

Épopée et Intermédialité Epopeia e Intermidialidade

Revista Épicas

Ano 7 - março 2023 - Número Especial 6
ISSN 2527-080X

ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

Apresentação – p. 3

Charlotte Krauss – Fernando de Mendonça

Présentation – p. 6

Charlotte Krauss – Fernando de Mendonça

Artigos/Articles

Manu polita crederes simulacra : statuaire triomphale et prose épique chez Ammien Marcellin

– p. 10

Lionel Mary

Aquiles e Troilo : dialécticas da caça – p. 37

Ana Rita Figueira

Le Bouclier d'Achille comme matrice transmédiale : kinesthésie, ekphrasis et métafiction en danse et SFFF contemporaines – p. 56

Michel Briand

Do folheto épico à história em quadrinhos: deambulações pelo acervo Raymond Cantel – p.

77

Karina Marques

Métamorphoses et instrumentalisations de la figure d'Ilya Mouromets dans les arts du XIXe au XXIe siècle – p. 100

Ariadna Tchatchanidzé

*Quando o outro é o mesmo: as adaptações d'*O Uruguai* por Breunig e Galdino* – p. 113

Raquel Pereira de Lima & Rodrigo Michell Araujo

Gomorra : une épopée transmédiale ? – p. 130

Etienne Boillet

*Dilatações épicas em *Fantaghirò*, de Lamberto Bava: uma releitura filmica da fábula de Italo Calvino* – p. 145

Igor Gonçalves Miranda

Le motif épique du «Héros des Mers» dans la musique portugaise : variations et réécritures (1979-1999) – p. 166

Sandra Teixeira

Les griots des temps modernes : musiciens et médiation de l'épopée en Afrique – p. 195

Cheick Sakho



REVISTA ÉPICAS - CIMEEP/UFS

KRAUSS, Charlotte; MENDONÇA, Fernando de. Apresentação.
In: **Revista Épicas**. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 3-5. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

APRESENTAÇÃO

Charlotte Krauss¹
Fernando de Mendonça²

A tradição da epopeia ou o “sonho da epopeia” (H. Christians, 2004), a busca do ideal por definição inacessível do modelo homérico, sempre foi acompanhada por um questionamento das fronteiras entre os diversos meios de comunicação: a descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada*, a primeira *ekphrasis* da história literária europeia, marca tradicionalmente o início das reflexões sobre as relações texto-imagem. Assim, desde a Antiguidade, a ideia do aedo e o ideal de escrita determinado pela apresentação oral têm acompanhado a produção de textos épicos intrinsecamente ambivalentes, situados na fronteira entre o texto e a fala. A matéria épica – histórias de heróis radiantes lutando pelo coletivo – inspira os autores na busca por um texto ideal, capaz de descrever e ao mesmo tempo unir a comunidade em uma linguagem sofisticada e muitas vezes versada. Mas, na mesma medida, essas matérias, sejam elas baseadas em um texto concreto ou em fontes híbridas, também se tornam motivos das artes visuais: elas são encontradas na forma de pinturas ou esculturas.

¹ Professora de literatura comparada na Universidade de Poitiers (UP, França). Coordenadora do GT 12 – Análise da Função Política do Discurso Sobre o Épico.

² Professor-Doutor da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Coordenador do GT 22 – Cinema épico.

A questão da intermidialidade épica também surge quando a matéria épica é encenada – da tragédia e da ópera clássicas aos longos dramas históricos do século 19, que muitas vezes se referem deliberadamente à tradição das epopeias nacionais e são recebidos como “dramas épicos”. Mas enquanto as possibilidades de representação no palco clássico estavam sujeitas a limites espaciais e morais claros, o surgimento do filme, no século XX, foi capaz de abrir possibilidades completamente novas: na tela, muitas adaptações de matérias épicas clássicas finalmente alcançam o sucesso popular tão esperado; em Hollywood, o filme épico está até se tornando um gênero próprio. Mais recentemente ainda, esse sucesso foi ampliado por videogames e quadrinhos, o que permitiu, entre outras coisas, questionar a linearidade da narrativa e recorrer a inúmeras citações intertextuais e intermidiais.

Esta edição apresenta um dossier resultante do terceiro colóquio do CIMEEP, ocorrido na Universidade de Poitiers (UP, França), em colaboração com o grupo de investigação FoReLLIS B, entre 28 e 30 de Março de 2022. No evento, como nesta edição da *Revista Épicas* enfocamos a relação entre epopeia e intermidialidade. O estudo de obras clássicas e contemporâneas de todas as eras linguísticas e culturais sob o ângulo da intermidialidade norteia a relação entre todos os artigos aqui publicados.

A divisão das seções se estabelece por meio dos seguintes eixos temáticos:

1 - o palimpsesto intermidial de obras épicas: a evocação e a citação de mídias antigas por mídias mais recentes, com o foco na História das Artes, seja na observação de materiais antigos como na evocação de objetos, pela maneira como eles representam uma epopeia; onde se reúnem os três primeiros textos da edição, assinados por Lionel Mary, Ana Rita Figueira e Michel Briand.

2 - a transformação intermidial de matérias épicas: mudanças na forma, estética e linearidade por uma mudança de mídia, ao exemplo da adaptação de matérias épicas antigas nas artes da modernidade, com ênfase no uso de recursos imagéticos e visuais, assim como a partir de contextos específicos de recepção, ou público-leitor; onde se aproximam mais três textos da edição, assinados por Karina Marques, Ariadna Tchatchanidzé e uma co-autoria entre Raquel Pereira de Lima & Rodrigo Michell Araujo.

3 - as características estéticas e (im)possibilidades de narrativas épicas em mídias audiovisuais e musicais: o estudo de uma mesma matéria épica adaptada em diferentes obras e / ou diferentes mídias, a partir de contextos específicos de realização, em que pesem aspectos geográficos, culturais, políticos e relativos à organização da sociedade; onde se encerram os últimos quatro textos da edição, assinados por Etienne Boillet, Igor Gonçalves Miranda, Sandra Teixeira e Cheick Sakho.

A evolução, ao longo dos séculos, mostra que cada nova mídia evoca o ceticismo das anteriores, enquanto abre novas possibilidades para matérias épicas tradicionais ou mais recentes. O surgimento de novas estéticas, portanto, sempre reflete a longa tradição das narrativas épicas.

Boa leitura!



KRAUSS, Charlotte; MENDONÇA, Fernando de. Présentation.
In: **Revista Épicas**. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 3-5. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

PRÉSENTATION

Charlotte Krauss³
Fernando de Mendonça⁴

La tradition de l'épopée ou du « rêve de l'épopée » (H. Christians, 2004), la recherche de l'idéal par définition inaccessible du modèle homérique, s'est toujours accompagnée d'une remise en cause des frontières entre les différents médiums : la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*, première *ekphrasis* de l'histoire littéraire européenne, signe traditionnellement le début des réflexions sur les relations texte-image. Ainsi, depuis l'Antiquité, l'idée de l'aède et l'idéal de l'écriture déterminée par la présentation orale ont accompagné la production de textes épiques intrinsèquement ambivalents, situés à la frontière entre le texte et la parole. La matière épique – des histoires de héros rayonnants qui se battent pour le collectif – inspire les auteurs dans leur recherche d'un texte idéal, capable de décrire et en même temps d'unir la communauté dans un langage sophistiqué et souvent versifié. Mais dans la même mesure, ces matières, qu'elles reposent sur un texte concret ou sur des sources

³ Professeure de littérature comparée à l'Université de Poitiers. Coordinatrice du GT 12 – Analyse de la fonction politique du discours sur l'épopée.

⁴ Professeur d'études cinématographiques à l'Université Fédérale de Sergipe (UFS, Brésil). Coordinateur du GT 22 – Cinéma épique.

hybrides, deviennent aussi des motifs des arts visuels : on les retrouve sous forme de peintures ou de sculptures.

La question de l'intermédialité de l'épopée se pose également lorsque la matière épique est mise en scène – de la tragédie et de l'opéra classiques aux longs drames historiques du XIX^e siècle, qui font souvent délibérément référence à la tradition des épopées nationales et sont reçus comme des « drames épiques ». Mais alors que les possibilités de représentation sur la scène classique étaient soumises à des limites spatiales et morales claires, l'émergence du film, au XX^e siècle, a pu ouvrir des possibilités totalement nouvelles : à l'écran, de nombreuses adaptations de matières épiques classiques obtiennent finalement le succès populaire tant attendu ; à Hollywood, l'*epic film* devient même un genre à part. Plus récemment encore, ce succès a été prolongé par le jeu vidéo et la bande dessinée, ce qui a permis entre autres de remettre en cause la linéarité du récit et de recourir à de nombreuses citations intertextuelles et intermédiaires.

Ce numéro présente un dossier issu du troisième colloque du CIMEEP, qui a eu lieu du 28 au 30 mars 2022 à l'Université de Poitiers en collaboration avec l'équipe B du FoReLLIS (UR 15076). Pour le colloque comme pour ce numéro de la *Revista Épicas*, nous nous sommes intéressés à la relation entre épopée et intermédialité. L'étude d'œuvres classiques et contemporaines de toutes les ères linguistiques et culturelles sous l'angle de l'intermédialité est donc ce qui relie tous les dix articles que nous publions ici.

Nous avons regroupé ces articles en trois sections différentes qui correspondent aux axes thématiques suivants :

1 – le palimpseste intermédiaire des œuvres épiques : l'évocation et la citation de médiums antiques par des médiums plus récents, avec un accent mis sur l'Histoire de l'art, que ce soit dans l'observation de matières antiques ou dans l'évocation d'objets, par la manière dont ils représentent une épopée. C'est ce qui réunit les trois premières contributions à ce numéro, par Lionel Mary, Ana Rita Figueira et Michel Briand.

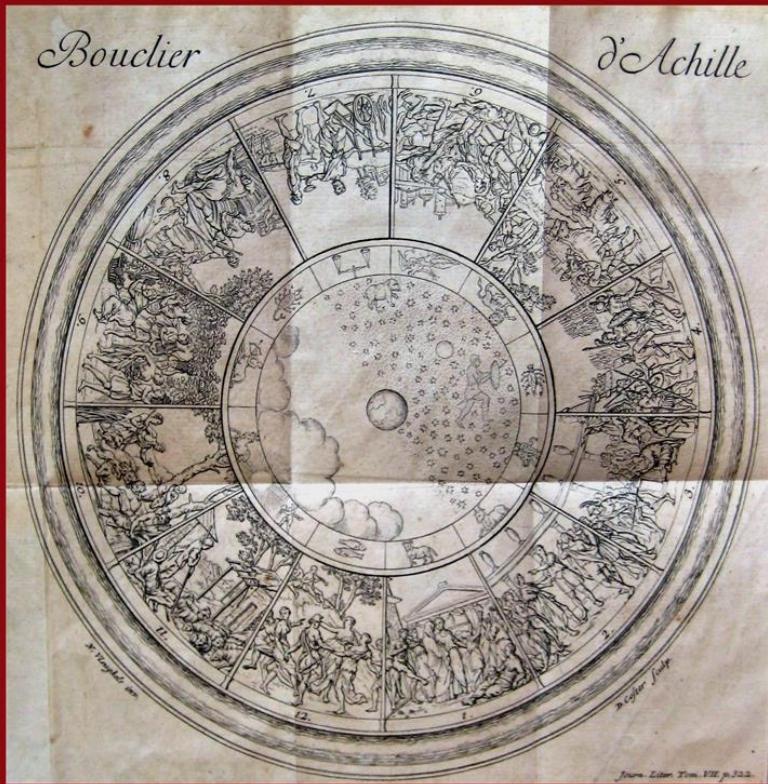
2 - la transformation intermédiaire des épopées : les transformations de la forme, de l'esthétique et de la linéarité du récit par un changement de médium. En partant de l'adaptation de matières épiques anciennes dans les arts modernes, les trois

articles de cette section mettent l'accent sur l'utilisation de l'image et des ressources visuelles, mais aussi sur les contextes spécifiques de la réception, ou du public des lecteurs. Les textes de cette section sont signés par Karina Marques et Ariadna Tchatchanidzé ainsi que par Raquel Pereira de Lima et Rodrigo Michell Araujo, co-auteurs du troisième article.

3 - les caractéristiques esthétiques et les (im)possibilités des récits épiques dans les médiums audiovisuels et musicaux : l'étude d'une même matière épique adaptée dans différents médiums, à partir de contextes de création spécifiques, dans lesquels sont pris en compte les aspects géographiques, culturels, politiques et liés à l'organisation de la société ; c'est sous cette thématique que sont regroupés les quatre derniers textes de ce numéro, signés par Etienne Boillet, Igor Gonçalves Miranda, Sandra Teixeira et Cheick Sakho.

L'évolution, au fil des siècles, montre que chaque nouveau médium suscite le scepticisme des précédents, tout en ouvrant de nouvelles possibilités aux sujets épiques, qu'ils soient traditionnels ou plus récents. L'émergence de nouvelles esthétiques reflète ainsi toujours la longue tradition de la narration épique.

Bonne lecture !



Épopée et Intermédialité Epopéia e Intermidialidade

Revista Épicas

Ano 7 - março 2023 - Número Especial 6
ISSN 2527-080X

Artigos Articles



REVISTA ÉPICAS - CIMEEP/UFS

MARY, Lionel. *Manu polita crederes simulacra: statuaire triomphale et prose épique chez Ammien Marcellin*. In: **Revista Épicas**. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 10-36. ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

MANU POLITA CREDERES SIMULACRA: STATUAIRE TRIOMPHALE ET PROSE ÉPIQUE CHEZ AMMIEN MARCELLIN

MANU POLITA CREDERES SIMULACRA: ESTATUÁRIA TRIUNFANTE E PROSA ÉPICA EM AMMIEN MARCELLIN

Lionel Mary⁵
Université de Poitiers
FoReLLIS UR 15076

RÉSUMÉ: Un des points centraux de la poétique des *Res gestae* d’Ammien Marcellin est l’utilisation de codes de représentations, de schémas narratifs et de modes de composition empruntés aux mises en images des hauts faits de Rome et de ses citoyens dans la statuaire officielle. Ce va-et-vient entre statuaire et texte facilite évidemment la visualisation par le public des faits racontés, mais renforce aussi la dignité épique de ces faits, tout en invitant les Romains de la fin du 4^e siècle à égaler dans leurs actes les vertus de leurs ancêtres, et à mériter d’être à leur tour immortalisés par de nouvelles créations plastiques. Le lien entre verbe et images est cependant plus intime encore. La ferme *architecture* de la phrase d’Ammien rappelle les principes fondamentaux des arts figurés de l’Antiquité tardive, mais elle doit en même temps être considérée comme un équivalent en prose du grand vers épique. Or une telle écriture, évidemment conçue pour une lecture oralisée et publique, manifeste la supériorité de la littérature sur les arts plastiques, en ce qu’elle rend aux images mentales que le public va pouvoir se former le mouvement dont les images sculptées sont irrémédiablement privées.

mots-clés: Ammien Marcellin, historiographie, statuaire, ekphrasis, images mentales.

RESUMO: Um dos pontos fulcrais da poética das *Res gestae* de Amiano Marcelino é o uso de códigos de representações, de esquemas narrativos e de modos de composição emprestados das imagens dos altos feitos de Roma e dos seus cidadãos na estatuária oficial. Este movimento entre estatuária e texto facilita

⁵ Lionel Mary est maître de conférences à l’Université de Poitiers, spécialiste de la littérature latine de l’Antiquité tardive, plus particulièrement de l’historien Ammien Marcellin et du poète Venance Fortunat. Il travaille en particulier sur la relation entre les imaginaires de ces auteurs – imaginaires à la fois personnels et représentatifs d’une époque et d’un milieu – et leurs pratiques créatives, reposant sur des réélaborations originales de formes héritées de la tradition classique.

evidentemente a visualização dos factos narrados pelo público, mas também reforça a dignidade épica destes factos, ao mesmo tempo que convida os Romanos do final do século IV a igualarem nas suas ações as virtudes dos seus antepassados, e assim a merecerem ser imortalizados por sua vez por novas criações plásticas. No entanto, a relação entre o verbo e as imagens é ainda mais íntima. A *arquitetura* firme da frase de Amiano lembra os princípios fundamentais das artes figuradas da Antiguidade tardia mas ao mesmo tempo deve ser considerada como um equivalente em prosa do grande verso épico. Ora, tal escrita, evidentemente concebida para uma leitura oralizada e pública, manifesta a superioridade da literatura sobre as artes plásticas, na medida em que restitui às imagens mentais que o público vai poder formar-se o movimento cujas imagens esculpidas são irremediavelmente privadas.

palavras-chave: Amiano Marcelino, historiografia, estatuária, ekphrasis, imagens mentais.

Ammien Marcellin (*Ammianus Marcellinus* en latin) est né au début des années 330 de notre ère, presque certainement dans une des provinces du « Levant » romain (*Oriens*), dans une famille privilégiée, très vraisemblablement fils d'un officier supérieur⁶. Assez logiquement, il s'engage jeune dans une carrière militaire, en intégrant autour de 350 le corps des *protectores domestici*, équivalent assez exact de ce que nous appelons aujourd'hui officiers d'état-major. Au bout d'une vingtaine d'années de service, il prend sa retraite, et s'établit après 375 à Rome, où il rédige, durant les vingt dernières années du siècle, une œuvre historique prenant la suite de celle de Tacite – commençant donc à la fin du 1^{er} siècle de notre ère et menée jusqu'à la défaite romaine d'Andrinople, en 378⁷. Des trente-et-un livres qui constituaient ces *Res gestae* (titre traditionnel pour une œuvre historique), les treize premiers sont perdus, et la partie que nous avons conservée propose un récit très précis des années 353-378, c'est-à-dire la période où Ammien a vécu sa maturité d'adulte, à un poste d'observation très bien situé. Quoique de langue maternelle grecque, Ammien a choisi d'écrire en latin, vraisemblablement pour adopter la langue qui reste la première dans l'Empire, et la plus apte à rendre compte d'une continuité de l'histoire romaine – au surplus la langue de commandement à laquelle il avait été habitué dans l'armée. D'ailleurs, les *Res gestae* d'Ammien s'inscrivent dans une tradition historiographique gréco-romaine où les facteurs d'homogénéité transcendent à cette époque la différence des langues⁸.

Cette œuvre est conçue et écrite à partir de trois pôles définitoires, dont le poids peut varier souplement dans les diverses sections. Elle relève d'abord de l'histoire analytique, l'*historia* de tradition plus spécifiquement grecque, telle que construite depuis Hérodote et

⁶ À l'exception d'une brève lettre de l'orateur Libanios, datée de 392, le peu d'informations dont nous disposons à propos de la vie d'Ammien est tiré de son œuvre. Pour une synthèse, voir Matthews 1989, p. 8-27.

⁷ La synthèse la meilleure et la plus complète sur le projet historiographique d'Ammien Marcellin et sa réalisation reste Sabbah 1978. Voir aussi Drijvers & Hunt 1999.

⁸ Pour une mise en perspective récente de la tradition historiographique gréco-romaine, voir, par exemple, dans une littérature très abondante, Lachenau & Longrée 2003. Analyse approfondie et magistrale des fondements grecs de l'historiographie par Darbo-Peschanski 2007. Pour une synthèse commode sur la tradition proprement latine, voir Cizek 1995.

Thucydide, transmise par Polybe (qui paraît être la référence méthodologique déterminante d’Ammien), mais aussi latinisée par Salluste et Tite-Live. Elle est également marquée par l’empreinte de la tragédie, dans la manière de Tacite, en particulier dans le traitement des acteurs de l’histoire en véritables personnages habités de fortes tensions intérieures, et aussi une progression du récit par une succession de scènes intenses. Enfin, ce qui nous intéresse ici plus directement, l’écriture d’Ammien confère à son texte une forte coloration épique – aspect qui est malheureusement le moins bien transmis dans les traductions modernes. Certes rédigées en prose – *medium* obligatoire de l’historiographie dans la culture gréco-romaine – les *Res gestae* n’en sont pas moins fortement scandées par une rythmique à la fois simple dans ses principes et sophistiquée dans sa mise en œuvre. Rythmique syntaxique d’abord, par la généralisation à l’ensemble du texte du patron extrêmement architecturé de la phrase narrative historiographique (dont ses prédécesseurs latins ne faisaient pas un usage aussi intense)⁹. Rythmique verbale ensuite, par le recours – innovant dans l’écriture de l’histoire – au nouveau système des clausules syllabo-accentuelles construit au siècle précédent pour remplacer celui, classique, des clausules quantitatives, devenu fossile du fait de la perte de distinction auditive entre syllabes longues et brèves en latin. Cette innovation s’explique par le fait que l’histoire d’Ammien est conçue pour la *recitatio*, déclamation publique qui est, depuis l’époque augustéenne, le mode normal de première communication au public des œuvres nouvelles. Mais l’auteur n’utilise pas seulement ces clausules pour marquer la fin de ses phrases, mais aussi pour en souligner les principales articulations, et les dynamiser par l’alternance de la répétition et de la variation des cellules rythmiques. Le résultat en est une coulée verbale puissamment cadencée, qui tend à brouiller la frontière, en principe nette, entre prose et poésie – du moins la poésie « rythmique » qui se développera surtout dans le latin médiéval mais naît dans l’Antiquité tardive, même si les textes l’accueillent encore fort peu¹⁰.

⁹ Sur ce type de phrase, voir l’étude de base de Chausserie-Lapréee 1969. Cet ouvrage ne va pas au-delà de Tacite et ne prend donc pas en compte la pratique d’Ammien Marcellin, qui a fait l’objet d’une étude particulière par Debru 1992. Le rappel de quelques notions de base est utile à la bonne compréhension de mon propos. Le noyau de la phrase narrative est un membre principal (assimilable à la proposition principale de la grammaire classique), précédé d’un ou plusieurs membres subordonnés relevant de trois types fondamentaux : participe apposé (au sujet généralement), ablatif absolu, proposition conjonctive. Lorsque le membre principal est suivi d’un autre membre subordonné, il y a rallonge. Lorsque la phrase rebondit alors qu’elle pourrait s’interrompre et que ce système se répète, il y a relance.

¹⁰ Les traces de la poésie latine rythmique antique sont infimes. Les témoignages du haut Moyen-Âge, plus abondants, sont parfois difficiles à exploiter, compte tenu de l’état de la tradition manuscrite. Sur ces problèmes, voir Norberg 1954 *passim* & 1958, p. 87-135. La question du rythme dans la poétique d’Ammien Marcellin est encore très peu fouillée. Je travaille à une étude d’ensemble sur ce point, qui ne sera pas abordé dans la présente étude, faute de place. Sur la constitution du système de clausules syllabo-accentuelles dans l’Antiquité tardive, l’étude de base reste Nicolau 1930. Pour l’influence de la poésie épique classique (en hexamètres dactyliques) sur l’écriture d’Ammien, voir Foucher 2000. Cet ouvrage étudie Ammien dans la continuité de ses prédécesseurs, ce qui permet d’utiles comparaisons. Voir en particulier p. 320-330, 421-430. Cependant, les différences d’usage entre Ammien et Tacite sont encore analysées en termes d’infériorité du premier par rapport au second – ce qui me paraît peu pertinent au regard des spécificités de l’esthétique du 4^e siècle.

Le caractère à la fois architecturé et rythmé du texte d’Ammien le rapproche des formes plastiques de la création artistique romaine de son époque ou des temps antérieurs. Cette proximité n'est ni le fait du hasard ni une audace particulière de l'auteur, car la tradition de la création littéraire gréco-romaine entretient de longue date des rapports étroits avec les arts plastiques – fait d'ailleurs sans doute inévitable puisque le public de la littérature vit immergé dans des images dont les sujets sont souvent tirés de la mythologie ou de l'histoire, matières des grands genres littéraires. La forme la plus élaborée de ces interférences est évidemment l'*ekphrasis* – le terme étant à prendre en un sens plus précis que celui qu'on tend à lui donner aujourd'hui de simple description fouillée, mais comme désignant la combinaison d'une description d'un événement réel ou fictif – mais en tout cas placé dans le champ de l'action humaine – et de l'évocation simultanée d'une œuvre plastique représentant cet événement¹¹. Cette pratique obéit à la règle de l'*aemulatio*, fondamentale dans le champ de la création artistique de l'Antiquité, et doit permettre de montrer la supériorité, a priori contre-intuitive, de la création littéraire sur les arts plastiques dans la *mimesis*. Dans le domaine latin, un exemple canonique de ce type d'*ekphrasis* est le récit de la mort de Laocoön au chant II de l'*Énéide*, qui est à la fois narration d'un fait, description d'une représentation sculptée de ce fait (soit celle du musée du Vatican, soit une autre, mais très proche) et démonstration pratique de la capacité de la littérature à restituer des éléments (flux temporel et ses variations, environnement sonore) devant lesquels les arts plastiques restent impuissants¹². Ce jeu à trois termes permet évidemment à l'écrivain de renouveler la figure de l'*hypotypose* – effectivement centrale dans la poétique d'Ammien Marcellin –, en mobilisant des images réelles à l'appui de l'*enargeia* de ses évocations. Le fait que l'œuvre littéraire antique soit conçue pour une lecture à voix haute (et généralement collective), donc que l'appréhension du texte passe essentiellement par l'ouïe (différence évidemment fondamentale avec notre lecture moderne) accentue la rivalité entre littérature et arts plastiques et rend plus stimulante leur confrontation¹³.

Pour ce qui est des *Res gestae* d'Ammien, dont le sujet principal est la succession à peu près sans répit des guerres désormais défensives que mène Rome, dans un environnement géopolitique déséquilibré à son désavantage, les représentations plastiques de référence sont évidemment guerrières. Et, puisque ces guerres sont soutenues par l'empereur et ses généraux pour la défense de la *Res publica*, il s'agit des représentations officielles des faits de guerre ou de leurs conclusions, sur les monuments – triomphaux par principe – dressés au cours des siècles

¹¹ Pour une synthèse récente sur l'*ekphrasis* dans l'Antiquité (avec une très riche bibliographie), voir Romagnino 2019, p. 21-58.

¹² Pour une étude particulière et récente de ce passage, voir Jouteur 2016.

¹³ Sur les pratiques de lecture dans l'Antiquité romaine, voir Valette-Cagnac 1997 – en particulier le chapitre III, « *La recitatio* : une écriture orale », p. 111-169.

dans l'Empire, mais plus particulièrement à Rome, centre mystique plus que politique de *l'Orbis Romanus* au 4^e siècle de notre ère¹⁴. C'est aussi la ville où Ammien compose et lit son texte, ce qui facilite et même appelle des comparaisons immédiates avec des images voisines de l'*aula* où a sans doute lieu la *recitatio*. Nous songeons bien entendu aux arcs de triomphe, mais il convient également de prêter attention à des monuments moins nombreux, plus originaux, et auxquels Ammien accorde une importance particulière : les immenses colonnes commémoratives des victoires de Trajan et de Marc-Aurèle, qui ont pu évidemment frapper son attention parce qu'elles proposent, au long de leur frise en bandeau continu, une forme de récit dynamique, assez différent des représentations plus statiques des arcs¹⁵. Lorsqu'il les mentionne dans son évocation des merveilles architecturales de Rome¹⁶, Ammien emploie pour les qualifier le terme inattendu de *vertex* (littéralement à la fois « tourbillon » et « sommet », c'est-à-dire, en contexte, « spirale ascendante ») au lieu du banal *columna*. De fait, si nous essayons de reconstituer le mode de perception de ces représentations plastiques par les contemporains (reconstitution assez facile pour les arcs, plus problématique pour les colonnes du fait de la disparition des bâtiments environnants¹⁷), nous pouvons distinguer : pour les arcs, une perception globale (au moins de chacune des faces) et un jeu sur l'ensemble et le détail en se rapprochant ou en s'éloignant du monument ; pour les colonnes, une appréhension progressive du corpus d'images en tournant autour du fût mais surtout en montant dans les étages des édifices voisins (disparus aujourd'hui), et en balayant d'un regard vertical le monument. En utilisant un vocabulaire emprunté au cinéma, évidemment anachronique mais très efficace en pratique¹⁸, nous pouvons distinguer une approche de l'arc privilégiant le zoom, et une approche de la colonne reposant sur le panoramique, le *travelling*, la plongée et la contre-plongée. Le récit historique, quant à lui, est dynamique, orienté, à vitesse imposée (on n'interrompt pas le

¹⁴ Sur la mystique de Rome développée par Ammien Marcellin, voir Mary 1995, p. 352-369 & 389-410. Voir aussi Harrison 1999.

¹⁵ Sur ces monuments, voir Galinier 2007 ; Stefan & Chew 2015 (avec reproduction intégrale de la frise sculptée) ; Scheid & Huet 2000 ; Caprino & al. 1955 (avec reproduction intégrale de la frise sculptée). Par convention, les images des deux colonnes sont toujours repérées par les numérotations de deux éditions de référence : pour la colonne trajane, Cichorius 1896-1900 ; pour la colonne de Marc Aurèle, Petersen 1896.

¹⁶ *Res gestae* 16, 10, 14. Les passages de l'œuvre d'Ammien sont repérés par une triple numérotation indiquant le livre (seule division due à l'auteur), le chapitre et la section (ces deux repérages remontant à des éditions du 17^e siècle). Le texte latin est cité d'après la collection des Universités de France (dite « Budé » – six tomes en sept volumes, 1968-1999). Toutes les traductions sont personnelles. Pour transposer au mieux la dynamique du latin d'Ammien, je traduis chacune de ses phrases par une phrase française unique, en jouant sur la ponctuation pour en souligner les articulations : ainsi le point-virgule signale une relance et le tiret une rallonge.

¹⁷ Il existe un débat de fond sur la lisibilité de ces colonnes par les Romains de l'Antiquité. La thèse de l'illisibilité – apparemment paradoxe mais appuyée sur notre expérience moderne – a été étayée par une explication par les croyances religieuses et politiques de l'Antiquité : Veyne 1988 propose de voir dans les dieux les lecteurs par destination de ces monuments. Je reste néanmoins du nombre des partisans de la lisibilité humaine. Sa possibilité me semble établie pour la colonne trajane par l'analyse très approfondie et subtile de Galinier 2007, p. 134-161. Un tel travail ne semble pas avoir été fait pour celle de Marc-Aurèle, mais les conclusions générales de cette démonstration lui sont applicables.

¹⁸ Pour un exemple de la fécondité de cet anachronisme apparent, voir Malissard 1974.

recitator, mais on peut applaudir – peut-être bisser – les passages particulièrement marquants) ¹⁹. Néanmoins, le public reste évidemment maître des images mentales qu'il peut former, au fil de l'audition et par référence aux images concrètes qui constituent pour lui des références communes avec l'historien. Or tout l'art de l'auteur va consister à lui suggérer fortement ces images, à travers son écriture, l'*aemulatio* qu'elle développe avec les représentations plastiques, et l'activation de certains des modes de perception des images matérielles, transformés en modes de création d'images virtuelles.

1. Écriture et statuaire : une référence explicite

Ce lien entre écriture de l'histoire et représentations plastiques apparaît nettement dans un passage du début de la part conservée des *Res gestae*, qui nous informe au surplus qu'il ne s'agit pas là d'un choix arbitraire de l'auteur, mais de sa prise en compte de principes sociaux, à la fois esthétiques et idéologiques – et même officiels. Dans le courant du livre 16, Ammien relate avec une extrême précision la visite à Rome de l'empereur Constance II, dernier fils survivant de Constantin²⁰. La description du cortège, à l'approche et lors de l'entrée solennelle dans la Ville, est particulièrement significative.

Et, comme pour effrayer l'Euphrate ou le Rhin par l'aspect de ses armes, **précédé de chaque côté par ses enseignes**, il était assis seul sur un char doré et **resplendissant de l'éclat de pierres variées** [...]. Et **s'avancait de part et d'autre une double procession d'hommes en armes**, portant bouclier et aigrette, **rayonnant d'une lumière miroitante**, revêtus d'armures **brillantes**, et ça et là des cavaliers cuirassés (appelés clibanaires), visière baissée, un plastron protégeant leur poitrine, ceinturés de fer, **qu'on pouvait croire des statues polies de la main de Praxitèle, non des hommes** ; les minces boucles de leurs cottes de mailles les moulaient, suivant les mouvements de leur corps, plaquées sur chacune de ses parties, au point que leur uniforme bougeait avec leurs membres, même en mouvement contraint, et restait en permanence impeccablement ajusté.

Ainsi donc, salué du nom d'Auguste par des cris d'heureux augure, il ne frémît pas au fracas de tonnerre répercuté par les collines et les rives – conservant la même **immobilité**, et aussi intense, qu'on lui voyait dans les provinces – ; car il inclinait sa toute petite taille au passage des hautes portes et, **comme s'il avait porté une minerve**, il dardait tout droit son regard, sans jamais le tourner à gauche ni à droite, **comme une statue humaine**, et on ne le vit jamais hocher la tête aux cahots, ni cracher ni s'essuyer ou se frotter la bouche ou le nez, ni agiter la main.²¹

¹⁹ Parce qu'il vient d'un praticien, le témoignage antique le plus intéressant sur la *recitatio* est celui de Pline le Jeune. Il sert de base à la synthèse sur les réactions du public proposée par Valette-Cagnac 1997, p. 130-139.

²⁰ Au 4^e siècle, Rome n'est plus le siège du pouvoir impérial, qui est mobile et se déplace selon les nécessités du moment, sur un axe reliant la Gaule du Nord-Est à Antioche, en passant par Milan, Sirmium (au confluent de la Save et du Danube) et bien sûr Constantinople. De ce fait, les visites d'empereurs à Rome sont extrêmement rares. On n'en comptera aucune entre celle de Constance II en 357, et celle de Théodore I^{er} en 389.

²¹ *Res gestae*, 16, 10, 6-10 : Et, tamquam Euphraten armorum specie territus aut Rhenum, **altrinsecus praeeuntibus signis**, insidebat aureo solus carpento **fulgenti claritudine lapidum uariorum** [...]. Et **incedebat hinc inde ordo geminus armatorum**, clipeatus atque cristatus, **corusco lumine radians**, **nitidis loricis indutus**, sparsique cataphracti equites (quos clibanarios dictitant), personati, thoracum muniti tegminibus et limbis ferreis cincti, **ut Praxitelis manu**

Les références à la statuaire sont ici explicites, et concernent tant les cavaliers cuirassés de la garde – décrits avec un luxe de détails où se déploie une impeccable *ekphrasis* – que la personne même de l'empereur, véritable « statue humaine », dans son immobilité ostentatoire et par l'amas de pierres précieuses qui l'environne et le décore, en faisant un être en quelque sorte hybride, mi-minéral, mi-humain. Ammien organise une dialectique subtile entre l'homme statufié (l'empereur) et la statue animée (le cavalier) pour renforcer cette impression. Mais cette dialectique est aussi celle des projets respectifs de l'historien, quand il décrypte l'événement, et du seul acteur qui compte ici – Constance lui-même. L'auteur montre que cette pétrification est bien, chez le souverain, un processus volontaire, qui vise à mouler sa personne physique sur ses nombreuses statues présentes dans l'Empire, et à attirer sur lui la même dévotion (désormais politique plus que religieuse dans un empire en voie de christianisation) que ses sujets réservent à ses représentations²². L'inclinaison de sa tête au passage des portes illustre cette idéologie : le corps symbolique du maître du monde dépasse de beaucoup son corps humain, et la statue – à la fois comme modèle de comportement et objet concret – matérialise cette prétention. L'*ekphrasis* des cavaliers se trouve ainsi profondément motivée, puisque Ammien se borne à transposer dans son écriture et à appliquer à la garde du souverain les principes idéologiques conscients de la manifestation (on est tenté de dire l'épiphanie) de l'empereur devant son peuple. Ainsi, la description est faite d'un point de vue axial qui semble situé en tête du cortège – comme d'un spectateur virtuel marchant à reculons devant lui – et nullement du point de vue latéral qui était celui des spectateurs réels de l'arrivée de Constance II à Rome. Ce point de vue met en valeur l'ordonnancement symétrique du défilé (le char impérial au centre encadré d'une double procession de cavaliers), dont Ammien propose une interprétation géopolitique (réaffirmer l'immensité du monde romain, de l'Euphrate au Rhin), mais qui est aussi calquée sur l'architecture symétrique d'un arc de triomphe : arc de triomphe virtuel, peut-être, des victoires de Constance II, que le public peut facilement imaginer à partir de l'audition du texte ; arc de triomphe réel, très certainement, du propre père de Constance, Constantin, sous lequel le fils a dû effectivement passer en signe de piété et de réaffirmation de la continuité politique. La structure générale de cet arc (une arche principale au centre et deux latérales plus petites)

polita crederes simulacra, non uiros ; quos laminarum circuli tenues, apti corporis flexibus, ambiebant, per omnia membra diducti, ut (quocumque artus necessitas commouisset) uestitus congrueret iunctura cohaerenter aptata. Augustus itaque faustis uocibus appellatus, non montium litorumque intonante fragore cohorruit – talem se tamque **immobilem** qualis in prouinciis suis uisebatur ostendens – ; nam et corpus perhumile curuabat, portas ingrediens celsas, et **uelut collo munito** rectam aciem luminum tendens, nec dextra uultum nec laeva flectebat **tamquam figmentum hominis**, nec cum rota concuteret nutans, nec spuens aut os aut nasum tergens uel fricans manumue agitans uisus est umquam.

²² Sur l'institution impériale au 4^e siècle, bonne synthèse de Heather 1998. Aperçus plus précis – et éventuellement plus stimulants – dans Morrisson 2018, Caillet 2018, Carile 2018, Puech 2018.

correspond exactement à la répartition des acteurs de la procession²³. Or le point de vue de face adopté par la description d’Ammien correspond effectivement à celui de spectateurs face à un tel arc.

2. Intermédialité restreinte : modèles iconiques et cellules narratives

Cette constatation nous conduit à considérer les interactions entre prose historique et statuaire triomphale non plus seulement comme une référence générale, mais à travers les renvois précis de certains passages du texte à des thèmes ou des structures plastiques. Un premier niveau d’interférence est celui, élémentaire, de ce que nous pouvons appeler la vignette. Un bref passage des *Res gestae* évoque immédiatement un détail d’un relief sculpté. Ces occurrences correspondent généralement à des motifs simples et récurrents, qui reviennent irrégulièrement scander la narration. Un bon exemple est celui de l’*adlocutio*, discours aux troupes (monopole impérial, dans les *Res gestae* comme dans les représentations sculptées à partir de la fin de la République)²⁴. Ainsi de la cellule narrative basique lors d’une étape de l’offensive menée par l’empereur Julien en Mésopotamie perse, en 363 :

Au signal des trompettes, comme toutes les centuries, les cohortes et les manipules s’étaient rassemblés, se plaçant sur un tertre et entouré d’un cercle d’officiers supérieurs, il exposa ce qui suit, le visage serein – digne de susciter un zèle et une approbation unanimes.²⁵

Le dessin général de la scène (un cercle ou un ovale centré sur l’empereur en position de surplomb), la présence d’un objet faisant fonction de signal de suspension des activités ordinaires (les faisceaux dressés dans la représentation figurée, les trompettes retentissantes dans le texte), et même la précision descriptive « le visage serein » renvoient très précisément à telle image de la colonne de Trajan, qui pourrait servir d’illustration au texte²⁶.

²³ D’autant qu’il se situe sur la *Via triumphalis* que suivent précisément des processions triomphales. Sur cet arc, voir *infra*.

²⁴ Sur ce motif, voir Galinier 2007, p. 83-84, et surtout David 2000. Ces représentations sont d’ailleurs appuyées sur la réalité. La circulation de la parole du chef joue un rôle fondamental dans la cohésion des armées de l’Antiquité – et bien au-delà.

²⁵ *Res gestae*, 23,5,15 *Signo itaque per lituos dato, cum centuriae omnes et cohortes et manipuli conuenissent, ipse, aggere glebali adsistens, coronaque celsarum circumdatus potestatum, talia ore sereno disseruit – honorabilis studio concordi cunctorum.*

²⁶ Source : Stefan & Chew 2015, segments 111-113 (= Cichorius 1896-1900 XLII).

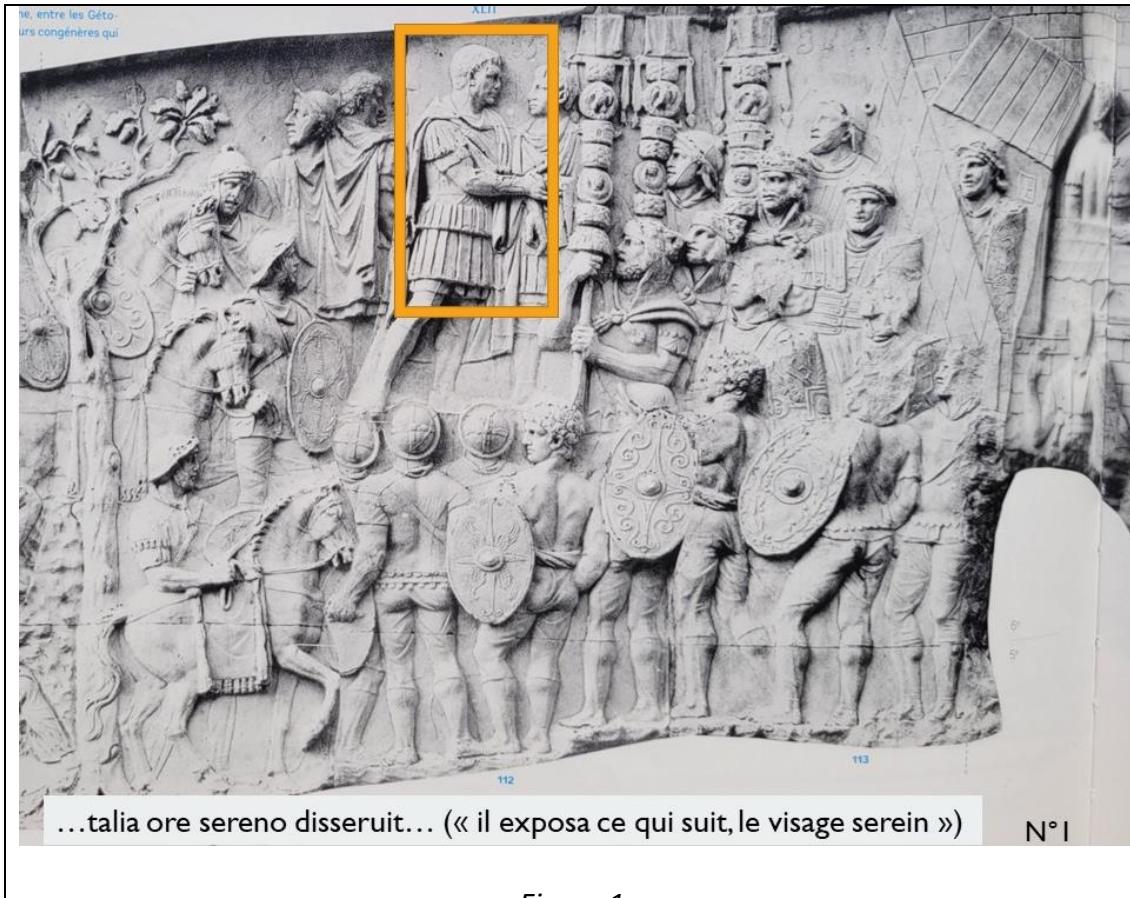
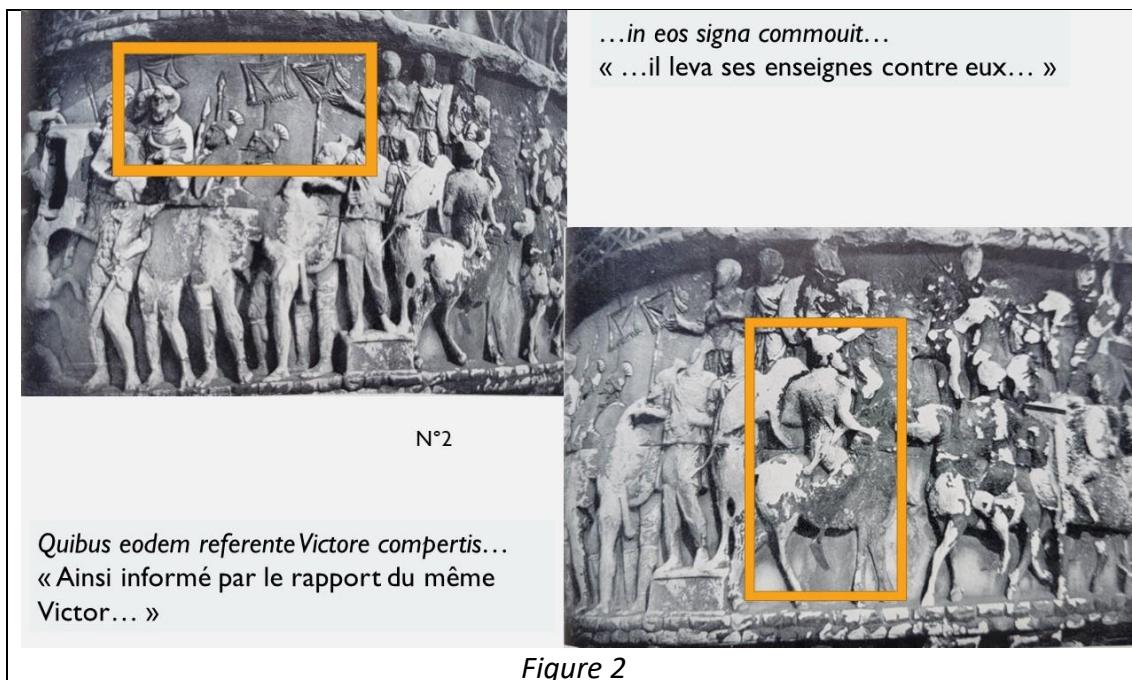


Figure 1

La remarque finale elle-même est tout autant une explication artistique qu'un commentaire historique – la vignette de l'*adlocutio* ayant effectivement pour fonction sur la colonne de manifester la *concordia* civique et militaire autour de l'*imperator*. La représentation plastique constitue ici un code commun à l'auteur et à son public romain, ce qui facilite la perception auditive du texte par la possibilité d'une association à un souvenir visuel. La rapidité de l'évocation textuelle interdit d'y voir une *ekphrasis* en forme. Néanmoins, Ammien pratique ici une discrète *aemulatio*, dans l'harmonie imitative du son des trompettes – l'allitération en dentale sourde étant soulignée par l'identique place posttonique des trois syllabes : *Signo itaque per lītuos dāto*. À la différence de la statuaire qui doit se borner à représenter l'objet, la littérature peut non seulement le nommer, mais reproduire son usage en en donnant un équivalent sonore, et donc le rendre plus présent. Par ailleurs, en établissant un rapport entre deux souverains par-delà une distance de deux siècles et demi, l'historien pose implicitement la question de la réussite ou de l'échec d'une autre émulation, entre l'empereur-modèle du passé et celui du temps présent, qui a consciemment cherché à égaler son illustre prédécesseur²⁷.

²⁷ Trajan est un modèle obligé pour à peu près tous les empereurs de l'Antiquité tardive. Julien lui-même le traite (et le fait parler) très élogieusement dans son ouvrage *Les Césars*, 8 & 28. Voir Lehmann 2003. Ammien ne fabule donc pas, et son recours à l'intermédialité avec la colonne est aussi intertextualité avec les œuvres écrites de Julien.

De la vignette, on passe aisément à la **séquence**, dès que s'enchaînent, fût-ce de manière simple ou clichée, plusieurs actions complémentaires. On constate la présence sur les colonnes de Trajan et de Marc-Aurèle d'un certain nombre de schémas narratifs fondamentaux, répétés avec diverses variantes pour être reconnaissables sans lasser et qui tirent leur pertinence de leur adéquation avec le fonctionnement effectif de l'armée romaine²⁸. Ces schémas peuvent être d'autant plus facilement transposés dans le texte d'Ammien que sa phrase narrative est elle-même séquentielle, reposant sur l'association, elle aussi variée dans le détail, de quelques éléments syntaxiques de base. Un de ces schémas plastiques développe la séquence mobilisation-information-mouvement-engagement, en quatre phases représentées par quatre images liées mais distinctes. Ce schéma est illustré par exemple par un secteur, malheureusement abîmé, de la colonne de Marc-Aurèle²⁹.



²⁸ Sur ce mode de composition, voir Stefan & Chew 2015, p. 66-68.

²⁹ Source : Caprino & al. 1955, planches LXIII-LXIV, figures 125-128 (= Petersen 1900, CVII-CIX).

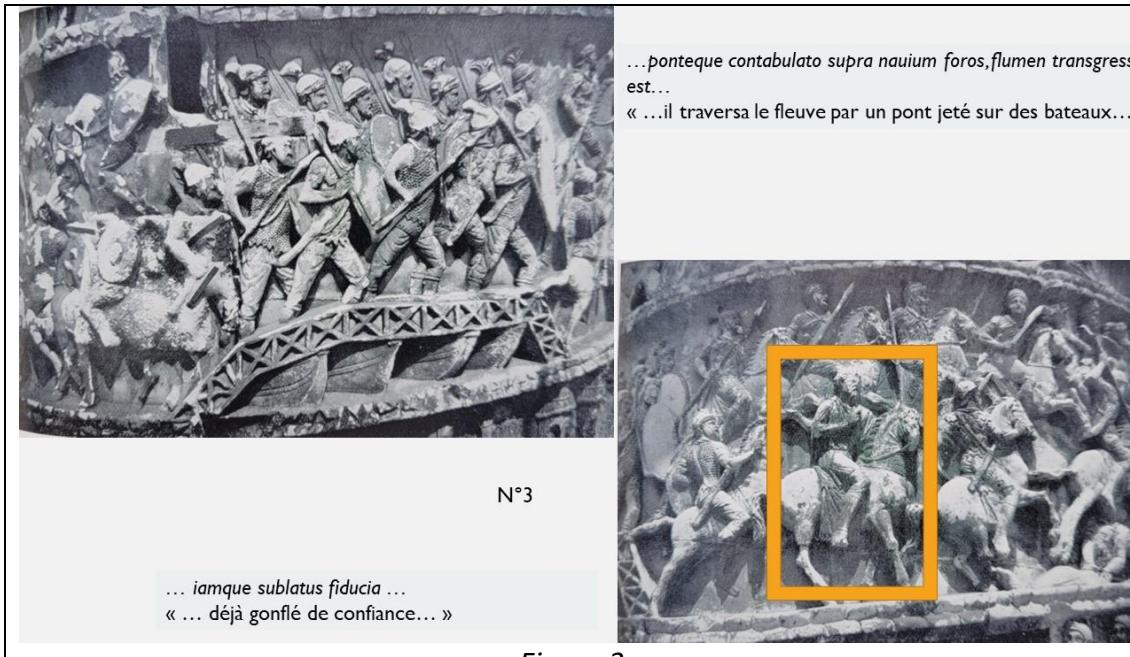


Figure 3

Il se retrouve également dans les *Res gestae*. Ainsi, au livre 27, l'historien rapporte une tentative inaboutie d'offensive de l'empereur Valens contre les Goths, à l'époque établis sur la rive gauche du Danube dans les actuelles régions de Moldavie et Valachie³⁰.

Ainsi informé par le rapport du même Victor, Valens , sans tenir compte de leur excuse tout à fait creuse, leva ses enseignes contre les Goths – déjà avertis de ce mouvement offensif –;	au début du printemps, ayant concentré toute l'armée, il établit son camp près de la place-forte de Daphné ;	et il traversa le Danube par un pont jeté sur des bateaux – sans rencontrer de résistance – ;	déjà gonflé de confiance, comme, en ratissant de-ci de-là, il ne trouvait personne à vaincre ou à effrayer [...] il envoya Arintheus, général en chef de l'infanterie, avec des unités de pillage pour rafpler quelques familles – qui erraient dans le plat pays sans avoir pu gagner les dédales des escarpements.
---	---	--	---

Ammien écrit une phrase unique en quatre volets successifs (du point de vue de l'analyse technique, à triple relance), qui transpose assez précisément les quatre « arrêts sur image » privilégiés par la représentation plastique. Le seul écart structurel est la permutation des deux premières étapes (nous avons donc information puis mobilisation), mais le lever des enseignes, la mise en relief de l'informateur, le passage d'un grand fleuve sur un pont de bateaux sont bien restitués. Là encore, à un premier niveau, la séquence figurée joue le rôle d'un référent commun, permettant à chaque personne du public d'inscrire le récit nouveau d'Ammien dans

³⁰ *Res gestae*, 27,5,2-3 : **Quibus** eodem referente Victore **compertis**, **Valens**, parui ducens excusationem uanissimam, in eos **signa commouit** – motus aduentantis iam praescios ; et, pubescente uere, **quaesito** in unum **exercitu**, prope Daphnen nomine munimentum **est castra metatus** ; **pontequa contabulato** supra nauium foros, flumen **transgressus est** Histrum – resistantibus nullis – ; iamque sublatus fiducia, cum ultro citroque discurrens nullum inueniret quem superare poterat uel terrere [...], Arintheo magistro peditum misso cum praedatoriis globis, **familiarum rapuit partem** – quae, antequam ad dirupta uenirent et flexuosa, capi potuerunt, per plana camporum errantes.

une mémoire culturelle plus globale, fondée sur ses souvenirs visuels (ou leur réactivation si elle retourne étudier la colonne au sortir de la *recitatio*). Néanmoins, la proximité structurelle met mieux en valeur une différence fondamentale de contenu entre les dernières phases de la séquence plastique et de la séquence textuelle. Si, sur la colonne, l'empereur, placé alors au premier plan, peut être légitimement « gonflé de confiance » par le développement en bon ordre de son offensive, dans les *Res gestae* sa présomption n'aboutira qu'à un résultat dérisoire : la capture de quelques traînards – le gros des Goths lui ayant échappé en se repliant dans les Carpathes. C'est que, si l'art triomphal est nécessairement louangeur, l'histoire analytique a le privilège, et même le devoir, de distribuer équitablement éloges et blâmes. En l'occurrence, Ammien indique très nettement (par une rallonge au premier volet de sa phrase, que nous pouvons considérer comme un équivalent d'une note de bas de page dans un texte moderne) que l'échec de Valens est dû à une erreur de commandement élémentaire : le secret sur les plans romains a été mal gardé. Du coup, le jeu avec la référence plastique permet à Ammien de donner indirectement à son texte une saveur ironique, et même franchement sarcastique – sans se départir pourtant de la tenue de langage de rigueur dans la grande histoire. C'est aux auditeurs d'imaginer, à la place de la dernière image de la séquence sculptée, une image grotesque que l'écrivain ne fait que suggérer. Or la satire a ici une visée directement politique, puisque le public ne peut ignorer que la gestion calamiteuse de la question gothique par Valens a abouti au désastre d'Andrinople, sur lequel s'achèvent les *Res gestae*, et dont les conséquences sont le problème géopolitique majeur de l'empire dans les deux dernières décennies du 4^e siècle³¹.

3. Intermédialité élargie : statuaire, écriture et arts scéniques

L'interaction entre texte et représentations plastiques est donc chez Ammien un principe de création, sans doute pas constant mais d'emploi fréquent. À partir des figures assez simples de la vignette et de la séquence, la connivence que l'auteur établit sur ce point avec son public lui permet d'élaborer des constructions plus sophistiquées, où s'enracine sa *fides* d'historien³² – à la fois dans sa maîtrise artistique (puisque l'écriture de l'histoire vise aussi à créer de la beauté, pour les Anciens³³) mais aussi dans sa profondeur d'analyste. En effet, la

³¹ Sur cette réalité fondamentale, voir Blockley 1998, p. 426-429 ; Heather 1998, p. 507-509 ; Ferrill 1983, p. 68-70. La question gothique, telle qu'elle se pose à partir de 380, est le non-dit fondamental des *Res gestae*. Ammien n'en parle pas directement, puisqu'elle est postérieure au terme de son texte, mais toute son œuvre vise à donner aux Romains de son temps les moyens de régler les difficultés de l'heure en méditant sur les leçons du passé, fût-il récent.

³² Sur cette notion – traditionnelle dans le champ de l'historiographie – chez Ammien, voir Sabbah 1978, p. 19-23.

³³ Parce que la beauté a une valeur en soi et, au moins depuis Platon, un rapport étroit avec la vérité. Pour les implications de cette conviction dans l'écriture d'Ammien, voir Sabbah 1978, chapitre XVI « La persuasion esthétique », p. 541-594.

référence à des architectures triomphales d'empereurs anciens lui permet de poser un certain nombre de questions à propos des actes des empereurs récents, par un effet de comparaison implicite. Un cas crucial est celui de l'empereur Julien, neveu, d'abord auxiliaire, puis successeur de Constance II, dont la brève action publique (356-363) a suscité dès son époque des débats acharnés, où Ammien – admirateur avec quelques réserves de ce souverain – entend bien prendre une position argumentée³⁴.

Le premier fait marquant de Julien (et l'un des rares à avoir reçu l'approbation unanime de ses contemporains) est sa victoire sur les Alamans près de Strasbourg, en août 357, qui met fin à une invasion de grande ampleur en Gaule du Nord-Est. Les *Res gestae* en proposent une relation extrêmement détaillée, où le souci d'analyse d'une victoire techniquement exemplaire est combiné avec une stylisation épique où le héros individuel qu'est Julien agit comme l'âme du collectif héroïque qu'est l'armée romaine, dans une *aristeia* (exploit guerrier) qui est un thème classique de l'épopée depuis Homère. Une fois la ligne de combat ennemie enfoncee, les événements évoluent rapidement vers un dénouement sans appel³⁵.

<p>[1a] À la fin, les Barbares, réduits à la dernière extrémité, leur retraite coupée par des monceaux de cadavres, cherchèrent dans le fleuve qui léchait déjà leurs dos le seul salut qui leur restait ;</p>	<p>[1b] et, parce qu'emportées dans leur course en armes, nos troupes tenaillaient sans fatigue les fuyards, certains, croyant pouvoir se soustraire aux dangers par leur habileté de nageurs, risquaient leur vie dans les flots.</p>
<p>[2] Pour cette raison, anticipant les événements avec son esprit vif, César, avec les tribuns et les officiers supérieurs, criait ses réprimandes, interdisant qu'aucun des nôtres se risque dans ces profonds tourbillons en poursuivant l'ennemi avec trop d'acharnement.</p>	
<p>[3a] En conséquence, respectant les ordres, les nôtres, prenant position sur les berges, perçaient de toute sorte de traits les Germains ;</p>	
<p>[3b] si l'un de ceux-ci s'était soustrait à la mort par sa rapidité, il plongeait et le poids de son corps l'entraînait dans les profondeurs du fleuve ;</p>	
<p>[3c] et (comme des merveilles dévoilées par le rideau dans une manière de spectacle théâtral) on pouvait voir désormais sans crainte : → ceux qui ne savaient pas nager s'agripper aux dégourdis, → d'autres flotter comme des troncs, laissés en arrière par de plus habiles,</p>	

³⁴ Voir en particulier Fontaine 1978, Petit 1978, Bernardi 1978.

³⁵ *Res gestae*, 16,12,54-57 : [1] *Vltimo denique* trudente discriminē, Barbari, cum elati cadauerum aggeres exitus impedirent, ad subsidia fluminis petuere quae sola restabant, eorum terga iam praestringentis ; et, quia, cursu sub armis concito, fugientes miles indefessus urgebat, quidam, nandi peritia eximi se posse discriminibus arbitrati, animas fluctibus commiserunt.

[2] Qua causa, celeri corde futura praeuidens, Caesar cum tribunis et ducibus clamore obiurgatorio prohibebat ne, hostem auidius sequens, nostrorum quisquam se gurgitibus committeret uerticosis.

[3a] Vnde id obseruatum est ut, marginibus insistentes, confoderent telorum uarietate Germanos ; [3b] quorum si quem morti uelocitas subtraxisset, iacti corporis pondere ad ima fluminis subsidebat ; [3c] et (uelut in quodam theatrali spectaculo aulaeis miranda monstrantibus multa) licebat iam sine metu uidere : nandi strenuis quosdam nescios adhaerentes, fluitantes alios (cum expeditioribus linquerentur) ut stipites, et (uelut luctante amnis uiolentia) uorari quosdam fluctibus inuolutos, nonnullos (clipeis uestos, praeruptas undarum occurrentium moles obliquatis meatibus declinantes) ad ripas ulteriores post multa discrimina peruenire.

[4] Spumans *denique* cruore Barbarico, decolor alueus insueta stupebat augmenta.

→ certains roulés et engloutis par les flots (comme luttant contre la violence du fleuve),
→ quelques-uns se diriger avec leurs boucliers et éviter par des changements de cap les grands remous qui couraient vers eux, et, après de nombreux dangers, parvenir sur l'autre rive.

[4] À la fin, le fleuve souillé, écumant de sang barbare, s'étonnait de cette crue inhabituelle.

Cet extrait constitue une unité narrative de quatre phrases dont la clé se trouve à la fin. La référence terminale à la stupeur du fleuve pourrait paraître un maniériste pesant, mais un tel jugement serait un anachronisme trompeur. Cette phrase [4] constitue en réalité un véritable signal d'intermédialité, dans la mesure où, assez gratuite si nous la lisons comme seulement narrative, elle prend toute sa valeur si nous la comprenons comme descriptive d'une image célébrant la victoire romaine. La représentation, sous l'apparence d'un vénérable barbu, de la divinité du fleuve est un motif récurrent des frises sculptées relatant la traversée des grands fleuves de l'Europe intérieure par les armées romaines, comme on le voit par exemple dans un remarquable relief de la colonne de Trajan³⁶.



Figure 4

Loin d'être arbitraire, la notation d'Ammien vient donc couronner explicitement un développement où l'interaction entre texte et images a été d'abord menée implicitement (et perçue ou non immédiatement par le public, ce qui devait donner à ce moment de la *recitatio* une dimension ludique d'ailleurs fort intéressante pour notre compréhension des modes de

³⁶ Source : Stefan & Chew 2015, segments 11-14 (= Cichorius 1896-1900, III-IV).

réception, dans l'Antiquité, d'un texte littéraire lu par un tiers). Du coup, la séquence narrative ainsi conclue peut être appréhendée dans son ensemble à partir de modèles plastiques bien définis. Nous pouvons en reconnaître deux : un premier, très général, est celui de la panique chez l'ennemi, tel qu'illustré par exemple dans l'enchaînement présent sur la colonne de Trajan que les analystes modernes appellent le « triptyque de la déroute » (des Daces, en l'occurrence)

³⁷



Figure 5

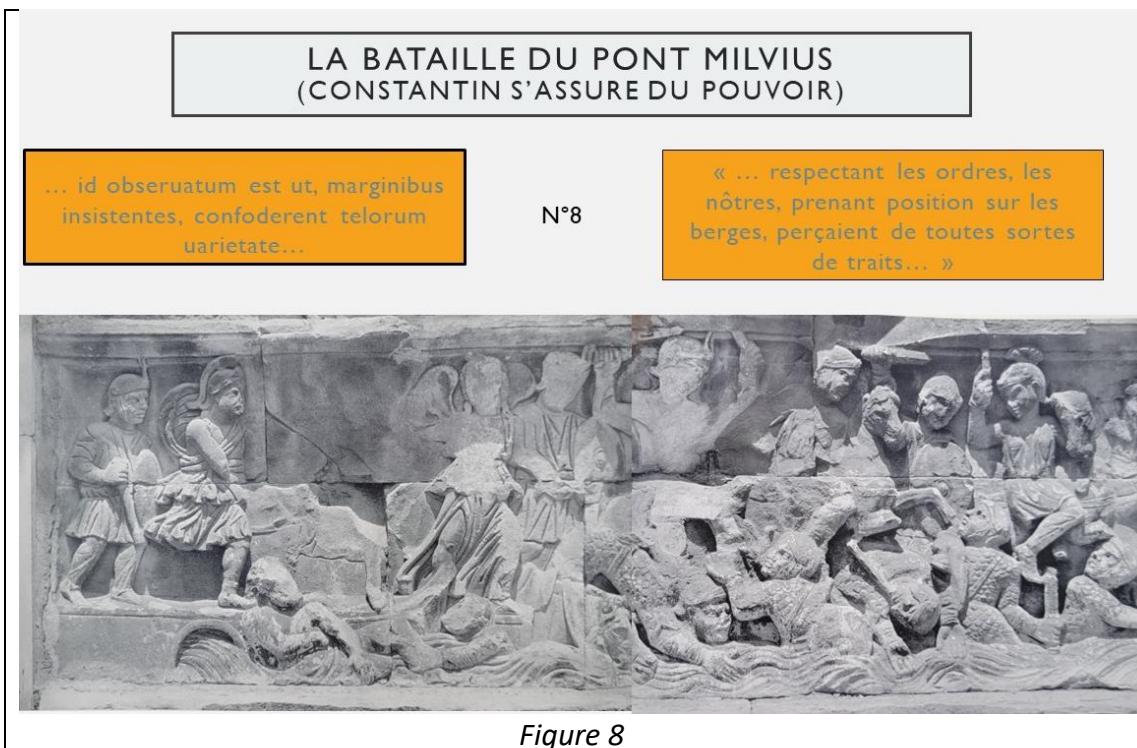


Figure 6

³⁷ Source : Stefan & Chew 2015, segments 321-333 (= Cichorius 1896-1900, CXVIII-CXXII).



Un second modèle, plus spécifique, montre les ennemis précipités dans un cours d'eau. Pour ce second motif, il paraît très vraisemblable que le public d'Ammien pensait prioritairement au relief de l'arc de Constantin évoquant la bataille du pont Milvius, qui avait ouvert à l'empereur les portes de Rome et à l'issue de laquelle une partie des soldats de son compétiteur Maxence avait été précipitée dans le Tibre – péripétie que le programme iconographique de l'arc mettait précisément en valeur³⁸.



³⁸ Source : Giuliano 1955, planche 38.

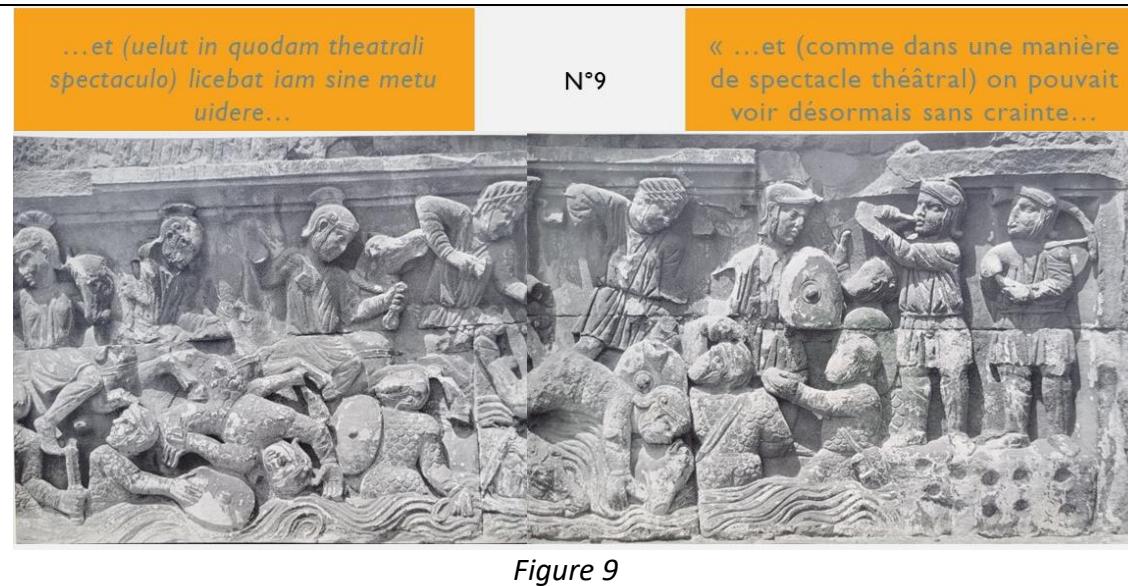


Figure 9

Si nous passons du contenu de cette unité narrative à sa structure, nous constatons qu'elle repose sur la différenciation entre les phrases paires [2] et [4], de composition extrêmement simple (sans rallonge ni relance, ce qui est rare chez Ammien), centrées sur deux figures individualisés (Julien puis le dieu du Rhin), et les phrases impaires [1] et [3], à relances – simple puis double – décrivant les malheurs des Alamans. Cette alternance de phrases dynamiques ([1] et [3]) et plus statiques ([2] et [4]) est donc aussi celle de scènes de groupe (où les protagonistes paraissent, au moins à un premier coup d'œil, mal différenciés), et de vignettes isolant un acteur essentiel, mis en relief – au sens propre du terme. Nous retrouvons une technique de progression des bandeaux narratifs des colonnes de Trajan et Marc-Aurèle, dont Ammien propose ainsi une mise en mots très exacte. La phrase [3] paraît elle-même en crue, avec sa double relance – la seconde étant gonflée par la juxtaposition, virtuellement infinie d'accusatifs, complétés ou non par des infinitifs. Ce choix d'écriture, très rare chez Ammien, constitue un équivalent du procédé d'enchaînement qui permet, sur les colonnes triomphales, de traduire dans une forme par nature figée des mouvements rapides et violents par un véritable bandeau imagé³⁹. L'ensemble du passage constitue donc encore une *ekphrasis* où se joue l'*aemulatio* entre création littéraire et création plastique.

Mais Ammien va plus loin, en introduisant une comparaison explicite avec une autre forme artistique, celle-ci scénique. Comme le signal constitué par la figure du dieu du fleuve, cette référence vise à révéler explicitement au public des affinités créatives qu'il pourrait ne pas percevoir spontanément. Compte tenu d'un contexte simultanément épique et tragique, il est très probable que le *theatrale spectaculum* désigne une forme de spectacle scénique tout à fait

³⁹ Voir Malissard 1974, p. 331 et 335-336. Voir aussi Stefan & Chew 2015, p. 58.

spécifique, qui constitue encore un code commun entre l'historien et son public – dans la mesure où il joue un rôle clé dans la sensibilité esthétique de l'époque⁴⁰. Il s'agit de la pantomime à sujet sérieux, et même souvent tragique, qui est née à l'époque augustéenne et est devenue, dans l'Antiquité tardive, la forme noble dominante des arts de la scène – la tragédie classique n'étant plus représentée (si même elle l'est) qu'à titre archéologique⁴¹. La pantomime, dont les sujets sont avant tout tirés de la mythologie, repose sur la séparation radicale de l'énonciation du texte et de l'interprétation corporelle. La première est confiée à un *cantor* individuel (ou un petit chœur) qui chante tous les rôles. La seconde est assurée par un danseur, lui aussi unique, qui transpose en postures et mouvements les indications du texte (le terme « danse » – *orkhēsis* en grec, *saltatio* en latin – désigne normalement, dans les textes de l'époque, la pantomime). Or la pantomime est somme toute un art scénique plus proche de la lecture publique et de la statuaire que le théâtre homologique de la réalité. La stricte distinction des performances orale et corporelle fait du danseur une manière de statue muette (ce qui est normal) et animée (ce qui l'est moins)⁴² – à l'instar des cavaliers cuirassés de la garde impériale. De son côté, le *recitator* reste immobile pendant qu'il lit son texte et, si aucun danseur ne vient représenter son récit⁴³, c'est au public lui-même qu'il revient de former les images mentales que l'historien lui suggère, en relation avec des images de pierre réelles qui existent à l'extérieur de l'*aula*, et auxquelles il peut aller se référer.

4. Le texte-architecture : d'une monumentalité à l'autre

L'interaction entre texte et représentations plastiques dépasse donc de beaucoup un simple jeu d'échos, d'allusions, de renvois, ou même de citations explicites. L'écriture peut se faire mimétique de la statuaire et proposer de véritables sculptures en mots, obéissant aux règles générales de l'architectonique monumentale⁴⁴. Déjà remarquable dans le récit de la victoire de Strasbourg, ce choix créatif atteint sans doute son apogée dans celui de la campagne du même Julien en Mésopotamie perse, à l'été 363. Ammien, qui y a participé, en propose une narration au jour le jour, sans équivalent dans le reste de la partie conservée de son œuvre. C'est

⁴⁰ Et plus précisément dans la sensibilité de Julien, à en croire Ammien. Voir Mary 1993.

⁴¹ Totalement étrangère à notre culture théâtrale occidentale majoritaire, la pantomime de l'époque impériale a longtemps été un point aveugle des études sur l'Antiquité. Excellente synthèse récente de Garelli 2017.

⁴² Le pantomime est en fait simultanément comparé par les commentateurs antiques à une statue et à son sculpteur. Voir Garelli 2017, p. 357-362.

