emoção se faz presente no público; na direção oposta, o público corrige a letra das canções se considerar que há uma palavra errada<sup>148</sup>. Da mesma forma para o chamado estilo de música “*khyal*”, Ingrid Le Gargasson<sup>149</sup> observa que “*c’est l’interaction entre l’auditeur et l’artiste qui participe au développement d’une belle performance*” [é a interação entre o ouvinte e o artista que contribui para o desenvolvimento de uma bela performance]. Christian Novetzke, por sua vez, descreve sessões de canto *kirtan* durante as quais um “performer”, ou *kirtankar*, canta, enquanto o público, sentado, “participe de plusieurs façons, chantant avec le performer, finissant les vers bien connus en même temps que lui, et parfois, interagissant avec lui” [participa de diversos modos, cantando com o performer, terminando versos bem conhecidos ao mesmo tempo que ele, e às vezes interagindo com ele]<sup>150</sup>. Essa dimensão cantada da tradição oral – mas também da epopeia – facilita a participação e a intervenção do público.

---

<sup>147</sup> ROY CHAUDHURY, P.C.. **Folk Tales of Bihar**. Nova Deli: Sahitya Akademi, 1968, p. 97.

<sup>148</sup> DELVOYE, Françoise Nalini. Lyrical poetry in performance in Sufi poetic and musical assemblies: the example of the Nizamuddin shrine in New Delhi. Paper at the **Study Day Performances of Literature in South Asia**. Theory and uses of emotions, DELI, Paris, 8 de Junho de 2017.

<sup>149</sup> LE GARGASSON, Ingrid; SHARA, Sudanshu. Song and emotion: the concept of *rasa* among contemporary Hindustani musicians. Paper at the **Study Day Performances of Literature in South Asia**. Theory and uses of emotions, DELI, Paris, 8 de Junho de 2017.

<sup>150</sup> NOVETZKE, Christian Lee. Note to Self: What Marathi Kirtankars' Notebook suggests about Literacy, Performance and the Travelling Performance. In: Pre-Colonial Maharashtra. ORSINI, Francesca Orsini; SCHOFIELD, Katherine Butler, eds.). **Tellings and Texts. Music Literature and Performance in North India**. Cambridge: Open Book Publishers, 2015, p. 172. Pode-se pensar também no trabalho de Daud Ali que analisa o conteúdo das inscrições reais tâmeles gravadas nas paredes do templo no período medieval.



Como o canto, a epopeia permite a transformação de acordo com o público. As sete versões que vimos mostram uma adaptação para o público. A especificidade da epopeia, no entanto, é talvez que ela levanta três questões: a da *Kshatriyasation* ou *Rajputisation*, a da transgressão e a da construção de um “nós”.

Essa epopeia que vem dos Ahirs levanta de fato a questão da *Kshatriyasation*. O conceito de *Kshatriyasation* ou *Rajputisation* é uma contrapartida ao conceito de *Sanskritisation*<sup>151</sup> proposto por Srinivas<sup>152</sup>. Segundo Herman Kulke<sup>153</sup>, o conceito de *Rajputisation* não se limita à imitação, mas refere-se a um processo de mudança social. A construção da imagem do rei, figura que pertence à casta *Kshatriya* por excelência, tal como definida por Sander Hens<sup>154</sup>, se encontra na estrutura do *Lorik*. Após formar suas alianças matrimoniais, o rei é obrigado a manter cortesãs e assim vemos a evolução da entrada de personagens femininas a epopeia. Mas, tal como vimos em várias ocasiões, o trabalho na epopeia permite uma maior sutileza. O status de *Kshatriya* não é totalmente assumido, as ambiguidades permanecem e, no âmbito da cortesã erudita, uma dona de cabaré que aparece. O importante para nós é que, *a depender do público*, a *Kshatriyasation* da figura de *Lorik* é valorizada ou censurada. Como o estudo de Ashwani Kumar sobre as milícias no norte da Índia (*senā*), especialmente em Bihar, demonstrou, essas forças armadas recrutadas por proprietários ainda agecom toda a impunidade. A novidade é que as milícias Ahir, apoiadas por Dalits e Naxalitas, estão revidando. Milícia armada, a *Lorik Sena* existe entre os Ahirs desde 1983 e não se limita a objetivos cavalheirescos, embora tenha o nome de *Lorik*<sup>155</sup>. Mais do que nunca, com o progresso social que os Ahirs têm desfrutado desde a subida ao poder do seu líder Lalu Prasad Yadav, como Primeiro-Ministro de Bihar, e desde a nomeação de ministros Ahir como Mulayam Prasad Yadav em Uttar Pradesh, a epopeia mantém o seu carácter provocador, ao permitir que certos públicos expressem as suas reivindicações.

Para além da nossa descrição, a questão da transgressão coloca-se no centro das possíveis variações dos fins épicos. A epopeia muitas vezes apresenta uma contradição. Ela desdobra sua trama em torno de transgressões cometidas, e nos convida a ver (ou melhor, a ouvir) como vamos sair dela<sup>156</sup>. Mas algumas transgressões parecem ser possíveis, e outras não. Em algumas versões, o herói não paga pelas suas

---

Ele explica que o seu conteúdo varia de acordo com o facto de se destinarem a um público restrito da corte, a notáveis locais, a testemunhas de cerimónias ou mesmo a audiências futuras, fornecendo assim uma tecnologia que permite a identificação de tantas mensagens reais, e assim fornece "outra voz" aos escritos do governante. Ali, Daud, "The Spread and Appropriation of Courtly Technologies in Medieval India", Dia de Estudo Raja-mandala. No Círculo do Rei, CEIAS, Musée du Quai Branly, 9 de Junho de 2017.

<sup>151</sup> Um processo de ascensão social baseado na imitação das castas altas, particularmente a casta Brahmin.

<sup>152</sup> SRINIVAS, M. N.. **Religion and Society amongst the Coorgs of South India**. Oxford: Clarendon Press, 1952.

<sup>153</sup> KULKE, Hermann. Convergence of *Kshatriyazation* and *Tribalization*: Country Rituals in Odisha. **Raja-mandala Study Day**. No Círculo do Rei, CEIAS, Musée du Quai Branly, 9 de Junho de 2017, ver também.

<sup>154</sup> HENS, Sander. *Deluded by lust: challenging the experience of sexual and martial pleasure in the performance of Rajput poetry in Tomara Gwalior*. Paper at the **Study Day Performances of Literature in South Asia**. Theory and uses of emotions, DELI, Paris, 8 de Junho de 2017.

<sup>155</sup> KUMAR, Ashwani. **Community Warriors: State, Peasants and Caste Armies in Bihar**. Anthem Press, 2008a e KUMAR, Ashwani. *No gentlemen in this army*. **The Hindu**, 6 de Junho de 2008b.

<sup>156</sup> Ver sobre este tema, a seguir, os Anais do Congresso da Réseau Européen Africain d'Études sur les Epopées (REARE), 2018: *L'Épopée et la transgression*.

transgressões. Uma comparação com as práticas matrimoniais de Alha e Udal, os heróis do ciclo de lendas das 52 batalhas, mostra que eles não sofrem nenhuma reversão da sorte depois de terem tido sucesso em sua aliança com os clãs rajput de Kanauj, com cujas filhas se casaram. E, no entanto, eles são obscuros Banaphar (um clã Rajput um tanto clandestino da floresta). Assim, a aliança com uma garota de status mais alto permanece possível. O casamento da esposa também, se não for consumado, não constituirá obstáculo. Por outro lado, a proibição de casamento entre irmão e irmã de aldeia continua a ser inescapável<sup>157</sup>. O público não é suposto como tolerante em relação a isso.

A última questão é a da “cultura dos nós”. A epopeia, como por exemplo o conto Fulani estudado por Ursula Baumgardt, produz uma “*culture du nous, en mêlant les deux voix, celle du barde, et celle du public*”<sup>158</sup> [cultura do nós, misturando as duas vozes, a do bardo e a do público], ou ao contrário, não vemos nestas iniciativas e prerrogativas de público um agravamento dos limites da própria individualidade e inovação do enunciador, bem descrita por Jean Derive<sup>159</sup>? Não retiramos então ao enunciador a sua “criatividade”, a direção do cenário, a direção da trama romanesca, todos os elementos que tornam a epopeia tão especial e tão popular? Reintroduzir a influência do público, no entanto, permite-nos voltar aos fundamentos do trabalho épico e ao regime de oralidade/auralidade, no qual “*ce qui est énoncé apparaît comme l’expression d’une propriété verbale collective à l’occasion d’une performance donnée*” [o que é pronunciado aparece como expressão de uma propriedade verbal coletiva por ocasião de um determinado espetáculo].

Obviamente, o conteúdo de um final épico não pode ser “reduzido” a o seu público. Também é difícil identificar as razões para as escolhas e orientações do público, pois provavelmente não trazemos esta dimensão em jogo o suficiente em nossas investigações antropológicas. Mas, assim como a visão de Hans-Robert Jauss da estética da recepção coloca o leitor no centro da teoria literária<sup>160</sup>, colocar o público no centro da obra épica também abre outro aspecto da dinâmica de recepção/criação<sup>161</sup>.

## Referências bibliográficas

ALI, Daud. The Spread and Appropriation of Courtly Technologies in Medieval India. **Journée d’Étude Raja-mandala**. In the King’s Circle, CEIAS, Musée du Quai Branly, 9 juin 2017.

---

<sup>157</sup> No entanto, nos anos 30, as memórias de um brâmane descrevem dois jovens da mesma aldeia, de estatuto diferente, que fugiram para a cidade para se casarem e não foram incomodados (UPADHAYA, Krishna Dev. **Mémoires du Gange 1930**. Paris: Riveneuve Éditions, 2012). Tais casos existem, mas nem sempre têm um resultado tão pacífico.

<sup>158</sup> BAUMGARDT, Ursula. **Une conteuse peule et son répertoire**. Paris: Karthala, 2000.

<sup>159</sup> Jean Derive pergunta-se como a questão do tema da enunciação pode ser considerada no caso da produção de literatura oral em que o intérprete não é necessariamente considerado como o autor do discurso que profere [DERIVE, Jean. Du sujet de l’énonciation dans la littérature orale africaine. In: DELAS, D.; SOUBIAS, P. (eds). **Le sujet de l’écriture africaine**. Univ. Toulouse Le Mirail, 2001, p. 44-53]. Veja o resumo dado por Caroline Déodat (DEODAT, Caroline. **Troubler le genre du “séga typique”**). **Imaginaire et performativité poétique de la créolité mauricienne**. Thèse EHESS, Paris, 21 de Junho de 2016, p. 47-49).

<sup>160</sup> KALINOWSKI, Isabelle. Hans-Robert Jauss et l’esthétique de la réception. De l’histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature (1967) à l’Expérience esthétique et herméneutique littéraire (1982). **Théorie de la littérature**, 8, 1997, p. 151-172.

<sup>161</sup> O questionamento da recepção literária em que Jauss está envolvido começou nos anos 40, KALINOWSKI, *ibid*.

- APPADURAI et al (eds.). **Gender, Genre and Power in South Asian Expressive Traditions**. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1991.
- BAUMAN, Richard (ed.). **Story, Performance and Event. Contextual Studies of Oral Narratives**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. Cambridge Studies in Oral and Literate Culture.
- BAUMAN, Richard (ed.). **Folclore Cultural Performances e Entretenimentos Populares. A Communications-Centered Handbook**. Oxford: Oxford University Press, USA, 1992
- BAUMGARDT, Ursula. **Une conteuse peule et son répertoire**. Paris: Karthala, 2000.
- BECK, Brenda et al. **Folktales of India**. Delhi: Motilal Banarsidass, 1987.
- BLACKBURN, Stuart e RAMANUJAN, A.K.. **Another Harmony. New Essays on the Folklore of India**. Berkeley: University of California Press, 1986.
- BLACKBURN, Stuart et al (eds.). **Oral Epics in India**. Berkeley: University of California Press, 1989.
- BRONNER, Yigal. **Extreme Poetry. The South Asian Movement of Simultaneous Narration**. New York: Columbia University Press, 2010.
- CARRIN, Marine. **La fleur et l'os. Symbolisme rituel chez les Santals**. Cahiers de l'Homme, 1986.
- CARRIN, Marine. **Le parler des Dieux. Le discours rituel santal entre l'oral et l'écrit (Inde)**. Nanterre: Société d'Ethnologie, 2016.
- CHOUDHURY, Mamata. The Abhiras of Ancient India and their Contemporary Remnants. **Man in India**, vol. 54, no 1, 1947, pp. 36-44.
- COCCARI, Diane. The Bir babas of Banaras and the Deified Dead. In: HILTEBEITEL, Alf (eds.). **Criminal Gods and Demon devotees. Essays on the Guardians of Popular Hinduism**. New York: State University of New York, 1989, p. 251-269.
- DAULAT QAZI. **Satī Maynā o Lor Candrānī**, 1638, editado por Majharul Islam and Hafij (M.A.), (1973), Naoroj Kitabistar: Bamla Bajar, Dhaka.
- DELVOYE, Françoise Nalini. Lyrical poetry in performance in Sufi poetic and musical assemblies: the example of the Nizamuddin shrine in New Delhi. Paper at the **Study Day Performances of Literature in South Asia**. Theory and uses of emotions. DELI: Paris, 8 de Junho de 2017.
- DEODAT, Caroline. **Troubler le genre du "séga typique")**. Imaginaire et performativité poétique de la créolité mauricienne. Thèse EHESS, Paris, 21 de Junho de 2016.
- DERIVE, Jean. Du sujet de l'énonciation dans la littérature orale africaine. In: DELAS, D.; SOUBIAS, P. (eds). **Le sujet de l'écriture africaine**. Univ. Toulouse Le Mirail, 2001, p. 44-53.
- ELWIN, Verrier. Chandeni. In: DUBE, S.C. Dube. **Folk Songs of Chhatisgarh**. Lucknow: The University Publishers, Folk Culture Studies, 1947, p. 39-48.
- ELWIN, Verrier. **The Muria and their ghotul**. Delhi: Oxford University Press, 1947.
- Epopées, Cahiers de Littérature Orale**, n° 32, 1992 (Inalco).
- FLUECKIGER, Joyce. Caste and Regional Variants in an Oral Epic Tradition. In: BLACKBURN, Stuart *et al.* **Oral Epics in India**. Berkeley: University of California Press, 1989, p. 35-54.
- FLUECKIGER, Joyce Burkhalter. Genre and Community in the Folklore System of Chhatisgarh. In: APPADURAI, Arjun et al (eds.). **Gender, Genre and Power in South Asian Expressive Traditions**. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1991, p. 181-200.
- FLUECKIGER, Joyce Burkhalter. **Gender and Genre in the Folklore of Middle India**. Ithaca/Londres: Cornell University Press, Cornell Paperbacks, 1996.
- FLUECKIGER, Joyce. He should have wear a sari, a Failed performance. In: KOROM, Frank. (Ed.). **Anthropology of Performance, a Reader**, 2013, p. 159-169.
- FOURCADE, Marie. Compte-rendu de Catherine Weinberger-Thomas. Cendres d'immortalité. La crémation des veuves en Inde. **Annales**, vol. 54, n° 3, 1999, p. 795-797.
- GHOSHAL, Satyendranath. Daulat Kazi e sua língua. **Journal of the Asiatic Society**. Cartas. Vol.XX, No.2, 1954, pp. 194-200.
- GRIERSON, George. The Birth of Lorik (magahi). **Bulletin of the School of Oriental Studies of London**, vol. 5, no. 2, 1929, p. 591-599.
- GOYET, Florence. **Penser sans concept : fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen e Heiji monogatari**. Paris: Champion, 2006.
- GUPTA, Asha. Magahi Version of Lorik. In: **George Abraham Grierson aur Bihari Bhasha Sahitya**. Delhi: Atmaram and Sons, 1970, p. 251-256.
- HENS, Sander. Deluded by lust: challenging the experience of sexual and martial pleasure in the performance of Rajput poetry in Tomara Gwalior. Paper at the **Study Day Performances of Literature in South Asia**. Theory and uses of emotions. DELI, Paris, 8 de Junho de 2017.
- JAOL, Nicolas. Capítulo 8. **Le militantisme dalit dans la région de Kanpur (U.P.)**. Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle de l'Ehess, Paris, 2004.
- KALINOWSKI, Isabelle. Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception. De l'histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature (1967) à l'Expérience esthétique et herméneutique littéraire (1982). **Théorie de la littérature**, 8, 1997, p. 151-172.

- KULKE, Hermann. Convergence of Kshatriyazation and Tribalization: Country Rituals in Odisha. **Journée d'Étude Rajamandala**. In the King's Circle, CEIAS, Musée du Quai Branly, 9 juin 2017
- KUMAR, Ashwani. Community Warriors: State, Peasants and Caste Armies in Bihar. **Anthem Press**, 2008a
- KUMAR, Ashwani. No gentlemen in this army. **The Hindu**, 6 de Junho de 2008b.
- LABARTHE, Judith. Compte-rendu de Florence, Goyet, 2006. *Penser sans concept : fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*. Paris: Champion. In: **Revue de Littérature Comparée**, 4 (328), 2008, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-4-page-489.htm>.
- LE BLANC, Claudine. Temps de malheurs et destins désastrés. Echoes of British colonisation in the ballads collected by John Fleet. In: CASTAING, Anne; GUILHAMON, Lise; ZECCHINI, Laetitia (eds.). **La modernité littéraire indienne. Perspectives pós-coloniais**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 99-114.
- LE GARGASSON, Ingrid; SHARA, Sudanshu. Song and emotion: the concept of *rasa* among contemporary Hindustani musicians. Paper at the **Study Day Performances of Literature in South Asia**. Theory and uses of emotions, DELI, Paris, 8 de Junho de 2017.
- LOUIS, Prakash. **People Power: the Naxalite Movement in Central Bihar**. Delhi: Wordsmith, 2002.
- LUTGENDORF, Philip. **The Life of a Text. Performing the Ramayana of Tulsidas**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991.
- MAC GREGOR, Ronald Stuart. The Lorik and Cândia Tales. In: **Hindi Literature from its beginning to the 19<sup>th</sup> century**. Wiesbaden: Otto Harrassowitz (A History of Indian Literature, vol. VIII, fasc. 6), 1984, p. 14-15.
- MULLA DAUD. **La Candayan**. Mataprasad Gupta (ed.). Agra: Pramanik Prakashan, 1967 [1379].
- NARAYAN, Badri. **Documenting Dissent. Contestando fábulas. Contested Memories and Dalit Political Discourse**. Simla: Institute of Advanced Studies, 2001.
- NOVETZKE, Christian Lee. Note to Self: What Marathi Kirtankars' Notebook suggests about Literacy, Performance and the Travelling Performance. In: Pre-Colonial Maharashtra. ORSINI, Francesca Orsini; SCHOFIELD, Katherine Butler, eds.). **Tellings and Texts. Music Literature and Performance in North India**. Cambridge: Open Book Publishers, 2015, p. 169-185.
- PANDEY, Shyam Manohar. **The Hindi Oral Epic Loriki**. Allahabad: Sahitya Bhavan, 1979.
- PANDEY, Shyam Manohar. **The Hindi Oral Epic Tradition. Bhojpuri Loriki**. Allahabad: Sahitya Bhavan, 1995a.
- PANDEY, Shyam Manohar. **Bhojpuri Lorikî**. Nápoles; Allahabad: Instituto Universitario Orientale e Sahitya Bhavan, 1995b.
- PARMAR, Shyam. **Traditional Folk Drama in India**. Nova Deli: Geka Books, 1975.
- REVEL, Nicole; RAILING, Patricia. **La quête en épouse. Une épopée palawan chantée par Masinu**. Paris: Unesco e Asiathèque, 2000.
- ROY CHAUDHURY, P.C. **Folk Tales of Bihar**. Nova Deli: Sahitya Akademi, 1968.
- SCHOMER, Karine. The Audience as Patronage: Dramatisation and Texture of a Hindi Oral Epic Performance. In: ERDMAN, Joan (ed.). **Arts Patronage in India: Methods, Motives and Markets**. Nova Deli: Manohar, 1992, p. 47-88.
- SERVAN-SCHREIBER, Catherine. **Chanteurs itinérants en Inde du Nord. La tradition orale bhojpuri**. Paris: L'Harmattan, 1999.
- SERVAN-SCHREIBER, Catherine. L'Épopée comme outil de pensée en Inde du Nord? Réflexions à partir de la geste rajput d'Alha-Udal'. **Mongol e Siberian, Central Asian and Tibetan Studies** 45, Epic and Millenarianism: Transformation and Innovation, section 1: The Epic, a tool for thinking about transformations in society, editado por F. Goyet e J. L. Lambert, online: <https://emscat.revues.org/2328>, 2014.
- SERVAN-SCHREIBER, Catherine. Folclore/Literatura/oratura. Frontières et cloisonnements dans l'histoire littéraire indienne. In: JOUBERT, Claire; ZECCHINI, Laetitia (eds.). **Problèmes d'histoire littéraire indienne. Revue de littérature comparée**. Octobre-Décembre, 2015, p. 447-459.
- SINHA, Satyavrata. **Bhojpuri Lokgatha**. Allahabad: Hindustani Akademi, 1957.
- SINHA, Surajit. State Formation and Rajput Myth in Tribal Central India. **Man in India**, 42-1, 1962, p. 35-80.
- SREENIVASAN, Ramya. Warriors-Tales at Hinterlands Courts in North India, c. 1370-1550'. In: ORSINI, Francesca Orsini; Sheikh, Samira (eds.). **After Timur left. Culture and Circulation in Fifteenth Century India**. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 242-272.
- SRINIVAS, M. N.. **Religion and Society amongst the Coorgs of South India**. Oxford: Clarendon Press, 1952.
- UPADHAYA, Krishna Dev. **Mémoires du Gange 1930**. Paris: Riveneuve Édições, 2012.
- VARSHANAY, Urmila. **Version chhatisgarhi de Lorik dans Bharat ke Lok gatha Git**. Delhi: Prakashan Vibhag. 1992, p. 175-184.
- VAUDEVILLE, Charlotte. **Kabir Granthavali (Doha)**. Pondicherry: Instituto Francês de Indologia, 1957.
- VAUDEVILLE, Charlotte. **Cours sur la Candayan de Mulla Daud**. Paris: La Sorbonne, secção EPHE IV, Annuaire des Cours 1970-1971.
- WEINBERGER-THOMAS, Catherine. **Cendres d'immortalité. La crémation des veuves en Inde**. Paris: Le Seuil, 1996.



