



LE BLANC, Claudine. O que está em jogo na fala das mulheres? Questões em diálogo na versão recente de uma epopeia oral do sul da Índia. Trad. Antonio Marcos Trindade e Tatianne Santos Dantas . In: *Revista Épicas*. Ano 3, N. 5, Jun 2019, p. 1-14. ISSN 2527-080-X.

## O QUE ESTÁ EM JOGO NA FALA DAS MULHERES? QUESTÕES EM DIÁLOGO NA VERSÃO RECENTE DE UMA EPOPEIA ORAL DO SUL DA ÍNDIA<sup>1</sup>

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

Claudine Le Blanc<sup>2</sup>  
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3/CERC

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

---

<sup>1</sup> Tradução para o português do artigo: LE BLANC, Claudine. Que pense la parole des femmes ? Les enjeux du dialogue dans la version récente d'une tradition épique de l'Inde méridionale. In : **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines. L'épopée : un outil pour penser les transformations de la société** [On-line], 45 | 2014, sob a direção de Florence Goyet e Jean-Luc Lambert, publicada em 30 de junho de 2014. (<http://emscat.revues.org/2405>)

<sup>2</sup> Tradução das informações sobre a autora apresentadas no final do artigo original: Claudine Le Blanc é professora de Literatura Comparada na Universidade de Paris Nova Sorbonne - Paris 3, membro do Centro de Estudos e Pesquisas Comparativas (CERC). Seu trabalho centra-se nas literaturas da Índia clássica e moderna, as formas de oralidade literária, épica e indiana em particular, bem como na recepção de literaturas indígenas na Europa. Ela é autora de *Uma literatura no arquipélago*, de *A tradição oral da batalha de Piriya Pattana em Karnataka, sul da Índia* (Champion, 2005), de *Uma história da literatura da Índia moderna. O romance dos séculos XIX-XX* (Ellipses, 2006), e de *O que é uma literatura estrangeira? Nascimento da literatura indiana na França no século XIX* (no prelo).

artigo é questionar até que ponto o diálogo dos cônjuges implementa uma verdadeira polifonia e permite o surgimento de uma nova voz.

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

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

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

Em um simpósio recente em que foi considerada a relevância para a Índia da teoria de Bakhtin (*Bakhtin na Índia: Explorando o Potencial Dialógico em Self, Cultura e História*, Gandhinagar, Gujarat, agosto de 2013), muitos participantes contestaram a dimensão dialógica da cultura indiana, destacada em 2005 por Amartya Sen, ganhador do Prêmio Nobel em 1998, em seu ensaio *A Argumentação indiana. Escritos sobre Cultura Indiana, História e Identidade*. Contestando ainda mais a concepção bakhtiniana da epopeia, várias comunicações abordaram as tradições épicas da Índia, identificando, na pluralidade de versões, uma configuração dialógica na qual tradições vernaculares discutem e desafiam a tradição acadêmica do sânscrito<sup>3</sup>.

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

---

<sup>3</sup> Veja o relatório de um dos organizadores. <http://www.svabhinava.org/abhinava/BakhtinInIndia/BakhtinInIndiaAbstracts--frame.php>

entre os personagens, mas também através da sua deliberação e do paralelismo entre narrativas anexas que é colocado em cena – processos que permitem se fazer ouvir uma nova voz.

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

#### **Inovação na forma de diálogo: A batalha de PiriyaPattana de Tambûri Mahadêva<sup>4</sup>**

*PiriyâpaTTaNada kâlaga/La Bataille de PiriyaPattana<sup>5</sup>* é uma das histórias cantadas (o que nós chamamos em kannaDa um *kathe*) com tema mitológico ou heróico-histórico da região de Karnataka, no sudoeste da Índia, da qual há também registro na literatura escrita desde o século IX. É cantada por recitadores profissionais pertencentes às muitas castas baixas, os quais são convidados por ocasião de festivais religiosos ou cerimônias familiares (nascimento, corte do cordão umbilical de meninos das castas altas, puberdade para meninas, casamento, morte, ritos pós-funerais). Relativamente popular na região onde é recitada, confundindo-se com a história do lugar, esse *kathe* conta a história do rei de PiriyaPattana, um homem excessivamente orgulhoso, que é derrotado pelos jovens generais da cidade rival, Mysore, assistidos por sua deusa tutelar, CâmuNDi. A narrativa tem origem em eventos históricos do século XVII, os quais marcaram a ascensão ao poder da dinastia Odeyar Mysore, da cidade principesca e universitária que permanece hoje uma das grandes cidades do estado de Karnataka, cuja capital atual é Bangalore. De acordo com as versões, várias causas são invocadas para justificar o conflito:

---

<sup>4</sup> Para a transcrição de termos emprestados das línguas indianas, as seguintes convenções foram seguidas (exceto pelos nomes de lugares ou deuses dados em sua forma usual em francês): o acento circunflexo observa uma vogal longa, a letra maiúscula um som retroflexo, “sh” finalmente representa os palatinos.