⁴³ Cependant, Valette-Cagnac 1997, p. 119, envisage que, dans certains cas, la *recitatio* ait pu être appuyée par un pantomime. Simple hypothèse, semble-t-il. Le fait paraît exclu pour la lecture des *Res gestae* d'Ammien, mais celle-ci aurait pu s'appuyer sur la pratique d'autres auteurs pour faciliter la formation d'images mentales par le public.

⁴⁴ Ces modèles plastiques sont particulièrement apparents dans les sections où le récit d'Ammien se fait cursif, et où l'intrigue semble procéder d'un motif-cliqué à l'autre. Pour un exemple particulièrement net, voir Mary 2020, p. 197-200.

que cette offensive – conclue, après la mort de l'empereur au combat et une retraite dans des conditions critiques, par une paix sanctionnant un recul, limité mais réel, de Rome face à l'Iran – était au cœur de la polémique sur le bilan du règne de Julien⁴⁵. La défense en était délicate, et Ammien a tenu à la présenter le plus précisément possible. Or il n'y mobilise pas seulement des arguments logiques, mais d'autres, affectifs et esthétiques, pour illustrer au mieux le projet conçu par le souverain. Après le passage de la frontière romano-perse (coïncidant à peu près avec celle, actuelle, de la Syrie et de l'Irak), l'armée romaine, accompagnée d'une flotte importante, descend le cours de l'Euphrate et arrive, après quelques jours, devant la place-forte d'Anathan, premier verrou sur sa route. Les événements qui suivent marquent donc le véritable début de l'affrontement entre les deux puissances.

[1a] Ensuite, après quatre jours de marche sans encombres, à la tombée du jour, sur ordre du souverain, le comte Lucillianus est envoyé, avec mille hommes légèrement armés embarqués sur des bateaux, attaquer la ville forte d'Anathan qui (comme la plupart des autres) est entourée par le cours de l'Euphrate ; [1b] et, les bateaux dispersés selon les ordres aux emplacements opportuns, on se mettait en devoir d'assiéger l'île – le brouillard nocturne dissimulant cette attaque surprise – ; [1c] mais, dès qu'il fit bien jour, quelqu'un, sorti puiser de l'eau, voyant soudain l'ennemi, poussa un hurlement retentissant et appela aux armes les défenseurs réveillés dans un brouhaha de voix.

[2a] Bientôt, ayant reconnu la position fortifiée depuis un point d'observation très élevé, l'empereur traverse le plus vite possible, protégé par deux navires – suivis de nombreuses embarcations transportant des machines de siège – ; [2b] s'approchant déjà des murs, et comme il mesurait qu'il y aurait beaucoup de danger à engager le combat, mêlant dans ses paroles la douceur et une dureté menaçante, il exhortait les défenseurs à se rendre ; [2c] ceux-ci, ayant demandé à parlementer avec Hormisda et séduits par ses promesses et ses serments, prenaient toute sorte d'engagements, suite à la douceur des Romains à leur égard.

[3a] Pour finir, poussant devant eux un bœuf couronné (signe chez eux de l'acceptation de la paix), ils descendirent au fleuve en suppliants ; [3b] et, après l'incendie complet de la place-forte, son commandant Pusaeus, plus tard gouverneur militaire d'Égypte, fut honoré du grade de tribun.

[4] Quant aux autres, avec leurs familles et leurs meubles, ils furent transférés avec beaucoup de respect humain à Chalcis, cité de Syrie.

[5a] Parmi eux un légionnaire, abandonné malade ici à l'époque lointaine où Maximien Galère avait forcé les frontières perses (jeune homme à peine duveté, comme il disait), nanti de pas mal d'épouses selon l'usage du pays, maintenant vieillard plié en deux à la nombreuse descendance, plein de joie (et instigateur de la reddition), se laissait entraîner chez nous – [= 5b] affirmant à qui voulait l'entendre qu'il avait su et prédit depuis longtemps que, presque centenaire, il serait enseveli en territoire romain.

[6] Sur ces entrefaites, des Sarrasins livrèrent au souverain tout joyeux des ennemis d'une unité d'avant-garde, et furent renvoyés recommencer avec une récompense.

46

⁴⁵ Voir Fontaine 1977, synthèse des enjeux du débat des dernières décennies du 4^e siècle.

⁴⁶ *Res gestae* 24,1,6-10 : [1a] Exin dierum quattuor itinere leui peracto, uespera incendente, cum expeditis mille impositis nauibus Lucillianus comes imperatu principis mittitur – Anathan munimentum expugnaturus quod (ut pleraque alia) circumluitur fluentis Euphratis ; [1b] et nauibus (ut praeceptum est) per opportuna dispersis, obsidebatur insula – nebulosa nocte obumbrante impetum clandestinum – ; [1c] sed, postquam aduenit lux certa,

L'affrontement reste encore virtuel puisqu'il semble qu'il n'y ait eu aucun mort, ni même de blessé, au cours des démonstrations de force et des tractations qui ont conduit les défenseurs à capituler sans combat. On pourrait donc s'étonner qu'Ammien accorde tant de place à un épisode qu'il aurait pu résumer lapidairement. Mais la fonction du passage est, là encore, d'ordre intermédiaire.

Les six phrases qui organisent ce récit impriment une dynamique narrative nette et simple, presque archétypale. Une première tentative, conduite par un général romain, échoue (phrase [1]) ; une seconde, menée par l'empereur, réussit (phrase [2])⁴⁷. Sont ensuite présentées les conséquences de la reddition des défenseurs : conséquence générale (phrases [3] et [4]) puis conséquence particulière (phrases [5] et [6]). Cette organisation du contenu est soulignée par les variations de la structure phrastique. Les phrases [1] & [2] sont toutes deux à relance double – le premier des trois segments étant dans chaque phrase étoffé par une rallonge, contrairement aux deux suivants. Les phrases [3] et [5] présentent une construction moins complexe, plus légère, mais avec variation – la [3] avec relance unique et la [5] avec rallonge. Chacune est complétée par une phrase brève ([4] et [6]), phrase minimale parce que constituée par un unique membre principal, sans membre subordonné le précédent. Tout au plus la phrase [6], qui clôt l'ensemble du récit, est-elle un peu amplifiée par une coordination finale qui peut (mais peut seulement) être analysée comme une très brève relance. Il est évidemment exclu que des correspondances si nettes soient aléatoires. La signification de ces indices concordants se révèle dès lors que nous considérons tous les détails et toutes les indications de chacune des étapes de la narration, en essayant de les visualiser – en adoptant donc la démarche qu'Ammien veut inspirer à son public. S'impose alors – toujours balisé par la structure phrastique et renforcé par

aquatum quidam egressus, uisis subito hostibus, ululabili clamore sublato, excitos tumultuosis uocibus propugnatores armauit.

[2a] Et mox specula quadam ab altissima explorato situ castrorum, quam ocissime cum duarum praesidio nauium supermeat imperator – pone sequentibus nauigis multis quae obsidionales machinas aduehebant – ; [2b] iamque muris propinquans, cum non absque discriminibus multis consideraret esse certandum, sermone cum leni tum aspero et minaci hortabatur ad ditionem defensores ; [2c] qui, ad conloquium petito Hormisda, promissis eius et iuramentis inlecti, multa sibi de lenitidine Romana spondebant.

[3a] Denique piae se bouem coronatum agentes (quod est apud eos susceptae pacis indicium), descendere suppliciter ; [3b] et, statim munimento omni incenso, Pusaeus eius praefectus, dux Aegypti postea, honore tribunatus adfectus est.

[4] Reliqui uero cum caritatibus suis et supellectili humaniore cultu ad Syriacam ciuitatem Chalcida transmissi sunt. [5a] Inter hos miles quidam, cum Maximianus perrupisset quandam Persicos fines in his locis aeger relictus (prima etiam tum lanugine iuuenis, ut aiebat), uxores sortitus gentis ritu complures, cum numerosa subole tunc senex incuruus, exultans (prodigionis auctor) ducebatur ad nostra – [= 5b] testibus adfirmans et praescisse se olim et praedixisse quod, centenario iam contiguus, sepelietur in solo Romano.

[6] Post quae Saraceni procursatores partis cuiusdam hostium obtulere laetissimo principi, et numerati ad agenda similia sunt remissi.

⁴⁷ Hormisda est un membre de la lignée impériale iranienne, échappé d'un massacre familial et réfugié en territoire romain. Julien l'emmène avec lui pour faire pression sur le Grand Roi perse – et éventuellement l'installer sur le trône en cas de succès complet de son offensive.

des échos lexicaux (préfixe ou radical) – un ensemble d'images très précises et puissamment ordonnées.

[1] Plan d'ensemble, bateaux, <i>Lucillianus</i>	Contre-plongée depuis le fleuve vers Anathan		Gros plan, le soldat devant Anathan	
[2] Plan d'ensemble, bateaux, <i>Julien</i>	Contre-plongée depuis le fleuve vers Anathan		Gros plan, Hormisda devant Anathan	
[3] Défilé	Gros plan, Pusaeus (<i>adfectus est</i>)		[5] Défilé	Gros plan, Vieillard (<i>adfirmans</i>)
[4] Scène de clémence (<i>transmissi sunt</i>)			[6] Scène de récompense (<i>sunt remissi</i>)	

Répétition et variation des motifs, axialité et symétrie de la présentation sont les principes organisateurs d'un texte qui paraît dès lors tout entier conçu pour se métamorphoser en œuvre plastique. Une référence supplémentaire aux arts de la scène est ici également présente, non plus explicite comme dans le récit de la bataille de Strasbourg, mais implicite – cependant très nette pour le public de l'époque. Le vieillard chenu à la logorrhée sympathique mais un peu ridicule évoque évidemment le personnage comique du *senex incuruus*, auquel Plaute et Térence avaient d'ailleurs donné dignité littéraire. Loin de casser le ton général du passage, cette vignette permet une respiration bienvenue qui l'aère et met en relief par contraste la tension sourde de son contexte (un peu – aussi étrange que puisse paraître la comparaison – comme certaines saillies du comparse jovial dans tel film de John Ford). En transformant les segments successifs en panneaux, nous repérons bien une scansion structurelle $3 + 3 + (2 + 1) + (2 + 1)$. En plaçant – audace mesurée – les deux ensembles $(2 + 1)$, non pas l'un à la suite de l'autre, mais de part et d'autre d'un espace laissé vide, nous obtenons l'organisation générale d'un arc de triomphe, et même très exactement celle des deux faces de l'arc de Constantin – pour peu que nous retenions l'hypothèse (ancienne et aujourd'hui majoritaire chez les historiens de l'art) qu'il comportait originellement une frise continue au-dessus des arcs et au-dessous de la corniche de l'attique⁴⁸.

⁴⁸ Source : Wikimedia Commons, cliché Jean-Pol Grandmont. La disparition de cette frise est déjà signalée – à partir des traces subsistant dans la pierre nue des anciennes fixations des panneaux sculptés – par Rohault de Fleury 1863.



Figure 10



Figure 11

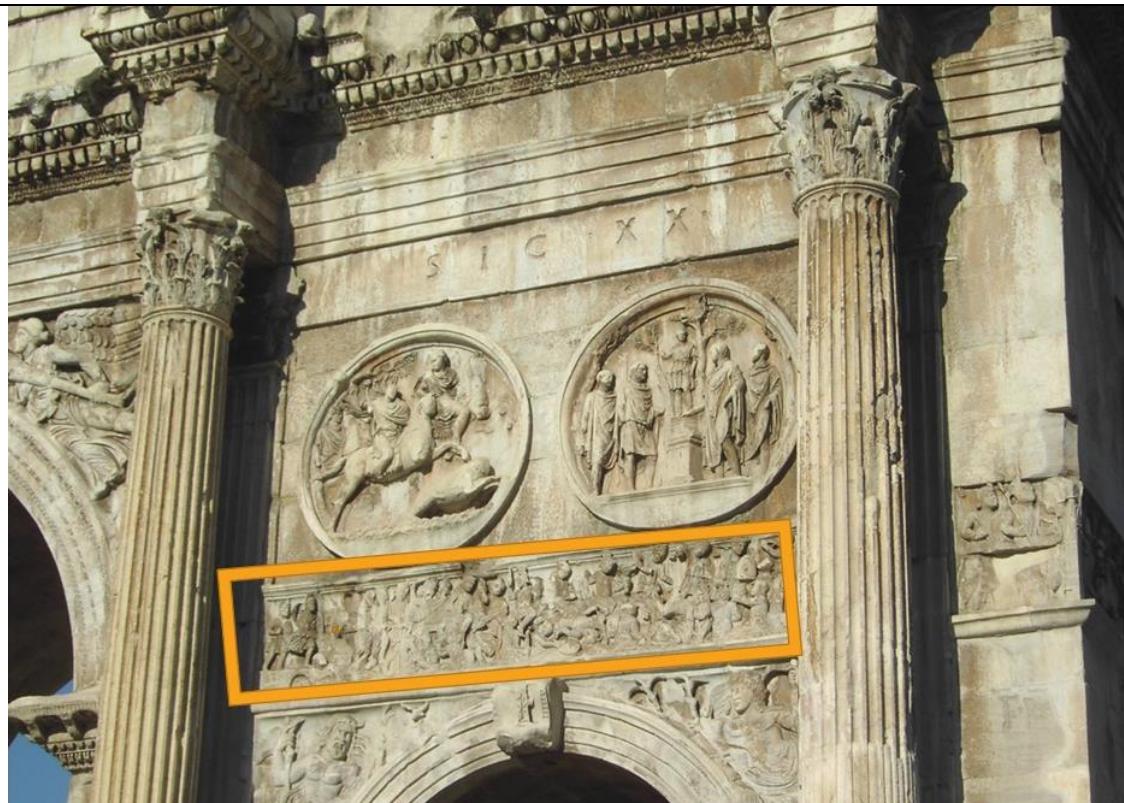


Figure 12

L'organisation tripartite de l'attique, avec la grande inscription centrale encadrée par deux groupes de panneaux, évoque la phrase [1] du passage d'Ammien. L'identique construction tripartite de la phrase [2] faisait écho à la frise disparue – elle aussi nécessairement tripartite vu la structure générale de l'arc. Encadrant l'arche principale, au haut de chacune des deux piles supportant l'entablement et au-dessus des deux arches secondaires, se trouvent deux groupes identiques, associant deux médaillons circulaires et, au-dessous, une bande sculptée horizontale relativement petite. Aux deux paires de médaillons correspondent chez Ammien les deux phrases en diptyque [3] et [5] ; aux deux bandes les deux phrases brèves [4] et [6]. Là encore, rien de fortuit. Bien que nous ayons perdu les livres des *Res gestae* consacrés au règne de Constantin, ceux conservés suffisent à nous informer du jugement globalement négatif d'Ammien sur l'œuvre de ce souverain⁴⁹. À la fin du 4^e siècle, son arc de triomphe était le plus récent dressé à Rome. Il se singularisait par deux caractéristiques que l'historien ne pouvait approuver : il célébrait une victoire obtenue dans une guerre civile⁵⁰; sa décoration remployait des bas-reliefs arrachés à des monuments de Trajan, Hadrien et Marc-Aurèle⁵¹. Plutôt que d'expliquer un peu paresseusement ce dernier fait par la rapidité de la construction, voire l'incompétence des sculpteurs, il semble plus judicieux de considérer que la seconde nouveauté

⁴⁹ Sans systématisme cependant, ce qui rend finalement le jugement plus persuasif. Voir Warmington 1999.

⁵⁰ Démonstration solide – en particulier du sens du remploi de scènes de chasse – par Pensabene 1999, p. 13-17.

⁵¹ Étude détaillée de ces remplois par Pensabene 1999.

était en fait destinée à compenser la première. Constantin essayait de capter matériellement une part du prestige et de la légitimité attachés au souvenir des grands empereurs du 2^e siècle pour « faire passer » la monumentalisation d'une victoire dans une guerre civile. À cet arc, bien réel mais doublement illégitime aux yeux d'Ammien, les *Res gestae* opposent, avec une identique organisation, un arc de triomphe virtuel de Julien, pour lequel le texte propose un véritable programme iconographique. Cet arc est symboliquement dressé au commencement du récit de la dernière campagne de l'empereur. Il célèbre un succès, certes ponctuel et momentané, mais de type idéal pour un souverain qui se voulait aussi philosophe : une victoire remportée par la persuasion et sans répandre le sang⁵². Il n'y a pas lieu de penser qu'Ammien croyait à la possibilité d'édifier un jour et en réalité un tel arc. C'est bien son œuvre historiographique elle-même, relayée par l'imagination bienveillante de son public, qui suffisait à le créer – poussant à ses ultimes mais logiques conséquences l'idéal de monumentalité qui est au cœur de la réflexion sur la création littéraire à Rome, au moins depuis Horace⁵³.

*

Ainsi, dans les interactions qu'il crée entre sa prose historique et les arts plastiques romains, Ammien Marcellin combine respect de la tradition et innovation, sinon expérimentation. Le jeu complexe à trois termes entre la réalité, sa mise en mots et l'évocation d'images plastiques de cette même réalité continue la riche tradition gréco-romaine de l'*ekphrasis*, mais toujours ici maîtrisée avec virtuosité. Plus originales, en revanche (du moins dans le champ de l'écriture de l'histoire), semblent, d'une part l'introduction dans ce jeu d'une troisième forme artistique – scénique –, d'autre part la mobilisation des références et des codes de la statuaire triomphale, non plus seulement pour redoubler un discours d'éloge, mais parfois pour étayer un discours critique, voire polémique, qui peut aboutir à la proposition d'une véritable contre-iconographie virtuelle. Du point de vue de l'étude de l'intermédialité qui est au cœur de la présente publication, le fait le plus saillant paraît être le travail de suggestion langagière par lequel l'auteur aide son public à se former des images mentales dérivées d'images réelles, qui viendront se superposer au texte oralisé et aider à son assimilation – aider aussi à la

⁵² C'est un thème de propagande d'époque, auquel Julien lui-même a sacrifié quelques années plus tôt dans son *Éloge de l'empereur Constance*, § 1, en rappelant comment ce dernier avait « désamorcé » une tentative d'usurpation par la simple persuasion (en fait la négociation). Ce thème s'appuie d'ailleurs sur une longue tradition d'éloge des victoires au moindre coût, dans la littérature antique sur les « stratagèmes » guerriers, dont un des sommets est la manière dont l'empereur Hadrien dissuada les Alains de passer à l'offensive par la simple intelligence de son dispositif défensif, sans que le sang ait coulé. Voir Laederich 2009 – en particulier n. 24.

⁵³ Horace, *Odes*, 3, 30 : *Exegi monumentum aere perennius....* Sur les liens étroits de cet idéal du texte *monumentum* et de la pratique de la *recitatio*, voir Valette-Cagnac 1997, p. 123, 146, 243.

naissance de l'émotion esthétique sans laquelle, dans la tradition rhétorique antique, il n'est pas de persuasion efficace.

Références bibliographiques

Sources primaires

Ammien Marcellin, *Res Gestae*. édition de la Collection des Universités de France, 6 tomes & 7 volumes. Paris: Les Belles Lettres, 1968-1999.

Julien (l'Empereur), *Éloge de l'empereur Constance*. In : **Œuvres complètes**. Collection des Universités de France, tome I, 1^{re} partie. Paris: Les Belles Lettres, 1932, p. 10-68.

Julien (l'Empereur), *Les Césars*; In: **Œuvres complètes**. Collection des Universités de France, tome II, 2^e partie. Paris: Les Belles Lettres, 1964, p. 32-71.

Sources secondaires

BERNARDI, Jean. Les invectives contre Julien de Grégoire de Nazianze. In: BRAUN, René Braun; RICHER, Jean (éd.). **L'empereur Julien. De l'histoire à la légende (331-1715)**. Paris: Les Belles Lettres, 1978, p. 89-98.

BLOCKLEY, Roger C.. Warfare and Diplomacy. CAMERON, Averil; GARNSEY, Peter (ed.). **The Late Empire. A.D. 337-425 (The Cambridge Ancient History, XIII)**. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1998, p. 411-436.

CAILLET, Jean-Pierre. L'image du prince du IV^e au VI^e siècle ; entre la tradition de l'Auguste et la manifestation de la figure divine . In: DESTEPHEN, Sylvain ; DUMÉZIL, Bruno ; INGLEBERT, Hervé (éd.). **Le prince chrétien de Constantin aux royaumes barbares (IV^e-VIII^e siècle)**. Paris: Centre d'Histoire et de Civilisation de Byzance-CNRS, 2018 (p. 173-196).

CAPRINO, C., COLINI, A. M. & alii (ed.). **La colonna di Marco Aurelio**. Rome: L'Erma di Bretschneider, 1955.

CARILE, Maria Cristina. Iconicità e potere nella tarda antichità : il principe cristiano nel suo spazio. In: DESTEPHEN, Sylvain ; DUMÉZIL, Bruno ; INGLEBERT, Hervé (éd.). **Le prince chrétien de Constantin aux royaumes barbares (IV^e-VIII^e siècle)**. Paris: Centre d'Histoire et de Civilisation de Byzance-CNRS, 2018 (p. 197-226).

CHAUSSERIE-LAPREE, Jean-Pierre. **L'expression narrative chez les historiens latins : histoire d'un style**. Paris: De Boccard, 1969.

CICHORIUS, Conrad. **Die Reliefs der Trajanssäule**. Berlin: Reimer, 1896-1900.

CIZEK, Eugen. **Histoire et historiens à Rome dans l'Antiquité**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1995.

DARBO-PESCHANSKI, Catherine. **L'Historia. Commencements grecs**. Paris: Gallimard, 2007.

DAVID, Jean-Michel. Les *contiones* militaires des colonnes trajane et aurélienne : les nécessités de l'adhésion. In: SCHEID, John Scheid; HUET, Valérie Huet (éd.). **Autour de la colonne aurélienne: Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome**. Turnhout: Brepols, 2000, p. 213-226.

DEBRU, Armelle. La phrase narrative d'Ammien Marcellin. **Revue de Philologie** 66,2 (1992), p. 267-287.

DRIJVERS, Jan Willem; HUNT, David (ed.). **The Late Roman World and its Historian: Interpreting Ammianus Marcellinus**. Londres & New York: Routledge, 1999.

- FERRILL, Arther. **The Fall of the Roman Empire. The Military Explanation.** Londres: Thames and Hudson, 1983.
- FONTAINE, Jacques. **Le livre blanc du *Bellum Persicum*.** Introduction au tome IV de l'édition des livres 23-25 d'Ammien (CUF, tome IV, volume 1). Paris: Les Belles Lettres, 1977, p. 44-54.
- FONTAINE, Jacques. Le Julien d'Ammien Marcellin. In: BRAUN, René Braun, RICHER, Jean (éd.). **L'empereur Julien. De l'histoire à la légende (331-1715).** Paris: Les Belles Lettres, 1978, p. 31-65.
- FOUCHER, Antoine. **Historia proxima poetis : L'influence de la poésie épique sur le style des historiens latins de Salluste à Ammien Marcellin.** Bruxelles: Latomus, 2000.
- GALINIER, Martin. **La colonne trajane et les forums impériaux.** Rome: École Française de Rome, 2007.
- GARELLI, Marie-Hélène. **Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique.** Louvain-Paris-Dudley: Peeters, 2017.
- GIULIANO, Antonio. **Arco di Costantino.** Milan: Istituto Editoriale Domus, 1955.
- HARRISON, Thomas. *Templum mundi totius*, Ammianus and a religious ideal of Rome. In: DRIJVERS, Jan Willem; HUNT, David (ed.). **The Late Roman World and its Historian: Interpreting Ammianus Marcellinus.** Londres & New York, Routledge, 1999, p. 178-190.
- HEATHER, Peter. Goths and Huns, c. 320-425. In: CAMERON, Averil; GARNSEY, Peter (ed.). **The Late Empire. A.D. 337-425 (The Cambridge Ancient History, XIII).** Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1998p. 487-515.
- JOUTEUR, Isabelle. Le sacrifice de Laocoon sous l'angle des serpents : le texte-monstre (Virgile, *Énéide* II, 199-227). **Bulletin de l'Association Guillaume Budé**, 2016 (1), p. 65-91.
- KELLY, Christopher. Emperors, Government and Bureaucracy. In: CAMERON, Averil; GARNSEY, Peter (ed.). **The Late Empire. A.D. 337-425 (The Cambridge Ancient History, XIII).** Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1998, p. 138-183.
- LACHENAUD, Guy ; LONGRÉE, Dominique (éd.). **Grecs et Romains aux prises avec l'histoire : représentations, récits et idéologies** (2 volumes). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- LAEDERICH, Pierre. Le déclin de l'étude des stratagèmes, un paradoxe des temps modernes. **Stratégique**, 2009, p. 89-108.
- LEHMANN, Aude. Éloge et blâme dans les *Césars* de Julien. In: LACHENAUD, in Guy ; LONGRÉE, Dominique Longrée éd.). **Grecs et Romains aux prises avec l'histoire : représentations, récits et idéologies** (2 volumes), Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 509-525.
- Malissard, Alain. L'espace sur la colonne trajane. Essai d'analyse filmique. In: CHEVALLIER, Raymond (éd.). **Littérature gréco-romaine et géographie historique.** Paris: Picard, 1974, p. 325-348.
- MARY, Lionel. Les captives et le pantomime: deux rencontres de l'empereur Julien (Ammien Marcellin, 24,4,25-27). **Revue des Études augustiniennes** 39,1 (1993), p. 37-56.
- MARY, Lionel. **Les représentations de l'espace chez Ammien Marcellin.** Thèse dactylographiée, Paris-Sorbonne, 1995.
- MARY, Lionel. *Per exustas caloribus terras* : la formalisation de l'espace maurétanien au livre XXIX des *Res gestae* d'Ammien Marcellin. In: GUILTARD, Charles Guittard (éd.). **La représentation du sol par l'image et par l'écrit dans l'Aurès préhistorique, antique et médiéval, Aouras**, 10 (2020), p. 183-202.

- MATTHEWS, John. **The Roman Empire of Ammianus**, Londres: Duckworth, 1989.
- MORRISSON, Cécile. *Perpetuus Augustus – ek theou basileus* – l'empereur chrétien en mots et en images – IV^e siècle-début VIII^e siècle. In: DESTEPHEN, Sylvain; DUMÉZIL, Bruno; INGLEBERT, Hervé (éd.). **Le prince chrétien de Constantin aux royautes barbares (IV^e-VIII^e siècle)**. Paris: Centre d'Histoire et de Civilisation de Byzance-CNRS, 2018 (p. 29-48).
- NICOLAU, Mathieu. **L'origine du cursus rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin**. Paris: Les Belles Lettres, 1930.
- NORBERG, Dag. **La poésie latine rythmique du haut Moyen-Âge**. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1954.
- NORBERG, Dag. **Introduction à l'étude de la versification latine médiévale**. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1958.
- PENSABENE, Patrizio. Progetto unitario et reimpiego nell'Arco di Costantino. In : PENSABENE, Patrizio; PANELLA, Clementina (ed.). **Arco di Costantino tra archeologia et archeometria**. Rome: L'Erma di Bretschneider, 1999, p. 13-42.
- PETERSEN, E., VON DOMASZEWSKI ,A.; GALDERINI, G.. **Die Markussäule auf piazza Colonna in Rom**. Munich: Bruckmann, 1896.
- PETIT, Paul. L'empereur Julien vu par le sophiste Libanios. In: BRAUN, René Braun ; RICHER, Jean (éd.). **L'empereur Julien. De l'histoire à la légende (331-1715)**. Paris: Les Belles Lettres, 1978, p. 67-87.
- PUECH, Vincent. La christianisation du cérémonial impérial dans l'Antiquité tardive. In: DESTEPHEN, Sylvain; DUMEZIL, Bruno; INGLEBER, Hervé t éd.). **Le prince chrétien de Constantin aux royautes barbares (IV^e-VIII^e siècle)**. Paris: Centre d'Histoire et de Civilisation de Byzance-CNRS, 2018 (p. 227-245).
- ROHAULT DE FLEURY, Georges. L'arc de triomphe de Constantin. **Revue archéologique** 1863 (2), p. 245-252.
- ROMAGNINO, Roberto. **Théorie(s) de l'ecphrasis entre Antiquité et première modernité**. Paris: Garnier, 2019.
- SABBAH, Guy. **La méthode historique d'Ammien Marcellin**. Paris: Les Belles Lettres, 1978.
- SCHEID, John; HUET, Valérie (éd.). **Autour de la colonne aurélienne : Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome**. Turnhout: Brepols 2000.
- STEFAN, Alexandre Simon; CHEW, Hélène. **La colonne trajane**. Paris: Picard, 2015.
- VALETTE-CAGNAC, Emmanuelle. **La lecture à Rome**. Paris: Belin, 1997.
- Veyne, Paul. Conduites sans croyances et œuvres d'art sans spectateurs. **Diogène** 143 (1988), p. 3-22.
- WARMINGTON, Brian. Some Constantinian References in Ammianus. DRIJVERS, Jan Willem; HUNT, David (éd.). **The Late Roman World and his Historian. Interpreting Ammianus Marcellinus**. Londres-New York, Routledge, 1999, p. 166-177.



FIGUEIRA, Ana Rita. Aquiles e Troilo: dialécticas da caça. In: *Revista Épicas*. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 37-55. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

AQUILES E TROILO: DIALÉCTICAS DA CAÇA

ACHILLES AND TROILUS: DIALECTICS OF THE HUNTING

Ana Rita Figueira⁵⁴
CEC/FLUL

RESUMO: Este trabalho observa fenómenos de intermedialidade e de interpictorialidade em vasos gregos de figuras (séculos VI-V a. C.) concentrando-se em recriações evocativas da emboscada de Aquiles a Troilo. Enquanto paradigmas de reconfiguração, estes vasos retrabalham a matéria épica servindo-se da linguagem sinestésica que dá saliência ao *gymnasion*. Na *hydria* de Lisboa (Coleção Dr. Manuel Vinhas), tal temática junta-se à singular geometrização do campo pictórico, individualizando-a.

palavras-chave: Interpictorialidade, vasos gregos, sinestesia, Aquiles, personagem épico.

ABSTRACT: This essay observes phenomena of intermediality and interpictoriality in Greek vases (VI-V B. C.) depicting Achilles' ambush of Troilos. As paradigms of reconfiguration, such pots rework epic material using a sinestesic language akin to the *gymnasion* thematic. In the Lisbon *hydria* (Collection Dr. Manuel Vinhas) this theme joins the singular geometrization of the pictorial surface accentuating its uniqueness.

key words: Interpictoriality, Greek vases, synesthesia, Achilles, epic character.

Neste trabalho analiso o confronto entre Aquiles e Troilo tomando como paradigma a *hydria* de Lisboa, onde Aquiles está representado a dirigir-se apressadamente para Troilo, a fim de o matar. Neste vaso grego do século VI a. C., a fúria de Aquiles parece bem distinta do tema

⁵⁴ Investigadora Doutorada em Estudos Clássicos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2020), com a tese intitulada «Iconografia de Aquiles: Teatralidade, retórica e comunicação na cerâmica grega nos VI-V a. C.», onde analisa um agrupamento de figurações de Aquiles. Mediante uma metodologia pluridisciplinar, dá conta de fenómenos de intermedialidade e de interpictorialidade, definindo inovadoras perspectivas de abordagem aos textos e aos vasos de figuras. email: anaritafigueira@campus.ul.pt.

da *Ilíada*, apesar de se aproximar, e até, de coincidir com outras manifestações de fúria neste poema de Homero. As impressões sinestésicas no vaso desencadeam mal-estar, designadamente, figuram o transbordo da desordem e da brutalidade, evidentes no desenho da agressão física intensa e, até, aniquiladora da vida. Este é o significado mais imediato da figuração, porém, ao pretender explicitar o sentido mais profundo desta composição e, assim, contribuir para a compreensão do fenómeno da intermedialidade mediante a reinvenção pictural da memória sobrevivente aos relatos e recontos das lendas e das histórias transmitidas oralmente, com acento na *Ilíada*. Outra meta que se pretende alcançar consiste na definição das conexões mentais e nas impressões sinestésicas que transitam da épica para a recriação pictural. Esta memória transversal transporta-se involuntariamente mediante a repetição reinventiva de conteúdos culturais, regras sociais e valores éticos transmitindo “figuras do épico” nos mais diferenciados meios, capazes “de tecer e modelar relações entre (trans)territorialidades, temporalidades descontínuas e identidades colectivas” (KRAUSS 2020: 8). Ganha aqui relevo o épico enquanto engenho do intelecto (GOYET 2021), talhado a fim de veicular imagens do “mundo sendo” (RAMALHO 2014). A técnica sinestésica e o conteúdo verosímil despertam a emoção, reforçando a eficácia do épico enquanto mecanismo da inteligência humana para o estabelecimento de relações interpessoais e regulação da conduta ética. Ao ocupar-me da reinvenção do confronto de Aquiles com Troilo nos vasos gregos examino uma narrativa que, estando ausente da *Ilíada* nestes termos, ganha significado enquanto paradigma de processos metamórficos operativos na matéria épica. Nesta dinâmica, o ressurgimento de tal ruína ética e sinestésica reinventa-se em meios diferenciados, anulando a concepção do tempo enquanto sucessão linear, tornando evidente o plurireferencial e a infinitude da possibilidade recreativa. Por outras palavras, a observância destes matizes revelou fluidez na transmissão e deu destaque ao fragmento enquanto fonte de inesgotável questionamento e de (re)construção de sentidos, ainda mais enriquecedores porquanto não só aduzem importantes intersecções e ressonâncias entre textos, mas também entre composições picturais e entre estas e aqueles, resultando este processo em criações dotadas de autonomia e novidade e, em conformidade com este trânsito, de transmedialidade. Em conformidade, o fenómeno da intermedialidade define-se na figuração dos vasos mediante o fragmento, a alusão e a ilusão. O semelhante manifesta-se mediante a diferença. É sobre a lenda de Aquiles e Troilo que agora me debruço, para, de seguida, dar conta das sobrevivências deste relato no vaso de Lisboa.

As ocorrências entre Aquiles e Troilo contam-se nos *Cypria*, um poema hoje quase inteiramente perdido. Não chegaram aos nossos dias fontes escritas contemporâneas da história dos irmãos Troilo e Políxena. Contam os relatos que estes vão à fonte juntos, — um para dar de beber aos cavalos e a outra para recolher água —, quando são surpreendidos por Aquiles,

que os ataca. Todas as referências à biografia destes filhos do rei de Tróia contam cenas fragmentárias e não uma história propriamente dita com princípio meio e fim. Por exemplo, a *Ilíada* (LOURENÇO 2010)⁵⁵ menciona Troilo uma única vez, referindo-o como sendo um dos filhos mortos de Príamo, atribuindo-lhe o epíteto de *hippocharmen*, conductor de cavalos⁵⁶; Dares Frígio⁵⁷ conta que Troilo liderou com o irmão Heitor o exército troiano. Segundo esta versão, Troilo chacinou numerosos generais gregos⁵⁸, o que leva a crer que o príncipe troiano não seria criança. Além disso, tal como Aquiles, mata o oponente. Dares refere também a invulgar robustez física de Troilo relativamente à idade, assim como a avidez por glória e a força demonstrada⁵⁹. Díctis de Creta menciona a beleza e a juventude do rapaz, dizendo que se encontrava na flor da idade, sendo estimado e admirado por todos, e conta também que Aquiles ordenou a captura e a decapitação de Troilo e de Licáon, filhos de Príamo, porque este faltou ao prometido⁶⁰; Os *Cantos Cípios*, segundo Proclo, incluíam a história da morte de Troilo às mãos de Aquiles, tal como a tragédia perdida de Sófocles, que também reinventaria aquele tema. Aquiles teria assassinado o príncipe troiano, porquanto este teria repudiado as intenções amorosas do filho de Peleu ou, segundo outras versões, porque Tróia não poderia ser conquistada se Troilo completasse vinte anos. A versão contada por Vergílio⁶¹ relata que Troilo conduzia um carro de guerra, porém, na sequência de uma queda, a nuca e os cabelos do príncipe troiano são arrastados pelo chão. Apolodoro e Estácio relatam que Aquiles assassinou Troilo no santuário de Apolo⁶². Outras resenhas, mencionam que Aquiles se apaixonara por Políxena, tendo o conhecimento desta situação servido para atrair Aquiles ao templo de Apolo, sob o logro de se encontrar com princesa troiana, e, assim, matar o herói. Segundo outros relatos, no Hades, Aquiles terá exigido o sacrifício da princesa. Os vasos de figuras reinventam ruínas destes relatos fragmentários mediante seis esquemas iconográficos, com variações, à semelhança das fórmulas nos poemas épicos, onde ganham significado enquanto técnica estruturadora de actualização das narrativas (KATZ, 1993; GOYET 2021; NEIVA, 2017; FONSECA, 2018; MARTIN, 2019).

No arco temporal compreendido entre 675 e 650, a caça a Troilo foi uma determinante fonte de inspiração para os pintores de vasos. A importância destas reinvenções deve-se à

⁵⁵ “Eu que gerei filhos excelentes na ampla Tróia, mas deles não me resta um único: nem o divino Mestor nem Troilo condutor de cavalos.”

⁵⁶ *Ilíada* 24, 257.

⁵⁷ Dares frígio, *História da queda de Tróia*, 23.

⁵⁸ Dares frígio, *História da queda de Tróia*, 29 (‘Multos duces Argivorum Troilus interfecit’).

⁵⁹ Dares frígio, *História da queda de Tróia*, 12.

⁶⁰ Díctis de Creta, *Ephemeris Belli Troiani*, 4, 9.

⁶¹ Vergílio, *Eneida* 1, 471.

⁶² Apolodoro *Epítome* 3.32; Estácio, *As Silvas* 2.4.33.

maneira ambígua, isto é, totalmente concreta e, simultaneamente, totalmente abstracta, capaz de gerar o momento significativo, “instant pregnant” (BARTHES, 1973), enunciador de alusões às lendas reportadas nas fontes escritas. Para tal, mantém-se a sensação de movimento, recria-se a imobilização deste no momento da acção em que a urgência do agir decisivo está prestes a acontecer e emolduram-se estas circunstâncias, à semelhança do registo de uma realização, de facto acontecida na vida diária do observador, sendo os gestos e as posturas corporais associadas a situações com carga emocional forte importantes para veicular a impressão do vivente (PIGEAUD, 1988). A cena assim construída dá relevo à aura de interdição decorrente da impressão de que o observador não existe.



Figura 1 Ânfora, figuras negras, c. 540-a. C. British Museum. © The Trustees of the British Museum/CC BY-NC-SA 4.0



Figura 2 Lekythos, figuras negras, c. 540-480 a. C. British Museum. © The Trustees of the British Museum/CC BY-NC-SA 4.0

Mediante este efeito estimula-se junto daquele o desejo de espiar a cena que parece ignorar esta presença externa, conseguindo-se, desta maneira, seduzir-lhe a atenção para o interior da cena, como se esta o absorvesse (FRIED, 1980). A atmosfera recriada é fortemente sinestésica e obtém-se mediante o jogo de proporções distintivo do vocabulário da transgressão, tal como indica a dimensão desmesurada de Aquiles, cuja indumentária e cujas armas superam a moldura de inscrição da cena, invadindo demais áreas do vaso. É, porém, a presença decisiva de elementos surpreendentes na composição que suscita o questionamento e a dialéctica. Tais elementos, - designadamente, a mulher na fonte, que aguarda o enchimento do vaso, indeferente ao tumulto atrás de si, a princesa troiana a correr mais rapidamente do que os cavalos (ver figs. 1; 9), as dimensões excessivas do herói, supostamente escondido atrás da fonte, cujas dimensões não o ocultam, ao invés destacam a sobredimensão deste (ver fig. 2) e o jovem Troilo, tranquilamente em pé sobre uma edificação, enquanto Aquiles corre, feroz e rápido, para o matar - conferem à composição o estranhamento capaz de gerar espanto e verosimilhança, suscitando a resposta emocional e a reflexão direcionada à regulação de comportamentos e de atitudes. De facto, quanto mais a composição causa estranheza, mais harmonia revela, principalmente no plano da resposta emotiva que suscita junto do observador.

Esta é a situação indicada mediante o sobredimensionamento, que acusa o medo, a ferocidade, o horror, além de também sugerir a pressa em agarrar algo ou em fugir de uma situação ameaçadora. O mesmo se confirma quanto ao transbordo dos elementos da área de moldura. Este traço excessivo também acusa o furor, a fúria e os gritos. Não obstante, o estranho também é motivado por motivos práticos, designadamente, é uma estratégia para representar vários momentos da história na exígua área do vaso, revelando em qualquer das ocorrências a capacidade de o pensamento pictural se manifestar com a fluidez suficiente à transposição das barreiras limitadoras do discurso verbal escrito e, também, oral.

A poiética saliente da figuração de Aquiles a ocultar-se atrás da fonte constitui-se metáfora visual para indicar a brutalidade sem rosto. Os vasos, tal como Goyet demonstrou em relação à *Ilíada*, também acusam situações de homologia (GOYET, 2021), apesar de nem sempre se manifestarem no mesmo artefato, o que mais acentua a interpicturalidade que os distingue. Concretamente, esta *lekanis* coríntia dá a ver um veado a ser caçado por um felino numa face e na outra face recria um homem armado atrás de um cavaleiro que transmite uma aura de calma, aproximando o mundo dos homens e o das bestas. Neste enquadramento, a alusão à morte de Troilo recria-se num tecido intermedial que se texturiza no atravessamento circular dos relatos e das recriações figuradas. É isto mesmo que Briand afirma a propósito de Luciano (apud BRIAND, 2013: 77), onde os fenómenos de hibridrez adquirem o matizado suficiente ao lançamento do observador no exercício de embate, uma *askesis*, mental, a fim de organizar semânticas. Este exercício abre-se continuamente à procura de um sentido, nunca de uma solução, porquanto o desenho, ao não realizar o fechamento de sentido, merece destaque enquanto ponte e porta hermenêutica.

A lenda em composição pictural



Figs. 3-4 Krater de volutas, figuras negras, c. 570-560 a. C.
Florença, Museo Archeologico Nazionale. © Bibliothèque
Nationale de France/Domínio público.

Em geral, o período arcaico demonstra preferência pela reinvenção desta história, difundida desde o fim do século VII até ao fim do século IV. No período arcaico, a deusa protectora da *polis*, Atena, representa-se nos acontecimentos, enquanto presença invisível incitadora da acção. As variantes picturais⁶³ desta temática reciam Troilo a fugir ou a defender-se. Pelo contrário, no século IV predominam as composições em que Troilo, ajoelhado e com os braços esticados, suplica por misericórdia a Aquiles, que o agarra pelos cabelos com a mão esquerda e segura uma espada na mão direita, indicando que vai degolá-lo⁶⁴. Depois do século IV, a morte de Troilo continua a ser frequente na literatura e na pintura⁶⁵. A referência pictural que possibilitou a reconstrução das lendas é um vaso funerário do século VI a. C., que hoje perdura. Conhecido como vaso François (ver fig. 3), este *krater* de grandes dimensões dá a ver o agrupamento de cenas que referencia quase todas as variações da lenda reportadas pelas fontes escritas. Por exemplo, neste *krater*, a cena da caça de Aquiles a Troilo define-se entre duas referências arquitectónicas (ver fig. 4), uma fonte, com pórtico, do lado esquerdo e as muralhas de Tróia, do lado direito. Aquiles persegue Troilo, uma *hydria*, caída ao lado dos cavalos a galope, indica que Políxena, representada a correr à frente dos cavalos, a deixou cair, quando regressava da fonte, onde, presumivelmente, terá enchido o vaso. Na extremidade do lado direito, Príamo está sentado em frente às muralhas de Tróia, e Antenor, que também está

⁶³ Por exemplo, LIMC 1 (2, 91, 350; 92: 354-356; 358).

⁶⁴ LIMC 1 (2, 91, 349a).

⁶⁵ Vide, entre muitos que poderíamos citar, Piero Boitani e Anna Torti (eds.), 1996, *Mediaevalitas: Reading the Middle Ages. The J.A.W. Bennett Memorial Lectures, Ninth Series, Perugia 1995*, Cambridge, Brewer.

identificado, gesticula, advertindo-o do perigo em que Troilo e Tróia se encontram. Heitor e Polites, irmãos do príncipe troiano, irrompem, totalmente armados, por uma porta nas muralhas, em socorro daquele. O assento de Príamo, que está identificado, evoca a fragilidade do rei, referenciando o altar onde este será assassinado, assim como também recorda o resgate do corpo de Heitor. Atena, a deusa protectora de Aquiles, está representada atrás do herói e Tétis incentiva-o a prosseguir.

Hermes parece preparar-se para seguir em frente. Junto da fonte, uma mulher identificada, Ródia, ergue os braços para o ar, um jovem está a encher um vaso. Do lado mais afastado à esquerda, Apolo aproxima-se da cena, presumivelmente em alusão à paternidade que algumas versões do mito lhe atribuem, ou ao papel central que desempenha na morte de Aquiles ou, ainda, talvez a estas duas alternativas, em simultâneo. O sintetismo da sintaxe pictural delega no observador o exercício de organização do tempo e do espaço relativamente à sua sincronia. Esta cena, profusamente recriada, surge em vasos de figuras-negras e, em menor número, em vasos de figuras-vermelhas, na segunda metade do século V.

As oposições salientes na composição deste tema, designadamente entre os deuses, os seres humanos, os animais, os objectos, e as edificações, dão destaque à semântica do *gymnasion* e da caça, ao tempo que acusam a indistinção de fronteiras entre estas instituições atenienses e também definem *eros* como força motora, e reguladora da brutalidade em ambos os espaços. Tais estratégias determinam a experiência estética, *esthetica*, motora do discurso transmedial capaz de lançar o observador no centro do acontecimento pictural. Este efeito não constitui novidade da figuração. Na *Ilíada*, a descrição do escudo de Aquiles, que tem sido objecto de aprofundada análise (PIGEAUD 1998; BRIAND, 2013; FIGUEIRA, 2018), absorve a audiência para o jogo oscilatório entre a distância e a proximidade, entre a evidência do significado imediato e a revelação do sentido mais importante, (des)ocultado sob as múltiplas camadas dos dessentidos entre o que é dito, o que é dado a visualizar e o que é sugerido. As afirmações de Louvel a este respeito são aqui extremamente elucidativas. A autora escreve o seguinte:

C'est dans l'effet de lecture que se trouve l'une des clés d'approche. Les modalités du dialogue entre texte et image imposent une double lecture qui opère sur le mode d'oscillation, de la traduction ou de la transaction. L'image en -texte ou hors texte joue un rôle de trompe-l'œil dont le lecteur ne peut se déprendre. Ce mouvement d'oscillation se double d'une constante: le désir contradictoire de voir de près/voir de loin. Le tout et la partie, l'oscillation du regard déstabilisent le texte et le lecteur, le sortent de l'emprise du texte pour mieux l'y replonger [...] Enfin, le corps

réintroduit dans l'œuvre par la présence de la peinture se fait entendre dans la synesthésie qui allie l'œil à l'oreille, les voix au voir (LOUVEL, 2002)⁶⁶

O conceito de «mise en intrigue» (RICOEUR, 1985) é aqui operatório para designar a dinâmica pendular respeitante à confluência do acto de ver a figuração no vaso com a recordação de recitações dos poemas épicos e demais elementos trazidos pelo observador, enquanto tela única onde se inscrevem experiências singulares e como veículo de encontros sincrónicos e diacrónicos onde se movem e misturam personagens e vida fáctica, suscitando o exercício intermedial fluente e continuadamente reinventado, mediante a brutalidade e a agressão destrutiva da vida como elemento comum, à semelhança do observado por Goyet (GOYET, 2006) em relação aos combates na *Ilíada*.



Fig. 5 *Kylix*, figuras vermelhas, c. 500-450 a. C., Perúgia, Museo Civico. Desenho de Dugald Sutherland MacColl (1894).

A intermedialidade nos vasos enquanto canais de transmissão do épico

A figuração nos vasos contribui com a reinvenção de Troilo como criança, jovem e como homem, diferenciando-se mediante a interpicturalidade manifestada nas composições formalmente próximas, na mistura de elementos de versões distintas dos relatos das circunstâncias. A *hydria* de Lisboa (ver fig. 6; 8) recria Troilo jovem, sendo a única que conheço a sugerir que o filho mais novo de Príamo está vivo. Trata-se, assim, de um caso de homografia relativamente ao vaso pertencente à coleção do British Museum, onde Aquiles está prestes a arremessar a cabeça de Troilo contra os familiares deste, que tentam defender-se. A nudez de

⁶⁶ «É no efeito da leitura que se encontra uma pista de abordagem. As modalidades do diálogo entre texto e imagem exigem a leitura duplice, operante no modo de oscilação, da tradução ou do ajuste. A imagem em texto ou fora do texto desempenha o papel de *trompe-l'œil*, do qual o leitor não pode depender. Este movimento de oscilação desdobra-se de uma constante: o desejo contraditório de ver ao perto/ver ao longe. O todo e a parte, a oscilação do olhar destabilizam o texto e o leitor, desviam-no da imersão no texto para mais bem o aprofundarem neste [...] Por último, o corpo reintroduzido na obra mediante a presença da pintura faz-se ouvir na sinestesia que alia o olho ao ouvido, as vozes à visão.» (Excepto quando tal for indicado, os textos citados neste trabalho são traduzidos livremente pela autora).

Troilo junta-se às cenas alusivas ao *gymnasion*, representadas no colo (ver figs. 12-13), à quadriga supostamente conduzida por Aquiles a alta velocidade (ver fig. 6, à esquerda), ao guarda, impassível diante dos acontecimentos e à cena atrás desta personagem, onde se observa o que parece ser uma prateleira com objectos, e uma quadriga a chegar (à direita). Tudo isto confere à composição a aura de estranhamento, que já mencionei, indicando o espaço gímnicko e as práticas atléticas. Outros vasos revelam fenómenos de interpicturalidade, contribuindo para a lógica e a coerência da cena. Esta *kylix* (ver fig. 5), excepcional entre as que conheço, quer pela fúria e pela brutalidade representadas, quer por figurar Troilo como criança e Aquiles muito jovem, - diferentemente da maioria das composições - a agarrar Troilo pelos cabelos, de espada em posição erguida para o matar, próximo de uma edificação associável ao altar. Não obstante, a conexão do altar com Apolo e com a morte de Aquiles junto ao mesmo, é em Pausânias⁶⁷ que encontramos a cadeia de sentido com o meio gímnicko, na referência ao santuário da Aquiles, situado entre a Arcádia e Esparta, próximo da estátua de Atena. Neste lugar, os efebos ofereciam sacrifícios aos heróis antes das competições atléticas. A coerência dos elementos na figuração amplia-se com a indicação de que a estátua de Eros⁶⁸ ocupava a entrada do *gymnasion* em Élis, no Peloponeso. Da mesma maneira, numerosos fragmentos anónimos contribuem para a explicitação da brutalidade veiculada pelas figurações. Tais fontes escritas⁶⁹, reportam Eros como «criança maliciosa», *dolion brephos*, «cujos jogos são selvagens», *agria paisdei*, tal como os poetas também não deixam de fazer, quando escrevem que Eros sorri ao ver o sangue dos homens⁷⁰.

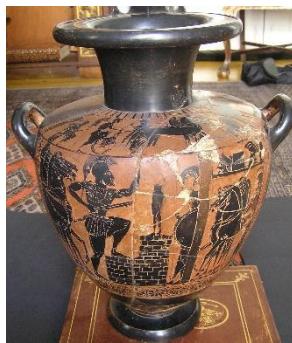


Fig. 6 *Hydria*, figuras negras, c. 550-500 a. C.
Colecção Dr. Manuel Vinhas
(à esquerda).

⁶⁷ Pausânias, *Descrição da Grécia* 3.20, 8.

⁶⁸ Pausânias, *Descrição da Grécia* 6, 23, 5.

⁶⁹ Paton 1963.

⁷⁰ Paton, IX, 157.



Fig. 7 id. Prateleira com objectos e quadriga (à direita)



Fig. 8 Hydria, figuras negras, c. 510-500 a. C. British Museum. © The Trustees of the British Museum/CC BY-NC-SA 4.0



Fig. 9 Ânfora, figuras negras, c. 570-560 a. C. Munique. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.

Pelo contrário, segundo uma lenda, Troilo teria de morrer antes de completar vinte anos. Também este relato constitui uma situação de homologia com a cena no canto VI da *Ilíada*, em que Heitor, armado se prepara para partir para a guerra. Nesta cena, o filho deste, Astíanax, sente medo e desconhece o pai, enquanto a mãe, Andrómaca menciona a condição de orfão que aguarda a criança e, no canto XXIV, Príamo refere que Astíanax será atirado do alto das muralhas de Tróia. Efectivamente, o filho de Aquiles, Neoptolemo realiza esta acção, tal como se conta na *Pequena Ilíada*. Pelo contrário, *O Saque de Tróia*, uma epopeia pertencente ao ciclo troiano, menciona que Ulisses foi o responsável pela concretização da morte da criança, porém, a decisão é atribuída ao corpo colectivo formado pelos chefes gregos. Esta versão não é a mais divulgada e não foi reinventada nos vasos de figuras por mim conhecidos. O tema da criança vítima de guerra é tratado por Eurípides na tragédia hoje perdida, *As Trôades* e Ésquilo não deixa de referenciar o tema no expressivo verso de *Os Persas*⁷¹, “Assim partiu a flor dos guerreiros Persas e sobre eles toda a terra da ásia que os criou gême, numa saudade ardente, em especial

⁷¹ Ésquilo, *Os Persas*, 60-63.

os pais e as esposas, que contam os dias, tremendo à medida que o tempo se alonga», em que as consequências extremas das contendas armadas dominam a dissolução de laços religiosos, políticos e familiares. Estes sentidos são reforçados, porquanto o nome de Astíanax integra a acepção de mestre, *anax*, da cidade, *astu*. Da mesma maneira, a morte de Troilo denota a privação de descendência dos troianos, sendo reinventada de maneira muito semelhante à morte de Astíanax nos vasos, onde ambos são mortos perto do altar, aliás, como também Príamo e Políxena são. A selvageria é ampliada ao figurarem-se as crianças como arma de arremesso (ver fig. 9). Os vasos divergem das fontes escritas, apesar de coincidirem nalguns aspectos.

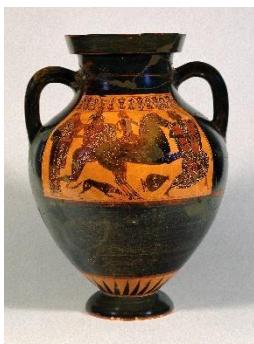


Fig. 10 Ânfora, figuras negras, c. 575-525 a. C., Berlim, Staatliche Museen/[CC BY-NC-SA 4.0](#).

O lamento de Príamo na *Ilíada*⁷² ressoa em todas as reinvenções da lenda de Aquiles e Troilo, tornando-as objecto metamórfico da matéria épica. A morte de Políxena reverbera na tragédia, por exemplo, nas *Troianas*⁷³, enquanto a mulher sob o véu em algumas figurações (ver fig. 10) evoca o luto, na vida diária, e as deusas imaginadas por Hesíodo, que se cobriram com um véu, abandonando a Terra com vergonha dos actos dos homens⁷⁴. Não obstante a possibilidade de o observador desconhecer Hesíodo, identificar-se-ia com a dor do luto e o sofrimento suscitado pelas guerras frequentes. Por isso, todos se podiam reconhecer nesta iconografia da agressão. Ao evocarem a dimensão erótica das lendas, os pensadores picturais figuram o horror, a impiedade e a brutalidade dos seres humanos, repetindo e reinventando conteúdos, a que não é alheia a dimensão ritual.

«A *hydria etrusca*» – Colecção Dr. Manuel Vinhas

⁷² *Il.*, 255-256.

⁷³ Eurípides, *As Troianas* (Tradução em Português de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70, 2014).

⁷⁴ Heródoto, 197-210.

Designada por «vaso etrusco» pelo seu proprietário, o industrial português Dr. Manuel Vinhas, a *hydria* de Lisboa foi por este adquirida a Francis Cook, tendo transitado para a morada do mecenas no Estoril em 1975, após ter viajado para o Brasil em 1973, onde permaneceu dois anos. Em 2018, o interesse por este vaso avivou-se, tendo figurado na exposição comemorativa do centenário de Sir Francis Cook, em Monserrate (Portugal, Sintra). Ganha saliência o facto singular de, até ao momento presente, este vaso ser o único com esta configuração a sugerir que Troilo ainda está vivo sobre o altar, antes de ser agarrado por Aquiles, que alonga o braço, erguendo a espada na direcção do príncipe.

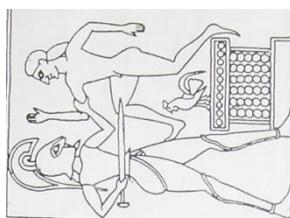


Fig. 11. A ferida erótica na prática athletica.
O longo cabelo de Troilo acentua o erotismo.

A organização do espaço indica planos temporais distintos, que servem como pontos de referência para o sentido a construir pelo observador. O bojo (ver fig. 6) figura uma quadriga, em que a linguagem corporal dos cavalos sugere a paragem súbita enquanto seguia a alta velocidade. O pescoço dos animais está erguido, as orelhas alongam-se para cima com ligeira projecção em frente; os lábios contraem-se aos lados e a boca abre-se, em conformidade com a tensão repentina sobre o bridão. A rédeas esticadas e a ampla área branca dos olhos reforçam este discurso do corpo. Aquiles, identificado “Ακιλλευς” (*Akilleus*) está armado, usa um helmo encimado por um penacho de grandes dimensões, tem o tronco protegido, veste uma túnica, um *chiton*. As pernas musculadas parecem protegidas por cnémides, contrastando com a nudez dos pés. A perna esquerda sobre o primeiro degrau da edificação comunica o movimento em frente, em direcção ao jovem Troilo, em pé sobre o altar; O braço esquerdo de Aquiles alonga-se na direcção da cabeça do jovem (ausente da figuração por desgaste da mesma), sugerindo que vai agarrá-lo pelos cabelos, enquanto a mão direita segura uma espada curta na direcção dos genitais do filho de Príamo. A nudez de Troilo é central, porquanto, tal como os pés nus de Aquiles e a ausência do escudo, o dispositivo distintivo do guerreiro hoplita, com quem Aquiles se identifica, incorporam a estranheza reveladora da semântica do *gymansion*. O tema inscreve-se, portanto, na prática *athletica*. A importância desta indicação avulta-se com a repetição desta configuração num escudo contemporâneo, c. 580 (ver fig. 11). Esta reinvenção contempla um galo, - habitualmente identificado com o presente erótico - e a mão esquerda de Aquiles agarra

o braço direito de Troilo. O ângulo recto descrito pelo braço do jovem opõe-se à posição do braço esquerdo, indicando a corrida. No que diz respeito à *hydria* de Lisboa, Gerhard (apud ROCHA PEREIRA, 2016: 28; 41-47; 168-171) afirma que o braço esquerdo de Troilo se alonga para cima, com os dedos a apontar na mesma direcção. Na ausência de instrumentos ópticos não posso confirmar esta indicação. Pelo contrário, confirmo o que escreve Gerhard (*ibid.*) quanto à identificação da palavra “Πλάρις” (*Paris*), inscrita entre a cabeça e o braço esquerdo de Aquiles, e também corroboro a presença de vestígios do nome “Απολλον” (*Apolon*), ao lado de Troilo. Todavia, não posso afirmar se as inscrições são contemporâneas da figuração ou se foram inscritas posteriormente. Independemente destas circunstâncias, reforça-se a continuidade do processo de intermedialização, acentuando-se também a articulação, na configuração, de dois tempos da lenda, concretamente a morte de Troilo e a morte de Aquiles, levada a cabo no templo de Apolo, unindo-se, assim, o destino do par heróico. A *hydria* de Lisboa inclui um guerreiro posicionado à rectaguarda do altar. Segura uma lança, reconstituída com uma ligeira inclinação. Também em relação a esta conjectura não pude determinar o ângulo antes desta acção, contudo, a posição do escudo e a postura da cabeça sugerem que o olhar descreveria uma linha recta, fazendo coerência com a reconstrução. A mão que segura a lança está ligeiramente em concha e inclinada, com os dedos dobrados alinhados verticalmente. Ao lado, a coluna não é sincrónica com a primeira configuração, no entanto, esta edificação faz coerência com a organização da área seguinte do vaso, onde está uma quadriga que acaba de chegar, tal como indicam as patas erguidas dos cavalos. Encima esta figura ao lado, uma caixa posicionada entre dois elmos sobre uma prateleira? Tais objectos são passíveis de associação aos mortos, enquanto a caixa não deixa de evocar Tróia como corpo humilhado e mutilado (VERMEULE 1981: 115), uma ruína de alto a baixo⁷⁵. Também nesta área, um guerreiro, em pé, está armado e segura um escudo. A área sobre o centro do vaso figura um homem em pé a segurar uma lança. À frente deste, outro homem está sentado. Volta-se para interpelar aquele (ver fig. 12). À frente destes, o terceiro homem sobe para a quadriga e aceita a lança que o quarto homem, em pé, ao lado dos cavalos, lhe entrega ou, talvez, com mais lógica, este homem aceita a lança que o cocheiro lhe entrega, a fim de conduzir os cavalos com mais eficácia (ver fig. 13). Do lado oposto a esta configuração, o quinto homem está sentado (ver fig. 13). Observa o cocheiro e a quadriga. O sexto homem está posicionado atrás deste, em pé, a segurar uma lança (ver fig. 13), um escudo e um helmo encimado com um penacho. De seguida, ocupo-me do sentido veiculado por estes elementos.

⁷⁵ *Il.* 22:411.

Interpretação das cenas

A crítica associa frequentemente a cena da morte de Troilo ao acto sacrificial (CHERCHIAI, 1980: 25; BONFANTE, 1984: 537 nota 46; HEDREEN, 2002: 120-181), não obstante escreverem que os sacrifícios na Grécia antiga eram refutados pela maioria das fontes. Outra autora, Marta González, complementa esta compreensão, afirmando, no livro intitulado *Achille*, que «several episodes in the life of Achilles associate the hero in some way with human sacrifice» (GONZÁLEZ, 2017: 45), porém, a académica espanhola justifica os motivos que a motivam a associar esta história ao sacrifício, escrevendo o seguinte:

However, it is not my intention here to explore technical distinctions, but rather to examine the reasons why I believe we can speak of 'sacrifice' in all the mythical episodes that will be analysed in this chapter, and why I think that these scenes are clearly distinguishable from the simple acts of revenge or execution that occur so frequently in the context of war. Achilles' ambush of Priam's young son, Troilus, prior to slaying him at the shrine of Thymbraean Apollo; the capture of twelve young Trojans for slaughter on the pyre of Patroclus; the fight between Achilles and Hector that ends in the latter's death (an ambiguous episode in relation to the theme of sacrifice, which will serve as a counter example); and the sacrifice of Polyxena, apparently demanded by Achilles' ghost: these are all episodes that will help to elucidate the way in which the ancient Greeks imagined human sacrifice (GONZÁLEZ, 2017: 45).⁷⁶

Pelo contrário, pela minha parte, ocupo-me da dimensão erótica das configurações, começando por fazer incidir o meu comentário na arma segurada por Aquiles, que é o elemento comum às imagens, que mais directamente se poderá ligar ao sacrifício. Tal como já mencionei, Aquiles segura uma espada, ao invés da faca sacrificial, a *machaira*. A descrição da *hydria* de Lisboa, a que me referi no parágrafo antecedente gera uma cadeia de coerência que incorpora a atmosfera do treino, designadamente da prova mais considerada, a condução da quadriga, referenciando o *gymnasion*. O vaso pertencente à coleção Dr. Vinhas constitui, portanto, um documento e um monumento de singular interesse para a história interpictural e intermedial da lenda do confronto de Troilo com a acção aniquiladora de Aquiles. Não obstante assim parecer, o sentido mais profundo deste material define-se na conduta *athletica*, com destaque para o ceremonial que a individualiza enquanto rito de passagem (VAN GENNEP 2011), com vista à *arete*

⁷⁶ «Porém, não pretendo explorar aqui distinções técnicas, pelo contrário, pretendo examinar as razões que me levam a crer que podemos falar em 'sacrifício' relativamente a todos as cenas míticas que serão analisadas neste capítulo, e porquanto penso que tais cenas se diferenciam de simples actos de vingança ou de execução que ocorrem com tanta frequência no contexto de guerra. A emboscada de Aquiles ao filho mais novo de Príamo, Troilo, antes de o matar no templo de Apolo Tímbrio; a captura de doze jovens troianos para abate na pira de Pátrroclo; a luta entre Aquiles e Heitor, culminante na morte deste (uma cena ambígua em relação ao tema do sacrifício, que servirá de contra-exemplo); e o sacrifício de Polixena, supostamente ordenado pelo espectro de Aquiles: todas estas cenas contribuirão para elucidar a maneira como os gregos antigos imaginaram o sacrifício humano.»

do *athleta*⁷⁷, isto é, ao pleno mérito deste, tal como alvitra a figuração da prova mais conceituada nos jogos Olímpicos, a corrida de quadriga. Especificamente, este vaso evoca explicitamente o papel que mais distingue Troilo na *Ilíada*, justamente a sua habilidade na condução de cavalos. De facto, as figuras 12-13 ganham relevo como treino do auriga, o condutor de quadriga. Supostamente, o *athleta* acaba de praticar os exercícios com lança e prepara-se para continuar a treino sob a vigilância dos homens sentados.



Figs. 12-13, da esquerda, para a direita: *Gymnasion*: Cena de treino.

Outra hipótese seria considerar o homem à esquerda (ver fig. 12) como auriga que escuta as directrizes do treinador para se preparar para, a seguir, praticar a modalidade. Do lado oposto, o homem sentado deverá desempenhar uma função idêntica. Quanto ao homem armado, mais certo será tratar-se de um guarda, porém poderá também aludir às primeiras provas, que consistiam na corrida com armas. Independentemente destas considerações, constata-se que os homens armados envergam uma indumentária semelhante à de Aquiles,

⁷⁷ A este respeito, o estudo de Jesus (2017) é elucidativo. O autor analisa esta matéria no corpus fragmentário do poeta Baquílides contribuindo mediante a articulação que faz entre o mito, o desporto, a imagem e a poesia para a questão da intermedialidade.

excepto o escudo, como já disse. Sob esta cena, a edificação sobre a qual Troilo está (ver fig. 6) incorpora o elemento religioso da composição, que também comporta um plano político, tendo em conta a ordem do tirano Pisístrato para que as estátuas do deus Hermes e a de Eros integrassem o *gymnasion* (FIGUEIRA, 2020: 181-185). O plano religioso e, até, cósmico, liga-se à *eleutheria*, a festa onde o *athleta* se esforçava por merecer um prémio (SCANLON, 2002: 5; 328-329). É agora possível compreender a composição (ver fig. 12-13) como duplicação matizada da cena que figura Troilo (ver fig. 6). O sentido metafórico desta cena principal vai mais longe, porquanto a quadriga e os portadores de escudo simetrizam a cena, situando-a no *gymnasion*. Justifica-se também a prateleira com objectos totalmente concordantes com o espaço de treino (ver fig. 7). Não só a brutalidade do tema se harmoniza com a brutalidade dos treinos e das competições, onde o sangue e, até, a morte não estariam ausentes, mas também alude à brutalidade dos comportamentos humanos, em geral, e, principalmente a agressividade exercida pelos mais velhos sobre os mais novos. Aliás, segundo a mais antiga convenção erótica em Atenas, o mais velho, o *erastes* persegue o *eromenos*, que foge, agudizando o erotismo. De facto, a «somatização da violência» (MARQUES, 2018: 1) veiculada por estas figurações, descrevem a importante conexão entre a temática da fronteira e eros (SOUSA, 2021: 86-88). A transgressão destes limites domina as figurações, designadamente o elmo que supera a moldura, o sobredimensionamento, as desproporções, a separação de áreas, as intersecções e a espada de Aquiles contra o corpo de Troilo. O epígrama atribuído a Simónides⁷⁸ (século VI a. C.) alia a beleza física e a prática gímnica, incorporando-se na recriação pictural dos relatos do entro mortal entre Aquiles e Troilo. As afirmações de Neiva são aqui duplamente pertinentes, porquanto transmitem claramente a dinâmica transtextual, além de descreverem com exactidão circunstâncias semelhantes às que foram aqui discutidas:

À travers l'écriture, le poète établit un dialogue avec une ou plusieurs traditions génériques et se réclame d'une filiation à l'égard d'un ou de plusieurs textes qui composent ces traditions. Ils actualisent ainsi un parcours de mémoire, qui est caractérisé par la récurrence de certains motifs, thèmes et contraintes formelles associées aux traditions en question. Le lecteur quant à lui reconstitue ce parcours lors de l'acte de lecture qui, à son tour, implique une reconnaissance de ces éléments thématiques et formels, ainsi que de leurs liens à la fois avec le texte lu et avec le répertoire générique qui le précède (NEIVA, 2017: 1)⁷⁹.

*

⁷⁸ *Epigramas* 16.2 (“lindo de se ver, atleta não menos esplêndido,” tradução em Português de Jesus 2017: 27).

⁷⁹ «Mediante a escrita, o poeta estabelece um diálogo com uma ou mais tradições genéricas e reclama uma filiação, à semelhança de um ou mais textos que compõem tais tradições. Actualiza, assim, um percurso de memória que se caracteriza pelo reparecimento de determinados padrões, temas e regras formais associadas às tradições em causa. O leitor deverá, pela sua parte, reconstruir tal percurso mediante o acto da leitura que, por sua vez, pressupõe o reconhecimento daqueles elementos temáticos e formais, tal como as conexões destes com o texto lido e com o repertório geral que o precede.»

Os vasos analisados deram relevo ao potencial metamórfico das lendas e do material épico para se intermedializar continuadamente, perdurando enquanto figuração sinestésica em que os ecos do conteúdo épico ressoam e incorporam-se nos distintos meios de transmissão deste dispositivo inteligente do pensar. Deve-se isto à qualidade moldável dos signos concebidos para veicular noções, regras, atitudes e comportamentos. A intermedialização exerce-se, assim, no plano ético e funda-se na impressão do que é habitual na vida fáctica. A estranheza dos elementos que se misturam naquela rotina dá destaque à ambiguidade da enunciação pictural, despertando o exercício dialéctico, enquanto fonte de palavras e de conceitos, à semelhança do que Goyet comprehende por «trabalho épico», enquanto fonte conceptual, porquanto “[a] epopeia é a narrativa que permitirá encenar os acontecimentos para pensar sobre eles” (GOYET, 2021: 19). Ao associar-se à noção de «trabalho», a narrativa épica⁸⁰ ganha saliência enquanto «ferramenta intelectual» (GOYET, 2012: 147) criadora de enigmas, porquanto a ambiguidade e, até, a obscuridade, desta maneira de apresentar os conteúdos serve o propósito de estimular o pensamento, principalmente mediante o «paralelo-diferença» (GOYET, 2021: 259). As figurações alcançam este mesmo resultado, porém com imediatez, tendo em conta o género de linguagem e também a portabilidade e a utilidade do objecto-recipiente que a incorpora. A *hydria* de Lisboa diferenciou-se precisamente pela qualidade intermedial do enunciado amplamente evocativo da matéria épica e dos espaços e hábitos da vida fáctica. Por isso, este vaso é paradigmático enquanto *ideografia* intermedial e transmedial.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: **Révue d'ESTHETIQUE**, Paris: Klincksieck, n. 26, p. 185-91, 1973.
- BONFANTE, Larissa. Human Sacrifice on an Etruscan Funerary Urn. In: **AMERICAN JOURNAL OF ARCHAEOLOGY**, Boston: Archaeologic Institute of America, v. 88, n. 4, p. 531-539, 1984.
- BRIAND, Michel. La trangénérité des histoires vraies: l'hybridation et la bigarrure comme modes de création, critique et connaissance. In MARQUIS, Émeline; BILLAUT, Alain (Orgs.). **Mixis: le mélange des genres chez Lucien de Samosate**. Collection Quaero. Paris: Demopolis, 2017, p. 71-89.
- BRIAND, Michel. Le bouclier d'Achille encore: poétique de l'epos et kinesthésies ecphestiques. In: **REVUE TEXTE-IMAGE, LE CONFÉRENCIER**, Nouvelles approches de l'*ekphrasis*, [Paris]: Texte-

⁸⁰ Um aturado trabalho de encenação impõe-se na narrativa épica, porquanto o posicionamento de conteúdos tem um lugar exacto, assemelhando-se à marcação de palco. De facto, «[a] própria essência da epopeia é problematizar, colocar constantemente em jogo opções opostas ou relacionadas para distingui-las, para modelar o real». (GOYET, 2021: 265). Estando ausentes os conceitos na épica, apenas assim, ganham destaque diferenças e homologias atinentes à compreensão dos conteúdos. Deleuze (1968), num dos seus livros mais importantes, *Différence et répétition*, discute justamente a diferença e a repetição enquanto dinâmica do pensar, atinente à modelação da identidade.

image, p. 1-12, 2013. Disponible à: <<https://www.revue-textimage.com/intro1.htm>>. Accès le 09 janvier 2023.