LAGENBRUCH, Beate. "Os doze pares de França vêm de Belém do Pará...": heranças e mutações do épico medieval francês na cultura popular brasileira. Trad. Antonio Marcos dos Santos Trindade. In: *Revista Épicas*. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 133-151. ISSN 2527-080-X. DOI : <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.133151>

## "OS DOZE PARES DE FRANÇA VÊM DE BELÉM DO PARÁ ...": HERANÇAS E MUTAÇÕES DO ÉPICO MEDIEVAL FRANCÊS NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA<sup>162</sup>

### "THE TWELVE PAIRS FROM FRANCE COME FROM BELÉM DO PARÁ...": INHERITANCE AND MUTATIONS OF THE FRENCH MEDIEVAL EPIC IN BRAZILIAN POPULAR CULTURE

Beate Langenbruch  
ENS de Lyon, CIHAM (UMR 5648)

**RESUMO:** Este trabalho analisa as múltiplas formas pelas quais a cultura popular brasileira atualiza a herança épica medieval francesa. Ao chegar ao Novo Mundo através da *História do Imperador Carlos Magno*, a matéria carolíngia faz sucesso com todos os públicos. As vozes individuais e coletivas são prova disso: a oposição pagão-cristã estruturante permanece operante e significativa até hoje em conflitos políticos, eventos culturais, folclore afro-brasileiro, literatura de cordel e música popular. E se Carlos Magno e seus Doze Pares fossem de fato brasileiros?

**Palavras-chave:** Matéria carolíngia, Recepção da herança épica medieval francesa no Brasil.

**Abstract:** This work analyzes the multiple ways in which Brazilian popular culture updates the French medieval epic heritage. Arriving in the New World through the *History of Emperor Charlemagne*, the Carolingian material is a hit with all audiences. Individual and collective voices are proof of this: the structuring pagan-Christian opposition remains operative and significant to this day in political conflicts, cultural events, Afro-Brazilian folklore, *cordel* literature and popular music. What if Charlemagne and his Twelve Pairs were finally Brazilians?

**Keywords:** Carolingian material, Reception of the French medieval epic heritage in Brazil.

---

<sup>162</sup> Referência do artigo original: Beate Langenbruch, «“Les Douze Pairs de France viennent de Belém au Pará...” : héritages et mutations de l'épique médiéval français dans la culture populaire brésilienne», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 10/11/2019, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/330--les-douze-pairs-de-france-viennent-de-belem-au-para-heritages-et-mutations-de-l-epique-medieval-francais-dans-la-culture-populaire-bresilienne>. Tradução para o português do Prof. Dr. Antonio Marcos dos Santos Trindade (UFS).

Os Doze Pares de França viriam direto da floresta amazônica? É o que diz o compositor Toquinho na música “Os Doze Pares de França”, gravada no disco de 1978, *Toquinho Cantando — Pequeno Perfil de um Cidadão Comum*. Se essa visão pode surpreender até mesmo especialistas de outros gêneros medievais, os conhecedores da epopeia romana, contudo, há várias décadas sabem da sobrevivência dos temas e personagens das canções de gesta na América Latina. Entre os muitos gêneros e formas de cultura erudita e popular que absorveram e transformaram a herança épica europeia, o cordel brasileiro é talvez o mais eminente, e a ele foram consagradas obras críticas importantes, nem sempre acessíveis em francês<sup>163</sup>.

É também amplamente conhecido o caminho que vai da canção de gesta *Ferrabrás* (século XII) aos textos de cordel de temática carolíngia. Vamos lembrá-lo de forma bastante sucinta: A versão de Jehan Bagnyon, tabelião de Lausanne, uma das versões posteriores de *Ferrabrás* em prosa (entre 1470 e 1478), traduzida para o espanhol por Nicolas de Piemonte (1521), constitui o hipotexto da *História do Imperador Carlos Magno* composta em português por Gerônimo Moreira de Carvalho (1728), posteriormente ampliado por este autor, depois por outro, Alexandre Gaetano Gomes Flaviense, reduzido várias vezes depois, e reimpresso tanto em Portugal quanto em sua grande e longínqua colônia ultramarina<sup>164</sup>.

É, pois, essencialmente essa *História do Imperador Carlos Magno*, a qual teria viajado na bagagem dos colonizadores<sup>165</sup>, a célula matriz das manifestações brasileiras, provavelmente já na versão espanhola de Piemonte. Publicada pela primeira vez em Sevilha em 1521 pelo alemão Jacob Cromberger, cujas tipografias circularam pelo Novo Mundo, essa versão também entrou no mercado português. As impressões dos séculos seguintes, tanto a de Lisboa (1615) quanto a de Coimbra (1732), são outros canais de difusão: a *História do Imperador Carlo Magno e dos Doze Pares de França...*<sup>166</sup>, desse modo, pode ter atravessado o Atlântico, partindo de ambos os lados da Península Ibérica, antes mesmo de ter sido traduzida para o português.

---

<sup>163</sup> Para uma primeira orientação sobre o cordel carolíngio em particular, podemos consultar os trabalhos pioneiros de Ferreira, Jerusa Pires, *Cavalaria em cordel. O passo das águas mortas* [1993], São Paulo, Edusp, 2016; a seguir: Correia, João David Pinto, “O épico medieval nas tradições folclóricas portuguesas e brasileiras”, in Bianciotto, Gabriel; Galderisi, Claudio (ed.), *L’Épopée romane*. Atas do XV Congresso Internacional Roncesvalles, Poitiers, 21-27 de agosto de 2000, Poitiers, Universidade de Poitiers, CESCUM, 2002, t. 1, pág. 15-29; Borges, Francisca Neuma Fechine, “Tradição e contemporaneidade no ciclo carolíngio da literatura de cordel brasileira”, *ibid.*, T. 1., p. 87-95; Cantel, Raymond, “De Roland a Lampião ou a literatura popular do nordeste brasileiro”, *Estudos de Literaturas Oraís*, Paris, 1979, p. 27-63, republicado em Cantel, Raymond, *Literatura Popular Brasileira*, nova edição expandida, Poitiers, Centro de Pesquisa da América Latina, 2005, p. 47-84. Sobre o cordel de maneira mais geral, ver Slater, Candice, *Stories on a string: The Brazilian Literatura de Cordel*, Berkeley, University of California Press, 1982; Meyer, Marlyse, *Caminhos do imaginário no Brasil*, São Paulo, Edusp, 1993; Santos, Idelette Muzart Fonseca dos, *Literatura de Cordel no Brasil: memória de vozes, sôtão das histórias*, Paris, L’Harmattan, 1997 (Pesquisas e documentos da América Latina). Destacamos também as teses atuais de Bastos, Raísa França, *Movência da lenda carolíngia até o século XX brasileiro: estudo de uma transferência cultural*, sob a direção de Idelette Muzart Fonseca dos Santos e Camille Dumoulié, em Paris Ouest Nanterre.

<sup>164</sup> Ver Cascudo, Luís da Câmara, “Informação sobre a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*”, in *Cinco livros do povo*, João Pessoa, Editora Universitária, UFPB, 2ª ed., 1979, p. 439-445, e Correia, João David Pinto, “O épico medieval...”, *op. cit.*, em particular p. 20-24.

<sup>165</sup> Ver Meyer, Marlyse, “Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno ‘Reis’ do Congo”, in *Caminhos do imaginário no Brasil*, *op. cit.*, p. 149, que se refere a Leonard, Irving, *Los Libros del Conquistador*, México, Fondo de Cultura, 1953.

<sup>166</sup> Ver Cascudo, Luís da Câmara, “Informação sobre a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*”, *op. cit.*, p. 444 segs.

*Ferrabrás*, a canção de gesta inicial, que entrou em novos domínios linguísticos pelos seus herdeiros diretos ou indiretos entre a Idade Média e o início do século XVIII, é talvez o texto épico medieval que conheceu a maior difusão geográfica e cultural<sup>167</sup>. Sua matéria se globalizou verdadeiramente, irradiando de forma épica ou dramática (via o *Auto da Floripes*, em particular) por todo o globo: originária da Europa, ela criou tradições longevas na América do Norte e do Sul, bem como na África<sup>168</sup>; além disso, eventos culturais recentes espalharam-na até a Ásia<sup>169</sup>. As inúmeras captações de espetáculos a fazem circular atualmente nos canais de difusão online, sem qualquer limitação geográfica.

Após ter estudado recentemente a travessia de fronteiras linguísticas e culturais a partir dessa matéria<sup>170</sup>, bem como certas questões de tradução implicadas em seu movimento de vaivém entre a França e o outro lado do Atlântico<sup>171</sup> e por fim a imagem de Carlos Magno na literatura de cordel<sup>172</sup>, atualmente nos dedicamos a seus ecos épicos em diversas manifestações da cultura popular brasileira: manifestações essas tanto lúdicas quanto políticas, dramáticas, literárias e musicais. Como o grupo que diz *Nós* nessas representações modernas se apropriou a matéria europeia muito antiga, reinvestindo a herança medieval com nova criatividade e renovando seu ponto de vista, sua ideologia e suas ambições originais? Primeiramente vamos refletir sobre como essa matéria épica europeia, já bastante híbrida em sua chegada, pôde ser recebida por aqueles que vivem no Novo Mundo. Assim, dois tipos de atualização da matéria carolíngia no Brasil serão de nosso interesse: a primeira é a coletiva, ou seja, as manifestações sociopolíticas e socioculturais (a *Guerra do Contestado*, as *congadas* e as *cavahadas*) e a outra a individual, ocorrendo tanto no cordel quanto num exemplo de lirismo musical.

### **Um épico mestiço? Hipóteses sobre a recepção da matéria medieval no Brasil**

Quando se pensa nos vários herdeiros que o épico medieval *Ferrabrás* produziu no Brasil, fica-se tentado a aplicar-lhes o rótulo de *épico mestiço*<sup>173</sup>, de acordo com os estereótipos atribuídos a esse país de misturas indiscutíveis, tanto a das populações indígenas com os que vieram e ainda vêm de todas as partes

---

<sup>167</sup> Ver *Irradiação de Ferrabrás na literatura europeia*, Atas do Colóquio Internacional de 6 e 7 de dezembro de 2002, dir. Marc Le Person, Lyon, APRIME, "C.E.D.I.C, 21", 2003.

<sup>168</sup> Ver Mandach, André de, *Nascimento e desenvolvimento da canção de gesta na Europa, V. A Gesta de Ferrabrás. O jogo do real e do improvável*, Genebra, Droz, 1987 (Publicações românicas e francesas CLXXVII), p. 178-184. A tese de doutoramento de Alexandra Gouvêa Dumas, defendida em 2011 em Nanterre, coorientada por Armindo Jorge de Carvalho Bião (UFBA), Idelette Muzart Fonseca dos Santos (Paris Ouest Nanterre La Défense) apresenta um estudo comparativo de duas tradições dramáticas carolíngias, o *Auto da Floripes* no Príncipe, São Tomé e Príncipe, e a *Luta dos Mouros e Cristãos* no Prado, Bahia, Brasil: <https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2011PA100221-1.pdf> [consultado a 10/16 / 2019].

<sup>169</sup> O 19º *Festival da Lusofonia em Macau* em 2016 transmitiu a tradição do *Auto da Floripes* de Príncipe, existem algumas gravações online interessantes, mas de qualidade bastante mediana, ver <https://www.youtube.com/watch?v=f9mbgFFpEHE> [acesso 16/10/2019].

<sup>170</sup> Langenbruch, Beate, "A Fronteira: desafio e riqueza para a investigação do épico medieval", in: Lodén, Sofia; Obry, Vanessa (ed.), *A experiência das fronteiras e as literaturas da Europa medieval*, Paris, Champion, 2019 (CCCMA, 26), p. 153-174.

<sup>171</sup> Langenbruch, Beate, "Peregrinações transeuropeias e transatlânticas da matéria épica medieval: questões de tradução, entre a França e o Brasil", in Lautel-Ribstein, Florença; Buhot de Launay, Marc-André (ed.), *Arqueologias da tradução*, Paris, Classiques Garnier (Translatio), 2020, p. 195-213.

<sup>172</sup> Langenbruch, Beate, "Carlos Magno, o Brasileiro: a figura do imperador construída pelo cordel do Nordeste", in: Kullmann, Dorothea, *Oltre la mer saalee. XXI Congresso Internacional da Sociedade Roncesvalles*, 13 a 17 de agosto de 2018, Toronto, Pontifício Instituto de Estudos Medievais, a ser lançado em 2022.

<sup>173</sup> É por exemplo a abordagem de Kunz, Martine, "Cordel, criação mestiça", in: *Cultura crítica*, n° 6 (2008), p. 26-32.

do mundo quanto, claro está, com as diferentes culturas que lhe pertencem<sup>174</sup>. Todavia, além do fato de que conscientemente ou inconscientemente a própria ideia de cruzamento às vezes permanece articulada com uma perspectiva eurocêntrica, o livro de Serge Gruzinski, *O pensamento mestiço*, destacou todas as lacunas que essa palavra, “mestiço”, pode implicar: como se existissem seres, comunidades ou culturas “puras” em si mesmas, como se a identidade fosse um fato único e não plural<sup>175</sup>. O caso concreto da canção de gesta *Ferrabrás* é um excelente exemplo disso: tendo viajado de uma língua a outra e cruzado uma série de fronteiras antes de chegar ao Brasil, a matéria medieval já chega ao país intrinsecamente misturada nos confrontos culturais pelos quais passou, sendo enriquecida em seu percurso histórico por vários contextos, tanto os medievais (como a *Crônica do Pseudo-Turpin* ou o *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais) quanto os renascentistas (a epopeia italiana), eruditos ou populares (como os *folhetos* ibéricos), até formar a *História do Imperador Carlos Magno* em suas múltiplas versões<sup>176</sup>. De modo que necessário se faz lidar com o conceito de cruzamento literário e cultural com cautela e precisão, sem abandoná-lo completamente por tudo isso, porém prestando atenção especial às áreas importantes de incerteza, aleatoriedade e às vezes esquivas – características-chave do cruzamento para S. Gruzinski, o qual, para descrever essa noção a partir dessas características, constrói seu “modelo de nuvem”<sup>177</sup>.

De fato, a matéria de *Ferrabrás* é uma contribuição europeia, de origem e essência medievais, portanto exógena, qualquer que seja a sua própria heterogeneidade, a qual vai ao encontro do Novo Mundo. Como imaginar sua recepção nesse novo território e por um público diferente? Para dizer a verdade, mesmo para os colonizadores, os quais são os mediadores da conquista que representa para o Brasil a apropriação da *História do Imperador Carlos Magno* (e realmente é uma conquista), a leitura do texto nessas novas latitudes, entretanto, torna-se diferente daquela que era realizada no horizonte cultural do qual ele proveio. Porém não foi o texto que mudou, ao fazer a travessia do Atlântico de barco, mas sim seus leitores e a perspectiva com que esses o leram. Afinal, o que encontram aí agora os portugueses e os espanhóis da Velha Europa? A uma provável nostalgia e emoção dos expatriados que leem a *História* como elemento de seu patrimônio individual e coletivo podem-se acrescentar, aos dados do terreno e à situação de acolhimento, efeitos de leitura particulares criados pela sobreposição ao cronotopo original. Certamente os conquistadores ou colonizadores não deixarão de atualizar em seu imaginário o texto que veiculam, levando em consideração a epopeia de conquistas militares, comerciais e culturais que eles próprios viveram e sobretudo não deixarão de reconfigurá-lo mentalmente, a partir dessa perspectiva. Nas guerras de Carlos Magno contra o *Outro*

---

<sup>174</sup> Saillant, Francine e Araujo, Ana Lucia, “A escravidão no Brasil: a obra do movimento negro”, *Etnologia francesa*, vol. 37, n.º 3 (2007), p. 457-466, relativizam a realidade do “mito da democracia racial”, do qual o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre foi um dos promotores: “Esse mito supõe uma visão harmoniosa da vivência das relações sociais e inter-raciais, entendendo-se que a ‘raça’ assume um significado mais cultural do que biológico aqui. Trata-se de uma incorporação fagocitária da diversidade de contribuições históricas e culturais de diversas populações à sociedade brasileira, em benefício de uma identidade única.” (p. 457).

<sup>175</sup> Ver Gruzinski, Serge, *O pensamento mestiço*, Paris, Arthème Fayard, 2012 (Plural), cap. II, “Misturas e cruzamentos”, p. 33-57.

<sup>176</sup> Ver Cascudo, Luís da Câmara, “Informação sobre a História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França”, op. cit., e Correia, João David Pinto, “O épico medieval...”, op. cit., em particular p. 20-24.

<sup>177</sup> Ver Gruzinski, Serge, *O pensamento mestiço*, op. cit., p. 55 segs.



sarraceno, o almirante Balão e seus pagãos na Itália, França, Espanha e Terra Santa, um universo carolíngio fantasiado no contexto medieval das Cruzadas e da Reconquista, concretamente se sobrepõem outros confrontos militares sangrentos, trocas comerciais ou outros contatos entre cristãos da Europa e populações indígenas ou africanas reduzidas à escravidão e, claro está, mestiças, contatos de vários tipos que ocorrem principalmente nos sertões do Nordeste e da Amazônia.

Desse modo, o maniqueísmo épico apresentado pela *História do Imperador Carlos Magno* pode ser facilmente reinvestido, todavia esse reinvestimento se dá sem dúvida de forma ambivalente. Em um primeiro momento, a trama permite aos colonizadores se identificarem com os cristãos do texto e projetar esquematicamente nos pagãos do Novo Mundo os contornos da épica sarracena, ao rejeitá-los em uma alteridade global que a Idade Média não teria negado — quando todos os oponentes não cristãos de Carlos Magno, fossem eles saxões, eslavos ou sarracenos, podiam ser categorizados por uma denominação de *pagão*, *sarraceno* ou *turco*. Contudo, nesse Novo Mundo da Conquista, os imaginários antigos, indianos ou europeus, são perturbados, como Serge Gruzinski observa em relação ao México:

Quanto aos conquistadores, logo perceberam que os vencidos não eram nem judeus nem muçulmanos e que a realidade que estavam descobrindo era mais confusa do que haviam imaginado à primeira vista. Se no início as imagens tiradas dos romances de cavalaria lhes serviram para interpretar o que eles próprios não sabiam explicar, pouco ajudaram quando tiveram que se preparar para governar essa terra estranha e diabólica<sup>178</sup>.

Se a experiência descrita parece transportável em seus traços principais para o Brasil do século XVI, também é importante valorizar seu contexto específico. A conquista do Brasil, não menos assassina, nem menos brutal para os índios ou escravos da África do que as conquistas do México ou do Peru, teria, porém, se caracterizado por uma notável lentidão e ineficiência administrativa, devido à “fragilidade da presença portuguesa”, que também deixou “maior margem de manobra para grupos de interesse e indivíduos fixados nessa nova terra”. Não obstante, estes últimos são “em parte degradados, isto é, delinquentes portugueses condenados ao exílio através do Atlântico, em parte aventureiros europeus”, elétrons livres cujas inclinações estariam na origem de mais numerosos cruzamentos no Brasil do que em outros lugares: “Mais do que nos Andes e mais do que no México, as fronteiras entre as populações — europeus, mestiços, índios convertidos, índios da floresta — estão em movimento e são confusas”<sup>179</sup>.

Que significado isso tem para a leitura, ou melhor, para as possíveis leituras históricas de nosso texto? Sem poder reconstruir atualmente de forma exata a recepção da *História do Imperador Carlos Magno* no Brasil por esses diferentes grupos — heterogêneos como são — e de século em século, por falta de fontes específicas, seu sucesso testemunha um interesse amplamente compartilhado. A matéria épica medieval, uma “história de grandeza”<sup>180</sup>, permite que qualquer pessoa que queira estabelecer uma filiação real ou imaginária com ancestrais distantes, cujos sonhados prestígio e antiguidade remontam a Carlos Magno, possa se identificar com ele.

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 76, para esse parágrafo e todas as citações.

<sup>180</sup> Kunz, Martine, “Cordel, criação mestiça”, op. cit., p. 26.

No entanto, será que podemos imaginar uma identificação positiva, da parte das populações colonizadas e escravizadas, com essa herança literária de invasores e opressores assassinos? Embora pareça surpreendente, nada impede que se pense assim, muito pelo contrário. Em todo caso, sabemos que, mais tarde no século XIX, a *História de Carlos Magno* impôs-se em quase todos os lares nordestinos, onde muitas vezes é o único livro<sup>181</sup>. Os grandes escritores brasileiros Oswald de Andrade, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Cyro dos Anjos ou Monteiro Lobato fazem empréstimos explícitos de sua matéria em suas obras; o filósofo João Cruz Costa lembra-se de ter ouvido, em criança, o cozinheiro negro de sua casa contar histórias de Carlos Magno; ainda hoje, com ou sem razão<sup>182</sup>, intelectuais e líderes de todos os matizes políticos referem-se a ela<sup>183</sup>, tomando como modelo o imperador franco. De maneira que todos os grupos sociais, letrados ou não, têm acesso, de uma forma ou de outra, à matéria épica medieval, muitas vezes considerando-a como uma leitura fundamental e um pilar do patrimônio cultural nordestino, se não brasileiro.

Por ser um vetor do cristianismo no Novo Mundo, a *História do Imperador Carlos Magno* (e antes dela, a espanhola *História del Emperador Carlomagno*) pode de fato oferecer atrações aos convertidos da Conquista, ao ser utilizada aí como instrumento de doutrinação religiosa<sup>184</sup>. Muitos e prestigiosos são os seus exemplos de conversão: o batismo do rei Clóvis por São Remígio (Livro I, cap. 4<sup>185</sup>) por instigação de sua esposa Clotilde, a vitória honrosa de Oliveiros na luta contra Ferrabrás, seguida da conversão deste ao cristianismo (Livro II, cap. XVI), a ascensão da bela pagã Floripes, batizada e então casada com Gui de Borgonha (Livro II, cap. XLVI). Mulheres e homens são assim convidados, se não estimulados, a se identificarem com os heróis de um livro popular, seduzidos por um colonizador que, *manu militari*, também se torna social e culturalmente dominante. O papel das relíquias desempenhado no texto, em particular o de São Bálamo, também é importante: os milagres produzidos (como no livro II, cap. XLVII) conferem uma aura mágica a esses heróis literários convertidos, por meio de ou para o benefício de quem as manifestações transcendentais precisamente ocorrem.

A *História do Imperador Carlos Magno*, conhecida na América já em 1536, apenas quinze anos após sua primeira edição em Sevilha, é apreciada individualmente no outro lado do Atlântico, mas também, e

---

<sup>181</sup> Ver Cascudo, Luís da Câmara, “Informação sobre a História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França”, op. cit., p. 441.