<sup>5</sup> Para mais detalhes, ver Le Blanc (2005).

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

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

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

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

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

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

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

## Uma nova voz?

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

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

“Se, caídas, chegamos à nossa cidade,  
Ó rei, nos escute,  
‘Jogue fora o lixo da casa!’, nos dirão.  
Seremos convidadas a jogar o lixo da casa,  
Na cidade do nosso pai!  
Venha [sim] bater em nossas cabeças!  
Se, grandemente caídas, formos para a porta [dos nossos pais],  
Ó rei, nos escute,  
‘Varre a poeira na porta!’ nos dirão.  
Nós seremos solicitadas a varrer a poeira na porta,  
Ó rei, nos escute,  
Venha bater em nossas cabeças! [655]  
Você vem bater em nossas cabeças”,  
Tendo assim falado,  
elas vêm por si mesmas para ficar [na frente dele], com o cabelo amarrado<sup>6</sup>

No Tambûri Mahadêva, ao contrário, a mulher não só aparece assim firme e individualizada no diálogo como um interlocutor único do rei – a segunda esposa é mencionada apenas quando a questão da morte surge – mas ela detém um discurso triplo subversivo: em primeiro lugar porque ela fala, simplesmente, defendendo seu marido e transgredindo sua proibição; depois, porque ela se recusa a se submeter ao destino e toma a iniciativa; finalmente porque as soluções que ela propõe (reivindicar sua parte da herança, dinheiro, porém especialmente uma terra, o que significa também

---

<sup>6</sup> Salvo indicação em contrário, as traduções são da autora.

voltar a morar em Mysore) são socialmente inaceitáveis e não são acatadas pelo marido ou pelo irmão.

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

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

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

Se, como criança do sexo masculino em meu reino,  
Você nascesse, pequena Niṅgarâji,  
Eu teria dado a você metade do reino, metade do país.  
[Mas] como você nasceu uma criança do sexo feminino,  
Foi você que eu dei na cerimônia de casamento, não foi isso, pequena  
Niṅgarâji?  
Você é uma garota casada, não é?  
Niṅgarājamma,  
Você é como um corpo destinado ao campo de cremação!  
Mãe, uma mulher que foi dada, o que ela é para o seu clã?  
Minha jovem irmã,  
Uma mulher que foi casada, o que é ela para a casa dela? [290]  
Sim, pequena Niṅgarâji, a mulher dada não é nada para seu clã,  
A mulher casada está perdida para sua casa, a pequena Niṅgarâji.  
Não fale comigo sobre terra ou ‘lugar para mim’,  
você é uma garota casada, um corpo destinado ao campo de cremação.  
Você e o seu marido são um só, pequena Niṅgarâji”.

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

No entanto, esse enquadramento da nova palavra talvez não signifique apenas uma questão de reparação. Não é comprovado que os pronunciamentos gnômicos e a fala de Niṅgarâjamma não participem de uma mesma voz, ou seja, não é comprovado que haja polifonia. A questão da violência nos convida a perceber as nuances do efeito e a função da enunciação feminina no canto de Mahadêva. Não é simplesmente porque a atitude de Niṅgarâjamma conduz à catástrofe e porque ela constitui, do seu ponto de vista, um contraexemplo, que podemos avançar nesse ponto, mas porque ela parece, de fato, instituir o declínio anunciado, juntando os pontos de vista da concepção tradicional com a ideia das mulheres como fabricantes de guerra.

O motivo do incesto, que desapareceu em relação ao pai, ressurgiu, na versão mais recente, no irmão ou, mais especificamente, na calúnia de sua irmã. Tem lugar em um quadro da violência vivenciada pelas mulheres, violência cuja dimensão sexual não



é esquecida. É para escapar do estupro durante o saque da cidade que as esposas de Vîrâja pedem para ser mortas, não pela recusa em viver escravizadas como acontece na versão do narrador religioso:

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

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

“Desde o tempo em que nos casamos,  
Minha esposa,  
Nem uma vez abri a boca para gritar-lhe insultos.  
Desde a nossa noite de núpcias,  
Minha esposa,  
Nem uma vez levantei a mão para machucá-la.  
Se digo: Vou machucá-la, minha mão não me obedece,  
Minha esposa,  
Se digo: Vou insultá-la, minha boca não me obedece.  
Se digo: Vou machucá-la, minha mão não me obedece.  
Se digo: Vou insultá-la, minha boca não me obedece, Niᅅgarâjamma.  
De que maneira posso machucá-la até a morte?  
De que maneira posso abrir a boca para insultá-la, minha esposa?”, ele disse.  
No canto das mulheres, Vîrâja diz a suas esposas:  
“Mulheres, se vocês me disserem para machucá-las, minha mão não vai obedecer!  
Oh! minhas esposas,  
Se vocês me disserem para gritar, minha boca não vai obedecer”.