CHERCHIAL, Luca. La *machaira* di Achille: alcune considerazioni sulla Tomba dei Tori. In: **AION**, Leiden: Brill, v. 2, p. 25-40, 1980.

DELEUZE, Giles. **Différence et Répétition**. Paris: PUF, 1968.

FIGUEIRA, Ana Rita. **Iconografia de Aquiles: teatralidade, retórica e comunicação na cerâmica grega dos séculos VI e V a. C.**, Lisboa, 2020. 356 f. (Doutoramento em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

FIGUEIRA, Ana Rita. La Mise en Scène du Temps dans le Bouclier d'Achille. In: **Les temps épiques. Structuration, modes d'expression et fonction de la temporalité dans l'épopée**. Rouen: Publications numériques du REARE, 2018. Disponible sur: <<http://publis-shs.univ-rouen.fr/reare/index.php?id=401>> Accès le 09 janvier 2023.

FONSECA, Rui Carlos. **Eopeia e paródia na literatura grega antiga**. Lisboa: Húmus, 2018.

FRIED, Michael. **Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot**, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1980.

GERHARD, Eduard. **Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich Etruskischen Fundorts: Heroenbilder, Meistens Homerisch**. Berlin: G. Reimer, 1847.

GONZÁLEZ, Marta González. **Achilles**. London: Routledge, 2017.

GOYET, Florence. **Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière: Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari**. Paris: Gallimard, 2006. [Tradução em Português: RAMALHO, Christina, TRINDADE, António. **Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira (Ilíada)**. Aracaju: Criação Editora, 2021.

HEDREEN, Guy. **Capturing Troy: The narrative functions of landscape in Archaic and Early Classical Greek art**. Michigan: University of Michigan Press, 2002.

JESUS, Carlos A. de. **Poesia e Iconografia: Mito, desporto e imagem nos epinícios de Baquílides**. Coimbra: Fundação Eugénio de Almeida, 2017.

JESUS, Carlos A. Martins de. **Antologia Grega. Apêndice de Planudes (livro XVI)**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra / Annablume, 2017. [Tradução do Grego, Introdução e comentário de Carlos A. Jesus].

KATZ, M. Ideology and 'the Status of Women' in Ancient Greece. In: **HISTORY AND THEORY**, Middletown: Blackwell, v. 31, n. 4, p. 70-79, 1992.

KIORIDIS, Ioannis. Amigo o enemigo Cristianos y musulmanes en el romancero español y las baladas tradicionales griegas. In: **Revista ÉPICAS**, Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, v. 9, p. 114-122, 2021.

KOSSATZ-DEISSMANN, Anneliese. *s.u.* "Achilleus", **LIMC**, v. 1, n. 1, p. 37-200, 1981.

KRAUSS, Charlotte. As tendências épicas do teatro nacional na Europa no século XIX. In MAIOR, Dionísio Vila; FONTES, Maria Aparecida [Orgs.]. **Muticulturalismo épico**. Lisboa: CLEPUL, 2020, p. 51-62).

LOURENÇO, Frederico. **Homero. Ilíada**, Lisboa: Cotovia, 2010.

LOUVEL, Liliane. Modalités du dialogue entre texte et image. Effets de lecture In: **Texte/Image: Images à lire, textes à voir** [en ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2002 Disponible sur: <<http://books.openedition.org/pur/40829>>. Accès le 09 janvier 2023.

MARQUES, Karina. A figura do bode expiatório em Samuel Rawet. O ‘desejo mimético’ e a destruição do corpo adversário. In: **LL JOURNAL**, Nova Iorque: Cuny University, v. 13, n. 1, p. 1-11, 2018.

MARTIN, Jean Pierre. Canção de gesta: Cantar de gesta: *Chanson de geste*: *Chanson de geste*. In: **REVISTA ÉPICAS**. Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, v. 3, n. especial 2, p. 1-14, 2019.

NEIVA, Saulo. Cecília Meireles: remémoration épique d'un passé historique? In: **Revista ÉPICAS**, Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, v. 1, n. especial 1, p. 1-8, 2017.

PARRY, Milman.

PAUSANIAS. Pausâncias. **Description de la Grèce**. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

PIGEAUD, Jackie. Le bouclier d'Achille (Homère, *Iliade*, XVIII, 478-608). **REVUE DES ÉTUDES GRECQUES**, Paris: Ernest Leroux v. 101, n. 480-481, p. 54-6, 1988.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit III: le temps raconté**. Paris: Seuil, 1985.

RITA, Annabela. Eros nas Letras e na Pedra. In: **Revista ÉPICAS**, Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, v. 5, n. especial 4, p. 59-75, 2021.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. **Arte Antiga**, Revisão e índices de Luísa Nazaré Ferreira. Lisboa: Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

SCANLON, Thomas F. **Eros & Greek athletics**. Oxford: University Press, 2002.

SOUSA, Ana Alexandra. Limiares ou mudanças anunciadas em Apolónio de Rodes. In: **ÁGORA, ESTUDOS CLÁSSICOS EM DEBATE**, Aveiro: Universidade de Aveiro, n. 23, 85-92, 2021.

VAN GENNEP, Arnold. Os **ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2011. [Tradução em Português de Mariano Ferreira].

VERMEULE, Emily. **Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry**. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press, 1981[1979].



BRIAND, Michel. Le *Bouclier d'Achille* comme matrice transmédiale: kinesthésie, ekphrasis et métafiction en danse et SFFF contemporaines. In: *Revista Épicas*. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 56-76. ISSN 2527-080-X.
 DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

LE BOUCLIER D'ACHILLE COMME MATRICE TRANSMÉDIALE : KINESTHÉSIE, EKPHRASIS ET MÉTAFCTION EN DANSE ET SFFF CONTEMPORAINES

ACHILLES' SHIELD AS A TRANSMEDIAL MATRIX: KINESTHESIA, EKPHRASIS AND METAFICTION IN CONTEMPORARY DANCE AND SFFF

Michel Briand⁸¹
 Université de Poitiers
 UR 15076, FoReLLIS

RÉSUMÉ: Le genre ancien de l'*ekphrasis* décrit non seulement des œuvres d'art, mais aussi des actions, alliant narration et description. Dans le *Bouclier d'Achille* iliadique, on repère trois modalités du *poeîn*, selon l'agent, Héphaïstos, humains, aède : 1. Forger le Bouclier et le monde, comme *kosmos* dynamique ; 2. Créer des scènes à la fois cinématiques, visuelles et sonores ; 3. Composer l'*epos*, en *ring-composition* polymodale et réflexive. L'interaction *epos/ekphrasis/(méta)fiction*, mis en œuvre aussi par C. Twombly (*Fifty Days at Iliam*) et D. Mendelsohn (*Three Rings. A tale of exile, narrative and fate*), s'observe dans des œuvres de danse et SFFF (SF, *fantasy*, *fantastique*) complexifiant la relation archaïque/contemporain et le matériau épique comme matrice : - en danse, *Description d'un combat*, M. Marin, 2009, et *Fragments d'Homère*, 2014 (D. Jeanneteau, *Faits (fragments de l'Iliade)* ; T. Carvalho, *Weaving Chaos* ; A. Roccoli, *Longing*) ; - un roman écrivain (D. Simmons, *Ilium*, 2003) et des récits féminisant/queerisant l'*epos* (M. Atwood, *The Penelopiad*, -05 ; U. Le Guin, *Lavinia*, -08 ; M. Miller, *Circe: A Novel*, -18). L'épopée est ainsi un genre constitutivement transmédia, aux deux pôles de son histoire.

mot clés: Ekphrasis, métafiction, danse contemporaine, Homère.

ABSTRACT: The ancient genre of *ekphrasis* does not only describe works of art, but also actions, by relating narration and description. In Homer's *Achilles' Shield*, three modalities of *poeîn* can be observed, depending on the agent, Hephaestus, humans, the poet: 1. Forging the Shield and the world, as a dynamic

⁸¹ Professeur émérite de langue et littérature grecques, Université de Poitiers. Recherches et publications en particulier sur les thèmes suivants (voir <https://univ-poitiers.academia.edu/MichelBriand>): poésie et fiction narrative (d'Homère et Pindare à Lucien, Philostrate et le roman grec, texte/image, sensorialité, corps, danse dans l'Antiquité et dans les références modernes à l'Antiquité, en particulier en danse et dans les cultures *pop* et *queer*).

kosmos; 2. Creating kinetic, visual, and sonorous scenes; 3. Composing the *epos*, by multimodal and reflexive ring-compositions. The interaction *epos/ekphrasis/(meta)fiction*, which Twombly (*Fifty Days at Iliam*) and Mendelsohn (*Three Rings. A tale of exile, narrative and fate*) experienced, also energizes choreographic works and SFFF (SF, *fantasy*, fantastic literature), which complexify the relation archaic/contemporary and the epic material as a matrix: - in dance, *Description d'un combat*, Marin, 2009, and *Fragments d'Homère*, 2014 (Jeanneteau, *Faits (fragments de l'Iliade)* ; Carvalho, *Weaving Chaos*; Roccoli, *Longing*) ; - an ekphrastic novel (D. Simmons, *Ilium*, 2003) and narratives which feminize and queerize the *epos* (Atwood, *The Penelopiad*, -05 ; Le Guin, *Lavinia*, -08 ; Miller, *Circe: A Novel*, -18). Thus, epic is a constitutively transmedial genre, at the two poles of its history.

Keywords: Ekphrasis, metafiction, contemporary dance, Homer.

L'objectif de cette brève étude est triple :

- questionner la notion d'inter- ou trans-médialité à partir d'usages contemporains de l'*ekphrasis* épique du *Bouclier d'Achille*, au chant XVIII de l'*Iliade*, dans deux domaines où l'épique se renouvelle constamment, la danse dite contemporaine et les littératures de SFFF (science-fiction, *fantasy*, fantastique).

- ouvrir la binarité visible/lisible (et audible), en prêtant attention aussi au cinétique et au kinesthésique, c'est-à-dire à la perception du mouvement, des déplacements et des gestes, et à la proprioception, et, plus largement, au synesthésique, qui comprend aussi le tactile, l'olfactif, l'haptique ...

- réfléchir à la notion d'*ekphrasis* inversée, quand c'est une œuvre plastique, musicale ou chorégraphique qui représente ou mieux « remet en jeu » (*re-enacts*) une description textuelle.

Deux œuvres aident à préciser cette approche. Le premier, le plasticien Cy Twombly, reprend l'*Iliade*, en déplaçant, sous le titre *Shield of Achilles*, le *Bouclier d'Achille* du chant XVIII, après la mort de Patrocle, au début de la série picturale *Fifty Days at Iliam* (1978), exposée au Philadelphia Museum of Art⁸². Dans la présentation scénarisée qu'en fait ce musée, l'accompagnement musical rappelle le cinéma de genre, en particulier le *space-opera*, et fait de l'*Iliade* un film épique dont l'œuvre plastique serait une déclinaison de traces. L'interprétation de cette dizaine d'œuvres suit un parcours à la fois plastique, cinétique et discursif, où dialoguent une mémoire fluide du texte homérique et la figuration picturale contemporaine, moins abstraite, que fondamentalement sensorielle, concrète (BRIAND, 2010 et 2018a)⁸³.

Le deuxième, l'auteur Daniel Mendelsohn, s'inspire plus de l'*Odyssée*, comme d'une sorte d'anti-*Iliade*, mais suivant des modalités assez proches. À travers trois textes de genres

⁸² Pour une présentation critique de l'œuvre sérielle par John Immerwahr : <https://www.youtube.com/watch?v=g1W6CYctoSs>

⁸³ Deleuze formes forces

différents, il tresse l'épique, l'autofictionnel et le métatifictionnel : *An Odyssey : A Father, a Son and an Epic*, 2017 ; *Ecstasy and Terror. From the Greeks to Game of Thrones*, 2019 ; *Three Rings. A Tale of Exile, Narrative and Fate*, 2020. Les « trois anneaux » du troisième ouvrage, sur la couverture de la première édition, figurent ce tressage entre l'épique, au sens textuel et imaginaire, ainsi que sensoriel et émotionnel ; le biographique, surtout la relation père/fils ; et le réflexif, par l'étude et l'enseignement de l'art du récit, dans l'Antiquité grecque et au début du XXI^e siècle. Les cercles concentriques au centre de la plage blanche, entourés du titre et du sous-titre en noir et du nom de l'auteur en rouge, font apparaître, comme à travers une grille formant un labyrinthe circulaire, une page de l'*Odyssée* en grec. L'allusion est claire à la composition annulaire de l'épopée homérique (ou *ring-composition*), qui des formules du type « Ulysse aux nombreuses ruses » aux scènes typiques de combat ou d'hospitalité scande les œuvres archaïque et contemporaine, croisant essai critique, fiction de soi et *ekphrasis* épique. Une question cruciale est là le rapport intempestif et inactuel, non (post-)moderne, entre l'archaïque et l'hyper-contemporain.

Le Bouclier d'Achille homérique (*Iliade XVIII, 478-613*)

Voici quelques rappels sur le prototype du genre de l'*ekphrasis* qu'est devenu le *Bouclier d'Achille* (*Iliade XVIII, 478-613*), à travers l'histoire de la littérature et du rapport texte/image (voir BRIAND, 2013, et les notices « Bouclier » et « Danse », in GUEZ, à paraître 2021). Comme vise à la figurer le schéma ci-dessous, la structure du *Bouclier d'Achille* formalise autrement ce qu'on a vu plus haut, pour D. Mendelsohn, sur la composition annulaire homérique et le système d'échos typique de l'épopée, qu'on retrouve aussi, dans le roman circulaire de Mark Z. Danielewski, *Only Revolutions*, 2006 (trad. fr. *O Révolutions*, 2007). Encadré par l'évocation du début et de la fin du travail de fabrication entrepris par le dieu artisan Héphaïstos, le Bouclier est cerné par la danse circulaire des astres et d'Océan, figuré comme un serpent (A1 – A2) : à l'intérieur, se déploient des effets de parallèle, symétrie et dissymétrie formulaire, syntaxique, prosodique et thématique qui associent les danses de la « ville en paix » (B1) et les fêtes et danses en Crète (B2), l'agriculture (C1 et D1) et l'élevage (D2 et C2). L'évocation de l'enfant musicien, pendant les vendanges (E, v. 561-572), est le centre de gravité structurel du *Bouclier*⁸⁴, marqué par une mise en abyme de l'*epos* chanté, reprise en B2, à la fin de la description, par l'évocation de l'aède accompagnant des danses et acrobaties. L'*ekphrasis* iliadique est épique en ce sens, suivant des traits formels et sensibles qu'on retrouvera dans les textes ou œuvres

⁸⁴ En caractères simples, Bouclier désigne l'objet que fabrique Héphaïstos ; en italiques *Bouclier* désigne le texte d'Homère qui décrit cette fabrication et les scènes qui parent le Bouclier.

chorégraphiques qui s'en inspirent. Le cinématique y joue un rôle crucial, à trois niveaux : la gestuelle du dieu forgeron et l'énergie des chanteurs et musiciens dans le *Bouclier*, ainsi que dans l'ensemble de l'*epos* où s'intègre le passage, quand la ville assiégée (B1') évoque le siège de Troie et le champ de bataille iliadique ; les créations en mouvement d'Héphaïstos, telles, avant le *Bouclier*, ses servantes de métal automates, et les déplacements et danses humaines qu'il ouvre sur le *Bouclier*, surtout pacifiques mais aussi guerrières (B1, B1', E, D2, B2) ; et le mouvement du *kosmos*, à la fois mouvant et ordonné (A1, A2).

478-482 Héphaïstos fabrique le bouclier
A1. 483-489 le cosmos, Okéanos
B1. 490-508 la ville en paix (noces, danses, justice)
B1'. 509-540 la ville assiégée (509-519, les assiégés, 533-540, la danse du massacre)
C1. 541-549 champs et labours
D1. 550-60 le domaine royal et le roi
E. 561-572 le vignoble, les vendanges, l'enfant musicien
D2. 573-586 les vaches attaquées par les lions
C2. 589-590 le pacage
B2. 590-606 fête et danses
A2. 607-608 Okéanos
610-3 Après le bouclier, Héphaïstos fabrique la cuirasse, le casque...

Un autre trait souvent repris en mode contemporain est le caractère originellement métafictionnel du passage, comme de l'ensemble de l'*Iliade* et d'ailleurs aussi de l'*Odyssée*. Contrairement à une *doxa* moderne, qui peut ignorer les pratiques et théories anciennes de la description et du récit (BRIAND, 2012), l'*ekphrasis* du *Bouclier d'Achille* n'est pas la description d'une œuvre d'art, mais celle de sa fabrication, soit une description d'actions similaire à l'exercice rhétorique de l'*ekphrasis* antique, qui peut décrire en mouvement une œuvre d'art, mais aussi une scène, un personnage, un animal, une époque, un lieu (WEBB, 2009). Cette description est une *ekphrasis* parce qu'elle allie trois qualités en tension : intensité (en grec *enárgeia*, en latin *evidentia*), variété (*poikilía* et *uarietas*), clarté ou exactitude (*saphéneia* ou *akríbeia* et *claritas*). Ces trois critères s'appliquent au travail d'Héphaïstos (et de Dédaïlos, à la fin du *Bouclier*) et à celui d'Homère : tous deux pratiquent la *poiesis*, action de « fabriquer » (*poíein*). Le *Bouclier* figure autant la poésie épique, le travail artisanal (métallurgie, ailleurs tissage, sculpture, modelage, architecture ...) et la création d'un monde, voire du monde. Ces trois niveaux, donnant à l'*epos* sa dynamique intrinsèquement transmédiale, sont perceptibles dans l'introduction à l'*ekphrasis*, v. 478-482 : « Il crée (*poíei*) d'abord un bouclier, grand et solide, / l'ouvrageant (*daidállon*) entièrement, en l'entourant d'une bordure éclatante, / une triple bordure resplendissante, avec un baudrier argenté. / Il y avait cinq couches dans le bouclier et,

au-dessus, / il fabrique (*poíei*) toute une orfèvrerie (*daídala pollà*), avec ses pensées savantes⁸⁵».

Il en va de même dans la danse cosmique, à laquelle s'harmonisent les danses humaines, dans les mariages et les festins, v. 483-496. La transmédialité, figurée sur le Bouclier, ou performée par l'aède, par et dans le *Bouclier*, est multisensorielle, alliant vision, ouïe, kinesthésie, ou toucher :

Il y fabriqua (éteux') la terre, le ciel, la mer, / le soleil infatigable et la lune pleine, / et tous les prodiges dont le ciel est couronné, / Pléiades, Hyades, la force d'Orion, / l'Ourse, qu'on appelle aussi du nom de Chariot, / et qui tourne sur elle-même et observe Orion, / et, seule, ne prend pas part aux bains d'Océan. Il y créa (*poíese*) aussi deux cités d'hommes mortels, / toutes belles. Dans l'une, il y avait des noces et des banquets : / des jeunes mariées, hors de leurs chambres, sous les torches brillantes, / étaient menées à travers la ville, et un grand chant nuptial s'élevait. / Des jeunes gens tournoyaient en dansant, et, au milieu d'eux, / des hautbois et des cithares résonnaient. Et les femmes, / debout, s'émerveillaient, chacune devant sa porte.

Après cette évocation de ce que les héros grecs, nostalgiques au sens propre, ont dû laisser derrière eux pour aller combattre au loin, la guerre est décrite dans l'*ekphrasis* d'une ville assiégée : les humains et les divinités y haussent leur combat au niveau du cosmos entier, avec des effets d'intensité, variété et clarté synesthésiques et de composition formulaire et annulaire similaires, en registre tragique, à ce qui précède, dans la ville pacifique et prospère, v. 509-519. Ici, comme à Troie, le destin rôde :

Autour de la seconde ville stationnaient deux troupes de guerriers, / brillants dans leurs armures : leurs avis étaient partagés en deux, / soit tout ravager, soit tout diviser en deux, / toute la richesse que la cité très aimable renfermait. / Mais les assiégés ne cédaient pas encore et, en vue d'une embuscade, ils s'armaient secrètement. / (...) / (...) / Les autres [que les femmes, enfants et vieillard] étaient partis ; à leur tête se trouvaient Arès et Pallas Athéna, / tous deux dorés, revêtus d'habits dorés, / beaux et grands, avec leurs armes, comme toujours les dieux, / très visibles ...

Au cœur du combat, dont on retrouvera des marques stylistiques dans des usages contemporains de l'épopée antique, des allégories violentes entraînent les troupes au comble de l'horreur et de la pitié, mettant à égalité, dans la mort, les deux camps :

En rangs, ils combattaient sur les rives du fleuve, / et se frappaient les uns les autres de leurs piques de bronze. / Au combat Discorde se joignait, et aussi Tumulte, et encore la déesse funeste du Trépas, / qui tenait en main un homme vivant, tout juste blessé, un autre sans blessure, / ou un autre enfin, mort, qu'à travers la mêlée elle traînait par les pieds ; / et son vêtement, sur ses épaules, était rougi du sang des hommes. (v. 533-539).

⁸⁵ Sauf mention contraire, les traductions d'Homère sont miennes.

Enfin, après l'évocation de travaux agricoles (v. 541-549) et du domaine royal (v. 550-560), l'*ekphrasis* se concentre sur des fêtes de vendanges. La prospérité s'y allie à une sensualité teintée d'érotisme, puis à la beauté conjointe de la poésie chantée et de la danse rythmée, v. 561-572 :

Il y plaça (*etíthei*) aussi un vignoble lourdement chargé de grappes, / beau et doré.
Des raisins noirs y pendaient, / et, de bout en bout, les soutenaient des échafauds
d'argent. / Tout autour il traça un fossé en smalt et une clôture / d'étain. Un seul
sentier y menait, / par lequel passaient des porteurs, au moment des vendanges. /
Des filles et des garçons, pleins de pensées tendres / et douces, emportaient, dans
leurs paniers tressés, des fruits. / Au milieu d'eux, un enfant, de son luth sonore, /
tirait des sons charmants, et chantait une belle chanson, / d'une voix grêle. Et les
autres, bondissant, ensemble, / en chantant et criant, le suivaient, à pieds cadencés
(v. 561-572).

Puis l'*ekphrasis* se fait labyrinthe, mentionnant l'architecte Dédaïe (FRONTISI-DUCROUX, 1975) et rappelant la danse du *geranos* (« grue »), que singularisent la mixité des interprètes et l'alternance des lignes et cercles, ou courses et acrobaties. L'« aède divin », v. 604-605, en abyme, à la fin du *Bouclier*, relie encore texte et image en mouvement : les danses sont comparées aux gestes du potier, figure du créateur de fiction, comme dans notions grecque et latine de *plásma* et de *fictio*. L'*epos* est à la fois une mise en scène et en crise, v. 590-606 :

Et l'illustre Boiteux y grava (*poíkille*) une danse, / pareille à celle que, jadis, dans la
vaste Cnossos, / Dédaïe a construit, pour Ariane aux belles boucles. / Là des garçons
et des filles aux nombreux prétendants / dansaient, se tenant la main au-dessus du
poignet ; / les filles portaient des tissus fins et les garçons étaient vêtus / de tuniques
bien filées, doucement brillantes d'huile. / Et elles avaient de belles couronnes, et
eux avaient des poignards / d'or, avec des baudriers d'argent. / Eux, tantôt, ils
couraient, à pas savants, / très facilement, comme quand, le tour bien en main, /
assis, un potier l'essaie, pour le mettre en marche, / tantôt, ils couraient, en rangs,
les uns vers les autres. / Une foule immense était debout, autour du chœur
charmant, / ravie ; et parmi eux chantait un aède divin, / en jouant de la lyre ; et deux
acrobates, au milieu d'eux, / lançaient le chant et tournoyaient, en plein milieu.

En boucle par rapport au début, le *Bouclier* s'achève par une référence à l'Océan qui entoure le monde, en même temps que le Bouclier, v. 607-608 : « Enfin, il y plaça (*etíthei*) la grande force d'Océan, / au bord extrême du bouclier solidement fabriqué. »

Cette description intense et variée d'actions est assez riche en effets de réel et d'empathie pour que des archéologues aient imaginé pouvoir représenter le Bouclier, par exemple Quatremère de Quincy, dans son *Monuments et ouvrages d'art antiques restitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins* (1829), ou John Flaxman, dont l'illustration dessinée des œuvres d'Homère, en 1793, a marqué les arts décoratifs. Ces représentations plastiques ont pu influencer les créateurs contemporains, autant que le texte et sa structure

annulaire, associant la figure du labyrinthe à la circularité d'un monde traversé de gestes et déplacements vifs, comme chez Twombly ou Mendelsohn. Voyons alors ce que cela devient, en danse contemporaine et dans les littératures de l'imaginaire.

Les *ekphrasis* inversées de la danse contemporaine

L'*Iliade* et l'*Odyssée* sont, comme on sait, des sources inépuisables pour la littérature et les arts contemporains, dans des œuvres à la fois plus ou moins épiques et transmédiales (BRIAND, 2014)⁸⁶. On en évoquera un nombre restreint pour lesquelles le genre de l'*ekphrasis* épique semble utile. Dans les études contemporaines de danse, en particulier, s'est développée la notion d'*ekphrasis* inversée, où la danse, art du corps, de l'espace et du temps, remet en jeu et en scène des textes épiques, alors que chez Homère la poésie rend compte de la danse : la performance chorégraphique est alors moins une œuvre, ou un énoncé, qu'une expérience, ou pour reprendre le titre d'un débat récent, sur « l'*ekphrasis* de la performance dansée », dont le *Bouclier d'Achille* est un cas ancien, on passe ici « de la description d'un objet au récit d'une interaction » (SCHLAPBACH, 2020), et ceci à deux niveaux, dans la description intense et variée d'une danse, mais aussi dans la « description » et « ré-activation » d'un récit épique par la danse.

Le premier exemple est *Description d'un combat* (2009), de Maguy Marin (BRIAND, 2015). La pièce est bien décrite par S. Prokhoris (PROKHORIS, 2012), dans un ouvrage dont le titre, *Le Fil d'Ulysse*, reprend la métaphore du tissage, aussi poétique et métapoétique que la métallurgie pour le *Bouclier d'Achille*. Ces deux figures s'appliquent à l'action et aux paroles de personnages et à celles des poètes et interprètes qui les décrivent et représentent en texte et en scène. La chorégraphie de Marin⁸⁷ se veut un processus de dévoilement du champ de bataille qu'est l'histoire épique de l'humanité, rendue par la proclamation de textes décrivant des combats, épiques à divers degrés, d'abord d'Homère, en particulier la mort de Patrocle au chant XVI de l'*Iliade*, peu avant le *Bouclier d'Achille*, puis Victor Hugo, Charles Péguy, Lucrèce, Ezra Pound, Heinrich von Kleist, Élisabeth I^e d'Angleterre, Dolores Ibárruri. En faisant de la scène une œuvre plastique en mouvement qui réactive l'*epos* polyphonique de l'humanité, les

⁸⁶ Comme exemples récents, limités au domaine francophone et pourtant sans exhaustivité possible, mentionnons : *Iliade*. Tout ce corpus, à relier à de nombreux autres domaines culturels où la référence homérique est très vivante, mériterait d'être étudié en détail, en termes de *re-enactment* « remise en jeu » (traduction de plus en plus fréquente de *mimesis*) plus que de réception.

⁸⁷ Voir l'extrait de la vidéo qu'en a faite le réalisateur Charles Picq, sur le site de *Numéridanse* : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/description-dun-combat?>

performeuses et performeurs dévoilent progressivement les trois strates recouvrant le plateau, jusqu'au rouge sanglant, puis aux corps cuirassés de soldats morts :

Au sol, recouverts de tissus de trois couleurs (bleu, or, rouge), vingt-sept mannequins sont disposés, des soldats morts sur le champ de bataille. Les danseurs, tout en disant de façon continue les textes, marchent vers les corps (...), se baissent pour ramasser un tissu, puis se relèvent. Ils recommencent ces trois mouvements - se baisser, se lever, marcher -, suspendus par des temps de pause. Leurs déplacements sont réglés en canons autour des vingt-sept corps de mannequins soldats. (...) À la fin de la pièce, tous les corps sont dépouillés des tissus qui les recouvaient, il ne reste que les armures sur les graviers. (PROKHORIS, 2012 : 327)

L'ouvrage de S. Prokhoris contient aussi : un CD audio, qui fait entendre toute la performance et (re)construire, en imagination, les actions, gestes et déplacements des interprètes, dans ce qui est plus qu'un décor, un dispositif épique, reliant l'*epos* (étymologiquement « voix ») et ce qu'il évoque, au sol ici et ailleurs dans le temps et l'espace ; et des notes de travail de Marin, dont des sortes de partition indiquant, en tableau synoptique, les actions menées par la dizaine d'interprètes, ainsi que les textes proférés et selon quelles modalités, par exemple en solo ou chœur. Comme le *Bouclier d'Achille*, assez vertigineuse, la structure de la performance est à la fois sensible et réflexive. La pièce de danse est l'*ekphrasis* inversée (ou simplement cinéétique) de textes, eux-mêmes *ekphraseis* discursives de combats d'époques et lieux variés. L'image en mouvement et le texte ici dialoguent à égalité, par la médiation synesthésique, alliant surtout visuel, sonore et kinesthésique, au niveau du spectacle contemplé comme de l'imaginaire vécu.

Notre second exemple, *Fragments d'Homère*, a été créé en 2014, pour la Biennale de la Danse de Lyon, aux Subsistances⁸⁸. Ce projet artistique regroupe deux créations chorégraphiques, une performance et une « traversée littéraire », qui complète un « workshop's brunch » associant ateliers de danse et d'écriture, ouverts à tout niveau : le dispositif est transmédia à l'intérieur de chaque composante, mais aussi dans leur interrelation. Pour la « traversée littéraire », intitulée *La traversée du chaos* (sous-titrée « itinéraire artistique et participatif hors-les-murs »), trois « auteurs contemporains » étaient invités, avec la metteure en scène Hélène Mathon, à composer, à partir des « textes antiques », « un regard sur le monde d'aujourd'hui » : Eva Almassy a écrit *Le Palais des pourritures*, Claude Arnaud *Être et vent*, Frédéric Ciriez *Liliade et l'Idassée*. Les personnes intéressées étaient invitées à écrire de même, à partir de textes homériques, et à les lire en public. On ignore si le *Bouclier d'Achille* a été sollicité là, mais on voit comment l'*epos* homérique, filtré par la longue histoire de sa réception et de ses reformulations successives, inspire des activités d'écriture et de danse à la fois à des

⁸⁸ Voir : <https://www.les-subs.com/archives/evenement/fragments-dhomere/index.html>

créateurs professionnels et au public traditionnellement qualifié d'amateur (BRIAND, 2017 : 7-22)⁸⁹: l'épopée s'est encore diversifié, en termes de registres et de formes, et en ce qui concerne le rapport archaïque / contemporain : tous les arts visuels et spectaculaires ont pu jouer un rôle fort dans ces collaborations vivantes, en termes esthétiques, mais aussi culturels et donc politiques.

Dans les pièces chorégraphiques, le rapport épopee / intermédialité est explicitement abordé. *Faits (fragments de l'Iliade)*, de Daniel Jeanneteau, s'inspire de la rencontre entre Priam et Achille, au chant XXIV, mais, en contraste avec cette scène où le jeune héros en colère retrouve son humanité face au vieux père le suppliant de lui livrer le cadavre de son fils Hector, d'autres passages, violemment guerriers, sont sollicités, par exemple des chants V et XI. Comme Marin, le scénographe-chorégraphe évoque « une zone de combat » : son dispositif scénique figure une immense plaine poussiéreuse et brumeuse, à la luminosité ocre, et remplie de blocs de béton et de gravats. Le public ne reste pas à l'extérieur : on lui a conseillé de se munir de « chaussures fermées », et, debout, au long de la pièce, il éprouve la violence des textes décrivant l'effet du combat sur les corps, la rudesse du lieu où se déploie la tragédie et, finalement, la douceur paradoxale et pathétique de la rencontre des deux ennemis, aussi écrasés par le destin l'un que l'autre. Pour Jeanneteau, l'*Iliade* (« épopee de Troie ») est d'abord un paysage, où se croisent, s'affrontent, se massacrent et négocient les héros des deux camps, ainsi que dans chaque camp, comme Agamemnon et Achille, ou encore les forces de la nature et les divinités, comme dans la cité assiégée du *Bouclier*. Cette pièce en devient une *ekphrasis* résument l'*Iliade* avec force et, plus qu'un spectacle au sens d'abord visuel, un monde détruit dans lequel s'immerge le public. En 2018, avec le soutien de l'IRCAM⁹⁰, Jeanneteau en a fait un prolongement plus musical, *Déjà la nuit tombait (fragments de l'Iliade)*, avec un danseur, deux comédiens et une voix enregistrée, « explorant les possibilités scénographiques du son »⁹¹.

Dans les *Fragments d'Homère*, on rencontre deux autres pièces, plus liées à l'*Odyssée* : *Weaving Chaos* (« Tisser le chaos ») de Tânia Carvalho⁹² se présente comme l'entreprise risquée de mettre en danse le *nostos* d'Ulysse et le voyage qu'entreprend avec lui le ou la destinataire de l'épopée homérique, avec ses multiples ruses, son épuisante errance et son héroïsme ambivalent. L'injonction paradoxale du titre (« tisser le chaos ») rappelle la tâche dont Héphaïstos et l'aède étaient investis, dans le *Bouclier d'Achille* (« forger le monde ») : ces métaphores artisanales figurent le travail artistique, et donc poétique, qu'il s'agisse d'épopée,

⁸⁹ « Introduction. Les corps (in)croyables de l'amateur dansant : enjeux artistiques, culturels, politiques ».

⁹⁰ Institut de recherche et coordination acoustique/musique.

⁹¹ Voir : <https://theatredegennevilliers.fr/production/deja-la-nuit-tombait>

⁹² Voir : <https://www.les-subs.com/archives/evenement/weaving-chaos/index.html>

sculpture ou, ici, danse, ou mieux de tout cela en même temps. L'humanité profonde de l'*Odyssée*, épopée des identités en constante métamorphose, jusqu'au grotesque et monstrueux, est abordée par T. Carvalho dans sa précarité essentielle, horrible, comme on l'a vu, autrement, pour l'*Iliade* selon Jeanneteau, alors que le Bouclier d'Achille était l'œuvre d'un dieu démiurge, à la puissante surhumaine, et le *Bouclier* celle d'un poète supérieur, inspiré par la Muse et artisan divin. Enfin, les *Fragments d'Homère* comprennent aussi la performance d'Alexandre Roccoli, *Longing* (« nostalgie »)⁹³: inspirée d'ateliers en maison d'arrêt et des arts du tissage, surtout maîtrisé par des femmes, sœurs de Pénélope, Circé ou Arachné, la pièce solo, performée par Malika Djarbi, allie le cinétique, le visuel, le sonore et le tactile. La danseuse, vêtue de noir, sur un sol à dominante ocre, manie des cordes et diverses formes de tissage, sur une musique à la fois sur instruments classiques et électro-acoustique, de Benoît Bouvet, qui évoque aussi le tissage, en particulier le déplacement sonore de la navette. Cette métaphore méta-poétique, typique d'Homère, surtout dans l'*Odyssée*, comme voyage et tissage, fait de la création poétique, indistinctement artisanale et artistique, et donc de la danse, une tradition toujours renouvelée de gestes créateurs, ouvriers et féminins. On y retrouve la valeur métafictionnelle du *Bouclier d'Achille*, tout en notant que la métallurgie figurant le monde de l'*Iliade* est divine et masculine.

Ces *Fragments d'Homère* forment un *Bouclier d'Achille* plus changeant et précaire, aussi pathétique, mais autrement : plus qu'un monde forgé par un dieu, comme le *Bouclier*, pour orner une arme héroïque, on a là une multiplicité de perspectives, du paysage dévasté au tissage de textes et gestes. La *Description d'un combat*, de Maguy Marin, est tout aussi polyphonique, par les voix des auteurs et autrices et des interprètes qui les transmettent, mais sa dramaturgie, tout en évoquant encore le tressage de mots et de textes, en fait une tragédie linéaire, une suite enchaînée de déplorations rituelles. On a vu, enfin, comment, d'un côté comme de l'autre, la référence à l'époque ancien, sur le plan thématique, mais surtout esthétique, exacerbe les effets de transmédialité, multisensorialité et transculturalité, déjà présents chez Homère.

La *SFFF* épique, intermédiaire et critique

Les références à l'Antiquité grecque et romaine, en particulier aux épopées classiques, souvent par le biais de personnages et scènes mythologiques et historiques, enrichissent les littératures de l'imaginaire, science-fiction, *fantasy* et fantastique, rassemblées dans l'acronyme *SFFF* (BOST-FIEVET & PROVINI, 2014, notamment BRIAND, 2014). Comme pour la danse, la place manque ici pour en dresser un tableau complet. On se concentrera sur quelques cas

⁹³ Voir : <https://www.les-subs.com/archives/evenement/longing/index.html>

d'expression anglophone, populaires aussi en milieu francophone : ces exemples représentent diverses postures à l'égard du rapport entre épopee et inter- ou transmédiale, en particulier par rapport à la figure du bouclier, mais aussi du tressage ou du modelage.

Notre premier cas est Dan Simmons et les *ekphraseis* singulièrement synesthésiques et métapoétiques de son roman *Ilium* (2003)⁹⁴. Le sequel *Olympos* (2005) apparaît moins nettement métafictionnel, et moins empreint de dialogisme ou d'effets et jeux de transmédiale : cette impression, peut-être induite par un effet de surprise atténué, serait cependant à discuter. Le début d'*Ilium*, en tout cas, entrelace, comme chez Cy Twombly, description éphrastique et métafiction : cette conjonction, comme dans les *ékphraseis* antiques, dès le *Bouclier d'Achille*, vise à stimuler la *phantasia* multisensorielle du public, qui entend ou lit le texte épique, tout en faisant jouer ce processus immersif avec des effets de distanciation, parfois critiques ou ironiques. Le récit de Simmons a l'originalité d'être d'abord homodiégétique, assumé par le protagoniste, à la première personne, un philologue américain spécialiste de l'*Iliade*, recruté par la Muse pour surveiller le déroulement de l'*épos*, sur les lieux de l'histoire homérique : il s'agit de contrôler la conformité des événements observés avec le texte de l'épopée, tel que l'ont construit philologues et grammairiens, depuis Alexandrie. Le protagoniste du roman est un scholiaste, et la tradition bimillénaire du commentaire homérique devient la référence du roman de science-fiction, ici fondamentalement épique, au sens traditionnel, mais avec une distance critique toujours mise en scène. Le philologue donne son point de vue à la fois panoramique et détaillé sur Troie, le campement grec et le champ de bataille : il en fait une *ekphrasis* dotée des qualités poétiques et rhétoriques du genre ancien, intensité, variété et clarté, par un agencement formel conforme aux qualités pré-cinématiques reconnues de l'*Iliade*.

À la p. 12-13 de la première édition française, la description commence par une affirmation de modestie, teintée d'humour, associant les lecteurs / lectrices aux critiques, voire au poète, dans une même difficulté à imaginer et (se) représenter la guerre de Troie : « S'il vous est arrivé d'imaginer le siège d'*Ilium*, activité qui fut la mienne pendant plus de vingt ans, j'ai le regret de vous dire que votre imagination n'était probablement pas à la hauteur de la tâche. La mienne ne l'était point. La réalité est bien plus merveilleuse et bien plus terrible que ne nous l'a laissé entrevoir l'aède aveugle. » Après ce *topos* renforçant l'attente des destinataires, le héros-philologue évoque Troie, dans une perspective à la fois archéologique et esthétique :

D'abord, il y a la cité, *Ilium*, Troie, l'une des grandes métropoles fortifiées du monde antique — trois bons kilomètres la séparent de la plage où je me tiens, mais elle est bien visible, splendide et orgueilleuse du haut de son éminence, avec ses murailles

⁹⁴ La traduction d'*Ilium* utilisée ici est celle de J.-D. Brèque, publiée chez Robert Laffont, en 2003.

illumines par des milliers de torches et de feux de camp, et ses tours qui, bien que moins altières que ne le prétend Marlowe, sont néanmoins saisissantes — hautes, solides, exotiques, imposantes.

Puis il passe aux Grecs, critiquant la notion anachronique de « nation grecque », et la tendance des historiens à réduire l'ampleur épique. Il compte en direct plus de 250 000 assaillants grecs:

Et il y a les Achéens, les Danaens et autres envahisseurs — ce ne sont pas des « Grecs » à proprement parler, car la nation grecque ne naîtra que dans plus de deux mille ans, mais je les appellerai quand même ainsi —, déployés sur des kilomètres le long de la grève. Lorsque j'enseignais l'*Iliade*, j'affirmais à mes étudiants que la guerre de Troie, en dépit de sa gloire homérique, n'avait sans doute été qu'un petit conflit — quelques milliers de guerriers grecs affrontant quelques milliers de Troyens. Même les mieux informés des membres de la Scholie — ce groupe d'érudits provenant de diverses époques réparties sur deux mille ans — estimaient à environ cinquante mille le nombre d'Achéens et autres Grecs à bord de ces nefs noires amarrées le long du rivage.

Le héros-scholiaste, préférant l'épopée à l'histoire et à la philologie, développe une évocation spectaculaire, influencée par les *ékphraseis* homériques, comme le *Bouclier d'Achille*, et enrichie par l'évolution du genre dans la tragédie, l'historiographie (on pense à la peste à Athènes chez Thucydide) et le roman:

Sur le plan visuel, l'impact est stupéfiant : des kilomètres et des kilomètres de tentes éclairées, de feux de camp, de pieux défensifs, des kilomètres de tranchées creusées dans la terre dure surplombant les plages (...) et, éclairant ce grouillement de tentes et d'hommes, faisant luire les lances polies et les boucliers étincelants, des milliers de feux de joie, de feux de camp, de bûchers funèbres. De bûchers funèbres ... Ces dernières semaines, la pestilence a ravagé les rangs grecs, tuant d'abord les ânes et les chiens, puis terrassant ici un soldat, là un serviteur, jusqu'à devenir une épidémie qui, au cours des dix derniers jours, a occis plus de héros achéens et danaens que les défenseurs d'Illiion en plusieurs mois.

Le passage s'achève par l'évocation d'Apollon, vu « ici et sur Olympos », « un type dangereux », ennemi féroce des Grecs, dieu-archer de la guérison et de la maladie. Le cadre critique et métafictionnel *d'Illiion* est ainsi amplifié et riche d'intertextualités, à visée aussi ironique que pédagogique. Le véritable début narratif n'apparaît que p.13 : « C'est aujourd'hui que commence pour de bon l'*Iliade* d'Homère. » Dans tout le roman, la pratique de la métalepse est constante.

À la fin de ce récit de SF épique, p. 483, comme dans l'*Iliade*, on se concentre sur Achille. La description de son bouclier est intégrée dans une scène typique d'armement : le héros revêt avec soin, dans l'ordre, ses « jambières finement ouvragées » et « couvre-chevilles d'argent » et un plastron, avant de se saisir de son épée, « également forgée dans le bronze », « plus étincelante qu'un miroir, plus affûtée qu'un rasoir et pourvue d'une garde cloutée d'argent ».

Au-delà des effets d'*enargeia* et *poikilia*, éblouissant le descripteur et ses destinataires, on relève des notations critiques, d'ordre philologique, mythologique et historique, qu'évidemment le texte d'Homère ne contient pas, même si nous ne pouvons pas dégager notre lecture des filtres successifs qui l'ont construit comme texte. L'œuvre littéraire inspirée du *Bouclier d'Achille* qui aurait la préférence du héros-scholiaste narrateur est celui de Robert Graves, poète et romancier prolixe, aussi connu pour ses travaux sur la mythologie grecque. Simmons a retenu quant à lui du *Bouclier d'Achille* les représentations cosmiques et la première longue partie sur les cités en paix et en guerre, mais pas les scènes agricoles et festives de la seconde moitié. Son roman s'intéresse d'abord aux conflits entre populations issues du récit grec ou typiques du *space opera*, en même temps qu'à leur analyse:

Puis il prend son gigantesque bouclier circulaire, fait de deux couches de bronze et de deux d'étain — métal fort rare en ce temps —, séparées par une couche d'or. C'est une véritable œuvre d'art, d'une beauté éblouissante si célèbre qu'Homère lui a consacré un long passage de l'*Iliade* ; ce bouclier a par ailleurs fait l'objet de maints poèmes, mon préféré étant celui signé Robert Graves. Et, à ma grande surprise, je ne suis pas déçu en le découvrant *de visu*. Qu'il me suffise de dire qu'il est orné de cercles concentriques servant de support à des images illustrant les idées de la Grèce antique, avec la rivière Océan parcourant son pourtour avant de traverser la Cité en paix et la Cité en guerre près du centre, où figurent de superbes représentations de la terre, de la mer, du soleil, de la lune et des étoiles.

Enfin, Achille revêt son casque, premier élément dont le descripteur évoque le concepteur et fabricant, le prodigieux forgeron divin, Héphaïstos : « les grandes plumes dorées qui ornent sa crête se meuvent comme des flammes lorsque s'avance Achille. » Du début à la fin du roman, fiction et métafiction s'interpénètrent.

S'est aussi développé un *epos* contemporain à la fois féministe, écologiste et *queer*⁹⁵. Une figure en est Margaret Atwood, avec, entre autres, l'épopée brève, en grec *epúllion* ou « petit *épos* », plus proche des courants dominants de la poésie hellénistique que d'Homère, *The Penelopiad*, 2005, traduit par *L'Odyssée de Pénélope* (Flammarion, 2005) : les chapitres de ce roman assez bref donnent voix en alternance, à la première personne du singulier et du pluriel, à Pénélope, dans une autobiographie en prose, et, sous diverses formes poétiques et théâtrales, au chœur des servantes massacrées par Ulysse, à son retour, pour avoir obéi aux prétendants. L'*épos* est ainsi féminisé, dénoncé, subverti de l'intérieur, sur le plan thématique et formel et dans son dispositif d'énonciation : la fiction odysséenne, assumée par l'aède et

⁹⁵ Cette mouvance est bien, et de mieux en mieux, représentée en langue française, à la fois sur le plan littéraire ou fictionnel et critique ou politique, depuis au moins Monique Wittig (*Les Guérillères*, 1969) ou Christiane Rochefort (*Le repos du guerrier*, 1958, ou *Archaos ou le jardin étincelant*, 1972), et désormais, par exemple, Chloé Delahaume (*Les Sorcières de la république*, 2016), Ian Larue (*Libère-toi cyborg ! Le pouvoir transformateur de la science-fiction féministe*, 2018), Émilie Notériss (*La fiction réparatrice*, 2020), ou Wendy Delorme (*Viendra le temps du feu*, 2021). Voir BRIAND, à paraître 2023, ainsi que 2018b et 2021.

Ulysse, menteur, rusé et cruel, est remodelée par les femmes protagonistes prenant la parole sur leur propre destin. S'agissant d'*ekphrasis*, on se concentrera sur le recueil poétique *Circe/Mud Poems*⁹⁶, 1974, aussi proche du genre de l'*epúllion*, enchaînant 24 poèmes brefs, où, de même, la magicienne Circé prend la parole en son propre nom, tentant d'échapper à ce que l'aède et Ulysse ont cru bon de raconter d'elle. À la p. 177 de la dernière édition française, elle remet en cause le genre de l'*ekphrasis* épique, comparé à « des brochures de voyage », pleines « de superbes illustrations glacées qui paraissent si réelles qu'on peut presque palper l'ennui d'y être vraiment », mais « laissent de côté les insectes et les bouteilles abandonnées ». Refusant de décrire son île, où elle a accueilli Ulysse et ses compagnons, après tant de voyageurs affamés de pillage et de viol, elle adresse une *ekphrasis* négative, proche de l'*aposiopèse*, à un « tu » qui comprend à la fois le héros voyageur dont elle est amoureuse et les lectrices et lecteurs, l'un et les autres déçus par son refus de répondre à leurs attentes : « toutes les publicités sont contrefaites, y compris celle-là ». Le genre de l'*epos* se voit ainsi réduit à une fiction commerciale trompeuse, qui attire les voyageurs, sans les inviter comme de vrais hôtes. Ce passage est à la fois explicitement contre-épique et en fait conforme à la voix homérique qui, dans l'*Iliade* souvent, commence ses descriptions, notamment de combats, par des formules du type « personne ne saurait dire combien ... et comment ... », avec une valeur exclamative forte. L'humour cruel de Circé correspond à des formules qu'emploie Homère, dans une tonalité ironique, souvent teintée de tragique :

Tu te demandes peut-être pourquoi je ne te décris pas
le paysage. Cette île agrémentée d'arbustes rabougris,
de rocallies pittoresques, son climat et ses couchers
de soleil généreux, ses belles plages de sable blanc
et ainsi de suite. (Je n'y suis pour rien.)

Et plus loin :

Pourquoi donc devrais-je m'excuser ? Pourquoi
devrais-je te décrire le paysage ? Tu vis ici,
n'est-ce pas ? Pour le moment, du moins. Vois par
toi-même.

Vers la fin du recueil, p. 197, on trouve un poème relevant encore du genre miniature de l'*epúllion*, inséré dans un ensemble lyrique, et qui questionne la fiction comme modelage et l'*ekphrasis* comme description d'un objet-femme ou d'une femme-objet. L'histoire a été racontée « par un autre voyageur de passage », et déplace l'épopée homérique, entre guerre et

⁹⁶ Traduit par Christine Évain, en 2021, aux éditions Bruno Doucey, sous le titre *Circé. Poèmes d'argile*, et repris en 2022, chez Robert Laffont, dans un ensemble intitulé *Circé et autres poèmes de jeunesse*.

voyage, vers l'amour et la sexualité, d'ailleurs très présents dans l'*Odyssée*, voire dans l'*Iliade*, au chant XIV *La ruse d'Héra* :

Lorsqu'il était jeune, lui et un autre garçon avaient façonné une femme d'argile. Elle commençait au niveau du cou et se terminait aux genoux : ils s'en tenaient à l'essentiel. Chaque fois qu'il faisait beau, ils ramaient jusqu'à l'île où elle vivait, l'après-midi quand le soleil l'avait réchauffée, et ils lui faisaient l'amour, en pénétrant avec extase son ventre humide et doux, sa chair brune et vermoulue où de mauvaises herbes avaient déjà pris racine. Ils prenaient chacun leur tour, ils n'étaient pas jaloux, elle les préférait tous les deux. Après, ils la réparaient en élargissant ses hanches, en augmentant ses seins d'un galet brillant à chaque téton.

Circé refuse de devenir une femme d'argile pour Ulysse, un corps réduit à l'espace entre genoux et cou, d'usage sexuel, sans parole, ni mobilité, sans capacité d'agir. Par son discours poétique, la magicienne reprend le pouvoir sur elle-même et, s'abstenant de composer l'*ekphrasis* de l'île, elle s'interdit de devenir elle-même l'objet d'une *ekphrasis*, surtout d'une œuvre d'art façonnée, aussi désirable soit-elle : « C'est cela que tu voudrais que je sois, cette femme / d'argile ? Est-ce cela que j'aimerais être ? Ce serait si simple. »

Une autre figure centrale est Ursula K. Le Guin (BRIAND, à paraître 2023 ; STIÉNON – NACHTERGAL, 2009), surtout dans le roman qu'elle voyait comme son préféré, *Lavinia*, 2008⁹⁷, inspiré par l'*Énéide* de Virgile (KLEIN, 2021), ou plutôt par les seulement trois vers que le poète latin avait accordés à l'épouse d'Énée. Comme Atwood à Pénélope, Le Guin donne la parole à Lavinia, princesse italique, fille du roi des Latins, et mariée au héros troyen qui amorcera le grand destin de Rome. Plusieurs déplacements sont opérés par l'autrice : la troisième personne réifiante de l'épopée classique devient une première personne subjectivante, au féminin ; au *Bouclier d'Achille* se substitue, comme chez Virgile, le *Bouclier d'Énée* ; il s'agit désormais de l'*ekphrasis* d'une œuvre d'art et non de sa fabrication. Les scènes représentées ne relèvent pas d'un universel cosmique, divin et humain, réalisé par un dieu, mais racontent, de manière anticipée, le futur historique de la Ville, à la conquête du monde. Dans la *fantasy* de Le Guin, l'épopée romaine devient une réflexion sur le rapport guerre / paix, masculin / féminin, présent / avenir, voire orient / occident. Ainsi, p.36-37 de la première édition française, en 2011, Lavinia décrit d'abord la panoplie en bronze d'Énée, prodige brillant, forgé non par un dieu, croit-elle, mais par un homme « roi des forgerons », en fait Vulcain. L'héroïne-narratrice ne semble pas non plus s'intéresser au statut divin de la mère d'Énée, Vénus. Elle s'applique à une brève

⁹⁷ Traduit par Marie Surgers, sous le titre homonyme de *Lavinia*, aux éditions L'Atalante, en 2011.

description en mouvement de son époux, revêtu de son armure, et une appréciation de l'œuvre, dont elle conclut que « nulle part dans tout l'Occident on ne peut voir plus beau bouclier » :

J'ai plusieurs fois vu Énée porter cette armure, casque, cuirasse, jambières, avec la longue épée et le bouclier rond. Tout est en bronze : il brille comme la mer scintille et reluit sous le soleil. Voir son armure pendue [sur le mur, à Lavinium], c'est voir comme il est solide et fort. Il n'a pas l'air grand, pas même vraiment musclé, parce qu'il est parfaitement proportionné et qu'il se meut avec grâce et légèreté (...). Pourtant j'arrive à peine à soulever l'armure qu'il porte si facilement. C'est sa mère qui la lui a offerte, m'a-t-il dit ; un seigneur de feu l'a fabriquée pour lui. Oui, l'homme qui a forgé et travaillé cette armure était le roi des forgerons.

L'ekphrasis du bouclier d'Énée est développée par Lavinia, concentrée sur « la surface des sept couches de bronze soudé » « entièrement couverte d'innombrables scènes en relief, délicatement gravées et rehaussées d'incrustations d'or et d'argent ». Chez Homère, le Bouclier décrit était en cours de fabrication ; chez Le Guin, il a déjà été utilisé au combat, avec des éraflures et bosses. Les images préférées de Lavinia, évoquées plus en détail, représentent la louve avec les deux bébés « pendus avides à ses mamelles » et une oie qui crie, quand des guerriers aux cheveux « d'or frisé », aux « manteaux rayés d'argent » et au cou paré d'« un collier tortillé d'or » grimpent une falaise. Lavinia comme Énée ignorent la référence à Romulus et Rémus et aux Gaulois attaquant le Capitole. Pour le public contemporain, la lecture symbolique est assez facile, s'agissant d'épisodes fameux de l'histoire romaine. Enfin, après une scène de danse rituelle, sans doute les Saliens célébrant Mars en bondissant et frappant leurs boucliers, et « deux enfants-loups qui courent nus », le reste du Bouclier est évoqué dans son ensemble, empreint d'une atmosphère violemment guerrière, d'un point de vue féministe : « Je distingue quelques femmes parmi les images, mais ce sont surtout des hommes, des hommes qui se battent, d'infinites scènes de bataille, des hommes démembrés, des hommes éviscérés, des ponts qu'on abat, des murs qu'on abat, des massacres. »

Lavinia ne reconnaît pas ce que lui raconte le poète Virgile, quand il lui apparaît en rêve et lui décrit le siège et la chute de Troie, puis les errances d'Énée, qui n'apparaît jamais dans ces scènes. Le héros répond à son épouse que ce sont « peut-être des images de ce qui est encore à venir ». Lavinia en conclut que « ce qui est encore à venir, c'est surtout la guerre, alors. » Le *Bouclier d'Énée* revu par Le Guin devient un anti-*Bouclier d'Achille* : même si, dans l'*ekphrasis* iliadique, la cité assiégée occupe une place remarquable, les scènes de fête y dominent. Pour Lavinia, l'histoire de Rome, que célèbre Virgile, est un récit d'horreurs, où le rapt des Sabines, par exemple, ne saurait être euphémisé : « je cherche des scènes de paix, des visages sans casque. Je vois un viol collectif, des femmes qui hurlent et se débattent tandis que des guerriers les emportent. » Le *Bouclier d'Achille* présente la mise en ordre harmonieux et dynamique du

monde, le *Bouclier d'Énée* chez Le Guin, est sa destruction : p. 38, « Je sais que c'est la fin du monde ». Énée ne peut voir ce que Lavinia voit dans le Bouclier et ne pressent pas qu'il mourra trois ans plus tard : « Moi seule, qui ai rencontré le poète dans les bois d'Albunea, je puis plonger mon regard dans le bronze du bouclier de mon mari pour voir toutes les guerres qu'il ne mènera pas. » Cette évocation pathétique s'achève, avant que Lavinia n'éclate en sanglots, par une réflexion sur la mort héroïque et pitoyable des guerriers, qui leur accorde la gloire épique, contrairement aux invisibles et silencieux, surtout silencieuses, que Le Guin fait s'exprimer, par Lavinia, sur un ton apocalyptique : « Le poète l'a fait vivre, vivre grandement : il doit donc mourir. Moi, à qui le poète a donné si peu de vie, je peux continuer. Je peux vivre et voir le nuage sur la mer à la fin du monde. »

Notre dernier exemple sera Madeline Miller. Dans *Achilles' Song*, 2011, remplaçant le Bouclier par le Chant, l'autrice quitte le point de vue homérique surplombant pour une épopée personnelle, un roman de formation *queer*, du point de vue d'un Patrocle amoureux et fragile. Le Bouclier d'Achille ne joue guère de rôle, fabriqué après la mort de Patrocle. La déconstruction de l'épopée guerrière passe par d'autres voies que chez Le Guin, mais le récit est aussi focalisé sur un personnage dont les textes classiques réprimaient la voix. Concentrons-nous alors sur *Circe: A Novel*, 2018⁹⁸. Le récit est encore homodiégétique, et, s'il renvoie à l'*Odyssée*, avec Ulysse, Pénélope ou Scylla, comme *Achilles' Song* à l'*Iliade*, il y est question de nombreux épisodes de mythologie classique en rapport avec la Crète, Dédale, le labyrinthe, Thésée. Une *ekphrasis* remarquable est celle que compose Circé du navire fabriqué par Dédale, qui l'emmène en Crète. Dédale, figure paradigmique de l'artisan (FRONTISI-DUCROUX), apparu vers la fin du *Bouclier d'Achille*, est lié aux espaces de danse crétois. Dans *Circé*, p. 152-153 de l'édition de poche française, Circé commence par décrire l'ensemble du bateau : « Le style du navire était nouveau pour moi, raffiné et bas sur l'eau. Sa coque était joliment peinte de vagues et de dauphins incurvés, et près de la poupe, un poulpe étendait ses tentacules sinuieux. » Les effets de courbure et sinuosité dominent, liés au poulpe, un des emblèmes de l'intelligence rusée (*mêtis*) typique à la fois d'Ulysse et des meilleurs artisans, Dédale, Héphaïstos, Athéna. Circé est surtout fascinée par la statue de proue, qui représente une danseuse et dont la narratrice donne une vive *ekphrasis*, accompagnée d'observations esthétiques et éthiques, célébrant la virtuosité de l'artiste :

C'était une jeune fille en robe de danse. Son expression était empreinte d'une surprise heureuse, yeux élargis, lèvres entrouvertes, cheveux détachés sur les

⁹⁸ Traduit par Christine Auché, en 2018, aux éditions Rue Fromentin, et repris en poche, en 2019, chez Pocket, sous le titre simple *Circé*, sans la désignation générique du titre anglais *A Novel*. Entre ses romans sur Achille/Patrocle et Circé, M. Miller a aussi donné la parole, plus brièvement, à une héroïne qui affronte de multiples violences, Galatée, dans *Galatea. A Short Story*, 2013 (à paraître en français en 2023).

épaules. Elle se tenait sur la pointe des pieds comme si la musique allait commencer, ses petites mains serrées sur son cœur. Chaque détail de la sculpture, les boucles de ses cheveux, les plis de sa robe, était si réaliste qu'elle paraissait prête à s'élancer dans les airs d'une minute à l'autre. Pourtant, le véritable miracle n'était pas là. Cet art révélait, je ne saurais dire comment, un aperçu de l'être de cette jeune fille. L'intelligence inquisiteur de son regard, la grâce déterminée de son front. Son excitation et son innocence tranquilles et fraîches comme l'herbe verte.

Circé y reconnaît la main de Dédale, que son frère « avait qualifié (...) de merveille du monde mortel », auteur d'« une merveille dans tous les mondes » : « Je contemplai longuement les plaisirs qu'elle offrait, en découvrant un nouveau à chaque minute : la petite fossette de son menton, l'os de sa cheville, folâtre de jeunesse. » Le plus merveilleux semble, comme dans le *Bouclier d'Achille*, la capacité de l'artiste à saisir les mouvements dansés et émotions qu'ils expriment et provoquent. Comme Achille autrement, Circé intègre l'œuvre d'art dans un réseau de pouvoir aristocratique où la richesse se montre et se dépense, plus qu'elle ne se thésaurise. L'objet d'art est affaire de prestige et sa beauté, rendue par l'*ekphrasis* épique, est aussi d'ordre économique et sociale :

C'était une merveille, mais aussi un message. Moi qui avais été élevée accroupie aux pieds de mon père, je reconnaissais un étalage de pouvoir au premier coup d'œil. En possession de ce trésor, un autre roi l'aurait enfermé sous bonne garde dans la salle la mieux protégée de son palais. Or, Minos et Pasiphaé l'avaient accroché sur un bateau, exposé aux embruns et au soleil, aux pirates, au varech et aux monstres. Comme pour déclarer : *C'est une bagatelle. Nous en possédons un millier de plus et, mieux encore, nous détenons l'homme qui les fabrique.*

Plus loin, p. 188-189, revenue à Cnossos, Circé reconnaît en Ariane le modèle vivant de la figure de proue réalisée par Dédale, l'architecte du labyrinthe où elle danse, comme à la fin du *Bouclier d'Achille* :

C'était un grand parterre de danse rond, bordé de lauriers et de chênes dont l'ombre le protégeait du soleil écrasant. J'avais d'abord cru que son sol était en pierre, mais je voyais à présent qu'il était en bois, un millier de lames de bois si lisses et vernies qu'on aurait dit qu'elles ne faisaient qu'une. Une spirale y était peinte, partant du centre vers l'extérieur, telle la crête d'une vague qui déferle. L'œuvre de Dédale, sans aucun doute.

La spirale, associant l'évolution circulaire et la progression linéaire, schématisé, comme métaphore conceptuelle et forme d'action, à la fois la danse labyrinthique, la vie comme déplacement fluide et rythmé et la dynamique du chant épique, fait d'avancées, retours, différences et répétitions. On pense à la proportion établie par Paul Valéry, dans *Propos sur la poésie* (1928), entre marche / danse et prose / poésie (FABBRI, 2009), qui rappelle la définition ancienne de la prose comme *pezòs lógos* et *sermo pedestris* « discours piéton », face à l'inspiration poétique, qui élève (GUEZ, 2016) ; puis à Giorgio Agamben sur la danse (AGAMBEN,

1992) : « Dans le mouvement de ceux qui dansent, l'absence de but se fait chemin, le manque de fin devient moyen, pure possibilité de se mouvoir, politique intégrale. Et la danseuse, qui semble perdue dans l'épaisse forêt de ses gestes, donne, en réalité, secrètement la main à sa propre aporie, et se laisse conduire par son propre labyrinthe. » L'épique, surtout quand l'*ekphrasis* l'informe, relève d'une danse, emportant le poète, l'interprète et leur public, au spectacle et dans la lecture, et faisant dialoguer texte et image, mais aussi les rythmes du corps et du monde. Dans un mouvement rappelant la fin du *Bouclier d'Achille* et son cadre océanique, Circé achève d'évoquer la danse labyrinthique de sa nièce Ariane :

Une fille était occupée à danser dessus. Alors qu'aucune musique ne jouait, ses pieds restaient parfaitement en rythme, chaque pas correspondant à un roulement de tambour silencieux. Elle-même bougeait comme un vague, gracieuse, mais d'un mouvement implacable et dynamique. Sur sa tête brillait un bandeau de princesse. Je l'aurais reconnue entre mille. La fille sur la proue de Dédales.

*

Achevons en boucle ce parcours entre épopee et intermédialité, en évoquant, comme dynamisation intempestive du *Bouclier d'Achille*, en mode *fantasy*, le générique de la série *Game of Thrones* (2011-19)⁹⁹, mentionnée en introduction, par l'intermédiaire de D. Mensdelsohn. D'une part, le mouvement du monde y est figuré par une sphère armillaire en métal, c'est-à-dire une représentation du monde céleste en mouvement, anciennement géocentrale, ici héliocentrale, comme dans les sphères dites coperniciennes, à partir du XVII^e siècle. D'autre part, le monde humain y semble toujours en construction et destruction, alliant harmonies et conflits, à travers le développement des villes, survolées les unes après les autres, croissant à la fois mécaniquement et organiquement. Mais il y a une différence : l'*ekphrasis* homérique décrit la fabrication du Bouclier et du monde par un dieu, alors que le monde qui se développe dans le générique de la série semble pousser et se mouvoir de lui-même, jusqu'au Mur du Nord, inspiré par le Mur d'Hadrien en Écosse, d'où va venir l'hiver ... Avec une intensité épique que souligne une musique monumentale et vive, devenue fameuse, ce mouvement général, qu'on pourrait considérer aussi comme une *ekphrasis* inversée, offre une brève synthèse multisensorielle, surtout cinématique, visuelle et sonore, des intrigues tressées à travers les continents fictifs de Westeros et Essos.

Comme dans nos exemples précédents, chez Homère même, en danse contemporaine et en *SFFF*, dans divers genres d'*ekphrasis* textuelle ou spectaculaire, le rapport épopee / intermédialité est, dans les meilleurs cas, plutôt un phénomène *trans-*, impliquant des types

⁹⁹ Voir <https://www.youtube.com/watch?v=D3z12372SkI>

variés de transfert, transformation et traversée : le *Bouclier d'Achille* et certains de ses usages contemporains proposent, dès le départ, des dispositifs trans-historiques, trans-culturels, trans-génériques, et trans-médiaux, dont on espère avoir montré l'intérêt esthétique, critique, voire politique. Et ce n'est pas fini : d'autres boucliers et d'autres mondes en mouvement sont à inventer et réinventer à la fois, à partir contre et bien au-delà d'Homère.

Références bibliographiques

- AGAMBEN, Giorgio. Le geste et la danse. **Revue d'esthétique** 22, 1992, p.9-19.
- BRIAND, Michel. Décrire, peindre, évoquer la mythologie classique : de Cy Twombly à Philostrate, et retour. In: BUFFARIA, Pérette-Cécile & GROSSI, Paolo (dir.). « Dossier Réinventer les classiques / Reinventare i classici ». Paris : Cahiers de l'hôtel de Galliffet, 2010, p. 113-129.
- BRIAND, Michel [dir.]. **La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine**. Rennes : Presses Universitaires, La Licorne n°101, 2012.
- BRIAND, Michel. Le Bouclier d'Achille, encore : poétique de l'*épos* et kinesthésies ecphrastiques. In : LEPLATRE, Olivier [dir.], **textimage/Le Conférencier, revue d'étude du dialogue texte-image**, Lyon, numéro 2, *Nouvelles approches de l'ekphrasis*, 2013. En ligne, vu le 20 octobre 2022 : http://www.revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/briand1.html
- BRIAND, Michel. Transfictions et mythologie chez Francis Berthelot. Autour de *La lune noire d'Orion, Mélusath et Hades Palace*. In : BOST-FIEVET, Mélanie & PROVINI Sandra [dir.], **L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique**, Classiques Garnier, 2014, p. 525-542.
- BRIAND, Michel. Du contemporain dans la danse contemporaine? Présence, performativité, actualité dans quelques créations trans-modernes (M. Marin, F. Chaignaud, C. Ikeda, O. Dubois). In : STOCK, Cheryl F. & GERMAIN-THOMAS, Patrick [eds.]. **Contemporising the past: envisaging the future**, 2015. En ligne : <https://ausdance.org.au/articles/details/du-contemporain-dans-la-danse-contemporaine> . Vu le 20 octobre 2022.
- BRIAND, Michel (dir.). **Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine**. Pantin : Éd. du Centre national de la Danse, 2017.
- BRIAND, Michel. Le *queer* et le *camp* antiquisants : Pierre et Gilles, Trajal Harrel et Cy Twombly. In : BIÈVRE-PERRIN, Fabien & PAMPANY, Élise [dir.]. **La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine**. Lyon, Travaux de la MOM, 2018a. En ligne : <https://books.openedition.org/momeditions/3350> . Vu le 20 octobre 2022.
- BRIAND, Michel. Des mœurs sexuelles des Sélénites (Lucien, *Histoires vraies*, I, 22) : entre satire *queer* et constructionnisme incarné, le sexe qui donne à rire et à penser. In : BLONDELL, Ruth & BOEHRINGER, Sandra [dir.], Dossier « *Humerotica* ». Strasbourg: **Revue Archimède** 5, 2018b, p. 95-107.
- BRIAND, Michel. Le *Laocoön* en icône *queer* et *camp*. Enjeux esthétiques, culturels, politiques. In BIÈVRE-PERRIN, Fabien [dir.]. Dossier « Antiquipop : chefs d'œuvres revisités ». **Revue Thersites. Journal for transcultural presences & diachronic identities from antiquity to date**, n°13, 2021, p. 1-42.
- BRIAND, Michel. Déméter et Koré, héroïnes de *mythological fantasy*. Ou Ursula K. Le Guin en activiste textuelle. In : BOEHRINGER, Sandra ; SANTOS, Beatriz ; CREVIER-GOULET, Sarah Anaïs

[dir.]. Dossier « Déméter et Koré en plein jour. Réappropriations féministes et écoféministes d'un mythe » : **Revue Cahiers du Genre**, Paris, à paraître en 2023.

DETIENNE, Marcel & VERNANT, Jean-Pierre. **Les ruses de l'intelligence. La métis des Grecs.** Paris : Flammarion, 1974.

FABBRI, Véronique. **Paul Valéry. Le poème et la danse.** Paris : Hermann, « Savoir Lettres », 2009.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. **Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne.** Paris : Maspero, 1975.

GUEZ, Jean-Philippe. **Penser la prose dans le monde gréco-romain.** Rennes : Presses Universitaires, La Licorne n° 119, 2016.

GUEZ, Jean-Philippe ; KLEIN, Florence ; PEIGNY, Jocelyne ; PRIOUX, Évelyne [éds.]. **Dictionnaire des figures métapoétiques dans les littératures grecque et latine.** Paris : Classiques Garnier, à paraître en 2023.

KLEIN, Florence. *Lavinia* d'Ursula K. Le Guin : des regrets de Virgile à la réécriture de l'*Énéide* au féminin. In MEULEMANS, David [dir.]. Ursula K. Le Guin. **De l'autre côté des mots.** ActuSF, 2021, p. 276-315.

PROKHORIS, Sabine. **Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin.** Dijon : Les Presses du Réel, 2012.

SCHLAPBACH, Karin. Débat entre Michel Briand, Johannes Odenthal, Tedi Tafel et Raffaela Viccei, mené par Karin Schlapbach, « L'ekphrasis de la performance dansée: de la description d'un objet au récit d'une interaction ». In : **Revue Perspective, actualité en histoire de l'art**, n° 2020-2 *Danser*, p. 19-50. En ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/19766>. Vu le 20 octobre 2022.

STIÉNON, Valérie & NACHTERGAL, Magali [dir.] (2009). Ursula K. Le Guin : féminisme et science-fiction. **Revue Res Futurae** 13, 2009. En ligne : <https://journals.openedition.org/resf/1192>, vue le 20 octobre 2022.

WEBB, Ruth. **Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice.** Farnham: Ashgate, 2009.