<sup>182</sup> Meyer, Marlyse, “Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno ‘Reis’ do Congo”, op. cit.

<sup>183</sup> Ver entrevista do efêmero Presidente da República Michel Temer ao jornal conservador *O Globo* em setembro de 2016 <https://oglobo.globo.com/brasil/me-sinto-como-carlos-magno-diz-presidente-michel-temer-20087374>, [consultado em 17/10/2019], e as reações controversas às suas reivindicações, <https://oglobo.globo.com/brasil/temer-reconhece-que-se-confundiu-ao-relacionar-carlos-magno-tavola-redonda-20091911> [consultado em 17/10/2019].

<sup>184</sup> Ver Montero, Luis Humberto Olera, “La ‘Historia de Carlo Magno’ en el desarrollo del romancero a la décima espinela”, *Revista Chilena de Literatura*, n.º 78 (2011), online: <https://web.archive.org/web/20131231074431/http://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11021/11437> [acesso em 16/10/2019].

<sup>185</sup> Referimo-nos à versão aumentada do texto de Alexandre Gaetano Gomes Flaviense, *História do imperador Carlos Magno e dos doze paros de França, traduzida do castelhano, por Jeronymo Moreira de Carvalho... e seguida de Bernardo del Carpio que venceu em batalha aos pares de França*, Rio de Janeiro / Paris/Lisboa, Garnier, 1892, disponível em Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11648284/f5>. image [consultado em 16/10/2019], além da versão em espanhol de 1780, também online: <http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/consulta/registro.cmd?id=1641> [acesso em 16/10/2019].

talvez acima de tudo, em leituras coletivas em voz alta<sup>186</sup>. É o fascínio exercido pela matéria épica medieval, a qual sem dúvida oferece um sonho de grandeza em tempos de crise aguda, qualquer que seja o campo de onde se venha, o que incontestavelmente é comum aos diferentes grupos de leitores ultramarinos desses herdeiros da canção de gesta *Ferrabrás* em espanhol e português. A *História de Carlos Magno*, vindo de uma grande e antiga matéria e encontrando uma nova legitimidade e reconhecimento no Novo Mundo, pode atualizar-se no hemisfério sul com razão como uma epopeia: um texto que permite a todos os seus leitores uma saída honrosa de uma realidade em crise<sup>187</sup>, a saber: a da conquista militar, espiritual, econômica e cultural. É bem possível que seja justamente a constante instabilidade desse novo contexto a responsável em parte pelo sucesso do texto no Brasil, talvez se tornando, assim como seu predecessor, a *Canção de Rolando*, um “instrumento de pensamento político”, de acordo com a formulação de Florence Goyet<sup>188</sup>. Como oferece, além disso, um relato bom, simples e fascinante dos feitos de armas e do heroísmo, uma parte dos ouvintes-leitores também pode ser conquistada adotando-se o prisma cristão que ele propõe, sem fazer outras perguntas além do prazer do texto.

É claro que obviamente pode haver rejeição total da matéria: entre leitores que se recusam a entrar em contato com qualquer manifestação cultural ligada aos colonizadores ou, simetricamente, por aqueles que, apesar de pertencerem ao grupo dominante, relutam em aceitar a ideia de conversão na ponta da espada, bem como qualquer texto que pudesse legitimar e representar

[...] a ordem unitária que se pretendeu implantar a ferro e fogo no Novo Mundo: uma fé, uma lei, um rei. O conjunto Carlos Magno-Doze Pares serviu no Brasil para dizer contradições da História, nostalgias, visões de mundo, pelo que também veicula, numa representação simbólica da rede de relações que se estabelece e se reproduz na terra colonial, a marca dessas relações: a violência<sup>189</sup>.

Resta saber que a diversidade e o número de testemunhos recolhidos pela crítica atestam a amplitude da recepção que teve a *História do Imperador Carlos Magno*.

Como essa matéria épica de origem europeia é reinvestida por brasileiros de todos os segmentos sociais? O que são as recreações épicas, lúdicas e dramáticas ou musicais produzidas pelos círculos populares, quais são as apropriações políticas, espirituais e artísticas da matéria e como se articula a oposição entre a *Nossa perspectiva* e a dos *Outros*?

---

<sup>186</sup> Ver Montero, Luis Humberto Olera, “La ‘Historia de Carlo Magno’ en el desarrollo del romancero a la décima espinela”, op. cit., que se refere a Saavedra, Yolando Pino, “La Historia de Carlomagno e de los Doce Pares de Francia en Chile”, in: *Folklore Américas*, n.º 26 (1966), p. 1-29, para o primeiro testemunho americano e para o envio de 10 cópias da *História* para as Américas em 1586.

<sup>187</sup> Ver Goyet, Florence, *Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira*, Paris, Champion, 2006, p. 557: “[...] A epopeia é um texto que resolve uma crise política contemporânea, de outra forma insolúvel, ao confrontar valores conflitantes em personagens que ela constrói para esse fim. Isso permite que o público veja esses valores ‘em jogo’, tendo-os em mira, e lhes dá um controle intelectual sobre o presente caótico.”

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>189</sup> Meyer, Marlyse, “Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno ‘Reis’ do Congo”, op. cit., p. 156. Salvo indicação em contrário, todas as traduções nesse trabalho são nossas.

## Reinvestimento político e folclórico da matéria carolíngia no Brasil: o movimento do Contestado, as congadas e as cavalhadas

As reutilizações do material épico veiculado pela *História de Carlos Magno* são inúmeras no Brasil. Elas eram também favorecidas por outros possíveis intertextos carolíngios<sup>190</sup>, muitas vezes marcados por uma verdadeira mistura cultural. Abordaremos aqui as manifestações da cultura popular que são capazes de testemunhar em grande medida a forma como um grupo se apodera das relações entre *Nós/cristãos* com os *Outros/pagãos* que lhe legou a herança épica medieval. Os três exemplos estudados, o movimento do Contestado, as congadas e as cavalhadas, ilustram em particular a forma como se atualiza o grupo formado por Carlos Magno e os Doze Pares, e pela qual o maniqueísmo épico se preserva em novos contextos sociais e históricos.

Ao criar as canções de gesta na virada dos séculos XI e XII, a Idade Média francesa se reapropriou da figura histórica e mítica do imperador franco, embora ele já estivesse morto há três séculos: no processo secular que é a etnogênese francesa<sup>191</sup>, a aura que o envolve e a carga simbólica que ele representa ainda são úteis para a sociedade que produz esses textos de um novo gênero literário. De forma semelhante, o movimento messiânico e social do Contestado no Brasil (1912-1916) se reconecta com a matéria carolíngia. As reivindicações dessa rebelião contra o jovem Estado brasileiro do Sul, nas fronteiras do Paraná, Santa Catarina e Argentina, dizem respeito à defesa de pequenos fazendeiros e camponeses expropriados, muitos dos quais são caboclos, mestiços euro-índios. Em 1912, à época do carismático líder José Maria de Agostinho, o conflito se transformou em guerra. José Maria de Agostinho, por sua vez, havia sucedido a dois ilustres antecessores, os quais eram monges, adotavam cada um o nome de João Maria<sup>192</sup> e deram origem a um grande movimento messiânico. José Maria, (falso?) monge, curandeiro e “messias caboclo”<sup>193</sup>, inspira as multidões ao tingir o conflito com uma semiótica erudita da guerra santa, na qual está integrada a herança épica medieval:

[...] Para si mesmo e para seus discípulos leu a *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. No primeiro encontro que ele organiza, o de Taquaruçu, há atividades devocionais diárias. Oração e leitura pública da *História de Carlos Magno*. Mas também há a organização dos primeiros *Pares da França*<sup>194</sup>.

---

<sup>190</sup> Queremos aqui abordar apenas as formas de reajustamento especificamente brasileiras: o *Auto da Floripes*, por exemplo, ou os romanceiros já conhecidos e lidos na Península Ibérica, os quais, contudo, não fazem parte das nossas reflexões, embora possam também promover o conhecimento da matéria carolíngia no Brasil, ao lado da *HCM*.

<sup>191</sup> Ver Langenbruch, Beate, *Imagens da Alemanha em algumas canções de gesta dos séculos XII e XIII*, tese de doutorado defendida na Universidade de Rouen, Orient. Jean Maurice, 2007.

<sup>192</sup> Queiroz, Maurício Vinhas de, *Messianismo e conflito social (A Guerra sertaneja do Contestado 1912-1916)*, São Paulo, Ática, 1981 (Ensaio, 23), cap. II, “O Profeta João Maria: Realidade e mito”, p. 49-63.

<sup>193</sup> *Ibid.*, Cap. IV, “José Maria, o Messias caboclo”, p. 77-101.

<sup>194</sup> Monteiro, Duglas Teixeira, *Os Errantes do Novo Século*, São Paulo, Duas Cidades, 1974, p. 271, que citamos através de Meyer, Marlyse, “Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno ‘Reis’ do Congo”, *op. cit.*, p. 151.

A eficácia da atualização da matéria carolíngia repousa no binarismo épico, que rejeita o Estado federal enquanto alteridade, ao demonizá-lo explicitamente. Por outro lado, na ocasião do conflito armado de Caraguatá<sup>195</sup>, depois de um conselho deliberativo e multiplicador de anúncios do mesmo nome, formado durante a reunião de Taquaruçu<sup>196</sup>, esse grupo se assume como o campo cristão, ao designar um soberano, criar uma guarda de honra para ele composta de vinte e quatro cavaleiros, chamá-los de “Doze Pares da França” e armá-los com espadas de madeira<sup>197</sup>. Uma bandeira, uma cruz verde sobre o fundo branco<sup>198</sup> no estilo dos estandartes das cruzadas medievais, representa a monarquia celeste de um novo tipo de movimento que aspira a estabelecer-se. A intensa frequência, tanto do hipotexto literário quanto de outras festividades folclóricas<sup>199</sup>, mantém facilmente essa atualização entre os rebeldes, ao criar um forte vínculo afetivo entre eles e os investir com o papel de novos cruzados.

O Brasil desenvolveu outras reapropriações da matéria épica medieval, em maior escala espaço-temporal: dessa vez, misturas do modelo carolíngio com as tradições africanas. A congada, considerada uma manifestação folclórica do sincretismo religioso, é um teatro de rua ou procissão afro-brasileira que combina música, canto, dança e elementos históricos<sup>200</sup>. Ela não é nordestina, porém, tendo suas altas posições nos estados mais meridionais de São Paulo, Espírito Santo, Goiás e Minas Gerais, nas regiões Sudeste/Centro, portanto. A congada celebra a coroação do Rei do Congo (Reis do Congo) e da sua Rainha, na qual intervém o Embaixador angolano como saqueador, aliás filho ilegítimo do soberano do Congo, a quem ele provoca militarmente em várias ocasiões, antes de ser perdoado e reconhecido. Esse é apenas um exemplo de um esboço bastante básico para um espetáculo total, cujo enredo e produção precisos variam de local para local. Alguns municípios, como o de Ilhabela, estão trabalhando em um texto que foi fixado e até editado<sup>201</sup>, ao passo que em outros lugares grande parte do texto é deixada ao improviso.

Essas congadas geralmente acontecem no dia de um santo venerado pela comunidade negra, Nossa Senhora do Rosário ou São Benedito, ou em um feriado católico importante (como o Natal ou 6 de janeiro, festa dos Reis Magos). De fato, são as irmandades negras das freguesias que são portadoras e protagonistas dessa festa, cujas origens remontam, no mínimo, ao início do século XVIII<sup>202</sup>. Um elemento estruturante

---

<sup>195</sup> Ver Queiroz, Maurício Vinhas de, *Messianismo e conflito social (A Guerra sertaneja do Contestado 1912-1916)*, op. cit., p. 319.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>198</sup> Cf. *ibid.*, “Atributos e funções dos pares de França”, p. 184-186.

<sup>199</sup> Queiroz, *ibid.*, p. 184, indica que, ao lado da HCM, as cavalhadas (que serão discutidas a seguir) também podem ter desempenhado um papel na criação dos pares de França.

<sup>200</sup> Para introduções a essa manifestação popular, ver Meyer, Marlyse, “Neste Mês do Rosário: indagações sobre congos e congadas”, op. cit., p. 161-169; Cirino, Giovanni, “Atuação missionária no Brasil e na África Centro-Occidental: uma interpretação dos autos catequéticos”, in Dawsey, John; Müller, Regina; Monteiro, Marianna; Hikiji, Rose Satiko (ed.), *Antropologia e Performance*, São Paulo, Terceiro Nome, 2013, p. 217-234; Filgueira de Almeida, Dulce, “Corpo, Cultura e Sincretismo: o Ritual da Congada”, *Pensar a Prática*, vol. 15, nº 1 (2012), p. 22-36; Cezar, Lilian Sagio, “A santa, o mar e o navio: congada e memórias da escravidão no Brasil”, *Revista de Antropologia*, vol 58, nº 1 (2015), p. 363-396; Bastide, Roger, *As religiões africanas no Brasil. Contribuição para uma sociologia das interpenetrações da civilização*. Paris, PUF, 1995 [1960], p. 479-483.

<sup>201</sup> Ver o documentário em 6 episódios sobre essa congada, produzido pela TV USP, disponível online, <https://www.youtube.com/watch?v=CpCuk441ZCw> [acesso em 17/10/2019].

<sup>202</sup> Ver Filgueira de Almeida, Dulce, “Corpo, Cultura e Sincretismo: o Ritual da Congada”, op. cit., p. 23.

importante são os *ternos* (companhias ou batalhões): os participantes da festa, fantasiados, organizam-se em batalhões e marcham segundo uma hierarquia social estrita, precedendo ou seguindo o grupo central, nomeadamente o casal real e os seus grupos de elite, os *congós*<sup>203</sup>. A peculiaridade dessa festa está em sua estreita ligação com a violência bilateral:

A guerra é representada na forma de uma festa, enquanto na festa se apresenta um conteúdo de guerra. Contexto representado: guerra em forma de festa. Contexto da representação: festa com conteúdo de guerra<sup>204</sup>.

O maniqueísmo do espetáculo é alimentado pela oposição religiosa: o grupo de cristãos (os representantes do Congo) se opõe ao dos pagãos, associados aos moçambicanos ou angolanos. Em seu estudo da congada, Roger Bastide menciona que a oposição dos grupos nacionais africanos também se cruza com diferenças sociais notáveis: a aristocracia congoleza, desse modo, enfrenta o meio mais popular dos moçambicanos<sup>205</sup>. Podemos facilmente adivinhar por que o poeta Mário de Andrade, ao estudar a congada entre as “danças dramáticas”<sup>206</sup>, associa o “tema de Carlos Magno e dos Pares” a ela: a luta entre cristãos e mouros, em tantas regiões do Brasil (sobretudo no Nordeste) conhecida como um tema folclórico ou dramático estruturante (no *Auto da Floripes*), aí é reinvestida e fundida com danças e tradições africanas, cujas oposições históricas e sociais apresentam semelhanças. Além disso, às vezes o soberano carolíngio aparece pessoalmente no espetáculo e, ao seu lado, os pares. Na verdade, o tema carolíngio

[...] pode subsistir numa seqüência completa, como é a do cortejo e batalha singular entre Oliveiros e Ferrabrás, sob os olhos do majestoso Carlos Magno, belo mulato vestido de veludo azul celeste, desfilando na Congada de São Benedito em Poços de Caldas, sob a batuta de Zé do Brejo, a memória do texto<sup>207</sup>.

Na manifestação de Poços de Caldas em Minas Gerais, Carlos Magno e os Doze Pares de fato formam um *congo*, um batalhão<sup>208</sup>. Apoiando-se no testemunho da *congada* de Ilhabela, um crítico evoca também a proximidade fonética entre a espada Durendal, “espada durindana” em português, a qual, na canção de gesta<sup>209</sup>, Carlos Magno põe-se ao lado de Rolando durante a cerimônia de ordenação em que esse herói é consagrado cavaleiro, e a espada *durumbamba* ou *zurumbamba* que o Rei do Congo apresenta ao Embaixador em um momento crucial da intriga, na atuação dramática brasileira<sup>210</sup>. A semiótica de

<sup>203</sup> Ver Meyer, Marlyse, “Neste Mês do Rosário: indagações sobre congós e congadas”, op. cit., p. 162.

<sup>204</sup> Cirino, Giovanni, “Atuação missionária no Brasil e na África Centro-Occidental: uma interpretação dos autos catequéticos”, op. cit., p. 226.

<sup>205</sup> Ver Bastide, Roger, *As religiões africanas no Brasil. Contribuição para uma sociologia das interpenetrações da civilização*, op. cit., p. 482.

<sup>206</sup> Cf. Andrade, Mário de, *Danças dramáticas do Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia/INL/Fundação Pró-Memória, 1982, t. 1, pág. 102-104 e “Os Congós”, *Danças dramáticas do Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia/INL/Fundação Pró-Memória, 1982, t. 2, pág. 17-48.

<sup>207</sup> Meyer, Marlyse, “Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno ‘Reis’ do Congo”, op. cit., p. 149.

<sup>208</sup> Ver Meyer, Marlyse, “Neste Mês do Rosário: indagações sobre congós e congadas”, op. cit., p. 162.

<sup>209</sup> Ver Suard, François (ed.), *Aspremont. Canção de gesta do século XII*, Paris, Champion, 2008 (Champion Classiques. Idade Média), que anuncia esse grande acontecimento na história desde o seu prólogo: “Or vos dirai d’Yaumont et d’Agoulant, / Et d’Aspremont ou li estors fu grant, / Si com li rois adouba Rollant / Et il li ceint a son costé le blanc, / Ce dist la geste Durendart la trenchant, / C’est la première dont il onques fist sanc, / Dom il ocist le fil roi Agoulant.” (Contarei a vocês sobre Eaumont, Agoulant e Aspremont em que passagens a batalha foi terrível; contarei como o rei cavaleiro Rolando cingiu a espada à cintura — era, disse a gesta, Durendal a boa. Afiada, aquela pela qual, pela primeira vez, ele derrama sangue, matando o filho do rei Agoulant.”, traduzido por François Suard).

<sup>210</sup> Ver Cirino, Giovanni, “Atuação missionária no Brasil e na África Centro-Occidental: uma interpretação dos autos catequéticos”, op. cit., p. 230.

*Nós/cristãos versus os Outros/pagãos* é muito acentuada, conforme atestam as numerosas gravações de vídeo de congadas disponíveis na Internet. Trajes, cores e símbolos consagram essa oposição binária, facilmente identificável: aos cavaleiros cristãos em cor azul celeste, acompanhados das bandeiras dos santos padroeiros dos negros como São Benedito, Santa Ifigênia e Nossa Senhora do Rosário, enfrentam os batalhões pagãos vestidos de vermelho, alguns dos quais tem chapéus adornados com chifres diabólicos; às vezes um líder de um desses *congós* pode até ser chamado de Ferrabrás, como ocorre com o sarraceno na canção de gesta medieval, o qual foi derrotado por Oliveiros e depois se converteu ao cristianismo.

A origem da *congada* é obscura. Alguns acreditam que o plano dramático dela provenha de *autos* (jogos dramáticos) compostos por jesuítas ibéricos para fins catequéticos, possivelmente já na África, e que foi por meio dos escravos negros que esse folclore-de-encruzilhada chegou ao Brasil: essa hipótese é sedutora e possível, porém sem provas concretas<sup>211</sup>. Nem sempre apreciada, nem sempre autorizada pela Igreja nos séculos anteriores<sup>212</sup>, a *congada* é atualmente um elemento importante do folclore afro-brasileiro, mas não exclusivamente: os papéis de cristãos e mouros que nela são interpretados não se distribuem necessariamente de acordo com a suposta origem étnica dos atores e, por serem em grande medida manifestações populares, elas acabam acolhendo brasileiros de todas as origens<sup>213</sup>.

Enquanto a *congada* associa a veneração ritual ao riso numas passagens, realizando com dileção inversões burlescas, capotamentos das hierarquias sociais e do tema épico pelo meio da provocação, em resumo, mostrando seu caráter carnavalesco, outras manifestações folclóricas estão mais próximas da veneração séria, sem excluir totalmente o cômico. As cavalhadas, "cavalgadas", que assumem a oposição cristãos versus pagãos, são muito difundidas no país e utilizam os mesmos códigos de cores das manifestações anteriores<sup>214</sup>. Esses desfiles e confrontos a cavalo, os quais são flexíveis em relação ao lugar e à função, podem integrar uma *congada* como evento matinal ou podem ser festejados de forma independente, ao longo de vários dias. Desse modo, a cavalhada de Pirenópolis, no estado de Goiás, a qual se estende por três dias, vê, um após o outro, os elementos estruturantes da épica medieval: a luta entre os Doze Pares cristãos e os Doze Pares sarracenos (mouros); após isso, assiste-se à conversão dos mouros, antes que o júbilo popular atinja a culminância no último dia, em que há a representação de um torneio para o qual, em uma grande cavalgada de fantasias e danças<sup>215</sup>, ocorre um número muito maior de participantes.

Esses três exemplos de reapropriação da matéria carolíngia ilustram seu reinvestimento coletivo: o de um agrupamento social e político em um determinado contexto histórico, depois em uma comunidade, em um bairro ou às vezes em uma cidade inteira, mobilizada em torno de um patrimônio folclórico ainda

---

<sup>211</sup> Cf. *ibid.*, p. 229.

<sup>212</sup> Cf. Bastide, Roger, *As religiões africanas no Brasil. Contribuição para uma sociologia das interpenetrações da civilização*, op. cit., p. 482.

<sup>213</sup> Cf. *ibid.*, p. 479 seg.

<sup>214</sup> As fotos das cavalhadas de Pirenópolis, Goiás, oferecem belos vislumbres: <https://pirenopolis.tur.br/cultura/folclore/festa-do-divino/cavalhadas> [consultado em 17/10/2019].

<sup>215</sup> Ver a apresentação da cavalhada de Pirenópolis no canal da Câmara dos Deputados no YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=SJjL2CO\\_8h4](https://www.youtube.com/watch?v=SJjL2CO_8h4) [acesso em 17/10/2019].

vivo atualmente. Concentraremos agora nosso olhar no fenômeno da enunciação individual, em duas outras expressões populares do épico de inspiração medieval no Brasil.