Mas, em face de um marido que se tornou tão gentil e pacífico, são as mulheres que parecem atender à necessidade de violência, e Niᅅgarâjamma, desse ponto de vista, é a responsável pelo surgimento da guerra, é ela quem força seu marido a recuperar a

masculinidade e lutar; enfim, é ela quem assume a atitude do guerreiro épico, de modo a também se ver levada a questionar a novidade e a própria natureza da “nova voz” do que enuncia.

Assim, é num esquema antigo que suas palavras são reinvestidas, proporcionando novas lutas. A narração de Mahadêva ecoa: “Ei, soldados! Por qual mulher vocês partiram?”, pergunta a deusa Câmundamma, disfarçada de soldado, ao exército de Dalavâyî [520-512]. As mulheres do épico arcaico indiano têm personalidades fortes, evidentes na maneira como falam e agem: a figura estereotipada de mulher e mãe permanece enraizada em um substrato mítico em que a mulher é uma figura perfeitamente ambivalente na Terra. Oprimidas pela guerra, elas são também aliviadas do peso dos homens, os quais se localizam na origem de seus sofrimentos, ou pelo menos elas parecem desejar esse alívio, como diz Drapaudî, Sîtâ (ou Hèléne)<sup>7</sup>. Gândhârî, lembra Vyâsa, quis a vitória do *dharma*, ou seja, a vitória sobre os inimigos Pândavas de seu próprio filho:

Por dezoito dias, seu filho desejoso da vitória, pediu-lhe para abençoá-lo enquanto lutava contra seus inimigos. Regularmente, ele lhe solicitava isso para conquistar, e você respondia: “Lá, onde está o *dharma*, está a vitória<sup>8</sup>”.

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

A ambivalência que caracteriza o discurso e a ação femininas na epopeia é reforçada pela ambivalência geral que acompanha a expressão de queixa ou subversão em uma sociedade de tradição oral, onde as palavras de protesto tendem a ser desvalorizadas em favor de discursos que afirmam valores como verdades<sup>9</sup>. Porém, nessa perspectiva, é a especificidade de um trabalho épico que se vê colocada em perigo: podemos estabelecer uma continuidade entre a versão de Mahadêva e a canção popular kannada que evoca o incesto entre dois irmãos: “ANNa tangi / o irmão mais velho e a irmã mais nova”. Ainda mais notável é uma pequena narrativa cantada na qual

---

<sup>7</sup> Nesta desordem que ocorre com as mulheres, ver Shulman (1979, p. 1-26), bem como Hawley & Wulff (1996).

<sup>8</sup> *Mahâbhârata*, XI, 13, 9-10 (1986, pp. 313-314).

<sup>9</sup> Veja Derive (1989).

encontramos quase palavra por palavra os diálogos Piriypattanada kâlaga na versão de Mahadêva; intitulada *Liṅgarâjamma*, ou *Kodagina Liṅgarâjamma*, essa versão foi publicada por JS Paramashivaiah em 1973 (posterior a uma versão de um bardo religioso feita em 1965), e coloca em cena um rei anônimo de Piriypattana e sua esposa, Liṅgarâjamma. No entanto, em relação a essa versão, duas diferenças são relevantes: antes relutante, o rei aqui é convencido pelo desejo de sua esposa a reivindicar ao seu irmão, o rico rei de Mysore, a parte de sua riqueza, a qual diz respeito às terras e ao anel real. O restante assemelha-se à narração de Tambûri, mas o rei de Mysore adivinha a conspiração da sua irmã e parte para a luta. Contudo, o rei de Kodagu é feito prisioneiro antes mesmo do início do combate. O irmão faz a irmã parar, a coloca em exposição e corta seu corpo em pedaços, prendendo as partes sobre a porta; ele declara ao cunhado que não fará o mesmo a ele e seu filho de doze anos, mantendo-os em cativo.