REVISTA ÉPICAS - CIMEEP/UFS

MARQUES, Karina. Do folheto épico à história em quadrinhos: deambulações pelo acervo Raymond Cantel. In: **Revista Épicas**. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 77-99. ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

DO FOLHETO ÉPICO À HISTÓRIA EM QUADRINHOS: DEAMBULAÇÕES PELO ACERVO RAYMOND CANTEL

FROM THE EPIC POEM CHAPBOOK TO THE COMICS: WALKING THROUGH THE RAYMOND CANTEL COLLECTION

Karina Marques¹⁰⁰
Universidade de Poitiers – CRLA-Arquivos

RESUMO: Nossa artigo propõe uma análise comparada de dois folhetos épicos pertencentes ao acervo de literatura de cordel Raymond Cantel: *A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* de Minelvino Francisco Silva e *A Chegada de Lampião no inferno* de José Pacheco, nas suas reedições quadrinizada publicadas pela Editora Prelúdio, em 1971. Nossa objetivo é analisar a permanência de alguns aspectos estruturais do poema épico tradicional e como os epos clássico, bíblico e medieval foram refundidos nesses cordéis para a construção de um epos sertanejo/nordestino, apresentando dois heróis épicos distintos: o retirante e o cangaceiro. Para isso, utilizaremos, entre outros, os conceitos de “tríplo conflito” (GOYET, 2021) e de “sujeito cultural híbrido” (RAMALHO, 2022). Analisaremos, por fim, a relação entre o formato editorial do cordel em quadrinhos e a identificação de um epos regional ou nacional.

palavras-chave: cordel, épico, HQ, retirante, cangaceiro.

ABSTRACT: Our article offers a comparative analysis of two epic cordel poems belonging to the Raymond Cantel Cordel Literature Fund: *A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* by Minelvino Francisco Silva and *A Chegada de Lampião no inferno* by José Pacheco, in their reissues in comics published by the publishing house Prelúdio in 1971. Our objective is to analyze the conservation of some structural aspects of the traditional epic poem and how the classical, biblical and medieval epos were recast in these *cordéis* for the construction of a *sertanejo/nordestino* epos, presenting two distinct epic heroes: the *retirante* and the *cangaceiro*. For this, we will rely, among other things, on the concepts of “triple conflict”

¹⁰⁰ Pós-doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Rennes II, França, 2018, e doutora em Literatura Brasileira e Portuguesa pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França, 2014. Professora adjunta no Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade de Poitiers, França. Pesquisadora do *Centre de Recherches Latino-Américaines-Arquivos* (CRLA-Arquivos), com interesse em literatura de exílio Brasil/Portugal séculos XX-XXI, imagologia, memória e pós-memória do Holocausto, fronteiras entre ficção/não-ficção. E-mail: karina.marques@univ-poitiers.fr.

(GOYET, 2021) and “hybrid cultural subject” (RAMALHO, 2022). Finally, we will analyze the relationship between the editorial format of the cordel in comics and the identification of a regional or national epos.

key words: chapbook, epic, comics, retirante, cangaceiro.

Nosso artigo versa sobre dois folhetos épicos pertencentes ao acervo de literatura de cordel Raymond Cantel: *A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* de Minelvino Francisco Silva e *A Chegada de Lampião no inferno* de José Pacheco, nas suas reedições quadrinizadas publicadas pela Editora Prelúdio, em 1971. Pretendemos analisar, primeiramente, a permanência de alguns aspectos estruturais do poema épico tradicional; e como os epos clássico, bíblico e medieval¹⁰¹ foram refundidos para a construção de um epos sertanejo/nordestino, apresentando o retirante e o cangaceiro como heróis épicos. Num segundo momento, analisaremos as estratégias de adaptação intermidiática do folheto épico para a história em quadrinhos (HQ), interrogando-nos, particularmente, sobre as seguintes questões: a escolha entre a narrativa em prosa ou em versos; as estratégias de transmissão da oralidade; a relação entre texto e imagem; a manutenção da ilustração tradicional em xilogravura ou a adoção de um grafismo HQ; a conservação do folheto clássico de dimensões 11 x 16 cm ou a adoção de outros formatos editoriais e, finalmente, a recepção pelo leitor brasileiro dessas adaptações, associada ao reconhecimento de um epos regional ou nacional.

O Acervo Raymond Cantel (ARC) é um dos maiores acervos de cordel da Europa, contando mais de 4.000 documentos colecionados por Raymond Cantel (1914-1986) durante as suas viagens ao Brasil, desde 1959 até o começo dos anos 80. O ARC encontra-se sob a custódia do centro de pesquisas CRLA-Arquivos (*Centre de Recherches Latino-Américaines-Arquivos*) da Universidade de Poitiers, na França, possuindo um portal de internet chamado “Biblioteca Virtual Cordel”, onde foram publicadas as fichas catalográficas de cada documento, bem como o texto integral de alguns dos folhetos em formato PDF com reconhecimento de caracteres: <https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/>.¹⁰²

Raymond Cantel começou a sua carreira acadêmica como professor de português na Universidade de Poitiers, na França, em 1953, permanecendo nessa Universidade até 1970, quando passou a lecionar na Sorbonne. Em Poitiers, ajudou a criar o CRLA em 1966, centro de pesquisas para o qual a sua mulher, Paulette, e o seu filho, Jacques Cantel, doaram toda a sua

¹⁰¹ Epos: “referenciais históricos e simbólicos dissociados no processo de formação cultural de povo ou comunidade, mas que podem ser refundidos literariamente” (Anazildo Vasconcelos da Silva, Christina Bielinski Ramalho. *A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico*. Jundiaí: Paco Editorial, 2022, p. 38.)

¹⁰² Os folhetos que não estão à disposição para consulta online podem ser consultados localmente ou solicitados por e-mail (karina.marques@univ-poitiers.fr), mediante análise da pertinência do pedido e a assinatura de um termo de confidencialidade, com validade jurídica para garantir o respeito à propriedade intelectual do autor.

coleção de cordel, em 2001, juntamente com o material constitutivo da sua “coleção biobibliográfica”: gravações de áudio e vídeo de conferências e apresentações de cordelistas e cantadores; manuscritos de seus artigos; fotografias; correspondência trocada com cordelistas e xilogravos e matérias de jornais franceses e brasileiros sobre a sua vida e obra. Sua importância para a historiografia do cordel pode ser comprovada pelo parecer de Ulpiano T. Bezerra de Meneses que, na segunda página da “Solicitação de registro da ‘Literatura de Cordel’ como patrimônio cultural brasileiro”, afirma: “já o termo cordel [...] não é atestado como norma corrente, nem como denominação exclusiva, senão a partir de 1950s, por influência de Raymond Cantel, um especialista na *littérature de colportage*” (MENESES, 2018, p. 2).

O cordel é uma arte palimpsestica, implicando uma dupla leitura onde se superpõem, pelo menos, um hipertexto originário da tradição lírica europeia do colonizador e um hipertexto autenticamente brasileiro. O cordel é também uma arte compósita, contendo três elementos essenciais: um texto em versos, sua performance vocal e ao menos uma ilustração na capa, utilizando tradicionalmente a técnica da xilogravura. Essas duas características particulares do cordel, enquanto arte palimpsestica (1) e compósita (2) nortearão o nosso artigo de modo a que possamos compreender como o cordel brasileiro recria os epos clássico, bíblico e medieval, refundindo-os com elementos históricos e culturais brasileiros de forma a criar um epos sertanejo/nordestino (1); e quais são os desafios da adaptação do cordel épico em história em quadrinhos de modo a que esse epos nordestino possa ainda ser identificado nessa nova mídia (2).

Ao se falar do epos nordestino do cordel, é preciso situar geograficamente o seu imaginário na sub-região do sertão, que se transformou em símbolo do Nordeste como um todo. Elise Grunspan-Jasmin explica a relação entre a especificidade geográfica do sertão, berço do cordel, e a preservação de uma memória secular:

o sertão se define, primeiramente, como uma zona “no interior”; depois, negativamente, como [...] uma zona árida, escassamente povoada, oprimida pelo peso da miséria e da seca, refém da violência, do banditismo, da injustiça, do fanatismo religioso [...] Mas, contrariamente, alguns autores dirão que nesse território fechado se conservou um mundo desaparecido, que ali sobrevivem costumes e uma linguagem que remontam ao século XVI. Nas representações, o sertão tem, portanto, essa dupla identidade: região atrasada, de cultura arcaica e, ao mesmo tempo, memória viva¹⁰³. (GRUNSPAN-JASMIN, 2001, p. 2)

¹⁰³ Tradução nossa (Tn) : « le sertão se définissait d'abord comme une zone 'à l'intérieur', puis négativement comme [...] une zone aride, peu peuplée, accablée du poids de la misère et de la sécheresse, en proie à la violence, au banditisme, à l'injustice, au fanatisme religieux [...] Mais à contrario certains auteurs diront que dans ce territoire fermé s'est préservé un monde disparu, qu'y survivent des costumes et un langage remontant au XVI^e siècle. Dans les représentations, le sertão a donc cette double identité : région arriérée, de culture archaïque et en même temps mémoire vivante ».

Apesar de acreditar que as histórias das canções de gesta francesas chegaram até o sertão nordestino trazidas pelos portugueses, especialmente aquelas centradas na figura de Carlos Magno, Cantel, em conferência proferida provavelmente em 1965, na Bahia, pertencente à coleção biobibliográfica do ARC, prefere falar de uma “identidade profunda” unindo os povos, sendo muito difícil saber se essa “identidade vem de uma influência ou se vem realmente da confluência dos temas e das preocupações”¹⁰⁴.

Essa “identidade profunda” parece-nos ser a essência do cordel épico brasileiro, constituindo-se a partir de um hipotexto épico clássico, bíblico ou medieval e de um hipertexto genuinamente brasileiro. Assim, alinhando-se à análise feita por Cantel, Sylvie Debs afirma que “o homem do sertão [o sertanejo], humilhado e sofredor, sentia a necessidade de celebrar todos aqueles que superaram a fome e os obstáculos, qualquer que seja a via escolhida”¹⁰⁵ (DEBS, 1997). Os dois poemas selecionados como nosso objeto de estudo trazem duas viagens iniciáticas em que a superação dos obstáculos pelos heróis significa a vitória do homem sertanejo contra a opressão, utilizando-se de duas estratégias diferentes – a integração e a transgressão -, de forma a construir um epos nordestino de raiz sertaneja.

1. Duas perspectivas de construção do epos nordestino: a migrância do retirante e a errância do cangaceiro

Os dois folhetos épicos que serão aqui analisados, *A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* de Minelvino Francisco Silva e *A Chegada de Lampião no inferno* de José Pacheco, apresentam duas estratégias distintas para a construção de um epos nordestino a partir da herança épica clássica, bíblica e medieval.

Nos dois folhetos, os heróis nordestinos buscam lugares de acolhida, lugares em que sejam aceitos independentemente do fardo que carregam em razão das suas histórias de vida passada: para o primeiro, a condição de bastardo; para o segundo, a fama de matador. Sobre a natureza dupla do epos, representado pelo signo da viagem, Anazildo Vasconcelos da Silva explica que:

o herói e o relato, vinculados pelo signo da viagem, manifestam, igualmente, o índice da duplicidade que define a natureza do epos. O herói épico caracteriza-se por uma dupla condição existencial, humana e mítica, e o relato pelo encadeamento de referenciais históricos e simbólicos no curso da ação heróica. A ação épica normalmente tem início com uma longa viagem do herói, desenvolve-se em seu curso e encerra-se com ela. (SILVA, RAMALHO, 2022, p. 42)

¹⁰⁴ Número de cota e intervalo de gravação: ARC, RC_CD1_001 [8'14"- 8'25"].

¹⁰⁵ Tn: « l'homme du sertão [le sertanejo], humilié et souffrant, éprouvait le besoin de célébrer tous ceux qui ont surmonté la faim et les épreuves, quelle que soit la voie choisie ».

João Acaba-Mundo e Lampião têm como ponto comum serem os dois nordestinos, ou seja, detentores de uma identidade social já marcada pelo signo da viagem: seja ela a migrância do retirante ou a errância do cangaceiro. Em cada um dos poemas a serem analisados, o epos nordestino vai ser construído de acordo com essas duas visões distintas de mundo, unindo o plano histórico ao plano maravilhoso.

1. João Acaba-Mundo e a construção do epos nordestino pela conquista de um lugar social

Antes de adentrarmos na análise do primeiro folheto, *A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* (HJS), história registrada sob direitos autorais em 1959, cabe-nos explicar que a edição que usaremos aqui é aquela de 1971 (figuras 1 e 2¹⁰⁶), publicada pela editora paulistana Prelúdio, atual Luzeiro. Trata-se de uma edição impressa e colocada à venda sob o nome de um outro autor, Antonio Teodoro dos Santos. Os custos de reimpressão sendo consideráveis, esta versão do folheto em HQ circulou com esse grave erro de atribuição autoral. A história sendo, entretanto, há muito conhecida pelos leitores e já tendo sido publicada por essa mesma editora anos antes, a identificação do verdadeiro autor, o “trovador-apóstolo” Minelvino Francisco Silva, não foi algo difícil. Além disso, no universo do cordel, a figura do autor foi por muito tempo deixada em segundo plano em proveito da história contada, fenômeno próprio de um gênero situado na ambivalência entre a “arte folclórica”, considerada como oral, anônima e consagrada, e a “popular”, como obra de autores identificáveis¹⁰⁷.

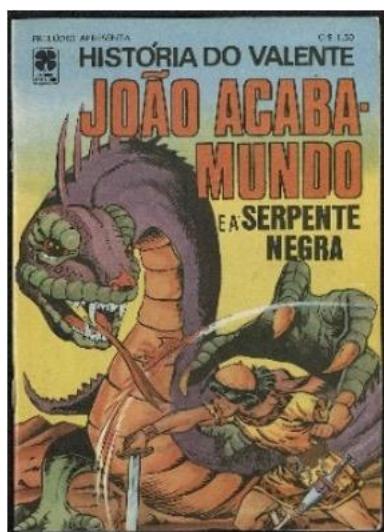


Figura 1



Figura 2

¹⁰⁶ Figuras *Erro! Apenas o documento principal.* e 2: Capa e primeira página do folheto *A História do Valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* (1971) de Minelvino Francisco da Silva. Equívoco no nome do autor, na figura 2.

¹⁰⁷ Cf.: Candace Slater. *A Vida no Barbante. A Literatura de Cordel no Brasil*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1984, p. 2-3.

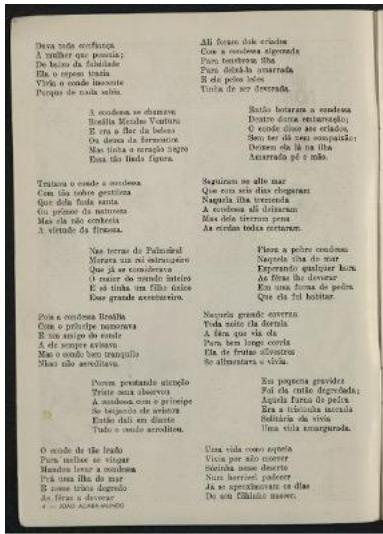


Figura 3



Figura 4

Esta edição proposta em HQ, ou melhor, em semi-HQ, pois nem todas as páginas são quadrinizada (figuras 3 e 4¹⁰⁸), apresenta 38 páginas contendo 328 sextilhas heptassilábicas com rimas em todos os versos pares. O poema apresenta na primeira estrofe uma invocação clássica às musas, seguindo o modelo grego (“Vinde a mim, deusas poéticas,/Inspirai-me de verdade;/Trazei-me a divina Musa/Por ordem da divindade/Para contar uma história/De luta e de falsidade”) (HJS, p. 3). Esta invocação é, entretanto, seguida de uma segunda estrofe anunciando os valores cristãos que guiarão todo o poema, com os pares dicotômicos céu/inferno, santo/pecador, fiel/infiel, representados pelas figuras arquetípicas de Jesus Cristo e de Judas, este encarnado por uma mulher, a mãe de João, Rosália Mendes. Encontramos a história dessa mulher na proposição do poema, apresentada na terceira estrofe, que diz: “Aqui pretendo narrar/ A história da mulher/ Do conde Péricles Gonçalves/ A quem tinha boa fé/ Mas tornou-se uma falsária/ Com alma de lucifer” (HJS, p. 3). Podemos deduzir, assim, que, mesmo se João é o herói épico do poema, todas as suas ações giram em torno da sua mãe, personagem na origem do conflito ao mesmo tempo político, social e psicanalítico apresentado na narrativa. Rosália, a mãe pecadora, é associada metaforicamente à terra natal sob ameaça constante de possessão bárbara, sendo a sua reconquista a missão maior assumida pelo filho herói, à imagem das cruzadas de outrora.

Rosália trai, primeiramente, o seu marido, o rei do reino de Palmeiral com um “estrangeiro” que se “acreditava o maior do mundo inteiro”. Em seguida, seduzida pelo gigante da Cidade do Terror, ela tenta eliminar o seu próprio filho para ficar com o monstro. Além de rivalizar pelo amor materno, João se opõe sobre a forma autoritária como o gigante governava

¹⁰⁸ Figuras 3 e 4: Na figura 3, correspondente à página 4 do cordel *A História do Valente João Acaba-Mundo e a serpente negra*, o poema é apresentado na sua estrutura tradicional em versos, impresso em página branca. A página anterior e posterior são quadrinizada, como podemos ver nas figuras 3, acima, e 4, ao lado.

essa cidade, oprimindo a voz do povo: “Por que não se fala alto?/ Bradou Joãozinho alterado./ Meu senhor fale mais baixo!/ Disse o homem amedrontado./ Pois quem fala alto aqui/ Vai ligeiro degolado...” (HJS, p. 6).

É importante realçar que Palmeiral é igualmente o nome de uma localidade situada no município sertanejo de Mundo Novo, no estado da Bahia, berço do poeta Minelvino Francisco Silva. Essa informação pode ser confirmada no seu livro inédito intitulado *Trovadores e Violeiros* em que apresenta a sua biografia¹⁰⁹. Esse vilarejo da caatinga é marcado por períodos de seca que causam grandes dificuldades à produção agrícola, levando a sua população a migrar para as capitais regionais do Nordeste e as grandes cidades do Sudeste do país.

Nesse contexto sócio-histórico das grandes secas que marcam o Nordeste desde o século XVI até os dias atuais, a imagem do forasteiro citadino, representada no poema pelo personagem do gigante da Cidade do Terror, é, portanto, carregada de um simbolismo muito negativo, significando aquele que coloca em perigo a cultura nordestina com os seus valores cristãos fortemente arraigados, da qual o poeta se faz porta-voz. A dimensão física do gigante e a sua força de palavra representam esse poder econômico tirano das grandes capitais face aos pequenos vilarejos rurais do sertão.

Na coletânea *Contos populares do Brasil*, reunida por Sílvio Romero em 1883, encontra-se o conto “A mãe falsa ao filho”, uma provável fonte de inspiração ao autor. Nesse texto, quando o herói homônimo, João, desejando uma vida mais confortável, deixa o campo para a cidade, acompanhado por sua mãe já viúva, a figura do gigante aparece na trama. Nesta versão da história, a traição da mãe ao filho é explicada em razão do temor ao gigante e não da sua paixão pelo monstro ou de uma perfídia inata. Ainda como característica contrastiva entre as duas narrativas, temos aqui um plano maravilhoso pouco desenvolvido, embora as figuras arquetípicas do gigante e do anjo guardião estejam presentes. João não é um semi-Deus, mas apenas um homem comum, forte e destemido, que enfrenta animais selvagens da floresta brasileira para trazer um remédio natural para a sua mãe, que, tal como no poema de cordel, encontrava-se, supostamente, muito doente. Vemos, portanto, já neste conto, a oposição entre a figura do homem humilde e religioso do campo, profundo conhecedor da sua terra e da sua gente, em oposição à figura do homem urbano, arrogante e usurpador. A dimensão física descomunal do gigante não corresponde, portanto, a uma grandeza de alma à mesma escala. Nos dois textos, de forma mais ou menos simbólica, o exôdo rural é, portanto, associado a uma crise de valores morais.

¹⁰⁹ Trecho de *Trovadores e Violeiros*: “— Em que lugar você nasceu?/ Eu respondi: — Em uma fazenda denominada Olhos D’Água de Belém, próxima ao arraial do Palmeiral, município de Mundo Novo no estado da Bahia.”. Jorge de Souza Araújo. *Trovador apóstolo*. Ilhéus: Editus, 2015, p. 26.

Contrariamente a esse conto tradicional, no poema de cordel, o plano maravilhoso é povoado de monstros, seres mágicos e peripécias. João, ele mesmo, é descrito como um semi-Deus à imagem dos heróis épicos clássicos. Nesse poema, temos a coexistência de dois planos, histórico e maravilhoso, constituindo uma dupla instância de enunciação, apresentando, segundo a classificação proposta por Christina Bielinski Ramalho, um “heroísmo mítico individual”, pois “a focalização parte da inscrição do herói ou da heroína no quadro maravilhoso”¹¹⁰ (RAMALHO, 2016). Esse quadro é composto por um lar de felicidade e de paz, o reino do Palmeiral, remetendo-nos, nostagicamente, ao vilarejo natal do autor. E, como nos contos maravilhosos clássicos, esse reino encantado é atingido por uma crise interna, abalando o estado de equilíbrio inicial.

Em razão da traição da bela Rosália a seu marido, ela é banida de sua terra natal e enviada grávida de João à ilha dos leões. O filho, por consequência, é condenado a um destino infeliz em razão do pecado cometido por sua mãe. Nessa ilha, entretanto, um milagre produz-se: no momento do parto, a virgem Maria e Santo Antônio aparecem para proteger mãe e filho. Por intermédio dessas divindades, João é dotado de um poder que o transforma em um semi-Deus à imagem do herói bíblico Sansão: ele tem um longo pêlo na perna que lhe confere uma força descomunal. Mas, uma vez o pêlo cortado, torna-se um homem como os outros.

Com doze anos, João decide deixar a ilha, seguindo o seu rumo sob a proteção de Santo Antônio. À imagem dos heróis épicos, João faz, portanto, uma viagem iniciática por meio da qual descobre o mundo e a si mesmo, simultaneamente. A alusão à imagem do retirante nordestino é clara na estrofe em que João anuncia à mãe as motivações da sua viagem, designando a ilha dos leões como um “deserto” e querendo partir “à procura de recurso”: “Joãozinho disse: Mamãe,/ Agora vou viajar/À procura de recurso/ Depois venho lhe buscar/Pois aqui neste deserto/ Não pretendo mais ficar...!”(HJS, p. 6).

Na primeira etapa da sua viagem, ele chega à Cidade do Terror, governada por um gigante tirano. Temos aqui um paralelo entre as duas partes da vida de João, ambas marcadas pela figura do forasteiro conquistador que põe em risco a instituição familiar: o primeiro, amante de Rosália e suposto pai do herói, era um rei estrangeiro arrogante, residente em Palmeiral. O segundo, monstro citadino cruel, é comparado a Ferrabrás, o cavaleiro sarraceno, muçulmano de dimensões surpreendentes que luta contra o bravo cristão Oliveiros, herói de duas canções de gesta, a “Canção de Rolando” (século XI) e “Ferrabrás” (século XII). A matéria épica referente à história das batalhas entre cristãos e muçulmanos no reinado de Carlos Magno, ficcionalizada nas canções de gesta francesas, é aqui retomada no cordel brasileiro, através da luta simbólica

¹¹⁰ Tn : « héroïsme mythique individuel »/ « la focalisation part de l’inscription du héros ou de l’héroïne dans le cadre merveilleux ».

entre o herói sertanejo, protegido pelos santos católicos, e o descomunal bárbaro urbano: “João tornou a se travar/ Com aquele leão voraz./ Se um queria ser bom/ Queria o outro ser mais/ Só a luta de Oliveiros/ No campo com Ferrabraz.” (HJS, p. 8). A luta de Oliveiros com Ferrabrés é um tópico muito presente no cordel épico brasileiro. Esse paladino do imperador franco Carlos Magno (742-814) combate as forças muçulmanas de forma corajosa, vencendo e convertendo ao cristianismo o gigante mouro Ferrabrés, que passa, então, a ajudar Carlos Magno. Na voz do “trovador apóstolo”, a alusão a esse episódio histórico reforça a necessidade de defesa dos valores cristãos no novo espaço sócio-geográfico ocupado pelo migrante.

Nesse episódio da vitória contra o gigante, o nome de João é mencionado pela primeira vez no poema, tornando-o sujeito da sua própria história. Sua identidade é, enfim, reconhecida, fazendo-o sair do ocultamento ao qual a sua condição de filho ilegítimo o confinava: “O gigante sucumbiu/ Naquele abismo profundo/ Por João ser guerreiro forte/ Um primeiro sem segundo/ O povo o apelidou/ Por João Acaba-Mundo.” (HJS, p. 7). Posteriormente, o gigante é retirado desse abismo por Rosália que, apaixonada pelo monstro, planeja a morte de seu próprio filho. Ela inventa uma série de mentiras associadas ao seu estado de saúde, impelindo João a ir buscar remédios mágicos para curá-la, colocando em risco, para isso, a própria vida do filho. A cada prova cumprida, mais outras se colocavam ao herói: as lágrimas do pássaro do Ocidente vigiado pela Serpente Negra; a banha dessa mesma serpente; e o toucinho do porco espinho do reinado de Nicar. Até que Rosália revela ao Gigante o segredo do poder de João que, tendo o longo pelo da sua perna cortado, perde a sua força colossal e acaba sendo morto pelo monstro. Santo Antônio intervém, então, para ressuscistá-lo, permitindo que o herói descubra a traição da mãe e assassine o gigante.

Rosália é, então, expulsa de casa pelo filho, ação que remete ao seu castigo passado. Após contrair lepra, ela tem um sonho com a Virgem da Conceição, que a incita a pedir perdão ao filho para que fique curada. João, como bom cristão, perdoa a mãe, e como recompensa pelo extermínio do porco espinho, recebe do rei de Nicar a mão de sua filha, Guiomar, em casamento. Se não cumprisse o feito, acabaria, no entanto, degolado. Fiel ao seu marido e a Deus, Guiomar, enquanto encarnação do ideal feminino cristão, é o alter-ego invertido de Rosália. Sobre a construção do feminino pelo cristianismo, Simone de Beauvoir explica que

a igreja exprime e serve uma sociedade patriarcal na qual é conveniente que a mulher permaneça anexada ao homem. É fazendo sua serva dócil que ela será uma santa abençoada. Assim, no seio da Idade Média, ergue-se a imagem mais bem acabada da mulher propícia aos homens: a faceta da Mãe de Cristo enche-se de glória. Ela é a imagem invertida de Eva, a pecadora; ela esmaga a serpente sob o seu pé; ela é a mediadora da salvação, como Eva foi da condenação. É como mãe que a

mulher é temível; é na maternidade que é preciso transfigurá-la e subjugá-la. (BEAUVIOR, 1993, p. 284, 285).¹¹¹

A serpente, símbolo maior da sedução e monstro fálico icônico do folheto, está diretamente associada ao episódio bíblico da tentação de Eva. No poema, a morte da serpente representa um processo de retorno da mulher, enquanto amante guiada pelo seu desejo, à condição plena de mãe. Há também um sistema de compensação feminino na vida de João, pois a perda da mãe, banida do lar, é imediatamente compensada pelo casamento com a primorosa Guiomar: “Disse: Mamãe, a minha casa/ É favor desocupar.../ E foi casar com a princesa/ No reinado de Nicar!” (HJS, p. 34). Assim, para João, novo imperador do reino de Nicar, a possessão da terra vai de par com a dessas duas mulheres: a conquista da esposa virtuosa e a reconquista da mãe arrependida. No poema de Minelvino, o plano literário, refundindo os planos histórico e maravilhoso, permite, portanto, a conquista de um lugar social pelo migrante em terra de exílio, através da defesa dos valores patriarcais cristãos.

Sobre o hipotexto do poema, Jerusa Pires Ferreira fala da dificuldade de identificação de uma origem unívoca, apontando, ao mesmo tempo, para uma fonte arturiana, a “Matéria da Bretanha”, na qual “as mais perigosas tarefas são confiadas ao herói, a presença do amor como força impelente à demanda de aventuras, tendo como prêmio a bela noiva, meta e conquista” (FERREIRA, 1979, p. 42). Nesse cordel, que pode ser classificado como “cavaleiresco maravilhoso”, segundo a classificação proposta pela pesquisadora, temos “gigantes, monstros e serpentes como adversários dos deuses [...] cumprimentos de uma ação de busca, matando o monstro e geralmente casando com a jovem” (*Ibidem*, p. 43). O poeta e pesquisador de literatura de cordel, Marco Haurélio, por sua vez, associa essa história ao mito grego de Perseu e Andrômeda, pelo “motivo central – da morte do monstro e salvamento da donzela prestes a ser imolada” (HAURÉLIO, 2012, p. 12).

Ainda que todas essas associações sejam possíveis, a figura feminina é um denominador comum, razão do conflito e motivador da ação épica. No poema em questão, a mãe tem um papel central na história sob uma perspectiva tanto política quanto cultural-psicanalítica: João é um herói edipiano que luta contra seu próprio destino, mas que acaba por revelar que o amor por sua mãe é maior do que aquele sentido por qualquer outra mulher. É para salvar essa terra-mãe perdida, que ele enfrenta os maiores perigos, acabando por matar a projeção do seu

¹¹¹ Tn : « l'église exprime et sert une société patriarcale où il convient que la femme demeure annexée à l'homme. C'est en se faisant sa servante docile qu'elle sera aussi une sainte bénie. Ainsi au cœur du Moyen Âge se dresse l'image la plus achevée de la femme propice aux hommes : le visage de la Mère du Christ s'entoure de gloire. Elle est la figure inversée d'Ève la pécheresse ; elle écrase le serpent sous son pied ; elle est la médiatrice du salut, comme Ève l'a été de la damnation. C'est comme Mère que la femme était redoutable ; c'est dans la maternité qu'il faut la transfigurer et l'asservir ».

pai, forasteiro presunçoso, encarnada na figura do gigante citadino, que exerce uma força de palavra castradora. A cidade é, portanto, associada à desidentidade, ao poder opressor de um pai que lhe rouba a terra-mãe e não lhe permite conquistar um novo lar. Segundo Ramalho,

a impossibilidade de se estabelecer uma unidade entre o individual e o social projetou o sujeito numa situação caótica e fez surgir, como afirma Hall, “a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2002, p.32) [...] fragmentada a identidade do sujeito, o mesmo incorporou um constante deslocar de máscaras que o sintonizam simultaneamente com os outros e com o mundo, sem contudo, fornecer-lhe subsídios para resgatar uma individualidade centrada. (SILVA, RAMALHO, 2022, p. 376)

Assim, a melancolia do personagem João é causada por uma dificuldade de auto-conciliação, pois o João, filho bastardo do sertão, e o João, rapaz destemido da cidade, usam máscaras sociais distintas. O sujeito fragmentado entre o individual e o social apenas encontra coerência interna no plano literário, quando, através de suas peripécias, unindo o histórico ao maravilhoso, torna-se o herói “João Acaba-Mundo”.

A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra apresenta, ainda, um “triplo conflito” que Florence Goyet afirma ser uma das características da epopeia: “Ao afrontamento bélico entre dois campos se sobrepõem uma crise no interior de um dos campos e uma crise no interior do próprio herói.”¹¹² (GOYET, 2021, p. 9). No poema, vemos um embate entre o mundo rural do sertão e a cidade; uma crise de valores no seio do homem sertanejo provocada pela influência sedutora do forasteiro urbano; e a grande melancolia do herói, rejeitado na terra natal e inicialmente oprimido na terra de exílio. A epopeia representa, portanto, uma tentativa para João preencher o seu vazio interior, a possibilidade de encontrar um lugar de acolhida após ter dado provas do seu valor enquanto migrante nordestino. Para que o herói sertanejo prove o seu heroísmo é preciso que ele seja, portanto, um super-herói: resistente e resiliente ao extremo, pronto a todos os sacrifícios cristãos para vencer o desafio da integração após a dura travessia do exílio.

1.2. Lampião no inferno: a construção do epos nordestino pela afirmação de um “terceiro-espelho”

A Chegada de Lampião no inferno (CLI) de José Pacheco, grande clássico do cordel de data de composição desconhecida, é um poema mais curto, contando treze páginas na sua versão HQ, com 31 setilhas heptassilábicas, num esquema métrico A/B/C/B/D/D/B. No que se

¹¹² Tn : « À l'affrontement guerrier entre deux camps se superposent une crise à l'intérieur d'un des camps et une crise à l'intérieur du héros lui-même ».

refere à conformidade do poema à estrutura clássica épica, o poema não apresenta invocação, começando diretamente por uma proposição: “Um cabra de Lampeão/ Por nome Pilão Deitado/ Que morreu numa trincheira/ Um certo tempo passado/ Agora pelo sertão/ Anda correndo visão/ Fazendo mal assombrado” (CLI, p. 3). E, contrariamente à *A História de João Acaba-Mundo e a serpente negra* (figuras 5 e 6¹¹³), escrito em um registro literário maravilhoso, no qual a magia e o encantamento estão omnipresentes de forma natural do início até o fim do poema, temos em *A Chegada de Lampião no inferno* um registro fantástico, marcado pela hesitação do poeta sobre a sua própria lucidez, incitando o leitor a avançar na leitura do poema, curioso para escutar o testemunho do fantasma cangaceiro Pilão Deitado.

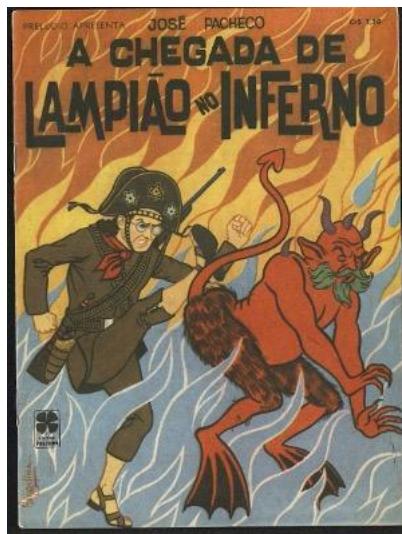


Figura 5

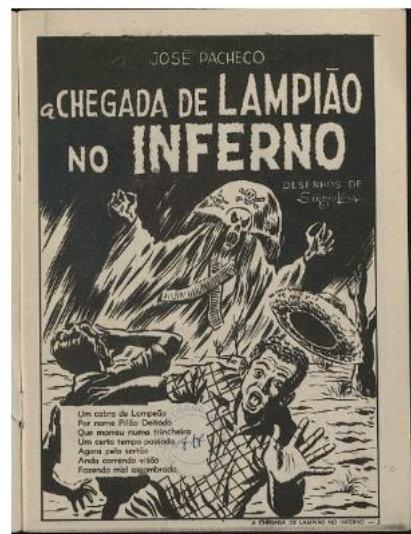


Figura 6

O contexto histórico do poema é o movimento do cangaço, forma de banditismo endêmico do Nordeste do Brasil do começo do século XX. Sobre as duas fases desse movimento, Maria Isaura Pereira de Queiroz explica que

em seu primeiro e mais antigo sentido, referia-se a grupos de homens armados que eram sustentados por chefes de grandes parentelas ou por chefes políticos; “pertenciam” a quem lhes pagava, em cujas terras habitavam e tinham então domicílio fixo, não sendo nem independentes, nem errantes. Mais tarde, o mesmo termo passou a designar grupos de homens armados liderados por um chefe, que se mantinham errantes, isto é, sem domicílio fixo, vivendo de assaltos e saques, e não se ligando permanentemente a nenhum chefe político ou chefe de grande parentela. Estes bandos independentes viviam em luta constante contra a polícia, até a prisão ou a morte. (QUEIROZ, 1991, p. 15)

O herói da epopeia é Lampião, cujo nome verdadeiro é Virgulino Ferreira da Silva (Serra Talhada, 4/6/1898 — Poço Redondo, 28/7/1938), célebre bandido cangaceiro, o líder mais

¹¹³ Figuras 5 e 6: Capa e primeira página de *A Chegada de Lampião no Inferno* de José Pacheco. Folheto inteiramente quadrinizado.

importante do cangaço independente, conhecido como “o rei do cangaço”. Segundo a classificação de Ramalho, temos aqui, portanto, “o heroísmo histórico individual”, pois uma “heroína ou um herói individual é primeiramente observado a partir de sua inscrição no quadro histórico”¹¹⁴ (RAMALHO, 2016). E também o personagem secundário, Pilão Deitado, tem uma realidade histórica afirmada, tendo sido um dos cangaceiros do bando de Antônio Silvino, antecessor de Lampião, cujo nome verdadeiro era Manoel Baptista de Moraes (Afogados da Ingazeira, 2/11/1875 — Campina Grande, 30/7/1944). No poema, Pilão Deitado cumpre o papel de mensageiro entre o mundo dos vivos e dos mortos, mostrando fidelidade eterna aos seus superiores. Vemos, portanto, reconstruídas no poema a história e a estrutura organizacional do cangaço independente, bem como seus valores e princípios, pois o cangaceiro respeita apenas a sua hierarquia interna, prezando pela sua independência contra qualquer tipo de poder exterior.

Nessa lógica, o personagem do Diabo remete à imagem do coronel sertanejo, rival do cangaceiro na autoridade política e econômica, querendo subjugá-lo ao seu domínio. O discurso dicotômico cristão, opondo o bem e o mal, não é válido neste poema, pois Lampião não se enquadra nos critérios de valores estabelecidos, sendo ele a própria encarnação da dualidade do herói nordestino. O Diabo, no entanto, pretende reduzir o herói ao seu estereótipo: “Lampeão é um bandido/ Ladrão da honestidade/ Só vem desmoralizar/ A nossa propriedade/ E eu não vou procurar/ Sarna para me coçar/ Sem haver necessidade.” (CLI, p. 6). Nessa estrofe, o termo “propriedade” é revelador de um conflito fundiário unindo os planos histórico e ficcional de forma a construir o plano literário, pois ele está no cerne do fenômeno do cangaço. Os grandes latifundiários, criando um sistema social de parentela, dominavam econômica e politicamente o sertão. Contra eles se opunham esses grupos de cangaceiros independentes, unindo-se a alguns poucos coronéis num sistema de alianças.

Quando o capanga de Lúcifer barra a passagem de Lampião no inferno, perguntando-lhe a sua identidade, Lampião declara primeiramente a sua identidade de grupo: “- Quem é você cavalheiro?/ - Moleque sou cangaceiro” (CLI, p. 4), revelando apenas mais tarde o seu nome de guerra: “- Moleque abra o portão/ Saiba que sou Lampeão/ Assombro do mundo inteiro” (CLI, p. 5). Lampião põe, assim, a sua identidade coletiva antes da sua identidade individual. E, enquanto cangaceiro, a independência de ação e a liberdade de passagem afirmam-se como princípios fortes, valores inabaláveis aos quais nenhum coronel poderá se opor, nem na terra, nem no inferno. Apresentando-se como o “assombro do mundo inteiro”, Lampião exprime a sua insubmissão à figura mítica do Diabo e ao seu domínio territorial. O inferno mostra-se, assim,

¹¹⁴ Tn : « l'héroïsme historique individuel » / « une héroïne ou un héros individuel est d'abord regardé/e à partir de son inscription dans le cadre historique ».

como um espelho do sertão, no qual o cangaceiro surge como resposta à violência do coronel, num sistema de vinganças hereditárias, sendo essas duas figuras especulares, igualmente criadas a partir do ódio. O inferno é, portanto, para Lampião, não um mundo à parte, mas um lugar familiar, regido pelos mesmos códigos do terror.

Marcos Paulo Torres Pereira analisa, ainda, a cenografia criada no poema pela qual podemos ver “o inferno não como morada dos mortos, mas como um lugarejo do sertão”, o que pode ser observado por elementos como o mercado, a loja de ferragens, a padaria, o armazém de algodão, etc. (PEREIRA, 2015, p. 127). A linguagem coloquial e regional utilizada no poema populariza o relato épico, impregnando-o de um tom diferente daquele da solenidade dos textos épicos clássicos. O ritmo frenético que impulsiona a ação do herói épico fantasmagórico é tão envolvente quanto caótico, construindo uma amalgama sensorial por meio da qual as fronteiras entre realidade e ficção são diluídas paulatinamente, fazendo com que o leitor se entregue como “assembleia, em fruição, ao que se conta” (*Idem*). A noção de episódios narrativos, de cantos como num poema épico clássico, desfaz-se aqui completamente. Lampião impõe uma estrutura e um novo ritmo à epopeia do sertão: a ação concentrada num ritmo acelerado e contínuo até o fim.

Lampião, herói épico, não é aqui retratado na sua visão romantizada de Robin Hood nordestino, mas naquela de cangaceiro sanguinário que não hesita em destruir o inimigo e todos os inocentes que estiverem em seu caminho. Ainda que sem motivações sociais ou políticas afirmadas, uma conduta transgressora move Lampião na luta contra o coronel Satã, enquanto agente provocador de desigualdade social. Por isso, o herói destrói os símbolos do seu império econômico: “Houve grande prejuízo no inferno nesse dia/ Queimou-se todo o dinheiro/ Que Santanás possuía/ Queimou-se o livro de pontos/ Perdeu-se vinte mil contos/ Somente em mercadoria” (CLI, p. 12). No entanto, tal qual no sertão, a seca atinge a todos sem hierarquização social: “Reclamava Lucifer/ - Horror maior não precisa/ Os anos ruins de safra/ E agora mais esta pisa/ Se não houver bom inverno/ Tão cedo aqui no inferno/ Ninguém compra uma camisa” (CLI, p. 12). Ainda que a seca seja um problema comum a todos, no meio hostil do sertão, o instinto de sobrevivência se sobrepõe à solidariedade humana.

Ao fim do poema, o poeta dirige-se à assembleia para contar o destino do herói face às tropas luciferinas: “Leitores vou terminar/ Tratando de Lampeão/ Muito embora que não possa/ Vos dar a explicação/ No inferno não ficou/ No céu também não chegou/ Por certo está no sertão.” (CLI, p. 13). Essa estrofe deve ser cotejada com os célebres versos da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, impressos na última página do poema, na entrada de uma caverna sugerindo ser o portal do inferno de Dante: “Deixai toda a esperança/ Oh! Vós que entráis” (*Idem*). A

ilustração retrata, no entanto, uma paisagem sertaneja, criando uma especularidade na narrativa, um eterno retorno ao sertão.

Essa circularidade da narrativa reenvia-nos à imagem de Lampião como cangaceiro, na errância do fora da lei, por ser a própria lei excludente. Vemos aqui, portanto, uma oposição com relação à imagem do retirante, apresentada no primeiro poema, que busca o pertencimento em terra de exílio por integração ao sistema social regente. A própria etimologia do verbo “errar” possui esse duplo sentido associado à imagem do bandido errante: o primeiro oriundo do verbo latino *errare*, significando “perder-se”, “afastar-se da verdade”, tal como “o infiel, o pecador”; e a segunda oriunda do verbo *iterare*, estar em movimento, em “busca de outra coisa” (BERTHET, 2007, p. 9-11)

Na impossibilidade de entrar no céu e no inferno, Lampião volta, portanto, ao sertão, único lugar habitável, por ser um terceiro-espacô surgido entre o bem e o mal, o pertencimento e a exclusão, “espacô de entre-dois – que carrega o peso do significado da cultura, permitindo começar a pensar em histórias nacionais antinacionalistas, do ‘povo’. Explorando este terceiro-espacô, podemos evitar a política da polaridade e emergir, enfim, como outros de nós mesmos”¹¹⁵. (BHABHA, 2007, p. 139). O conceito forjado por Ramalho de “sujeito cultural híbrido” (RAMALHO, 2022, p. 373) parece-nos ser, portanto, muito pertinente para analisar o herói Lampião neste poema por “ser o heroísmo épico uma alegoria perfeita da conquista desse entre-lugar proposto por BHABHA, ou seja, o sujeito épico, transitando pelas dimensões real e mítica, vivencia uma experiência enriquecedora que o projeta simultaneamente no nacional e no universal” (RAMALHO, 2022, p. 378). E, poderíamos dizer ainda, projetando a sua identidade regional como problema no cerne da identidade nacional brasileira.

O Lampião do poema é o herói desse terceiro-espacô assumido como lugar social, no qual o Brasil se reconhece e se repudia simultaneamente, ao se confrontar com a violência viva do seu passado colonial, arraigada na estrutura e nas relações sociais do sertão. O poema contribui, portanto, para a renovação do mito de Lampião como o bandido-herói. Ramalho afirma que “a interferência do plano literário na concepção renovadora da imagem mítica é o que torna a epopeia um texto potencialmente capaz de contribuir para que o discurso mítico ganhe espaço na cultura” (RAMALHO, 2022, p. 313). No caso do cordel, o heroísmo épico do cangaço permite uma conciliação interna do Brasil, pois o herói tem uma projeção simultânea nas esferas do local, do regional e do nacional, o que permite retirar o sertanejo das margens geopolíticas em que a história oficial o confina. É através da imagem do cangaceiro construída

¹¹⁵ Tn : « l'espace entre-deux – qui porte le poids de la signification de la culture. Il permet de commencer à envisager des histoires nationales, antinationalistes, du ‘peuple’. En explorant ce tiers-espacô, nous pouvons éluder la politique de la polarité et enfin émerger comme les autres de nous-mêmes ».

no plano literário, enquanto justiceiro nordestino, que o sertão ganha um novo estatuto, passando a representar a identidade nacional brasileira. O herói sertanejo, erigido como representante da brasiliade, não é o super-herói cristão, o bom retirante nordestino de poder de resiliência descomunal. Mas aquele que transmite ao Brasil a recusa como valor, aquele que faz as suas próprias leis, marginal por opção e não mais marginalizado.

O sucesso de vendas dessa história ao longo dos anos, em suas inúmeras adaptações intermidiáticas - para quadrinhos, música e teatro -, prova que a imagem mítica renovada do bandido-herói, assumindo a totalidade da sua força transgressora descomplexada, desprovida do verniz cristão, encontrou definitivamente o seu espaço na cultura nordestina e brasileira, graças à sua função libertadora de um inconsciente coletivo ainda fortemente marcado pela barbárie na História.

2. A adaptação do folheto em HQ e a questão da preservação do epos nordestino

No que se refere à adaptação desses poemas em HQ, podemos constatar, nas duas edições, uma clara resistência. Nenhuma delas pode ser considerada como uma completa adaptação intermidiática, uma vez que conservam grande parte da configuração semiológica da mídia original do folheto de cordel. Estamos diante de um embate claro entre o folheto e a HQ, num momento em que a editora Prelúdio decide apostar numa experiência editorial, publicando apenas seis títulos “quadrinizados” em 1971: *Lampião, o rei do cangaço*, de Antonio Teodoro dos Santos, ilustrado por Nico Rosso, com colaboração de Kazuiko e João Rosa; *Peleja do cego Aderaldo com Zé Pretinho*, de Firmino Teixeira do Amaral, ilustrado por Nico Rosso; *O pavão misterioso*, de José Camelo, ilustrado por Sérgio M. Lima; *A Chegada de Lampião no inferno*, de José Pacheco, ilustrado por Sérgio M. Lima igualmente; *A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra*, de Minelvino Francisco Silva, publicado sob o nome de Antonio Teodoro dos Santos, ilustrado por Nico Rosso; e a *Peleja de Zé do Caixão com o Diabo*, de Manoel d’Almeida Filho, ilustrado por Nico Rosso, com colaboração de João Rosa.

Joseph Maria Luyten situa essa experiência editorial como “um dos marcos de transferência tecnológica em editoração no Brasil. A passagem da impressão tosca para uma expressão refinada já é um grande passo, mas a mudança semiológica dá ao produto um ar de grande realização tecnológica” (LUYTEN, 1981, p. 140-141). Não acreditamos ter havido, no entanto, uma real mudança semiológica nessas publicações pioneiras. No caso do primeiro poema analisado, temos uma alternância entre páginas não-ilustradas, apresentando apenas o texto em versos, e outras páginas quadrinizadas com ilustração “num estilo realista” (MCLOUD, 1995, p. 29), com pouco grau de abstração, bastante comum nas HQs da época. Para o segundo

poema, ainda que todas as páginas tenham sido quadrinizadas e ilustradas num estilo gráfico HQ com maior grau de estilização, a forma versificada foi igualmente conservada na sua versão original, sem nenhuma alteração no texto. Em ambas as edições, estrofes inteiras são inseridas dentro de vinhetas em cada quadrinho, sem nenhuma modificação. A ausência de balões de fala cria um efeito de engessamento, com muito pouca interação entre texto e imagem. Assim, a noção de “série, de seguimento e de sequência, de solidariedade plástica e semântica”¹¹⁶ da qual fala Thierry Groensteen (GROENSTEEN, 2011, p. 33) é abandonada em favor da manutenção da tradição vertical versificada do cordel, de forma a não provocar uma sensação de estranhamento no leitor. Além disso, a ausência de ilustração durante o espaço de uma página inteira provoca uma ruptura na sequência narrativa, colocando em causa a própria pertença do texto ao gênero HQ. Esta “arte sequencial” (GROENSTEEN, 2011) é baseada na complementariedade entre texto e imagem enquanto unidade semântica participando conjuntamente da transformação do enunciável em enunciado na construção da narrativa, a interrupção devendo limitar-se ao breve espaço branco entre cada quadrinho (ou unidade semântica de texto e imagem).

Sendo que no cordel os textos versificados são sempre acompanhados de uma performance vocal e, frequentemente, de um fundo musical, o aspecto auditivo tem uma importância fundamental. A presença de ilustrações e a passagem à prosa implicaria no predomínio do elemento visual sobre o sonoro, o que seria percebido como uma traição ao gênero. Nas primeiras páginas de cada folheto quadrinizado nessa primeira experiência editorial, figurando como uma espécie de prefácio à obra, o título « Histórias do Norte », em grandes letras, parece recomfortar o leitor sobre a fidelidade à versão original da obra e o respeito, portanto, ao epos nordestino. No espírito do leitor, pairaria uma possível ameaça de deformação da obra por uma grande editora como a Prelúdio, atual Luzeiro, situada na maior cidade do país, São Paulo. Nessa publicidade, o editor anuncia ao leitor que “nada irá ser alterado: o mesmo conteúdo, os mesmos versos, as mesmas rimas e sílabas métricas”.

Luyten informa-nos que Arlindo Pinto de Souza, antigo proprietário e editor da Editora Prelúdio, atribui o insucesso da literatura de cordel em HQ a duas razões principais: os custos de impressão das capas dos folhetos, muito mais elevados do que nos folhetos clássicos em monocromia, e o hábito de ler o cordel verticalmente. Segundo Luyten, a Editora Prelúdio foi, ainda assim, responsável por uma grande renovação no cordel. Tendo a maior rede de distribuição do país, seu papel foi muito importante para propor, aos leitores, folhetos apresentando um estilo gráfico diferente da tradicional xilogravura em preto e branco,

¹¹⁶ Tn : « série, de suite et de séquence, de solidarité plastique et sémantique ».

diretamente associada à literatura de cordel, e em outros formatos comerciais, diferentes do tradicional 11 x 16 do folheto, pois essas HQs tinham um formato maior: 15 x 21.

Toda essa novidade foi, entretanto, sentida como uma ameaça, como podemos constatar em uma entrevista com Raymond Cantel, publicada na revista *Veja* do dia 7/4/1976, em que o pesquisador francês revela a sua preocupação diante dessa “modernização” do cordel:

É uma coisa que muito me alegra, mas também me preocupa. O problema é que, quando alguém faz divulgação em grande escala, não resiste à tentação de “modernizar” e “corrigir” a obra original. As magníficas xilogravuras das capas acabam virando vulgares tricromias. Depois, atacam o texto. [...] E o problema surge no momento em que o poeta começa a esquecer seu público nordestino e a pensar nos turistas e nos curiosos cariocas e paulistas. Isso atinge sua naturalidade, e é tão perigoso quanto o rádio de pilha.

Se a preocupação de Cantel com relação ao futuro dos cordelistas e editores de cordel é algo louvável, ele parece esquecer que esses mesmos agentes culturais tiveram, muitos deles, que migrar para o sul do país em razão das secas periódicas que devastam o Nordeste. Esses “turistas” e “curiosos cariocas e paulistas” passaram a ser também, portanto, o público-alvo do cordel. Ao mencionar o seu receio pela perda da “naturalidade” do poeta, Cantel revela, nesse momento, um pensamento que mitifica o nordestino, ao que Durval Muniz de Albuquerque Junior chama de “a invenção do Nordeste”, em obra homônima. Segundo ele, “o Nordeste quase sempre não é o Nordeste tal como ele é, mas é o Nordeste tal como foi nordestinizado” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999, p. 311). Mas Cantel é sensível a essa evolução do cordel e o seu pensamento também evolui com essa arte, pois, em entrevista dada ao jornal *Correio do povo* de Porto Alegre, em 17/10/1978, ele declara:

Em São Paulo começou-se a produzir grandemente o folheto, criando-se inclusive recente polêmica entre Machado Nordestino, que defende a evolução “dinâmica do folheto”, e João de Barros, que o pretende guardar dentro de sua economia tradicional. Creio, aliás, que estas polêmicas são altamente favoráveis ao folheto, porque elas fazem com que continuem sendo produzidos “perdurem como polo de atenção das pessoas”.

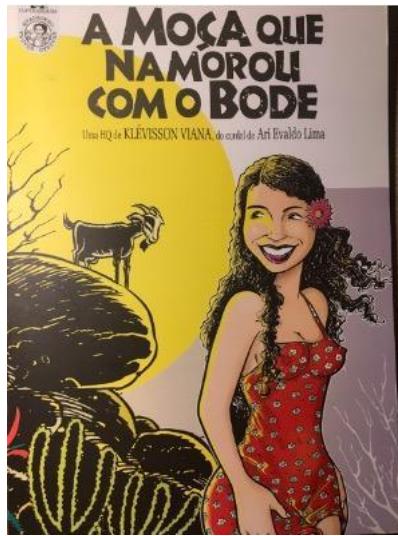


Figura 7



Figura 8

A questão é a tal ponto sensível que em 2003, no prefácio à obra *A Moça que namorou com o bode*, uma adaptação em HQ de Klévisson Viana do poema de Ari Evaldo Lima, Sonia e Joseph Luyten chegaram mesmo a escrever uma peleja opondo o defensor do cordel tradicional àquele da HQ. Mas, ao fim da peleja, quem ganha o desafio é o leitor. O trabalho de Klévisson Viana pode ser considerado como uma completa adaptação (figuras 7 e 8¹¹⁷), conservando o texto em verso, ou adaptando-o em prosa de acordo com cada unidade semântica de texto/imagem e conforme o momento da narrativa. Ele alterna, ainda, o uso de balões de fala em versos indicando a tomada de voz do poeta-cantor e em diálogos entre personagens ou de vinhetas para narrar a história. E, para quebrar a resistência do leitor à leitura do cordel quadrinizado, concebeu um glossário de termos e figuras nordestinas, ilustrado por ele mesmo num grafismo HQ, ao fim do livro.

Sobre a adaptação intermediária, Groensteen afirma que “a obra almeja ser apreciada especialmente com relação à mídia à qual pertence, dentro da hierarquia implícita e flutuante dos modos de expressão”, já que “a obra é necessariamente determinada pela situação da mídia em um determinado momento histórico. Ela ocupa uma posição em um campo de forças artísticas” (GROENSTEEN, 2020, p. 114). É preciso enquadrar a iniciativa pioneira da Prelúdio/Luzeiro num contexto histórico recente de criação de personagens brasileiros no universo HQ, fazendo com o que era antes visto como arte importada passasse a ter um público-leitor brasileiro. Stela Lachtermacher e Edison Miguel explicam que, em 1960, “surge algo genuinamente nacional no campo dos quadrinhos: O Pererê, de Ziraldo, elemento representativo do nosso folclore” (LACHTERMACHER, MIGUEL, 1984, p. 47). E, mais

¹¹⁷ Figuras 7 e 8: Folheto *A Moça que namorou com o bode* (2003). Capa e primeira página do poema (páginas sem numeração).

precisamente no início da década de 70, “Maurício de Souza, que já vinha distribuindo tiras de quadrinhos com suas primeiras personagens por vários jornais, passa a editar suas próprias revistas com a turma da Mônica, que, em 1982, se transforma num dos primeiros desenhos animados brasileiros de longa metragem” (*idem*). Ou seja, Arlindo Pinto de Souza escolheu o momento certo para apostar nessa adaptação intermídia; no entanto, se a HQ havia ultrapassado a barreira da dicotomia estrangeiro/nacional, ela ainda devia enfrentar a oposição Nordeste/Sudeste. Sendo o cordel um tipo de arte associado diretamente à região Nordeste, na sua particularidade sertaneja, e sendo o folheto a mídia tradicionalmente escolhida para comunicá-la, o folheto ainda era a preferência junto ao seu público-alvo. Por isso, as duas obras em questão não foram realmente apreciadas enquanto HQs, mas como cordéis. No entanto, como afirma Luyten sobre a experiência de adaptação do cordel para o quadrinho:

O fato de esta inovação não corresponder às expectativas de venda não a torna inútil. [...] A procura de apresentação gráfica mais sofisticada, usando o modelo da Prelúdio/Luzeiro, da parte de algumas editoras ou poetas isolados, já pode ser considerada uma transferência de tecnologia. Mesmo a tendência de muitos poetas populares se utilizarem de folhetos de tamanho e tipos diferentes dos convencionais também indica uma mutação na elaboração gráfica. (LUYTEN, 1981, p. 144-145)

Klévisson Viana é um exemplo de um poeta que compreendeu muito bem como adaptar o cordel em HQ sem colocar em risco o epos nordestino/sertanejo, mas, ao contrário, valorizando-o e difundindo-o de forma didática a um público alargado. A editora Tupynanquim, por ele fundada em 1995, com sede em Fortaleza, Ceará, afirma-se, plenamente, tanto como editora de literatura de cordel quanto como de HQ. Em 1998, esse quadrinista, cordelista e editor cearense já havia ganhado o HQ Mix de melhor *graphic novel* nacional, sendo que a edição foi, alguns anos depois, recomendada pelo Ministério da Educação como material de uso didático. Viana consegue conciliar duas mídias tidas como incompatíveis, por simbolizar antagonicamente o rústico e o moderno, o nacional e o estrangeiro; e, posteriormente, a arte tradicional nordestina, genuinamente brasileira, e o cosmopolitismo antinacionalista do Sudeste.

Em 2018, o cordel foi reconhecido como patrimônio imaterial brasileiro e a adaptação dos poemas de cordel para outras mídias é uma prática cada vez mais frequente e valorizada. A origem nordestina não impedindo o seu reconhecimento pleno como arte brasileira e representativa da sua identidade; e a sua evolução não impedindo a acolhida de influências múltiplas, princípio básico da antropofagia cultural no cerne da identidade brasileira e do cordel.

*

Os cordéis épicos *A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra* de Minelvino Francisco Silva e *A Chegada de Lampião no inferno* de José Pacheco, ambos reeditados em versão quadrinizada pelas Edições Prelúdio, em 1971, apresentam duas formas diferentes de abordar o conceito de heroísmo épico. No primeiro, temos uma referência à imagem do retirante, historicamente associado ao anti-herói, que graças às provas hercúleas que realiza no plano maravilhoso, consegue mudar o seu destino, transformando-se no herói “João Acaba-Mundo” no plano literário, herói da Cidade do Terror, rei do reinado de Nicar e marido da bela princesa Guiomar. A alcunha de João não nos parece ser atribuída apenas em razão de sua força descomunal, devastadora, mas pela sua capacidade de dar cabo a um mundo passado, marcado pelo sofrimento e opressão, e erguer um mundo novo. Ao afastar a mãe Rosália da sedução dos forasteiros, esse herói edipiano afirma, definitivamente, o lugar da sua identidade sertaneja em terra de exílio, através da reconquista dessa terra-mãe simbólica. O “triplo conflito” (GOYET, 2021, p. 9) épico, característica notável deste poema, marca a construção de um epos sertanejo através de uma situação conflituosa, provocada por uma crise tanto sócio-econômica, quanto identitária, vivenciada pelo homem do sertão desenraizado na cidade grande.

Contrariamente ao primeiro poema, no segundo cordel épico, o personagem Lampião não busca aceitação social no seu exílio no inferno. Ele recusa enquadrar-se num modelo moral binário cristão. Ao ver barrada a sua entrada no inferno, alegoria do mundo opressor dos coronéis do sertão, Lampião afirma a sua não-pertença, o seu entre-dois, assumindo-se, portanto, não como simples bandido, mas como “cangaceiro”. O cangaceiro, enquanto “sujeito cultural híbrido” (RAMALHO, 2022, p. 373), personagem criado no plano narrativo através do cruzamento entre o fenômeno histórico do cangaço e o mito do banditismo heróico criado, possibilita o reconhecimento do epos sertanejo como parte do imaginário identitário nacional brasileiro.

Sendo que a mídia ocupa uma posição no campo de forças artísticas num determinado momento histórico, a adaptação do folheto de cordel em HQ reflete essa difícil negociação entre o regional e o nacional, processo longo iniciado no Brasil nos anos 70. A HQ, percebida como arte importada e, posteriormente, como arte urbana sulista, era vista como uma ameaça à identidade cultural nordestina. A primeira experiência de adaptação intermidiática entre o cordel e a HQ é reveladora de uma época em que apenas o folheto era considerado como mídia legítima para a transmissão do epos nordestino. Assim, os dois poemas épicos em questão, fizeram parte dessa primeira experiência editorial que, apesar de não poder ser considerada uma completa adaptação intermidiática, serviu para alargar os horizontes de produção e distribuição do cordel. Além disso, a pouca receptividade do público com relação a esse novo

produto cultural, mostrou que o reconhecimento de um epos regional ou nacional também está associado à sua mídia de difusão. Três décadas depois, uma nova experiência editorial mais consistente, aquela da Tupynanquim editora, mostrou finalmente a possibilidade de criação de uma completa adaptação intermidiática do cordel em HQ, valorizando o potencial altamente antropofágico do cordel, característica essencial da arte nacional como um todo. Atento ainda à necessidade de um modelo editorial pedagógico, com um prefácio em forma de peleja e um glossário ilustrado sobre a cultura nordestina, Klévisson Viana abre assim um espaço de diálogo intermidiático e interregional.

Encontramo-nos, nesta época de registro recente do cordel na lista do patrimônio cultural imaterial brasileiro do IPHAN, num estágio de grande interesse por esse sujeito épico sertanejo/nordestino, em toda a sua amplitude midiática possível, por ser ele identificado como o homem brasileiro na sua plenitude, ao dar provas da sua capacidade de superação humana, utilizando-se do maravilhoso para sublimar o peso de uma dura história nacional partilhada.

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1999.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. **Trovador apóstolo**. Ilhéus: Editus, 2015.
- BEAUVOIR, Simonne. **Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes**. Paris: Gallimard, 1993.
- BERTHET, Dominique. **Figures de l'errance**. Paris: l'Harmattan, 2007.
- BHABA, Homi. **Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale**. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2007.
- CAVALCANTI, Pedro. Cordel Ameaçado. **Veja**. São Paulo: 7/4/1976.
- DEBS, Sylvie. L'Académie des cordélistes du Crato: une expérience originale. In: **Potomitan - Site de promotion des cultures et des langues créoles**, 1997. Disponível em: <https://www.potomitan.info/ewop/crato.php>. Acesso em 3 jun 2022.
- ESPECIALISTA francês em literatura de cordel discute tema com colegas daqui. **Correio do povo**. Porto Alegre: 17 out 1978.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. São Paulo: Hucitec, 1979.
- GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. "Iliade", "Chanson de Roland", "Hôgen" et "Heiji monogatari"**. Paris: Honoré Champion, 2021.
- GROENSTEEN, Thierry. **Bande dessinée et narration**. Paris: PUF, 2011.
- GROENSTEEN, Thierry. O processo adaptativo (tentativa de recapitulação racional). In: FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de Oliveira; DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Orgs.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, p. 113-118, 2020.

- GRUNSPAN-JASMIN, Élise. **Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien**. Paris: PUF, 2001.
- HAURÉLIO, Marco. **Antologia do cordel brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2012.
- LACHTERMACHER, Stela, MIGUEL, Edison. HQ no Brasil: sua história e luta pelo mercado. In: **Histórias em quadrinhos. Leitura Crítica**. Sonia M. Bibe Luyten (org.). São Paulo: Edições Paulinas, p. 44-52, 1981.
- LUYTEN, Joseph Maria. **A literatura de cordel em São Paulo**. São Paulo: Edições Loyola, 1981.
- MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron books, 1995.
- MENESES, Ulpiano Meneses. **Solicitação de registro da ‘Literatura de Cordel’ como patrimônio cultural brasileiro**. In: Portal do Iphan, 19 set 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/cordel.pdf>. Acesso em 3 jun 2022.
- PACHECO, José. **A Chegada de Lampião no inferno**. São Paulo: Editora Prelúdio. Disponível em: <https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/viewer/show/340>. Acesso em 10 dez 2022.
- PEREIRA, Marcos Paulo Torres. Permanência e ressonância de vozes em “A Chegada de Lampião no inferno”. In: **Revista Boitatá**. Londrina, UEL, p. 112-132, 2015.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História do cangaço**. São Paulo: Global, 1991.
- RAMALHO, Christina. Poèmes épiques brésiliens: stratégies de lecture. In: **Le Recueil Ouvert**, 13 set 2016. Disponível em: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/193-poemes-epiques-bresiliens-strategies-de-lecture>. Acesso em 6 jun 2022.
- ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. Jundiaí: Cadernos do mundo inteiro, 2018.
- SANTOS, Antônio Teodoro dos. **A História do valente João Acaba-Mundo e a serpente negra**. São Paulo: Editora Prelúdio. Disponível em: <https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/items/show/909>. Acesso em 10 dez 2022.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da Silva, RAMALHO, Christina Bielinski. **A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico**. Jundiaí: Paco Editorial, 2022.
- SLATER, Candace. **A Vida no Barbante. A Literatura de Cordel no Brasil**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1984.
- VIANA, Klévisson. **A Moça que namorou com o bode**. Fortaleza, Recife, São Paulo: Tupynanquim Editora, Editora Coqueiro, Clube dos Quadrinhos, 2003.



REVISTA ÉPICAS - CIMEEP/UFS

TCHATCHANIDZÉ, Ariadna. Métamorphoses et instrumentalisations de la figure d'Ilya Mouromets dans les arts du XIX^e au XXI^e siècle. In: *Revista Épicas*. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 100-112. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

MÉTAMORPHOSES ET INSTRUMENTALISATIONS DE LA FIGURE D'ILYA MOUROMETS DANS LES ARTS DU XIX^E AU XXI^E SIÈCLE

METAMORPHOSES AND INSTRUMENTALIZATIONS OF ILYA MUROMETS
IN THE ARTS FROM THE 19TH TO THE 21ST CENTURY

Ariadna Tchatchanidzé¹¹⁸
Université Rennes 2

Résumé : Ilya Mouromets est l'un des personnages clés de l'imaginaire épique russe. Dans notre article, après avoir évoqué des éléments textuels et historiques dans lesquels apparaît le preux, nous nous intéressons principalement à la représentation iconographique de ce héros par les artistes du XIX^e au XXI^e siècles. Nous analyserons d'abord comment les peintres symbolistes ont participé à rendre l'image d'Ilya Mouromets véritablement culte et cela, dans tous les sens du terme. Nous tâcherons de comprendre comment le traitement iconographique de ce personnage s'adapte à l'histoire pour toujours incarner un idéal, qu'il soit profane ou sacré. De même, nous montrerons que l'image d'Ilya a pu servir à des fins de propagande, aussi bien pendant la période soviétique que dans la Russie de Poutine.

mots clés: Épopée, byline, folklore, iconographie, propagande.

Abstract: Ilya Muromets is one of the key characters of the Russian epic imaginary. After recalling some textual and historical elements featuring the warrior, the present article focuses on the iconographic representations of Ilya Muromets by artists from the 19th to the 21st centuries. First, we will analyze how the symbolist painters created a true cult relying the image of Ilya Muromets. We will try to understand how the iconographic treatment of this character adapts to history in order to always tend to the representation of an ideal, whether profane or sacred. We will then show that the image of Ilya was used for propaganda purposes during the Soviet period, as well as in Putin's Russia.

key words: Epic, bylina, folklore, iconography, propaganda.

¹¹⁸ Après avoir obtenu un Master de Littérature comparée et un Master en histoire et critique des arts, Ariadna Tchatchanidzé est actuellement doctorante en histoire de l'art à l'université de Rennes 2. Sous la direction de Pierre-Henry Frangne, elle travaille sur « La peinture Symboliste Russe de la fin du XIX^e siècle (Vroubel, Vasnetsov et Nesterov) : d'un art religieux à une religion de l'art. » Contact : germaine.necker@gmail.com

Ilya Mouromets est un bogatyr (équivalent russe de preux). Il fait partie des nombreuses figures qui resurgissent au cours du XIX^e siècle dans l'imaginaire littéraire et culturel de la Russie, car les auteurs, compositeurs et folkloristes de cette période étaient soucieux de revenir aux sources orales. Ilya est un héros qui appartient à la période de la Rus de Kyïv (elle s'étend du milieu du IX^e jusqu'au milieu du XIII^e siècles) et dont le territoire correspond aux Slaves d'Orient (aujourd'hui une partie du Bélarus, de l'Ukraine, de la Russie et de la Pologne). Ilya est connu par-delà les frontières russes et semble avoir de multiples avatars, comme le prophète Elie en Estonie, Illiouchka en Bélarus et Batradz dans le Caucase. (Lajoye 2009, 6-7)

La résurgence d'Ilya est due à l'intérêt des folkloristes russes pour la littérature populaire et la redécouverte des traditions orales des siècles passés et notamment celles des bylines (mot qui vient du russe, *byl* et signifie « il était »), traduit en français par *le dit*. On peut rapprocher la byline de la chanson de geste française et comparer la figure d'Ilya Mouromets avec celle de Roland.

Ilya Mouromets est sans doute le héros le plus populaire des bylines, aux côtés de Svyatogor et Mikoula Selaninovitch, et cela, dans tous les sens du terme. Issu du peuple, plus précisément de la paysannerie, il dispose d'une force surhumaine qu'il met au service des autres, agissant avec discernement et sagesse. Ses premiers exploits sont d'ailleurs directement rattachés à la terre, car dès sa rencontre avec des pèlerins, probablement des saints, il acquiert une force surhumaine et commence par labourer toute la terre de son père, Ivan. Jusqu'à ses trente-trois ans Ilya était pourtant alité, victime de paralysie, et seule sa stature physique impressionnante pouvait augurer sa force future. Cette fragilité, malgré une grande force, ainsi que la transformation de l'extrême faiblesse en une puissance surhumaine participent de la grande renommée du personnage. C'est sans doute en grande partie cette origine paysanne, sa proximité avec la terre et sa force employée avec discernement et mesure qui ont permis à la renommée d'Ilya de survivre et de rayonner bien au-delà du Moyen Âge, au-delà du XIX^e siècle. Pendant la guerre civile et l'après-révolution, Ilya fut en effet récupéré à la fois par les Russes blancs et rouges. Il a également fait les heures de gloire du régime soviétique, notamment à travers le film d'Alexandr Ptouchko, *Ilya Mouromets, dit Le Géant de la Steppe* (1956). Il est difficile d'imaginer que le même personnage était représenté sur les icônes du XIX^e siècle, avec les mêmes attributs. Ilya est aussi le seul des bogatys à être vénéré par l'église orthodoxe. Ses restes reposent dans la ville de Kyïv, auprès des reliques de Saint Antoine. Sa fête liturgique est le 19 décembre, dans le calendrier orthodoxe.

Depuis les années 2000, Ilya Moromets fait partie des figures de proue de la culture populaire russe, mais son visage change : il n'est plus un guerrier juste et tempéré. Plutôt que ses vertus, ce sont ses attributs de bogatyr, la robustesse et la force, poussés à l'excès, qui sont mis en avant. Dans les années Poutine, il connaît une nouvelle ère de récupérations par le pouvoir et devient le symbole d'un ultranationalisme et d'un expansionnisme guerriers russes. Ainsi, il apparaît dans de plus en plus de jeux vidéo et de productions de dessins animés tandis que les origines du personnage et les textes des bylines semblent de plus en plus éloignés de ce prototype actuel.

Dans notre analyse du personnage d'Ilya Mouromets, nous reviendrons d'abord sur quelques extraits des principales bylines dans lesquelles apparaît le preux afin de dégager ses caractéristiques physiques mais aussi morales. Nous nous attarderons ensuite sur l'une de ses représentations les plus célèbres réalisée par un peintre symboliste du XIX^e siècle afin de souligner son lien avec la tradition artistique de l'icône. Nous suivrons la transformation de son image au cours du XX^e siècle en nous appuyant sur le film d'Alexandre Ptouchko. Cela nous permettra de comprendre dans quelle mesure cette représentation hérite de l'imaginaire passé, mais aussi comment elle s'en distingue. Et enfin, nous étudierons le détournement et les récupérations du personnage d'Ilya dans la Russie actuelle. Tout au long de notre propos, nous nous demanderons pourquoi Ilya Mouromets incarne un idéal paroxystique et culte, en suivant de près les métamorphoses et récupérations plus ou moins heureuses, en fonction des époques, de ce héros épique : en effet, le visage et les caractéristiques du héros changent en fonction des régimes politiques qui se succèdent, allant de la Russie tsariste jusqu'à la période soviétique et enfin le poutinisme.