### As vozes discretas do *cordel* e da canção: poesia popular de inspiração carolíngia

#### 3.1 *Nós/cristãos* e os *Outros/pagãos* no *cordel*

A *História de Carlos Magno* não é a única narração que transmitiu matéria épica medieval. Já no final do século XIX, graças em particular ao poeta nordestino Leandro Gomes de Barros, nasceu um gênero que prometia enorme sucesso popular no Brasil, o *cordel*. Ao contrário da prosa, forma usada em folhetos do mesmo nome produzidos em Portugal, o *cordel* brasileiro é versificado; suas estrofes são regulares, compostas por seis (sextilha), sete (setilha) ou dez versos (décima). Leandro Gomes de Barros produziu mais de duzentos cordéis, incluindo dois textos inspirados na *História de Carlos Magno*, o díptico *A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás* e *A Prisão de Oliveiros e seus companheiros*. Trata-se do duplo núcleo do *cordel* carolíngio, agrupamento livre de uma dezena de textos não ligados diretamente entre si e posteriormente compostos por diversos autores<sup>216</sup>, um todo que, portanto, carrega uma matéria épica medieval ativa até hoje.

As vozes dos autores, os quais, desejosos de entrar numa história fascinante para transmiti-la ao leitor, às vezes chamado de forma direta, são muitas vezes discretas no limiar dos primeiros cordéis carolíngios, os de Leandro Gomes de Barros, já mencionados, depois *Roldão no Leão de Ouro*, de João Melchiádes Ferreira, ou *O Cavaleiro Roldão*, de Antonio Eugênio da Silva. Contudo, a maioria das histórias logo adquirem prólogos, alguns dos quais não têm nada a invejar das canções de gesta medievais: esse é o lugar onde a consciência autoral é mais claramente afirmada. Eles ilustram uma perspectiva que até então está apenas implícita: “Em geral, o poeta popular nordestino é católico ortodoxo.”<sup>217</sup>. Essa perspectiva, mesmo que seja apenas um *ethos* do narrador, mantém-se globalmente válida mesmo entre os autores mais recentes, como Stélio Torquato Lima ou Marco Haurélio. Também a fronteira entre *Nós/cristãos* e os *Outros/pagãos* trazida pela matéria épica medieval é facilmente atualizada: é aquela que separa os cristãos, defensores da Igreja e do “Deus poderoso” (*Malaco*, p. 1), de traidores pérfidos como Ganelão / Galalão, “grande canalha” (*AR*, p. 14), e de pagãos, “os inimigos/da religião cristã” (*Malaco*, p. 1), seguidores da “doutrina diabólica” (*GBC*, p. 31). Em *O Guerreiro Bernardo de Cárpio*. Exímio vencedor dos *Doze Pares de França*, de Severino Borges da Silva, essa doutrina parece incluir até os ritos mestiços:

Bernardo de Cárpio<sup>218</sup>, [sic] foi  
O herói do mundo inteiro,  
Reagiu lutas tremendas,

<sup>216</sup> Os quais compõem o *corpus* com o qual estamos trabalhando atualmente.

<sup>217</sup> Melo, Veríssimo de, “Literatura de Cordel. Visão histórica e aspectos principais”, in: *Literatura de cordel. Antologia*, Fortaleza, Banco do Nordeste do Brasil, 1994, p. 15.

<sup>218</sup> N.T. A vírgula respeita a citação do texto original em francês.



Guerrilhou o estrangeiro,  
Estraçalhou os Magomas,  
Símbolo catimbozeiro<sup>219</sup>. FIM.

O desejo explícito dos autores é dar exemplos de um heroísmo excepcional: a ambição épica está, pois, perfeitamente intacta nessa literatura popular, para a qual os Doze Pares continuam atualmente incomparáveis (cf. *PO*, p. 6) e, entre eles, Rolando e Oliveiros em particular (*M12P*, p. 2), seguido por Renaut de Montauban, o qual não encontra paralelo na Cristandade (*Malaco*, p. 40); até o “famoso” Imperador Carlos Magno (*GPCM*, p. 1) passa a fazer parte do rol dos heróis, embora, no cordel de Severino José, ele seja curiosamente um amante excepcional e não um guerreiro. Com certeza, para os leitores brasileiros modernos, susceptíveis de receber choques emocionais de tal forma que seus corações deixem de bater (“Nessa história, os leitores sentirão choques de parar o coração”, *GBC*, p. 1), o valor exemplar dos heróis herdados da Idade Média europeia e sua “história/de grande admiração” (*HCM*, v. 4) não perderam o interesse. Mais precisamente, esses heróis, cujas vidas são contadas “pra ficar memoriada/no coração brasileiro” (*GBC*, p. 1), apresentam a tendência de ser vistos como verdadeiros emblemas nacionais. O longo epílogo da *História de Carlos Magno* insiste na relação entre a obra missionária de Carlos Magno, defensor da Igreja e devorador de pagãos (cf. *HCM*, p. 42), e o dever de reconhecimento e memória formulado por “nossa pátria brasileira” (ibid.), tal como se dá no ano de 1978 — o qual, a despeito da vontade do poeta, é a data de aniversário não da morte de Carlos Magno, mas da batalha de Roncesvales. Ainda que não se possa afirmar se “todos os brasileiros” (ibid.) comemoraram piedosamente o 15 de agosto de 1978, apesar disso o texto de João Lopes Freire é um cordel de memória criado especificamente para essa ocasião:

Será lançado este livro  
entregue de mão em mão  
em memória de Carlos Magno  
que lutou com devoção  
defendendo a santa igreja  
só devorando pagão. (ibid.)

A relação entre o catolicismo brasileiro e a matéria carolíngia não desempenha um papel de destaque no cordel mais recente, as *Aventuras de Roldão*. Marco Haurélio, como autor bem documentado e ciente das múltiplas camadas que compõem o seu hipotexto principal, a *História do Imperador Carlos Magno* de Jerônimo Moreira de Carvalho, está, por outro lado, muito apegado à dimensão patrimonial do modelo épico medieval, esse Rolando, “que inspirou, em outras épocas, os cowboys do Far West americano, os cangaceiros [partidários do banditismo revolucionário no Brasil] e os vaqueiros nordestinos” (*AR*, prefácio, p. 2):

---

<sup>219</sup> O adjetivo *catimbozeiro* se refere à *catimbó*, a fumaça que incensa os presentes em um rito mágico que combina elementos indígenas, africanos e cristãos. *Magomas* é um termo mais complicado de traduzir: *Magoma* é, por um lado, uma língua africana falada na Tanzânia; o contexto, porém, parece referir-se a um objeto usado durante o culto e é provável que haja confusão com a *macumba*. Essa palavra designa um instrumento musical africano e por extensão os ritos afro-brasileiros e suas práticas; nessa segunda acepção, a palavra apresenta, conforme nossa compreensão, uma possível conotação depreciativa.

Seus feitos ainda hoje  
São cantados no sertão,  
Nos romances, cavalhadas,  
Nos versos de tradição.  
A França o chamou Roland  
E o Brasil chama Roldão. (AR, p. 47).

Enquanto os termos-chave *romances*, *cavalhadas* e *versos* ilustram as várias manifestações da presença da matéria carolíngia no Brasil, tanto a *tradição* quanto *Roldão* rimam aqui com *Sertão*, metonímica sertaneja do Nordeste. A dupla filiação, que fecha esse cordel, do sobrinho de Carlos Magno a dois países e a duas línguas é, por sua vez, a afirmação final de que a tradição épica medieval é agora parte integrante não só da herança francesa, mas também da brasileira: “Carlos Magno é sertanejo”<sup>220</sup>.

### 3.2 “Os Doze Pares de França” de Toquinho e Belchior

A saudade e o desejo que o épico carolíngio ainda conseguiu despertar no século XX, em um contexto social e histórico muito particular, também podem ser lidos na canção, acima citada, dos compositores Toquinho (Antonio Pecci Filho) e Belchior (Antonio Carlos Belchior): “Os Doze Pares de França”. O título do álbum, *Toquinho Cantando — Pequeno Perfil de um Cidadão Comum*, é precisamente contemporâneo do cordel de João Lopes Freire, *A História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*, também editado em 1978, data do 1200º aniversário da batalha de Roncesvales, associada ao imperador Carlos Magno e ao épico medieval: é pura coincidência?

Ao ritmo nordestino de um *coco* lento (ou de uma ciranda?)<sup>221</sup>, ela não necessita porem a presença de Carlos Magno, o qual em alguns cordéis também parece assumir um papel secundário, atrás de seus famosos paladinos, aqui fundidos em um grupo de cavaleiros indistintos que, na ausência do soberano dispensado de aparecer (cf. v. 11 segs.), criam por conta própria o cenário carolíngio, no limiar dessa canção de contornos sonhadores. Um enraizamento duplo é imediatamente perceptível: saindo de Belém, no coração da Amazônia, os Doze Pares são tão originários da França quanto do Brasil, estando sempre associados a um contexto bélico, graças às suas espadas e às suas montarias. Mais do que na matéria medieval, porém, seu efeito sobre as mulheres é destacado: o épico parece ter se transformado em força erótica e lirismo amoroso, graças às canções alegremente produzidas por esses cavaleiros para impressionar as moças que encontram nos lugares por onde passam (no v. 8 segs., a rejeição do grupo no verso final cria um certo efeito de surpresa), pois graças à inventividade dos Doze Pares não em questões de guerra, mas de amor (v. 16).

Até mesmo os emblemas chaves do cavaleiro sofrem uma modificação substancial em relação às suas conotações tradicionais. As montarias, cuja brancura lunar é onírica, são acompanhadas pela lança, que, em rima dupla, ecoa a França (v. 1 e v. 5), enfatizando sua origem antiga e mítica. Conquanto o anel não faça

---

<sup>220</sup> Kunz, Martine, “Cordel, criação mestiça”, op. cit., p. 28.

<sup>221</sup> Agradecemos ao Sr. Altamiro Belmiro Rocha Neto por essas valiosas sugestões.

parte regular do equipamento cavalheiresco medieval, a possível intertextualidade com alguns textos épicos antigos, mas também com um cordel de Severino José<sup>222</sup>, associa-o à magia, que também envolve as espadas. Retomando a ideia de um brilho particular que emana dessas últimas já na cordel fundador do *corpus* carolíngio brasileiro, *A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*<sup>223</sup>, essa luminosidade, mais uma vez, não é um elemento de força guerreira, mas se liga aqui, no lugar oportuno da segunda função, à terceira função indo-européia, a qual Georges Dumézil associa à ideia de fertilidade e abundância: as provas são o retorno à materialidade terrestre (v. 14), à produção agrícola (v. 15) e finalmente ao amor e à sexualidade (v. 16).

Todavia, a violência não está totalmente ausente da canção — parece apenas ter transportado para o *Eu*, cuja voz é mais perceptível na estrofe final, o qual acaba por reorientar no enunciador a visão épica dos Doze Pares. Claro está que a admiração que emana do sonho carolíngio é sempre coletiva, como ilustra a retomada da apóstrofe inicial, “cavaleiro” (do verso 6 ao 18), dessa vez acompanhada por um coro feminino, funcionando como refrão. Não obstante, o foco agora se encontra no *Eu*, do qual o coração é removido, como no lirismo medieval tardio. Porém, ao contrário dos princípios desse lirismo antigo, não é mais a bem-amada nem o Deus do Amor, mas sim o sonho dos Doze Pares de França que move esse *Eu* para além do Oceano e da noite, atraindo-o à luz do amanhecer. Finalmente, o nascer do sol ilumina literalmente o significado dessa passagem: ao contrário do Brasil à noite, o almejado amanhecer vem agora é do leste, da Europa. A indecisão paira sobre o referente do epíteto “vermelho como romã”: seriam os raios matinais do sol? O peito do *Eu*, por causa do coração arrancado? A verdade é que, em qualquer dos casos, a formulação *bate meu peito* refere-se à antiga expressão *mea culpa*. O *Eu* se identifica sutilmente com um Rolando, mártir dos tempos antigos, o que também explica a escolha particular da orquestração: a alegria do fliscorne (*Flügelhorn*) é contrastado pelo timbre intrinsecamente elegíaco e linha melódica mais melancólica do corne inglês, o qual lembra o olifante de Roncesvales...

A censura da época da ditadura militar, que proibia a disseminação dessa música, não se enganou: ainda que a mensagem dessa denúncia seja muito mais sutil do que um simples desencanto ou uma difamação do Brasil em benefício da França<sup>224</sup>, vemos aí uma rejeição do épico na medida em que ele poderia ser interpretado como violência. Entretanto, os autores mantêm o sonho carolíngio, em versão nostálgica, mas também mais democrática e popular, sem a presença do soberano, e conferem ao *Eu* a silhueta discreta de um mártir: sem ser expressamente nomeada, a ditadura herda o papel tradicional dos *Outros* pagãos.

---

<sup>222</sup> Severino José, *A Grande Paixão de Carlos Magno pela Princesa do Anel Encantado*, s. d., narra o amor prodigioso de Carlos Magno por sua quarta esposa, prolongado além de sua morte pelo encantamento produzido por um anel mágico.

<sup>223</sup> BOF, pág. 5: “Todos eram conhecidos / Pelos Leões das Igreja, / Pois nunca foram à peleja / Que nela fossem vencidos. / Eram por turcos temidos, / Pela Igreja estimados, / Porque, quando estavam armados, / Suas espadas luziam / E os inimigos diziam : / — Esses são endiabrados!”.

<sup>224</sup> Essa é a censura feita pelas autoridades responsáveis, cf. Site Documentos revelados de Aluizio Palmar, produzido pela editora Gramp, Foz do Iguaçu, <https://www.plural.jor.br/documentosrevelados/repressa-o/veto-a-musica-de-belchior-e-exemplo-de-ignorancia-cega-da-censura/>[consultado em 16/10/2019]. Os documentos de censura datam de 15 de agosto de 1977, uma coincidência histórica interessante: é o 1199º aniversário da Batalha de Roncesvales. O argumento: “A última ‘estrofe’ da música em questão transmite uma ideia depreciativa a respeito do viver no Brasil, com uma afirmação de que atualmente seria melhor a vida em outros países.”

Os doze pares de França  
Vêm de Belém do Pará  
Montando doze ginetes  
Mais brancos do que o luar.  
Vêm de França, anel e lança  
Cavaleiro, olê-olá.  
Cantando uma loa alegre  
Para as moças do lugar.  
Tendo a luz dessas espadas  
Não carece o sol raiar.  
Nem de rei, nem de princesa  
Ninguém mais vai precisar.  
A verdade tem um brilho  
Que põe a terra a rodar.  
Faz nascer mais cedo o milho  
Inventa modos de amar.  
Os doze pares de França  
Cavaleiro, olê-olá,  
Vão levar meu coração  
Pro outro lado do mar.  
Pro lado de lá da noite  
Lá pras bandas da manhã.  
Onde o sol bate em meu peito  
Vermelho como romã.

## Conclusão

A exemplo das apropriações da figura mítica de Carlos Magno na Idade Média, seja do lado francês, em canções de gesta, seja do lado alemão, via a canonização ocorrida em 1165, o Brasil abraça plenamente a matéria épica medieval. A herança poética da *História do Imperador Carlos Magno* não pertence a um grupo em particular: são muitos os reinvestimentos na cultura popular, dos quais tocamos apenas alguns exemplos e gêneros, aos quais poderíamos somar o repente (lirismo popular nordestino) e até mesmo o *rap*. Ainda que seja uma voz individual e não um grupo que a reivindica, é como arauto de um coletivo que ela assim o faz, de um *Nós* que se refere no cordel a uma cultura regional, nordestina e além disso, às vezes de forma explícita, à identidade brasileira. No caso da canção de Toquinho e Belchior, expressão mais lírica do nosso *corpus*, novamente o artista se assemelha a um Rolando: embora a violência do registro épico não pareça mais fazê-lo sonhar, ele é sua vítima, em conformidade com seu papel.

A oposição constantemente atualizada entre cristãos e mouros se presta assim e ainda se prestará a releituras à luz dos conflitos sociais brasileiros, os quais essa oposição poderia sublimar. Para a historiadora Marlyse Meyer, esse maniqueísmo deve ser lido como “uma grande metáfora que possibilitou entender o Brasil”<sup>225</sup>, e percebemos que mesmo a crítica brasileira atual nem sempre quer se eximir dessa identificação emocional com a matéria medieval, seja ela de França ou da Bretanha, cujo registro épico nos convida a escolher o acampamento não do *Outro* mas do *Nós*:

---

<sup>225</sup> Meyer, Marlyse, “Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno ‘Reis’ do Congo”, op. cit., p. 158.

Carlos Magno é como o nosso querido Rei Artur, que com os seus cavaleiros luta a favor da justiça e contra todos aqueles que possam ameaçar a paz de seu Império<sup>226</sup>.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia / INL / Fundação Pró-Memória, 1982.

BASTIDE, Roger. **Les religions africaines au Brésil. Contribution à une sociologie des interpénétrations de civilisation**. Paris: PUF, 1995 [1960].

BORGES, Francisca Neuma Fachine. “Tradição e contemporaneidade no ciclo carolíngio da literatura de cordel brasileira”, in BIANCIOTTO, Gabriel e GALDERISI, Claudio (ed.). **L'Épopée romane. Actes du XV<sup>e</sup> Congrès international Rencesvals, Poitiers, 21-27 août 2000**. Poitiers: Université de Poitiers, CESCUM, 2002, t. 1.

CANTEL, Raymond. “De Roland à Lampião ou la littérature populaire du Nordeste brésilien”, **Études, Littératures orales**. Paris: 1979.

CASCUDO, Luís da Câmara. “Informação sobre a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*”, in **Cinco livros do povo**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2<sup>e</sup> ed., 1979.

CEZAR, Lilian Sagio. “A santa, o mar e o navio : congada e memórias da escravidão no Brasil”, **Revista De Antropologia**, vol. 58, n° 1 (2015).

CIRINO, Giovanni. “Atuação missionária no Brasil e na África Centro-Occidental: uma interpretação dos autos catequéticos”, in Dawsey, John; Müller, Regina; Monteiro, Marianna; Hikiji, Rose Satiko (ed.). **Antropologia e Performance**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 217-234.

CORREIA, João David Pinto. “L'Épopée médiévale dans les traditions populaires portugaise et brésilienne”, in BIANCIOTTO, Gabriel e GALDERISI, Claudio (ed.). **L'Épopée romane. Actes du XV<sup>e</sup> Congrès international Rencesvals, Poitiers, 21-27 août 2000**. Poitiers: Université de Poitiers, CESCUM, 2002, t. 1.

DAWSEY, John ; MÜLLER, Regina ; MONTEIRO, Marianna ; HIKIJI, Rose Satiko (éd.). **Antropologia e Performance**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel. O passo das águas mortas**. São Paulo: Edusp, 2016 [1993].

FERREIRA, João Melchíades. **Roldão no Leão de Ouro**. São Paulo: Luzeiro, 2007 [antes de 1933].

FILGUEIRA DE ALMEIDA, Dulce. “Corpo, Cultura e Sincretismo: o Ritual da Congada”, **Pensar a Prática**, vol. 15, n° 1 (2012).

FLAVIENSE, Alexandre Gaetano Gomes. **Historia do imperador Carlos Magno e dos doze paros de França, traduzida do castelhano, por Jeronymo Moreira de Carvalho... e seguida da de Bernardo del Carpio que venceu em batalha aos doze pares de França**. Rio de Janeiro / Paris / Lisboa: Garnier, 1892, disponível na Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11648284/f5.image> [consultado dia 16/10/2019], bem como a versão espanhola de 1780, também online: <http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/consulta/registro.cmd?id=1641> [consultado dia 16/10/2019].

---

<sup>226</sup> Morgado, Georgia Barbosa, “A Permanência do Imaginário Medieval na Literatura de Cordel”, in: Silva, Andréia Cristina Lopes Frazão da; Silva, Leila Rodrigues da (ed.), *Atas da IV Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ*, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, de 14 a 18 de Maio de 2001, Rio de Janeiro, Programa de Estudos Medievais, 2001, p. 216-224, a citação está na p. 223.

- FREIRE, João Lopes. **A História de Carlos Magno e os doze pares de França**. Rio de Janeiro: Barros Filho, [1978].
- GOMES DE BARROS, Leandro. **A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás**. São Paulo: Luzeiro, 2012 [1908 (?)].
- GOMES DE BARROS, Leandro. **A Prisão de Oliveiros e seus Companheiros** [continuação do precedente]. São Paulo: Luzeiro, 2012 [1908 (?)].
- GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière**. Paris: Champion, 2006.
- GRUZINSKI, Serge. **La Pensée métisse**. Paris: Fayard, 2012.
- HAURELIO, Marco. **Aventuras de Roldão o Paladino de França**, publicação prevista em 2022.
- KUNZ, Martine. "Cordel, criação mestiça", **Cultura crítica**, n° 6 (2008).
- LANGENBRUCH, Beate. "Charlemagne le Brésilien: la figure de l'empereur construite par le *cordel* du Nordeste", in KULLMANN, Dorothea. **Oltre la mer salee. XXIe Congrès International de la Société Rencesvals, 13-17 août 2018**. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, a ser publicado em 2022.
- LANGENBRUCH, Beate. **Images de l'Allemagne dans quelques chansons de geste des douzième et treizième siècles**. Tese de doutorado defendida na Universidade de Rouen, Orient. Jean Maurice, 2007.
- LANGENBRUCH, Beate. "La Frontière : défi et richesse pour les recherches sur l'épique médiéval", in LODEN, Sofia e OBRY, Vanessa (ed.). **L'expérience des frontières et les littératures de l'Europe médiévale**. Paris: Champion, 2019.
- LANGENBRUCH, Beate. "Pérégrinations transeuropéennes et transatlantiques de la matière épique médiévale : enjeux de traduction, entre la France et le Brésil", in LAUTEL-RIBSTEIN, Florence e BUHOT DE LAUNAY, Marc-André (ed.). **Archéologies de la traduction**. Paris: Classiques Garnier (Translatio), 2020, p. 195-213.
- LE PERSON, Marc (ed). **Le Rayonnement de Fierabras dans la littérature européenne, Actes du Colloque international des 6 et 7 décembre 2002**. Lyon: APRIME, "C.E.D.I.C, 21", 2003.
- LIMA, Stélio Torquato. **A Canção do Rolando em cordel**. Mossoró: Queima-Bucha, s. d. [2009].
- MANDACH, André de. **Naissance et développement de la chanson de geste en Europe, V. La Geste de Fierabras. Le jeu du réel et de l'inraisemblable**. Genève: Droz, 1987.
- MELO, Veríssimo de. "Literatura de Cordel. Visão histórica e aspectos principais", **Literatura de cordel. Antologia**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1994.
- MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1993.
- MONTERO, Luis Humberto Olera. "La 'Historia de Carlo Magno' en el desarrollo del romancero a la décima espinela", **Revista Chilena de Literatura**, n° 78 (2011), online: <https://web.archive.org/web/20131231074431/http://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11021/11437> [consultado dia 16/10/2019].
- MONTEIRO, Duglas Teixeira. **Os Errantes do Novo Século**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- MORGADO, Georgia Barbosa. "A Permanência do Imaginário Medieval na Literatura de Cordel", in SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; SILVA, Leila Rodrigues da (ed.), **Atas da IV Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, de 14 a 18 de Maio de 2001**. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, 2001, p. 216-224.
- QUEIROZ, Maurício Vinhas de. **Messianismo e conflito social (A Guerra sertaneja do Contestado 1912-1916)**. São Paulo: Ática, 1981.
- SAAVEDRA, Yolando Pino. "La Historia de Carlomagno y de los Doce Pares de Francia en Chile", **Folklore Américas**, n° 26 (1966).