Não se trata da sombra de um combate, de um cerco ou de DaLavâyî; temos um fim muito diferente, no qual entra em cena a vingança de um homem manipulado e não o destino de um homem dominado pela história ou pelos deuses: *Liṅgarâjamma* é, antes de tudo, uma história de família, que pode ser chamada de “narrativa social”, como é categorizada na terminologia anglo-saxônica, cujo tema principal é a miséria doméstica e conjugal. Trata-se, portanto, de uma história de dinheiro e rivalidade familiar, que pode ser chamada de kannada lãvani, gênero que pode ser considerado um pouco escandaloso<sup>10</sup> para observadores ocidentais ou nativos em busca de respeitabilidade. Sem entrar aqui na análise do significado e da função dessa convergência, que provavelmente mostra estratégias dos narradores e de sua comunidade, devemos notar que a história nos convida a relativizar a especificidade do “trabalho épico”: toda literatura oral, em suas transformações e suas passagens genéricas, não está implicada com o pensamento do presente<sup>11</sup>? Voltemos à polifonia no sentido amplo evocado no início: Liṅgarâjamma também fez ouvir uma nova voz, a da pobreza sem reservas, mesmo essa voz sendo sufocada por um castigo mais terrível ou uma sanção mais explícita.

---

<sup>10</sup> F. Kittel (1894), em seu dicionário de referência, dá a seguinte definição de “Lãvani”: “Um tipo de balada sombria e sua melodia rústica”.

<sup>11</sup> Analisei primeiramente a mudança nos dois longos diálogos como um desenvolvimento não épico (Le Blanc, 2005); se escolhermos, pelo contrário, ver precisamente um exemplo de trabalho épico, este não parece o exemplo mais adequado.

Além disso, na busca da análise dos diálogos conjugais de *PiriyâpaTTaNada kâlaga*, é possível pensar que a afirmação de Ningarâjamma tem uma dimensão fantasmagórica significativa. Como no caso da esposa de Putifar, ou de Phèdre, a acusação do incesto não vela o desejo? Mais precisamente, não é a reivindicação legal de sua parte da herança, a nova formulação de uma aspiração que atravessa a literatura oral kannada, no que faz ressoar a palavra tavaru, designando assim a casa onde os pais de uma mulher casada residem, transmitindo toda a nostalgia de um refúgio passado, muitas vezes idealizado por mulheres separadas muito jovens de sua família<sup>12</sup>?

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

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

Há, portanto, duas nuances a destacar, isto é, duas linhas de pensamento a desenvolver, na aplicação das teorias do trabalho épico às tradições orais: a primeira seria considerar a epopeia em sua interação com outros tipos de oralidade (assim como em conjunto com a escrita), e considerar essa interação como um espaço de trabalho (pode-se também perguntar se o chamado trabalho épico não tem a ver com o que é próprio de toda produção literária que seria uma vasta “dispersão do épico”); a segunda, vinculada à primeira, seria retomar a definição do que se pode chamar de pensamento na representação épica. Se queremos que o pensamento sem conceitos não seja simplesmente o reflexo da complexidade ou de um fenômeno de adaptação, não devemos, quando se trata da tradição oral, dar lugar à emoção que Christine Seydou

---

<sup>12</sup> “A conhecida palavra kannada de três sons, ‘ta-va-ru’, significa a união em uma família feliz, na qual o nascimento de um membro é recebido com felicidade e continua a ser amado, onde quer que ele venha a estar, é tão traduzível quanto inefável!” (Ranganna, 1955, p. 147).

destaca no épico africano como a pedra de toque do épico? (Seydou, 1998, p.84-98). Formulações de fantasia ou ressurgimento do mito também devem ser entendidos como meios de expressar as emoções.

Com efeito, é deveras impressionante quando se ouve *PiriyâpaTTaNada kâLaga*, observar por quanto tempo os diálogos entre marido e mulher, entre irmão e irmã, são longos e repetitivos, assim como as cenas de combate em versões mais explicitamente bélicas: da mesma forma que a ideologia do combate não pode ser entendida desconectada da emoção que ela pretende despertar através dos efeitos patéticos da luta, as novas vozes das epopeias orais podem ser máquinas de emoções-moventes e, eventualmente, máquinas de pensamento. Qual seja o discurso, o que o épico pensa da emancipação das mulheres continua problemático<sup>13</sup> e, além do questionamento da noção de “trabalho épico” que essa discussão permite formular, é interessante perguntar se esse ponto não seria, mais radicalmente e por excelência, o impensável do épico.

#### Referências bibliográficas<sup>14</sup>

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

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

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

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

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

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

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

PARAMASHIVAIAH, J. S. **PiriyâpaTTaNada kâLaga**. Mysore, 1973a.

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

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

---

<sup>13</sup> Veja também as descobertas de V. Narayana Rao (Richman 1994, pp. 133-134).

<sup>14</sup> A formatação das referências foi adequada às normas da *Revista Épicas*.

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

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

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

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

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