Fondements historiques

Les sources écrites dans lesquelles apparaît Ilya sont nombreuses, puisqu'il est le héros d'un grand nombre de bylines. Pour découvrir ce genre, l'on peut se référer à la plus fameuse des bylines que serait *Le Dit de la Campagne d'Igor*, un poème épique datant de la période de la Rus de Kyïv, de la fin du XII^e siècle. Ces textes ont été redécouverts par les folkloristes du XIX^e siècle, puisant dans l'imaginaire médiéval. Patrice Lajoye (2009, 6) précise : « Certains motifs de ces chants se trouvent déjà dans la *Chronique de Nestor* (XII^e siècle), ou encore dans la *Vie de saint Abraham de Rostov* (XV^e s). » Sous la forme *Ilias*, son nom apparaît aussi dans les cycles épiques haut-allemands (*Ortnit*) et scandinaves, le *Thidreksaga* (XIII^e siècle). Avant d'être un défenseur de la terre, Ilya protège surtout les innocents et combat les brigands et les forces

néfastes s'opposant au progrès. Le courage, la simplicité et la force sont ses principaux attributs : il est le plus dévoué et intègre des bogatyrs.

On peut inscrire le personnage d'Ilya Mouromets dans la période du règne de Vladimir dit *Le soleil rouge*. Ce souverain, qui est également une synthèse entre un héros fantasmé et un personnage historique, régna entre 980 et 1015 ; on lui doit la conversion de la Rus à l'orthodoxie, en 988. Or, le personnage historique qui correspond le plus à Ilya n'a pas vécu sous le règne de Vladimir le soleil rouge, mais plutôt au XII^e siècle : il existe en effet des témoignages sur Ilya, un homme doté d'une force extraordinaire qui s'est ensuite tourné vers la vie spirituelle. Un examen scientifique fait sur les restes de cet Ilya semble confirmer plusieurs faits de la légende, notamment la haute taille du personnage, surtout pour l'époque, et la présence des traces d'une maladie au niveau des os. Elle peut renvoyer à la paralysie, ce qui rejoindrait la légende de la rencontre d'Ilya avec deux saints et le fait qu'il acquiert une force surhumaine à l'âge christique. Ilya a été canonisé par l'église orthodoxe en 1643, parmi les 69 héros de la laure de Kyïv-Pichersk. Mais si le héros des bylines emprunte son aura à ce saint, il semble qu'Ilya Mouromets soit bien une fusion de plusieurs personnages historiques : les différents faits d'armes attribués à Ilya remontent par exemple à des siècles différents, du règne de Vladimir au XIV^e siècle.

Ce mélange annonce le sens des transformations que subira le personnage : à travers ses multiples avatars, qu'ils soient littéraires, picturaux ou cinématographiques, l'histoire rejoint souvent la fiction et le profane le sacré : le terrestre va donc de pair avec le spirituel qui marque les esprits. La figure du preux se transforme ainsi sans cesse à travers de multiples déplacements de paradigmes.

Arrêtons nous sur la byline intitulée *La Vocation d'Ilya* dans laquelle apparaît Ilya pour suivre la genèse du héros¹¹⁹:

Qui nous parlera du vieux temps,
Du vieux temps, du temps passé,
D'Ilia Mouromets ?
Ilia Mouromets, fils d'Ivan,
Resta cul-de-jatte trente-trois ans ;
Vinrent le trouver deux frères mendians,
Jésus-Christ lui-même, deux apôtres
« Dis donc, Ilya, apporte-nous à boire !
- Frères mendians, je suis sans bras, sans jambes !
- Lève-toi, Ila, ne te moque pas de nous ! »
Ilya se mit debout, comme si de rien n'était ;
Il alla, apporta une tasse d'un védro et demi. (p. 36)

¹¹⁹ Nous nous référons ici à la traduction de Louis Jousserandot, dans : *Les Bylines Russes*, Introduction, traduction et commentaires par Louis Jousserandot, Paris, La Renaissance du Livre, 1928.

Dans ce passage, qui raconte le caractère miraculeux de la transformation d'Ilya et de sa naissance en tant que héros, l'imaginaire christique apparaît de manière évidente : l'âge ainsi que la figure du mendiant-apôtre renvoient au Christ. La force surhumaine du héros épique commence à s'esquisser.

Un deuxième extrait insiste sur le fait que tout combat n'est pas bon à prendre :

Tu seras, Ilya, un grand bogatyr
Et ta mort au combat n'est pas inscrite,
Bats-toi, combats avec tous les bogatysr
Et avec toutes les hardies cavalières
Seulement ne va pas te mesurer
Avec Svyatogor le bogatyr :
La terre le porte sur soi avec peine
Ne va pas lutter avec Samson le bogatyr :
Il a sur la tête les sept cheveux de l'ange
Ne te bats pas aussi avec la race de Mikoula
La terre humide notre mère l'aime ;
N'affronte pas non plus Volga Seslavtich :
Il ne te prendra pas par la force
Mais par la ruse, la finesse. (p. 37-38)

On trouve ici une incitation à la tempérance et la mesure : Ilya ne doit pas affronter Svyatogor, son ainé, ni Samson, par respect de la foi, ni Mikoula, car ce serait un combat fratricide, étant donné que Mikoula est un autre fils de la terre mère, une notion clé des bylines. De même, on lui dit de ne pas affronter Volga, un guerrier qui se distingue non par la force mais par la ruse et la finesse. La genèse d'Ilya se fait donc à travers une bénédiction qui est une exhortation à la fois sage et pieuse. Même si Ilya est doté d'une grande force, il n'en fera pas usage à mauvais escient, ni dans des guerres fratricides ni dans l'outrage d'autres héros portés par la même terre. La terre, à qui l'on prête un aspect maternel, donne aussi la force au héros : un procédé récurrent dans les bylines.

Après la genèse du personnage historique, voyons quelques faits et gestes du héros. Citons l'épisode le plus connu, *Ilya et le Solovei-Razboinik*, le rossignol-brigand. Il s'agit d'un dialogue entre Ilya, le Prince Vladimir et le Solovei-Razboinik qui est une créature chimérique, mi-homme, mi-oiseau, doté d'un souffle mortel, inspiré par un noble, mais devenu bandit des grands chemins qui détrousse les voyageurs. Ici, il vient d'être capturé par Ilya et est emmené auprès du Prince Vladimir :

Solovei dit ces paroles :
« Ah, prince soleil Vladimir
et vieux cosaque Ilya Mouromets !
Si vous lui donnez la liberté,
Il nous tuera tous ! »
Je construirai autour de la ville de Kiev

Des villages avec des colonies,
 Des rues avec des ruelles,
 Des villes avec des faubourgs,
 Des monastères pour prier Dieu.
 Le vieux cosaque Ilya Mouromets dit :
 « Toi, prince soleil Vladimir !
 Il n'est pas constructeur, il est dévastateur.
 Tu dévasteras des villages avec des colonies,
 Des villes et des faubourgs ! »
 Alors, d'autres bogatyrs dirent :
 « Ah, prince soleil Vladimir,
 Et vieux cosaque Ilya Mouromets !
 Si vous lui donnez la liberté,
 Il nous tuera tous¹²⁰ ! »

Suite à cette discussion, Solovei est emprisonné. Ilya fait preuve de clairvoyance et parvient à déjouer la ruse du Solovei qui se présente en libérateur et en salvateur mais dont la tromperie est manifeste et marque une volonté de nuire. Ilya n'est donc pas uniquement caractérisé par sa force mais également par un jugement moral sage et intelligent ; les autres bogatyrs le soutiennent.

Icône

Ilya Mouromets est vénéré par l'église orthodoxe et représenté sur plusieurs icônes. À titre d'exemple, nous étudierons une icône éponyme datant de la fin du XIX^e siècle, intitulée *Saint Ilya de Mourom* (figure 1) et dont on retrouvera des éléments dans de futures figurations du personnage.

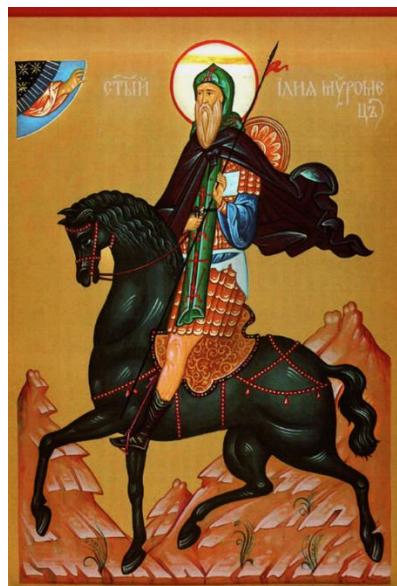


Figure 1. *Saint Ilya de Mourom* (fin du XIX^e siècle)

¹²⁰ Vité d'après : Patrice Lajoye, *Ilya Mouromets Et autres héros de la Russie ancienne*, Anachrasis, p. 51-52.

Le nom d'Ilya Mouromets écrit en slavon figure à droite de l'icône. Le héros est représenté à cheval, ce qui est récurrent : Ilya apparaît souvent armé d'une lance et d'un bouclier, ce qui fait de lui un saint représenté comme protecteur. Ses traits sont ceux d'un homme d'un certain âge, emprunts à la fois de douceur et de simplicité. On peut songer à cette vue aux représentations de Saint-Georges, mais sa posture est différente (ce dernier est représenté en combattant) et les icônes sur lesquelles il est figuré sont majoritairement dominées par la couleur rouge, symbole de la passion et du sacrifice. Dans les représentations d'Ilya, parmi des éléments de vert et de rouge, c'est la couleur or qui domine, symbole de la lumière, d'un rayonnement bienveillant. Cette couleur fait par ailleurs apparaître une splendeur indestructible et peut être considérée comme le reflet de l'éclat du soleil, à la différence des autres couleurs qui, elles, vivent de la lumière mais ne la projettent pas. La couleur or est souvent utilisée dans la représentation des auréoles ou pour les vêtements du Christ. Ici, l'auréole d'Ilya et le fond sont peints en or et ses vêtements sont partiellement dominés par la même couleur, ce qui renvoie au rayonnement bienveillant et à la sainteté du personnage. Le vert de sa tunique évoque quant à lui un autre symbolisme, celui de la vie, de la renaissance et de la terre. Dans l'ensemble, ce sont des couleurs qui symbolisent bien le personnage qui est certes un guerrier, mais qui ne doit pas par ses actions s'écarte de la lumière : au sens philosophique, il doit porter la vie.

Les Bogatyrs de Vasnetsov

On doit au peintre Viktor Vasnetsov (1848-1926) une résurgence de sujets issus du folklore et de la religion. Son tableau *Les Bogatyrs* (1898) (figure 2) représente trois preux, de gauche à droite : Dobrynia Nikitich, Ilya Mouromets et Aliocha Popovitch. Ils sont issus de milieux différents : Ilya est un fils de paysans, Aliocha est le fils d'un pope et Dobrynia est un fils de notables. À eux trois, ils incarnent donc les différentes strates du peuple, tout en renvoyant au chiffre symbolique de trois et à la trinité de la religion chrétienne.



Figure 2. Viktor Vasnetsov, *Les Bogatyrs*, 1881-1898.

Ilya, au centre de la toile, est le plus robuste des trois bogatyrs : il regarde au loin et symbolise une force qui est toutefois mesurée, sage. Sa posture demeure proche de celle adoptée sur l'icône. Il incarne la volonté et la fermeté ; ses traits sont simples, réguliers, non dépourvus d'une certaine noblesse, ce sont des traits d'un homme d'un certain âge qui symbolisent la maturité et l'expérience. Dobrynia Nikitich, avec son épée, peut symboliser la gouvernance. Tout comme Ilya, il est à l'affut, comme prêt à défendre celui qui en sentirait le besoin. Or la lance d'Ilya semble se mettre devant le cheval de Dobrynia. Cette symbolique semble capitale : la lance est en effet perçue comme un barrage du peuple devant celui qui les gouverne, image-écho de l'idée que le gouvernant doit agir uniquement dans le bien de son peuple, et surtout avec son assentiment.

Aliocha Popovitch, à droite, est dans une posture différente d'Ilya et de Dobrynia, il n'est pas prêt au combat. Ses attributs sont aussi différents : il porte un archer et des gousli, l'équivalent russe du cythare. Fils de pope, il incarne le pouvoir spirituel mais aussi le pouvoir artistique, créatif, la jeunesse et la vivacité de l'esprit. Les casques des trois bogatyrs peuvent rappeler la forme des coupoles des églises orthodoxes. C'est une image de cohésion et d'unité entre les composantes multiples d'une société, qui peut rappeler la nécessité de l'harmonie et de la coexistence de valeurs humanistes liées avec celles du pouvoir si l'on se réfère aux nombreuses analyses effectuées à partir de cette toile¹²¹.

Ilya dans le film d'Alexandre Ptouchko (1956)

L'affiche présentant le film d'Alexandre Ptouchko de 1956 reprend pratiquement de manière identique la figure d'Ilya tel qu'elle apparaît sur la toile de Vasnetsov. Détail transformé mais peu anodin, la tunique et la lance du bogatyr deviennent rouges, la couleur du drapeau soviétique qui symbolise le régime dans l'art depuis les premières toiles peintes par des artistes comme *Pur rouge* d'Alexandre Rodchenko, en 1921. Le recours aux héros des bylines et autres figures historiques du passé était courant dans le cinéma soviétique, dans la constitution d'une nouvelle logique impériale. C'était déjà le cas dans le film de Sergueï Eisenstein, *Alexandre Nevski* en 1938, personnage historique qui revêt les traits d'un héros épique : on lui doit des exploits impressionnantes dignes de ceux d'un personnage de fiction. Ses faits et gestes sont récupérés, créant une synthèse entre un héros réel et fictif : le mythe du Moyen Âge devient un mythe politique. Dans le film de Ptouchko apparaissent aussi d'autres héros comme le géant

¹²¹ Voir par exemple la chaîne youtube russe *Obzori Karty*, sous : www.youtube.com/watch?v=riLiMPHO1z8.

Sviatogor, Aliocha Popovitch et Dobrynia Nikitich, déjà représenté sur la toile de Vasnetsov. C'est toutefois Ilya, « le géant des steppes », qui est le principal héros. Son origine paysanne, populaire, est centrale et épouse l'idéal du héros soviétique issu du peuple. Barbara Tirakhova écrit à ce propos :

Le héros principal du film de Ptouchko c'est Ilya Mouromets, joué par l'un des acteurs préférés du public mais aussi de l'état – Boris Andreev, il est devenu l'incarnation de la fiabilité, de la force de la terre, du courage, du patriotisme et de la simplicité : par sa bonhomie et son aspect de « bogatyr », l'aspect physique de l'acteur était idéal. Dans l'épos des bylines, Ilya est un héros national russe, dont le but principal est de servir sa terre natale¹²².

Ainsi, Boris Andreev revêt les traits du héros et incarne par son physique la force de ce saint d'origine paysanne, proche de la terre, dévoué, simple et robuste, servant un idéal inscrit dans la lignée de l'idéologie socialiste.

Regardons le poster du film¹²³ (figure 3) : le visage du bogatyr semble plus mur et sa barbe est devenue grise. L'hommage à Vasnetsov est évident : dans un cadre épuré, Ilya apparaît devant un champ de blé. Ce symbole apparaît à de multiples reprises dans le cinéma soviétique et symbolise la terre. Au fond, on distingue un groupe de guerriers, peints en rouge, ainsi que les coupoles de la ville de Kyïv. Les compagnons d'Ilya, cependant, n'apparaissent pas sur le devant de la scène, bien qu'ils soient présents dans le film.



Figure 3. Oleg Volkov, affiche du film d'Alexandre Ptouchko, *Le Géant des Steppes*, Studio Mosfilm, URSS, 1956.

¹²² « Главный герой фильма Птушко – Илья Муромец, в исполнении одного из любимых актеров как публики, так и главы государства – Б. Андреева, стал воплощением надежности и земной силы, мужества, патриотизма и простоты; в своей человечности и обыденности «богатырский» типаж актера идеально совпал с актерской задачей. Илья Муромец в былинном эпосе – это русский национальный герой [Пропп, 1999, с. 249], главной целью которого является служение родной земле. » (Тирахова В. А., Мифологизация базовых концептов героического эпоса в советском кинематографе 1930–1950-хг., *Верхневолжский филологический вестник* 2020 3(22), р. 203-212. Notre traduction).

¹²³ VOLKOV Oleg, Poster du film d'Alexandr Ptouchko *Le Géant des Steppes*, Studio Mosfilm, URSS, 1956.

Les bylines ont souvent pour sujet le joug tataro-mongol et la résistance du peuple russe. L'ennemi tatar chez Ptouchko est ainsi caractérisé par des traits d'une grande laideur, grossiers voire caricaturaux. C'est le Solovei-Brigand, mais aussi Kalin (sonorité qui rappelle Cain), un empereur légendaire de la Horde d'or tatare. Le contexte historique de ce film créé après la Seconde Guerre mondiale suggère que l'ennemi est aussi symboliquement le nazisme. Il y a donc chez Ptouchko une volonté d'inscrire le peuple soviétique en digne héritier des héros des bylines. Si l'on se réfère à Patrice Lajoye (2009, 13), le coût de la production du film était immense et décalé par rapport à l'époque : en effet les moyens mis en route afin de figurer l'immensité de la steppe étaient excessifs, compte tenu de la période et du fait que l'URSS sortait de la Seconde Guerre Mondiale.

Il convient aussi de souligner le fait que le film fut créé en 1956, soit trois ans après la mort de Staline. Or, on voit à plusieurs reprises Ilya s'opposer à la volonté du Prince Vladimir qui veut le mettre en geôle. Ainsi, ce film constitue aussi un moment unique de la critique du pouvoir dans le cinéma soviétique, un aspect qui aurait difficilement été possible sous Staline.

Qu'en est-il du lien avec la byline d'origine ? Il semble que dans le film, la forme prime sur le fond car l'on s'écarte du sens originel des bylines dans lesquelles apparaît Ilya, même si le style naïf et simple adopté dans la récitation et l'esthétique du film peut être rapproché de l'esprit populaire des bylines. Mais la réflexion morale autour de la vie du saint passe bien au second rang dans le film. Ce sont surtout l'excès et la démesure de la geste épique qui demeurent à travers les images grandioses des champs de bataille, allégories de l'armée rouge, si l'on se replace dans le contexte de l'après-guerre. L'écart entre la forme et le fond s'accentuera de plus en plus dans les futures représentations du bogatyr.

Les détournements de l'image d'Ilya dans la Russie de Poutine

Depuis les années 2000, et plus précisément depuis 2004, il y a une nouvelle résurgence des bogatys dans l'imagerie populaire après des décennies de relative absence. Si le dernier dessin animé représentant Ilya avant les années 2000 datait de 1978, les héros des bylines, longtemps délaissés par les enfants et le jeune public reviennent désormais à l'écran, et parmi l'ensemble de bogatys, Ilya Mouromets est forcément présent. Cette résurgence témoigne d'une volonté de faire renaître des héros issus du folklore russe afin de contrecarrer l'importance des personnages cinématographiques issus de la culture populaire venant d'autres aires culturelles, à laquelle s'identifient souvent les enfants de la période post-soviétique.

Cette résurgence du bogatyr peut être lue de deux manières différentes, louable de prime abord car elle permet *a priori* aux jeunes de redécouvrir les bylines, versions russes de l'épopée et de renouer également avec l'imaginaire de Vasnetsov, qui fait partie du patrimoine culturel russe, voire mondial. Mais on déchante rapidement, car le bogatyr, dans l'imagerie contemporaine russe, semble dépourvu de son contexte littéraire et artistique, moral, symbolique. Il devient plutôt un colosse incarnant une force brute, beaucoup plus jeune que dans les bylines également. Sur une image de jeu de cartes, (figure 4) par exemple, une figuration du bogatyr semble déroutante, tant il prend l'allure d'un être monstrueux, tout en muscles démesurés. Cette image peut symboliser la dérive nationaliste (les vertus du combattant sont incarnées uniquement par la force brute symbolisée par cette musculature) et les velléités guerrières du régime actuellement en place en Russie. Dans ces adaptations actuelles issues des bylines, quelques éléments de textes originaux subsistent, mais ils s'en éloignent beaucoup et semblent revêtir des traits caricaturaux.



Figure 4. *Ruslan Slobodan*, illustration figurant Ilya Mouromets pour le jeu de cartes *Légendes de Russie*, 2009.

Prenons l'exemple d'un dessin animé de 2007, *Ilya Mouromets i Slovei-Razboinik (Ilya Mouromets et le Solovei-Brigand)*¹²⁴. Quand on lit le résumé du scénario, la synthèse de différentes bylines prend un sens aussi fort qu'actuel : Ilya Mouromets vient en effet délivrer Kyïv et ses trésors du cupide Solovei le Brigand. Ce fait n'est pas anodin : les commentaires sur le dessin animé présent sur Youtube ont été fermés. Dans ce dessin animé, le Prince Vladimir-Soleil Rouge, le régent de la Ville de Kyïv, est décrit comme un gouvernant cupide qui opprime la presse (symbolisée par la jeune Alionouchka, personnage qui écrit une *létopis*, l'équivalent de la chronique médiévale) et Ilya entre à plusieurs reprises en conflit avec Vladimir : sa liberté, ses

¹²⁴ Alexandre Boyarski et Vladimir Toropchin, *Ilia Mouromets et le Rossignol-Brigand*, STB Melnitsa, Russie, 2007.

opinions et ses principes moraux sont placés au-dessus de la volonté du Prince. Est-ce là un clin d’œil possible, une critique face à Poutine ? Dans ce cas, la réécriture pourrait être heureuse. Mais si l’on se place dans la perspective que le Prince Vladimir de Kyïv ne symbolise plus le prince de la Rus mais la ville actuelle de Kyïv, alors le sens devient tout autre, et nous sommes face à la mise en scène d’un héros russe qui déjoue les ruses d’un prince de Kyïv cupide, ce qui nourrirait la propagande du Krémlin... Nous ignorons quelle a été la volonté du réalisateur, mais dans tous les cas, nous sommes sur un terrain glissant, et surtout très éloigné des bylines d’origine.

*

La Rus de Kyïv n’existe plus depuis bien longtemps et les cartes du monde ont été redessinées. Si cet ancien État pouvait symboliser l’unité des peuples slaves, cette idée est aujourd’hui instrumentalisée par le Kremlin et l’on voit les terribles dérives de cette volonté néfaste de reconstruire un empire, que ce soit la Rus de Kyïv, l’empire des tsars ou l’empire soviétique. Aujourd’hui, « l’histoire avec sa grande Hache », comme dirait Georges Perec, fait des ravages. L’Ukraine, le Bélarus et la Russie sont des nations distinctes, avec des langues différentes. Dans ce contexte, Ilya Mouromets, le héros des bylines, pourrait symboliser la résistance des pays voisins face à une Russie expansionniste et guerrière, mais aussi la résistance du peuple russe et de la société civile face au tyran qui les opprime. L’on pourrait dire que l’Ukraine peut se réclamer légitimement de la sagesse et du courage d’Ilya et que le Solovei-Brigand ou Kalin peuvent symboliser Poutine. L’on pourrait toutefois regretter l’instrumentalisation de ces personnages de bylines à des fins politiques, la rupture du lien avec les textes et le sens originel ou pire, leur détournement. Le personnage d’Ilya est souvent détaché de ce qu’il était à l’origine : c’était déjà le cas dans le film d’Alexandre Ptouchko, où Ilya est devenu le symbole de la victoire du peuple sur le nazisme qui, lui, empruntait les traits grotesques du Solovei.

Aujourd’hui encore, le film de Ptouchko et Ilya se retrouvent au centre des champs de bataille d’une actualité douloureuse : le studio *Mosfilm* propose une large diffusion du film de Ptouchko dans les cinémas russes. D’un autre côté, comme l’indique la chercheuse ukrainienne, Olena Polishchuk (2018), les livres sur les bogatyrs et les films pour enfants qui les mettent en scène sont proscrits depuis des années en Ukraine comme symboles des revendications guerrières russes – et ceci alors qu’Ilya appartient également au patrimoine culturel ukrainien, tout comme à celui du Bélarus. Olena Polishchuk écrit à propos de cela : « de notre point de vue, l’intérêt des contemporains est dû au jeu, qui est important pour la stratégie

de la pensée artistique. C'est un jeu avec le sens de l'information. C'est aussi un jeu dans lequel la fiction et la fantaisie sont importants.^{125»}

Ainsi, Ilya Mouromets traverse les époques et évolue : héros vertueux des bylines, saint de l'église orthodoxe, symbole de la victoire de l'armée rouge ou instrument de propagande, il reste un personnage qui fascine et inspire mais qui est également instrumentalisé et détourné de son sens originel. Pour retrouver celui-ci, le moyen le plus sûr serait de relire les bylines médiévales et revenir donc aux sources originelles dans lesquelles naît Ilya.

Références bibliographiques

- Ilya Mouromets et autres héros de la Russie ancienne.** Textes traduits par Viktoriya et Patrice Lajoye. Toulouse : Anachrasis Éditions, 2009.
- LAJOYE, Patrice. **Ilya Mouromets et autres héros de la Russie anciennes.** Textes traduits du russe par Viktoriya et Patrice Lajoye. Paris: Anachrasis, 2009.
- LAJOYE, Patrice. Un héros venu du Moyen Âge russe. **Histoire et images médiévales** n°15, décembre-janvier 2011.
- JOUSSERANDOT, Louis. *Les Bylines russes*. Paris, 1928.
- TRADIGO, Alfredo. **Comment regarder les icônes et Saint d'Orient**. Paris: Hazan, 2005.
- POLISHCHUK, Olena. Artistic Myth and its Interpretations of Cultural Heritage of the Eastern European Countries in the Popular Animated Films of the Post-Soviet Period. **Future human language** n° 10, 2018, sous: http://eprints.zu.edu.ua/27793/1/FHI_10_Polishchuk.pdf (consulté le 19/02/22).
- Obzori kartyn**, sous: <https://www.youtube.com/watch?v=riLiMPHO1z8>.

Filmographie

- BOYARSKI, Alexandre ; TOROPCHIN, Vladimir. **Ilya Mouromets et le Rossignol-voleur**. STB Melnitsa, Russie, 2007. Voir sous : https://www.youtube.com/watch?v=mMmTAh4_xDc
- PTOUCHKO, Alexandre. **Ilya Mouromets, dit Le Géant de la Steppe**. Studio Mosfilm, URSS, 1956.

Sources iconographiques

- ANONYME, **Saint Ilya de Mourom, palekh**, fin du XIX^e siècle.
- SVOBODIN, Ruslan. Illustration figurant Ilya Mouromets pour un jeu de cartes, « Légendes de Russie », 2009.
- VASNETSOV, Viktor. **Les Bogatyrs**, huile sur toile, 259x446cm, Galerie Tretiakov, Moscou, 1881-1898.
- VOLKOV, Oleg. **Affiche du film d'Alexandr Ptouchko**, Studio Mosfilm, URSS, 1956.

¹²⁵ "In our opinion, the interest of contemporaries to them is due to the game, which is important for the strategy of artistic thinking. This is a game with a sense of information. It is also a game in which fiction and fantasy are important." (*Ibid.*, notre traduction).



LIMA, Raquel Pereira de Lima; ARAÚJO, Rodrigo Michell. Quando o outro é o mesmo: as adaptações de 'O Uruguai' por Breunig e Galdino. In: **Revista Épicas**. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 113-129. ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

QUANDO O OUTRO É O MESMO: AS ADAPTAÇÕES D'O *URAGUAI* POR BREUNIG E GALDINO

LORSQUE L'AUTRE EST LE MÊME:
LES ADAPTATIONS LITTÉRAIRES DE *L'URAGUAI* PAR BREUNIG ET GALDINO

Raquel Pereira de Lima¹²⁶
Universidade Federal de Sergipe

Rodrigo Michell Araujo¹²⁷
Universidade do Porto

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar duas adaptações brasileiras da epopeia *O Uruguai*, de Basílio da Gama. Uma delas foi escrita pelo experiente adaptador de clássicos para o público infantojuvenil Luiz Galdino (2011), e a outra pelo jornalista, tradutor e editor Rodrigo Breunig (2019). Poema épico, sua estrutura compõe-se de cinco Cantos, nos quais somam 1377 versos brancos e decassílabos. Publicado pela primeira vez em 1769, a obra, que é dedicada ao irmão do Marquês de Pombal, exalta os atos pombalinos contra os padres jesuítas, resultando no declínio da Companhia de Jesus. Considerada por Antonio Cândido o ponto decisivo e, talvez, o mais importante da "formação" da literatura brasileira, evidenciaremos a dinamicidade e complexidade que a obra supõe e que são próprias do gênero épico. Partindo da *Teoria da adaptação* (2013) de Linda Hutcheon, analisaremos as adaptações feitas por Rodrigo Breunig e Luiz Galdino, tendo este último um público-alvo de jovens em idade escolar. Buscamos argumentar que a "faculdade adaptativa" presente no nosso *corpus* de estudo materializa um "mesmo" que se desdobra em "Outro", embora àquele permanecendo ligado.

¹²⁶ Mestre em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (2014). Membro do GT 22, "O épico no cinema", do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos). Professora Assistente do Departamento de Letras Libras da Universidade Federal de Sergipe. Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: raquellima10@yahoo.com.br

¹²⁷ Doutor em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal (2020). Membro do GT 10, "Épica, filosofia e religião", do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos). E-mail: rodrigo.literatura@gmail.com

palavras-chave: *O Uraguai*, Basílio da Gama, Rodrigo Breunig, Luiz Galdino, adaptação.

RÉSUMÉ: Ce travail a pour but d'analyser deux adaptations brésiliennes de l'épopée *O Uraguai*, de Basílio da Gama. L'une des deux a été écrite par l'adaptateur expérimenté de classiques pour enfants et adolescents Luiz Galdino (2011), et l'autre par le journaliste, traducteur et éditeur Rodrigo Breunig (2014). Le poème se compose de cinq chants, dans lesquels il y a 1377 vers blancs et décasyllabes. Publié pour la première fois en 1769, l'ouvrage, dédié au frère du marquis de Pombal, fait l'apologie des actes du marquis contre les prêtres jésuites, qui ont entraîné le déclin de la Compagnie de Jésus. L'ouvrage est considéré par Antonio Cândido comme le point décisif et, peut-être, le plus important de la « formation » de la littérature brésilienne. Nous soulignerons le dynamisme et la complexité que suppose cette œuvre et qui sont caractéristiques du genre épique. En partant de la *Théorie de l'adaptation* de Linda Hutcheon (2013), nous analyserons les adaptations par Rodrigo Breunig et Luiz Galdino, ce dernier ayant un public cible de jeunes en âge scolaire. Nous cherchons à argumenter que la « faculté adaptative » présente dans notre corpus d'étude matérialise un « même » qui se déploie dans « l'Autre », tout en restant connecté à celui-ci.

mots clés: *O Uraguai*, Basílio da Gama, Rodrigo Breunig, Luiz Galdino, adaptation.

Nos mais de duzentos anos que separam o poema épico *O Uraguai*, de Basílio da Gama, de suas adaptações, pôde a literatura no Brasil desenvolver-se enquanto sistema, talvez o que melhor funcionou no pensamento brasileiro. Nisto, a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Cândido, torna-se obra elementar por fornecer uma sólida base de nosso sistema literário, sobretudo alçado em um período de “transição”, que foi o século de Basílio. Os críticos e os autores, neste intervalo secular, passam a ocupar e a partilhar uma “comunidade”¹²⁸ que também se encontra com o leitor. Deste momento árcade, ao qual *O Uraguai* se insere, até o nosso, o sistema literário vai desenvolvendo sua organicidade em tons vivos, modulando também a forma, mesmo que, neste itinerário, não escape àquilo que Afrânio Coutinho (1968, p. 29) sintetizou como “a marcha do espírito brasileiro” como procura fundamental.

Se na perspectiva sistemática de Cândido o momento literário de Basílio é o de preparação para a consciência de brasilidade que se forma durante o século seguinte – embora a literatura dita neoclássica seja vista pela crítica como “consciente” (MERQUIOR, 1996, p. 39) –, não deixou a crítica literária (anterior à *Formação*) de apontar as incertezas e as contradições inerentes não apenas ao entorno de Basílio da Gama, como ao próprio poema épico. É o caso de José Veríssimo, que cristaliza seu estranhamento perante a obra e o autor. Embora o poema seja “*limitado* pela realidade material do acontecimento” (VERÍSSIMO, 1963, p. 111, grifo nosso), não deixa o crítico de notar, com espanto, que a genialidade do autor está no seu primado da sensação.

¹²⁸ Apropriamo-nos do conceito de “comunidade inconfessável”, proposto por Maurice Blanchot (2013, p. 76), isto é, uma comunidade fundamentada por um “princípio de incompletude”, sempre jogando nos limites da linguagem.

Sem a pretensão de ignorar a variada fortuna crítica existente, sobretudo aquela presente nos mais diversos manuais de história literária, recorremos à crítica apenas como ponto de partida para justificar nossa investigação em torno de duas adaptações de *O Uruguai*. Qual o interesse da leitura do século XXI sobre um poema épico do período neoclássico que, do ponto de vista da crítica literária, permaneceu no lugar do impasse? Ora, basta citarmos a referida *Formação* (1975, p. 127), pois nela o poema instaura um “ponto decisivo, quiçá o mais importante para a formação da nossa literatura”. Uma década após a primeira publicação da *Formação*, em um ensaio intitulado “A dois séculos d’*O Uruguai*”, escrito em 1966, Cândido não poupa esforços em explorar pontos de fragilidade da obra, como (o maior deles, segundo o crítico) a não aderência ao gênero épico, justificando neste texto que o poema *O Uruguai* é apenas um “disfarce” épico. Nas palavras do crítico literário, o poema “é belo e mal composto” (CANDIDO, 1977, p. 176). Neste sentido, nossa investigação está mais próxima de críticos como Ivan Teixeira (2008, p. 176), que interpreta o poema como “uma intervenção poético-cultural no grande debate da história”, além de Anazildo Vasconcelos e Christina Ramalho (2015, p. 139), que não deixam de destacar que “a contribuição de *O Uruguai* para a formação da nacionalidade literária é, provavelmente, a mais importante da épica neoclássica”.

Aproximamo-nos destes críticos que, de algum modo, leram a obra de Basílio “junto com” a perspectiva cultural do momento, por acreditarmos que esta leitura anti estruturalista melhor apreende a dinamicidade da obra, sobretudo nos duplos movimentos que vão se alternando nos cinco Cantos, como a narrativa dos rodapés em paralelo com a ação do poema, e a alternância do posto de herói, que parece revezar entre o General Gomes Freire de Andrade e a perspectiva indígena a partir de Cacambo.

Em nossa investigação sobre as adaptações contemporâneas do poema de Basílio da Gama, interessa-nos sobretudo destacar o jogo dinâmico que se faz no tecido poético para argumentarmos que *O Uruguai* constitui o amadurecimento de uma autenticidade que já vinha sendo preparada pelos autores de antes em nossas letras do Brasil colônia. Por “autenticidade” entendemos aqui o caráter de *singularidade* da obra literária, a sua “razão de ser”, ou, na esteira de Martin Heidegger, aquilo que podemos definir como a “verdade” e a “essência” da obra de arte, mesmo que essa “verdade” seja no fundo sempre incerta.

É mister pontuar que nos três primeiros séculos do Brasil o poema épico, a nosso ver, não teve grandes oportunidades de afinar o passo com o pensamento filosófico – embora, em momentos distintos, tenham sido produzidos dois épicos caros e importantes no estreitamento do literário com o filosófico, que são *A gesta de Mem de Sá* (José de Anchieta) e, quase duzentos anos depois, *O Uruguai*. Não podemos adentrar nos motivos para o longo hiato da abertura do épico à matriz filosófica, mas cabe-nos destacar como, *modernamente*, este trânsito acaba

sendo um pouco desatendido pela crítica e pelos críticos que se dedicam à literatura do período colonial, em detrimento de outras abordagens metodológicas¹²⁹.

É certo que nesta reflexão “junto com” Basílio da Gama, e não propriamente “sobre” Basílio, constitui um apelo à viabilização e consolidação de uma hermenêutica filosófico-literária que busque evidenciar o “pensamento literário” das obras neste período aqui situado – por isso acreditamos que o pensamento se desvela de maneira mais viva nos escritores e sobretudo nos poetas. É para ele que nos direcionamos quando propomos demonstrar a autenticidade de *O Uruguai*, ou seja, entendermos o poema como uma obra verdadeiramente autêntica, o que a coloca seguramente como produção fundamental do fenômeno literário do séc. XVIII. Demonstraremos o argumento aqui proposto a partir de duas linhas de força que perfilam a obra: a questão do tempo e o efeito do sublime.

Quando pensamos em “tempo”, no poema, falamos de uma oscilação entre *apego* e *desapego* da vida, que caracterizam uma espécie de “atenção à vida”. Vemos no poema que o apego se mantém estruturado na ótica do colonizador, um apego ao *tempo presente* e a tudo em que nele é ação e movimento. Isso é demonstrável no cumprimento do Tratado de Madrid acerca da povoação de Sete Povos das Missões por parte das tropas lusas e espanholas.

Evidente que há outros níveis de apego à vida no corpo do poema (como a resistência indígena – ao genocídio – em consórcio com os jesuítas, jocosamente desenhados n’*O Uruguai*), mas só temos acesso, neste momento, à ótica do colonizador. Importa-nos afirmar que a fixação pelo tempo presente tem uma função programática (cumprir objetivos), mas que ao mesmo tempo caminha no terreno da incerteza e da dúvida. No entanto, a oscilação para o *desapego* se evidencia justamente naquilo que Anazildo Silva (2017, p. 66) chamou de “episódio lírico”. Desapego à vida e ao tempo presente não quer dizer, n’*O Uruguai*, mística, se entendermos mística como o *descolar-se* do tempo. O desapego é o caminho tangente que a personagem Lindoia encontra para dar uma resposta de vingança ao assassinato de Cacambo. O desapego de Lindoia, após a previsão da ruína de Lisboa no terremoto de 1755 refletido nas águas, é a certeza que rivaliza a incerteza, abrindo um campo de tensão que, para nós, acaba se tornando um espaço privilegiado de uma autenticidade que aponta para o próprio pensamento poético-filosófico do poema.

O desapego de Lindoia se materializa no seu suicídio. Para nós, o suicídio da indígena, enquanto antevisão da decadência e enquanto “episódio lírico”, alinha a obra com a reflexão filosófica do próprio século XVIII de Basílio da Gama, e que constituiu a Estética enquanto ciência

¹²⁹ Pensemos, por exemplo, no quanto a reflexão seiscentista acerca do medo enquanto dispositivo contratual, proposta pelo filósofo contratualista Thomas Hobbes (*Leviatã*, de 1651), avulta na *Gesta de Mem de Sá*, esta obra de Anchieta quase cem anos antes de Hobbes.

das sensações e da percepção (Alexander Baumgarten). Assim, entendemos a sua morte como um *ato sublime*, pois o sublime é sempre algo grandioso, incomensurável, que nos ensina a nossa própria finitude. Se essa hipótese tem alguma validade, podemos ler esse episódio como sensibilidade que confronta o plano moral, a mesma moralidade que perfila as nossas letras no Brasil colônia. O sublime que caracteriza a obra se empareira, portanto, com o que há de esclarecedor no debate estético, de Burke a Schiller, ganhando aderência com aquilo que Terry Eagleton (2010, p. 35) chamou de “cultura do sentimento”, isto é, “a guinada fenomenológica do século XVIII” pela qual o “sentimento lubrifica as engrenagens do comércio”.

Buscamos nesta reflexão entender o tempo e o sublime sobretudo como uma via de acesso a uma autenticidade que se desdobra na obra de Basílio da Gama de diferentes maneiras, assumindo diferentes contornos. Percorremos, assim, o terreno da autenticidade para demonstrar uma possibilidade de hermenêutica poético-filosófica da obra. Podemos, agora, demonstrar a validade da hipótese de que o poema de Basílio da Gama é autêntico a partir das duas adaptações realizadas por Breunig e Galdino.

Adaptação: quase a mesma coisa?

Tomemos como ponto de partida uma apropriação livre de um título de obra de Umberto Eco sobre a tradução, *Quase a mesma coisa* (*Dire quasi la stessa cosa*), publicado originalmente em 2003. Seria a adaptação “quase a mesma coisa” que a obra primitiva? Entendemos que a adaptação é a transcodificação de um sistema para o outro. Ela vai além de filmes e romances estando presente em todos os lugares, como na televisão, nos teatros, nos parques e nos jogos eletrônicos. Para Linda Hutcheon, a crítica e o jornalismo veem as adaptações como secundárias, derivativas e algo culturalmente inferior. Ainda a este respeito, Linda Hutcheon (2013, p. 24) afirma que “se as adaptações são, por definição, criações tão inferiores e secundárias, por que estão assim presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior?”.

Diante de tais inquietações e angústias a respeito do valor atribuído a obras adaptadas de epopeias, decidimos nos debruçar, em especial, a duas edições, em prosa, de *O Uruguai*. Uma que foi elaborada para o público infantojuvenil e outra, presente em nova publicação do texto original em versos. Ao estudá-las, percebemos que adaptações não são simplesmente repetições do texto primitivo, pelo contrário, é uma nova obra que carrega em si a mesma aura¹³⁰ artística já discutida por Benjamin. Enquanto “reprodução”, o objeto artístico duplicado,

¹³⁰ Apropriamo-nos da “novidade” conceitual proposta por Walter Benjamin. Mesmo que Benjamin não fundamentalmente os “caminhos” para contornar um “problema” que ele refletiu (a Indústria Cultural), o conceito é tratado no texto

nos termos de Benjamin, não perde seu corolário aurático, pois mantém sua “unicidade” no tempo presente.

Adaptar uma obra é torná-la autônoma e não dependente do seu original. Não é critério de valoração de uma adaptação a proximidade ou fidelidade do tema fonte, mas a maneira artística e única que o autor/adaptador foi capaz de criar, pois ele não é um repetidor e sim um criador. Para Linda Hutcheon (2013, p. 28), “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”. A adaptação é uma transposição anunciada, uma criação e uma intertextualidade. Mesmo que a obra adaptada faça parte do cânone literário, ela pode não ser conhecida diretamente, mas carregar uma “memória coletiva” construída culturalmente¹³¹, que perfila uma “comunidade” a partir de experiências narrativas que são oralmente ou visualmente construídas – pensemos, por exemplo, no drama shakespeariano de Romeu e Julieta, narrativa que ficou universalmente conhecida como a de um “amor impossível”, ou seja, mesmo que o leitor não tenha tido acesso à peça de Shakespeare, ele irá reconhecer com profundidade os elementos presentes no texto primitivo.

Nestes termos, acreditamos ser oportuna a provocação lançada por Walter Benjamin no ensaio “The task of the translator”, sobre Baudelaire, em *Illuminations* (2007, p. 69): “A tradução é destinada a leitores que não entendem o original?”. Ainda podemos formular a questão de outra maneira: seria a obra adaptada/traduzida destinada a leitores que nós, leitores especializados e pertencentes à “comunidade” acadêmica, julgamos não entender o original? Se isolarmos a provocação, embora não esquecendo que Benjamin foi um crítico ferrenho da Indústria Cultural, entendemos que o que nos sobressai é o “risco” de a obra adaptada sofrer alguma “perda” – no âmbito da estética, da linguagem ou da forma – e ser interpretada no modelo benjaminiano da “massificação”.

Para nós, toda adaptação sempre nasce de uma “demanda”. O que se tem em vista pode ser tanto a popularização de um “texto 1” através do “texto 2” – para usarmos uma etiqueta bastante comum no âmbito da literatura comparada –, quanto a acessibilidade de um “texto 1” já distante temporalmente do “texto 2”. Este, tanto pode lhe conferir o acesso, quanto uma atualização do texto fonte.

Se utilizamos termos comuns à literatura comparada, é porque temos a intenção de situar nossa investigação nesse campo de estudos. Aqui, nos interessa sobretudo aquilo que os

hoje muito popular “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito em 1935, sofrendo alterações alheias à vontade do autor até a publicação final de 1955. Interessa-nos, sobretudo, a imagem que o conceito supõe, que é a de uma “atmosfera” invisível que plaina sobre a obra de arte. Afinal o vocábulo vem do latim *aura* (sopro), derivado de *aureum* (ouro). Com isso, entendemos “aura” como uma outra forma de falar da “autenticidade” do objeto artístico, assim como o próprio Benjamin também o entendeu.

¹³¹ Cf. Hutcheon, 2013, p. 168.

estudos da adaptação podem comungar com a literatura comparada, a saber, a noção de *instabilidade*. Quando falamos de “instabilidade” em literatura comparada, levamos em consideração a complexidade da própria definição e delimitação do campo, tal como destacado por Tiphaine Samoyault, em seu *A intertextualidade*. Não obstante as divergências de perspectiva e de escopo das tradicionais escolas francesa e americana (cf. NITRINI, 2010), nos desperta a atenção um conjunto de vocábulos e conceitos compartilhados por diversos teóricos da literatura comparada, mas que, de algum modo, se empareiram: cruzamentos (Kristeva), tecidos (Barthes), diálogos (Bakhtin), palimpsestos (Genette). Respeitando a especificidade de cada conceito, ambos, além de fornecerem uma sólida base para o estudo da intertextualidade como um dos pilares fundamentais dos estudos comparatistas, podem funcionar como conceitos introdutórios àquilo que é essencial no *intertexto desconhecido* de Michael Riffaterre, isto é, a “continuação da obra pelo leitor” (SAMOYAULT, 2008, p. 25). Nisto Riffaterre contribui com nossa investigação, pois acreditamos que o “desejo” de adaptação começa primeiramente no leitor.

Destacamos a importância de situar nossa pesquisa no horizonte da literatura comparada – mesmo que não seja de nosso propósito demonstrar o relacionamento dessa com as teorias da adaptação –, pois acreditamos que a “instabilidade”, que quer dizer “complexidade” interna (definição, delimitação, atuação) na literatura comparada, pode ser traduzida em “possibilidade” hermenêutica no âmbito das teorias da adaptação.

Nossa abordagem aproximativa com o campo dos estudos comparatistas se torna necessária para compreendermos as duas adaptações contemporâneas da obra setecentista de Basílio da Gama como formas de atualização do texto de origem. Temos em mãos três obras autônomas: *O Uraguai*, de Basílio da Gama, da qual originou *O Uraguai* (2019), de Rodrigo Breunig e *O Uraguai* (2011), de Luiz Galdino. Apesar de terem a mesma origem, estamos diante de textos diferentes e com objetivos que ora se aproximam, ora se distanciam. No entanto, as obras de Breunig e Galdino mais dialogam do que tensionam, pois elas comungam do mesmo objetivo de trazer mais acessibilidade do gênero épico ao leitor comum – embora a obra de Luiz Galdino se direcione mais para um público infantojuvenil, o que é demonstrável pelo apelo imagético presente na obra.

Na obra adaptada em prosa de Breunig é possível perceber que seu objetivo era fazer um resumo expandido do teor dos versos da obra. A sua versão foi publicada junto ao original pela editora L&PM POCKET. Do lado esquerdo a versão de Breunig e do lado direito a versão de Gama. Desse modo, o leitor tem acesso e compara as duas versões para um melhor entendimento do conjunto da obra, visto que o original pode causar dúvidas ao leitor que inicia esse tipo de texto pela primeira vez.

Já a versão escrita por Luiz Galdino foi destinada ao público infantjuvenil e saiu pela editora Paulinas. Essa adaptação é acompanhada por ilustrações de Daniel Araujo. Não temos a adição do texto original, mas a cada início de capítulo, Galdino fez um contexto histórico e um resumo para que o leitor já tome conhecimento do que esperar do capítulo. Outro aspecto que se diferencia nessa edição é o fato de ele optar por dar títulos aos Cantos, situação não feita pelo original, ou a versão de Breunig, que apenas nomearam como Canto Primeiro e Capítulo Primeiro, respectivamente.

Para Linda Hutcheon (2013), a adaptação não é vampiresca. Ela não elimina a obra fonte, mas a mantém viva de modo que alcance um público que não pode acessá-la. Os adaptadores em prosa tiveram a preocupação em manter a ordem dos acontecimentos e a riqueza do texto original, inserindo informações mais completas que, muitas vezes, ficavam na subjetividade do texto original. Galdino, em busca de acessibilidade para seu público leitor, produziu uma obra que atraísse os jovens sem perder a qualidade do texto fonte. Do mesmo modo, Breunig torna o enredo mais acessível para os leitores, independentemente da idade, sem perder o requinte do texto que o origina.

O Uruguai vs. O Uruguai: o Outro como mesmo

Passemos agora a uma seleta de trechos de nosso *corpus* de análise para procedermos ao exercício comparatista. A escolha das adaptações se deu pelo fato de serem versões acessíveis e que podem ser encontradas em lojas físicas e virtuais. Vale salientar que a versão de Breunig se encontra na mesma edição da obra de Gama, impressa pela L&PM POCKET, facilitando ainda mais o acesso às duas obras ao mesmo tempo.

Na obra primitiva, os cinco Cantos são denominados por numerais ordinais, ou seja, Canto Primeiro, Canto Segundo, Canto Terceiro até o Quinto; já na adaptação de Breunig, o termo Canto é substituído por Capítulo. Tal mudança não altera a obra, mas desconfigura a estrutura épica de nomear as sessões de Canto. Quando passamos para a adaptação infantjuvenil realizada por Galdino, podemos notar que o autor adotou semelhante estrutura utilizada por Breunig, embora apenas distinguindo-se deste na adição de subtópicos, a saber: “O desfile”, “A embaixada”, “Cacambo”, “Camboaté” e “A companhia”. Para a análise neste trabalho, optamos por selecionar fragmentos dos Cantos Terceiro e Quarto dos livros estudados.

Nos excertos abaixo, retirados do “Canto Terceiro” (Gama), do “Capítulo Terceiro” (Breunig) e do “Capítulo terceiro: Cacambo” (Galdino), podemos observar as diferenças e similitudes das obras em análise:

Debalde gritam, e debalde às margens
Corre a gente apressada. Ele entretanto
Sacode as pernas e os nervosos braços:
Rompe as escumas assoprando, e a um tempo,
Suspêndido nas mãos, voltando o rosto,
Via nas águas trêmulas a imagem
Do arrebatado incêndio, e se alegrava.
Não de outra sorte o cauteloso Ulisses,
Vaidoso da ruína que causara,
Viu abrasar de Troia os altos muros,
E a perjura cidade envolta em fumo
Encosta-se no chão e pouco a pouco
Desmaiando sobre as cinzas [...] (GAMA, 2019, p. 89).

Os soldados alardearam; e, inutilmente, correram até a margem do rio. O corpo desceu até o fundo arenoso e depois subiu, controlando as pernas e os braços nervosos. Chegou à tona, soprando as espumas, e se afastou. Na margem, deixou-se ficar, enquanto examinava nas águas trêmulas do rio o incêndio do outro lado, e ficou satisfeito. Tão satisfeito quanto deve ter ficado Ulisses quando, envaidecido, viu os altos muros de Troia desabando e a cidade, envolta em fumaça, desmaiando sobre as cinzas (GALDINO, 2011, p. 95-96).

[...] Os soldados gritam em vão, correm apressados até a margem. Ele agita as pernas e os braços; desponta na superfície e toma fôlego. Voltando o rosto, vê nas águas trêmulas o reflexo do incêndio. Fica alegre. Não menos alegre ficou Ulisses na ocasião em que, vaidoso da ruína que causara, viu os altos muros de Troia desabando e a cidade, envolvida pela fumaça, indo ao chão pouco a pouco, desmaiando sobre as cinzas (BREUNIG, 2019, p. 88).

Esses fragmentos narram o momento em que o indígena Cacambo incendeia o lugar onde os soldados estavam acampados. Após se retirar do local, consegue ver refletido na água o resultado de suas ações. Comparando os dois trechos adaptados, vemos que eles se mantiveram fiéis às informações do texto fonte sem perder a literariedade dos fatos. Contudo, há uma sutileza na adjetivação do herói Ulisses. Gama o descreveu como “cauteloso” enquanto os outros dois autores optaram por usar “envaidecido” e “vaidoso” no lugar. Tanto Galdino quanto Breunig trouxeram à tona uma característica de Ulisses que era a sua vaidade, pois não havia homem na Grécia que possuísse sua astúcia, diferentemente de Gama, que preferiu levantar a ideia de que ele era mais prevenido. Quanto a isto, acreditamos que Breunig e Galdino, de modo análogo, escolhem realçar o traço da vaidade de Ulisses porque esse melhor se ajusta ao sentimento de Cacambo diante do fogo posto.

Após o retorno do herói Cacambo, o padre Balda, com intenção de o separar da esposa Lindoia, o aprisiona. Nos versos de Gama, percebemos a construção poética da imagem nos versos: “[...] Não consente/O cauteloso Balda que Lindoia/Chegue a falar ao seu esposo; e manda/Que uma escura prisão o esconda e aparte/Da luz do sol [...]” (GAMA, 2019, p. 91). Os versos de Breunig (2019, p. 90), “Balda não deixa Lindoia nem mesmo falar com seu esposo:

manda prendê-lo e privá-lo da luz do sol”, e de Galdino mantiveram as informações, contudo esse adiciona uma a mais, trazendo ao texto um teor irônico como podemos perceber em: “Assim, quando o heroico Cacambo retornou, logo após o grande feito guerreiro no acompanhamento do inimigo, o padre não consentiu que Lindoia o visse. E como recompensa, mandou trancafiá-lo numa prisão, onde não pudesse ao menos ver a luz do sol” (GALDINO, 2011, p. 98; 100). Vê-se que este fragmento, com o acréscimo de “e como recompensa”, traz à luz o fato de que Cacambo estava sendo manipulado por Balda. O indígena o servia, assim como Lindoia, porém as reais intenções do padre eram que o seu protegido tomasse a liderança e a esposa de Cacambo. Vale destacar que, na obra de Basílio, Balda é o personagem mais controverso, por realizar um tipo de “traição” – o jogo duplo de manter a confiança de Cacambo, e ao mesmo tempo orquestrar sua morte para substituí-lo por seu protegido Baldetta. Podemos demonstrar a sutil “atuação” de Balda a partir da narrativa em paralelo que se estabelece nos diversos rodapés do texto fonte, cujo autor, ex-jesuíta, realiza um exercício (por vezes caricato) de desacreditar os jesuítas e a Companhia de Jesus em favor do elogio a Pombal – vale ressaltar que, um ano antes da publicação de *O Uruguai* (1769), Basílio fora condenado a prisão em Angola pelo pombalismo. Em uma nota sobre Balda, Basílio da Gama (2019, p. 73) assim o caracteriza: “O Pe. Lourenço Balda foi uma das cabeças mais tenazes, que mais animava os índios à rebelião”.

Em um dos episódios de alta carga imagética da epopeia, o momento em que Lindoia vê o futuro por meio da magia da Tanajura, foram conservadas as informações. Não houve acréscimos ou supressão, porém chama-nos atenção o fato de Galdino optar por atribuir “prudência” à anciã, diferente de Gama que usou “enrugada”, assim como Breunig que conservou a escolha do poeta épico brasileiro.

Mas a enrugada Tanajura, que era
Prudente e experimentada (e que a seus peitos
Tinha criado em mais ditosa idade
A mãe da mãe da miséria Lindoia)
E lia pela história do futuro,
Visionária, supersticiosa,
Que de abertos sepulcros recolhia
Nuas caveiras e esburgados ossos,
A uma medonha gruta, onde ardem sempre
Verdes candeias, conduziu chorando
Lindoia, a quem amava como filha;
E em ferrugento vaso, licor puro
De viva fonte recolheu [...] (GAMA, 2019, p. 93; 95).

Entretanto, a prudente Tanajura, em cujo seios havia dado de mamar à mãe da mãe da infeliz Lindoia, e que a amava como a uma filha, conduzia-a para uma gruta medonha. No seu interior ardiam verdes candeias de sebo, que transmitiam um aspecto fantasmagórico a tudo que se achava ali dentro. A velha visionária tratava

com o sobrenatural e interpretava a história do futuro; era dali, das sepulturas abertas, escancaradas, que ela recolhia as caveiras e ossadas para a realização de seus ritos exóticos (GALDINO, 2011, p. 101).

Quem consola Lindoia é a enrugada Tanajura. Prudente e experimentada, em tempos longínquos a velha amamentou a mãe da mãe da mísera Lindoia. Visionária, supersticiosa, Tanajura lê a história do futuro; recolhe caveiras e ossos de sepulcros abertos. Ela conduz Lindoia, a quem ama como filha, a uma gruta medonha, onde mantém certas velas verdes sempre acesas (BREUNIG, 2019, p. 92; 94).

Ambos os termos podem ser usados como forma de mostrar a idade avançada da indígena. Por ser uma anciã, ela era prudente, pois tem muitas experiências e sabedoria para aconselhar aos mais jovens; ela também era enrugada, levando ao entendimento de que por ser idosa, sua pele não teria mais o viço da mocidade. Não temos a ideia precisa da idade da Tanajura, mas a dimensão de sua velhice é partilhada pelos três autores: “Tinha criado em mais ditosa idade/A mãe da mãe da mísera Lindoia” (GAMA, 2019, p. 93); “Entretanto, a prudente Tanajura, em cujos seios havia dado de mamar à mãe da mãe da infeliz Lindoia” (GALDINO, 2011, p. 101) e “a velha amamentou a mãe da mãe da mísera Lindoia” (BREUNIG, 2019, p. 92).

No Canto Quarto podemos encontrar a descrição das ações do padre Balda que arquiteta casar seu protegido com Lindoia.

Ajuntavam-se os índios entretanto
No lugar mais vizinho, onde o bom padre
Queria dar Lindoia por esposa
Ao seu Baldetta, e segurar-lhe o posto
E a régia autoridade de Cacambo (GAMA, 2019, p. 109).

Galdino, ao adaptar a obra, manteve as informações do texto fonte, como podemos ver em:

Os índios, no entanto, reuniram-se na missão, em um lugar mais próximo, onde o padre Balda pretendia entregar Lindoia como esposa ao seu protegido, o jovem Baldetta, como forma de assegurar-lhe não apenas a esposa, mas, sobretudo, o posto e a autoridade, que haviam pertencido a Cacambo (GALDINO, 2011, p. 114-115).

Entretanto, Breunig acrescentou a tribo indígena, fato não mencionado nos versos de Gama, como constatado no trecho: “a povoação guarani está bem próxima. Os índios estão reunidos. O padre Balda quer dar Lindoia como esposa ao seu Baldetta, e passar ao jovem o posto e a autoridade de Cacambo” (BREUNIG, 2019, p. 108).

No fragmento que mostra os preparativos do casamento de Lindoia, bem como sua ausência no local, foram preservadas as informações com detalhes, porém Breunig omitiu as descrições colocadas pelos demais. Assim, é possível observar as descrições nos trechos de Gama e Galdino:

[...] Não faltava,
Para se dar princípio à estranha festa,
Mais que Lindoia. Há muito lhe preparam,
Todas de brancas penas revestidas
Festões de flores as gentis donzelas.
Cansados de esperar, ao seu retiro
Vão muitos impacientes a buscá-la (GAMA, 2019, p. 113).

Um único motivo impedia que a estranha festa de núpcias tivesse início: a ausência da bela noiva Lindoia. As donzelas da missão, revestidas de penas brancas, já lhe haviam preparado as singelas grinaldas de flores. E por fim, cansados de tanto esperar, decidiram ir ao encontro, embora não tivessem a menor ideia de onde pudesse ser encontrada (GALDINO, 2011, p. 117).

É possível ver nas citações acima que ambos os escritores descreveram o ambiente e a preparação para o casamento, assim como o cansaço dos presentes na cerimônia em aguardar a noiva. Sobre esta cena, podemos observar que não ocorreu da mesma forma com Breunig, como demonstrado no seguinte excerto: “para que tenha princípio a estranha festa, só falta Lindoia. Donzelas preparam grinaldas de flores. Cansados de esperar, vários índios saem a procurá-la” (BREUNIG, 2019, p. 112). Vale salientar que a obra de Breunig está anexa lateralmente ao texto original na edição que utilizamos de *O Uruguai*, sua função nos parece ser de resumir o teor dos versos da página para trazer mais clareza ao leitor. Desse modo, é compreensível que seu texto seja mais reduzido que os demais.

Na cena em que o irmão de Lindoia, Caitutu, a encontra desacordada na floresta ao lado de uma cobra, preparada para atacar a jovem, é apresentado um grande momento de tensão entre os personagens e os leitores. Em Gama podemos observar que o indígena vacila por três vezes para lançar a flecha com receio de errar e matar a moça. Ainda acrescenta que ele estaria entre a ira e o temor, como podemos notar em: “dobrou as pontas do arco, e quis três vezes/soltar o tiro, e vacilou três vezes/entre a ira e o temor [...]” (GAMA, 2019, p. 115). Breunig mantém as informações sem alterações, “quase atira por três vezes, e vacila três vezes entre a ira e o temor. Enfim sacode o arco e faz a seta voar” (BREUNIG, 2019, p. 114). Contudo, Galdino omitiu o sentimento do jovem ao não colocar que ele oscilava entre a raiva e o medo, como vemos em: “por três vezes, porém, ele quis disparar a flecha e, por três vezes, vacilou” (GALDINO, 2011, p. 119-120).

Mesmo o jovem conseguindo retirar a cobra enroscada no corpo de Lindoia, ele percebeu que a moça já tinha sido envenenada pela mordida do animal. A bela passagem da constatação da morte da indígena é descrita por Gama de maneira poética: “Os olhos, em que Amor reinava um dia/Cheios de morte; e muda aquela língua/Que ao surdo vento e aos ecos tantas vezes/Contou a larga história de seus males” (GAMA, 2019, p. 115). Galdino e Breunig

foram sucintos nas passagens relacionadas a esse trecho, sem deixar de mostrar a poeticidade construída pelo poeta épico, visto em “Os olhos em que o amor reinava um dia estavam cheios de morte e muda a língua que tantas vezes contara a história de seus males” (GALDINO, 2011, p. 120-121) e “vê o peito ferido pelo dente sutil. Os olhos em que o Amor reinou um dia estão cheios de morte” (BREUNIG, 2019, p. 114).

Quanto às ilustrações da obra de Galdino, entendidas nessa investigação como um recurso de adaptação/tradução que expande o campo lexical, as entendemos não como um dispositivo de subtração do código verbal, mas como adição, afiançando-se ao texto para ressignificá-lo, o que implica afirmar que a adaptação imagética é capaz de tornar a leitura mais atrativa, sobretudo no público infantjuvenil, sem abrir mão da potencialidade lírica que a cena dramática carrega na narrativa épica. Assim podemos inferir a partir das duas adaptações extraídas da obra de Galdino, feitas por Daniel Araujo:



Figura 1 - Lindoia envolta pela serpente verde

Fonte: Galdino, 2011, p. 119.

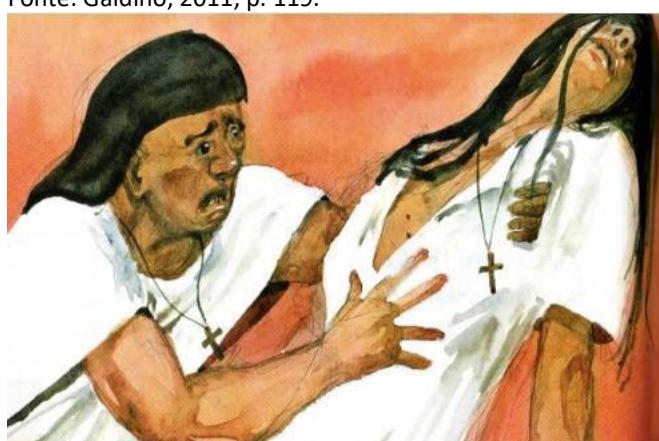


Figura 2 - Caitutu descobre a marca da serpente

Fonte: Galdino, 2011, p. 120.

As imagens por si só já contam sua própria narrativa. Apesar de termos um mesmo tema nas duas imagens escolhidas, podemos depreender informações diferentes. Partindo da leitura do texto, tomamos conhecimento de que Lindoia estava entristecida pela morte de Cacambo e

pela iminência do casamento forçado. Por este motivo, a indígena ausenta-se do local preparado para o matrimônio e vai em direção ao jardim. É lá que encontra um caminho para se libertar do peso que sentia da vida – e talvez aqui o leitor encontre o tom autenticamente árcade da obra, que é o entregar-se à morte como caminho de possibilidade pela via da natureza.

Na Figura 1 já temos acesso à ação realizada. No centro do quadro há a serpente enroscada na vítima. O animal já cumpriu seu papel de proporcionar a morte da infeliz. A ausência de vida da personagem pode ser percebida no fundo da figura: o cinza esverdeado. Tal pano de fundo transmite o que a face de Lindoia nos mostra. Sua vida foi deixada e ali resta apenas o corpo, com as marcas da mordida, para ser encontrado no meio do campo.

Já na Figura 2 é perceptível a mudança na cor do pano de fundo. Apesar da indígena continuar inerte, seu irmão Caitutu está dominado por sentimentos. Ele que teve receio de acertar sua irmã ao tentar matar a serpente com a flecha, agora percebe que seu esforço foi em vão. Ele se depara com o corpo sem vida de Lindoia. No rosto do guerreiro vislumbramos sua dor e desespero diante da indígena. A cor alaranjada da imagem nos preenche de tais sentimentos e podemos, junto com ele, sentir a sua dor diante da morte comprovada.

Quando interpretamos as imagens-adaptações que ilustram a obra de Galdino, talvez estejamos nos emparceirando daquilo que Jean-Michel Adam e Ute Heidmann chamaram de “efeito de genericidade”, isto é, a complexidade processual que todo texto carrega frente a outros tipos de gêneros, sem se reduzir a uma categoria, o que implica afirmar que a escolha da “genericidade” como alternativa a “gênero”¹³² guarda a dinamicidade de todo texto frente a outras tipologias, o que Cyril Vettorato (2022, p. 23) chama de “adaptação criativa”.

Ao optarmos pela dinamicidade do texto em sua relação com as ilustrações-adaptações voltadas para um público infantojuvenil, podemos afirmar que há uma interação entre as séries, texto e imagem, embora também seja possível averiguar que as adaptações se constituem como obras autônomas. Com a leitura das duas imagens aqui destacadas (Figuras 1 e 2), é possível perceber um direcionamento para a falta de esperança que Lindoia carrega a partir do semblante da personagem, que também evidencia o sofrimento que a cena sugere.

Quando a obra de Galdino abusa das cores vivas e estampa o indígena Cacambo na capa do livro, de braços abertos a proteger o seu povo, a intenção é justamente a de *direcionar* a atenção do leitor para o lugar de heroísmo assumido por Cacambo, além de *destacar* a bravura do indígena – duas questões que são pressentidas na obra primitiva de Basílio da Gama e que a crítica já apontou como a “preparação” para o indianismo do século XIX. Deste modo, queremos

¹³² Destacamos a seguinte passagem em que Jean-Michel Adam e Ute Heidmann (2004, p. 62) falam da “genericidade” (*généricité*): “Un texte n’appartient pas, en soi, à un genre, mais il est mis, à la production comme à la réception-interprétation, en relation à un ou plusieurs genres”.

evidenciar esses dois efeitos adaptativos (direcionamento e destaque) na própria capa da obra de Galdino (Figura 3):

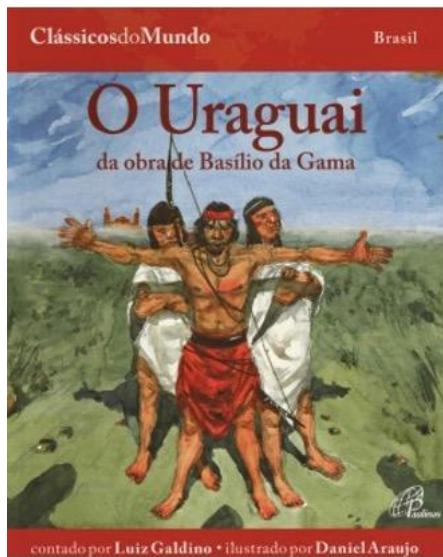


Figura 3 - A bravura de Cacambo

Fonte: Galdino, 2011.

Para concluirmos, em nossa abordagem comparatista foi possível verificar que, tanto nos momentos em que as obras de adaptação se diferenciavam (âmbito lexical, descrições, recursos como ironia etc.), quanto nos momentos de similitude, ambas mantiveram uma identidade própria, sem se manterem hierarquizadas em relação ao poema de Basílio da Gama. Com isso, podemos afirmar que o jogo dual de semelhança e diferença, operado nas obras adaptadas, não interfere na tradução e na “fidelidade” da matéria épica setecentista, quer dizer, Breunig e Galdino – sobretudo este último – conseguem dar mais acessibilidade a uma comunidade leitora a partir de uma tradução da matéria épica neoclássica afiançada no jogo da identidade e da diferença. Sustentamos, por fim, nossa afirmação com a noção de “faculdade adaptativa”, de Linda Hutcheon (2013, p. 230): “é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e Outro”.

*

O trabalho do adaptador, análogo ao do tradutor, exige uma sensibilidade do olhar. Acreditamos ser oportuno ressaltar uma conclusão da própria Linda Hutcheon, em sua *Teoria da adaptação*, quando afirma que a adaptação mantém “viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira” (HUTCHEON, 2013, p. 234, grifo nosso). Ao longo de nossa análise, buscamos evidenciar que, embora as adaptações utilizem a forma “prosa”, ambas não são prejudicadas na tradução da matéria épica, nem prejudicam o texto fonte. No entanto, constatamos que a adaptação de Luiz Galdino mais se aproxima da noção de

“sobrevida”, de Hutcheon, quando assume o apelo imagético, evidenciado no cuidadoso projeto de ilustração de Daniel Araujo.

Concluímos que é no âmbito da escola que muitos leitores começam a ter acesso aos livros. Com as epopeias não é diferente. Contudo, observamos que cada vez mais a divisão social do tempo tem impactado no momento de leitura dos alunos nas escolas de educação básica, dificultando o acesso às obras clássicas. A adaptação, portanto, dá a oportunidade ao público jovem estudante de conhecer uma obra épica, estimulando-o a ter um contato mais profundo no futuro. Assim, acreditamos que uma adaptação de uma obra épica mantém viva a compreensão do próprio gênero épico, tal como vemos descrito de maneira didática e introdutória no arguto texto de Florence Goyet (2021, p. 19) sobre o gênero: “A epopeia é a narrativa que permitirá encenar os acontecimentos para pensar sobre eles: jogar todos os elementos do problema diante do ouvinte”. Interessa-nos a citação de Goyet, mesmo assumindo o risco da citação, porque, para nós, as adaptações de Breunig e Galdino vão justamente de encontro com a ideia de “encenação” inerente ao próprio gênero épico. Assim, entendemos que as obras aqui estudadas deixam de pertencer apenas ao imaginário da memória social de uma comunidade leitora e abrem a possibilidade para o leitor construir suas próprias memórias individuais, partindo da sua experiência com a leitura do texto.

Referências bibliográficas

- ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. Des genres à la généricté. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm). **Revista Langues**, vol. 153, 2004, p. 62-72.
- BENJAMIN, Walter. The task of the translator: an introduction to the translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*. In: BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. 9. ed. Trad. Harry Zohn. Nova York: Schocken Books, 2007, p. 69-82.
- BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Lumme Editor, 2013.
- BREUNIG, Rodrigo. O Uruguai: versão em prosa. In: GAMA, Basílio da. **O Uruguai**. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 5. ed. v. I. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1975.
- CANDIDO, Antonio. A dois séculos d'O Uruguai. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 161-182.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 2. ed., v. I. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968.
- EAGLETON, Terry. **O problema dos desconhecidos: um estudo da ética**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- GALDINO, Luiz. **O Uruguai: da obra de Basílio da Gama**. São Paulo: Paulinas, 2011. (Coleção clássicos do mundo).