SAILLANT, Francine e ARAUJO, Ana Lucia. "L'esclavage au Brésil : le travail du mouvement noir", **Ethnologie française**, vol. 37, n° 3 (2007).

[SAMPAIO, Marcos *alias* MOURA, Moisés Matias de]. **A Morte dos 12 pares de França**. Juazeiro [do Norte, Ceará]: José Bernardo da Silva, 1961.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **La Littérature de cordel au Brésil : mémoire des voix, grenier d'histoires**. Paris: L'Harmattan, 1997.

SEVERINO JOSÉ [*alias* SANTOS, Zacarias José dos]. **A Grande Paixão de Carlos Magnos pela Princesa do Anel Encantado**. s. l., s. d. [1977].

SILVA, Antonio Eugênio da. **O Cavaleiro Roldão**. Campina Grande: dos Santos, s. d. [antes de 1942].

SILVA, Damásio Paulo da. **Historia de Carlos Magnos [E Os] 12 Pares com Malaco Rei de Fez**. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, s. d. [antes de 1949].

SILVA, Severino Borges da. **O Guerreiro Bernardo de Cárpio. Exímio vencedor dos doze pares de França**. Recife: João José da Silva, 1996 [anos 1950 o 1960 ?].

SLATER, Candice. **Stories on a string: The Brazilian Literatura de Cordel**. Berkeley: University of California Press, 1982.

SUARD, François (ed.), **Aspremont. Chanson de geste du XIIIe siècle**. Paris: Champion, 2008.



## Revista Épicas

**Seção livre**  
**Séction libre**





NUNES, Ivanildo Araujo. *La semaine, o épico bíblico sobre a criação*. In: *Revista Épicas*. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 153-161. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.153161>

### **LA SEMAINE, O ÉPICO BÍBLICO SOBRE A CRIAÇÃO** **LA SEMAINE, THE BIBLICAL EPIC ABOUT CREATION**

Ivanildo Araujo Nunes<sup>227</sup>  
Universidade Federal de Sergipe

**RESUMO:** A obra épica renascentista *La semaine* (1578), do escritor Guillaume de Saluste Du Bartas, foi publicada no período das guerras religiosas francesas. O poeta abordou em seu poema longo a criação do mundo, parafraseando o livro do Gênesis. No presente artigo exploramos por meio da *Semiotização Épica do Discurso* (SILVA) e de *Poemas Épicas: estratégias de leitura* (RAMALHO), elementos analíticos que contribuem para o estudo do gênero.

**Palavras-chave:** *La Semaine*; Du Bartas; Epos.

**ABSTRACT:** The epic Renaissance *La semaine* (1578), by writer Guillaume de Saluste Du Bartas, was published during the French religious wars. In his long poem, the poet addressed the creation of the world, paraphrasing the book of Genesis. In this article, we explore, through *Epic Semiotization of Discourse* (SILVA) and *Epic Poems: Reading Strategies* (RAMALHO), analytical elements that contribute to the study of the genre.

**Keywords:** *La Semaine*; Du Bartas; Epos.

“*La Poesie est une parlante peinture*<sup>228</sup>”, escreveu o vate Du Bartas. Tal aforismo detalha bem o poema longo – dividido em sete dias (cantos), com um total de 5.701 versos, – que atravessou diversas comunidades e aos poucos foi modificando-se, dialogando com o tempo e com as culturas. É o caso da obra épica *La semaine*, de Guillaume de Saluste Du Bartas (1544-1590), epopeia que versa sobre a narrativa mosaica dos primeiros capítulos do livro primeiro do Pentateuco<sup>229</sup>, o *Gênesis*. Nele, Deus, por meio de sua

<sup>227</sup> Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFS.

<sup>228</sup> “A poesia é imagem em palavras” (tradução nossa). DU BARTAS, 2011, p. 456.

<sup>229</sup> Os cinco primeiros livros do Antigo Testamento.

Palavra, ordena e tudo se faz em seis dias (Ele descansa no sétimo). Tratemos primeiro do fato de reconhecermos a obra como uma epopeia.

Muitos leitores desavisados acreditam que o gênero épico foi esquecido ou foi substituído pelo texto narrativo (romance, contos, parábolas, apólogos, fábulas e etc.). Vemos ainda, nas academias, pesquisadores analisarem a epopeia a partir da poética aristotélica. No entanto, como sabemos, todos os gêneros literários sofreram e sofrem transformações, não são estruturas cristalizadas. Por certo, ao se comparar a epopeia moderna com a clássica, é inevitável nos depararmos com elementos estéticos e estruturais completamente diferentes. E diante da atualização do gênero muitos estudiosos – Bowra, Staiger, Pollmann, Highet e tantos outros – se colocaram diante da tarefa de entender e analisar as transformações do gênero épico. O presente trabalho, nesse sentido, refletirá sobre a “matéria épica” de obra *La semaine*.

A epopeia *La semaine*, de Guillaume de Saluste Du Bartas, mostra-se diferente, caso a comparemos com o *epos* ático. O autor foi um poeta protestante, do período da Renascença, que sobreviveu ao massacre da noite de São Bartolomeu, e experienciou uma guerra religiosa que durou décadas. *La Semaine* surgiu dentro deste cruento cenário histórico. O poeta desenvolveu, sutilmente, em sua narrativa mito-poética, relatos históricos (KNECHT).

Alguns comentadores das obras de Du Bartas, como Cristine Barbolani, Yvonne Bellenger e Simon Goulart, também discutiram outras obras suas, importantes para a literatura francesa e ocidental, que orbitaram na esfera cristã: *L'Uranie* (1574), *Judit* (1574), *La Sepmaine* (1578) e *La Seconde Semaine* (1603),

O escritor e teórico de literatura francesa Georges Pellissier (1852-1918) abordou a versatilidade de Du Bartas e demarcou o quanto a obra do poeta gascão é um artifício de adoração ao Criador:

*De fait, ses poèmes sont avant tout des épopées par la nature du sujet et l'élévation du ton; mais elles sont en partie « panégyriques », puisqu'il y célèbre Dieu et la religion, en partie « prophétiques », si l'on considère certains épisodes où il dérobe aux prophètes leur inspiration ; en partie « didascaliques », par son intention bien arrêtée d'instruire le lecteur et par les leçons qu'il emprunte sans cesse à la description des oeuvres divines ou au récit de l'histoire sacrée<sup>230</sup> (PELLISSIER, 1882, p. 89).*

A “Semiotização épica do discurso” (1984), engendrada por Anazildo Vasconcelos da Silva, dá-nos uma orientação de como reconhecer características do gênero épico, desde o(s) antigo(s) até o(s) contemporâneo(s). Em linha gerais, as características básicas fundamentais que estabelecem o gênero são: a matéria épica, a dupla instância de enunciação, o plano histórico, o plano maravilhoso, o plano literário e o heroísmo épico. Tem-se, também, três características que não são essenciais, mas aparecem ocasionalmente: a proposição, a invocação e a divisão em cantos.

---

<sup>230</sup> Na verdade, seus poemas são, antes de tudo, épicos, pela natureza do tema e pela elevação do tom; mas são em parte "panegíricos", uma vez que celebra Deus e a religião, em parte, "proféticos", se alguém considerar certos episódios em que ele rouba sua inspiração dos profetas; em parte "didascálica", por sua intenção consagrada de instruir o leitor e pelas lições que ele constantemente toma emprestado da descrição de obras divinas ou da narrativa da história sagrada (tradução nossa).

A contribuição de Silva vai de encontro às abordagens e/ou análises que se debruçam ainda sobre a *Poética*, de Aristóteles. O filósofo de Estagira desenvolveu uma crítica no que tange às obras áticas: teatro e epos, não obstante, há muito suas reflexões têm sido utilizadas como um modelo analítico atemporal. Sobre isso, afirma Silva:

(...) Aristóteles foi obrigado a projetar a questão da criação artística no âmbito da reflexão filosófica, elaborando então proposições verdadeiramente teóricas e, por isso mesmo, de alcance ilimitado, tais como os conceitos de verossimilhança, mimese, catarse etc., que extrapolam a formulação crítica dos gêneros literários. Reconhecer a natureza crítica da proposição aristotélica não diminui em nada a importância dela, e nem de longe afeta a originalidade e a relevância da contribuição de Aristóteles para o estudo da epopeia (SILVA e RAMALHO, 2007, p.48-49).

Além deste problema conceitual, temos ainda o problema anacrônico. Muitos analisam obra épicas antigas como *A divina comédia* (1472), *Os Lusíadas* (1572), *Paradise Lost* (1667) ou mesmo obras épicas mais atuais como *Latinomérica* (2001) ou *Trigal com corvos* (2004), usando como paradigma o epos grego.

Sob um viés diferente, a partir de sua semiotização do discurso épico, Silva enfatiza que o gênero porta consigo uma particularidade estrutural, uma dupla instância de enunciação:

A forma como as instâncias *lírica* e *narrativa* incidirão para a elaboração do texto épico e o modo como a matéria épica será apresentada variarão sempre em função da concepção literária à qual determinado poema se prende. Ou seja, de forma bem simples, a partir dessa proposta, identifica-se como épico ou epopeia todo poema que desenvolva uma matéria épica por meio da dupla instância de enunciação *lírica* e *narrativa* (RAMALHO, 2014, p.39).

Já a “proposição épica” é outro elemento do epos. Pode estar nomeada no texto ou não, pode ser em prosa ou verso. Ela define o momento em que o eu lírico/narrador aponta o tema que será abordado. Geralmente, aparece na abertura da obra épica. A proposição traz relevância para a marcação do ritmo de leitura. Pode se apresentar de variadas formas: objetiva, referencial, metalinguística, metafórica ou até mesmo simbólica. Segundo a *Estratégia para leitura da poesia épica* (2014), de Christina Ramalho, a presença da proposição épica pode apresentar os seguintes aspectos:

I. A proposição quanto à forma e à inserção na epopeia:

- (1) proposição não nomeada integrada ao primeiro canto;
- (2) proposição nomeada, em destaque e em forma de prosa;
- (3) proposição nomeada, em destaque e em forma de poema;
- (4) proposições múltiplas;
- (5) proposição dispersa ou multifragmentada;
- (6) proposição ausente.

II. A proposição quanto ao centramento temático:

- (a) enfoque no feito heroico;
- (b) enfoque na figura do herói;
- (c) enfoque no plano histórico;
- (d) enfoque no plano maravilhoso;
- (e) enfoque no plano literário;
- (f) múltiplos enfoques (a matéria épica em sua dimensão mais ampla).

III. A proposição quanto ao conteúdo:

(1) referencial;

(2) simbólica;

(3) metalinguística.

(RAMALHO, 2014, p. 40-41)

Podemos classificar a proposição quanto à forma e à inserção na epopeia *La Semaine*, um caso de proposição nomeada, em destaque e em forma de poema (3). No que diz respeito ao conteúdo, este enfoca o aspecto referencial, pois, reporta ao texto canônico religioso, sobretudo, os seis primeiros cantos (dias). Quanto à proposição, ou seja, quanto ao centramento temático, o enfoque é o plano maravilhoso (d). O narrador, desde os primeiros versos do seu “poema longo”, declara que cantará “o nascimento do mundo”, fazendo uma alusão ao livro das origens veterotestamentário.

*O grand Dieu, donne moy que j'estale en mes vers  
Les plus rares beautez de ce grand univers.  
Donne moy qu'en son front ta puissance je lise:  
Et qu'enseignant autruy moy-mesme je m'instruise*<sup>231</sup> (Premier jour, v. 9-12)

Nessa proposição verifica-se, também, a presença da invocação épica, outra categoria que abordaremos aqui.

A invocação épica configura-se como uma ferramenta pragmaticamente retórica. Ora, o eu lírico-narrador invoca os poderes ou benesses de um ser superior, para auxiliá-lo na poiética:

Assim, invocando a “musa”, ou, em épocas posteriores, figuras relacionadas à perspectiva judaico-cristão, as musas humanas, forças elementais ou mesmo figuras simbólicas, a figura coletiva do povo, a da pátria personificada, a do pressuposto leitor, a do herói ou a da heroína como interlocutores etc., o poeta registra seu pedido de inspiração, amparo, energia e clareza, para que o resultado seja adequado à matéria épica enfocada (RAMALHO, 2014, p. 41).

Não que o artista seja inapto, mas a obra para alcançar um novo patamar, deve ser direcionada por algo ou alguém “maior”. É evidente que, dado o momento histórico, a invocação pode ser “desconstruída” ou remontada, na forma de gracejo.

No que tange à obra *La Semaine*, além do que já se comentou em relação à proposição, o autor efetua, logo nos primeiros versos do *Dia Primeiro*, “a invocação judaico-cristã”, pois pertence à esfera religiosa protestante e ao livro(s) sagrado(s) Torá/Bíblia: “*O Pere donne moy que d'une voix faconde / Je chante à nos la postérité: la naissance du monde*”<sup>232</sup>. (Dia I, verso 7-8)

Quanto ao “posicionamento da invocação”, este é “reincidente”, pois repete-se nos dias (cantos), que se seguem. Buscando em Deus auxílio para continuar o seu trabalho como menestrel:

---

<sup>231</sup> Ó grande Deus, que esteja em meus versos  
As mais raras belezas deste grande universo.  
Dá-me sua mente para eu poder ler:  
Q'eu ensine, mas possa aprender (tradução nossa).

<sup>232</sup> Ó Pai dê-me na voz tom fecundo  
Q'eu cante a nossa posteridade, o nascimento do mundo.

*Ce peu d'art et d'esprit que le ciel m'a donné  
A l'honneur du grand Dieu, pour nuit et jour écrire  
Des vers que sans rougir la vierge puisse lire.  
Cler surjon de doctrine, ame de l'Univers,  
Puis qu'il t'a pleu choisir l'humble ton de mes vers*<sup>233</sup> (Premier jour, v. 28-32).

A “Alma do Universo” é uma referência que o poeta faz ao Espírito Santo no *Dia Primeiro*, no verso 293. Então, ele retoma a expressão no *Dia Segundo*, como ação invocatória, pois, a terceira Pessoa da Trindade impele o homem a falar de Deus<sup>234</sup>.

Quanto ao conteúdo da invocação, este é “metatextual”, pois é focado no fazer poético: o objetivo desta invocação é, por meio do suposto apoio do/a invocado/a, poder apossar-se dos elementos necessários para a composição épica, sejam eles de natureza estética, referencial, mítica etc. (RAMALHO, 2013, p. 63).

No que diz respeito à divisão de cantos, o livro *La Semaine*, obedece à função “episódico-narrativa”. Assim como, na estrutura narrativa do *Bereshit/Gênesis*, o autor executa cronologicamente e de maneira episódica os cantos (dias).

Na tradição judaica (*Torá – Bereshit*) e na tradição cristã (*Bíblia-Gênesis*), Deus criou o mundo e tudo que nele existe: “No princípio, Deus criou os céus e a terra<sup>235</sup>.”. Narrado pelo patriarca Moisés (*Móshe*), este como escriba, transcreveu aquilo que Deus lhe revelou<sup>236</sup>. A partir desta perspectiva, o poeta huguenote francês, Guillaume de Salluste du Bartas (1544 —1590), utiliza como argumento os dois primeiros Capítulos do *Bereshit/Gênesis*, para criar sua obra épica *La Semaine* (1578).

Assim como o livro do Gênesis, em *La semaine*, quando Deus fala e o mundo é criado. Os sete cantos, um para cada dia, são divididos da seguinte forma:

- 1º dia: Criação do dia e separação da noite (766 versos);
- 2º dia: Separação entre águas e céus (1160 versos);
- 3º dia: Terra seca e vegetação, as águas Ele chamou de mares (992 versos);
- 4º dia: Corpos celestes: sol, lua e estrelas (788 versos);
- 5º dia: Animais aquáticos e aves (1118 versos);
- 6º dia: Animais terrestres e o ser humano (1054 versos);
- 7º dia: O descanso – *Shabat* (716 versos).

---

<sup>233</sup> Este pouco de arte e espírito que o céu me doou  
Em honra ao grande Deus, noite e dia a anotar  
Versos que a virgem pode ler sem corar.  
Fonte de Aprendizagem clara, Alma do Universo,  
Então faz chover no tom humilde do meu verso (tradução nossa).

<sup>234</sup> 2 Pedro 1:20-21

<sup>235</sup> Gênesis 1:1

<sup>236</sup> No Antigo Testamento, bem como na Torá, por várias vezes é dito que os cinco primeiros livros (pentateuco) foram escritos por Moisés: Josué 1:7-8; 23:6; I Reis 2:3; II Reis 14:6; Esdras 3:2; 6:18; Neemias 8:1; Daniel 9:11-13. Outrossim, no Novo Testamento: Atos 13:39; 15:5; Hebreus 10:28.

Quanto ao reconhecimento do lugar da fala autoral, podemos apontar, no plano literário da obra, “uma voz alienada”. Du Bartas como huguenote, compartilhava da fé no Deus trino, cujo poder criou o mundo, em seis dias, e, no sétimo, repousou.

Outro detalhe do gênero épico é que ele é uma amálgama de dois planos: o histórico e o mítico. O aspecto histórico obedece uma cronologia e é ancorado no real. Muitas obras épicas exploram o prisma da história: *A Ilíada* (guerra de Tróia); *Eneida* (origem de Roma); *Os Lusíadas* (expansão marítima europeia); *O Uruguai* (massacre indígena); *Colombo* (o navegador genovês). Já o aspecto mítico reafirma o viés literário, criando um diálogo com a história propriamente dita. Podemos usar como exemplos obras como *Os Lusíadas*, em que o gigante Adamastor personifica o Cabo das Tormentas, ou mesmo, na *Ilíada*, em que os deuses operam na guerra de Tróia:

Entre eles qual dos deuses provocou o conflito?  
Apolo, filho de Ieto e de Zeus.  
Enfurecera-se o deus contra o rei e por isso espalhará  
Entre o exército uma doença terrível de que morriam as hostes,  
Porque Atrida desconsiderara Crises, seu sacerdote.  
(HOMERO, 2013, p.8).

O discurso mítico é algo riquíssimo (ELIADE, 2000) e, conforme acentuado, faz parte da matéria épica. O mito permeia várias culturas (CAMPBELL, 2001), (ENUMA ELISH, 1994), (HESÍODO, 1991), e é uma teia de símbolos (CHEVALLIER & GHEERBRANT). Também é um discurso que orbita o viés religioso (CASSIRER, 2009), além do viés literário (BRUNEL, 2005). Ao narrar a semana da criação, poema *La semaine* faz uso do discurso bíblico (TILLICH, 2009) e do enaltecimento da mítica cristã.

O filósofo Cassirer acentuou que a linguagem, o mundo mítico-religioso e a arte se apresentam como outras tantas formas simbólicas particulares (1956, p. 163). Porém, há uma certa resistência ao associar Mito e Religião, sobretudo, entre os pesquisadores da(s) área(s) que consideram discursos opostos. Para o mitologista Joseph Campbell, são discursos muito próximos. Para ele, a religião pode ser entendida como uma incompreensão popular da mitologia, já a mitologia seria um sistema de imagens que dota a mente e os sentimentos de um sentido de participação, num campo de significados (2002, p.22).

Os mitos fundadores são os dos mais comuns nas comunidades, aquilo que Campbell nomeia como “relatos de Criação”. Além dos livros com temáticas religiosas, algumas obras épicas retomam esse Mito: *Enuma Elish* (mito de criação babilônico); *Atracsis* (mitologia suméria sobre a criação); *Paraíso Perdido* (o pecado original) e *La Semaine* (crença judaico-cristã). O presente trabalho debruça-se sobre a obra *La Semaine*, um poema longo pouco conhecido no Brasil, mas publicado em diversos países.

Quanto à dimensão real, o relato mítico constrói por meio do caos, o mundo sem forma, sem ordem, algo que, historicamente, Du Bartas refere-se às guerras religiosas (PERNOT, 1987), e por meio do seu poema, ele aponta que Deus traz tudo a ordem. Essa paráfrase, poeticamente organizada, reafirma o

monoteísmo calvinista de Du Bartas, em seus sete cantos (que correspondem aos dias). La *Semaine* passeia pela cronologia da Criação, mostrando a totalidade dela, como destacou Santo Ambrósio:

Pois, a totalidade das coisas visíveis são o céu e a terra, que parecem dizer respeito não só ao ornamento deste mundo, mas também a um sinal das coisas invisíveis; são uma espécie de argumento daquelas que não se veem, como naquela palavra profética: Os céus narram a glória de Deus e o firmamento anuncia as obras de sua mão (2009, p.14).

Assim, como em Moisés, em Du Bartas, a palavra imperativa de Deus fez tudo surgir: “Pois ele falou, e tudo se fez; Ele ordenou, e tudo surgiu<sup>237</sup>”. A Palavra de Deus, não apenas, transformou o mundo disforme em algo habitável e “bom”, mas também “(...) convocou à existência elementos inexistentes<sup>238</sup>”.

*Qui, volant à l'entour, donnoit le jour par ordre  
Aux embrouillez climats de ce gouffreux desordre,  
Comme ores faict Titan, qui parle ciel porté  
Est le char flamboyant de la mesme clarté:  
Il n'eust pas si tost dit, LA LUMIERE SOIT FAITE,  
Que ce Masse s'achemine à sa forme parfaite  
Et laisse, illuminé des rais d'un grand flambeau<sup>239</sup> (Premier jour, v. 175-181)*

Du Bartas imputa, no seu poema longo, o texto sagrado, respeitando a ordem das coisas conforme vão sendo criadas: “*L'Architecte du monde ordonna qu'à leur tour/ Le jour suivist la nuict, la nuict suivist le jour* (Premier jour, v. 497-498)<sup>240</sup>”.

Outro filósofo da *Patrística* acentuou o poder da Palavra do Criador:

Deus não executa suas obras mediante movimentos temporais de seu espírito ou de seu corpo, como as executa o homem ou o anjo, mas pela eterna e incomutável e permanente razão de seu Verbo coeterno com ele, e por um certo calor, se assim posso falar, de seu santo Espírito igualmente coeterno (AGOSTINHO, 2005, p.30).