- GAMA, Basílio da. **O Uruguai**. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- GOYET, Florence. **Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira (*Ilíada*)**. Trad. Christina Ramalho, Antonio Marcos dos Santos Trindade. Aracaju: Criação, 2021.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I**. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: História, Teoria e Crítica**. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2010.
- SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. 2. ed. Jundiaí, SP: Paco, 2017.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina Bielinski. **História da epopeia brasileira**. v. II. Aracaju: ArtNer Comunicação, 2015.
- TEIXEIRA, Ivan. *O Uruguai*: diatribe contra o regicídio e contra a monarcomacia. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). **Épicos: Prosopopeia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca Pirama**. São Paulo: EdUSP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 159-250.
- VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.
- VETTORATO, Cyril. Os elementos épicos africanos e a busca por uma epopeia moderna: o exemplo de *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey. In: GOYET, Florence; RAMALHO, Christina. **O mundo épico: contribuições do Projeto Épopée para o estudo de epopeias**. Aracaju: Criação Editora, 2022, p. 21-36.



BOILLET, Etienne. *Gomorra: une épopée transmédiale?*. In: *Revista Épicas*. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 130-144. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

GOMORRA : UNE ÉPOPÉE TRANSMÉDIALE ?

GOMORRA : UN'EPOPEA TRANSMEDIALE ?

Etienne Boillet¹³³

Université de Poitiers, FoReLLIS (UR 15076)

RÉSUMÉ: Dans *Gomorra*, son livre sur la mafia napolitaine paru en 2006, Saviano déconstruit la mythologie cinématographique des mafieux comme héros tragiques. Pour autant, l'auteur ne renonce pas à toute forme d'héroïsation : il vise à susciter l'indignation du lecteur par la narrativisation (et la fictionnalisation partiellement déclarée) d'éléments d'enquête, tout en se plaçant lui-même au centre du livre, comme enquêteur et témoin, voire comme martyr. Ce dernier aspect apparaît au premier plan, quand Saviano, après les menaces de mort dont il a été victime, s'affirme comme un personnage médiatique indétachable de son œuvre. Dans le même temps, *Gomorra*, adapté rapidement au théâtre et au cinéma, prend la forme d'un objet transmédia. Mais avec la série (2014), le projet entre dans une nouvelle dimension, devenant une véritable franchise. En outre, il donne naissance à une sorte d'épopée criminelle qui fascine les spectateurs, se rattachant paradoxalement à la tradition critiquée dans le livre. S'il est certain que l'ensemble des produits culturels titrés *Gomorra* présente bien une unité, on est donc amené à s'interroger sur les limites d'une approche consistant à n'y voir qu'une seule et même œuvre transmédiale, et sur la cohérence, éthique notamment, du projet dans sa globalité.

mots clés: Adaptation audiovisuelle, récit policier, Robert Saviano.

RIASSUNTO: In *Gomorra* (2006), il famoso libro d'esordio di Saviano, quest'ultimo decostruisce la mitologia cinematografica dei criminali mafiosi (o, nello specifico, camorristi) come eroi tragici. Tuttavia, l'autore non rinuncia interamente al registro epico: mira a suscitare l'indignazione del lettore attraverso la narrativizzazione (e la finzionalizzazione parzialmente dichiarata) di elementi di indagine, e pone il proprio personaggio al centro del libro, in quanto investigatore e testimone, ed anche come martire. Quest'ultimo aspetto risalta in primo piano mentre *Gomorra* diventa presto un oggetto transmediale

¹³³ Etienne Boillet est maître de conférences en études italiennes à l'Université de Poitiers et membre du laboratoire FoReLLIS (UR 15076). Il est spécialiste de littérature italienne des XX-XXI^e siècles et de théorie de la fiction. En 2020, il a publié aux PUR l'essai *Fiction : mode d'emploi*. Après avoir analysé l'œuvre narrative de divers auteurs tels que Landolfi ou Bassani, il a consacré plusieurs articles à Saviano (parus ou sous presse), et prépare un essai sur le « cas *Gomorra* ».

(poiché adattato rapidamente al teatro e al cinema): dopo le minacce rivolteggi dalla Camorra, Saviano si afferma infatti come una figura mediatica che fa tutt'uno con la sua opera. Ma con la serie (2014), il progetto entra in una nuova dimensione, diventando un vero e proprio brand. Inoltre, esso dà origine ad una sorta di epopea criminale che affascina gli spettatori, il che si riallaccia paradossalmente alla tradizione criticata nel libro. Sebbene l'insieme dei prodotti culturali intitolati *Gomorra* presenti sicuramente una certa unità, ci interroghiamo dunque sui limiti di un approccio che consisterebbe nel vedervi un'unica opera transmediale, e sulla coerenza, sul piano etico in particolare, del progetto nella sua globalità.

parole chiave: Adattamento audiovisivo, romanzo poliziesco, Robert Saviano.

Nous étudierons dans cet article le cas de *Gomorra* en tant qu'objet transmédia issu du premier livre de Roberto Saviano. Afin d'expliquer les différences notables entre le livre et la série, au niveau de l'*epos* et de la représentation des personnages criminels, il sera nécessaire d'identifier les exigences narratives propres au format de la série, en éclairant sa genèse d'un point de vue économique. Peut-on alors parler de *Gomorra* comme d'une seule et même œuvre transmédiale ? Tout en apportant des éléments de réponse à cette question, nous nous concentrerons aussi sur certains points problématiques liés au livre *Gomorra*, que nous mettrons en relation avec *Extra-pure* (en italien : *Zero zero zero*), le second roman-enquête de Saviano, paru en 2013.

En 2006, Roberto Saviano publiait *Gomorra*, son livre sur la mafia napolitaine (la Camorra) à l'origine du phénomène transmédia que nous tenterons d'analyser ici. *Gomorra* est donc d'abord un best-seller italien au succès inégalé en Italie et à l'étranger, où il fut traduit dans plus de cinquante langues (plus de dix millions d'exemplaires ont été vendus à travers le monde)¹³⁴. La critique a fréquemment souligné son caractère hybride, entre roman et reportage ; Saviano lui-même (2006) dit avoir voulu brouiller les frontières générées et voit en *Gomorra* un « roman de non-fiction ». Les passages narratifs centrés sur l'enquête de l'auteur-protagoniste, en sa qualité de reporter ou de témoin, alternent avec des digressions expliquant le fonctionnement de la Camorra et avec quelques évocations de souvenirs plus personnels. Ainsi, la forte présence de l'auteur-protagoniste confère à l'œuvre une certaine dimension épique. On pense à ces quelques scènes, assez rares à l'échelle du livre, où il apparaît en danger. Mais, plus largement, Saviano a doté son propre personnage d'une véritable épaisseur physique : la voix du reporter-témoin est ancrée dans un corps où résonnent diverses sensations intenses dominées par le dégoût et la colère, afin de susciter l'adhésion du lecteur par identification ou empathie. Il en résulte une poétique expressionniste reposant essentiellement sur l'*enargeia* (ou *evidentia*) comme dans les *ekphrasis* de l'antiquité : Saviano, insistant sur la

¹³⁴ Cf. www.mondadoristore.it/gomorra-libro-film-serie-tv/, consulté le 18/08/2022.

force des mots, souligne aussi la valeur aléthique et testimoniale de la perception visuelle, tout en disant que voir ne suffit pas, qu'il faut ressentir les choses, par tous ses sens. Ces aspects sont bien visibles dans l'extrait suivant (Saviano, [2006] 2016, p. 150) :

J'avais sur moi comme l'odeur d'une chose indéfinissable. Comme la puanteur imprégnant ton manteau, quand tu entres dans une friterie, qui s'atténue lentement quand tu sors, se mêlant aux fumées des pots d'échappement. Tu peux prendre des dizaines de douches, tremper des heures dans ton bain, avec les crèmes et les sels les plus parfumés : impossible de t'en débarrasser. Non qu'elle soit entrée dans ta chair, comme la sueur des violeurs, mais cette odeur que tu sens, tu comprends qu'elle était déjà en toi ; comme libérée par une glande qu'on n'avait pas encore stimulée, une glande assoupie qui soudain se met à sécréter ; ce qui l'active, plus encore que la peur, c'est une sensation de vérité. Comme s'il existait dans le corps une chose capable de te signaler quand tu fixes la vérité. Par tous tes sens. Sans médiations. Une vérité qui n'est pas dite, ni rapportée ou photographiée, mais qui est là. Comprendre comment ça fonctionne, comment le présent avance. Il n'est pas de pensée qui puisse attester la vérité de ce que tu as vu¹³⁵.

Ainsi, au fil des pages, il se dessine un autoportrait de l'auteur en martyr, qui s'identifie notamment au prêtre Giuseppe Diana, assassiné par la Camorra. Au moment d'évoquer l'héritage moral de ce dernier, Saviano relate le projet qu'avait le clan accusé à tort de son meurtre de tuer un membre du clan rival, de couper son corps en plusieurs morceaux et de déposer ceux-ci devant l'église du prêtre en gage de leur innocence dans cette affaire. Or, dans le même temps, le clan véritablement responsable prévoyait aussi de faire subir la même chose à leur adversaire, dans le même but de se dédouaner. Saviano oppose à cette symbolique macabre ce qu'il appelle la « priorité de la parole », expression qu'il souligne en italique (*ibid.*, p. 257) :

Couper des cadavres et en étaler les morceaux, c'est le meilleur moyen pour rendre un message indélébile. Tandis que les assassins de Don Peppino parlaient de couper des corps pour sceller leur domination, je pensais encore une fois à sa bataille, à la *priorité de la parole*. A combien était incroyablement nouvelle et puissante la volonté de poser la parole au centre d'une lutte contre les mécanismes du pouvoir. Des mots face aux bétonnières, face aux fusils. Sans métaphores. Réellement. Être là, présent, pour dénoncer, témoigner. La parole avec sa seule armure : être dite. Une parole sentinelle, une parole témoin : vraie, à la seule condition de ne jamais se taire. Une parole ainsi orientée, tu ne peux l'effacer que par le meurtre¹³⁶.

¹³⁵ Dans cette traduction et les suivantes, nous traduisons et nous reportons en note le texte original : « Avevo addosso come l'odore di qualcosa di indefinibile. Come la puzza che impregna il cappotto quando si entra in friggitoria e poi uscendo lentamente si attenua, mischiandosi ai veleni dei tubi di scappamento. Puoi farti decine di docce, mettere la carne a mollo in vasca per ore con i sali e i balsami più odorosi: non te la togli più di dosso. E non perché è entrata nella carne come il sudore degli stupratori, ma l'odore che ti senti addosso comprendi che l'avevi già dentro; come sprigionato da una ghiandola che non era mai stata stimolata, una ghiandola sopita che d'improvviso si mette a secernere, attivata ancor prima che dalla paura da una sensazione di verità. Come se esistesse nel corpo qualcosa in grado di segnalarti quando stai fissando il vero. Con tutti i sensi. Senza mediazioni. Una verità non raccontata, riportata, fotografata, ma è lì che ti si dà. Capire come funzionano le cose, come va il percorso del presente. Non c'è pensiero che possa attestare verità a ciò che hai visto. »

¹³⁶ « Tagliare cadaveri e spargerne i pezzi è il miglior modo per rendere indelebile un messaggio. Mentre i suoi assassini parlavano di tagliare la carne per suggerire una posizione, pensavo ancora una volta alla battaglia di don

On voit comment l'évocation expressionniste de meurtres barbares débouche sur cette idée de la force des mots. A la symbolique du martyr se greffe en outre celle de l'écrivain engagé. L'un des passages les plus commentés du livre est celui où Saviano, relatant un pèlerinage sur la tombe de Pier Paolo Pasolini à Casarsa dans le Frioul, scande sa diatribe contre la Camorra par l'anaphore « io so e ho le prove » (« je sais et j'ai les preuves »), qui fait écho à un texte célèbre où l'auteur des *Écrits corsaires* rythme sa dénonciation de machinations politiques par la phrase « io so ma non ho le prove » (« je sais mais je n'ai pas les preuves »). Vers la fin de ce passage, une nouvelle fois, Saviano souligne non sans une certaine emphase le rapport physique à une vérité imprimée dans le corps, qui repose sur le témoignage oculaire et sur la force des mots (*ibid.*, p. 234) : « Les preuves sont irréfutables parce qu'elles sont partiales, filmées avec les yeux, dites avec les mots et habitées par les émotions qui ont rebondi sur le fer et le bois des constructions. Je vois, j'entends, j'observe, je parle et, de cette manière, je témoigne. ¹³⁷ »

Le livre fait donc naître un personnage-Saviano, à la fois témoin, reporter et écrivain engagé. Mais ce personnage dépasse très vite les frontières de la littérature et du journalisme écrit, lorsque bascule la situation de l'auteur, quelques mois après la sortie du livre en avril. En effet, le 23 octobre 2006, à Casal di Principe (en Campanie), alors qu'il prend part à un événement contre la Camorra, en présence de diverses personnalités et de plusieurs responsables politiques, Saviano prend la parole pour accuser nommément les boss de la mafia locale. Il est ensuite menacé de mort, l'Etat lui attribue une escorte (avec laquelle il doit vivre encore aujourd'hui), et il s'ensuit un formidable emballement de la machine médiatique dans lequel est entraîné l'auteur de *Gomorra*. Ce dernier, invité à s'exprimer dans plusieurs grands médias écrits et audiovisuels pour mettre au premier plan du débat public national la dénonciation de la criminalité organisée, fait alors montre d'une grande force de caractère d'une grande maîtrise de l'exercice médiatique. Il imprime même son style à différentes émissions de la télévision publique, qui deviennent autant de cérémonies citoyennes où le grand public communie avec un Saviano devenu animateur. Au centre de l'attention : son corps, son visage, sa voix, sa parole, ses idées, dédiés à la dénonciation du crime organisé. La dimension non seulement testimoniale, mais aussi sacerdotale voire christique assez évidente dans le livre se prolonge ainsi dans ce média de masse qu'est la télévision. Il est à noter que Saviano revendique

Peppino, alla *priorità della parola*. A quanto fosse davvero incredibilmente nuova e potente la volontà di porre la parola al centro di una lotta contro i meccanismi di potere. Parole davanti a betoniere e fucili. E non metaforicamente. Realmente. Lì a denunciare, testimoniare, esserci. La parola con l'unica sua armatura: pronunciarsi. Una parola che è sentinella, testimone: vera a patto di non smettere mai di tracciare. Una parola orientata in tal senso la puoi eliminare solo ammazzando ».

¹³⁷ « Le prove sono inconfutabili perché parziali, riprese con le iridi, raccontate con le parole e temprate con le emozioni rimbalzate su ferri e legni. Io vedo, trasento, guardo, parlo, e così testimonio. »

dans ses interventions la volonté de toucher un public le plus large possible, en accord avec sa poétique de la force de la parole comme moyen d'action sur le réel, exposée comme on l'a vu dans *Gomorra*. Divers critiques lui emboîtent le pas, soulignant la « force » et l'« efficacité » de son livre, et louant sa manière de prolonger son engagement dans les médias de masse qu'il utilise à des fins citoyennes plutôt que de les rejeter en bloc¹³⁸.

On peut aussi remarquer que, dans une certaine mesure, la dimension transmédiale du phénomène *Gomorra* avait précédé cette transposition du personnage-Saviano du papier au petit écran, dans la mesure où l'aspect hybride du livre tenait en grande partie à sa genèse : *Gomorra* est le fruit de la réunion en une même œuvre journalistique et littéraire d'une série d'articles consacrés à la Camorra que Saviano avait publiés dans diverses revues dont la plupart étaient numériques. La transmédialité de *Gomorra* est d'abord ce passage du numérique au papier à l'époque où s'affirme le monde de la *lit-blog*, lequel réunit, essentiellement, les blogs littéraires et les revues en ligne¹³⁹. Par ailleurs, la question de la place du livre de Saviano dans l'histoire littéraire italienne se pose rapidement devant la véritable explosion du phénomène *Gomorra*. Le livre s'impose comme un marqueur : d'une part, on estime qu'il y a un avant et un après *Gomorra* ; d'autre part, *Gomorra* fait office d'étandard. Mais de quel mouvement ? Les analyses font ressortir deux expressions catégorielles : le « retour à la réalité » et les « nouveaux réalismes ». Le mouvement littéraire que désigneraient ces expressions se caractérise par l'hybridité : le brouillage des genres, on l'a vu, entre reportage et fiction, entre narration et essai ; mais aussi cette hybridité propre au numérique et à internet qui est revendiquée par Wu Ming depuis le milieu des années 90. Wu Ming (qui signifie en chinois : « pas de nom ») est un collectif d'écrivains anonymes qui se singularise par la publication en ligne de fictions au souffle épique, et par la volonté de stimuler l'interaction entre auteurs et lecteurs à l'heure où

¹³⁸ Voir Benedetti (2008) et Donnarumma (2011), mais aussi: CASADEI, Alberto. *Gomorra e il Naturalismo 2.0*. In : **Nuovi Argomenti**, n° 45, 2009, p. 230-249; CHIMENTI, Dimitri. Il doppio binario del racconto storico in *Gomorra* di Roberto Saviano. In : **E/C, Politica 2.0**, Atti del XXXVII Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, Bologna, 23-25 ottobre 2009, 2010, URL: http://www.ec-aiiss.it/pages/atti_politica.html (consulté le 10/03/2022); GALLIPPI Franco, Roberto Saviano e la sfida al labirinto. In : **Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio**, SOMIGLI Luca (dir.), Roma : Aracne, 2013, p. 495-514; GHELLI, Samuel. Da Scampia a *Gomorra* : nell'archivio di Saviano. In : **Esperienze letterarie**, n° 1/XXXVIII, 2013, p. 87-99; MARVASO, Renato. Strategie testuali da Argonauts a *Gomorra*. In : **Studi culturali**, n°1/2014, p. 125-136; BOZZI, Francesco. Narrazione eccentrica e testimonianza in *Gomorra* di Roberto Saviano. In : **Incontri**, anno 30, 2015, p. 65-75; RIVOLETTI, Christian. Forma ibrida e logica poetica: il realismo in *Gomorra* di Roberto Saviano. In : **Allegoria**, n° 71-72, p. 98-114; ZONCH, Marco. « Il testimone di fede. Verità e spiritualità nella narrativa di Saviano. In : **Incontri**, Anno 32, Fascicolo 1, 2017, p. 50-64.

¹³⁹ Cf. WEBER, Luigi. Serpico, Scarface e Papillon (Su *Gomorra* di Roberto Saviano). In : **Studi culturali**, anno IV, n° 3, dicembre 2007, p. 523-534. La définition des concepts d'« intermédialité » et de « transmédialité » ne nous paraît pas faire l'objet d'un parfait consensus. Dans notre article, nous employons le terme « transmédialité » pour indiquer le passage d'une œuvre d'un support médiatique à un autre, ce qui s'accompagne d'une transformation de la matière de l'œuvre en question : l'ensemble, ou suite, formé par l'œuvre et ses adaptations, peut alors être considéré comme un même objet transmédia. A ce titre, le devenir des articles en ligne de Saviano repris pour nourrir *Gomorra* (qui est son premier livre) constitue un exemple de transmédialité moins évident que l'adaptation du livre en pièce, puis en film et en série.

apparaissent les fans-fictions. Le réalisme et l'engagement étant mis en avant par le collectif, il n'est pas étonnant que les auteurs de Wu Ming aient rattaché *Gomorra* à leur mouvement littéraire, qu'ils ont baptisé du nom de *New Italian epic*.

Il convient cependant de relativiser d'emblée cet aspect de la transmédialité. S'il est clair que Saviano a réussi à s'emparer remarquablement de toutes les formes d'expression médiatique qui se sont présentées à lui, la lecture de *Gomorra* et plus encore des articles où il définit son rapport à l'écriture (tel que l'entretien, précédemment cité, avec Loredana Lipperini) montre tout aussi nettement sa volonté d'entrer en littérature et de se positionner dès son premier livre comme un écrivain et non comme un journaliste qui publie une enquête. Le format du livre – roman ou *non fiction novel* – est donc tout en haut de l'échelle de valeurs de Saviano, tandis que le format numérique de certains de ses articles répond plus aux circonstances matérielles qu'à un projet d'entremêler la littérature et le web comparable à celui des Wu Ming.

En réalité, plus que la publication d'articles dans des revues en ligne qui sont à l'origine de *Gomorra*, et plus que le prolongement du personnage-Saviano dans les médias de masse, ce qui nous autorise à parler de transmédialité à propos de *Gomorra*, ce sont surtout les adaptations du livre. D'abord sous la forme d'un spectacle théâtral, puis, surtout, avec le film de Matteo Garrone, qui connut en 2008 le même succès national et international que l'œuvre originale¹⁴⁰. Et pourtant, aujourd'hui, ce qu'évoque *Gomorra*, surtout pour les plus jeunes, ce n'est ni le livre, ni le film, mais bien la série diffusée à partir de 2014.

Si celle-ci a été financée, c'est parce que le pari, certes loin d'être gagné d'avance, présentait des garanties. En effet, comme l'expliquent Napoli et Tirino (2016, p. 102-106), la voie de la transposition réussie d'un livre à un film, puis à une série criminelle, avait été ouverte par un autre exemple, celui de *Romanzo criminale*. Le livre de Giancarlo De Cataldo, publié en 2002, a fait l'objet d'un film puis d'une série produite par le réseau de chaînes payantes Sky pour être diffusée en Italie entre 2008 et 2010. L'investissement de Sky répondait à la volonté de créer une identité de marque grâce à un produit d'appel répondant aux standards de la *quality tv*, en prenant pour modèle les séries américaines telles que *The Wire* ou *Les sopranos* qui ont fait la réputation de la chaîne HBO. *Romanzo criminale* a été un succès, et c'est fort de cette réussite que Sky s'est lancée dans l'aventure *Gomorra* – en faisant appel au même coproducteur, Cattleya, ainsi qu'à d'autres, italiens et internationaux (Fandango, La 7 et Beta film). En outre, l'adaptation cinématographique de Matteo Garrone a montré qu'il était possible de tourner sur les lieux de la banlieue napolitaine emblématiques des trafics de la Camorra, et de faire appel à des acteurs et figurants locaux, ce qui permet d'une part d'arriver à une certaine authenticité,

¹⁴⁰ L'adaptation théâtrale de *Gomorra* a été créée en 2008 par Ivan Castiglione, avec une mise en scène de Mario Gelardi.

et, d'autre part, d'être mieux accepté par la population locale grâce aux retombées économiques.

Concernant le fond et la forme de la série, la continuité avec le livre et avec le film est certaine : on retrouve des caractéristiques essentielles comme le réalisme à vocation documentaire et la capacité à provoquer l'indignation. En revanche, certains aspects majeurs sont propres à la série, et, nous le verrons, en opposition avec la démarche initiale de Saviano. En effet, comme toutes les séries, *Gomorra* réussit à captiver le téléspectateur en grande partie grâce à l'excellente maîtrise des recettes narratives mises en œuvre par le roman-feuilleton au XIXe s. : chaque fin d'épisode donne envie de voir la suite. L'accroche finale ou *cliffhanger* est presque systématique. Mais si on a envie de voir la suite, c'est parce que l'on s'intéresse aux héros, intérêt qui suppose une certaine identification ou empathie. Or, celle-ci ne peut s'attacher qu'à des personnages de mafieux, puisque le choix a été fait de centrer l'intrigue exclusivement sur eux, sans la présence au premier plan d'aucun acteur de la lutte antimafia (journaliste, policier, juge, ou citoyen¹⁴¹). La formule est d'ailleurs proche du film *Romanzo criminale*, dont la structure chorale se prêtait assez naturellement à une transposition en série.

Cependant, en tant qu'objets transmédiaux, *Romanzo criminale* et *Gomorra* présentent une différence notable. En effet, la série *Romanzo criminale* peut assurément être qualifiée d'épopée criminelle, et la suite transmédiale *Romanzo criminale* – qui se forme par le prolongement du livre film puis en série – constitue une épopée criminelle transmédiale¹⁴². Or, si la série *Gomorra*, par son intrigue reposant sur les agissements d'une galerie d'anti-héros haut en couleurs, mériterait également ce qualificatif d'épopée criminelle, il n'en pas de même pour l'œuvre originelle. La dimension épique du livre ressortit, d'une part, à l'image du reporter audacieux accédant à des témoignages exclusifs, et, d'autre part, comme on l'a vu, à la martyrologie. Une martyrologie chrétienne (illustrée par le modèle du prêtre Giuseppe Diana) à laquelle se mêle, d'une part, sa déclinaison citoyenne (avec les différentes icônes de la lutte antimafia, tels que les juges Falcone et Borsellino, ou le journaliste Peppino Impastato), et, en outre, la figure du témoin marqué par les stigmates de la brutalité propre aux régimes totalitaires du XXe s. : on s'en convaincra à la lecture d'un portrait de Primo Levi (Saviano, 2013) dans lequel il ne nous paraît pas excessif de lire en filigrane un autoportrait de Saviano lui-même.

¹⁴¹ Saviano s'en explique dans un article paru le 10 juin 2014 dans **La Repubblica**. URL : https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2014/06/10/news/perch_sono_tutti_cattivi_nella_gomorra_che_va_in_tv-88564974/, consulté le 18/08/2022.

¹⁴² Sur la nature épique de la série *Romanzo criminale*, cf. Marta Boni: Cinéma italien contemporain et discours épique(s), in: L'épopée retrouvée. Motifs, formes et fonction de la narration épique du début du XXI siècle à l'époque contemporaine, dir. Charlotte Krauss et Urs Urban, Berlin, LIT, 2013, p. 155-174.

Or, l'épopée criminelle de la série *Gomorra* s'écarte fortement de cette matrice, ce qui s'accompagne par ailleurs d'une fictionnalisation plus marquée des faits réels. On peut, certes, regarder *Gomorra* (la série) comme on lit un roman à clef. Ainsi l'un des deux personnages principaux est-il surnommé Genny, ce qui ne peut que renvoyer à Gennaro Marino dit Genny McKay, un des *camorristi* ayant défrayé la chronique au début des années 2000 (comme l'explique d'ailleurs Saviano dans le livre). Néanmoins, la série se distingue d'une tentative de reconstitution, démarche qu'illustrerait par exemple le film de Marco Tullio Giordana *Piazza Fontana. Romanzo di una strage*¹⁴³ (sorti en 2012). Il s'agit moins de retracer les faits dans leur exactitude que de renforcer, autant que faire se peut, le réalisme de la série, déjà assuré par le tournage dans les lieux emblématique des trafics et par le recours à des acteurs locaux, parfois non professionnels – selon un mode de production inauguré, on l'a vu, par le film. Ce très haut degré de réalisme fait assurément le sel de *Gomorra*. Mais sa fonction, bien plus esthétique que scientifique (les lieux réels sont magnifiés par des prises de vue et par une musique qui en font le décor adéquat d'aventures sordides mais néanmoins grandioses) nous semble avant tout être d'exalter la fascination du spectateur. Cette fascination repose en premier lieu sur des éléments dramatiques, tenant à la mise en scène de situations extrêmes où les rêves de pouvoir se mêlent à un omniprésent danger de mort. *Gomorra* (la série) est bien un spectacle, et une épopée.

Le livre *Gomorra*, au contraire, ne se présente pas comme une fiction hautement réaliste, mais comme un roman-enquête ou un *non fiction novel*. Les faits relatés sont des faits réels, à l'intérieur d'un dispositif narratif où l'auteur-protagoniste souligne fréquemment sa qualité de témoin digne de foi, peignant au lecteur un monde dans lequel il s'est trouvé plongé. Aussi la fictionnalisation n'est-elle que très limitée ; en outre, elle n'est pas vraiment déclarée, ce qui pose des problèmes éthiques sur lesquels nous allons revenir, et qui ne sont pas les mêmes que ceux que la série peut soulever. Concernant cette dernière, un aspect problématique tient au fait que les personnages, comme ceux de *Romanzo criminale*, sont les objets d'un certain culte pour les fans de la série *Gomorra*. On peut évoquer, à ce sujet, les références de plusieurs rappeurs français, à commencer par le groupe PNL, fascinés par les protagonistes auxquels ils se comparent dans leurs textes, et qui sont allés tourner leur clip sur les lieux de la banlieue napolitaine servant de décors aux aventures des Ciro l'immortale et autre Genny Savastano¹⁴⁴.

¹⁴³ Sur l'attentat à la bombe du 12 décembre 1969, place Fontana, à Milan.

¹⁴⁴ Cf. <https://www.radar.st/archives/musique/sadek-clip-napoli-mafia-scampia>, consulté le 18/08/2022. Pour une approche universitaire de ce sujet, cf. MASONI, Céline. Procès fictionnels et imaginaires périphériques : la série *Gomorra* dans la réception active des rappeurs français. In **Cahiers de Narratologie**, n° 36, 2019, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/9872>, consulté le 18/08/2022.

Les créateurs de la série, dont Saviano fait partie (sans qu'il soit facile de déterminer quel est son rôle exact dans l'écriture), ont donc fait des mafieux napolitains ce que Verga avait fait des paysans siciliens à l'époque du naturalisme : des héros tragiques. Pourtant, dans le livre, Saviano dénonçait le culte des mafieux né de films comme *Le parrain* ou *Scarface*. Nous nous interrogerons sur les questions éthiques que soulève cette situation, qui gagne d'abord à être éclairée d'un point de vue purement économique. Menacé de mort, Saviano s'est en effet retrouvé à la fois victime d'un drame humain et à la tête d'un capital médiatique. Un capital qu'il a brillamment exploité et auxquels sont venus se greffer d'autres intérêts que le sien, à commencer par ceux des producteurs du film et de la série. Ce capital, c'est le *brand Gomorra*, comme l'a appelé Giuliana Benvenuti dans son essai de 2017 consacré à la question. Une franchise culturelle, comparable à d'autres, d'apparence bien moins réalistes et plus légères, telles que Marvel, Batman ou Harry Potter, et dont ont été dérivés divers produits. La marque *Gomorra* est indissociable du personnage-Saviano (si bien qu'on peut d'ailleurs parler aussi bien de franchise *Gomorra* que de franchise Saviano). Ainsi, un autre livre de l'auteur, *Extra-pure* (en italien *Zero zero zero*, sorti en 2013) s'est vu lui aussi adapté en série après avoir été un best-seller (sans passer cependant par l'étape du film) : le livre comme la série se rattachent à la franchise *Gomorra* ou franchise Saviano, ce que souligne la communication publicitaire, comme on peut le voir sur les affiches de Canal Plus (« par les créateurs de *Gomorra* »).

Il existe donc un phénomène transmédia *Gomorra* qui repose sur l'exploitation d'une marque, mais d'après nous il serait erroné de considérer l'ensemble de cette production comme une seule et même œuvre transmédiale. La série a des exigences spécifiques, dont la nécessité de se poursuivre de saison en saison si le succès est au rendez-vous, qui ne sont notamment pas compatibles avec la dénonciation initiale du culte des héros mafieux dans le livre. Il en résulte certains problèmes de cohérence éthique. On ne peut qu'être perplexe devant les flyers pour des soirées *Gomorra* organisées dans des discothèques en présence des acteurs de la série, désignés par leur surnom de mafieux dans la série afin de bien les identifier¹⁴⁵. De même, la question d'un jeu vidéo *Gomorra* s'est posée et l'on imagine bien un jeu violent à la GTA (Grand Theft Auto). Toutefois, de manière évidente, ce que Saviano et les producteurs gagneraient à court terme en argent, s'ils donnaient leur autorisation à un tel projet, ils le perdraient en crédibilité et cela nuirait à la franchise sur le long terme.

Le détour économique nous a paru indispensable, avant de revenir à présent aux racines de l'affaire *Gomorra* dans une perspective littéraire, journalistique et éthique. Comme beaucoup d'œuvres au succès immense, *Gomorra* a reçu une pluie de critiques, certaines très injustes et

¹⁴⁵ Cf. Benvenuti (2017), p. 188-189.

d'autres plus pertinentes ; ces dernières portent sur l'ambiguïté du livre et sur son caractère original. Le livre ne se présente pas comme une fiction, et pourtant des éléments y sont inventés. Le lecteur pense lire les révélations d'une enquête personnelle, et pourtant certains passages sont copiés d'articles de presse ; si bien que Saviano et son éditeur ont été condamnés pour plagiat (avec une lourde condamnation financière ensuite réduite en appel, pour avoir utilisé sans les citer certains articles dont les droits sont détenus par le groupe de presse Libra ; ces textes recopiés correspondent toutefois à une part assez réduite du livre – 0,6%¹⁴⁶). Comme cela arrive souvent, le débat sur *Gomorra* s'est structuré de façon binaire : pour ou contre Saviano. Comme nous le verrons, l'auteur lui-même a encouragé une telle polarisation, en reconduisant l'ensemble des critiques portant sur ses livres, quelle que soit leur nature, à la volonté de le traîner dans la boue, ce qui de son point de vue à être contre lui et du côté de la Camorra.

Dans le monde universitaire, Saviano a reçu certaines critiques, mais a bénéficié d'un grand soutien, avec l'affirmation d'une interprétation de son livre conforme aux principes poétiques énoncés par l'auteur lui-même, selon lesquels *Gomorra* serait un *non fiction novel* qui échappe par nature aux reproches sur l'inexactitude ou sur l'utilisation de sources non citées, car la vérité qu'il porte serait d'essence littéraire et, pour cette raison, supérieure à celle de la « cronaca » (terme indiquant les chroniques historiques dénuées de profondeur, ou les faits divers ; la « cronaca » est une sorte de sous-histoire, ou de sous-journalisme, donc, à opposer à la littérature)¹⁴⁷. Ainsi, plusieurs critiques, et notamment Raffaele Donnarumma (2011), ont vu en *Gomorra* non seulement un grand livre, mais aussi un livre moderne, par son hybridité entre reportage et roman, entre narration et essai, et même un livre qui serait « hypermoderne », car il permettrait de tourner enfin la page de la domination du postmodernisme dans le roman italien depuis les années 80, et cela, affirment certains chercheurs, en retournant contre lui les armes du postmodernisme. Mais ce n'est pas tout. Le prolongement transmédia du personnage-Saviano, dont on a vu qu'il est finalement passé au second plan par rapport aux personnages mythiques de la série dans l'imaginaire des plus jeunes, s'est vu légitimé par une assise théorique à partir du moment où la professeure Carla Benedetti (2008), dans une recension précoce où elle présentait par ailleurs la distinction entre fiction et non-fiction comme une « simplification grossière » qui « ne résisterait pas à une rapide analyse philosophique » (p. 173), a assimilé l'écrivain-témoin-reporter à une incarnation de la *parrhésia* selon Michel

¹⁴⁶ Cf l'article à ce sujet, publié initialement le 15 juin 2015 dans le journal *Fanpage* et régulièrement mis à jour : <https://www.fanpage.it/attualita/roberto-saviano-condanna-cassazione-pdf/>, consulté le 18/08/2022.

¹⁴⁷ On a vu que Saviano a tenu à se positionner dès son premier livre en tant qu'écrivain ; un des enjeux de la critique universitaire a été de valider ou non ce statut. A ce propos, il est intéressant de noter, sans émettre de jugement, que l'image de Saviano comme grand écrivain naviguant entre fiction et non-fiction, validée par une partie du monde universitaire italien, ne correspond pas à l'image qu'en a le grand public international (et même le grand public italien), pour qui Saviano est perçu non comme un écrivain engagé mais comme un journaliste courageux.

Foucault. Le *parrhésiaste*, dans cette optique, est un témoin dont la parole serait nécessairement vraie parce qu'il engage sa personne dans l'exposition de la vérité et donne à ses paroles une dimension performative. Les apparitions publiques, les livres, les articles, de Saviano seraient ainsi transcendés par cette vérité d'un ordre supérieur. La force du livre, son efficacité, sont d'une part mises en avant, et d'autre part présentées comme un gage de vérité : le livre serait nécessairement vrai parce qu'il serait efficace, efficace parce qu'il serait vrai. Cette analyse, qui a exercé une grande influence, est au cœur du problème que nous essayons d'affronter puisqu'elle tend à unifier les contenus émanant de Saviano par-delà leurs distinctions génériques, plutôt que de considérer leur vérité, ainsi que leurs autres qualités ou problèmes intrinsèques, au cas par cas.

En adhérant à cette théorie de Saviano *parrhésiaste*, il nous semble qu'on reste prisonnier d'une logique porteuse de contradictions insolubles et d'implications problématiques. En effet, si tout l'univers *Gomorra* est transcendé par un seul et même sujet qui serait le Saviano *parrhésiaste* pleinement engagé dans l'exposition de la vérité, alors chaque œuvre serait du même coup contaminée par les entorses à la vérité qui sont objectivement constitutives de certains de ses textes. Le plagiat, dans *Gomorra*, est avéré, au moins d'un point de vue juridique. Mais il est peut-être d'une ampleur encore plus grande dans *Extra-pure*, un livre sur le trafic international de drogue pour lequel Saviano, devenu un personnage mondialement connu, et placé sous escorte, n'a pas pu enquêter sur le terrain. Le journaliste américain Michael Moynihan a relevé douze emprunts de huit sources différentes, non citées. Mettant à la disposition du lecteur les textes originaux et l'usage qu'en fait Saviano, Moynihan (2016) précise que l'auteur italien ne recopie jamais mot pour mot, mais opère des changements très légers : « Saviano effectue de légères modifications textuelles et enlève certains détails anecdotiques. Mais même en se fondant sur une application stricte du concept de plagiat, c'est bien de cela qu'il s'agit¹⁴⁸ ».

Parmi les passages présentant de troublantes ressemblances avec leur source non citée, figure l'enquête de José Luis Castillejos, un journaliste mexicain, sur les *kaibiles*, milice ultra-violente des forces spéciales guatémaltèques impliquée dans le narcotrafic. Dans *Extra-pure*, ces informations sont présentées par Saviano comme les révélations d'un certain Angel Miguel, qui serait un ex-membre de cette milice guatémaltèque que Saviano aurait rencontré en Italie ; une rencontre dont la probabilité est très sérieusement mise en doute par Moynihan. Quant à José Luis Castillejos, l'auteur de l'article de 2005 dont le texte a visiblement été utilisé par Saviano pour son roman-enquête de 2013, il se montre encore plus direct, dans un papier dont il suffira

¹⁴⁸ « Saviano makes slight modifications to the text [...] and omits some extraneous details. But even applying the most conservative definition of plagiarism, this inarguably qualifies ».

ici de citer le titre : *Roberto Saviano el plagiador*. Saviano se défend de ces accusations dans un article publié par *La Repubblica*, où il dit qu'aucun personnage du livre n'est inventé. Il soutient que les éléments qu'il utilise sans les citer sont des faits relevant du domaine public, et qu'il leur donne une portée analytique et littéraire, qui, donc, les transfigurerait. En outre, il ramène les critiques de Moyhinan au procès pour plagiat que lui a intenté la société Libra (le groupe de presse possédant les droits des articles des journaux qu'il a utilisés sans les citer dans *Gomorra*) et il englobe ces deux démarches dans une même intention de le discréditer :

Comprenez-vous pourquoi on m'attaque ? Parce que je suis un symbole à abattre. Parce que les mots, quand ils restent relégués aux faits divers, sont invisibles. Mais quand ils deviennent littérature, ces mêmes mots, ces mêmes histoires, il est impossible de ne plus les voir. Peut-on vraiment faire un procès à un genre littéraire ?¹⁴⁹

Critiquer certaines pratiques, dans la manière de travailler de Saviano, ce serait donc choisir un camp, le camp de ses opposants, et devenir ainsi complice de la Camorra. Outre cette tendance à polariser le débat de façon binaire, qui a été une constante dans ses réponses aux critiques, l'auteur-journaliste propose là un raisonnement qui nous semble effacer des distinctions majeures. Tout d'abord, la distinction entre les récits strictement non fictionnels et les récits légèrement romancés, qui se retrouvent mêlés en une seule et même catégorie : le genre littéraire de la non-fiction (lequel comprendrait donc aussi des œuvres de nature fictionnelle), dont on ferait le procès quand on critique le plagiat ou l'invention chez Saviano¹⁵⁰. Ensuite, ce que Saviano désigne comme des « faits » appartenant au domaine public ne sont en réalité pas des faits mais des textes (notamment des articles). Il n'y a pas d'un côté des faits, dont les textes qu'il recopie feraient partie, et de l'autre des analyses littéraires de ces faits, produites par Saviano ; il y a d'un côté des faits, et de l'autre des représentations de ces faits. Parmi ces représentations, certaines pourront être qualifiées de plus ou moins analytiques ou de plus ou moins littéraires. Mais il faut d'après nous se garder d'une approche essentialiste où un article serait par nature de la *cronaca* sans valeur, écrite par un journaliste incapable de produire une analyse, tandis qu'un livre serait par nature analytique et littéraire, dès lors qu'il est signé par un auteur comme Saviano ; et cela d'autant plus si, au niveau formel, on ne constate pas de différence notable entre les textes. Par ailleurs, comme le remarque Pellini (2011, p. 162), *Gomorra* est le premier livre qu'ait publié Saviano, et au moment de sa sortie,

¹⁴⁹ « è chiaro o no perché mi si attacca? Perché sono un simbolo da distruggere. Perché le parole, quando restano relegate alla cronaca, sono invisibili: ma quando diventano letteratura, quelle stesse parole, quelle stesse storie, diventano visibili, eccome. Ma si può fare un processo a un genere letterario? ».

¹⁵⁰ A l'intérieur de la catégorie des récits romancés, il faudrait d'ailleurs distinguer les témoignages que le lecteur sait être fictionnalisés, et ceux, plus ambigus, où le lecteur n'en est pas averti, comme c'est le cas avec les romans-enquête de Saviano.

l'auteur n'était pas encore clairement identifié comme un écrivain à part entière (a fortiori confirmé) :

Contrairement à Zola, Saviano [ne disposait pas] du capital symbolique, à investir dans le débat public, d'une œuvre littéraire qui prétend à l'éternité [...], *Gomorra* étant son premier livre – semblable par là-même, en tant que produit, aux nombreux best-sellers d'auteurs débutants (souvent sans avenir) dont l'édition italienne s'est fait une spécialité dans les années 2000¹⁵¹.

Ainsi, malgré leurs qualités, les romans-enquêtes de Saviano, ainsi que ses déclarations de poétique en réponse aux critiques, présentent de véritables problèmes, de véritables limites¹⁵². Plutôt que de justifier ces limites ou ces problèmes avec l'argument ou plutôt le dogme de la vérité littéraire par essence supérieure, dogme qui par ailleurs gagne à être déconstruit dans les études littéraires (en remontant à ses origines et donc au début du livre IX de la *Poétique* d'Aristote¹⁵³), il nous semble plus utile de les reconnaître, sans pour autant retirer les mérites évidents du livre *Gomorra* et des autres produits culturels et informatifs qui se rattachent à la franchise *Gomorra*. Lorsqu'on exprime des critiques pertinentes à l'égard de Saviano, on ne se voit pas nécessairement rétorquer que ces critiques sont fausses ; en revanche, on peut entendre qu'il vaudrait mieux se taire, car critiquer Saviano, ce serait donner des armes au camp de la Camorra et des hommes qu'elle a corrompus. Nous pensons plutôt que formuler ces critiques contribue aussi à mettre en lumière les produits de la franchise *Gomorra*, et participe aussi à centrer le débat sur le thème de la criminalité organisée, en cherchant la meilleure manière de s'y opposer. Or, que ce soit pour parler de la mafia, ou que ce soit pour parler des œuvres de Saviano, il ne nous paraît pas souhaitable, fût-ce pour des raisons éthiques ou citoyennes, de vouloir taire ou déformer certaines vérités d'ordre factuel. Y compris celles qui peuvent déranger.

*

¹⁵¹ « al contrario di Zola, Saviano non [aveva], da investire nel dibattito pubblico, il capitale simbolico di un'opera letteraria che pretende all'eternità [...] essendo *Gomorra* il suo primo libro – in questo merceologicamente omologo ai numerosi best-sellers di esordienti (sovente senza futuro), di cui l'editoria italiana dell'ultimo decennio s'è fatta una specialità. »

¹⁵² Au nombre des éventuels défauts du livre, qu'il faudrait prendre en compte, au même titre que ses mérites (qui se rattachent essentiellement à sa remarquable efficacité), afin d'arriver à une analyse aussi complète que possible, on pourrait se pencher sur l'excès d'emphase auquel conduit la rhétorique de Saviano, que caractérisent le recours très fréquent à l'hyperbole et la tendance aphoristique à la phrase-choc (qui se traduit notamment par l'alternance régulière entre phrases longues ou de longueur moyenne et phrases courtes, sans verbes conjugués, en relation avec de nombreuses répétitions destinées à souligner certains mots). Cf. DARDANO, Maurizio. *Stili provvisori*. Roma : Carocci, 2010, p. 65-73.

¹⁵³ Il est en outre paradoxal de louer le caractère moderne du livre de Saviano – auquel on prête le pouvoir de dépasser le postmodernisme littéraire tout en ne se réduisant pas à l'acception désormais traditionnelle d'une littérature réaliste et engagée – alors même qu'on convoque l'argument quelque peu éculé du roman plus vrai que la réalité, comme on le voit dans certaines analyses.

Bien que les produits culturels titrés *Gomorra* présentent une indéniable unité, il serait erroné de les apprécier en bloc comme une seule et même œuvre transmédiale. Ainsi, en raison des exigences spécifiques du format de la série, celle-ci ne peut éviter entièrement l'héroïsation des personnages criminels que le livre avait auparavant dénoncée. Elle constitue même une sorte d'épopée criminelle comparable à *Romanzo criminale*, une autre série, qui lui a ouvert la voie. Par ailleurs, les problèmes de cohérence éthique entre le livre et la série rejoignent aussi certaines limites qui existaient initialement dans l'œuvre originale de Roberto Saviano, œuvre qu'il convient d'après nous d'analyser en tenant compte à la fois de ses mérites et de ses aspects plus discutables, sans vouloir interpréter toutes les caractéristiques de *Gomorra* comme un signe de justesse (sur le plan éthique et citoyen) et de modernité (sur le plan littéraire). En particulier, depuis l'enquête de Michael Moynihan sur *Extra-pure* (publiée dans *The Daily Beast* en 2015), dans laquelle le journaliste américain retrace l'origine de passages présents dans le second roman-enquête de Saviano (lequel procède à de très légères coupes ou modifications), issus de divers articles, livres ou rapports écrits par d'autres auteurs, il nous apparaît de plus en plus délicat d'ignorer ou de justifier les deux pratiques problématiques que sont l'utilisation de sources non citées et le recours non déclaré à l'invention.

Références bibliographiques

- BENVENUTI, Giuliana. **Il brand Gomorra**. Bologna: Il Mulino, 2017.
- DONNARUMMA, Raffaele. Ipermodernità: ipotesi per un congedo del postmoderno. **Allegoria**, n°64, 2011.
- MOYNIHAN, Michael. Mafia author Roberto Saviano's plagiarism problem. In: **Daily Beast**, 24/09/2015, www.thedailybeast.com/mafia-author-roberto-savianos-plagiarism-problem, consulté le 18/08/2020.
- NAPOLI, Antonella & TIRINO, Mario. Senza pensieri. Gomorra-La serie: dal contesto produttivo alle audience della Rete, fenomenologia di un processo culturale transmediale. **Mediascapes Journal**, Vol. 7, 2016, p. 102-114.
- PELLINI, Pierluigi. Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi. **Allegoria**, n° 63, 2011, p. 162.
- SAVIANO, Roberto. Entretien avec Loredana Lipperini publié sur le blog **Lipperatura**, 29/08/2006. URL: www.lipperatura.it/for-blog-only-intervista-a-roberto-saviano/, consulté le 18/08/2022.
- SAVIANO Roberto, Saviano legge Primo Levi. In: **La Repubblica**, 06/11/2013, www.repubblica.it/cultura/2013/11/06/news/saviano_legge_levi-70321384/, consulté le 04/12/2022.
- SAVIANO, Roberto. Saviano: "Vi spiego il mio metodo tra giornalismo e non fiction". In: **La Repubblica**, 25/09/2015,

www.repubblica.it/cultura/2015/09/25/news/titolo_non_esportato_da_hermes_-_id_articolo_1348375-123623968/, consulté le 18/08/2022.

SAVIANO, Roberto. **Gomorra**, Milano: Mondadori, coll. “Oscar absolute”, [2006] 2016.



MIRANDA, Igor Gonçalves. Dilatações épicas em *Fantaghirò*, de Lamberto Bava: uma releitura filmica da fábula de Italo Calvino. In: **Revista Épicas**. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 145-165. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

DILATAÇÕES ÉPICAS EM *FANTAGHIRÒ*, DE LAMBERTO BAVA: UMA RELEITURA FÍLMICA DA FÁBULA DE ITALO CALVINO

EPIC DILATIONS IN *FANTAGHIRÒ*, BY LAMBERTO BAVA: A FILMIC REINTERPRETATION OF ITALO CALVINO'S FABLE

Igor Gonçalves Miranda¹⁵⁴
(DLEV/PPGL/UFS)

RESUMO: Este artigo é fruto da pesquisa “Imagens do Épico nas Adaptações Cinematográficas de Italo Calvino”, alocada no Grupo de Trabalho 22 – O Épico no Cinema do CIMEEP, se insere dentro do eixo temático da transformação intermidial de matérias épicas e sua comunicação foi apresentada no Terceiro Colóquio do CIMEEP em Poitiers (FoReLLIS), França. A fonte de abordagem é o filme *Fantaghirò* (1991), do cineasta Lamberto Bava, adaptação cinematográfica da fábula “Fanta-Ghirò, persona bella”, publicada em *Fiabe italiane* (1956), de Italo Calvino (tradução para o português em anexo). Nesse sentido, refletir-se-á sobre o hibridismo épico de conto popular para o cinema épico, ressaltando a materialidade épica ao identificar o plano maravilhoso (Caverna da Rosa Dourada) e o plano heroico (donzela guerreira). O norte teórico que fundamenta esta abordagem agrupa autores sobre o mito da donzela guerreira: Amaro (1992), Serra (1996), Galvão (2002), Vilalva (2004), Silva (2010), Silva (2013), Lima (2020); e o gênero épico: Goyet (2021), Silva e Ramalho (2022). A heroína Fantaghirò é o pivô do caráter híbrido que torna possível a identificação da épica cinematográfica moderna e sua ruptura com a épica clássica, pois reflete a transgressão do papel de inferioridade relegado à mulher na sociedade e a emancipação da mesma.

palavras-chave: Donzela guerreira, *Fantaghirò*, Italo Calvino, cinema épico, Lamberto Bava.

ABSTRACT: This article is the result of the research “Images of the Epic in the Cinematographic Adaptations of Italo Calvino”, allocated in Working Group 22 – The Epic in the Cinema of CIMEEP. It is inserted within the thematic axis of the intermidial transformation of epic materials and presented in the third CIMEEP Colloquium in Poitiers (Université de Poitiers / FoReLLIS), France. The source of approach is

¹⁵⁴ Mestre em Letras (2021). Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). Membro pesquisador temporário do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP/UFS). Professor substituto de Literatura Brasileira e Crítica Literária no Departamento de Letras Vernáculas (DLEV/UFS).

the film *Fantaghirò* (1991), by filmmaker Lamberto Bava, cinematographic adaptation of the fable “Fantaghirò, persona bella”, published in *Fiabe italiane* (1956), by Italo Calvino (Portuguese translation attached). In this sense, it reflects on the epic hybridism from popular tale to epic cinema, emphasizing the epic materiality by identifying the level of the miraculous (The Cave of the Golden Rose) and the level of the heroic (warrior maiden). The underlying theoretical approach brings together authors on the myth of the warrior maiden: Amaro (1992), Serra (1996), Galvão (2002), Vilalva (2004), Silva (2010), Silva (2013), Lima (2020); and of the epic genre: Goyet (2021), Silva & Ramalho (2022). The heroine Fantaghirò is the pivot of the hybrid characteristic that makes possible the identification of the modern cinematographic epic and its break out of the classic epic, as it reflects the transgression of the inferiority’s role relegated to women in society and her emancipation.

key words: warrior maiden, Fantaghirò, Italo Calvino, epic cinema, Lamberto Bava.

Amazonas e donzelas, o mito das mulheres guerreiras. Introdução

O mito da donzela-guerreira é a tradução de um epos antiquíssimo que atravessa dezenas de séculos: da Antiguidade Clássica greco-romana através das numerosas personagens guerreiras de Homero como as Amazonas, da caçadora abântida Atalanta, também Camila na epopeia romana *Eneida*, de Virgílio, comanda os exércitos de Volscos contra Enéias, passando pela balada popular chinesa *Mu Lan* do século VI, até chegar ao romance ibérico e depois às guerreiras Clorinda e Bradamante das epopeias de cavalaria renascentistas; assim, o mito da donzela-guerreira é metamorfoseado em diversas narrativas.

A intérprete de maior destaque no cenário crítico de língua portuguesa é Walnice Galvão (2002). Mas há outros estudos arrolados neste artigo, como os de Tania Serra (1996), Walnice Vilalva (2004), Anabela da Silva (2010), Eliane da Silva (2013), cujas pesquisas trazem uma revisão das manifestações da donzela-guerreira.

Em “A donzela guerreira de Homero a Guimarães Rosa” (1996), Tania Serra escreve que o mito é uma manifestação do andrógino e “[...] introduziria nos textos épicos [...] a noção de ser superior, divino, pois que efetivou a *coniunctius oppositorum*, isto é, a união dos opositos a que se refere Carl Gustav Jung” (SERRA, 1996, p. 181). Serra explica, portanto, a donzela-guerreira como um duplo, “masculino e feminino ao mesmo tempo”, e isto não quer dizer que se trata do hermafrodita, ou seja, do portador de dois sexos.

Ela explica que no tempo do mito havia três tipos de seres: os homens, as mulheres e os andrógenos, de dupla sexualidade, considerados superiores aos outros seres — vale ressaltar que a *sexualidade* é um conjunto mais complexo que o *sexo*, pois envolve comportamento e representação social. Por causa dessa superioridade em relação aos outros seres, os andrógenos desafiam os deuses e acabam sendo castigados, divididos em dois: “A partir daí surge a busca da metade perdida (alma gêmea), que dará material a muitas e muitas obras literárias” (SERRA, 1996, p. 182).

Nesse sentido, o mito da donzela-guerreira é uma das manifestações do arquétipo do uno e do múltiplo, considerado um paradigma no inconsciente coletivo da humanidade. Muitos aspectos arquetípicos estão aí conectados: a simbologia do numeral três, por exemplo, que segundo Serra (1996), é base de toda criação, da representação cíclica, da noção de continuidade, do sagrado feminino e da fertilidade; representa também a união dos opostos (masculino e feminino, positivo e negativo, tese e antítese) com a finalidade de gerar uma síntese considerada universal. Esse arquétipo admite a noção de totalidade, ou seja, é entendido como um paradigma invariável que aparece em todas as culturas, em todas cosmogonias: “Esse arquétipo, ou paradigma básico, é que vai estar na origem do mito da donzela guerreira [...]. Nesse sentido a donzela guerreira é o símbolo atualizado do arquétipo do andrógeno nos diferentes mitos épicos, que também se podem ter transformado em literatura” (SERRA, 1996, p. 183).

A crítica pode seguir dois caminhos interpretativos do mito da donzela-guerreira: o caminho de uma abordagem psicológica e o caminho de uma abordagem sociológica. A abordagem psicológica é a iniciada por Serra (1996, p. 184), na qual propõe demonstrar os aspectos psíquicos da vivência do mito, no que diz respeito à diegese catártica, ou seja, ao encontro com “o símbolo do ser perfeito, do Uno, que todos *deveriam* ser, já que nos remete sub-repticiamente, para os tempos do começo, em que a perfeita unidade era possível”; nessa abordagem, também é possível encontrar todo tipo de estudo sobre a sexualidade e as questões de gênero. Por outro lado, a abordagem sociológica elabora reflexões sobre os papéis sociais representados pelo homem e pela mulher dentro de um corpo maior de regras estabelecidas, a permuta desses papéis e suas transvalorações através da figura arquetípica. Conjugar essas duas abordagens emula a própria condição do andrógeno que representa o paradigma da síntese: “[...] as duas versões complementam-se perfeitamente, pois se uma delas analisa o fenômeno a partir de uma teoria sociológica de base, a outra enfoca-o sob uma perspectiva psicológica e mítica. Mais uma vez, *coniunctius oppositorum*” (SERRA, 1996, p. 184).

Em “As metamorfoses da donzela-guerreira” (2002), Walnice Galvão traduz este *coniunctius oppositorum* como a manifestação dupla do mito dentro e fora da literatura: “Desde a aurora dos tempos, a donzela-guerreira transgrediu simultaneamente, e no mínimo, duas fronteiras. A primeira delas entre os gêneros, ao colocar-se a cavaleiro do masculino e do feminino; a segunda, entre os estatutos do real e do imaginário” (GALVÃO, 2002, p. 21). Para melhor entender como se dá essa dupla manifestação, precisamos apontar para as características da heroína que se repetem nas manifestações do mito, às vezes com poucas diferenças:

Adotando trajes de homem; cortando rente o cabelo, de preferência com tesoura de prata; banhando-se sozinha, no escuro da noite; usando colete apertado, para disfarçar os seios; criada pelo pai por ser órfã de mãe; ocupando na fratria a posição de filha única ou mais velha; submetendo-se a voto de castidade; destacando-se pelo destemor e pela belicosidade; ao fim, abandonando a indumentária masculina e as lides de combate para casar-se, ou então morrendo: certamente, estamos diante de uma donzela-guerreira. (GALVÃO, 2002, p. 21)

Podemos somar a essa caracterização diferenças que não implicam numa descaracterização. O arquétipo da síntese e o seu poder heroico atravessam os tempos e espaços, mas não poderiam utilizar dos mesmos atributos ao se manifestarem em culturas tão diferentes, por exemplo, Pentesileia, rainha das Amazonas, guerreira aliada de Troia na *Ilíada* de Homero, e a guerreira chinesa Mulan que substitui o pai velho e doente na guerra, disfarçando-se de guerreiro e tornando-se general. Ambas são personagens que manifestam cada qual à sua maneira o mito da donzela-guerreira, e nesse sentido podemos identificar uma estrutura que permanece.

Devemos ressaltar que, do ponto de vista literário, há duas manifestações do mito: uma ligada à tradição greco-romana, cujas referências principais são a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero, a *Eneida* de Virgílio, mas também os épicos da Renascença, do Humanismo e do Neoclassicismo — *Jerusalém Libertada* e *Orlando Furioso*; e outra, ligada ao conto popular, como o *romance* ibérico ou o romanceiro português, retomado depois no Romantismo e mantido no estrato popular até os dias atuais¹⁵⁵. A manifestação épica percorre seu caminho paralelamente à manifestação popular.

Amaro (1992) também nos entrega na íntegra o romance original “Donzela que foi à guerra”. Este romance está dividido em três partes, na primeira parte o pai lamenta que não pode participar da guerra e a filha mais velha se oferece para substitui-lo; segue-se uma série de características femininas que o pai vai enaltecedo: os olhos lindos, os ombros altos, os seios grandes, as mãos pequenas e os pés delicados, e a filha responde-lhe com as maneiras do disfarce: olhará para baixo quando passar pela armada, usará armas pesadas para abaixar os ombros, usará um gibão para esconder os seios, usará luvas e botas para esconder os pés e as mãos. Na segunda parte, o general inimigo diz para os pais: “Senhor Pay, Senhora Mäy, / Grande dôr de coração / Por que os olhos de Dom Marcos / São de mulher, d’Homem não” (AMARO, 1992, p. 66), e a cada desconfiança, temos as provas do disfarce pelas quais passa a donzela-guerreira, sugeridas pelos pais do general. São quatro provas: (1) a do pomar para revelar o gosto feminino por maçãs; (2) a do jantar para revelar o gosto feminino pelas cadeiras baixas;

¹⁵⁵ Manifestando-se em numerosos cordéis e cantigas populares e em modernos romances brasileiros, como *Luiza Homem* (1903), de Domingos Olímpio, *A sombra do patriarca* (1950), de Alina Paim, *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, *Dona Guidinha do Poço* (1965), de Manuel Paiva, e *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz.

(3) o convite para a feira para que pegue as fitas coloridas; e (4) a derradeira prova de natação na qual deve se despir. Ela escapa da última prova ao receber uma carta do pai com notícias de que a mãe está morta e que deve voltar imediatamente para o funeral. Segundo Amaro (1992), é esta versão portuguesa que muito se assemelha à *Ode de Mu Lan*, contada na China.

A respeito da tradição popular portuguesa, Vilalva (2004, p. 11) diz que “o tema da donzela guerreira foi uma das baladas mais espalhadas pelo reino e a favorita do povo. Sabe-se que era cantada na corte portuguesa ‘por gentis damas e galantes cavaleiros’ em finais do século XVI [...]”. Também Galvão (2002, p. 23) escreve que a balada chinesa se liga ao romance ibérico ou ao romanceiro português: “os portugueses poderiam ter trazido da China, gerando toda uma saga de poemas de Dom Varão ou Barão (‘Ai minha mãe / Os olhos de Dom Barão / São de mulher, e homem não’), que passariam da metrópole para o Brasil [...]. Na próxima seção, iremos mencionar algumas versões dessa tradição popular ibérica em comparação com a versão italiana “Fanta-Ghirò, persona bella” escrita por Gherardo Nerucci em 1880 e reescrita por Calvino em 1956.

1. “Fanta-Ghirò, persona bella” e a tradição popular

No começo de seu artigo, intitulado “‘Fanta-Ghirò’ ou ‘A donzela que vai à guerra’” (2020), Fernando Lima diz que a narrativa italiana, contada por Luisa Gianni e retirada do livro *Sessanta novelle popolari montalesi* (1880), de Gherardo Nerucci, tem uma versão portuguesa em verso chamada “A donzela que vai à guerra” e demonstra a semelhança comparando as diferentes versões. Segundo o autor, as diferenças entre a versão italiana e a versão portuguesa, além da forma textual, são “alguns pormenores secundários, que não vêm citados nas diferentes lições de ‘A Donzela que vai à guerra’” (LIMA, 2020, p. 357). A versão portuguesa mais antiga que se conhece é intitulada “O Rapaz do Conde Daros”, “citada na Aulegrafia de Jorge Ferreira de Vasconcelos” (LIMA, 2020, p. 358).

A primeira diferença que Lima (2020) aponta é menção dos nomes das três irmãs. Na versão italiana nomeia-se as três, nas versões portuguesas há apenas o nome da protagonista: Leonor, na variante “Dom Marcos” de Loulé (Algrave); e “D. Guiomar”, numa variante de Lisboa, recolhida por Almeida Garret — ambos os nomes correspondem a Fanta-Ghirò. A segunda diferença apontada é que em quase todas as versões portuguesas, indica-se o campo de batalha e os reinos envolvidos no conflito. Mas há duas versões, uma de Vila Nova de Gaia, intitulada “Dom Carlos e D. Leonor”, e outra variante “Dom Martinho”, de Porto da Cruz (Ilha de Madeira) em que há a indeterminação histórica do espaço e das personagens e, nesse sentido, essas variantes ligam-se ao conto Fanta-Ghirò, que também traz a indeterminação histórica, inclusive,

assemelhando-se às fábulas cujo *incipit* é “Era uma vez” — a versão de Calvino (1985) começa dizendo: “*Ai tempi antichi visse un Re...*” [Nos tempos antigos vivia um Rei...]. Na variante “Dom Martinho”, “o pai lamenta-se por não ter um filho varão para dirigir os seus exércitos” (LIMA, 2020, p. 358). Essa lamentação se dá de outra forma na versão do conto de Italo Calvino (1985): “Mas eu, doentio como sou, não sei como fazer porque não tenho quem comande o exército por mim. Um bom general, agora mesmo, onde eu o encontro?”¹⁵⁶. Outra diferença das versões portuguesas em relação à italiana: enquanto em “Fanta-Ghirò, persona bella”¹⁵⁷ as três filhas se oferecem para ir à guerra, na variante “D. Carlos”, apenas a filha mais nova se oferece. Dadas as semelhanças e diferentes entre os diversos romances ibéricos, vamos apresentar o conto italiano com mais detalhes.

Na introdução da obra *Fiabe italiane* (1956), Italo Calvino situa e comenta os contos reunidos na obra. Calvino retira o conto “Fanta-Ghirò, persona bella” do livro *Sessanta novelle popolari montalesi* (1880), de Gherardo Nerucci. A respeito da tradição oral de Montale, pequena comuna italiana que fica à leste de Pistoia, província da região de Toscana, Calvino diz que lá se narra de um modo diferente do restante da Itália, trata-se de narrativas prolixas e minuciosas. Estes são aspectos ressaltados por Calvino a respeito das *novelle popolari montalesi* [contos populares montaleses] que ligam a fábula e a novela:

Poder-se-ia dizer que nessa aldeia tenha se estabelecido [...] o nó entre fábula e novela, o momento da passagem entre narrativa de maravilhas mágicas e relato do destino ou bravura individuais, isto é, os tipos de narrativa “burguesa”: novela ou romance de aventuras, ou então *histoire larmoyante* de mulher perseguida. (CALVINO, 1985)¹⁵⁸

Essa passagem de narrativa de maravilhas mágicas para relato de acontecimentos individuais caracteriza o conto “Fanta-Ghirò, persona bella”. No tratamento textual das narrativas montalesas, Calvino procurou “ [...] compreender e salvar, de fábula em fábula, o ‘diferente’ que provém do modo de narrar do lugar e do acento pessoal do narrador oral, e em eliminar [...] o ‘diverso’ que se origina na maneira de compilar, na intervenção intermediária do folclorista” (CALVINO, 1985)¹⁵⁹. Ou seja, há um tratamento estético dado ao conto, que o diferencia das demais versões: “decidi tornar-me, também eu, um elo da anônima cadeia sem

¹⁵⁶ Todas as citações do italiano foram traduzidas por nós e colocaremos o respectivo original em notas de rodapé, como segue: “Ma io, malaticcio qual sono, non so come fare perché l'esercito non ho chi me lo comandi. Un buon generale, in quattro e quattr'otto, dove me lo trovo?”

¹⁵⁷ A tradução inédita deste conto para o português encontra-se no Anexo A.

¹⁵⁸ “Si direbbe che in questo paese si sia fissato [...] il nodo tra fiaba e novella, il momento di trapasso tra racconto di meraviglie magiche e racconto di fortuna o bravura individuale, cioè i tipi di racconto “borghese”: novella o romanzo d'avventura oppure histoire larmoyante di donna perseguitata.”

¹⁵⁹ “[...] nel cercar di comprendere e salvare, di fiaba in fiaba, il “diverso” che proviene dal modo di raccontare del luogo e dall'accento personale del narratore orale, e d'eliminare [...] il “diverso” che proviene dal modo di raccogliere, dall'intervento intermediario del folklorista.”

fim pela qual as fábulas se perpetuam, elas que não são jamais puros instrumentos, transmissores passivos, mas [...] seus verdadeiros ‘autores’” (CALVINO, 1985)¹⁶⁰. Esse tratamento textual é orquestrado pela redução estilística dos contos toscanos, da qual Calvino muitas vezes lamenta na introdução:

Eliminado o léxico dialetal, reabsorvida a prolixidade do narrar que, fora daquele contexto lexical, não teria sabor e destoaria em relação ao estilo do restante do livro, o que fica das minhas reelaborações? Pouco. Assim, a quem quiser ler as verdadeiras fábulas de Montale, só posso remeter para o texto de Nerucci; creio não ter roubado nada da surpresa em saboreá-las. (CALVINO, 1985)¹⁶¹

Nesse sentido, o conto “Fanta-Ghirò, persona bella” é curto, quase sem descrições, de leitura rápida e motivada pela ação, ligeiramente diferente da versão de Nerucci, mas mantendo todo o essencial narrativo. Nele reside o mito da donzela-guerreira, pois conta a história de uma *situação* cujos personagens são as três princesas Carolina, Assuntina e Fanta-Ghirò, os dois reis inimigos entre si — simplesmente nomeados de “Rei” —, o escudeiro Tonino que acompanha cada uma das princesas durante suas jornadas, a mãe de um dos reis e o general que é o disfarce das princesas, e consideramos distinto em suas representações.

A situação é a eminência da guerra. Um desses reis recebe uma carta do rei inimigo anunciando guerra, mas ele não tem quem comande o exército contra o inimigo. O rei não tem filhos do sexo masculino e, regra geral, às mulheres não cabia a tarefa de comandar o exército, no entanto, as princesas se apresentam ao rei para substituir o general. O rei protesta, mas concede, e cada uma vai à guerra em sua vez com a condição de manterem o disfarce: “Concordaram, e o Rei ordenou o seu fiel escudeiro Tonino a montar um cavalo e acompanhar a princesa à guerra, mas na primeira vez que ela lembresse das coisas de mulheres, que ele imediatamente a trouxesse de volta ao palácio”¹⁶² (CALVINO, 1985). O que se segue é que as duas irmãs mais velhas, Carolina e Assuntina, falham no caminho, pois antes de chegarem ao epicentro do combate, a fronteira, comentam sobre o coser e o fiar:

A princesa [Carolina] exclama: — Oh, que lindos juncos! Se os tivéssemos em casa, quantas rocas bonitas para fiar faríamos! — Alto, princesa! — gritou Tonino. — Eu

¹⁶⁰ “Ho inteso di mettermi anch’io come un anello dell’anonima catena senza fine per cui le fiabe si tramandano, anelli che non sono mai puri strumenti, trasmettitori passivi, ma [...] i suoi veri ‘autori’.”

¹⁶¹ “Tolto il lessico dialettale, riassorbita la prolixità del narrare che fuor di quel contesto lessicale non avrebbe sapore e stonerebbe con lo stile del resto del libro, cosa rimane nelle mie rinarrazioni? Poco. Perciò, a chi vuole leggere le vere fiabe di Montale, io non posso far altro che rimandare al volume di Nerucci; nulla io credo d’avergli tolto della sorpresa a gustarle.”

¹⁶² “S’accordarono, e il Re comandò il suo fido scudiero Tonino di montare a cavallo e accompagnare la Principessa alla guerra, ma la prima volta che rammentasse cose da donne, la riportasse subito a Palazzo.”

tenho ordens para levá-la de volta ao palácio. Você falou sobre coisas de mulheres!
— Os cavalos viraram, e todo o exército fez meia-volta, volver. (CALVINO, 1985)¹⁶³

Eles passaram por um bosque com troncos e a princesa [Assuntina] disse: — Olha, Tonino, que lindos troncos retos e finos! Se os tivéssemos em casa, faríamos saber-se lá quantos fusos. — Alto, princesa! — gritou Tonino, o escudeiro, parando o cavalo. — Você vai para casa! Você se lembrou de coisas de mulheres! — E todo o exército, armas e bagagem, retomou o caminho da cidade. (CALVINO, 1985)¹⁶⁴

No excerto acima, podemos observar que as “coisas de mulheres” não podem ser ditas pelas princesas disfarçadas de general. Essa observação nos faz concluir que as provas do disfarce são imprescindíveis para que a heroína mantenha sua jornada, e que essas provas aparecem por todos os lados, tanto no seu próprio reino quanto fora dele, pois é preciso que o disfarce seja mantido a qualquer custo. Na tradição popular do mito, considerada por muitos uma manifestação menos complexa do mito originário na tradição clássica, “parecer um guerreiro” é a razão de ser da donzela-guerreira.

Depois que as irmãs voltam ao palácio, Fanta-Ghirò, a mais nova e bela, apresenta-se ao rei desesperançoso:

O Rei já não sabia o que fazer, quando Fanta-Ghirò se apresenta. — Não, não — ele diz a ela. — Você é muito garotinha! Suas irmãs não tiveram sucesso, como quer que eu confie em você? — Pai, o que há de errado em me testar? — disse a garota. — O senhor verá que eu não vou decepcioná-lo! Tente. Então foi decidido que Fanta-Ghirò partiria. (CALVINO, 1985)¹⁶⁵

Fanta-Ghirò consegue manter o disfarce na jornada, ignorando o coser e o fiar, segue adiante até encontrar o rei inimigo para os acordos de combate e, neste ínterim, passa por mais três provas do disfarce. Nesse momento, encontramos a versificação bastante difundida nas manifestações populares do mito. Trata-se da fala do rei inimigo diante de sua mãe:

Eles chegaram ao palácio deste Rei, e ele imediatamente correu para sua mãe. — Mamãe, mamãe — ele disse — Eu sabia! Tenho aqui comigo o general que comanda o exército inimigo, mas eu o vi! Fanta-Ghirò, pessoa bela, / Tem olhos negros e fala doce. / Oh minha mamãe! Parece-me uma donzela. (CALVINO, 1985)¹⁶⁶

¹⁶³ “La Principessa esclama: — Oh, che belle canne! Se le avessimo a casa, quante belle rocche per filare ne faremmo! — Alto là, Principessa! — gridò Tonino. — Ho l’ordine di ricondurvi a palazzo. Avete parlato di cose da donne! — Voltarono i cavalli, e tutto l’esercito fece dietro-front.”