Ora, esse Verbo (logos), descrito por Santo Agostinho, diz respeito ao Evangelho escrito por S. João, em que há uma intertextualidade que retoma o texto da Criação:

*No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Tudo foi feito por ele; e nada do que tem sido feito, foi feito sem ele. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens. (João 1:1-4).*

---

<sup>237</sup> Salmos 33:9

<sup>238</sup> Romanos 4:17

<sup>239</sup> Quem, pairando em torno, deu o dia por ordem

Para confundir o clima nesta horrível desordem

Como os minérios titânicos, quem do céu introduz

É a carruagem flamejante, semelhante luz:

Não foi tão cedo dito, A LUZ SEJA FEITA,

Que esta Massa se mova para sua forma perfeita

E deixe, iluminado pelos raios de uma grande tocha (tradução nossa).

<sup>240</sup> O Arquiteto do Mundo ordenou que, por sua vez/ O dia seguiu a noite, a noite seguiu o dia (tradução nossa).

O Verbo (logos), como instrumento para a Criação, é um fator relevante para Du Bartas. Além de dialogar com o divino, metalinguisticamente, ele explora sua estética.

Silva, também demarcou as muitas matrizes épicas que surgiram, no decorrer da história, como o *Modelo Épico Renascentista*, uma manifestação do discurso épico, no século XVI, imbuído pela matriz épica clássica e eivada pela concepção literária renascentista (2007, p.74).

A leitura da obra épica *La semaine* se faz a partir do modelo renascentista. Houve outras obras de época que se ajustam a este modelo: *Orlando furioso*, de Lodovico Ariosto (1474-1533), *La Franciade*, de Pierre de Ronsard (1524- 1585), *Araucana*, de Alonso de Ercila (1533-1594), *The Faerie Queene*, de Edmund Spenser (1552?-1599) e *Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso (1544-1595). Outro detalhe é que o modelo épico renascentista, assim como o modelo barroco, retoma a diretriz romana e grega, conforme já foi acentuado. Nesse conjunto de manifestações épicas, a obra mais conhecida é *Os Lusíadas*, de Luís de Camões (1524-1580), escrito em português-lusitano. A obra é amplamente conhecida, sendo equiparada à odisseia homérica. *La semaine*, no entanto, nunca teve uma tradução para o português.

Como se vê, há um amplo espaço para reflexões críticas acerca de *La semaine* e de suas especificidades épicas, com destaque para a presença do plano maravilhoso cristão. *La semaine* não só comprova a permanência e as transformações do gênero como se insere numa categoria importante da produção épica: a epopeia religiosa.

### Referências bibliográficas

ALVES, Fábio. Unidades de tradução. In: PAGANO, Adriana; MAGALHÃES, Célia. **Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação**. São Paulo: Contexto, 2014.

**A EPOPEIA DE GILGAMSEH**. Trad. Carlos Daudt de Oliveira. 2a ed. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

AGOSTINHO. **Comentário Literal ao Gênesis**. Tradução de Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética**. In: ARISTÓTELES. Obras. Madrid: Aguilar, 1973.

BARBOLANI, Cristina. **Las traducciones al castellano de la première semaine de Du Bartas**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

BELLENGER, Yvonne. **Les éditions de la semaine**. In: *La Semaine ou Creation du monde*. In: DU BARTAS, Guillaume. Édition dirigée par Jean Céard. Paris: Classiques Garnier, 2011.

**BÍBLIA** de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 1995.

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CAMPBELL, Joseph. **Isto és tu: redimensionando a metáfora religiosa**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Landy, 2002.

CASSIRER, Ernest. **A filosofia das formas simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.



- CHEVALLIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos** - 2. ed. Trad. Vera da Costa e Silva e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- DU BARTAS, Guillaume. **La Sepmaine ou Creation du monde** - Tome 1. Annotations de Pantaleon Thevenin. Paris: Classiques Garnier, 2011.
- DU BARTAS, Guillaume. **La Sepmaine ou Creation du monde** - Tome 2. Édition dirigée par Yvonne Bellenger. Paris: Classiques Garnier, 2011.
- DU BARTAS, Guillaume. **La Sepmaine ou Creation du monde** - Tome 3. Édition dirigée par Jean Céard. Paris: Classiques Garnier, 2012.
- DU BARTAS, Guillaume. **La Sepmaine ou Creation du monde**. Paris: Actes Sud, 1988.
- DU BARTAS, Guillaume. **The Divine Weeks**. Trad. Josuah Sylvester. Oxford: OUP, 1979.
- DURÃO, Fábio Akcelrud. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ENUMA ELISH**: Poema babilónico de la Creación, Madrid, Editorial trota, 1994.
- GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário de Mitologia Grega**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- ILÍADA**. Homero. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.
- JOSEFO, F. **História dos hebreus**. 8. ed. Rio de Janeiro: CPAD, 2004.
- KNECHT, Robert Jean. **The French Religious Wars, 1562-98**. Osprey Publishing: UK. 2002.
- OTTONI, P. (org.). **Tradução: a prática na diferença**. Campinas/SP: Editora da UNICAMP: FAPESP, 1998.
- PAES, J. P. **Tradução: a ponte necessária**. São Paulo: Ática, 1990.
- PELLISSIER, Georges. **La Vie et les œuvres de Du Bartas, thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris**. Paris: Hachette, 1882.
- PERNOT, Michel. **Les guerres de religion en France, 1559-1598**. Paris: SEDES, 1987.
- RAMALHO, Cristina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes, o epos de a nação solar no cosmos da épica universal**. Aracaju: Editora ArtNer, 2015.
- RAMALHO, Christina. **Poemas Épicos: estratégias de leitura**. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.
- SANTO AMBRÓSIO. **Examerão**. Os seis dias da criação. São Paulo: Paulus, 2009.
- SCHÜLLER, Arnaldo. **Dicionário enciclopédico de teologia**. Canoas: Ed. ULBRA, 2002.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopeia Brasileira: Das origens ao século XVIII**. Aracaju: ArtNer Comunicação, 2015.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopeia Brasileira: teoria, crítica e percurso**. Vol-1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.



RAMALHO, Christina. About epic subject: heroes, heroines and anachronism. In: **Revista Épicas**. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 162-179. ISSN 2527-080-X

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10.162179>

### **ABOUT THE EPIC SUBJECT: HEROES, HEROINES AND ANACHRONISM**

### **SOBRE O SUJEITO ÉPICO: HERÓIS, HEROÍNAS E ANACRONISMO**

Christina Ramalho  
UFS/CIMEEP/REARE/IIS

**ABSTRACT:** Considerations about a special subject, the epic, or, in other words, the hero and/or the heroine who are the protagonists of some long poems which talk about history and myth in a literary way, with or without traces of anachronism. We will consider the evolution of concepts of subject as a fundamental category for literary studies, the evolution of the epic genre itself, the epic representation of women and the anachronism as a possible presence in epic poems. Illustrating our reflection we will comment some epic poems which integrate the epic expression in English: *The faerie queene*, by Edmund Spenser; *Paradise regained*, by John Milton; *The Rape of the Lock*, by Alexander Pope; *The Fall of Hyperion*, by Keats; *Christ*, by Gavin Bantock; and *South America. Mi hija*, by Sharon Doubiago.

**Keywords:** Anachronism. Epic subject. Cultural identity. Epic heroism. Gender.

**RESUMO:** Considerações sobre um tema especial, o épico, ou seja, o herói e/ou a heroína que são protagonistas de alguns longos poemas que falam de história e mito de forma literária, com ou sem traços de anacronismo. Consideraremos a evolução dos conceitos de sujeito como categoria fundamental para os estudos literários, a evolução do próprio gênero épico, a representação épica da mulher e o anacronismo como uma possível presença nos poemas épicos. Ilustrando nossa reflexão comentaremos alguns poemas épicos que integram a expressão épica em inglês: *The faerie queene*, de Edmund Spenser; *Paraíso recuperado*, por John Milton; *O estupro da fechadura*, de Alexander Pope; *A Queda de Hyperion*, de Keats; *Cristo*, de Gavin Bantock; e *América do Sul. Mi hija*, de Sharon Doubiago.

**Palavras-chave:** Anacronismo. Assunto épico. Identidade cultural. Heroísmo épico. Gênero.

In this text, we will reflect on the presence of heroes and heroines as protagonists of epic poems or even of some long poems which talk about history and myth in a literary way, not necessarily considered as epic by the traditional critical approach. These heroes and heroines will be treated here as epic subjects.

Beginning by considering different concepts of the subject category as an important way to understand the evolution of the epic subject itself, this approach includes reflections on possible forms of anachronism and, also epic women representation. Illustrating our reflection, we will mention and comment about some poems that integrate the epic expression in English language: *The faerie queene*, by Edmund Spenser; *Paradise regained*, by John Milton; *The Rape of the Lock*, by Alexander Pope; *The Fall of Hyperion*, by Keats; *Christ*, by Gavin Bantock; and *South America. Mi hija*, by Sharon Doubiago. This approach will metonymically reveal the timeliness and the actuality of the epic genre, even if in renewed forms. Our main goal is to contribute to an up-to-date view of the epic genre, in its peculiarity: the heroism.

Introducing the question, it is important to consider that, through the ages in the West, Greek and Roman epic tradition, models of epic heroism can be taken, by other poets, anachronistically, in the sense of limited imitation, or through a creative form of anachronism. About the anachronism, Srinivas Aravamudan says that:

The subject of anachronism (more or less everybody, because no living localized human being can fully occupy the hot seat of objectivist historicism, even when speaking in its name) goes beyond historicism by refashioning an explanation of himself or herself in the wake of the multiple futures that exist in the now, rather than by yielding to the tyranny of a totalized now that purportedly lead to a singular future (ARAVAMUDAN, 2019, p. 351).

So, when we visit categories as “subject” and epic heroism, we must know that some type of anachronism will be present, because the human being is always part of a history as well all literature works relate to literature as innate human expression. According to Aravamudan, “The return of anachronism is nothing more than the return of the subject, which might console some even as it alarms others” (ARAVAMUDAN, 2019, p. 351). This is the moment of returning to the aim “subject”, because we need to identify the moments in which epic production manages to make apparently anachronism manners of rethinking the inscription of the human being in the world.

Although Descartes, Kant, Marx, Nietzsche, Heidegger, Freud, Beauvoir, Lacan, Derrida, Foucault, Kristeva, among many other, have exhaustively discussed the theme subject and came to countless subject theories, if we think about a special type of subject as the epic one, it is not necessary to take up all the evolution of these theories in their encircling and conceptual nature (philosophical, sociological, anthropological, etc.). It is utterly essential to consider that visiting the epic hero and the epic heroine categories implies in reflecting theoretically upon the subject’s question, since both will be understood as such from their performances as subjects of the action and of the discourse. As an epic hero and even an epic heroine is above all, cultural representations of human being, to study subject as a cultural category seems to be a productive option.

The epic subject has specific characteristics or particularities, some of which are intimately related to the displacement action, inherent to the narrative structure from which this kind of manifestation is composed. The epic subject is, undoubtedly, a “being in action”, and for this action it gains a social-symbolic

value: to represent the historical-existential inscription of the human being that managed to accomplish a “journey” in the world, integrating to this journey a mythical experience that intensifies the symbolic value of the journey.

Therefore, in terms of an investigation which centre of interest is the difference of gender, susceptible to be recognized in the epic subject category, one has to consider how the evolution of the ways of human being’s performance in society allowed epic heroism to stop being exclusivity male and became to be an opened possibility to women, which way of social performance is suffering radical changes in the last two centuries. In an even broader sense, we cannot forget that human being, in our days, has other types of confrontations to overcome. So, being a hero or a heroine today is not the same from the past. Müller, talks about some current heroic experiences that we live in our more common dreams (or nightmares):

In many of our dreams we are also in route. At the beginning of a “trip” towards ourselves we are suddenly in unknown cities, we walk by isolated areas or we get lost in forests and mazes. Sometimes, we cannot even leave: we are without the luggage, without the documents or without the ticket, the car does not work, we lose the bus by seconds. In another occasion, we lose the money on our way or we look desperately for the car parked somewhere. The dreams we have thus show our fears and conflicts, which are opposed to the “heroic road” and that make the flow of creative life so difficult for us to follow<sup>241</sup>.

This kind of anti-heroism seems to be incompatible with an epic hero, but, otherwise, we can think that the concept of the epic subject may follow the evolution of the subject concept, because when an epic poem represents the human being and all its heroic acts, one type of subject is also represented. And, if we know that the concept of subject has been changing through the ages, we cannot study an epic poem using the same values and points of view of ancient times, under penalty of being anachronistic theoretically. Stuart Hall, with his theories about the subject, helps us to understand the very presence of heroism in the epic through the ages. Let us recover some of his considerations.

Stuart Hall refers to three cultural subject conceptions: the *Enlightenment subject*, the *sociological subject* and the *post-modern subject* (HALL, 2002, p. 10). The first subject was constituted from Descartes’ theoretical constructions who, postulating the dichotomy matter X mind, made human being the subject of a rationalized life experience. This postulation deconstructed human being’s subservience to the religious logics that castrated self-knowledge with the purpose of exercising control upon human behaviour. For this reason, before this rational conscience of existing in him/herself and by him/herself, or even what Hall calls *Enlightenment subject*, the human being could not understand him/herself as a subject. Even in the classic anthropocentric time, it would fall to the philosopher to guide human beings towards intelligible knowledge,

---

<sup>241</sup> Original in Portuguese: “Em muitos dos nossos sonhos também estamos a caminho. No começo de uma “viagem” em direção a nós mesmos vemo-nos de repente em cidades desconhecidas, caminhamos por regiões isoladas ou nos perdemos em florestas e labirintos. Às vezes, nem conseguimos partir: estamos sem a bagagem, sem os documentos ou sem a passagem, o carro não pega, perdemos o ônibus por questão de segundos. Numa outra vez, perdemos o dinheiro no caminho ou procuramos desesperados o automóvel estacionado em algum lugar. Os sonhos que temos mostram assim nossos medos e conflitos, que se opõem ao “caminho heroico” e que tornam tão difícil para nós seguir o fluxo da vida criativa” (MÜLLER, 1997, p. 19-20).

diverting them from the sensitive path which, in the philosophical perspective, would alienate the being from knowledge. With Christianity, religion assumed this guiding role. And it has been like that for practically ten centuries. Let's think about this already bringing to light a famous epic poem: *Paradise recovered*, by John Milton (1608-1674).

In an epic poem as *Paradise recovered*, situated precisely on this border between Christian perspective and the Enlightenment subject, we can observe how religion ruled the question of human identity. Being was a question of obedience or not to God, as we can see in the epic proposition, which opens the First Book:

I, Who erewhile the happy Garden sung,  
By one mans disobedience lost, now sing  
Recover'd Paradise to all mankind,  
By one mans firm obedience fully tri'd  
Through all temptation, and the Tempter foil'd  
In all his wiles, defeated and repuls't,  
And Eden rais'd in the vast Wilderness.  
(MILTON, 2014, p. 54)

The epic heroism in Milton was, itself, different from the epic heroism of Greek and Roman heroes. The main battle to be won was not a battle of war, but a battle against the forces of evil, against temptation, which diverted the man of God. In the same way, the epic muse was not the same of Homeric and Virgilian epics. For this reason, the epic voice of Milton's poem claims:

Thou Spirit, who ledst this glorious Eremite  
Into the Desert, his Victorious Field  
Against the Spiritual Foe, and broughtst him thence  
By proof th' undoubted Son of God, inspire,  
As thou art wont, my prompted Song else mute,  
And bear through highth or depth of natures bounds,  
With prosperous wing full summ'd to tell of deeds  
Above Heroic, though in secret done,  
And unrecorded left through many an Age,  
Worthy t'have not remain'd so long unsung.  
(MILTON, 2014, p. 54)

Despite the ideological distance from the classical tradition, Milton, in his poem, makes use of many classic references, which is sustained by the concept of anachronism as a way of belonging to a tradition. But in this case only a more in-depth study could account for the examples that Milton's work presents in terms of dialogue with the Homeric and Virgilian tradition. Let's come back to Hall.

Through Descartes, the existing conscience made human being the centre of the philosophical knowledge. This Enlightenment subject, self-centred, male and individualized, was ratified by John Locke's thought, for whom the individual was "sovereign" for having the possibility of guiding his conscience towards past, present and future, to rationally organize his existential experience. Curiously this new experience

provoked a certain reaction to classic and religious epic poetry, and designated a series of satirical epic poems, called “mock-epic”, among which stood out *The Rape of the Lock*. A hero-comical poem (1712–14), by Alexander Pope (1688-1744). Part of its opening text show us how Pope faced the religious epic tradition ironically:

The Machinery, Madam, is a term invented by the critics, to signify that part which the Deities, Angels, or Dæmons, are made to act in a poem: for the ancient poets are in one respect like many modern ladies; let an action be never so trivial in itself, they always make it appear of the utmost importance. These Machines I determined to raise on a very new and odd foundation, the Rosicrucian doctrine of Spirits.

I know how disagreeable it is to make use of hard words before a lady; but it is so much the concern of a poet to have his works understood, and particularly by your sex, that you must give me leave to explain two or three difficult terms. The Rosicrucians are a people I must bring you acquainted with. The best account I know of them is in a French book called *La Comte de Gabalis*, which, both in its title and size, is so like a novel, that many of the fair sex have read it for one by mistake. According to these gentlemen, the four elements are inhabited by Spirits, which they call Sylphs, Gnomes, Nymphs, and Salamanders. The Gnomes, or Dæmons of earth, delight in mischief; but the Sylphs, whose habitation is in the air, are the best conditioned creatures imaginable; for, they say, any mortal may enjoy the most intimate familiarities with these gentle spirits, upon a condition very easy to all true adepts, – an inviolate preservation of chastity.

As to the following cantos, all the passages of them are as fabulous as the Vision at the beginning, or the Transformation at the end (except the loss of your hair, which I always mention with reverence). The human persons are as fictitious as the airy ones; and the character of Belinda, as it is now managed, resembles you in nothing but in beauty (POPE, 1968, p. 141).

Parodies and comic recreations were forms of opposition to a tradition in which the human being could not recognize itself. As Aravamudan says, “any analysis of anachronism, whether of event or of period, has to take into account the function of dating that makes such discernments possible” (ARAVAMUDAN, 2019, p. 334). These creative ways of taking tradition back to dismantle or deny it were a trend at a time when the human place was dismantled as well. They were a Cartesian way of trying to order the new from the negation of the old. At the same time, this denial, as the text presented in “English Literature – Notes – The Rape of Lock: A Mock-Epic” (2020) says, may seek in what is still older a way of opposing matter than the focus of satire:

*The Rape of The Lock* is an excellent example of mock-epic or heroi-comical poem in English Literature. The epic had always been considered as the most serious of literary forms; it is grand in style, deals with weighty subject; Its personages are dignified. For example- Homer’s *Odyssey*, Virgil’s *Aeneid*, and Milton’s *Paradise Lost*.

In contrast, the mock-epic is a poetic form which uses the epic structure but on a miniature scale, and has a subject that is trivial and unimportant. The purpose of the mock-epic or mock-heroic poem is satirical. In fact, a mock-heroic poem is not a satire on poetry itself, but the target of the attack may be a person or an institution or the whole society. Though, the subject of such a poem is trivial or unimportant, the treatment of such subject is heroic or epic and such exaggeration of the trivial naturally arouses laughter.

Alex Eric Hernandez, on the other hand, in “Commodity and Religion in Pope’s *The Rape of the Lock*” presents us with one important aspect of this work of Pope:

Pope criticizes those who would commodify the ethical heart of Christianity by making the provocative claim that, like the powders used to beautify Belinda, the Bible may become simply another accessory for those positioning themselves socially – or, perhaps more insidiously, it becomes an ideological tool for a rapidly industrializing society (HERNANDEZ, 2019, p. 569-570).

Pope, therefore, rationalizes faith, linking it to a material idea of consumption, which, therefore, deconstructs the heroic epic subject pattern seen in Milton. Somehow, through a comic perspective, Pope achieves what, in the figure of the epic religious hero, would actually be artificial, since the religious values, in turn, would also be so.

The presence of satirical works that dialogue with or take ownership of the epic is a relevant sign for understanding the transformations in the very vision of the relationship between subject and society and the very concept of subject itself. And in this sense, the epic hero is, in a way, an emblematic figure, since he represents an idealized pattern of conduct and character. Tom MacFaul, in the article “The Butterfly, the Fart and the Dwarf: the Origins of the English Laureate Micro-Epic”, reflects on Pope’s use of the ancient epic to criticize the heroic values of his time:

Certainly, part of the effect of the poem’s miniaturization of the heroic is to suggest a general diminution and aestheticizing of heroic values at Elizabeth’s Court, as Robert A. Brinkley points out, but the idea of heroic action being vitiated and entangled by webs of power beyond a hero’s ken allows the heroic code to be both valued and treated as doomed. This kind of mock epic has considerable congruity with the attitude of the truest epics, such as the *Iliad* and the *Aeneid* (MACFAUL, 2007-2008, p. 146).

Observing this point of view, we can remember other one through “English Literature – Notes – The Rape of Lock: A Mock-Epic” (2020): “He does not want to mock the form of epic rather his aim is to mock his society in its very failure to rise to epic standards. He exposes the meanness of his age’s nobility by contrasting it with the bravery and noble height of traditional noble heroes”. In some way, therefore, the model of the classic epic hero can be emulated to think about the new subjects that will appear in the epics through the ages. And this emulation sometimes tends to follow the path of emptying the classic model itself, now it can be a creative resource that appropriates the old to design the new. And, in Pope’s poem, something else stands out: the protagonism is given to a woman, Belinda<sup>242</sup>, who turns out to be a kind of symbol of what, according to the poem, was the real face of Religion: a fashionable thing. In “episodes that conflate religious iconography with the ideology of capitalist mercantilism” (HERNANDEZ, 2019, p. 572), we can see the investment in the rationalization of an experience that, being religious, would be mythical-mystical. But this rational subject would not be able to resist the changes in the world for a long time.

Turning to Hall’s ideas, the complexity of modern societies diluted the Cartesian subject’s action power and brought to surface the social injunctions and Darwinian biological determinisms, decisive factors, so that the individual displacement towards the social would be processed. Individuality became, then, a data in the complexity of the human-existential experience, which orientation followed, now, the courses of

---

<sup>242</sup> In real life, Arabella Fermor.

a more cultural apprehension of the relationships between the individual and society. In this process, however, the effect of the construction of a typically Cartesian thought could still be felt, because, in an evident dualism, it fell to psychology the individual subject's understanding and to sociology, the social subject's understanding. Lost in the handling of his/her social masks, this *sociological subject* did not access or integrate his individual dimension. Implicitly, though, the individual mark continued to be a male projection, now added to the racial (white), geographical-cultural (western) and economical (bourgeois) referents.

Names as Percy Bysshe Shelley (1792-1822) and John Keats (1795-1821) situated precisely on this border between the Enlightenment subject and sociological subject, are examples of changings in subject concept. Some classic literary aspects were revisited by them, although in different perspectives<sup>243</sup>. The poem *The Fall of Hyperion* (1819), by Keats, presents a new vision about the space that the dream could have in an epic poem. And this view certainly influenced the transformations by which the epic genre passed in the XIX's, both in terms of heroism and in relation to the concept of history. Let's look at the opening of the poem:

CANTO I<sup>244</sup>

Fanatics have their dreams, wherewith they weave  
A paradise for a sect; the savage too  
From forth the loftiest fashion of his sleep  
Guesses at Heaven; pity these have not  
Trac'd upon vellum or wild Indian leaf  
The shadows of melodious utterance.  
But bare of laurel they live, dream, and die;  
For Poesy alone can tell her dreams,  
With the fine spell of words alone can save  
Imagination from the sable charm  
And dumb enchantment. Who alive can say,  
'Thou art no Poet may'st not tell thy dreams?'  
Since every man whose soul is not a clod  
Hath visions, and would speak, if he had loved  
And been well nurtured in his mother tongue.  
Whether the dream now purpos'd to rehearse  
Be poet's or fanatic's will be known  
When this warm scribe my hand is in the grave.

When Keats rethinks the place of poetry it provokes the Cartesian's own logical vision of the world. It was clear that the division between rational and subjective perspectives of life was not enough to give some signification for human presence in world. In that context, epic poetry would have to change its own perspective, mainly about themes as history, heroism, society. Through Vicent Newey's presentation of the history of the creation of *The Fall of Hyperion* – with emphasis on the construction of the characters Saturn and Oceanus, in the first version *Hyperion* – we can see an example of the conflict between these two perspectives:

---

<sup>243</sup> Gilbert Highet compares Keats compares Keats to Shakespeare and Shelley to Milton (A, 187-199).

<sup>244</sup> Web access (see Bibliography).



This was also a time of intense intellectual activity. He was reading and carefully annotating *Paradise Lost* from late 1817 on, and took Cary's translation of Dante's *Divine Comedy* with him on his Northern tour of summer 1818. This literary study was part of a sustained effort of exploration and insight that embraced wider aesthetic issues, current events, and the course of human affairs. Keats began *Hyperion* in fall 1818, abandoned it in mid-sentence by April 1819, began a reconstruction as *The Fall of Hyperion* (NEWHEY, 2001, p. 70).

In reviewing the grand march of intellect (*KL* 1.281–82), Keats took pains to praise Wordsworth's poetic "Genius" over Milton's "Philosophy." Oceanus's philosophy is decidedly un-Miltonic, because un-theological. Questions of good and evil, of vice and virtue, of moral action, of damnation or redemption from sin, do not figure in his account of universal destiny to progressive "perfection." (NEWHEY, 2001, p. 73)

Keats' process of creation involves a profound reflexion about of Literature's role. Like Dante, a lyrical/narrator is the hero who will face the challenge of uniting reason (the result of the consciousness of epic creation) and imagination, which corresponds to a content of pain. His guide during his travel was the muse Moneta, who emphasizes, in some way, that suffering is a necessary component to achieve a truly artistic vision. In the Canto II, Moneta reveals that there is an intangible plan, which the human only touches with the imagination:

Mortal, that thou may'st understand aright,  
'I humanize my sayings to thine ear,  
'Making comparisons of earthly things;  
'Or thou might'st better listen to the wind,  
'Whose language is to thee a barren noise,  
'Though it blows legend laden through the trees.  
'In melancholy realms big tears are shed,  
'More sorrow like to this, and such like woe,  
'Too huge for mortal tongue, or pen of scribe.

In order to resolve this conflict, the human being will need to merge scientific knowledge with the observation of social reality, still opening space for what the language offers in terms of imaginative sensitivity. But the weight of social disorder will be increasing and will lead to the impossibility of reconciliation between the *sociological subject* and in the tradition represented by the *Enlightenment subject*.

So, since the end of the 19<sup>th</sup> century, the impossibility of establishing a unit between the individual and the social projected the subject into a chaotic situation and arose the "isolated, exiled or alienated figure of the individual, put against the backdrop of the crowd or of the anonymous and impersonal metropolis" (Hall 32). Punctual works by artists such as Baudelaire and Kafka highlighted the subject's unusual experience, taken either as a *flâneur*, or as a dandy, or even as a subject outside his/her body. The moving, as a lost body in space or as a mind outside his/her body, revealed the being's decentering and evidenced the metonymical character of the human-existential experience, in other words, the subject's identity being fragmented, any kind of centering became impossible, or even better, a multiple centering took place.

According to Stuart Hall, "a displaced structure is the one which centre is displaced, not being replaced by another, but by a plurality of centres of power" (HALL, 2002, p. 16). Thinking about this

decentered being, defined by him as a post-modern subject, Hall recognizes five theoretical postulations that occurred to transform the Enlightenment subject into post-modern subject, passing by the sociological subject: the Marxist structuralism, represented mainly by Louis Althusser; the discovery of the “unconsciousness” by Freud and subsequent visions, such as the ones of Lacan; Ferdinand de Saussure’s linguistic structuralism and posterior thoughts, such as Jacques Derrida’s and alike thinkers, who reached the multimodular feature of the words and the real impossibility of an individualized discourse; Michel Foucault’s philosophical and historicist studies about the power mechanisms and disciplinary controls, which objective is to offer docility to human being; and, finally, the theoretical postulations and the feminist natured social movements, such as the ones of Simone de Beauvoir and Julia Kristeva’s, among other, which deconstructed culturally ingrained dichotomies as, for instance, “the public and the private” and addressed their thought and action to the apprehension of the formation of the sexual and gender identities.

All these theoretical incursions concerning human existence ratified and, in a certain way, impelled the refragmentation process of the identities already fragmented by the incongruity between the individual and the social. Although among the “bits” of the Enlightenment subject and sociological subject one could still glimpse, with a certain easiness, the marks of the male/white/ Eastern/bourgeois centering, it cannot be denied that this chaotic process began the extermination of the singularities that determined in a valuing, hierarchical and exclusivist way, categories such as “class” and “gender”.

Because of all of this, to consider about the epic subject's course as one of the symbolic categories of the human-existential experience ends up by making clear the recognition that if the male Cartesian subject was deconstructed by the effect of human life’s sociological orientation, it did not fall to this sociological orientation to, in fact, reorganize the society, since only the formulation of the social injunctions was bound to it, not the redistribution of the social roles, which, in turn, continued to be restricted to the domain and the male elite control.

The passage of the structuralist thought towards the post-structuralist one promoted, indeed, if not a redistribution, at least a deconstruction of the sources and forms of power. History, for instance, that so far had had a patriarchal orientation for the apprehension and reading of the facts, was compelled to a redefinition of its philosophical and theoretical criteria. Hence the possibility of rethinking the category of the historical subject and, consequently, reviewing the formation of national identities. Being the post-modern subject, as seen, a decentered subject, it will be, as Homi K. Bhabha (1998) proposes, in the *amid-place*, that we will rediscover him/her. If the amid-place brings with itself the marks of the differences, it cannot stop integrating to its complex structure several dimensions of the human-existential experience, among them, the mythical one. It is in this aspect that the epic hero and heroine’s figures acquire relevance again, taken here as epic subjects. The first manifestations of the epic discourse in western literature revealed heroes as subjects in displacement, to which was attributed the role of circulating between the historical and wonderful plans and act in both so, as to be the agent of the fact and the myth. Hence, perhaps, the revelation

of being the epic heroism a perfect allegory of the conquest of this amid-place proposed by Bhabha<sup>6</sup>, in other words, the epic subject, transiting through the historical and mythical dimensions of the being, lives an enriching experience that projects him/her simultaneously in the national and in the universal, in the field of the historical-cultural injunctions and in the field of the mythical-symbolic injunctions, existence that, as a result, allows him/her the symbolic conquest (because literary) of an individuality.

Joseph Campbell (1988) defined the profile of heroes of mythical narratives from the most diverse origins. According to Campbell, the heroic performance presupposes a spatial displacement, a predisposition and a competence to act outside of the sacred places, outside home's cozy dimension, and to be launched to the unknown space of the "dense forest." The performance in the unknown physical space stressed the nomadic character and the originality of the heroic feats. From the primitive hero that killed monsters throughout the world, to the spiritualized hero, such as Moses, whose attribution was to spread new knowledge to his people, the most archaic heroic mission included the facing of the survival dualities.

Campbell, ratifying the dichotomous vision of patriarchal roots, refers to the cultural injunctions that conditioned women's existence to immobility. Although, Campbell's defined heroes as "people", his considerations refer implicitly to a natural veto to women's spatial displacement. Therefore, it is convenient to reflect about the impediments culturally imposed to women in the transit towards epic heroism.

Since the beginning of the Western classic cultural formation until the Cartesian subject's validity, it would not be possible – with rare exceptions – to attribute the epic heroic function to a woman. Of course, imaginarily, women could even assume warlike postures. An example of this is contained in the Greco-Roman mythological reports that highlight the actions of the Olympus goddesses. Even in the reality dimension, women that broke up with the paradigms of the feminine behaviour and rushed into the "dense forest" can be highlighted. However, as seen in the previous chapter, when I dealt about the phenomenon of the cultural circularity of the myth, literature itself reproduced, in a wide range, the versions of myths that referred to masculine heroic feats, while, many times, it ignored less orthodox versions in which the feminine feats darkened certain paradigms.

In general, woman's role in the heroic feat was the one-off being the receiver of the domestic referring, peacemaker of the feelings that could permeate man's heroic experience, such as fear, weakness, boredom and doubt. Knowing that the "sacred place" remained kept by the woman facilitated the execution of the hero's cyclical course: departure, accomplishment and return, besides softening the overcoming of tribulations. Therefore, performing as co-subject of the action, the woman neither lived the fullness of displacement nor even attempted the challenge of the unknown. Culturally, though, the idea of facing and overcoming the challenge was perpetuated as a way of growth, deservingness and salvation. Stagnated, the woman accomplished her fate of subservience and silence.

---

<sup>6</sup> However, it is convenient to explain that we differentiate the epic heroism from other types of heroism when I recognize in the former the requirement of the double performance in the historical and marvelous plans, in other words, the epic heroism is not a fictional construction, but, in fact, an incursion in the human-existential experience.

Surmounting a tribulation had, and still has, in the heroic perspective, a "prowess" character. Physically natured, when the challenge represents the need to use an extraordinary force, many times involving the saving or rescue of lives; or spiritually natured, when the challenge consists in the competence to deal with the superior level of human spiritual life (Campbell 1988) and to convert the experience into a message to be spread, the heroic feat, up to the seventeenth century, required an adventurous spirit, explicitly masculine. Therefore, woman's passivity and staticity denied her the possibility to face heroic tribulations, falling to her only the domestic ones, which obviously did not have the same status of the former. On the other hand, all the women's actions towards breaking this dichotomic conditioning were historically and culturally veiled.

In view of that, the construction of the subject's epic-heroic identity was a male attribution, and, for that construction, there were still the basic requirements for a heroic career: loyalty, temperance and courage. From his feats or adventures, not only the individual identity was marked, but the national, in other words, the subject's heroic performance was also coated by a cultural attribution: to establish the bond between the individual and his country. Hence it is also understandable that, because of the need of construction and reassertion of the national identities, many of the epic heroes, all of them men, portrayed in neoclassical and romantic epic poems, have been extracted from the historical context and not from the mythical one any more (as in Ancient Times).

When this heroic performance was clothed by the epic character, in other words, when those feats or adventures extrapolated the historical plan and gained mythical adherence, heroism had its value even more valued culturally, since the epic hero's conquests became conquests of a collectivity represented in and by him.

So, acquitted from displacement, woman was psychologically stagnated and dependent, immature, therefore, for the discovery of herself. On the other hand, the historical registration of the female experience was also neglected, as it was unable to negotiate the real and mythical dimensions from which a cultural identity is constituted. It was starting from the conquests pointed by Stuart Hall that the subject's identity decentered from the male and opened up to the multiple experiences of existence, in which the feminine space and displacement conquest was included.

Today, the subject's displacement, susceptible of being allegorically represented either by the epic hero or by the heroine, seems to ratify what Homi K. Bhabha calls "strangeness". Beyond the limits of the sacred place, especially because this sacred place was diluted in the verification of the globalized hybrid space, epic hero and heroine can live the experience of the unusual, of the unhomeliness<sup>12</sup> and to act, as Anazildo V. da Silva (2002) registered, in the sense of "experiencing the chaos".

Regarding the aforementioned information, it is not outrageous to affirm that woman never existed as an Enlightenment subject or as a social subject, because as a matter of fact, she always acted as a co-subject. Only when the gender category began to be theoretically and critically thought and, in the historical

---

<sup>12</sup> A Homi K. Bhabha's concept.

plan, women's actions started to have cultural representation and she could receive a subject identity. What turns this question more complex is that this possibility "of being" – besides the co-existence – was a conquest chronologically simultaneous to the "not-being" idea or to the subject's denial as a possible representation of human identity. Although, we do not have here the pretentiousness to define or redefine the subject as an encompassing theoretical-critical category, it is possible to leave an open reflection. What is more cautious and legitimate: to ratify that a woman cannot be read as an Enlightenment subject or sociological subject, since she has always been a co-subject in History, or to propose that the Enlightenment subject and the sociological subject, as they were defined, are not sufficient theoretical-critical categories to read the human-existential experience through times? In other words, is this the moment to accept concepts, leaving woman, as a gender category, aside from any revisionism at theoretical level, or to go more thoroughly and transgress the concepts themselves as a means to rethink women's performance in the world, starting from other conceptual parameters concerning to what is, in fact, to exist?

Probably, at the level of the encompassing argument upon the experience of "existing" it is quite possible to practice this conceptual revisionism. However, when one talks about an epic subject, this revisionism is unfeasible, since the study is sustained by the works in fact produced. There's an undeniable fact: Western literature's canonical history had presented, in its course up to the eighteenth century, very few epic poems whose epic subject would be a woman. In other words, the *epic co-subject* condition is a historically irreversible fact. But there are poems as *The faerie queene* (1589-1596), by Edmund Spenser (1552-1599), that invite us to think about the meaning of women presence in old power structures. In the Book Three (288), for example, Chastity is personified by a female figure, Britomartis:

It falls me here to write of Chastity,  
The fayrest virtue, far aboue the rest;  
For which what needs me fetch from *Faery*  
Forreine ensamples, it to haue exprest?  
Sith it is shrined in my Soueraines brest,  
And formd so liuely in each perfect part,  
That to all Ladies, which haue is profest,  
Neede but behold the pourtraict of her hart,  
If pourtrayd it might bee by any liuing art.

Establishing a dialogue with Ariosto's epic poetry and having as explicit references Homer and Virgil poems, Spenser realized, with *The faerie queene*, made a great mixture of values and ideologies, opposing the Catholic and Protestant universe in an allegorical work on the virtues and politics that, nevertheless, remained incomplete. The Faerie Queene (or Gloriana), herself, was one of the epic feminine characters that deserves a more in-depth approach, since it is the joyous representation of Queen Elizabeth second. In a culture in which female figures occupy prominent places in power structures, this epic insertion becomes relevant in terms of approaching the presence of women in epic poems.

Returning to the transformations that made us reach the postmodern subject, we think that the subject's fragmentation and his/her decentering did not disable the being's understanding as an individual, but yes, they solved the individuality question: the individual, as a category, no more exists (if it ever did, in fact) as a psychological or social fixed unit, as it is multiple in him/herself, several in one, potencies of being and not-being that are fulfilled from equally multiple and fractioned experiences. Although this vision of the being (or of the subject) is completely antagonistic to the dialectics order perspectives – which, up to quite recently, guided the evolution of the Western thought – since it establishes the existence not of one, but of several subjects in one. There is no way to deny the opening of the vision and the understanding of the human-existential experience arisen from this new approach of the subject's question. The subject's multiplicity is not an identity impossibility, but a new way of identity understanding. Because of this, we can find, in the twentieth century, epic poems as *Christ*.

*Christ* (1965), a modern epic poem with 7,000 verses, written by Worcestershire Englishman, Gavin Bantock (1939), is structured in twenty-six parts, each beginning, neatly, by a letter of the alphabet, with epic matter, as the title points out, the life of Jesus Christ. To understand the Bantock many points of view about epic heroism imprinted in the life of Christ had to be changed, mainly those which refer do Christ's image, as we can see in:

Permit me to remember the plagues,  
though I shall not force the trend  
to hammer together these words  
to build a decrepit house.  
I shall receive the stones,  
the holy relics guarded by orthodoxy.  
And I shall build God again.

Homer was the man who carved the sphinx  
from the iron beginning of the world;  
but now there is no such ground to hammer from,  
and the sands are strewn with stones  
chipped from the first monument;  
so I must seek to be the man who built a pyramid.  
and may that have the same charm  
as the thundering silence of sphinx;  
may that have the same vast serenity of the open eye.

Christ goes on down a road not yet discovered,  
a first and lasting fire on a long causeway:  
so hear him cry down in the raven winds,  
in the wrinkled creeks of weird elms,  
and echoing behind the wails of orphans;  
hear him now, hear him cry down  
where you are nearest to the world's nerve,  
or as I, in the heroic dirge of the sea.  
(BANTOCK, 1965, p. 1-2)

In 2016, the author published a new version of the poem, with changes that, according to him, generated a new work. In the introduction to the 1965 book, signed by Syed Akbar Husain, we already found an important clue as to the meaning of Christ in the poem: "Thus, the poet declares his intention early on in the poem and makes an especial appeal to the reader do approach this work without prejudicial notions either about Christianity, or the story of Jesus Christ as set out in the New Testament" (HUSAIN Apud BANTOCK, 1965, p. ix).

The work focuses specifically on what Husain calls "missing years of Christ's life" (HUSAIN Apud BANTOCK, 1965, p. ix), Presenting scenes related to Christ's relationship with John (the disciple regarded as the most beloved), with Mary Magdalene, with the fallibility of human nature and with its own fallibility. Husain understands the poem as a vision of the maturation of Christ through time, on a journey towards "self-perfection" (*Ibidem*).

Denying the virginal birth and the vision of Christ as God incarnate, Bantock proposes an epic poem that deconstructs the biblical tradition, to take the heroism of Christ from a fictionalized historical perspective, but legitimized as fiction because Christ is a plurisignificant mythical image. Thus, the work starts from a vision that denies the sacred and takes Jesus Christ as a fallible man, in order to, highlighting aspects of his childhood, defend the idea that "Man must be the maker of his own destiny" (Husain p. x), to substantiate the final message that "one creed will be replaced by another, one God succeeded by another God, one stage in the Evolution of Man followed by another; but that in spite of all, men must continue to love and suffer" (xiii).

Thus, in *Christ*, we have a Jesus reinvented from an already known epic-heroic tradition, which is relaxed as a way of valuing what the opening and closing verses of the poem state: "A men at the beginning of my love/for that is the beckoned theme" (1) and "I am forever that singing gull in love's wake:/now I know – that for criming men who adorn fields,/finish echoes in the wind when love beckons" (251), that is: Christ is, above all, Love. Perhaps this is why the poem was republished in 2016 (Unknown Publisher) with the title *Christos: Lovesong of the Son of Man: A Poem in Twenty-Six Parts*.

As Aravamundan says, when he focuses on the modern use of anachronism: "this is no longer the unitary humanist subject but a fragmented, fragmentary subject, the object, abject, or even reject of historicism, its craven remainder, and indeed an anachronism, but also its pretext, purpose, and incitation" (ARAVAMUNDAN, 2019, p. 352). So, when Bantock takes up Christ as epic-matter, he knows that he will have to be upset with many previous fragments, through which the image of Christ that he wants to undo has been built. The Christ, in his poem, is another "subject", with which a modern man can identify himself.

The reflection on the category subject, though, is far from being closed, as the theoretical-critical directions arisen from the insertion of the "machine" component into the subject's multiple structure will be highlighted. About this, Tomaz Tadeu da Silva explains:

One of the most important questions of our time is exactly: where does the human end and where does the machine begin? Or, given the machines ubiquity, would not the order be inverse?: where does the machine end and where does the human begin? Or, still, given the general promiscuity between the human and the machine, why not consider both questions simply senseless? More than the metaphor, it is the cyborg's reality, his undeniable presence in our milieu ("our"?), that sets human ontology in checkmate. Ironically, the existence of the cyborg does not summon us to ask about the nature of the machines, but, much more dangerously, about human's nature: who are we?<sup>245</sup>

As the above quotation indicates, once again the dichotomy may be addressing the reflection about the subject and the identity: human being vs. machine. This problem, though, still does not affect the epic manifestation of the discourse, which, for the time being, reveals new kinds of epic subjects, whose metonymical character points to a culturally healthy democratization of the heroic experience, as shown by the expressive number of feminine authorship epic productions generated mainly since the second half of the twentieth century. An excellent example of these new epic forms is *South America. Mi hija* (1991), by the American writer Sharon Doubiago (1941), in which a mother and her daughter can travel together through South America to discover their own truths and discuss their places in the world, although they note the persistence of many gender injunctions:

f. The Laughless Rock

In the earliest story  
Isis was condemned to pregnancy,  
To given birth in no time, no place

You wait for me to speak  
My throat turns to stone  
I want to say what all mothers  
want to say to tier daughters.  
What all mothers must say  
To their daughters

but are unable.  
Why can't we speak?

Why do mothers betray their daughters  
and thus themselves  
all of life  
the earth and all of time  
the past and the future?