¹⁶⁴ “Passarono attraverso una palaia e la Principessa disse: — Guarda, Tonino, che bei pali dritti e sottili! Se li avessimo a casa, ne faremmo chissà quanti fusci. — Alto là, Principessa! — gridò Tonino lo scudiero fermando il cavallo. — Si ritorna a casa! Avete ricordato cose da donne! E tutto l’esercito, armi e bagagli, riprese la via della città.”

¹⁶⁵ “Il Re non sapeva più dove sbattere il capo, quand’ècco gli si presenta Fanta-Ghirò. — No, no, — lui le dice. — Tu sei troppo bambina! Non ci sono riuscite le tue sorelle, come vuoi che mi fidi di te? — A provarmi che male c’è, babbo? — disse la ragazza. — Vedrete che non vi farò sfigurare! Provatemi. Così fu stabilito che partisse Fanta-Ghirò.”

¹⁶⁶ “Arrivarono al palazzo di questo Re, e lui subito corse da sua madre. — Mamma, mamma, — le disse, — sapessi! Ho qui con me il generale che comanda l’esercito contrario, ma lo vedessi! Fanta-Ghirò, persona bella, / Ha gli occhi neri e dolce la favella, / O mamma mia, mi pare una donzella.”

A mãe do rei inimigo propõe quatro provas para descobrir a verdadeira identidade de gênero de Fanta-Ghirò. A primeira é a *sala d'armi* [sala de armas], caso o general seja uma mulher, não vai se interessar por elas. Mas Fanta-Ghirò “[...] começou a desprender as espadas penduradas na parede, para ver como as empunhava, e levantá-las para sentir o peso; então ela passou para as pistolas e armas e as abriu, observou como as carregava”¹⁶⁷ (CALVINO, 1985). O rei retorna à mãe, diz-lhe o resultado da prova: “[...] o general apalpa as armas como um homem. Mas quanto mais olho para ele, mais tenho certeza”¹⁶⁸ (CALVINO, 1985), e repete os mesmos versos anteriores. A segunda prova é *la passeggiata in giardino* [o passeio no jardim]: “Se é uma mulher, vai pegar uma rosa ou uma violeta e colocá-la em seu peito. Se é um homem, vai escolher o jasmim-espanhol, cheirá-lo, e depois colocá-lo em sua orelha”¹⁶⁹ (CALVINO, 1985). Fanta-Ghirò também passa por esta prova e mais outra, *l'invito a cena* [o convite ao jantar], nas quais ela deveria revelar suas características femininas. A quarta prova é um ultimato para o disfarce: “Convide o general para tomar banho com você no tanque de peixes do jardim. Se é uma mulher, vai recusar com certeza”¹⁷⁰ (CALVINO, 1985). É com astúcia que Fanta-Ghirò escapa de todas as provas, sobretudo, da última em que tem que se despir. Ela não a recusa de imediato, mas adia para que seu plano de escapar funcione:

— Sim, sim, com prazer, mas amanhã de manhã. E chamando de lado o escudeiro Tonino, lhe disse: — Saia do palácio, e amanhã de manhã chegue com uma carta com os selos do meu pai na mão. E na carta deve estar escrito: “Caro Fanta-Ghirò, estou doente, morrendo e quero vê-lo antes de morrer”. (CALVINO, 1985)¹⁷¹

Na manhã seguinte a carta demora a chegar, enquanto o rei inimigo insiste para que Fanta-Ghirò tire logo a roupa e entre no tanque de peixes. Quando a carta finalmente chega, a heroína se despede dizendo: “Nós só temos que fazer as pazes e se ainda houver algum assunto pendente, venha me visitar no meu reino. Adeus. Vou tomar banho outra hora — e foi embora”¹⁷² (CALVINO, 1985). O rei fica como um bobo, nu no tanque, com a sensação de que fora enganado, pois além da convicção de que o general era uma mulher, a essa altura da batalha dos comportamentos e papéis sociais, ele estava apaixonado por ela ou, melhor, o rei estava apaixonado *pelo general*. Observamos claramente a paixão do rei inimigo por Fanta-Ghirò na

¹⁶⁷ “cominciò a staccare le spade appese al muro, a guardare come s’impugnavano, e a sollevarle per sentire il peso; poi passò agli schioppi e alle pistole e li apriva, guardava come si caricavano.”

¹⁶⁸ “il generale brancica le armi come un uomo. Ma io più lo guardo più resto della mia idea.”

¹⁶⁹ “Se è donna, coglierà una rosa o una viola e se la metterà al petto; se è uomo, sceglierà il gelsomino catalogno, l’annuserà, e poi lo metterà all’orecchio.”

¹⁷⁰ “Invita il generale a fare il bagno con te nella peschiera in giardino. Se è donna, rifiuterà di sicuro.”

¹⁷¹ “— Sì, sì, con piacere, ma domattina. E preso da parte Tonino lo scudiero, gli disse: — Allontanati dal palazzo e domattina arriva con in mano una lettera coi bolli di mio padre. E nella lettera ci dev’essere scritto: “Caro Fanta-Ghirò, sto male, in fin di vita e ti voglio vedere prima di morire”.”

¹⁷² “Non ci resta che far la pace e se c’è ancora qualche questione in sospeso, venite a trovarmi nel mio regno. Addio. Il bagno lo farò un’altra volta — e partì.”

fala da mãe: “A mãe entendeu que seu filho estava apaixonado por ela e lhe disse: — Convide o general para jantar. Se para cortar o pão, o repousa no peito, é uma mulher; se em vez disso, cortá-lo segurando-o no ar, é certamente um homem, e você sentiu tanta paixão por nada”¹⁷³ (CALVINO, 1985, grifos nossos). Mas não podemos fazer essa mesma observação de maneira clara em relação à Fanta-Ghirò, o que nos sugere sua paixão, no entanto, é o bilhete deixado por ela antes de partir e com isso tendemos a concluir que Fanta-Ghirò deseja, no fim, depois de vitoriosa, ser “descoberta”. No bilhete lemos os versos: “A mulher veio e a mulher se foi. / Mas o Rei não a reconheceu”¹⁷⁴ (CALVINO, 1985). Ao ler o bilhete, o rei inimigo decide ir ao reino de Fanta-Ghirò e lhe pede a mão em casamento. No desfecho, Fanta-Ghirò põe fim à guerra entre os reinos e se casa com o rei inimigo.

Fanta-Ghirò chegou à presença de seu pai, abraçou-o e disse-lhe como ela tinha vencido a guerra e fez o Rei inimigo parar os planos de invasão. De repente, um barulho de carrogem foi ouvido no pátio. Era o Rei inimigo que veio lá, apaixonado, e assim que ele a viu, ele disse: — General, gostaria de ser minha noiva? O casamento foi celebrado, os dois Reis fizeram as pazes e quando o sogro morreu deixou tudo para o genro, e Fanta-Ghirò, pessoa bela, tornou-se rainha de dois Reinos. (CALVINO, 1985)¹⁷⁵

O primeiro ponto que gostaríamos de ressaltar nessa pequena descrição do enredo é que a donzela-guerreira não combate com ninguém, pois resolve a situação através da astúcia do disfarce. A imitação do homem pela donzela-guerreira não se restringe à dimensão física: mesmo preservando sua feminilidade, ela precisa assumir atitudes tidas como marcadamente masculinas, incluindo o despojamento da vaidade. Assim, surge a questão da sexualidade através do equacionamento da inversão dos papéis sociais e o que está estabelecido binariamente.

O segundo ponto é que o caráter heroico de Fanta-Ghirò se assemelha ao caráter heroico inaugurado por Odisseu, que vence seus inimigos através da inteligência e da astúcia. Nesse sentido, o conto popular italiano liga-se à tradição clássica do mito da donzela-guerreira. Dadas as semelhanças e diferenças nas manifestações do mito da donzela-guerreira de estrato popular (a balada chinesa, o romance português e o conto italiano), devemos observar uma estrutura que se repete invariavelmente. Na manifestação popular do mito, articulam-se quatro

¹⁷³ “La madre capì che il figlio era innamorato cotto e gli disse: — Invita il generale a desinare. Se per tagliare il pane l'appoggia sul petto è una donna, se invece lo taglia tenendolo per aria è certo un uomo e tu ti sei preso tanta passione per niente.”

¹⁷⁴ “Donna è venuta e donna se ne va, / Ma riconosciuta il Re non l'ha.”

¹⁷⁵ “Fanta-Ghirò, giunta al cospetto di suo padre, l'abbracciò e gli raccontò come ella aveva vinto la guerra, e fatto smettere i progetti d'invasione al Re nemico. Quand'ecco, s'udì dal cortilhe un rumor di carrozza. Era il Re nemico che arrivava fin lì, innamorato cotto, e appena la vide, disse: — Generale, vuol diventare la mia sposa? Si celebrarono le nozze, i due Re fecero la pace e quando il Re suocero morì lasciò tutto al Re genero, e Fanta-Ghirò persona bella diventò regina di due Regni.”

momentos: (1) a lamentação do pai por estar doente ou velho e não ter um filho que o represente na guerra; (2) a filha disfarça-se de guerreiro; (3) as provas de identidade de gênero; (4) a filha resolve o conflito e deixa de ser uma guerreira, seja pela morte física seja pela simbólica, representada pelo casamento.

2. Dilatações épicas em *Fantaghirò*, de Lamberto Bava

O filme *Fantaghirò* (1991), de Lamberto Bava, foi lançado para a televisão italiana com mais de três horas de duração. Depois desdobrado em uma franquia com mais quatro episódios de mesma duração, totalizando quinze horas de projeção. Propõe-se a abordagem apenas do primeiro episódio que constitui o filme, pois faz referência direta à narrativa calviniana. O principal aspecto desta análise será a evidente dilatação narrativa da fábula para um filme longo de características épicas.

Como se vê, na versão cinematográfica a história é muito mais extensa que no conto. A eminent guerra do conto já acontece há séculos no filme e o rei, que tem apenas duas filhas pequenas, está prestes a ser pai novamente e precisa de um filho, mas nasce *Fantaghirò*. A rainha não sobrevive ao parto, o rei culpa a Bruxa Branca de ter lançado uma maldição e culpa a menina de ter sobrevivido à mãe. O rei decide sacrificar a filha à Besta Sagrada que vive na Caverna da Rosa Dourada, um animal lendário que mata homens e devora apenas mulheres. Mas ele não consegue sacrificar a filha por intervenção da Bruxa Branca.

Apenas com essa introdução, poderíamos entender que o filme apenas toma emprestado o título do conto de Calvino para criar outra narrativa. A brevidade e simplificação intencionada na versão de Calvino deixa a imaginação de Bava livre para aprofundar todos os elementos literários numa tradução intersemiótica; portanto, há modificações substanciais na história do conto quando este é transposto para o cinema, mas sua estrutura permanece. A primeira evidência é a dilatação do tempo e do espaço na mudança do suporte, da literatura oral e escrita para a televisão e o cinema. Todos os personagens do conto aparecem na obra de Bava, mas são redimensionados em sua complexidade e acrescenta-se muito mais personagens. Nesse sentido, refletirei sobre o épico, ressaltando sua materialidade ao identificar o plano heroico e o plano mítico através do mito da donzela-guerreira. A estrutura desse mito assegura um elo entre conto popular e epopeia e entre o conto de Calvino e o filme.

No filme de Bava, assistimos ao crescimento da heroína *Fantaghirò* com uma personalidade geniosa, sempre disposta a contrariar as regras de comportamento releggidas a seu sexo. Ela recusa o casamento, e o rei promete que, se no dia da visita dos príncipes ela não colaborar, será expulsa do reinado e deixará de ser sua filha. Com essa ameaça, *Fantaghirò* foge

do castelo, e na Floresta Sagrada encontra o Cavaleiro Branco, que se torna seu mestre de armas. A Bruxa Branca que aparece no nascimento da heroína e o Cavaleiro Branco são a mesma personagem, ou seja, a bruxa também se disfarça de guerreiro. Além disso, ela se transforma em animais, lança feitiços poderosos e se comunica a natureza — e transfere esses poderes para Fantaghirò. A Bruxa Branca tem um certo controle do destino da heroína e é responsável pelo encontro entre ela e Romualdo, o rei inimigo, mas no primeiro encontro ele consegue ver apenas os olhos de Fantaghirò e se apaixona.

Depois desse encontro, Romualdo decide desafiar o mais forte cavaleiro inimigo a um duelo. Observem que este é um tema fundamental para a epopeia clássica, sobretudo para a *Ilíada*. O melhor estudo que temos em mãos a respeito é a recente publicação *Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira (Ilíada)* (2021), de Florence Goyet, no qual ela escreve sobre o duelo “judiciário”, ou seja, “deixar os dois campeões se confrontarem, e o partido do vencedor terá ganhado a guerra” (GOYET, 2021, p. 93), evitando o morticínio.

Ressoando o conto, o rei recebe a notícia do duelo e não sabe o que fazer, já que está velho demais para enfrentar o jovem Romualdo. Ele implora os conselhos da Bruxa Branca, e esta atende, mas ela coloca Fantaghirò escondida nos aposentos do pai para que também ouça o seguinte conselho: “Você vai aceitar o desafio de Romualdo. Mas tenha cuidado e lembre-se: somente sua descendência vencerá” (FANTAGHIRÒ, 1991). Em vez de o rei informar as filhas sobre o duelo e fazer um acordo direto com cada uma delas na ordem de idade como acontece no conto, é Fantaghirò que convence as irmãs e o pai. Ela corta a primeira mecha de seu cabelo dizendo: “Se eu tenho coragem de sacrificar minha beleza, é justo que você deva obedecer à Bruxa Branca” (FANTAGHIRÒ, 1991). O Rei decide enviar as filhas juntas para o duelo, mas com um acordo: ninguém deverá saber do disfarce.

Um ponto importante deste momento é o perfil da heroína no mito da Donzela-Guerreira. Ela precisa trajar-se de homem, comportar-se como homem e esconder as suas peculiaridades femininas. Como símbolo dessa mudança, apenas Fantaghirò corta o cabelo, requisito indispensável para que mantenha resguardado o segredo de ser mulher. O corte de cabelo ocupa, dessa forma, a mesma função das roupas e armaduras: a de manter no anonimato a mulher que se esconde por trás da aparência masculina. No conto de Calvino, percebemos a necessidade de manter afastadas “as coisas de mulher”, lembrando que as duas irmãs mais velhas falam dessas coisas antes mesmo de saírem do reino, falhando no disfarce. No filme, o mesmo acontece, mas de maneira redimensionada.

Logo no começo da jornada, a irmã do meio, Carolina, não suporta o fardo de se transformar em homem. O momento mais importante que o ilustra é quando ela olha seu reflexo na água de um lago e não se reconhece, depois diz que foi vítima de um feitiço

terrivelmente maléfico lançado por Fantaghirò. Em montagem paralela, Ivaldo está aprimorando uma espada no pátio de castelo do rei Romualdo, e quando este se aproxima Ivaldo lhe mostra a espada e diz: “Possui uma luminosidade única. Você pode até ver seu reflexo” (FANTAGHIRÒ, 1991). Ao olhar a espada, em vez de ver o reflexo do seu rosto, Romualdo vê os olhos de Fantaghirò. A próxima sequência mostra apenas os olhos de várias mulheres cobertas com véus e Romualdo as observa, pois ele havia convocado todas em idade de casar para mostrarem apenas os olhos e, assim, poder encontrar os olhos de Fantaghirò que tanto procura. Depois vemos os olhos do Conde de Valdoca, nome masculino de Fantaghirò, no reflexo na água enquanto lava seu rosto. Com essa montagem paralela, resplandece a questão crucial do jogo de identidades através do tema do olhar e da autorreflexividade. Nesse aspecto, o olhar do outro constitui poderosa arma na assimilação ou apreensão do indivíduo sobre si. Ser reconhecido pelo outro é que permite a instauração de uma consciência, pois somente a mediação do olhar pode constituir um indivíduo com um outro.



Frames do filme *Fantaghirò* (1991), de Lamberto Bava

Há outras questões em relação aos *olhos de mulher* que amplificam o debate sobre os papéis sociais, a condição biológica e a sexualidade. A questão dos olhos é fundamental em muitas versões do mito da donzela guerreira, pois os olhos aparecem como conciliadores da dúvida e ameaçadores da posterior condição assumida pela personagem, a partir do uso do

disfarce. No conto de Calvino, o rei inimigo diz: “Ele tem os olhos negros (...) / Ele aparece uma donzela” (CALVINO, 1985). No filme, são exatamente os olhos de Fantaghirò que apoquentam Romualdo na dúvida em relação à identidade de gênero, mas essa dúvida exige dele uma tomada de posição comportamental. Ele se apaixona pelos “olhos de uma mulher”, depois vê esses mesmos olhos em um homem e o sentimento permanece. O olhar se torna um aspecto da personagem a incitar a dúvida e a confundir os horizontes entre comportamento e condição biológica. Assim, surge a questão da sexualidade, pois através do questionamento sobre a inversão dos papéis sociais e o que está estabelecido binariamente, abre-se campo para a afirmação ou negação da homossexualidade. Nesse sentido, antes da última prova de identidade de gênero, Romualdo conversa com os companheiros sobre as atitudes que ele tomará caso seja uma mulher ou um homem. Se for uma mulher, a decisão é simples: vai casar-se com ela. Se for um homem, Romualdo diz que irá matá-lo no duelo e depois se matar. Ouvindo isso, o companheiro Cataldo pergunta: “Você não será capaz de carregar a vergonha de amá-lo?” e Romualdo responde: “Eu não vou ser capaz de carregar a dor de perdê-la” (FANTAGHIRÒ, 1991).

Romualdo desconfia que o Conde de Valdoca, seu adversário, é uma mulher e decide realizar as provas de identidade. Se no conto lemos quatro provas simples, no filme são duas provas complexas: a primeira é a captura da Rosa Dourada guardada pela Besta Sagrada. Romualdo propõe o desafio à Fantaghirò tendo a certeza de que ela irá recusar, pois sabe que o que as mulheres mais temem é a Besta Sagrada que devora apenas as mulheres. No entanto, Fantaghirò é destemida e entra na caverna, mesmo sobre os protestos de Romualdo que teme sua morte.

As duas provas vão além da questão da identidade de gênero, são a concreção do plano heroico da materialidade épica presente no filme, que ultrapassam questões de ir à guerra. Se o duelo “judiciário” remete à *Ilíada*, as provas remetem à astúcia de Odisseu no seu retorno à Ítaca. Dentro dos Estudos Épicos, Anazildo Silva e Christina Ramalho (2022) explicam que a matéria épica é conduzida pelos feitos do herói e, por sua grandiosidade, com o tempo recebem uma aderência mítica. No universo do filme, há uma profecia que diz que surgirá um guerreiro que irá derrotar a Besta Sagrada. Fantaghirò cumpre esse papel com sua astúcia, ou seja, através do diálogo para descobrir o mistério por trás da Caverna da Rosa Dourada, unindo o plano heroico ao plano maravilhoso.



Frame do filme *Fantaghirò* (1991), de Lamberto Bava

Vencido o primeiro desafio, surge o Conde de Valdoca vitorioso e o rei Romualdo fica ainda mais em dúvida: se fosse um homem deveria ter sido morto, se fosse uma mulher deveria ter sido devorada. A última prova é incontornável porque a heroína precisa despir-se. A solução para escapar da prova tanto no conto e quanto no filme é a mesma: um cavaleiro deve informar que o rei está prestes a morrer e, assim, o Conde deverá partir imediatamente. Mas, novamente, essa solução é redimensionada no filme porque o cavaleiro, diferentemente do conto, não chega com a carta do rei, o duelo finalmente acontece e Fantaghirò vence Romualdo, provando ser superior a ele no combate. Mas, para acabar com a guerra, ela deve matar Romualdo porque essa é a regra do duelo entre os campeões — desde Homero. O que venceu e o que perdeu não poderiam viver com a desonra: o que venceu por não ter matado e o que perdeu por conviver com a derrota. Mas Fantaghirò não consegue matar Romualdo porque também está apaixonada, é acusada de traição e volta ao reino como prisioneira.



Frame do filme *Fantaghirò* (1991), de Lamberto Bava

Quando a donzela guerreira cumpre seu objetivo, ela abandona a indumentária masculina e as lides de combate para casar-se ou acaba morrendo (morte representada no filme pelo sono profundo). O destino final de casar-se é considerado por muitos intérpretes como uma morte simbólica, porque contrasta com a jornada da heroína. A melhor síntese dessa interpretação é dada por Walnice Galvão (2002, p. 25): “O fato de que a donzela-guerreira esteja submetida alternativamente a apenas dois destinos [...] mostra que a lição, além de conservadora, é uma ameaça: ou se enquadra, ou morre, seja essa morte real ou simbólica”.

Concordo que esta interpretação explica boa parte das manifestações literárias do mito, inclusive a versão do conto por Italo Calvino, mas faço uma ressalva quando reflito sobre o filme: é que o plano heroico da materialidade épica não me deixa concluir a presença dessa ameaça conservadora que recoloca a mulher no lugar de inferioridade, como explica Galvão (2002). Vimos que *Fantaghirò* é dona do próprio destino (mesmo tendo a Bruxa Branca como tutora, as decisões são sempre da heroína), e em nenhum momento cede ao poderio masculino: ela rejeita as regras do comportamento da mulher desde pequena, ela rejeita o casamento arranjado para satisfazer a vontade do pai, ela disfarça-se de cavaleiro, seus feitos são heróicos, ou seja, derrota um ser mítico com astúcia e derrota seus adversários com superioridade bélica, por fim, torna-se mandatária suprema dos reinos já impondo leis.

*

Iniciei este artigo com a revisão de uma pequena parcela da enorme fortuna crítica sobre o mito da donzela-guerreira. Vimos que este mito é considerado o arquétipo do andrógeno, ou seja, o arquétipo da ligação entre o masculino e o feminino que representa a síntese da criação. São diversas as representações do mito da donzela-guerreira, e vimos que a crítica divide essas representações em duas perspectivas: aquela ligada à tradição clássica greco-romana, em que se representa as Amazonas, e outra ligada à tradição popular, ao romance ibérico em que se representa a donzela-guerreira.

Na passagem ou tradução do mito clássico para o estrato popular, observamos que o caráter bélico da mulher guerreira tem pouca ênfase e a astúcia prevalece. É a mesma passagem que acontece entre a *Ilíada*, que é uma narrativa de guerra centrada em figuras heroicas semidivinas, e a *Odisseia*, que é a narrativa sobre a estratégia e inteligência de Odisseu para chegar a Ítaca. É o que vimos na versão do conto “Fantaghirò, persona bella” de Italo Calvino, que apresenta uma donzela guerreira que não combate, mas resolve o conflito entre dois reinos através da astúcia em manter o disfarce de general e, depois, através do casamento.

Se no conto popular escrito por Calvino a guerra é eminentemente resolvida antes de começar através do casamento; no filme *Fantaghirò* (1991), de Lamberto Bava, essa solução torna-se mais complexa: é mediada primeiro pelo duelo e depois pelo casamento, ambos são decisões políticas para acabar com guerra. A diferença entre essas políticas são claras: o duelo deve ser resolvido entre homens, e o casamento é uma solução masculina que usa a mulher como objeto de barganha. No entanto, a *Fantaghirò* cinematográfica torna femininas essas decisões: ela é vencedora do duelo e casa-se por paixão, ou seja, coloca como prioridade seu sentimento e vontade.

Assim, finalizo este artigo enaltecendo a evidente dilatação narrativa do conto para um filme longo de características épicas. Nesse sentido, refleti sobre a carga épica inerente à história, do “conto popular” para o “cinema épico”, ressaltando o plano heroico da donzela guerreira. A heroína *Fantaghirò* é o pivô que torna possível a identificação da épica cinematográfica moderna e sua ruptura com a épica clássica e com a versão tradicional do mito.

Referências bibliográficas

AMARO, Ana Maria. Fá Mok Lan / “A donzela que foi à guerra”. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, n. 6, p. 51-75, 1992. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/6695>. Acesso em: 09 fev. 2022.

CALVINO, Italo. *Fantaghirò, persona bella*. In: _____. **Fiabe italiane**. Turim: Einaudi, 1985. E-book.

_____. *Introduzione* (di Italo Calvino). In: _____. **Fiabe italiane**. Turim: Einaudi, 1985. E-book.

FANTAGHIRÒ. Direção: Lamberto Bava. Roteiro: Francesca Melandri e Gianni Romoli; Italo Calvino (fábula original). Produção: Lamberto Bava, Andrea Piazzesi, Roberto Bessi. Montagem: Piero Bozza. Fotografia: Romano Albani. Música: Amedeo Minghi. Intérpretes: Alessandra Martines, Mario Adorf, Ángela Molina, Kim Rossi Stuart. Itália: Reteitalia, 1991. 1 Blu-Ray Disc (200 min), son., color.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses da donzela-guerreira. **Dialogia**, São Paulo, v. 1, p. 21-26, out. 2002.

GOYET, Florence. **Pensar sem conceitos**: a função da epopeia guerreira (Ilíada). 1. ed. Tradução: Christina Ramalho e Antonio Marcos dos Santos Trindade. Aracaju, SE: Criação Editora, 2021.

LIMA, Fernando de C. P. de. “Fanta-Ghirò” ou “A Donzela que vai à guerra”. **Trabalhos de Antropologia e Etnologia**, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, v. 17, n. 1-4, 17 ago. 2020. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/tae/article/view/8719>. Acesso em: 07 out. 2021.

MIRANDA, Igor G. Fantaghirò. Cinema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, nov. 2020, p. 25-29. ISSN 2527-080X. DOI: <https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3>.

SILVA, Anazildo V. da; RAMALHO, Christina B. **A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico**. 1. ed. Judiaí (SP): Paco, 2022.

SERRA, Tania. A donzela guerreira de Homero a Guimarães Rosa. **Rev. Inst. Est. Bras.**, SP, n. 41, p. 181-188, 1996.

SILVA, Anabela M. M. P. da. **A donzela guerreira**: confluências literárias. 2010. Mestrado (Dissertação). Porto: Faculdade de Letras, 2010.

SILVA, Eliana Carlos da. **Atualizações e ressignificações do mito da donzela guerreira**: uma análise comparada dos romances Papisa Joana (Donna Woolfolk Cross) e Memorial de Maria Moura (Rachel de Queiroz). 2013. 152 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2013.

VILALVA, Walnice Aparecida Matos. **Marias**: estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [S. n.], 2004.

ANEXO A¹⁷⁶

Fanta-Ghirò, pessoa bela (Montale pistoiese)

Nos tempos antigos vivia um Rei que não tinha filhos do sexo masculino, mas apenas três belas meninas: a primeira se chamava Carolina, a segunda Assuntina e a terceira chamavam Fanta-Ghirò, pessoa bela, porque era a mais bela de todas.

Ele era um Rei sempre doente e sombrio, que vivia o dia todo trancado no quarto. Ele tinha três cadeiras: uma azul claro, uma preta e uma vermelha, e suas filhas, ao cumprimentá-lo pela manhã, imediatamente olhavam para a cadeira em que ele estava sentado. Se estava na cadeira azul, significava alegria; na preta, a morte; na vermelha, guerra.

Um dia, as garotas encontraram o pai sentado na cadeira vermelha. Disse a mais velha:

¹⁷⁶ Tradução livre do conto de número 69 de *Fiabe Italiane* (1985), de Italo Calvino. Publicado originalmente em 1956 por Einaudi Editore. A versão do conto é de Montale, pequena comuna ao leste de Pistoia, província da região de Toscana, Itália.

— Sr. Pai! O que está acontecendo? — O Rei respondeu:

— Recebi agora uma carta do nosso Rei vizinho me chamando para a guerra. Mas eu, doentio como sou, não sei como fazê-lo porque não tenho quem comande o exército por mim. Um bom general, agora mesmo, onde eu o encontro?

— Se você me permitir, — diz a filha mais velha, — eu serei o general. Comandando os soldados, imagine: você acha que eu não seja capaz?

— De jeito nenhum! Não é assunto para mulheres! — disse o Rei.

— Então me teste! — insistiu a mais velha.

— Testar, vamos testar, — disse o Rei, — mas que fique bem claro que se você começar a falar sobre coisas de mulheres no caminho, você volta para casa em linha reta.

Concordaram, e o Rei ordenou o seu fiel escudeiro Tonino a montar um cavalo e acompanhar a princesa à guerra, mas na primeira vez que ela lembrasse das coisas de mulheres, que ele imediatamente a trouxesse de volta ao palácio.

Então a princesa e o escudeiro cavalgaram em direção à guerra, e atrás veio todo o exército. Eles já tinham feito um longo trecho, quando eles se viram cruzando um juncos. A princesa exclama:

— Oh, que lindos juncos! Se os tivéssemos em casa, quantas rocas bonitas para fiar faríamos!

— Alto, princesa! — gritou Tonino. — Eu tenho ordens para levá-la de volta ao palácio. Você falou sobre coisas de mulheres! — Os cavalos viraram, e todo o exército fez meia-volta, volver.

Em seguida, a segunda filha apresentou-se ao Rei:

— Majestade, eu irei e comandarei a batalha.

— Nos mesmos acordos que sua irmã?

— Nos mesmos acordos.

Então partiram a cavalo, ela com o escudeiro nos calcanhares, e atrás todo o exército. Galopando, galopando, eles passaram os juncos e a princesa ficou quieta. Eles passaram por um bosque com troncos e a princesa disse:

— Olha, Tonino, que lindos troncos retos e finos! Se os tivéssemos em casa, faríamos saber-se lá quantos fusos.

— Alto, princesa! — gritou Tonino, o escudeiro, parando o cavalo. — Você vai para casa! Você se lembrou de coisas de mulheres! — E todo o exército, armas e bagagem, retomou o caminho da cidade.

O Rei já não sabia o que fazer, quando Fanta-Ghirò se apresenta.

— Não, não — ele diz a ela. — Você é muito garotinha! Suas irmãs não tiveram sucesso, como quer que eu confie em você?

— Pai, o que há de errado em me testar? — disse a garota. — O senhor verá que eu não vou decepcioná-lo! Tente.

Então foi decidido que Fanta-Ghirò partiria. A garota se vestiu de guerreiro, com elmo, armadura, espada e duas pistolas, e saiu com Tonino, o escudeiro, galopando ao lado. Eles passaram pelos juncos e Fanta-Ghirò ficou em silêncio, passou pelo bosque com troncos e Fanta-Ghirò sempre em silêncio. Então eles chegaram à fronteira.

— Antes de começar a batalha — disse Fanta-Ghirò — eu quero ter uma reunião com o Rei inimigo.

O Rei inimigo era um jovem bonito; assim que viu Fanta-Ghirò ele suspeitou que ela era uma menina e não um general, e convidou-a para seu palácio para concordar sobre as razões da guerra antes de começar a batalhar.

Eles chegaram ao palácio deste Rei, e ele imediatamente correu para sua mãe.

— Mamãe, mamãe — ele disse — Eu sabia! Tenho aqui comigo o general que comanda o exército inimigo, mas eu o vi!

Fanta-Ghirò, pessoa bela,

Ele tem olhos negros e fala doce.

Oh minha mamãe! Ele me parece uma donzela.

Sua mãe disse:

— Leve-o para a sala de armas. Se é uma mulher, não se importará com as armas e nem dará uma olhada.

O Rei levou Fanta-Ghirò para a sala de armas. Fanta-Ghirò começou a desprender as espadas penduradas na parede, para ver como as empunhava, e levantá-las para sentir o peso; então ela passou para as pistolas e armas e as abriu, observou como as carregava.

O Rei correu de volta para sua mãe:

— Mamãe, o general apalpa as armas como um homem. Mas quanto mais olho para ele, mais tenho certeza.

Fanta-Ghirò, pessoa bela,

Ele tem olhos negros e fala doce.

Oh minha mamãe! Ele me parece uma donzela.

Sua mãe disse:

— Leve-o para o jardim. Se é uma mulher, vai pegar uma rosa ou uma violeta e colocá-la em seu peito. Se é um homem, vai escolher o jasmim-espanhol, cheirá-lo, e depois colocá-lo em sua orelha.

E o Rei foi passear com Fanta-Ghirò no jardim. Ela estendeu a mão para o jasmim-espanhol, arrancou uma flor, cheirou-a, e depois colocou-a atrás da orelha. Angustiado, o Rei voltou para sua mãe:

— Ele fez como um homem, mas eu ainda tenho certeza.

Fanta -Ghirò, pessoa bela,

Ele tem olhos negros e fala doce.

Oh minha mamãe! Ele me parece uma donzela.

A mãe entendeu que seu filho estava apaixonado por ela e lhe disse:

— Convide o general para jantar. Se para cortar o pão, o repousa no peito, é uma mulher; se em vez disso, cortá-lo segurando-o no ar, é certamente um homem, e você sentiu tanta paixão por nada.

Mas mesmo este teste deu errado, Fanta-Ghirò cortou o pão como um homem. O Rei, no entanto, repetia para sua mãe:

Fanta-Ghirò, pessoa bela,

Ela tem olhos negros e fala doce.

Oh minha mamãe! Ela me parece uma donzela.

— Então faça o último teste — disse a mãe. — Convide o general para tomar banho com você no tanque de peixes do jardim. Se é uma mulher, vai recusar com certeza.

Ele fez o convite e Fanta-Ghirò disse:

— Sim, sim, com prazer, mas amanhã de manhã. E chamando de lado o escudeiro Tonino, lhe disse:

— Saia do palácio, e amanhã de manhã chegue com uma carta com os selos do meu pai na mão. E na carta deve estar escrito: "Caro Fanta-Ghirò, estou doente, morrendo e quero vê-lo antes de morrer."

No dia seguinte, eles foram para o tanque de peixes, o Rei se despiu e mergulhou primeiro e convidou Fanta-Ghirò para fazer o mesmo.

— Estou suado, — disse Fanta-Ghirò, — espere um pouco mais. E ela esticou sua orelha para ouvir o cavalo do escudeiro.

O Rei insistiu para ela se despir. E Fanta-Ghirò:

— Eu não sei o que é. Sinto certos calafrios na espinha... Parece-me um mau sinal, haverá infortúnios no ar...

— Sem infortúnios! — era o Rei na água. — Tire a roupa e se jogue para baixo, está tão bom! Que infortúnios você quer que haja?

Nisso se ouve casco de cavalos, o escudeiro chega e dá a Fanta-Ghirò uma carta com os selos reais.

Fanta-Ghirò ficou pálida:

— Lamento, Majestade, mas há más notícias. Eu disse que aqueles calafrios eram um mau sinal! Meu pai está prestes a morrer e quer me ver de novo. Devo partir imediatamente. Nós só temos que fazer as pazes e se ainda houver algum assunto pendente, venha me visitar no meu reino. Adeus. Vou tomar banho outra hora — e foi embora.

O Rei permaneceu sozinho e nu no tanque de peixes. A água estava fria e ele estava desesperado: Fanta-Ghirò era uma mulher, ele tinha certeza, mas ela saiu sem que fosse sincera.

Antes de partir, Fanta-Ghirò foi ao seu quarto para pegar suas roupas. E na cama ela deixou um pedaço de papel, com a inscrição:

“A mulher veio e a mulher se foi.

Mas o Rei não a reconheceu”.

Quando o Rei encontrou o papel, ficou lá como um tolo, no meio do caminho entre o rancor e a alegria. Ele correu para a mãe:

— Mamãe! Mamãe! Eu adivinhei! Era uma mulher! — E sem dar tempo para sua mãe responder, ele pulou na carroça, e partiu a toda velocidade, na trilha de Fanta-Ghirò.

Fanta-Ghirò chegou à presença de seu pai, abraçou-o e disse-lhe como ela tinha vencido a guerra, e fez o Rei inimigo parar os planos de invasão. De repente, um barulho de carroça foi ouvido no pátio. Era o Rei inimigo que veio lá, apaixonado, e assim que ele a viu, ele disse:

— General, gostaria de ser minha noiva?

O casamento foi celebrado, os dois Reis fizeram as pazes e quando o sogro morreu deixou tudo para o genro, e Fanta-Ghirò, pessoa bela, tornou-se rainha de dois Reinos.



TEIXEIRA, Sandra. Le motif épique du “héros des mers” dans la musique portugaise: variations et réécritures (1979-1999). In: *Revista Épicas*. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 166-195. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

LE MOTIF ÉPIQUE DU « HÉROS DES MERS » DANS LA MUSIQUE PORTUGAISE : VARIATIONS ET RÉÉCRITURES (1979-1999)

O MOTIVO ÉPICO DO “HERÓI DO MAR” NA MÚSICA PORTUGUESA : VARIAÇÕES E REESCRITAS (1979-1999)

Sandra Teixeira
Université de Poitiers-CRLA Archivos¹⁷⁷

RÉSUMÉ: Les conquêtes maritimes du Portugal aux XV^e et XVI^e siècles ont donné lieu à une profusion d’écrits, dont l’une des œuvres emblématiques reste l’épopée *Os Lusíadas* (1572) de Luís de Camões. Les (ré)écritures des conquêtes maritimes dans *Mensagem* (1934) de Fernando Pessoa ou dans *Viagem à Índia* (2010) de Gonçalo M. Tavares, entre autres, vont de pair avec l’imaginaire construit dans la culture portugaise autour des océans et de la puissance impériale, et convoqué au gré des remous de l’Histoire, de l’épopée collective idéologiquement instrumentalisée par la dictature (1926-1974) aux décennies post-dictature qui verront se renforcer les discours critiques. Nous analyserons la manière dont le motif épique du « héros des mers » est traité dans quelques chansons portugaises entre 1979 et 1999 : de Sérgio Godinho au groupe Íris, nous nous arrêterons sur quelques chansons des Heróis do Mar, Sétima Legião et Da Vinci, ainsi que sur l’album *Auto da Pimenta* de Rui Veloso et Carlos Tê, et sur la trilogie *Lusitana Diáspora* de Fausto. Dans quelle mesure l’oralité de la chanson et ces approches musicales s’approprient une matière épique et anti-épique, d’un point de vue thématique et rhétorique, et contribuent à la mise en scène critique d’un discours complexe, convoquant par là même un imaginaire socio-culturel, politique et artistique ?

¹⁷⁷ Sandra TEIXEIRA est Maître de Conférences en Études Lusophones à l’Université de Poitiers. Elle a écrit de nombreux articles sur le poète et traducteur portugais Vasco Graça Moura, auquel elle a consacré en 2006 sa thèse de doctorat, et travaille notamment sur la poésie portugaise du XX^e siècle, l’intertextualité, les rapports entre la poésie et les autres arts, la traduction. Elle a co-organisé l’ouvrage *Donner un nom à l’obscur. Écritures du divin, écritures du sacré dans la poésie ibérique et latino-américaine* (CRLA-Archivos/ Université de Poitiers-CNRS et Amérique latine, Pays ibériques-Université Bordeaux Montaigne, 2015) et publié *Mystères de Porto. Mistérios do Porto*, textes de Paulo José Miranda, José Régio et Vasco Graça Moura, Traduction et notes de Sandra Teixeira, Paris, éd. Pocket, 2022. Contact : sandra.teixeira@univ-poitiers.fr

mots clés: Littérature et musique, colonisation portugaise, épopée maritime.

RESUMO: As conquistas marítimas de Portugal nos séculos XV e XVI fizeram emergir uma multiplicidade de textos, entre os quais uma das obras emblemáticas é ainda hoje *Os Lusíadas* (1572) de Luís de Camões. As (re)escritas das conquistas marítimas em *Mensagem* (1934) de Fernando Pessoa ou *Viagem à Índia* (2010) de Gonçalo M. Tavares, entre outras, reflectem o imaginário construído na cultura portuguesa sobre os oceanos e a potência imperial, de que as várias épocas históricas se apropriaram de forma diferente, da epopeia colectiva ideologicamente instrumentalizada pela ditadura (1926-1974) às décadas pós-ditadura que verão reforçar-se os discursos críticos. Propomo-nos aqui analisar a forma como o motivo épico do “herói do mar” é tratado e trabalhado nalgumas canções portuguesas entre 1979 e 1999: de Sérgio Godinho aos Íris, iremos deter-nos nalgumas músicas dos Heróis do Mar, Sétima Legião e Da Vinci, assim como no álbum *Auto da Pimenta* de Rui Veloso e Carlos Tê e na trilogia *Lusitana Diáspora* de Fausto. Em que medida a oralidade da canção e essas abordagens musicais se apropriam de uma matéria épica e antiépica, de um ponto de vista temático e retórico, e contribuem à encenação crítica de um discurso complexo, convocando ao mesmo tempo um imaginário socio-cultural, político e artístico?

palavras-chave: Literatura e Música, colonização portuguesa, epopeia marítima.

*Não se nasce impunemente
nas praias de Portugal*
(“*On ne naît pas impunément / sur les plages du Portugal*”).
Manuel Freire, “Poema da malta das naus” (paroles d’António Gedeão), 1974.

L’obsession du peuple portugais pour l’épopée guerrière, chantée en poésie depuis le XVI^e siècle, est-elle responsable de la décadence du pays, comme l’affirme le poète Antero de Quental en 1871 (QUENTAL, 1871, 54-55) ? Les Portugais seraient-ils éternellement aveuglés par le fardeau de cette « nation-bateau » dans laquelle, selon le philosophe Eduardo Lourenço, chaque Portugais se trouve embarqué dès la naissance malgré lui¹⁷⁸ ? La mer, vecteur par excellence de l’épopée portugaise, féconde l’imaginaire culturel d’un peuple qui a construit à travers elle une part de son identité. À la fois source de fascination, objet de célébration, mais aussi espace mouvant et ambigu, la mer traverse, selon Luís Trindade, « tous les genres et fonctionne comme un référent paradoxal fixant et ouvrant simultanément le ‘rôle historique’ et l’identité nationale du Portugal » ; elle s’impose même jusque dans les discours politiques les plus actuels en temps de crise, réactivant tout un pan de l’Histoire nationale (TRINDADE, 2015, 288-290). L’« épopée » du récit national de l’Histoire élevée au rang de mythe, qui célèbre le

¹⁷⁸ Eduardo Lourenço, *Portugal como futuro*, Lisboa, Pavilhão de Portugal EXPO’98, Assírio & Alvim, 1997, p. 18, cité par Maciej Chojnowski, “Auto da Pimenta de Rui Veloso e Carlos Tê como desmitificação do mito imperial português”, Mémoire de licence rédigé sous la supervision du professeur Renata Díaz-Szmidt, Université de Lublin, p. 61-62 (disponible sous www.academia.edu/28955519/Auto_da_Pimenta_de_Rui_Veloso_e_Carlos_T%C3%A9_como_desmitifica%C3%A7%C3%A1o_do_mito_imperial_portugu%C3%AAs, page consultée le 21 mars 2022). En 1977, l’écrivain José Cardoso Pires affirmait que chaque Portugais naît déjà avec 800 ans d’âge. Cf. José Cardoso Pires, “Lá vai o português” in *E agora, José?*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, cité par Maciej Chojnowski, *op. cit.*, p. 4.

peuple portugais héros des mers se superpose ainsi aux héros de l'épopée littéraire par excellence incarnée par l'œuvre de Luís de Camões¹⁷⁹.

Mer, épopée, Histoire et identité apparaissent donc indéniablement liées dans un imaginaire culturel obsédé par une histoire maritime tourmentée. Si un mémorial commémorant l'esclavage va enfin voir le jour à Lisbonne¹⁸⁰, en 1990 déjà, le cinéaste Manoel de Oliveira proposait une réflexion sur les revers de l'Histoire portugaise et la guerre coloniale dans son film *Non ou la vaine gloire de commander* – une guerre de 13 ans (1961-1974) ayant fait du Portugal le dernier pays européen à avoir accordé l'indépendance à ses colonies. De Manuel Alegre à Lídia Jorge ou António Lobo Antunes, entre autres, nombreux sont les auteurs portugais qui, à partir des années 1970-1980, donnent à voir et dénoncent le Portugal de la dictature, la propagande impérialiste et les enjeux de la période coloniale et post-coloniale, tout en déconstruisant les mythes nationaux. Au bout de la mer, vecteur de l'épopée portugaise, il y a donc explicitement la chute de l'empire, la mort et une tragédie humaine collective, comme l'illustre le thème du naufrage, notamment via les histoires tragico-maritimes, qui a été très tôt une source d'inspiration particulièrement féconde aussi bien dans la littérature érudite que populaire¹⁸¹.

Si les discours anti-épiques, satiriques, parodiques du champ littéraire sont aujourd'hui bien connus et étudiés, la présence de ces éléments dans d'autres pratiques artistiques gagne également à être approfondie. En parcourant quelques chansons éditées entre la fin des années 1970 et l'aube des années 2000, nous nous confrontons également à la remise en cause du passé portugais. Toutes les paroles des chansons étudiées ici reprennent le motif épique du héros décrit, au sens propre comme au sens figuré, comme navigateur, marin et/ou pilote de bateau – le bateau pouvant être l'embarcation robuste qui parcourt les flots, le vaisseau fragile qui fait naufrage, ou encore le bateau symbolique de la nation¹⁸². Dans un essai sur l'imaginaire

¹⁷⁹ Le 10 juin est le jour de la fête nationale portugaise, où l'on célèbre également, en plus de Luís de Camões, les communautés portugaises de l'étranger. Sur l'épopée de Camões, cf. note 9.

¹⁸⁰ Monument d'hommage aux victimes de l'esclavage de l'empire portugais qui devrait être prochainement inauguré sur la place José Saramago (appelée aussi « Campo das Cebolas »), l'ancien marché aux esclaves, après une proposition adressée au Budget Participatif de la ville de Lisbonne en 2017 par la Djass – Association d'Afrodescendants, et votée en 2019. Le projet retenu est l'œuvre "Plantação-Prosperidade e Pesadelo", de l'artiste angolais Kiluanji Kia Henda, qui représente un champ de cannes à sucre constitué de tiges en aluminium noir. Voir l'histoire et les caractéristiques du projet sur <https://www.memoriaescravatura.com/sobre-o-memorial>.

¹⁸¹ José Cândido de Oliveira Martins e Maria Luísa Leal citent quinze noms dans une liste non exhaustive, et montrent la fortune intertextuelle de la littérature tragico-maritime, tant au niveau de la création littéraire que de la réception critique. Cf. dossier "Naufrágio e literatura", in *Limite. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía*, Vol.12.2 – Año 2018, coord. por José Cândido de Oliveira Martins e Maria Luísa Leal, Universidade de Extremadura, p. 11-12. Cf aussi dans ce même ouvrage l'étude d'António M. de Andrade Moniz, "Ecos do Tema do Naufrágio na Literatura Portuguesa", p. 126. Voir également J. Cândido Martins, *O Naufrágio de Sepúlveda. Texto e intertexto*, Lisboa, Replicação, 1997.

¹⁸² Ces initiatives musicales ne sont pas les premières à s'approprier cet imaginaire historique et littéraire. Maciej Chojnowski mentionne le travail du compositeur Fernando Lopes-Graça en 1942 à partir de l'*Histoire tragico-maritime* de Miguel Torga, et l'adaptation du recueil de poèmes *O Canto e as armas* de Manuel Alegre par Adriano Correia de

maritime portugais, Júlia Tomás rappelle que le navigateur, du marin lâche au commandant héroïque, est l'un des clichés littéraires véhiculé par les artistes de la Renaissance, notamment au Portugal (TOMÁS, 2013, 48-49) ; il intègre la constellation des images et symboles liés à la mer, qui occupent une place de choix dans l'imaginaire collectif, en perpétuelle rénovation dans la culture populaire¹⁸³. Épopée individuelle et collective se mêlent dans ces univers musicaux où héros et anti-héros dévoilent les contradictions d'un imaginaire oralisé, faisant parfois entendre la voix de celles et ceux qu'on n'entend jamais – ce que certains auteurs américains ont appelé l'épopée des « sans-voix » (*voiceless of the epic*), oubliés par les livres d'histoire et les productions littéraires¹⁸⁴. Dans les *Lusíadas* de Luís de Camões, épopée publiée en 1572¹⁸⁵, le navigateur Vasco de Gama est le narrateur de la grande Histoire des Portugais rapportée au roi de Mélinde ; dans les chansons à l'étude ici, les instances narratives deviennent des instances lyriques, dans lesquelles résonne aussi bien le peuple à l'unisson que la voix singulière de figures anonymes individualisées. Dans quelle mesure l'oralité de la chanson et ces approches musicales variées s'approprient cette matière épique et anti-épique, d'un point de vue thématique et rhétorique, et contribuent (ou non) à la mise en scène critique d'un discours complexe, convoquant par là même un imaginaire socio-culturel, politique et artistique ?

1. L'épopée maritime : une destinée-fardeau ?

La mer apparaît à la fois comme le moteur de l'imaginaire mais aussi le produit de celui-ci – ce qui est particulièrement visible dans la mythification du peuple portugais découlant des grandes Découvertes (TOMÁS, 2013, 6-8). Évoquer la « mer » dans l'imaginaire culturel portugais n'est donc jamais neutre : dans un article sur la poésie portugaise lue à travers le prisme maritime, Luís Miguel Queirós affirme qu'il y a forcément une mer d'avant les

Oliveira en 1969. Cf. Maciej Chojnowski, *op. cit.*, p. 5. Nous pensons également à deux chansons de Manuel Freire, « Poema da malta das naus » et « Fala do Velho do Restelo ao astronauta » (1971).

¹⁸³ Júlia Tomás consacre les deux derniers chapitres de son essai à la mémoire collective portugaise et à la structure anthropologique de l'imaginaire maritime.

¹⁸⁴ Cité par Anna Kalewska, « As modalizações anti-épicas na narrativa portuguesa contemporânea: José Saramago, António Lobo Antunes e Mário Cláudio », *Veredas*, Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, vol. 3 tomo 2, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2000, p. 374.

¹⁸⁵ Monument de la culture portugaise et de la période de la Renaissance, *Os Lusíadas* représente le récit national par excellence. De structure classique, inspirée par l'épopée gréco-latine (poème en dix chants composés en vers rimés), l'œuvre, dédiée au roi D. Sébastien, raconte l'Histoire du Portugal depuis ses origines mythiques jusqu'à l'époque contemporaine de sa publication – c'est-à-dire l'apogée de la puissance du Portugal, qui a étendu son empire en Orient. Les conquêtes, les expéditions maritimes, la bravoure du peuple portugais, sont les aspects privilégiés de cette épopée qui mêle faits historiques et épisodes mythologiques. La première traduction française date de 1735. Pour la version française, cf. notamment Luís de Camões, *Les Lusiades*, version bilingue, trad. de Roger Bismuth, Paris, Ed. R. Laffont, coll. « Bouquins », 1996. Gonçalo M. Tavares propose une réactualisation des *Lusíadas* dans *Un voyage en Inde* sous la forme d'une anti-épopée qui s'attache à décrire la mélancolie moderne (cf. *Uma viagem à Índia*, Leya, 2010 ; éd. française : *Un voyage en Inde. Mélancolie contemporaine (un itinéraire)*, trad. de D. Nédellec, éd. Viviane Hamy, 2012.)

Découvertes, une mer des Découvertes contemporaine des conquêtes et une mer lue *a posteriori*, qui fait se croiser des mers diverses (QUEIRÓS, 2012)¹⁸⁶.

La chanson parcourt elle aussi cette typologie de l'espace maritime vu comme l'outil et le symbole qui confortent la destinée épique de la nation autant qu'ils la critiquent. L'émergence du courant « rock-pop » au Portugal au début des années 1980 tranche avec la chanson engagée (*canção de intervenção*) post-25 avril, qui dénonçait la réalité du pays et les conséquences de la dictature imposée au peuple portugais pendant près d'un demi-siècle¹⁸⁷. Tandis que dans le champ littéraire, de nombreux auteurs interrogent la matière historique et identitaire du Portugal et de l'empire déchu, la chanson s'empare également à nouveau de ces questions – la période des grandes Découvertes a été la thématique nationaliste la plus évoquée dans les années 1980, et notamment dans le champ de la culture urbaine et de la production télévisuelle (CARDÃO, 2018). Nous proposons l'étude de trois chansons qui contribuent à ancrer le motif épique du « héros des mers » tout en étant caractéristiques de certaines tendances musicales de l'époque. La première, « Olhar no Oriente », intègre le premier album du groupe Heróis do Mar (littéralement « Héros des Mers », dans l'album éponyme édité en 1981), connu pour son projet provocateur – le nom du groupe reprend les premiers mots de l'hymne portugais et la couverture de l'album, la scénographie de leurs concerts et de leurs clips, se réapproprient les symboles traditionnellement associés au nationalisme salazariste (des costumes qui évoquent aussi bien les marins des expéditions du XVI^e siècle que des soldats, la croix du Christ et le drapeau portugais). Il s'agissait pour eux d'adapter au contexte portugais les nouveaux rythmes de la *new wave*, en se réappropriant les symboles de l'identité nationale formatés par la propagande impérialiste du régime dictatorial et qui représentaient par là même un héritage tabou. La deuxième chanson à l'étude ici est « Sete Mares », véritable hymne de la chanson portugaise, du groupe « Sétima Legião » (référence à la « septième légion » romaine envoyée combattre en Lusitanie), extraite de son deuxième album *Mar d'Outubro* édité en 1987. Là encore, le projet qui sous-tend l'initiative du groupe s'enracine dans la volonté d'explorer les symboles de l'identité nationale et le refus de chanter en anglais¹⁸⁸. Enfin, la troisième chanson

¹⁸⁶ Luís Miguel Queirós évoque une mer proche et distante, originelle et féconde, ou tragique et mortelle ; à la mer pure médiévale s'associent d'autres images de la mer, telles, entre autres, la mer épique ou tragique, la mer corrompue qui mène à la guerre, ou encore la mer de la plage et des loisirs. La mer est vue comme absolu, élément naturel, ou comme une mer humanisée. Les œuvres de Camões, Pessoa, Sophia de Mello Breyner sont citées comme les meilleurs exemples de cette mer à fois mythique, universelle et historique.

¹⁸⁷ La chanson engagée d'avant le 25 avril, quant à elle, est généralement appelée *canção de protesto*. Elle dénonçait l'oppression de la dictature, l'impérialisme, la restriction des libertés, la guerre, de manière voilée, indirecte, très poétique parfois, afin de contrer la censure. Le chanteur-compositeur-interprète José Afonso, dit « Zeca Afonso », est une figure iconique de ce courant.

¹⁸⁸ António A. Duarte montre à quel point les années 1980 ont été fondamentales pour le rock portugais, associé à l'époque à une contre-culture méprisée par la culture dominante, et qui a cherché à se libérer « de l'imitation et du plagiat ». Cf. *A arte eléctrica de ser português. 25 anos de de Rock'n de Portugal*, Lisboa, Bertrand, 1984, p. 17 et p. 21-23. Il revient également sur sa célèbre interview du groupe Heróis do mar en 1981 dans la revue *Se7e*, dans laquelle

proposée, « Conquistador », du groupe Da Vinci, a représenté le Portugal au concours de l'Eurovision en 1989 et incarne une vision idéalisée de l'Histoire. Dans les trois chansons à l'étude ici, dont nous proposons une traduction en français, la mer apparaît comme une destinée, un appel du large irrésistible, qui supplante toutes les autres valeurs (même l'amour) et inscrit le peuple portugais dans une lignée perpétuant une tradition maritime.

Chez les Heróis do Mar, cela se traduit par l'image du mât qu'il faut relever pour reprendre la mer et reconquérir le monde :

“Olhar no Oriente”

Canela, seda, ouro
Damasco, mar, tesouro
Sedução
Pimenta, jóia ardente
Olhar no Oriente
Sedução
Preparei com alma e dom
A nau veloz, ó guarnição
Devolvei o mastro ao céu
O casco ao mar, ó guarnição

Lá se vão os heróis (os heróis) x 4

Sextante, astrolábio
Ciência, fé do sábio
Precisão
Compasso, mapa aberto
É luz no mar deserto
Precisão
Preparei com alma e dom
A nau veloz, ó guarnição
Devolvei o mastro ao céu
O casco ao mar, ó guarnição

Lá se vão os heróis (os heróis) x 4

[« Regard sur l’Orient »

Cannelle, soie, or
Damas¹⁸⁹, mer, trésor
Séduction
Poivre, joyau brûlant
Regard fixé sur l’Orient

le groupe refuse l'étiquette de « fasciste » et explique ses choix (*Ibid.*, p. 195). Voir aussi Rui Miguel Abreu, “A história absolveu os Heróis do Mar. 11 canções que inventaram o futuro pop de um país chamado Portugal”, *Expresso*, 9/01/2022, disponible sur <https://expresso.pt/blitz/a-historia-absolveu-os-herois-do-mar-11-cancoes-que-inventaram-o-futuro-pop-de-um-pais-chamado-portugal/>: le groupe revient sur sa musique « programmatique » enracinée dans la culture portugaise et sur la manière dont chaque album a été le fruit d'une « dramaturgie » pensée et réfléchie.

¹⁸⁹ *damasco* est un mot riche de sens puisqu'il désigne à la fois une étoffe de soie, un fruit (l'abricot) ou encore, écrit avec une majuscule, la ville syrienne de Damas. Il concentre donc à lui seul de multiples images exotiques.

Séduction
J'ai préparé avec âme et aptitude
Le navire rapide, ô garnison
Restituez le mât au ciel
La coque à la mer, ô garnison

Et voilà les héros partis (les héros) x 4

Sextant, astrolabe
Science, foi du sage
Précision
Compas¹⁹⁰, carte ouverte
C'est de la lumière sur la mer déserte
Précision
J'ai préparé avec âme et aptitude
Le navire rapide, ô garnison
Restituez le mât au ciel
La coque à la mer, ô garnison

Et voilà les héros partis (les héros) x 4]

Évoquant tout autant les prouesses scientifiques que l'appât du gain, l'énumération des instruments de navigation et de toutes les richesses convoitées est une réappropriation explicite de l'imaginaire des expéditions du XVI^e siècle. Symbole du lointain, de l'eldorado, l'Orient est force d'attraction, appel (« séduction »), vers lequel le peuple oriente ses efforts et ses qualités innées, comme héritées d'un autre âge (ils agissent « avec âme et aptitude »). Notons l'ambiguïté du refrain : *Lá se vão os heróis* constate le départ des héros, mais reprend une formule courante en portugais (*lá se vai...*) qui exprime aussi le regret, la fin imminente ou constatée de quelque chose qui n'est plus. Ces héros sont donc ceux qui (re)partent, mais on peut se demander qui ils sont, et jusqu'où ils continuent encore à être des héros dignes de ces nouvelles conquêtes à réaliser. Car le *je* qui s'exprime, bien que prenant part à l'action et exhortant ses compagnons à l'effort, est aussi celui qui constate le départ des héros sans que nous sachions au juste s'il s'y inclut lui-même ou s'il en est le simple spectateur. La répétition, entre parenthèses, de l'expression « les héros » reste en suspens, comme un écho, dans l'attente que l'objectif soit atteint et leur statut confirmé. Selon Marcos Cardão, les paroles des chansons des *Heróis do Mar* proposent une « version idéalisée de l'Histoire du Portugal » en tissant « un regard prophétique sur un Portugal de nature spirituelle et providentielle », où tout serait sublimé ; ils assument s'être inspirés de l'épopée nationale, avoir voulu recréer une atmosphère épique et reprendre le côté « aventurier » du peuple portugais, comme un ingrédient *pop*, à la manière du western américain, capable de parler au plus grand nombre

¹⁹⁰ Il s'agit ici d'un type de boussole.

(CARDÃO, 2019, 63 et 66)¹⁹¹. Mais en semblant se réapproprier les symboles de l'expansion maritime, et exprimer la nécessité de jeter les bases d'un nouvel empire à conquérir, les *Heróis do Mar* interrogent en fait cet héritage bien plus qu'il n'y paraît, en introduisant une dichotomie entre le *je* et les héros, une distanciation entre l'image historique des marins, et ce qu'ils représentent ou sont devenus.

Dans la chanson de *Sétima Legião*, cette dichotomie semble en revanche absente, « *Sete Mares* » exprimant l'idéal d'une complète fusion entre l'homme, la mer et son histoire maritime et impériale :

“Sete Mares”

Tem mil anos uma história
De viver a navegar
Há mil anos de memórias a contar
Ai, cidade à beira-mar azul
Se os mares são só sete
Há mais terra do que mar
Voltarei amor com a força da maré
Ai, cidade à beira-mar ao sul

Hoje, num vento do norte
Fogo de outra sorte
Sigo para o sul
Sete mares
Hoje, num vento do norte
Fogo de outra sorte
Sigo para o sul

Foram tantas as tormentas
Que tivemos de enfrentar
Chegarei, amor, na volta da maré
Ai, troquei-te por um mar ao sul

Hoje, num vento do norte
Fogo de outra sorte
Sigo para o sul
Sete mares (x4)

[“Sept mers”]

C'est une histoire qui a mille ans
D'une vie passée à naviguer
Il y a mille ans de souvenirs à raconter
Oh ville, au bord de la mer, bleue
Si les mers ne sont que sept
Il y a plus de terre que de mer
Je reviendrai, mon amour, avec la force de la marée

¹⁹¹ Le chercheur souligne également le caractère novateur des performances des *Heróis do Mar*, le premier groupe à avoir utilisé le vidéoclip pour proposer une « synthèse visuelle à teneur nationaliste », *Ibid.* p. 259.

Oh, ville au bord de la mer, au sud

Aujourd’hui, par un vent du nord
Feu d’un autre destin
Je vais droit vers le sud
Sept mers
Aujourd’hui, par un vent du nord
Feu d’un autre destin
Je vais droit vers le sud

Il y a eu tellement de tempêtes
Que nous avons dû affronter
J’arriverai, mon amour, au retour de la marée
Oh, je t’ai échangé contre une mer au sud

Aujourd’hui, par un vent du nord
Feu d’un autre destin
Je vais droit vers le sud
Sept mers (x4)]

La ville « bleue », au « bord de la mer », prédestinée, est esquissée comme le point de départ d’une nouvelle aventure maritime, héritée d’une lignée mythique dans laquelle s’inscrit le *je*, une ville dont celui-ci se sépare au nom d’un idéal plus grand et plus noble (« mon amour (...) je t’ai échangé contre une mer au sud »), mais avec l’assurance du retour. L’Orient a fait place au « sud », qui agit comme la métaphore de cet espace indistinct et infini à conquérir. Tel Ulysse (dont la légende raconte qu’il aurait fondé la ville de Lisbonne), le *je* lyrique incarne ici un collectif qu’il représente et dont il accomplit la destinée, sans aucune autre raison que cet appel du large et de l’Histoire, des souvenirs millénaires que le *je* se réapproprie, en écho à la dimension initiatique du voyage maritime¹⁹². Le groupe Da Vinci développe cette même image dans la chanson « *Conquistador* », mais à travers l’expression explicite d’un idéal guerrier et héroïque qui rappelle les pires théories luso-tropicalistes¹⁹³. Selon Marcos Cardão, les Da Vinci, dans le sillon des *Heróis do Mar*, montrent comment « l’épopée des Découvertes avait trouvé dans la musique pop un nouveau moyen de transmission et de célébration » (CARDÃO, 2018, 127) :

« *Conquistador* »

Era um mundo novo

¹⁹² Júlia Tomás rappelle que « la mer et le bateau ont une valeur initiatique et spirituelle : la traverser exige des connaissances, du courage et une conviction intime, comme c'est le cas d'Ulysse, de Moïse ou de Jésus », *op. cit.*, p. 69.

¹⁹³ Le « luso-tropicalisme » s’inspire des écrits du brésilien Gilberto Freyre et voit dans la colonisation portugaise une colonisation « meilleure » que les autres, plus douce et conviviale. Cette vision a servi la propagande du régime salazariste pour renforcer la légitimité de l’impérialisme portugais. Voir notamment Michel Cahen, Patrícia Ferraz de Matos, *New Perspectives on Luso-tropicalism. Novas Perspetivas sobre o Luso-tropicalismo*, Lusophone Studies Association Meeting, Aracaju (Sergipe), Aracaju, Brazil. *Portuguese Studies Review*, XXVI (1), 2018, 9771057151007. halshs-02472799.

Um sonho de poetas
Ir até ao fim
Cantar novas vitórias
E erguer orgulhosas bandeiras
Viver aventuras guerreiras
Foram mil epopeias
Vidas tão cheias
Foram oceanos de amor

Refrão:
Já fui ao Brasil
Praia e Bissau
Angola, Moçambique
Goa e Macau
Ai, fui até Timor
Já fui um conquistador

Era todo um povo
Guiado pelos céus
Espalhou-se pelo mundo
Seguindo os seus heróis
E levaram a luz da cultura
Semearam laços de ternura
Foram mil epopeias
Vidas tão cheias
Foram oceanos de amor

Refrão (x2)

Foram dias e dias
E meses e anos no mar
Percorrendo uma estrada de estrelas
A conquistar

Refrão (x2)
Fui conquistador (x3)

[« Conquérant »

C'était un monde nouveau
Un rêve de poètes
Aller jusqu'au bout
Chanter de nouvelles victoires
Et brandir de fières bannières
Vivre des aventures guerrières
Ce furent mille épopeées
Des vies si remplies
Ce furent des océans d'amour

Refrain :
Je suis déjà allé au Brésil
Praia et Bissau
Angola, Mozambique
Goa et Macao
Oh, je suis allé jusqu'à Timor
J'ai déjà été un conquérant

C'était un peuple entier
Guidé à travers les cieux
Il s'est éparpillé de par le monde
En suivant ses héros
Et ils ont diffusé la lumière de la culture
Ont semé des liens de tendresse
Ce furent mille épopées
Des vies si remplies
Ce furent des océans d'amour

Refrain (x2)

Ce furent des jours et des jours
Et des mois et des années en mer
Parcourant une route d'étoiles
De conquête en conquête

Refrain (x2)

J'ai été un conquérant (x3)]

Difficile, semble-t-il, de simplifier encore plus les conséquences des « Découvertes » : la chanson égrène les espaces dits aujourd’hui lusophones, elle lie conquêtes et diaspora, célèbre l’union entre mer et ciel entreprise par le héros épique érigé en modèle. La chanson développe ainsi l’idée d’une colonisation pacifique, où *cultura* (culture) rime avec *ternura* (tendresse), où l’aventure maritime est naïvement résumée à « des vies si remplies » et des « océans d’amour ». Le *je* s’inscrit là encore dans une lignée dont il est directement issu, qui lui fournit un modèle et l’exhorté à l’action : *já fui* sous-entend « je peux l’être à nouveau ». Ces mots aux relents luso-tropicalistes semblent aujourd’hui bien anachroniques et sont bien plus provocateurs, finalement, que les Heróis do Mar surnommés « fascistes » à l’époque de la création du groupe. Cette chanson qui avait vocation à représenter le Portugal dans un concours télévisé populaire, dont elle devait jouer le jeu, n’avait visiblement aucune autre image à renvoyer que celle d’un pays qui, obsédé par la grandeur de son passé, en occultait les revers et caricaturait en quelque sorte un discours politiquement correct¹⁹⁴.

L’image du héros des mers est dans ces trois chansons le lieu d’une émulation qui repose sur l’Histoire de l’expansion maritime portugaise, avec laquelle jouent les scénographies musicales et une distanciation qui se veut, chez les Heróis do Mar, critique et ironique : que reste-t-il de nos héros, finalement ? Ouvrant la voie à d’autres conquêtes possibles, le motif

¹⁹⁴ Marcos Cardão analyse le sens de cette chanson, évidemment plus complexe qu'il n'y paraît, et le rôle qu'elle a joué ; elle propose selon lui une vision apolitique, chargée d'émotion, de l'imaginaire impérial revisité, qui renvoyait « à l'idée du caractère exceptionnel de la colonisation portugaise, une thématique essentielle pour le processus de construction et de réinvention de l'identité nationale des années 1980 », qui répondait ainsi « au défi lié à l'intégration européenne », in « Foram oceanos de amor : Os descobrimentos portugueses na cultura pop dos anos 80 », art. cité, p. 130-131.

épique du héros des mers est pour le *je* lyrique une manière de revendiquer, mais surtout d'assumer son passé et d'endosser une identité dont il est le sujet. Si les paroles de la chanson « *Conquistador* » nient le revers de cette grandeur, brandissant l'image du conquérant comme seul guide, et proposant une interprétation simplifiée et partielle de l'Histoire, les paroles des chansons des *Heróis do Mar* et de *Sétima Legião* agissent à un niveau beaucoup plus symbolique – le passé est ce qu'il est, mais l'avenir reste à construire, et il est entre les mains de chacun, qui doit l'inventer avec orgueil et audace, conscient, toutefois, de l'héritage que d'autres lui ont laissé : la mer symbolique est aussi une mer réelle.

2. L'épopée et sa fonction mémorielle : pour une bande-son de l'Histoire ?

L'historien João de Barros (1496-1570), dont les *Décadas* inachevées visent à faire l'histoire des conquêtes portugaises sur chaque continent, évoquait déjà la mer comme tombeau¹⁹⁵. La mer n'est pas seulement une surface à parcourir ; elle cache un autre espace, implique la traversée d'une profondeur qui abrite un pan de la mémoire collective de la nation. L'épopée, au sens classique du terme, porte en elle cette fonction mémorielle – elle célèbre le passé – mais revêt aussi une fonction de mémorial, en célébrant les héros morts. Les deux grandes références épiques de la littérature portugaise synthétisent ces deux fonctions : les *Lusiades* de Camões sont un parfait exemple de cette mémoire réactivée des hauts faits historiques, tandis que *Mensagem* de Fernando Pessoa perpétue plutôt la mémoire des figures emblématiques de l'histoire maritime, en y évoquant cet espace vecteur de la tragédie humaine à travers l'association des images de l'eau salée et des larmes, dans le poème « *Mar português* » dont quelques-uns des vers les plus célèbres résument ce dilemme : « Valeu a pena? Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena »¹⁹⁶.

Composées entre 1979 et 1999, trois chansons nous semblent tout particulièrement interroger cet héritage mémoriel de l'épopée nationale. Le héros des mers y incarne un peuple dont il doit rester digne, mais dont le rôle qui lui a été assigné est explicitement interrogé et mis en doute. La première chanson est extraite de l'album de Rui Veloso *Auto da Pimenta*, édité en 1991, en réponse à une commande de la Commission Nationale pour les Commémorations des Découvertes, instituée la même année. Cette Commission avait pour tâche d'élaborer un vaste

¹⁹⁵ Les trois premières *Décadas* sont publiées en 1552, 1553 et 1563.

¹⁹⁶ Seule œuvre complète de Fernando Pessoa publiée de son vivant, en 1934, *Mensagem* est un recueil de poèmes proposant une relecture épique de l'Histoire du Portugal à la lumière de ses figures et symboles les plus marquants. Truffée de vers à consonance proverbiale, cette œuvre fait de l'idéal de la Renaissance un exemple à suivre pour le peuple portugais, que Pessoa exhorte à l'action afin de reconquérir par l'esprit et l'intellect la grandeur passée du pays. Pour la traduction française, cf. Fernando Pessoa, *Œuvres poétiques*, éd. de Patrick Quillier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

programme visant à célébrer les conquêtes maritimes, par le biais d'émissions télévisées, d'expositions, de spectacles divers, tout en proposant un abordage pédagogique et une vision critique qui lèveraient le voile sur les épisodes les plus sombres (CARDÃO, 2019). Rui Veloso compose, avec la complicité de son parolier Carlos Tê, un album original qui fait entendre la voix de marins anonymes, de femmes délaissées et de celles qui auraient voulu, elles aussi, embarquer et sillonnaient les mers, à travers la voix d'un héros picaresque narrateur que l'on retrouve dans la plupart des chansons. Chaque chanson prend sa source dans un document littéraire ou historique, donné en paratexte, sous forme d'épigraphe, dans le livret du CD, qui nous plonge dans l'époque des navigations tout en gardant un œil critique sur les revers de la réalité décrite¹⁹⁷. Dans la chanson « Memorial », qui a pour épigraphe une citation sur les divers usages du poivre, le personnage du héros s'interroge justement sur le gain de toute cette entreprise maritime, en écho au cliché de l'homme à la barre et au questionnement sur le gain de cette entreprise maritime formulé par Fernando Pessoa : cela a-t-il valu la peine, de sillonnaient les mers et de supporter de si grands sacrifices ?

« Memorial »

Liguei o meu nome à pimenta
Por ela morria em serviço
Não me queixo nem de nada me arrependo
Fiz escolha de embarcadiço
No começo, só batalhas e ofensas
Me faziam passar mal
Mas depois com as cargas e as doenças
Fui perdendo o moral
Vi que o mundo era um mistério
Maior do que tinha imaginado
Não sabia que um império
Era trabalho tão arriscado
E assim vivi de mãos ao leme
Um destino desmesurado
Nem dois quintais do vosso melhor mel
Me aplacam na língua esse travo tão salgado
Aqui lavro este auto da pimenta
A tinta de sangue assinado
Tantos de nós fomos pasto dos cardumes
Só p'ra que tudo ficasse mais temperado
Sei que é só letra e só papel
Água com sal morrendo no passado
Nem dois quintais do vosso melhor mel
Me aplacam na língua esse travo tão salgado
Pela pimenta no anho
Por uma jarra da China
Pela galinha em caril

¹⁹⁷ Carlos Tê indique que cet album, lancé peu après le CD *Por este rio acima* de Fausto, le premier de la trilogie que Fausto consacre également à la thématique des Grandes Découvertes, est sans doute « le plus incompris du public ». Cf. Interview de Carlos Tê, "Carlos Tê. O Som das palavras", par Susana Martins, *JL* n°778, 26/07/00 à 8/08/00.

Pela cor do pau-Brasil
Valeu a pena
Ser homem ao leme
Ser homem ao leme
Ser homem ao leme

Dias, Perestrêlo... Escobar... Corte Real...
Vaz de Caminha... Magalhães... Zarco...
Castro... Gama, Couto, Cabral, Cão,
Cunha, Coelho, Cabrilho...

[« Mémorial »

J'ai lié mon nom au poivre
Pour lui, je mourais au travail
Je ne me plains de rien, je ne regrette rien
J'ai choisi d'être un marin
Au début, seules les batailles et les insultes
Me donnaient la nausée
Mais ensuite, avec les cargaisons et la maladie
J'ai perdu le moral
J'ai vu que le monde était un mystère
Plus grand que je ne l'avais imaginé
Je ne savais pas qu'un empire
C'était un travail si risqué
Et j'ai donc vécu à la barre
Un destin hors du commun
Deux quintaux de votre meilleur miel
N'apaiseront jamais sur ma langue ce goût si salé.
J'écris ici cet auto du poivre
En le signant de mon sang
Tant d'entre nous ont servi de pâture aux bancs de poissons
Juste pour que tout ait plus de goût
Je sais que c'est seulement une lettre et seulement du papier
De l'eau salée qui meurt dans le passé
Deux quintaux de votre meilleur miel
N'apaiseront jamais sur ma langue ce goût si salé.
Pour le poivre dans l'agneau
Pour un vase de Chine
Pour le poulet au curry
Pour la couleur du bois-brésil
Cela a-t-il valu la peine
D'être un homme à la barre
D'être un homme à la barre
D'être un homme à la barre

Dias, Perestrêlo... Escobar... Corte Real...
Vaz de Caminha... Magalhães... Zarco...
Castro... Gama, Couto, Cabral, Cão,
Cunha, Coelho, Cabrilho...]

Exploité pour sa naïveté et sa force physique, le marin anonyme signe de son sang les dangers encourus et le lourd tribut à payer pour le luxe de quelques-uns : combien de marins jetés aux poissons pour rapporter quelques grains des précieuses épices ? Selon Maciej

Chojnowski, la liste des morts égrenée dans les dernières paroles « présente les navigateurs comme les premières victimes de l'empire colonial » (CHOJNOWSKI, 2012, 63). Les noms apparaissent sous la forme d'échos lointains ; ils font référence, pêle-mêle, aux figures qui incarnent certains des épisodes les plus marquants de l'expansion portugaise : Bartolomeu Dias, le premier navigateur à traverser le cap de Bonne-Espérance et à ouvrir la route vers les Indes ; Bartolomeu Perestrelo, devenu capitaine-gouverneur de l'île de Porto Santo ; Pêro Escobar, qui a exploré le golfe de Guiné et abordé le premier São Tomé e Príncipe ; João Vaz Corte Real, explorateur devenu gouverneur aux Açores ; Pêro Vaz de Caminha, l'auteur de la lettre envoyée en 1500 au roi D. Manuel pour faire état des premiers contacts des Portugais avec les peuples du Brésil ; Fernão de Magalhães, mort aux Philippines, connu pour être à l'origine de la première circumnavigation de l'histoire ; João Gonçalves Zarco devenu capitaine-gouverneur de Funchal ; Vasco da Gama, le premier à atteindre les Indes par le cap de Bonne-Espérance ; Diogo Cão, qui a exploré l'estuaire du fleuve Congo et a été le premier à utiliser la borne de pierre (le célèbre « *padrão* ») au lieu des croix en bois pour marquer le territoire découvert ; Tristão da Cunha, explorateur nommé premier vice-roi et gouverneur de l'Inde portugaise ; João Rodrigues Cabrilho, un Portugais au service de la couronne espagnole, a participé aux conquêtes de l'Amérique Centrale et du Mexique ... La liste, inachevée, nous fait parcourir l'Empire portugais de part en part. Ces figures célèbres gravées dans la postérité sont invoquées comme les pairs des marins anonymes, sacrifiés eux aussi pour une cause qui les dépassait. Elles remettent en cause l'objectif de l'entreprise impériale par l'évocation de la vie réaliste de la majorité des hommes qui embarquaient en quête d'aventure et de trésors. Les efforts, les douleurs, les privations endurées pour garder le bateau à flots (et qui traduisent ce qu'implique réellement « être un homme à la barre ») semblent ne pouvoir justifier aucune expédition : le miel ne sera jamais assez doux pour apaiser l'amertume du sel marin¹⁹⁸.

Cette chanson fait écho à celle du chanteur-compositeur-interprète Sérgio Godinho, qui reste aujourd'hui l'un des noms les plus respectés de la musique populaire au Portugal. En 1979, dans la chanson « *Os Conquistadores* » de l'album *Campolide*, il avait déjà dénoncé les abus perpétrés par le peuple portugais. À l'inverse de la chanson « *Conquistador* » de Da Vinci, l'image du conquérant est ici complètement avilie et l'épique devient un fardeau dont il faut se débarrasser. Comme dans la chanson de Rui Veloso, Sérgio Godinho s'interroge sur la valeur de l'idéal qui a justifié de telles actions :

“Os Conquistadores”

¹⁹⁸ Nous pensons également à la célèbre chanson du groupe Xutos e Pontapés, « *O homem do leme* » (« L'homme à la barre », de l'album *Cerco*, 1985), dans laquelle la mémoire des aïeux qui peuplent les profondeurs marines agit comme catalyseur et exhorte le bateau à avancer. Il n'a pas été possible d'inclure ici l'étude de cette chanson.

Lá vais tu, caravela lá vais
e a mão que ainda me acena do cais
dará a esta outra mão a coragem
de em frente, em frente seguir viagem
Será que existe mesmo o levante ?
ando às ordens do nosso infante
e cá vou fazendo os possíveis
Ó ei, deita a mão a este remo
além, são só paragens do demo
quem sabe, é só um abismo suspenso
só vendo, mas o nevoeiro é denso
Será que existe mesmo o levante
ando às ordens do nosso infante
e cá vou fazendo os possíveis
Mas parai, trago notícias horríveis
parai com tudo
já avisto os nossos conquistadores
Vêm num bote de madeira talhado em caravela
com um soldado de madeira a fingir de sentinelas
com uma espada de madeira proferindo sentenças
enterrada que ela foi no coração doutras crenças
enterrada que ela foi, sua sombra era uma cruz
exigindo aos que morriam que gritassem: Jesus!
com um caixilho de madeira imortalizando o saque
colorindo na vitória as armas brancas do ataque
até que povos massacrados foram dizendo: Basta
até que a mesa do Comércio ainda posta e já gasta
acabou como jangada para evacuar fugitivos
da fogueira incendiada pelos outrora cativos
e debandou à nossa costa a transbordar de remorsos
mas a rejeitar a culpa e ainda a pedir reforços

[« **Les conquérants** »

Et te voilà, caravelle, te voilà qui part
et la main qui me fait encore signe depuis le quai
donnera à cette autre main le courage
de continuer tout droit, d'aller droit devant
Existe-t-il vraiment, le levant ?
Je suis sous les ordres de notre infant.
et je fais de mon mieux
Eh oh, attrape cette rame ; là-bas, ce ne sont que des endroits où se niche le diable
qui sait, ce n'est qu'un abîme suspendu
il faudrait aller voir, mais le brouillard est dense.
Existe-t-il vraiment, le levant ?
Je suis sous les ordres de notre infant.
et je fais de mon mieux
Mais arrêtez, j'apporte d'horribles nouvelles
arrêtez tout
Je vois déjà nos conquérants
Ils reviennent dans un bateau en bois taillé dans une caravelle
avec un soldat en bois qui feint d'être une sentinelle
avec une épée en bois, prononçant des sentences
enterrée qu'elle fut dans le cœur d'autres croyances
enterrée qu'elle fut, son ombre était une croix
exigeant que les mourants crient : Jésus !
avec un cadre en bois immortalisant le pillage
colorant de victoire les armes blanches de l'attaque

jusqu'à ce que les peuples massacrés disent : « Assez ».
jusqu'à ce que la table du Commerce encore dressée et déjà usée
finisse comme radeau pour évacuer les fugitifs
face au feu allumé par les anciens captifs
et s'enfuie vers nos côtes, débordant de remords
mais rejetant la culpabilité et demandant en plus des renforts]

Sérgio Godinho se met à la fois dans la peau des explorateurs pris dans le vif de l'action, incertains quant à leur objectif, et dans celle de ceux qui, restés au quai, les voient revenir bredouilles, riches seulement de violences et de l'ordre arbitraire qu'ils ont voulu imposer aux autres peuples. À travers le brouillard dense, ce n'est pas le roi Sébastien qui revient pour accomplir la prophétie, mais bien une illusion que l'ordre politique essaie de maintenir à tout prix : la justification religieuse et morale de la conquête (le diable est niché partout et il faut le combattre). L'entreprise impériale est là encore remise en cause (« Existe-t-il vraiment, le levant ? ») par celui qui y participe, et définitivement contredite par une voix qui, rappelant le messager ou le chœur de la tragédie classique, annonce la mort et les catastrophes qui ne peuvent être représentées sur scène. La conquête est ainsi un jeu de dupes : les conquérants ne sont que de pâles répliques de leurs prédécesseurs (le soldat, le bateau et les épées sont en bois), ils sont eux-mêmes dupés, mais essaient de perpétuer l'illusion – dans un cadre en bois, lui aussi, comme le joli tableau officiel d'une histoire pourtant corrompue. Les conquérants ne sont plus seulement ceux qui partent, mais aussi ceux qui reviennent, vaincus, sans assumer leurs actes et dépourvus d'auréole héroïque. Ils sont seuls, finalement, puisqu'ils servent l'obstination d'autres bras plus puissants, dont ils ont été les instruments, et qui ont conduit à la violence et à l'indépendance de peuples opprimés obtenue par le sang.

En 1999, le groupe pop-rock Íris édite dans l'album *Intuição* la chanson « Adeus heróis do mar » pour dénoncer la situation au Timor oriental qui avait déclenché de vastes manifestations de soutien au Portugal, notamment, face aux massacres perpétrés par l'Indonésie dans cette ancienne colonie portugaise passée sous le joug indonésien et qui n'accèdera à l'indépendance qu'en 2002. La chanson aborde donc une période contemporaine de son écriture, et se fait l'écho des failles de l'expansion maritime passée. Comme un cycle qui se clôt, nous pouvons y lire une référence à la manière dont la musique a traité ce motif du « héros des mers » :

“Adeus heróis do mar”
Adeus heróis do mar
Das armas e barões já reformados
Adeus a todos vós
Que edificaram este reino que um dia foi Timor
Adeus ó nobre povo, de quem um dia herdamos
A força, a valentia, a resistência

Faz muitos anos que da dor fazemos pão
Desde o dia da vossa despedida
Que somos caça de um vil invasor
Somos gente de paz
Mas a vós heróis do mar
Pedimos hoje que com esplendor
Levanteis de novo a nossa hoje triste
Terra de Timor

Refrão:
Ó heróis do mar
Pois foi de vós
Que a palavra saudade
A nós chegou
E que saudades de vós
Heróis do mar
E que saudades de vós
Heróis do mar

Adeus a todos vós
Que edificaram este reino
Que um dia foi Timor
Adeus ó nobre povo,
De quem um dia herdamos
A força, a valentia, a resistência

Refrão (x2)

[« **Adieu héros de la mer** »
Adieu héros de la mer
Des armes et barons déjà retraités
Adieu à vous tous
Qui avez construit ce royaume qui un jour a été le Timor
Adieu, noble peuple, dont nous avons un jour hérité
La force, la bravoure, la résistance

Depuis longtemps, nous transformons en pain notre douleur
C'est depuis le jour de vos adieux
Que nous sommes la proie d'un vil envahisseur.
Nous sommes des gens de paix
Mais à vous, héros de la mer
Nous demandons aujourd'hui qu'avec splendeur
Vous ressuscitez aujourd'hui notre triste terre
Terre de Timor

Refrain :
Oh, héros de la mer
Car c'est de vous
Que le mot "saudade"
nous est venu
Et comme vous nous manquez
Héros de la mer
Et comme vous nous manquez
Héros de la mer

Adieu à vous tous

Qui avez construit ce royaume qui un jour a été le Timor
Adieu, noble peuple, dont nous avons un jour hérité
La force, la bravoure, la résistance

Refrain (x2)]

Les héros des mers sont autant des sujets que des victimes, une image inspirante autant qu'inutile et dégradante, comme l'exprime la parodie du premier vers des *Lusiades* : aux *Armas e varões assinalados* célébrés par Camões, répondent les « armes et barons déjà retraités ». Les héros épiques ont donc lâchement abandonné un peuple en souffrance, laissant pour seule consolation la *saudade* mythique ; nous pouvons peut-être lire ici une référence ironique à la chanson « *Saudade* », du groupe *Heróis do Mar*, qui raconte le repos des guerriers autour du feu, et qui implorent le ciel, sans réponse, se lamentant sur l'amour resté si lointain. Là encore, la chanson critique bien plus qu'il n'y paraît l'image nationaliste d'une nostalgie impériale : les héros passés sont surannés, anachroniques, mais l'action de ces héros d'un autre temps fait pourtant défaut à une époque où un peuple qui souffre toujours aurait besoin du soutien de ses anciens colonisateurs pour affirmer sa souveraineté, effective quelques années plus tard.

Ces chansons se saisissent de la matière historique pour en donner une vision critique, diffusible au plus grand nombre, du fait de l'utilisation des stratégies de la chanson : la voix du *je* est endossé par celui qui la chante, et ne se contente pas de décrire le passé mais de vivre un épisode au présent. Ces chansons fournissent une bande-son possible des épisodes moins glorieux de l'Histoire et invitent l'auditeur non seulement à s'interroger sur l'Histoire, mais aussi à partager une expérience sensorielle qui dépasse la fonction mémorielle.

3. L'épopée, un espace sensoriel à réinvestir

L'album *Auto da Pimenta* condense les éléments triviaux auxquels les célébrations consensuelles ne se sont guère attachées. Rui Veloso et Carlos Tê s'y saisissent d'une matière épique présentée d'un point de vue dysphorique, en faisant surgir toute une série de relations intertextuelles avec les modèles du genre. L'aventure maritime ne nous fait parvenir les exploits héroïques que sous forme d'échos très lointains, vite contredits par ses tragédies, ses peurs, ses morts, ses délires, mais également enrichis par ses émotions et ses ravissements. Ce tableau des Découvertes nous fait donc parcourir un itinéraire bien moins géographique que psychologique, médié par l'ironie et la satire, en parallèle des avancées scientifiques, nautiques et cartographiques dont le Portugal a été pionnier à cette époque. L'auteur-compositeur-interprète Fausto (de son nom complet Fausto Bordalo Dias), un autre grand nom de la musique

populaire portugaise, est également l'auteur d'un objet intertextuel d'une envergure encore plus grande, la trilogie *Lusitana Diáspora* qui reconfigure l'image du héros des mers en une sorte de contre-exemple. Initiée en 1984 et achevée en 2011, cette trilogie exploite la matière épique de la période des « Découvertes » pour en faire un discours non pas tant anti-épique que trag-épique, révélateur des affres de l'Histoire tant glorifiée de l'Empire, mais qui n'en reste pas moins, à sa manière, une célébration. Le CD1, *Por este rio acima*, est l'adaptation musicale de l'œuvre de Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, best-seller de l'époque de l'expansion maritime¹⁹⁹; le CD 2, *Crónicas da terra ardente*, est l'adaptation musicale des histoires tragico-maritimes, publiées à l'origine en feuilletons et compilées par Bernades Gomes de Brito en 1735-1736 ; enfin, le CD 3, *Em busca das montanhas azuis*, propose de partir en quête de l'espace fascinant de l'Afrique. Pour Fausto, il s'agit de construire un cycle qui est aussi un retour aux sources, à l'Afrique où il a passé les premières 18 années de sa vie et où il n'a pas voulu aller faire la guerre, alors qu'il est mobilisé pour partir combattre en Guinée Bissau en pleine guerre coloniale. À partir de récits de voyageurs, et en particulier de la vie de l'explorateur portugais Silva Porto (1817-1890) qui établira son entreprise commerciale en plein cœur de l'Angola, Fausto raconte son expédition en Afrique à travers les voix et les corps de celles et ceux qui l'ont précédé. En tant que membre de la diaspora portugaise, il a voulu reparcourir cette histoire pour connaître le passé, comprendre le présent et sans doute expliquer l'avenir, toujours avec le même but : défendre une identité à travers l'affirmation d'un sentiment patriotique ; après le 25 avril, au moment où se développe la chanson engagée dans une période troublée qui voit disparaître, au niveau politique et idéologique, l'unité qui soudait les grandes voix de la « chanson de protestation » (*canção de protesto*) avant la Révolution, Fausto choisit une autre voie ; il explore la musique traditionnelle, surtout celle du Nord du Portugal, qui marque profondément ses productions musicales²⁰⁰. Dans *Lusitana Diáspora* (une sorte d'aventure épique, elle aussi, puisque la trilogie dessine une « pérégrination » musicale qui a duré aussi longtemps que celle de Fernão Mendes Pinto !), l'atmosphère du voyage exprimée d'une manière plus poétique, le plus souvent à un moment où le *je* lyrique médite sur son parcours,

¹⁹⁹ Œuvre longtemps controversée, du fait que Fernão Mendes Pinto mêle aux éléments autobiographiques des éléments fictionnels, mais aussi des faits que d'autres lui ont rapporté, *Peregrinação* est un texte-fleuve posthume publié en 1614, 20 ans après la mort de l'auteur, qui jouit dès sa parution d'un immense succès. Il y raconte ses aventures en Asie, pendant son périple qui aura duré 21 ans, depuis son départ mouvementé de Lisbonne. Elle est traduite en des dizaines de langues et est aujourd'hui reconnue comme un chef-d'œuvre, à valeur littéraire mais également historique. C'est une œuvre importante qui témoigne du regard d'un Européen sur des sociétés très peu voire pas du tout connues à l'époque, telle que la société japonaise. L'œuvre a fait l'objet en 2019 d'une adaptation cinématographique par le réalisateur João Botelho dans le film *Peregrinação*, qui reprend également des chansons de Fausto, de l'album *Por este rio acima*.

²⁰⁰ Interview de Fausto par Fátima Campos Ferreira, émission « Primeira pessoa », épisode 14 diffusé le 10 mai 2021 sur la chaîne RTP, disponible sur <https://www.rtp.pt/play/p7801/e543401/primeira-pessoa> (page consultée le 20 mars 2022).

sur ses attentes, sur ses rêves, alterne avec l'expression très crue de la réalité, qui donne voix aux visages anonymes du peuple, qui constituaient la plus grande proportion d'hommes embarqués. Le rythme épouse les épisodes glosés par les chansons : tantôt plus rapide, tantôt plus calme, il nous transporte au fil des tempêtes, puis du calme revenu, des moments d'exploration, des émerveillements et des tragédies. Le registre littéraire et métaphorique d'une langue soutenue se mêle à un langage populaire, argotique parfois. Fausto joue de ces contrastes entre registres de langue, entre le rythme enjoué et les thématiques traitées, souvent graves et souvent liées au naufrage²⁰¹. La chanson 5 du CD 1, « De um miserável naufrágio que passámos », en est un parfait exemple : sur une musique joyeuse d'inspiration populaire, cinq rescapés d'une horrible tempête font le récit de leur naufrage et du triste tableau qui s'offre à eux : face au froid, à l'obscurité, à la violence des flots, les bras « sautent » et les pieds « volent », le crâne ouvert d'un des leurs laisse apparaître une « cervelle toute pourrie » (*Ai que cheiro, Oh, quelle odeur*), s'exclament-ils dans la chanson) ; l'équipage se martyrise, au comble du désespoir, mais n'en perd pas moins son sens pratique : un mort enterré là est un blessé de moins à transporter... Dans la chanson 9 du CD 1, « Olha o fado », qui reprend l'épisode de la mort du terrible pirate Coja Acém, racontée par Fernão Mendes Pinto, les survivants sont pris pour des bandits et emprisonnés ; ils se battent entre eux et s'exclament que ce que les autres regrettent, c'est « qu'on ne veut pas être des héros » (*E na verdade o que vos dói / É que não queremos ser heróis*). Ces modestes marins nous rappellent donc leur triste sort ; face à la glorification de l'entreprise à laquelle ils ont participé, on en oublie presque qu'ils ne sont que des hommes, et que leur expérience est avant tout une histoire de survie, comme s'ils se rebellaient contre le statut de conquérant victorieux réservé à quelques-uns – ceux qui gardent leurs noms gravés dans l'Histoire, mais qui sont, comme eux, des victimes, comme nous le rappelle la chanson de Rui Veloso. Ces navigateurs rebelles incarnent une manière de traiter les Découvertes qui, selon Luís Trindade, cherche à rompre avec l'imaginaire romantique développé notamment par le groupe Heróis do Mar :

[...] Heróis do Mar fait partie de la tradition épique du nationalisme portugais, tandis que *Por este Rio Acima* n'est pleinement compréhensible que comme une réponse, avec les techniques narratives du réalisme, à l'épopée nationale [...] Heróis do Mar réaffirment le consensus ; Fausto rejoue la contradiction. Dans ce sens, leur coexistence peut être considérée comme reproduisant l'intense négociation qui a eu lieu au début des années 1980 au Portugal, lorsque la politique et la société portugaises tentaient de calibrer leur position entre le passé dictatorial et l'avènement d'une démocratie parlementaire [...] Dans le domaine de la musique

²⁰¹ Pour une analyse pointue et très intéressante des chansons de Fausto, et notamment des voix qui s'y expriment à plusieurs niveaux et dans divers registres, voir Luís Trindade, « Dividing the waters: The sea in Portuguese postrevolutionary popular music», *Portuguese Journal of Social Science*, 14: 3, pp. 287–301, doi: 10.1386/pjss.14.3.287_1.

populaire, ce carrefour historique est vécu sous forme de compétition entre les chanteurs folkloriques militants issus de la lutte antifasciste et de l'activisme révolutionnaire, et une nouvelle génération de groupes de rock et de pop qui tentent de trouver leur place sur le marché et ainsi répondre à l'émergence d'une nouvelle culture jeune. L'opposition entre Fausto et Heróis do Mar doit donc être considérée, dans une certaine mesure du moins, comme une question de genre musical (TRINDADE, 2015, 287-301).

D'un côté nous aurions un souffle épique et une vision finalement relativement consensuelle qui invitent à se nourrir de la posture conquérante historique des Portugais pour transformer un pays en pleine mutation politique et sociale ; de l'autre, une description réaliste des revers épiques. Fausto nous propose ainsi une confrontation à l'humain, une volonté de rendre compte, souvent avec humour, des conditions de navigation, des sentiments, des émotions en jeu avec, en arrière-plan, une admiration pour ce projet politique à la fois grandiose et absurde. La chanson « Manuel de Sousa Sepúlveda » du CD 2 nous semble en être un très bon exemple. Elle raconte l'épisode dramatique vécu par le capitaine Manuel de Sousa Sepúlveda, sa femme et leurs deux enfants. Échoués sur la côte orientale africaine en 1552 dans un bateau qui revenait d'Inde, avec 200 Portugais et 300 esclaves à bord, ils s'aventurent à pied à la recherche de vivres et sont trahis par un roi africain : ses hommes, auxquels Manuel de Sepúlveda avait confié les armes des Portugais, finissent par dépouiller les Sepúlveda et l'équipage, et exiger qu'ils se déshabillent. Mais refusant d'exposer sa nudité, l'épouse du capitaine cache son corps à l'aide de ses longs cheveux, puis creuse la terre et s'y enterre jusqu'à la taille. Cet épisode tragique est le plus connu de l'*Histoire tragico-maritime* publiée au XVIII^e siècle²⁰². Ces récits, au-delà de leur fonction cathartique et pédagogique, assument une voix collective à travers laquelle est mise en scène, dans une esthétique baroque, la société hiérarchisée de l'époque ; le récit fait l'inventaire des erreurs humaines et conclut au châtiment divin, dessinant un profil d'anti-héros (MARTINS & LEAL, 2018, 14-16). Bernard Martocq replace cet épisode dans son contexte historique, marqué par le nombre important de naufrages ; en plus d'alimenter l'imaginaire collectif et d'apporter « des raisons de se résigner au malheur », cette littérature plaçait « grands seigneurs et pauvres hères sur un pied d'égalité [...] [et] il n'est pas rare que les auteurs de ces relations continuent d'exalter la mission civilisatrice des

²⁰² Cette histoire très célèbre du naufrage est éditée pour la première fois en 1552, puis rééditée dès 1564. Elle est chantée par Camões dans *Les Lusiades* au chant V et a connu une immense fortune intertextuelle jusqu'à aujourd'hui. Voir notamment Bernard Martocq, « Note bibliographique sur l'*História Trágico-Marítima* », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 1/1998, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 5 juin 2022, sous : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/3428>. Certains éléments ont été rajoutés, au fil des diverses éditions, par souci de dramatisation ou de réalisme, notamment les détails sur Leonor de Sepúlveda (le fait qu'elle ait enterré son corps, par exemple, n'est pas mentionné dans le manuscrit, mais apparaît postérieurement dans les versions imprimées). La version présentée dans l'anthologie publiée par Gomes de Brito est au moins la neuvième version de cette histoire, la plus célèbre des histoires tragico-maritimes. Cf. Kioko Koiso, “Naufrágio de Sepúlveda: uma sequência da transformação da história no decurso das edições”, in *Limite. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía*, *Op. cit.*, p. 67-94.

Portugais et la grandeur de l'Empire alors même que leurs récits en sont la face effrayante » (MARTOCQ, 1998).

Fausto consacre une chanson poignante à cet anti-héros martyre dont la nudité est ici prise au pied de la lettre. Dénué de son statut socialement supérieur, habité de vils et cruels instincts, confronté aux risques qu'il a fait courir à sa famille et à son équipage, il est ici pointé comme responsable de leur malheur. Manuel de Sousa Sepúlveda a tout perdu de son aura héroïque et épique. La chanson concentre les éléments cristallisés par la littérature tragico-maritime, en en prenant le contrepied, puisqu'il n'y a ici ni résignation au malheur ni glorification de l'Empire et de la cause que servait Sepúlveda. Fausto y interpelle Manuel de Sousa Sepúlveda et devient comme le porte-parole de la confession de ses péchés, dans un face à face au cours duquel le personnage affronte sa seule conscience et est symboliquement mis à mort :

Que Deus te perdoe Sepúlveda
O que foste fazer
Sepúlveda
Abandonaste o teu filho bastardo no mato
O mais fraco da fome a morrer
Que Deus te perdoe
Deixou-se ficar tão pequeno
Sem um consolo, um afecto
Tão pequeno e sozinho
Muito quieto

Ajoelha-te ao menos Sepúlveda
Perdeste o entendimento
Sepúlveda
Aquele pranto é o teu filho entre os fenos
Comido pelas feras
Gemendo, gemendo
Ajoelha-te ao menos
Ficou para trás tão cansado
Soluçando por ti tão baixinho
Tão cansado a tremer de medo
O teu menino
Nas serranias
Nos lamaçais
Nas penedias
Nos matagais
Nos matagais

E a tua gente de costas viradas
Viradas as costas de pura vergonha
Vergonha pura pela tua nudez
Nudez pela tua miséria e peçonha
Peçonha e miséria de gente espancada
Espancada esta gente despida e calada
Não vendo em ti salvação os incréus
Entram pelos matos, buscam os céus
Vão indiferentes meio aluados

Mais indigentes, transfigurados
Encomendam-se aos santos
Lavados em prantos
Louvados
Sejam louvados
Louvados

Levanta-te agora Sepúlveda
Quem olha por Leonor
Sepúlveda
Foi a tua mulher pelos negros despida
Pela força rasgada pela dor
Levanta-te agora
E diante dela tão magoados
Choram os teus dois filhos mais tenros
Tão magoados
E acabrunhados dos assombramentos

O que foste pedir Sepúlveda
Leonor quer antes morrer
Sepúlveda
Rogaste que se deixasse despir
E despida ela ao menos pudesse viver
O que foste pedir
Se de vergonha ao ver-se tão desnuda
Se cobriu toda numa cova na areia
Tão desnuda que não mais se ergueu da terra já derradeira
Nas serranias
Nos lamaçais
Nas penedias
Nos matagais
Nos matagais

E a tua gente de costas viradas
[...]
Sejam louvados
Louvados

Reza a tua oração Sepúlveda
Por Leonor e por Deus
Sepúlveda
Se nenhum caso fizeste dos teus filhos deixados
Agarrados à mãe que morreu
Reza a tua oração
Por aqueles matos tão adentro
Sem chorar nem dizer coisa alguma
Tão adentro
Partiste p'ra sempre sozinho
Sepúlveda

Sepúlveda
Que Deus te perdoe

[Que Dieu te pardonne Sepúlveda.
Qu'as-tu fait ?
Sepúlveda

Tu as abandonné ton fils bâtard dans la brousse.
Le plus faible, le premier à mourir de faim
Que Dieu te pardonne
Il est resté là, si petit
Sans un réconfort, sans une marque d'affection
Si petit et seul
Si calme

Agenouille-toi au moins Sepúlveda
Tu as perdu la raison
Sepúlveda
Ces pleurs, c'est ton fils dans l'herbe.
Mangé par les bêtes
Gémissant, gémissant
Agenouille-toi au moins
Il est resté à la traîne si fatigué
Sanglotant à cause de toi si doucement
Si fatigué et tremblant de peur
Ton petit garçon
Dans les collines
Dans les vasières
Sur les falaises
Dans la brousse
Dans la brousse

Et ton peuple qui a le dos tourné
Ils ont le dos tourné par pure honte
Une pure honte à cause de ta nudité
Nudité par ta misère et ton venin
Le venin et la misère des gens battus
Battu, ce peuple nu et silencieux
Les incroyants ne voyant aucun salut en toi
Ils entrent par les bois, cherchent les cieux
Ils vont indifférents, à moitié étourdis.
Plus indigents, transfigurés
Ils se confient aux saints
Lavés de larmes
Loués
Loués soient-ils
Loués

Lève-toi maintenant Sepúlveda
Qui veille sur Leonor
Sepúlveda
Ta femme a été dévêtu par des hommes noirs
Par la force déchirée par la douleur
Lève-toi maintenant
Et devant elle si meurtris
Vos deux plus tendres enfants pleurent
Si blessés
Et accablés par la terreur

Qu'es-tu allé demander, Sepúlveda ?
Leonor veut plutôt mourir
Sepúlveda
Tu lui as demandé de se laisser dévêtrir

Car déshabillée, elle, au moins, pourrait vivre
Qu'es-tu allé demander
Si, si honteuse de se voir nue,
Elle s'est enfoncée dans un trou creusé dans le sable
Si nue qu'elle ne s'est plus jamais relevée de la terre.
Dans les collines
Dans les vasières
Sur les falaises
Dans la brousse
Dans la brousse

Et ton peuple qui a le dos tourné
[...] Ils ont le dos tourné par pure honte
Une pure honte à cause de ta nudité
Loués soient-ils
Loués

Dis ta prière Sepúlveda
Pour Leonor et pour Dieu
Sepúlveda
Si tu n'as prêté aucune attention à tes enfants, que tu as laissés
Accrochés à leur mère morte
Dis ta prière
À travers ces bois si lointains
Sans pleurer ni dire un mot
Tu as pénétré si profondément
Tu es parti pour toujours seul
Sepúlveda

Sepúlveda
Que Dieu te pardonne]

La honte, le venin, la misère, la solitude, la mort – ce contre-récit est bien loin du courage des héros épiques. Le capitaine est ici un contre-exemple et révèle l'envers de l'épopée nationale, comme nous l'a déjà montré la chanson « Os conquistadores » de Sérgio Godinho ou la lâcheté décrite dans la chanson « Adeus heróis do mar » du groupe Íris. Le ton intimiste de la chanson, sa structure dialectique entre un *je* qui interpelle le personnage et ce *tu* qui est interpellé, sans jamais parler en son nom, concourt à peindre la fragilité du personnage. Dans une sorte de délire, attesté dans la narration de l'époque, celui-ci n'est plus maître de lui-même ; la voix qui l'interpelle (Dieu ?) le confronte directement aux maux dont il est responsable et à la solitude à laquelle ses compagnons le condamnent en retour : « Les incroyants ne voyant aucun salut en toi [...] Plus indigents, transfigurés / ils se confient aux saints ». Seul et fou, le héros des mers se noie dans son monde naufragé.

*

Le motif de la mer et de ses héros continue à laisser dans l'imaginaire culturel portugais, et dans l'univers musical en particulier, une empreinte féconde. Face à la matière épique de la

geste maritime si souvent idéalisée, la chanson nous permet, elle aussi, de « penser sans concept » et de mettre en œuvre un « travail épique » (GOYET, 2006). Selon Saulo Neiva, l’instance lyrique du genre de l’épopée a été parfois délaissée au profit de la seule instance narrative et de son rapport à l’Histoire (NEIVA, 2014, 285-286). Réinvestir l’épopée par la chanson, c’est réinvestir par là même cette instance lyrique, en faisant de la chanson l’un des moyens de dire l’épopée à l’ère moderne. Heróis do Mar, Sétima Legião, Rui Veloso, Sérgio Godinho et Fausto naviguent entre la célébration de l’empire et sa démythification, entre la reconstitution d’une atmosphère épique générale et le questionnement des faits grâce à la multiplication de détails sur la réalité des navigations. Ces auteurs-compositeurs-interprètes aident à porter un regard critique sur la manière dont l’épopée nationale portugaise est mise en perspective : une plongée sans illusions dans les affres de l’Histoire qu’il ne faut cesser d’interroger, pour sauver ce qu’il reste de l’épopée, et pour mieux se connaître soi-même afin de dépasser le triste constat du poème de Manuel Alegre, « Canção de Manuel navegador » – *mil caminhos busquei fui nauta vagabundo / só meu pais não achei.*²⁰³

Références bibliographiques

Livres

- ALEGRE, Manuel. **Praça da canção**. Lisboa: D. Quixote, 2015.
- CAMÕES, Luís de. **Les Lusiades**. Version bilingue. Trad. de Roger Bismuth. Paris: Ed. R. Laffont, coll. Bouquins, 1996.
- DUARTE, António A. **A arte eléctrica de ser português. 25 anos de de Rock'n de Portugal**. Lisboa: Bertrand, 1984.
- GOYET, Florence. **Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière**. Paris: Honoré Champion, 2021 (1^{ère} éd. 2006).
- PESSOA, Fernando. **Œuvres poétiques**. Éd. de Patrick Quillier. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.
- QUENTAL, Antero de. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos (Conférence prononcée le 27 mai 1871). In: **Causas da decadência dos povos peninsulares**, Lisboa: Ed. Ulmeiro 1987.
- TAVARES, Gonçalo M. **Viagem à Índia** (2^ª ed.). Lisboa: Caminho, 2011 (1^ª ed. 2010).
- TAVARES, Gonçalo M. **Un voyage en Inde**. Traduit du portugais par Dominique Nédellec. Paris: Éd. Viviane Hamy, 2012.
- TOMÁS, Júlia. **Ensaio sobre o Imaginário Marítimo dos Portugueses**. CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade Universidade do Minho: Braga, 2013. E-book disponible sous : <http://www.cecs.uminho.pt> (consulté le 17 janvier 2022).

²⁰³ « En marin vagabond j'ai recherché mille chemins / seul mon pays reste introuvable ».

Articles de périodiques et articles extraits d'internet

ABREU, Rui Miguel. A história absolveu os Heróis do Mar. 11 canções que inventaram o futuro pop de um país chamado Portugal. **Expresso**, 9/01/2022. Disponible sur <https://expresso.pt/blitz/a-historia-absolveu-os-herois-do-mar-11-cancoes-que-inventaram-o-futuro-pop-de-um-pais-chamado-portugal/> (consulté le 15 juin 2022).

CARDÃO, Marcos. Foram oceanos de amor: Os descobrimentos portugueses na cultura pop dos anos 80. In: CAHEN, Michel Cahen; MATOS, Patrícia Ferraz de (orgs.). **New Perspectives on Luso-tropicalism. Novas Perspetivas sobre o Luso-tropicalismo**. Lusophone Studies Association Meeting, Aracaju (Sergipe), Aracaju, Brazil. Portuguese Studies Review, XXVI (1), 2018, p. 127-148, disponible sous : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02472799> (consulté le 24 janvier 2022).

CARDÃO, Marcos. "Dos fracos não reza a história". Os Heróis do Mar e a invenção do nacionalismo pop. In: **Análise Social**, liv. 2°, n°231, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, jun. 2019. Disponible sous : <http://dx.doi.org/10.31447/AS00032573.2019231> (consulté le 25 janvier 2022).

CARDÃO, Marcos. A grande aventura. Televisão, nacionalismo e as comemorações dos Descobrimentos portugueses. In: **Práticas da História. Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past**, n° 8, 2019, p. 17-47. Disponible sous : <https://revistas.rcaap.pt/index.php/pdh/article/view/22396> (consulté le 23 juin 2022).

KALEWSKA, Anna. As modalizações anti-épicas na narrativa portuguesa contemporânea: José Saramago, António Lobo Antunes e Mário Cláudio. Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, vol. 3 tomo 2, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2000. Disponible sous : <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/282> (consulté le 10 mars 2022).

MARTINS, José Cândido de Oliveira & LEAL, Maria Luísa. Limite. **Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía**, Vol.12.2 – Año 2018. Naufrágio e literatura. Universidade de Extremadura. Disponible sous : <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/519876> (consulté le 5 juin 2022).

MARTINS, J. Cândido de Oliveira. "A literatura tragicomarítima e a literatura contemporânea". O Naufrágio de Sepúlveda. **Texto e intertexto**. Lisboa: Replicação, 1997, p. 143-168. Chapitre disponible sous : <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid03.htm> (consulté le 5 juin 2022).

MARTINS, Susana. Carlos Tê. O Som das palavras. **Jornal de Letras, Artes e Ideias** n°778, 26/07/00 a 8/08/00.

MARTOCQ, Bernard. Note bibliographique sur l'*História Trágico-Marítima*. **Cahiers d'études romanes**, 1/ 1998, mis en ligne le 15 janvier 2013, sous : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/3428> (consulté le 15 juin 2022).

MARTOCQ, Bernard. De l'histoire d'un naufrage au naufrage de l'Histoire: Almeida Faria et Lobo Antunes. **Cahiers d'études romanes**, 1/1998, mis en ligne le 15 janvier 2013, sous : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/3454> (consulté le 15 juin 2022).

NEIVA, Saulo. Épopée. In: NEIVA, Saulo & MONTANDON, Alain (dir.). **Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires**, Droz, 2014, p. 277-288.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Débris de l'épopée maritime portugaise chez les poètes de la revue *A Águia*. In: NEIVA, Saulo (dir.). **Désirs et débris d'épopée au XXème s.** Bern : Peter Lang, 2009, p. 131-147.

TRINDADE, Luís. Dividing the waters: The sea in Portuguese postrevolutionary popular music. In: **Portuguese Journal of Social Science**, v. 14 n°3, 2015, pp. 287–301, doi: 10.1386/pjss.14.3.287_1 (consulté le 23 janvier 2022).

QUEIRÓS, Luís Miguel. Um mar de palavras. **Público**, 3/12/2012. Disponible sous : <https://www.publico.pt/2012/10/03/jornal/um-mar-de-palavras-25352011> (consulté le 28 janvier 2022).

Mémoires et thèses

CHOJNOWSKI, Maciej. **Auto da Pimenta de Rui Veloso e Carlos Tê como desmitificação do mito imperial português**. Mémoire de licence rédigé sous la supervision du professeur Renata Díaz-Szmidt, Université de Lublin. Disponible sous : www.academia.edu/28955519/Auto_da_Pimenta_de_Rui_Veloso_e_Carlos_T%C3%A9_como_desmitifica%C3%A7%C3%A3o_do_mito_imperial_portugu%C3%A9s (consulté le 21 janvier 2022).

Albums CD

FAUSTO. **Por este rio acima. As viagens de Fernão Mendes Pinto**, Sony Music, 1984.

FAUSTO. **Crónicas da terra ardente**, Sony Music, 1994.

GODINHO. Sérgio. **Campolide**, Universal Music Portugal, 2020 (1^a ed. 1979).

HERÓIS DO MAR. **Mãe**, Polygram Portugal, 1983.

HERÓIS DO MAR. **Paixão. O melhor dos Hérois do Mar**, Universal Music Portugal, 2001.

SÉTIMA LEGIÃO. **Memória**, Warner Musica Portugal, 2017.

VELOSO, Rui. **Auto da pimenta**, Warner Musica Portugal, 2013 (1^a ed. Valentim de Carvalho, 1991).

Vidéos

Interview de Fausto par Fátima Campos Ferreira, émission « Primeira pessoa », épisode 14 diffusé le 10 mai 2021 sur la chaîne RTP. Disponible sous : www.rtp.pt/play/p7801/e543401/primeira-pessoa (consulté le 20 mars 2022).

BORDALO, Miguel & FERNANDES, Miguel Ribeiro. Fausto Bordalo Dias-No final da trilogia. 2011. Reportage disponible sous : www.youtube.com/watch?v=g5EsGkkplbQ, 25/08/2018 (consulté le 20 janvier 2022).



SAKHO, Cheik. Les gritos des temps modernes: musiciens et médiation de l'épopée en Afrique. In: **Revista Épicas**. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 195-205. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

LES GRIOTS DES TEMPS MODERNES : MUSICIENS ET MÉDIATION DE L'ÉPOPÉE EN AFRIQUE

THE GRIOTS OF MODERN TIMES: MUSICIANS AND EPIC MEDIATION IN AFRICA

Cheick Sakho²⁰⁴
Université Cheikh Anta Diop de Dakar

RÉSUMÉ : Toujours vivante dans les sociétés africaines, l'épopée est un genre essentiellement oral ; même si on note l'existence de quelques versions écrites (en *ajami* (transcription des langues africaines avec les caractères arabes), principalement) et quelques traductions en français. Même si on note la disparition progressive de son contexte d'énonciation en tant qu'oralité première, l'épopée à l'instar d'autres genres oraux comme le conte, le mythe, etc., continue de circuler sous autre une forme. Héritiers des griots traditionnels chantres de l'épopée africaine, les musiciens modernes, en perpétuant la transmission de l'épopée participent à l'œuvre de préservation et revalorisation de l'action des figures historiques africaines.

mots clés: Musique et oralité, griots africains, épopée précoloniale.

ABSTRACT: Still alive in African societies, the epic is an essentially oral genre; even if we note the existence of some written versions (in *ajami* (transcription of African languages with Arabic characters), mainly) and

²⁰⁴ Cheick Sakho enseigne la littérature orale à l'Université de Dakar. Actuellement il porte un intérêt particulier à la remédiation des récits oraux et leur impact sur les sociétés qui les produisent ; sujet auquel il a consacré quelques études : « Discours de l'épopée et réalités sociopolitiques contemporaines : que reste-t-il de la Révolution des *toorodbe* de 1776 ? », in *Éthiopiques* 99 ; « Chanson moderne et médiation de l'épopée : la geste omarienne dans le répertoire de Baaba Maal », in *L'oralité de la production à la réception*, Paris Karthala, 2019 ; « Diffusion de la littérature orale par la radio, la télévision et le numérique », in *Littératures en langues africaines : production, diffusion*, Paris, Karthala, 2017, « oralité, pastiche et nouveaux médias » communication au colloque de l'université de Montréal (2018) ; « Le jeu vidéo africain : un outil pertinent pour la revalorisation de l'enseignement de la littérature orale dans le supérieur », CODESRIA (à paraître). Monsieur Sakho est membre du Réseau Euro africain de Recherche sur L'Épopée (REARE), du Centre International et Multidisciplinaire d'Études Épiques (CIMEEP) et du Groupe Interdisciplinaire de Recherche sur les Cultures et les Identités (GIRCI).

some translations into French. Even if we note the gradual disappearance of its context of enunciation as primary orality, the epic, like other oral genres moreover such as tales, myths, etc., continues to circulate under other a shape. Heirs of the traditional griots cantors of the African epic, modern musicians, by perpetuating the transmission of the epic, participate in the work of preservation and revalorization of the action of African historical figures.

Key words: Music and orality, African griots, pre-colonial epic.

L'épopée est un genre toujours vivant en Afrique où elle est encore essentiellement orale, même si l'on note l'existence de quelques traductions. Situé sur *the epic belt* (Johnson, 1980), le Sénégal est une nation avec une longue tradition épique. En Afrique, la déclamation de l'épopée est du ressort exclusif du griot, maître de la parole (Niane, 1960). Cependant, devant la disparition progressive des espaces de production de ces grands récits sous forme d'oralité première (Ong, 1982), d'autres types de médiations utilisant d'autres médias émergent et contribuent à perpétuer cette tradition d'abord sous forme d'oralité seconde (K7, radios, télévisions, CD, clé USB, etc.), ensuite sous forme de néo-oralité avec les musiciens comme principaux acteurs. Issus, pour la plupart d'entre eux, de familles griottes²⁰⁵, les musiciens africains en général et sénégalais en particulier sont en effet les véritables dépositaires de l'histoire africaine. C'est donc légitimement qu'ils s'emparent de la vie des grands hommes du continent pour conserver et vulgariser leurs hauts faits.

Cette étude qui mettra l'accent essentiellement sur les productions de musiciens sénégalais vise à montrer dans un premier temps comment ces derniers assurent, dans ce nouveau contexte, le rôle de relais dans la transmission de l'épopée africaine d'avant la période coloniale et dans un second temps comment ils perpétuent, en tant que dignes dépositaires, le récit mémoriel africain sur le fait colonial.

1. La musique : un médium support pour la transmission de l'épopée pré-coloniale

Au lendemain des Indépendances africaines, les nations qui venaient d'accéder à la souveraineté internationale ont, pour la plupart, entrepris de mettre sur pied des orchestres, des ballets et des troupes dramatiques qui avaient pour mission de prospecter et de revaloriser le prestigieux patrimoine culturel et historique du continent. C'est le cas de la République de Guinée Conakry avec la création du Syli Orchestre National, de la République du Mali avec celle du Badema Orchestre National ou encore du Sénégal avec la naissance de l'Orchestre National du Sénégal.

²⁰⁵ À l'exception du Sénégalais Baaba Maal qui appartient à la communauté des *subalbés* (sing. : *thiouballo* (pêcheur) et du Malien Salif Keïta descendant de Soundjata. D'ailleurs l'entrée de ces deux artistes dans la musique n'a été bien accueillie au début par leurs familles.

Dans cette même perspective de reconquête de leur identité et de réhabilitation de leurs figures historiques, ces nouvelles nations se sont aussi choisies, dans la foulée, des héros nationaux qui sont, pour la plupart, des résistants à la pénétration coloniale. C'est ainsi que le Sénégal, sous Léopold Sédar Senghor²⁰⁶, porta son choix sur Lat-Dior²⁰⁷. En République de Guinée, sous l'impulsion du Président Ahmed Cheikhou Touré²⁰⁸, Alpha Yaya²⁰⁹ fut choisi comme héros national et son hymne fut même adopté comme celui de la Guinée indépendante, pendant que Samory²¹⁰ donnait son nom au palais de la République nouvellement indépendante. Une exception notable est le Mali qui choisit Soundjata²¹¹, le fondateur du Grand Empire du Mali, au XIII^e siècle. Évoquant cet exemple, Éric Jolly note dans un article :

Énoncée généralement par des griots mandingues, l'épopée de Sunjata raconte l'histoire du fondateur de l'empire médiéval du Mali. Dès la création de la République du Mali en 1960, ce récit est fréquemment mobilisé pour construire une identité nationale et pour légitimer les choix politiques du nouvel État (Jolly, 2010 : 886).

Parallèlement à ces décisions prises au niveau institutionnel, des initiatives individuelles ont également vu le jour. Certains personnes ont, en effet, fait le choix d'embrasser une carrière musicale : elles ont monté leurs propres orchestres et poursuivent le même objectif. Il s'agit, entre autres, de Salif Keïta²¹² du Mali, de Mory Kanté²¹³ de la Guinée ou encore de Baaba Maal²¹⁴, Coumba Gawlo Seck²¹⁵ ou Youssou Ndour²¹⁶ du Sénégal qui ont décidé d'utiliser la musique comme une forme d'expression et de vulgarisation de la culture et de l'histoire africaines.

Parmi les thématiques qu'affectionnent ces musiciens africains figure en bonne place la réhabilitation des figures historiques dont les exploits ont servi de trame à plusieurs récits épiques. Ainsi, les trois artistes-musiciens sénégalais précités, pour ne prendre que leurs exemples, ont enregistré des tubes consacrés à des personnages historiques qui ont également fait objet de récits épiques et continuent encore de circuler aujourd'hui.

Des personnages qui se sont illustrés dans l'histoire du Sénégal précoloniale ont inspiré des productions musicales pour ces artistes comme naguère les griots pour des productions

²⁰⁶ Premier Président du Sénégal indépendant.

²⁰⁷ Dernier roi du Cayor, ancien royaume à l'Ouest du Sénégal dont les souverains portaient le titre de Damel.

²⁰⁸ Premier Président de la République de Guinée.

²⁰⁹ Roi de Labé, une des provinces du Foûta Djalon en Guinée. Résistant à la pénétration française dans son pays, il fut déporté en Mauritanie où il mourut en 1912.

²¹⁰ Roi du Wassoulou dans l'actuelle Guinée, il fut déporté également par l'administration coloniale française au Gabon où il mourut en 1900.

²¹¹ Fondateur du Grand empire du Mali, au Moyen-âge.

²¹² Auteur-compositeur malien.

²¹³ Auteur-compositeur guinéen.

²¹⁴ Auteur-compositeur sénégalais, leader vocal du groupe le « Daande Leñol » (La Voix du Peuple).

²¹⁵ Auteure-compositrice sénégalaise.

²¹⁶ Auteur-compositeur sénégalais, leader vocal du groupe « Le super Étoile de Dakar ».

épiques. C'est ainsi qu'un homme comme Elhadj Omar²¹⁷, qui est incontestablement l'un des personnages les plus marquants du XIX^e siècle dans l'Ouest-africain, a eu droit à un album intégral de la part de Baaba Maal que nous avons étudié dans un article intitulé « Chanson moderne et médiatisation de l'épopée : la geste omarienne dans le répertoire de Baaba Maal » (Sakho, 2018).

Ambassadeur de la culture peule et celle du Fouta Tôro²¹⁸ en particulier, Baaba Maal a aussi consacré des chansons à plusieurs autres personnages historiques tels que : Samba Guélâdio Djégui²¹⁹ dont il a repris l'hymne « le laagiya » dans son album *Baayo* sorti en 1991.

Neuvième titre de cette production qui en compte dix, ce morceau revient sur une des préoccupations de l'épopée dynastique (cf. Kesteloot et Dieng, 1997) en ce sens qu'il met l'accent sur l'aspect politique. Comme dans tous les récits sur le prince peul Samba Guélâdio, le morceau parle d'un problème de succession au sein de la grande dynastie des *deeniyanke*²²⁰, qui oppose le prince à son oncle Konko Boubou Moussa, dans la première moitié du XVIII^e siècle.

Nous reprenons ici un petit extrait de ce morceau intitulé « *dogata* » « Ne fuit pas » en français :

Version pulaar :

Fetelaaji loowa
Dimaadi foo ndarii-ma
Ummulatoma ardi-ma deeniyanke
Ñande Bilbasi, Fuuta foo dillii
Fetelaaji njeyni
Njaambareebe kawrii
Jappeere Konko yanii
Samba laami
Allah wadi yee
Alla wadi noon
Samba dogata

[Traduction française :

Les fusils furent chargés
Les coursiers se tinrent prêts
Ummulatoma²²¹ prit la tête des *déniyanke*
Le jour de [la bataille de] Bilbasi, le Foûta fut secoué
Les fusils tonnèrent
Les preux, unanimes reconurent
Le trône de Konko est tombé
Samba est le nouveau souverain
Allah a fait *yee*

²¹⁷ Grand Conquérant sénégalaïs du 19^e siècle qui a converti un grand nombre de contrées ouest-africaines à l'Islam.

²¹⁸ Ancien royaume ouest africain à cheval sur le Sénégal et la Mauritanie.

²¹⁹ Prince de la dynastie des *Déniyanke* qui a régné au début du 18^e siècle.

²²⁰ Nom de la dynastie fondée par Koli Tenguéla au début du 16^e siècle et qui a régné sur le Foûta Tôro jusqu'en 1776.

²²¹ Nom de la jument de Samba Guélâdio.

Allah a fait, en effet
Samba [l'homme] ne fuit pas]

La bataille, cinquième séquence dans la structure de l'épopée ouest-africaine²²², est au centre de ce chant. Rappelons ici que l'action épique se concrétise dans la lutte. Léon Gauthier note d'ailleurs que « la lutte est nécessaire à l'Épopée : elle naît sur un champ de bataille, aux cris des mourants qui ont donné leur vie à quelque grande cause. Elle a les yeux au ciel et les pieds dans le sang. » (Gautier ; 1872) Celle qui est campée ici est considérée par l'historiographie comme la bataille la plus meurtrière de l'histoire du Foûta Tôro. Elle consacre définitivement la victoire du héros Samba Guélâdio qui récupère le trône laissé par son père.

Le titre « Yéro Mama » se trouve dans le même album. Long de 4mn 60s, il revient, quant à lui, sur ce qui fait le véritable héros de l'épopée guerrière qui doit toujours s'afficher comme un combattant ne reculant pas devant la mort :

Allah reeni Yero Maama Galo
Gaawe ndeeni jaambaaro malaa-ma

[Dieu préserva Yéro Mama Galo
Les lances préservèrent le guerrier]

Ce refrain met en exergue le statut du héros épique qui doit se distinguer du commun des mortels par sa bravoure frisant parfois la témérité. Plus loin, dans un autre refrain de ce même morceau, le chanteur Baaba Maal énonce :

Yoo Allah suran jaambaaro wadde ko añaa ko
So maayde maayde hersinii ngel
Maayde e dow leeso
Bojji sukaabe e kaccaali nayeebe

[Dieu préserve le brave [de la mort] détestable
[C'est-à-dire] Mourir d'une mort honteuse :
Mourir dans [son] lit
Au milieu des pleurs des enfants et des complaintes des vieilles personnes]

Dans cet extrait, l'accent est mis sur la figure guerrière. Pour assumer pleinement son statut, le héros épique doit en effet maîtriser l'art de la guerre. Il doit toujours être prêt à donner la mort et à la recevoir. Sa mort doit survenir sur le champ de bataille et nulle part ailleurs. Il doit mourir les armes à la main ; il ne doit pas mourir d'une petite mort, cette mort honteuse qui consiste à mourir dans son lit.

²²² La plupart des épopées ouest africaines, calquées sur le modèle de Soundjata, présentent un schéma à sept séquences narratives.

Cependant, l'épopée ne s'intéresse pas seulement qu'aux héros qui se sont illustrés sur les champs de bataille. Des rois qui ont marqué leur époque à travers leur gestion du pouvoir sont aussi chantés par les griots et plus tard par les chanteurs modernes. Birama Ngoné Latyr qui, de 1855 à 1859, régna sur le Cayor et à qui Youssou Ndour a dédié une chanson est de ceux-là.

Version wolof :

Woy Birima fumu yendu ma yendu fa yendo naanee
Maysa tendo jooro jooro Amari Ngone Sobel Kaylor niila
Woy birima fumu yendu ma yendu fa yendo naanee

[Traduction française :

Wooy Birima là où il passe la journée, c'est le festin
Maïssa Tend Jor, Amari Ngone Sobel²²³
Wooy Birima là où il passe la journée, c'est le festin]

Selon la tradition, Birama Ngoné Latyr Fall était un souverain aimé de son peuple. Il avait gagné l'estime des populations grâce à sa bonté, sa générosité et son attachement au respect de sa parole. Pour leur exprimer leur reconnaissance, ses sujets l'ont surnommé « *Borom mbaboor mi* » (Le porteur d'allégresse). Le comportement de ce roi est tout à fait singulier quand on sait que les XVIII^e et XIX^e siècles sont marqués par une grande violence que les souverains exerçaient sur leurs propres sujets.

2. Les nouveaux relais du narratif africain sur le fait colonial

Mais l'épopée sénégalaise ne se consacre pas seulement aux événements qui se sont produits avant la période coloniale. Si la colonisation, en tant que fait historique, a entraîné de profondes mutations sociales et politiques, elle a aussi été une période riche en événements et en exploits guerriers dont les griots se sont emparés pour créer de magnifiques récits. Nous nous intéresserons ici à quelques exploits individuels, quelques actions d'éclat qui sont restés dans les mémoires. Ces faits transformés en récits sont aujourd'hui entretenus et préservés de l'oubli par les artistes musiciens qui poursuivent ainsi l'œuvre de préservation des récits mémoriels de leurs prédécesseurs.

Baïdy Kathié Pam (1866-1890) du Foûta Tôrô et Diéri Dior Ndella Fall (1871-1904) du Cayor, sont deux jeunes gens dont les destins se ressemblent par le fait qu'ils ont eu, tous les deux, du mal à se conformer aux nouvelles transformations qui venaient de s'opérer dans leurs

²²³ Il s'agit ici de sa généalogie qui le rattache à Amari Ngoné Sobel considéré comme le fondateur du royaume du Cayor au 17^e siècle.

sociétés. Leurs actions ne s'inscrivent pas dans la durée. Elles sont, plutôt, circonscrites en une petite dizaine de jours, seulement. Cependant, leur capacité de refus leur a valu le statut de héros célébrés par leurs communautés.

Réputé hostile aux levées de troupes pour les guerres de conquêtes de Madagascar, d'Indochine ou encore du Dahomey, dans son canton (Guédé) et, plus généralement, dans le cercle de Podor par l'administration coloniale, Baïdy Kathié est dénoncé auprès du Commandant Abel Jandet. Celui-ci le condamne alors à une amende de 2 bœufs et à porter ses affaires durant l'expédition du Bossoya²²⁴ contre le nationaliste Abdoul Bokar, seul résistant qui continuait encore à tenir tête à la redoutable armée coloniale française. Recevant la sentence comme une humiliation et prenant très vite conscience de l'absurdité de la campagne contre son compatriote du Bossoya, il essaie de sensibiliser ses compagnons. Ce nouveau comportement subversif est vite rapporté au Commandant Jandet qui le convoque, à nouveau, pour s'expliquer. Pour toute explication, il s'empare de son fusil et abat le malheureux commandant ; posant ainsi un acte inédit. Il est alors condamné à mort par la justice coloniale et exécuté le 10 septembre 1890 sur la place publique de Podor. Son corps est jeté en pâture aux crocodiles, sa tête accrochée au bout d'une pique et exposée à la place de Podor, pour l'exemple.

Dépositaire du récit mémoriel du Foûta Tôro, l'auteur-compositeur Baaba Maal a composé un morceau intitulé « Baïdy Kathié » dans son album *Souka Naayo* sorti en 2000 chez Sonodisc pour célébrer ce jeune *foutanké*²²⁵ au destin singulier auquel la mémoire collective a donné le surnom de « Momtunoo-do yattoore », « Celui a lavé l'outrage ».

Version pulaar :

Nde doole Fuuta coppa nafoobe ngusta
Nde doole Fuuta coppa bibbe leydi caraa
Nde doole Fuuta coppa ngalu leydi wujja
Hono Baydi Kacce so yeewaa-ma weebaani
Momtunoo-do yawaare
Jamfaa-ma waara
Jamfaa-ma waara e nder reedu Fuuta
Hulaani dogaa-ni

[Traduction française :

Quand la résistance fut brisée, les plus valeureux furent décimés
Quand la résistance fut brisée, les fils du pays furent dispersés.
Quand la résistance fut brisée, les richesses du pays furent volées
Il n'est pas facile [de nos jours] de trouver un homme de la dimension de Baydi Kathié ;
Lui qui a lavé l'affront,
A été tué par trahison,
A été tué par trahison au cœur du Foûta

²²⁴ Province centrale du Foûta Tôro, une des sept qui formaient cet ancien royaume.

²²⁵ Ressortissant du Foûta.

[Mais] il n'eut jamais peur et n'a pas fui]

La chanteuse Coumba Gawlo, quant à elle, exhume dans un morceau éponyme le baroud d'honneur de Diéri Dior Ndella. Le pays est déjà sous domination mais certains membres de l'ancienne aristocratie cayorienne déchue ont du mal à s'adapter à la nouvelle réalité. C'est ainsi que, suite à une sombre affaire de vente d'esclaves, Diéri Dior Ndella est convoqué à Thiès par Henry Chautemps qui assurait l'intérim du Commandant Prempain. Au garde venu lui apporter la convocation, Diéri répond :

Allez lui dire que je ne veux pas venir à lui.
Tout étranger se doit d'aller saluer les habitants du pays.
Ou bien est-ce le roi du pays qui devrait venir le saluer ?
Lui, qui est venu de France et m'a trouvé à Thiès doit venir me saluer.
(Dieng, 1993 : 455)

Diéri Dior Ndella finit, cependant, par aller déférer à la convocation, accompagné de son ami Saritia Dièye. Il y a une altercation entre les protagonistes et, dans le tumulte, Saritia poignarde le commandant et le garde. Diéry décide d'endosser seul la responsabilité de ce qui s'est passé. Sa tête est alors mise à prix. Il doit être emmené mort ou vif. Un nommé Kanar Fall qui espérait retrouver les bonnes grâces de Prempain le tue par surprise, lui coupe la tête et un bras qu'il présente à ce dernier.

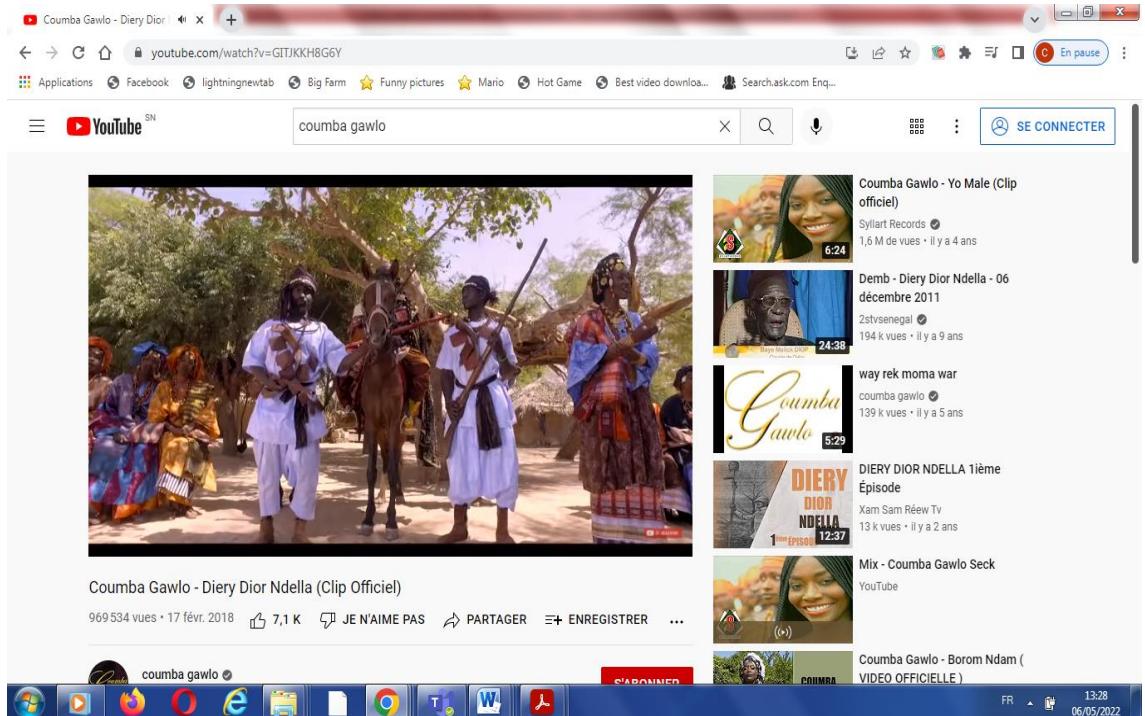
Pour dissuader ceux qui seraient tentés de contester le nouvel ordre politique et pour l'exemple, sa tête fut accrochée comme un trophée et exposée sur la place du marché de Thiès²²⁶ avant d'être envoyée en France. Diéry devint dès lors le héros aux trois tombeaux que chantent les griots (la tête et le bras ornent les musées français, son sang baigne la plaine de Mbol-Yama et le reste du corps repose à Béri-Garraf). Comme Baïdy Kathié, il subit, par ce fait, ce qu'on appelle la négation du corps²²⁷; son ami Saritia, est, quant à lui, exilé en Guyane.

Le récit sur l'histoire de Diéry déclamé par les griots chante la bravoure autant qu'il fait l'éloge de l'amitié indéfectible, deux thèmes chers à l'épopée. Diéry devint alors le symbole du refus car, « au lieu de contrer les pouvoirs du cadavre, la politique française des *membra disiecta* les augmente, le culte mémoriel du Wolof qui n'a pas supporté l'injure que lui a infligée l'administration coloniale couvrant alors un territoire immense. » (Caznave ; 2018 : 367)

L'autrice-compositrice Coumba Gawlo Seck a sorti en 2018 le clip vidéo du morceau « Diéry Dior Ndella » disponible sur YouTube où il enregistre de nombreuses vues, ainsi que sur d'autres plateformes.

²²⁶ Une des quatorze régions du Sénégal, située au centre ouest du pays.

²²⁷ Pratique courante à l'époque consistant à priver le défunt de sépulture qui pourrait devenir un lieu de recueillement pour d'autres personnes qui pourraient nourrir des velléités de rééditer son acte.



Capture d'écran du clip Diéry Dior Ndella Fall de Coumba Gawlo Seck sorti en 2018

Le clip s'ouvre sur un vieil homme entouré d'enfants à qui il raconte l'histoire du prince déchu Diéry Dior Ndella, reproduisant ainsi le contexte de transmission de l'oralité africaine. Comme on le voit également sur les images, la vidéo essaie de reconstituer le décor de l'époque avec des personnages habillés avec des costumes d'époque.

Toutefois, dans leurs productions, les artistes musiciens sénégalais ne se bornent pas à mettre en exergue la virilité masculine dans le « jeu des hommes » comme disent les Bambara²²⁸. Ils chantent aussi les femmes qui ont joué des rôles importants dans l'histoire du pays à travers leurs comportements empreints d'exemplarité.

Ainsi, Yacine Boubou, restée dans la mémoire collective grâce à son sacrifice, et la prêtresse Aline Sitoë Diatta, grande résistante face à la pénétration coloniale, font partie des figures importantes de l'histoire du Sénégal dont les exploits se sont mués en épopées. Le leader vocal du Super Étoile de Dakar, Youssou Ndour les évoque dans son album « Miss »²²⁹ qui est un hommage aux femmes.

Evoquons par exemple l'acte désespéré des femmes²³⁰ de Nder qui ont pris les armes pour répliquer à l'ennemi qui avait attaqué leur cité en l'absence des hommes partis en expédition. Devant la forte pression des assaillants, elles ont fini par abdiquer. Cependant, afin d'échapper au viol et à la captivité qui les attendaient vraisemblablement, après le pillage de

²²⁸ Ethnie établie en Afrique de l'Ouest, principalement au Mali.

²²⁹ In *Jokko The link*, 2000.

²³⁰ Déguisées en hommes, elles tiennent les envahisseurs en respect mais ces derniers finissent par découvrir qu'ils avaient affaire avec des femmes et engagent l'assaut qui a conduit à la tragédie de Nder.

leur cité, sous la conduite de leur reine, elles se sont enfermées dans une case et y ont mis le feu. La jeune chanteuse Mariama²³¹ leur rend hommage dans un tube de 3mn22s disponible sur la plateforme YouTube depuis le 11 mai 2018.

Version wolof :

Jigèeni ndeer ooy
Seeni borom kér nekkunnu faa
Noon gui wuyu sileen ooy
Waaye dawuñu bén yoon
Jigèen ñii ñooy jammbàar

[Traduction française :
Oh femmes de Nder
Leurs époux absents,
L'ennemi a attaqué par surprise.
Mais elles n'ont pas fui
Qu'elles sont courageuses]

Cette auto-immolation dictée par la volonté de préserver leur dignité est un fait mémorable resté dans les esprits à telle enseigne que les mouvements féministes sénégalais s'en sont saisis pour ériger les auteures en modèles et les ont choisies comme leurs références dans leur combat pour l'émancipation.

*

En définitive, les chanteurs modernes héritiers des griots traditionnels sont les nouveaux dépositaires du récit mémoriel africain. Comme leurs prédecesseurs, gardiens de la mémoire en Afrique qui ont créé des récits pour préserver l'histoire africaine de l'oubli, ils se sont donnés pour mission de revaloriser le prestigieux patrimoine culturel et historique du continent à travers leurs productions musicales.

Youssou Ndour, Baaba Maal, Goumba Gawlo, Salif Keïta et les autres proposent une nouvelle forme de médiation de l'épopée africaine. Nouveaux dépositaires du récit mémoriel africain, les chanteurs modernes plus ouverts au monde que ceux dont ils ont pris le relai rendent l'épopée africaine accessible aux autres sociétés.

Références bibliographiques

CAZNAVE, Caroline. Frissons, pleurs, sourires: mises en débat et sautes d'humeurs épiques. In: FONKOUA, Romuald; OTT, Muriel Ott (dir.), **Le héros et la mort dans les traditions épiques**. Paris: Karthala, 2018, p. 363-373.

DIENG, Bassirou. **L'épopée du Kajoor**. Paris-Dakar: ACCT-Edition Khoudia, 1993, p. 455.

²³¹ Autrice-compositrice sénégalaise.

GAUTIER, Léon. **La Chanson de Roland**, Édition critique, 1872, sous : https://fr.wikisource.org/wiki/La_Chanson_de_Roland/L%C3%A9on_Gautier%C3%89dition_critique, consulté le 25 mars 2017.

JOLLY, Éric. L'épopée en contexte variantes et usages politiques de deux récits épiques (Mali/Guinée). In: **Annales. Histoire, Sciences Sociales** (2010/4), éd. de l'EHESS, p. 885-912.

JOHNSON, J. W.. Yes, Virginia, There is an epic in Africa. **Research in African literatures**, 11 (3) Indiana University press, Bloomington, 1980.

KESTELOOT, Lilyan; DIENG, Bassirou. **Les épopées d'Afrique noire**. Paris: Karthala, 1997.

NIANE, Djibril Tamsir. **Soundjata ou l'épopée mandingue**. Paris: Présence Africaine, 1960.

ONG, Walter J.. **Orality and Literacy**. Londres, New-York: Methuen, 1982.

SAKHO, Cheick. Chanson moderne et médiatisation de l'épopée : la geste omarienne dans le répertoire de Baaba Maal. In: OUACHENE, Nadia; OUASMI, Lahcen (dir.). **L'oralité, de la production à l'interprétation**. Paris: L'Harmattan, 2018, p. 191-203.

Samba Gelaajo Jeegi (bande dessinée). Dakar: Les Éditions, édit'art, 2022.

Discographie

BAABA MAAL. Dogata. In: **Baayo** sorti en 1991

BAABA MAAL. Yéro Mama. In: **Baayo**, 1991.

BAABA MAAL. Baïdy Kathié. In: **Souka Naayo**, 2000

YOUSSOU NDOUR. Miss. In: **Jokko The link**, 2000.

YOUSSOU NDOUR. Birima. In: **Lii**, 1996.

COUMBA GAWLO SECK. Diéri Dior Ndella Fall. In: **Nafi**, 2015 et 2018 pour le clip disponible sur YouTube, sous : www.youtube.com/watch?v=GITJKKH8G6Y.

MARIAMA. Talaatay Nder. clip sorti en 2018, disponible sur YouTube, sous : www.youtube.com/watch?v=IJJupEr2D48.