I am making the same betrayal  
as my mother made of me  
even now, though I have come this far with you  
though you have come this far with me  
though we have come this far together

---

<sup>245</sup> Original in Portuguese : "Pois uma das mais importantes questões de nosso tempo é justamente: onde termina o humano e onde começa a máquina? Ou, dada a ubiquidade das máquinas, a ordem não seria a inversa?: onde termina a máquina e onde começa o humano? Ou, ainda, dada a geral promiscuidade entre o humano e a máquina, não seria o caso de se considerar ambas as perguntas simplesmente sem sentido? Mais do que a metáfora, é a realidade do ciborgue, sua inegável presença em nosso meio ("nosso"?), que põe em xeque a ontologia do humano. Ironicamente, a existência do ciborgue não nos intima a perguntar sobre a natureza das máquinas, mas, muito mais perigosamente, sobre a natureza do humano: quem somos nós? " (SILVA, 2000, p. 13).



though I have been thinking on this moment all your life  
though you have waited all your life  
though we know our necessary evolution  
though you are raped, kidnapped,  
though I hear you screaming

In you the secret turns to seed  
In me, to stone  
(DOUBIAGO, p. 34-35)

Doubiago dialogues with Greek tradition by referring the myth of Persephone. Each of nine parts of her poem is introduced with a poem on this myth, in a critical perspective that discusses the subalternity of the women. At the end of the trip, the lyric voice prays for a new relationship between men and women. As Aravamudan says:

Literary history, meanwhile, has often built its empires on the shaky ground of textual traditions. Furthermore, oceanic history takes maritime travel rather than territorial jurisdiction as its prime mover and therefore presents us with excitingly different notions of history and identity (ARAVAMUNDAN, 2019, p. 343).

In this perspective, Doubiago recovers and reinvents a Greek myth to resize issues of gender and opens space to a speech of contestation within the restricted and male space of epic production.

Our world changes all the time. Some changings are good. Another, don't, but we cannot stop these transformations. We can, however, reflect on them and change our attitudes toward the world. And as literary critics, we need to understand the evolution of literary genres and revisit productions such as epic poems, where the "subject" category is inserted in many new ways. However, it is possible that, later, considerations as Tomaz Tadeu da Silva's, mentioned below, will have to be retaken, so that the presence of much more "stranger" epic heroes and heroines can be analysed:

Implants, transplants, grafts, prostheses. Beings bearers of "artificial" organs. Beings genetically modified. Anabolic steroids, vaccines, psychopharmations. "Artificially" induced states. Pharmacologically intensified senses: perception, imagination, sexual arousal. Superathletes. Supermodels. Superwarriors. Clones. "Artificial" beings that overcome, located and partially (for the time being) the limited qualities and evident fragilities of the human beings. Machines with improved vision, with more agile reactions, with more accurate coordination. Improved war machines on both sides of the border: almost "artificial" soldiers and astronauts; almost human "artificial" beings. Biotechnologies. Virtual realities. Cloning that shuffle the distinctions between natural reproduction and artificial reproduction. Bits and bytes that circulate, indistinctly, between human bodies and electric bodies, turning them equally indistinct: human-electric bodies<sup>246</sup>

---

<sup>246</sup> Original in Portuguese: "Implantes, transplantes, enxertos, próteses. Seres portadores de órgãos "artificiais". Seres geneticamente modificados. Anabolizantes, vacinas, psicofármacos. Estados "artificialmente" induzidos. Sentidos farmacologicamente intensificados: a percepção, a imaginação, a tesão. Superatletas. Supermodelos. Superguerreiros. Clones. Seres "artificiais" que superam, localizada e parcialmente (por enquanto), as limitadas qualidades e as evidentes fragilidades dos humanos. Máquinas de visão melhorada, de reações mais ágeis, de coordenação mais precisa. Máquinas de guerra melhoradas de um lado e outro da fronteira: soldados e astronautas quase "artificiais"; seres "artificiais" quase humanos. Biotecnologias. Realidades virtuais. Clonagens que embaralham as distinções entre reprodução natural e reprodução artificial. Bits e bytes que circulam, indistintamente, entre corpos humanos e corpos elétricos, tornando-os igualmente indistintos: corpos humanos-elétricos" (SILVA, 2000, p. 15).

Driven by the myth, driven by the philosopher, driven by God, self-driven, socially driven, dispersed among his/her own and other people's fragments, driven by the machine, the subject, for all that has been seen, will always be a category in transit. In the same way, the presence of different types of anachronism in epic productions must be considered under an important fact: each creator will have its own way to be successful or not in artistic terms. As Highet recalls when he discusses the presence of the classical tradition in Western epic production:

If other times they acted correctly, it was because they came to the multiple irradiation of the classical past to intensify with it the bright solitary light of the present, and thus, with that strength that has only been given to the authors of fertile fantasy, they illuminated the whole majestic spectacle of human destiny<sup>247</sup>.

## Bibliography

- ARAVAMUDAN, Srinivas. The return of anachronism. **Modern Language Quarterly**, vol. 2, n. 4, December 2001, pp. 331-353, <https://muse.jhu.edu/article/22906>. Web 16 May, 2019.
- BANTOCK, Gavin. **Christ. A poem in twenty-six parts**. Oxford: Donald Parsons, 1963.
- BANTOCK, Gavin. **Christos: Lovesong of the Son of Man: A Poem in Twenty-Six Parts**. Unknown Publisher, 2106.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura** [The location of culture]. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CAMPBELL, Joseph. **The power of myth**. New York: Doubleday, 1988.
- DOUBIAGO, Sharon. **South America. Mi hija**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** [The question of cultural identity]. Trad. Tomaz Tadeu da Silva and Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A., 2002.
- HERNANDEZ, Alex Eric. Commodity and Religion in Pope's The Rape of the Lock. **SEL Studies in English Literature 1500-1900**, Volume 48, Number 3, Summer 2008, pp. 569-584. <https://muse.jhu.edu/article/245408/pdf>. Web 14 May 2019.
- HIGHET, Gilbert. **La tradición clásica** [The classic tradition]. V. I. Mexico : Fondo de Cultura Económica, 1954 (A).
- HIGHET, Gilbert. **La tradición clásica** [The classic tradition]. V. II. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1954 (B).
- HUSAIN SYED AKHAR. Introduction. In: Bantock, Gavin. **Christ. A poem un twenty-six parts**. Oxford: Donald Parsons, 1966, pp ix-xiii.
- KEATS, John. **The Fall of Hyperion** (1819). [http://www.john-keats.com/gedichte/the\\_fall\\_of\\_hyperion.htm](http://www.john-keats.com/gedichte/the_fall_of_hyperion.htm). Web 14 Jan 2019.
- MACFAUL, Tom. "The Butterfly, the Fart and the Dwarf: the Origins of the English Laureate Micro-Epic". **Connotations: A Journal for Critical Debate**. Volume 17 (2007/2008) Numbers 2-3, p. 144-164.
- MILTON, John. **Paraíso reconquistado. Paradise regained**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo : Editora Cultura, 2014.

---

<sup>247</sup> Original in Spanish: "Si otras veces obraron con acierto, fue porque acudieron a la múltiple irradiación del pasado clásico para intensificar con ella la brillante luz solitaria del presente, y así, con esa fuerza que sólo ha sido dada a los autores de fecunda fantasía, iluminaron todo el majestuoso espectáculo del destino humano" (HIGHET, 1954A, p. 257).

MÜLLER, Lutz. **O herói**. Todas nascemos para ser heróis [The hero. We were all born to be heroes]. São Paulo: Cultrix, 1997.

NEWBY, Vincent. *Hyperion, The Fall of Hyperion, and Keat's epic ambitions*. **The Cambridge Companion to Keats**. Ed. Susan J. Wolfson. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 69-85.

POPE, Alexander. **The Rape of the Lock. An heroi-comical poem**. Illustrated by Aubrey Beardsley. New York: Dover Publication Inc., 1968.

RAMALHO, Christina. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres** [Epic Voices: History and Myth According to Women]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

RAMALHO, Christina. Epopeia e religião: fronteiras entre mito e história. **Letras Escreve**. <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras> Macapá, v. 8, n. 3, 2º sem., 2018, p. 59-74.

SPENSER, Edmund. **The fairie queene**. London: New York: Routledge, 2006.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **A lírica brasileira no século XX** [The Brazilian lyric in the twentieth century]. Rio de Janeiro: OPVS, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Antropologia do ciborgue**: As vertigens do pós-humano [Cyborg Anthropology: The Vertigo of the Post-Human]. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

The Rape of the Lock: A Mock-Epic. **English Literature**. Notes / Words: 825 / January 29, 2020, <https://englishliterature.net/notes/the-rape-of-the-lock-a-mock-epic>. Web 15 February 2020.



Revista Épicas

**Resenha**  
**Revue critique**



SOARES, Nellihany dos Santos. Uma primeira edição de *Memorial da Paixão de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (Terceira Parte), de Soror Maria de Mesquita Pimentel. In: *Revista Épicas*. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 181-183. ISSN 2527-080-X, DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v10>

#### UMA PRIMEIRA EDIÇÃO DE *MEMORIAL DA PAIXÃO DE CRISTO E TRIUNFO DO DIVINO AMOR* (TERCEIRA PARTE), DE SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL

PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. *Memorial da Paixão de Cristo e Triunfo do Divino Amor (Terceira Parte)*. Prefácio Christina Bielinski Ramalho. Organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Todas as Musas, 2019.

Nellihany dos Santos Soares<sup>248</sup>

Dando continuidade à leitura do poema épico de Soror Maria de Mesquita Pimentel, com organização de Fabio Mario da Silva, chegamos ao último volume que compõe a trilogia da autora, *Memorial da Paixão de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (terceira parte), com data de 1ª edição em 2019. Como é sabido, Silva também se dedicou a organização dos outros dois volumes da monja-poeta: *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (primeira parte) e *Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (segunda parte).

O terceiro volume possui o prefácio de Christina Bielinski Ramalho, admiradora do projeto de Fabio Mario da Silva, no qual discorre sobre os apontamentos feitos por Adma Muhana (primeiro volume) e José Augusto Cardoso Bernardes (segundo volume). Ramalho destaca as três vertentes apontadas por Muhana que poderiam chamar a atenção para a obra de Soror Pimentel: a que se voltaria para a poesia do século XVII; a que se concentraria na “produção conventual portuguesa”; e a que se debruçaria sobre a escrita produzida por mulheres, afirmando que, por sua vez, acrescentaria mais um aspecto: o caráter épico da obra

---

<sup>248</sup> Mestra em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA); Docente no Instituto Federal do Pará Campus Belém. nellihany@gmail.com.

de Pimentel, pois considera que a presença de mulheres autoras de obras épicas em pleno século XVII é, de fato, um marco para a historiografia épica universal. Sobre essa autoria épica feminina, Ramalho chama atenção para o fato de que Silva, desde o primeiro volume, vem salientando a importância da mesma na obra da monja.

Christina Bielinski Ramalho reforça a importância e coragem do projeto de Silva, porque além de contribuir para a crítica, envolve um minucioso trabalho com uma edição muito antiga e os manuscritos, sem prólogo, com estâncias de numeração desordenada e registro lexical em que a grafia não é uniforme. Diante dessas dificuldades, o pesquisador prezou pelo cuidado com os detalhes no momento da transcrição e com a clareza sobre os procedimentos que o mesmo teve que adotar diante de uma fonte manuscrita tão complexa. Ramalho encerra sua fala destacando aquilo que considera como a grande surpresa desse terceiro volume “vem da hipótese de *Memorial da Paixão* ter sido, na verdade, a primeira parte escrita por Pimentel” (RAMALHO, 2019, p. 11).

*Memorial da Paixão* inicia sua narrativa com a chegada de Cristo a Jerusalém “Cristo a Jerusalém acompanhado/ de todos seus discípulos caminha/ Em cima de um jumento vai sentado” (PIMENTEL, 2019, p. 51), e finaliza com a Ressurreição: “Cristo Sol de justiça ressuscita [...] A pena dos discípulos desterra/ E chegando a seu fim quarenta dias/ Aos Céus se sobe o Rei das hierarquias” (PIMENTEL, 2019, p. 299). A Última Ceia e a Via Sacra também serão descritas nesse *Memorial*, que é composto por onze Cantos e apresenta características próprias de um poema épico como a Proposição, a Invocação, e a presença de elementos do plano histórico e maravilhoso. Silva faz referência à Antónia Fialho Conde, que afirma existir uma clara influência bíblica na ordenação dos episódios do terceiro tomo, maior do que nos outros volumes do *Memorial*. Diante de tal afirmativa, percebemos que emoção, dor e sofrimento servirão de motivação para a narradora do *Memorial da Paixão*.

De forma breve, porém não menos crítica e importante, Silva pontua Canto por Canto da epopeia, a fim de destacar, de modo geral, a temática principal dos mesmos. Diante de tal postura, selecionamos alguns desses Cantos, entre os quais estão: o Canto I, diferentemente das epopeias que estamos acostumados a ler, *Memorial da Paixão* apresenta dupla invocação por parte da narradora, que chama a Virgem Maria e o deus da mitologia, Apolo, para que a ajude nesta difícil tarefa de narrar a vitória de Cristo sobre a morte: “[...]a vós quero ir subindo/farei que tão sublime seja a rima/.../ No soberano Apolo concordante/ [...]/ E a vós Virgem Maria vou buscando/ porque é vossa ciência milagrosa/ Que vós, Senhora, sois, não Hipocrene, da graça e do saber fonte perene” (PIMENTEL, 2019, p. 53-54); o Canto III refere-se ao sofrimento e tormento de Cristo, no qual a deusa Diana se mostra sensibilizada diante de tanta dor. Silva explica que nesse Canto, em específico, está uma das chaves de leitura da obra: “a dor e o sofrimento como matérias inspiradoras do tema, do sacrifício e da construção de Cristo como herói” (SILVA, 2019, p. 19), aproveitando a ocasião para citar Le Breton (2006) e Arantes Gonçalves (2001), estudiosos da temática da dor e do sofrimento; o Canto V narra a condenação de Cristo; o Canto VI narra a sentença e condenação de Jesus por Pilatos. Nesse Canto,

Silva destaca uma cena criada por Soror que considera interessante – Judas, o traidor de Jesus, será levado ao inferno por uma por uma figura feminina fantasmagórica. Sobre essa figura feminina, o pesquisador reforça a importância dada ao feminino ao longo da trilogia épica de Pimentel: “Apesar de reforçar as imagens de santidade, virtuosidade e valentia das mulheres [...] a autora quase sempre faz menção à malignidade de criaturas ou monstros com aspectos femininos [...] demonstrando o maniqueísmo religioso e histórico em torno do feminino” (SILVA, 2019, p. 21); no Canto VII o sofrimento de Cristo açoitado é reforçado a em cada verso; O Canto X apresenta detalhes sobre o sepultamento de Jesus, no qual a sua figura como herói se mostra acima dos outros heróis “pela não corruptibilidade de seu corpo”; por fim, o Canto XI narra a ressurreição de Cristo.

Chegamos ao final da leitura do terceiro volume com o conhecimento enriquecido pela trajetória poética desse épico de Soror Maria de Mesquita Pimentel, um marco, sem dúvida alguma, dentro desse gênero. Monja, mulher, que foi capaz de um feito antes idealizado somente por homens, que cumpriu com perfeição o objetivo das grandes epopeias – narrar em tom grandioso, um marco histórico de uma personagem importante para a humanidade, como foi a figura de Cristo.

Pimentel transformou em poema a história da própria humanidade, apresentando ao leitor singularidades como a figura de um herói que está entre o humano e o divino; e uma figura feminina como heroína épica. Ao longo dos onze Cantos, do terceiro volume, ela parafraseia as passagens bíblicas – “Correm ligeiros já quarenta dias/ Em que Cristo Jesus na Terra esteve/ Abrasando em amor as almas frias/ Chega o prazo de seu afastamento/ Pera ir gozar na glória o rico assento” (PIMENTEL, 2019, p. 312) –, acrescentando elementos que possam configurar a obra como pertencente ao gênero épico. Esses elementos tornam os *Memoriais* obras diferenciadas, especiais, sobretudo se pensarmos no delimitado que as mulheres teriam para ter acesso ao conhecimento e publicar uma obra. Sem dúvidas que a trilogia de Soror Maria de Mesquita Pimentel representa a expressão máxima do épico já escrito em um convento, e pelas mãos de uma mulher.

Ano 5 - N. 10 - Dez 21 - ISSN 2527-080X



Revista Épicas

**Relatos de pesquisa**  
**Comptes rendus de recherche**





GOIS, Guilherme Andrade. *Revolução Pernambucana*, de Medeiros Braga. In: *Revista Épicas*. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 185-191 . ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X>

### **REVOLUÇÃO PERNAMBUCANA, DE MEDEIROS BRAGA**

### **REVOLUÇÃO PERNAMBUCANA, BY MEDEIROS BRAGA**

Guilherme Andrade Gois<sup>249</sup>

O gênero épico, manifestação literária firmada teoricamente por Aristóteles em sua *Poética* e perpetuada por Horácio e tantos outros pensadores, configura-se, hoje, como um meio de reafirmação de identidades culturais diante do enfraquecimento das fronteiras geográficas culminado com a globalização, e pressupõe um registro atemporal dos povos aos quais se relaciona. Assim, a epopeia, uma das manifestações evidentemente mais pertencentes ao gênero épico, integra os planos histórico e maravilhoso de determinado povo para formar um caleidoscópio cultural que sobrevive ao tempo e ajuda na transformação identitária.

É interessante notar, no entanto, que parte da crítica considerou a epopeia como manifestação literária esgotada a partir do século XVIII, uma vez que sua formação clássica, representada pela narração dos feitos de heróis em grandes batalhas com seres reais e/ou mitológicos, já não parecia compatível com a realidade do mundo moderno. Contudo, ao se observarem as manifestações literárias do século XVIII em diante, com as corretas lentes teórico-críticas, é indiscutível afirmar que os gêneros não entram

---

<sup>249</sup> Graduando do Curso de Letras da Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana. Pesquisador voluntário PIBIC vinculado ao projeto Mapeamento do folheto de cordel cearense, da Profa. Dra. Christina Ramalho.

simplesmente em decadência, mas se transformam para agregar valor ao tempo e ao espaço com os quais escritores e escritoras mantêm relação. Assim, é correto afirmar que o gênero épico transformou-se ao longo do tempo, refletindo a transformação necessária para continuar a reafirmar culturalmente a identidade dos povos.

Considerando as mais diversas manifestações passíveis de serem associadas ao épico, é válido mencionar os folhetos de cordel. De forma contextualizada com a história, é importante citar que o Folheto de Cordel é uma produção literária tipicamente nordestina, e caracteriza-se como relatos em formato de verso compostos dentro de livretos que são vendidos em feiras livres; a capa geralmente apresenta uma ilustração frontal feita com a técnica da xilogravura, e, assim, os livros junto às capas são expostos para serem vendidos em barbantes chamados de “cordéis”; em relação à temática, Ariano Suassuna consagrou a seguinte divisão de temas nos folhetos: ciclo heroico, ciclo maravilhoso, ciclo religioso e de moralidades, ciclo cômico, satírico e picaresco, ciclo histórico e circunstancial e ciclo de amor e fidelidade (DECA, 1962, 28). O gênero folheto de cordel, em alguns casos, possui semelhanças que podem fazer com que seja enquadrado dentro da categoria do Gênero Épico. É possível reconhecer, nesse sentido, a presença de matérias épicas, cujas temáticas denotam a amálgama entre os planos histórico (centrado em referentes históricos), maravilhoso (centrado nos referenciais míticos) e literário; além disso, é possível reconhecer, em alguns folhetos, a dupla instância de enunciação, marcada por um eu-lírico/narrador, uma vez que é um poema conduzido por um fio narrativo; e, por fim, há a presença de um evidente heroísmo épico, com heróis e/ou heroínas locais, nacionais, universais, etc, ou então eventos de grande impacto que simbolizam o heroísmo.

O folheto de cordel épico analisado que serviu de base para a construção deste artigo é *Revolução Pernambucana* (2019), de Medeiros Braga (1941), natural de Nazarezinho, cidade do estado da Paraíba. Além de economista e romancista, Braga é poeta, e seus cordéis já foram cedidos para vários portais educacionais do país. O site <https://alfaomega.com.br/autores/medeiros-braga/> informa que:

(...) o autor não abre mão de um conceito: mudar o povo para mudar o mundo. Para ele não há como transformar os costumes, modificar a cultura errada de um povo, sem que se dê através de um trabalho demorado de conscientização política. Não adianta governos bem-intencionados com um povo desprovido de educação em bom nível.

e isso denota o engajamento político do escritor em suas obras para trazer uma conscientização popular que visa transformar a sociedade e consumir um mundo mais justo para todos.

Sob o viés estrutural, é correto afirmar que o folheto de Medeiros Braga é composto por 96 septilhas (todas as estrofes são compostas por 7 versos), totalizando 672 versos em redondilha maior, com a seguinte disposição de rimas: a b c b d d b, em 24 páginas. A capa contém uma ilustração intitulada “Bênçãos das bandeiras da Revolução de 1817”, feita pelo artista Antonio Parreiras, e o folheto não apresenta ilustrações internas.

A partir de uma breve descrição do folheto *Revolução Pernambucana*, é lícito postular que a matéria épica, ou seja, o tema expressado no folheto, é retratada pelos feitos do povo pernambucano e de alguns heróis explicitamente referenciados que lutaram na Revolução ocorrida em 1817 frente à insatisfação com a Coroa portuguesa. O plano de fundo histórico, que acompanha toda a narrativa do folheto, é também marcado explicitamente e se une ao plano maravilhoso para aludir a um dos principais momentos de descentralização política pelo qual o Brasil Colônia passou.

Ademais, uma outra categoria épica presente no folheto é o heroísmo, a figura do herói, que, nesse caso, é formado por múltiplas personagens históricas e anônimas. Os heróis foram pautados naqueles que bravamente lutaram para a mudança do cenário da Capitania de Pernambuco; um dos principais heróis citados é o povo, uma vez que este assumiu a responsabilidade de mostrar a insatisfação contra o governo; além disso, são marcadas figuras reconhecidas na história que também participaram da revolução, com destaque para Domingos Jorge Martins (possuía afinidade com escravos e alforriados), Padre João Ribeiro (utilizava-se do sermão e do ideário aprendidos no Seminário para persuadir todos sobre a importância da Revolução), Frei Caneca (almejava a igualdade para todos os trabalhadores e um país livre da Coroa portuguesa), José de Barros Lima (era patriota e estava insatisfeito; foi a causa imediata para o início da insurreição), Vigário Tenório (com sua oratória, conseguiu angariar muitas pessoas para a revolução), Antônio Carlos de Andrada e Silva (desejava a independência brasileira frente ao contexto colonial) e Bárbara de Alencar (uma revolucionária que se juntou ao movimento; foi descrita como uma mulher à frente de seu tempo, devido ao seu pensamento utopista de aderir à revolução e lutar bravamente naquele momento histórico); é, assim, um heroísmo histórico coletivo e, quanto à ação heroica, baseia-se em feitos políticos. O plano maravilhoso, intrinsecamente ligado às fontes míticas, é muito peculiar e sua dimensão mítico-simbólica se insere no momento em que há o anseio dos revolucionários de que a Revolução conseguisse chegar até o fim dos objetivos. Isso é marcado, por exemplo, nos versos: